

BERTRAND TILLIER

LA COMMUNE DE PARIS RÉVOLUTION SANS IMAGES ?



**POLITIQUE ET REPRÉSENTATIONS
DANS LA FRANCE RÉPUBLICAINE
(1871-1914)**

**Epoques
CHAMP VALLON**

Extrait de la publication

ÉPOQUES
EST UNE COLLECTION
DIRIGÉE PAR
JOËL CORNETTE

Illustration de couverture :

*Maximilien Luce : Une rue de Paris en mai 1871 ou La Commune (détail)
(Musée d'Orsay, photo RMN – H. Lewandowski)*

© 2004, CHAMP VALLON, 01420 SEYSSEL

WWW.CHAMP-VALLON.COM

ISBN 2-87673-390-0

ISSN 0298-4792

LA COMMUNE DE PARIS,
RÉVOLUTION SANS IMAGES ?

DU MÊME AUTEUR

- Rimbaud l'enfant lettré* (autour d'une sculpture d'Ipoustéguy), Paris, Cercle d'Art, 1991.
- Maurice Sand marionnettiste ou les « menus plaisirs » d'une mère célèbre*, Tusson, Du Lérot, 1992.
- La RépubliCature, la caricature politique en France (1870-1914)*, Paris, CNRS Éditions, 1997.
- Les marionnettes de Maurice Sand*, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites / Éditions du Patrimoine, 1997 (avec Claudette Joannis).
- Cochon de Zola! ou les infortunes caricaturales d'un écrivain engagé*, Paris, Séguier, 1998.
- ABCdaire de Manet*, Paris, Flammarion, 1998 (avec Éric Darragon).
- ABCdaire de Millet*, Paris, Flammarion, 1998 (avec Geneviève Lacambre).
- ABCdaire de George Sand*, Paris, Flammarion, 1999 (avec Martine Reid).
- Fenosa sculpteur (1899-1988), De l'identité à l'évanescence*, Paris, Séguier, 2001.
- Ernest Nivet, le paysan, le sculpteur et la terre*, Paris, Séguier, 2001.
- Fenosa, Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté*, Barcelone-Paris, Poligrafa/Flammarion, 2002 (avec Nicole Fenosa).

ÉDITIONS CRITIQUES

- Apel.les Fenosa, *Propos d'atelier*, Creil, Éditions Dumerchez, 1995 (2^e édition, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1997).
- George Sand, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, Rezé, Éditions Séquences, 1998.
- Jules Castagnary, *Gustave Courbet*, Rezé, Éditions Séquences, 2000.
- Jules Castagnary, *Gustave Courbet et la colonne Vendôme*, Tusson, Du Lérot, 2000.
- Cham, *Parodies littéraires*, Paris, La Chasse au Snark/Philéas Fogg, 2003.

Bertrand Tillier

*LA COMMUNE DE PARIS,
RÉVOLUTION
SANS IMAGES ?*

*POLITIQUE ET REPRÉSENTATIONS
DANS LA FRANCE RÉPUBLICAINE
(1871-1914)*

Champ Vallon

5

REMERCIEMENTS

Au seuil de cette étude, il m'est particulièrement agréable de remercier toutes celles et tous ceux qui, à des titres divers, ont accompagné mes recherches, au cours de ces dernières années.

Au musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis – où, durant l'année 1999, je fus missionné pour repenser l'aménagement et l'accrochage des collections permanentes consacrées au Siège et à la Commune de Paris, réalisés en collaboration avec l'ensemble des personnels –, je remercie, pour leur aide, leur soutien et leur amitié, Sylvie Gonzalez, conservateur ; Frédérique Barret et Laurence Goux, documentalistes ; ainsi que Josée Delsaut, restauratrice.

Dans les musées qui m'ont accueilli et qui ont facilité mes recherches, je tiens à dire ma gratitude à Gérard Lefèvre, directeur ; Véronique Fau-Vincenti et Éric Lafon, documentalistes du musée de l'Histoire vivante de Montreuil ; Marie-José Villadier, conservateur du musée d'Art et d'Histoire de Meudon ; Claude Stefani, conservateur en charge du fonds Bouge au musée des Beaux-Arts de Chartres ; Antoine Verney, conservateur du musée Baron Gérard (Bayeux) ; Jean-Marie Bruson, conservateur au département des peintures du musée Carnavalet (Paris) ; Blandine Bouret, documentaliste au musée de Montmartre (Paris) ; Marie-Pierre Delclaux, documentaliste-archiviste au musée Rodin (Paris) ; Laurence des Cars et Quentin Bajac, conservateurs au musée d'Orsay ; Dominique Lobstein, chargé d'études documentaires, et le personnel de la Documentation du musée d'Orsay.

Que soient également remerciés les responsables des bibliothèques et des services d'archives, grâce auxquels l'accès à des documents souvent méconnus m'a été permis : Martine de Boisdeffre, directrice des Archives de France ; le personnel des Archives nationales ; Marie-Claude Juin, conservateur chargée des fonds anciens – et notamment de celui de la Commune – à la Bibliothèque municipale de Saint-Denis ; Frédérique Jacquet, responsable des Archives municipales de Saint-Denis ; Janine Milliard, responsable des Archives municipales et de la Photothèque de Meudon ; Thierry Bouvier, conservateur du cimetière du Père-Lachaise (Paris) ; Joël Moris, conservateur de la Maison du Livre et de l'Affiche-Les Silos de Chaumont qui m'a fait connaître le fonds Dutailly ; Nathalie Dubois, responsable des archives municipales de Levallois-Perret ; Barbara Roth, conservateur des manuscrits à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève ; Benoît Jullien, directeur des Archives départementales de Charente-Maritime, et ses collaborateurs Anne-Marie Morin et Pierre-Emmanuel Augé ; J.-L. Olivier, maire d'Ars-en-Ré ; Alain Di Stefano, directeur du service de l'architecture, des bâtiments et des jardins du Sénat.

Je suis aussi reconnaissant à la librairie L'Autodidacte (Saint-Rémy), Roger Boulay, Jean-Philippe Chimot, Alain Dalotel, Jean-Jacques Fouché, France Grenaudier-Klijn, Serge Kakou, Édie Laconi, Guillaume Le Gall, Robert Le Quillec, Daryl Lee, Jean-Paul Louis (Éditions du Lérot), Hélène Millot (UMR Lire, CNRS), Jean-Pierre Moreau (Éditions Séquences), Emmanuel Reignoux, Roger Théron (†), Myriam Tsikounas et les membres du CREDHESS, Pierre-Henri Zaidman, sans oublier mes parents pour leurs patientes recherches aux confins de la bibliographie et de la bibliophilie.

Que soient encore remerciés Georges Pelletier, Gérard Sourd et Stéphane Guégan, qui accueillirent les premiers résultats de mes recherches respectivement dans les revues *Gavroche*, *Les Nouvelles de l'Estampe* et 48/14, *La revue du musée d'Orsay*.

Je remercie sincèrement les étudiants de mon séminaire de maîtrise en histoire de l'art, à l'Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, auxquels des états intermédiaires de cette recherche furent présentés durant les années universitaires 2001-2002 et 2002-2003 et qu'ils enrichirent indéniablement par leurs remarques et interrogations – avec une mention particulière à Candice Bal, Valentine Buvat et Simon André-Deconchat.

Hélène, Léonor et Aurélien ont aussi été les compagnons involontaires de l'élaboration de cet ouvrage. Que du temps leur soit rendu...

B.T.

*À mes parents
À Jean-Philippe*

TABLE DES ABRÉVIATIONS

Arch.	archives
Arch. Nat.	Archives nationales
Arch. Préf. Police	Archives de la Préfecture de Police
BHVP	Bibliothèque historique de la Ville de Paris
BNF	Bibliothèque nationale de France
<i>Bull.</i>	<i>Bulletin</i>
cat.	catalogue d'exposition
coll.	collection
<i>Corr.</i>	<i>Correspondance</i>
DBMOF	<i>Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français</i>
délib.	délibération(s)
div.	division
doss.	dossier
éd.	éditeur / édition
Est.	Département des Estampes et de la Photographie
fol.	folio
H/t	huile sur toile
Inv.	inventaire
loc.	localisation
MAH	Musée d'art et d'histoire
MBA	Musée des Beaux-Arts
MHV	Musée de l'histoire vivante
rééd.	réédition
SAF	Salon des artistes français
s.d.	sans date
SHAT	Service historique de l'Armée de terre
SNBA	Société nationale des Beaux-Arts

INTRODUCTION*

* Les notes s'ouvrant avec un point (•) mentionnent les œuvres et les images étudiées.

Un constat rapide s'est durablement imposé comme lieu commun : la Commune aurait été à la fois trop brève, trop fulgurante et trop mouvementée pour avoir pu susciter des créations artistiques qui nécessitent du temps et de la stabilité. Par une telle déclaration, l'historiographie de la Commune se trouva vidée de toutes considérations artistiques et dépouillée de toutes représentations. Les principaux historiens de cette période réduisent d'ailleurs la question artistique de la Commune à la création de la Fédération des artistes, qu'ils n'étudient pas ou fort peu et dont ils se contentent, le plus souvent, de paraphraser les statuts et les ambitions¹.

En dépit d'une bibliographie abondante², il faut constater que les rapports de la Commune de 1871 avec les arts – avec les *images*, au sens le plus large – ont peu intéressé les historiens et moins encore les historiens d'art. Ce constat vaut d'abord pour la peinture³ et la sculpture, auxquelles aucune étude d'importance n'a été consacrée à ce jour, comme pour la gravure et la caricature⁴. Seule la photographie semble avoir plus souvent retenu l'attention de ses historiens⁵. Pourtant, les principaux historio-

1. Cf. G. Bourgin, *La Commune*, 1971, p. 48. Voir aussi J. Rougerie, *La Commune*, 1988, p. 69 ; *Paris insurgé, la Commune de 1871*, 1995, pp. 57 et 62.

2. Pour prendre conscience de l'ampleur de la bibliographie consacrée à la Commune, le lecteur se reportera à l'ouvrage de R. Le Quillec, *La Commune de Paris, Bibliographie critique...*, 1997, qui recense 2 660 références. Au moment de la parution, l'auteur confessait déjà humblement des oublis en nombre, sans compter le flot des publications, continu depuis lors.

3. Cf. B. Tillier, « La Commune de 1871 : une révolution sans peinture ? », printemps 2000, pp. 70-83. Cet article était conçu comme une introduction au travail qui restait alors à mener et qui l'est dans les pages qui suivent.

4. L'inventaire dressé par J. Berleux, *La Caricature politique en France pendant la guerre, le siège de Paris et la Commune...*, 1890, reste le seul ouvrage d'importance sur cette production graphique. Mais son ambition « catalographique » n'était pas de proposer une quelconque réflexion.

5. Cf. C. Lapostolle, « Plus vrai que le vrai. Stratégie photographique et Commune de Paris », 1988, pp. 67-76 ; « De la barricade à la ruine », juin 1989, pp. 21-31 ; P. Gaudin et C. Reverchon, « Une image renversée : les photographies des barricades de la Commune », 1997, pp. 337-340. Pour un aperçu récent de ces photographies, consulter J.-C. Gautrand et B. Noël, *La Commune, Paris 1871*, 1998. Parmi les références récentes, cf. le cat. *La Commune photographiée*, Paris, musée d'Orsay, 2000, et B. Tillier, « Les portraits photographiques de communards », mars-avril 2000, pp. 1-7.

INTRODUCTION

graphes de cette période – parmi lesquels Georges Bourgin¹, le trio Jean Bruhat, Jean Dautry et Émile Tersen², ou Georges Soria³ et, plus récemment, Jacques Rougerie⁴ – ont largement puisé dans cet important fonds de représentations qu'ils connaissaient, pour agrémenter leurs ouvrages abondamment illustrés, mais sans pour autant s'attacher à documenter ni les images ni leurs créateurs. La fluctuation des informations, d'un auteur à un autre et parfois même d'un livre à l'autre du même auteur, laisse souvent perplexe. L'identité des artistes est capricieuse ou ignorée, les identifications des modèles et les localisations des sujets varient inexplicablement et les datations échappent souvent au discours. À bien des égards, l'œuvre d'art paraît ici considérée comme une sorte d'archive annexe dont la capacité de représentation et d'illustration devrait se suffire à elle-même⁵.

Alors que les peintures, les sculptures, les gravures et les caricatures liées à la Commune étaient régulièrement reproduites en illustration d'ouvrages historiques, avec des fortunes très diverses, l'étude des rapports de la Commune avec les arts, les images et les artistes restait encore à faire. En effet, l'analyse de ce matériau brut, épars et hétéroclite à bien des égards, n'avait guère été menée jusqu'alors, sauf en quelques points particuliers ou anecdotiques. L'entreprise paraît avoir souvent buté sur une transdisciplinarité qui pourrait décourager, puisque l'observateur d'un tel objet d'étude doit nécessairement travailler à la flexion de l'histoire politique et de l'histoire des mentalités, de l'histoire culturelle et de l'histoire de l'art.

Les biographies des artistes ayant vécu ou représenté la Commune sont symptomatiques, qui traitent cet épisode historique encombrant avec rapidité ou par allusion, écartant d'un revers de la main ces neuf semaines du printemps 1871, sous prétexte que l'aventure collective était impossible et conduisait à une impasse, où les destins individuels ne pouvaient qu'échouer. Dans ces monographies d'artistes, « l'Année terrible » a longtemps posé problème, tant par une méconnaissance historique de la période, que par son historiographie passionnée, trop engagée dans les débats idéologiques. Si les publications anciennes ne résistaient pas à une attitude partisane – qu'elle soit compréhensive ou contemptrice –, les travaux récents cherchent à réévaluer la question plus posément. Le cas de Gustave Courbet mériterait à lui seul une étude intrinsèque, tant il est significatif de l'embarras souvent et longtemps causé par son engagement dans la Commune. Mis à part l'importante littérature de condamnation ou

1. Cf. G. Bourgin, *La Guerre de 1870-1871 et la Commune*, 1971.

2. Cf. J. Bruhat, J. Dautry et É. Tersen, *La Commune de 1871*, 1970.

3. Cf. G. Soria, *Grande Histoire de la Commune*, 1971-1972.

4. Cf. J. Rougerie, *Paris insurgé...*, 1995.

5. Le fort volume à l'abondante iconographie de C. Feld, *Paris au front d'insurgé...*, 1971, reproduit sans les distinguer les images et les archives en tous genres.

INTRODUCTION

de réhabilitation¹ publiée dans les décennies 1870 et 1880 – où la participation de l'artiste à la Commune servait à justifier son entreprise plus large de sape de l'art français² ou, au contraire, la dimension révolutionnaire de sa démarche ainsi rendue cohérente³ –, les ouvrages en langue française furent généralement peu diserts sur les « errements » communaux de l'artiste, alors qu'au même moment son attitude en 1848 avait déjà fait l'objet de travaux d'ampleur⁴. En 1977, les auteurs du catalogue de la rétrospective *Courbet* se contentaient encore d'évoquer ce moment dans la chronologie et au détour de quelques tableaux sur lesquels se refermait d'ailleurs le choix des œuvres⁵. Alors que les historiens de l'art anglo-saxons avaient déjà entrepris depuis plusieurs années d'explorer le sujet pour tenter d'en offrir une vision plus claire et plus sereine⁶, ce n'est qu'en 2000 qu'une exposition fut exclusivement consacrée par le musée d'Orsay à *Courbet et la Commune*⁷. Pour Édouard Manet, dont l'opinion à l'égard de la Commune fut très changeante, sans mesure et par là même complexe, il aura aussi fallu attendre le texte court, mais pertinent, de Theodore Reff⁸ et les études approfondies d'Éric Darragon⁹ ou de Marilyn R. Brown¹⁰.

Il convient d'ajouter qu'un mouvement s'est récemment amorcé, afin qu'une attention particulière soit portée à la question de l'attitude des artistes pris individuellement face à l'événement que fut la Commune, rejointe ou rejetée, critiquée ou louée, représentée ou ignorée. Constance Cain Hungerford attribua ainsi une place inédite à quelques œuvres d'Ernest Meissonier jusqu'alors considérées comme mineures, voire accessoires¹¹. Les catalogues des rétrospectives consacrées à *Jean-Paul Laurens*¹² et à *Carpeaux peintre*¹³ ont aussi éclairé les attitudes des artistes face à la

1. Cf. J. Castagnary, *Gustave Courbet et la colonne Vendôme...*, 2000.

2. Voir, entre autres, M. Du Camp, *Les Convulsions de Paris*, 1883, et plus particulièrement le chapitre consacré au peintre, vol. 2, pp. 181-190. Voir, dans un autre genre, É. Bergerat, *Sauvons Courbet*, 1871. Ce pamphlet composé en vers et dû au genre de Théophile Gautier compte parmi les plus violentes attaques dont l'artiste ait eu à souffrir.

3. Cf. notamment J. Castagnary, *Gustave Courbet et la colonne Vendôme...*, 2000.

4. Cf. T. J. Clark, *Une image du peuple. Gustave Courbet et la Révolution de 1848*, 1991.

5. Cf. le cat. *Gustave Courbet (1819-1877)*, Paris, Grand Palais, 1977, pp. 46-47 et 216-217.

6. Cf. J. M. Przyblyski, « Courbet, the Commune, and the Meanings of Still Life in 1871 », été 1996. Voir aussi L. Nochlin, « The De-Politicization of Gustave Courbet : Transformation and Rehabilitation under the Third Republic », 1978, pp. 65-77 ; « Courbet, die Commune und die bildenden Künste », 1984, pp. 248-262.

7. Cf. le cat. *Courbet et la Commune*, Paris, musée d'Orsay, 2000.

8. Cf. T. Reff, « The Street as Battleground », 1982, pp. 201-231.

9. Cf. É. Darragon, « Manet, "L'Évasion" », 1982, pp. 25-40 ; et *Manet*, 1991.

10. Cf. M. R. Brown, « Art, the Commune and Modernism : the example of Manet », décembre 1983, pp. 101-107.

11. Cf. C. Cain Hungerford, « Meissonier's *Siège de Paris* and *Ruines des Tuileries* », novembre 1990, pp. 211-212 ; « "Les choses importantes", Meissonier et la peinture d'histoire », 1993, pp. 162-176 (et plus particulièrement, pp. 173-176).

12. Cf. le cat. *Jean-Paul Laurens (1838-1921) peintre d'histoire*, Paris, musée d'Orsay, 1999 (en particulier la contribution de F. de Vergnette, « Portrait de Jean-Paul Laurens en homme exemplaire », pp. 64-65).

13. Cf. le cat. *Carpeaux peintre*, Paris, musée du Luxembourg, 2000 (en particulier la contribution de L. des Cars, « Carpeaux témoin de son temps », pp. 124-129).

INTRODUCTION

Commune. Ces monographies ont également été l'occasion d'exhumer des réserves des musées des œuvres oubliées ou de dévoiler des tableaux méconnus jusqu'alors demeurés inaccessibles dans des collections particulières. Pour autant, ces œuvres et ces opinions inspirées ou motivées par la Commune, modestes et disparates, produites ou émises par des artistes aux personnalités, aux origines et aux parcours hétérogènes, n'ont jamais été constituées en *corpus*. Il faut dire que la difficulté d'une telle recherche est encore accrue par le caractère épiphénoménal des œuvres dans l'activité de chacun de ces peintres, graveurs ou sculpteurs. En outre, le *corpus* est disproportionné : nous n'avons localisé dans les collections publiques françaises et étrangères qu'une poignée de sculptures et une petite cinquantaine de tableaux – pour plusieurs milliers de caricatures, de gravures et de photographies déjà regroupées en ensembles distincts et organisés. Enfin, la représentation peinte et sculptée de la Commune a emprunté à tous les genres : la peinture d'histoire, la scène de genre, le portrait et le paysage (urbain). Or ces pratiques doivent être appréhendées, au même titre que les sujets choisis, en regard de la masse considérable d'images produites pendant cette période – caricatures, gravures de presse, photographies, photomontages... – ayant sensiblement modifié le « régime scopique », selon l'expression de Jonathan Crary¹.

De ce point de vue, la Commune de 1871 semble avoir continué à souffrir d'une incurie que la Révolution française et la Révolution de 1848 ne connaissent plus depuis quelques années, grâce aux travaux de quelques historiens (d'art) ayant bénéficié de l'impulsion des commémorations nationales ou internationales. Ainsi, autour du Bicentenaire de 1989, nombre d'études ont paru, consacrées aux rapports de la Révolution française avec les questions artistiques². De même, quoique avec une ampleur moindre, la commémoration du « printemps des peuples » a provoqué, autour de 1998, quelques publications où la place de l'art et le rôle des artistes furent spécifiquement étudiés³. Mais le centenaire de la Commune, organisé en 1971, n'est pas parvenu à initier une telle dynamique scientifique et/ou éditoriale – peut-être parce que la commémoration de la Commune fut alors plus particulièrement l'apanage du Parti communiste français et de quelques municipalités qui lui étaient affiliées, à travers des

1. Cf. J. Crary, *L'Art de l'observateur, Vision et modernité*, 1994.

2. De la volumineuse bibliographie, j'extrais à titre indicatif quelques ouvrages complémentaires : J.-C. Bonnet, dir., *La Carmagnole des muses, L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, 1988 ; P. Bordes et R. Michel, dir., *Aux Armes et aux Arts !...*, 1988 ; A. de Baecque et C. Langlois, *La Caricature révolutionnaire, La Caricature contre-révolutionnaire*, 2 vol., 1988 ; le cat. *Politique et polémique, La caricature française et la Révolution...*, 1989 ; É. Pommier, *L'Art de la liberté, Doctrines et débats de la Révolution française*, 1991 ; M. Vovelle éd., *Les Images de la Révolution française*, 1988.

3. Cf. C. Georgel, 1848, *La République et l'art vivant*, 1998 ; le cat. *Les Révolutions de 1848, l'Europe des images*, 1998 (vol. 1, « Le printemps des peuples » ; vol. 2, « Une république nouvelle »). Il ne faut toutefois pas négliger les ouvrages plus anciens, mais pionniers, de T. J. Clark, *Le Bourgeois absolu, Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, 1992, et de M.-C. Chaudonneret, *La Figure de la République, Le concours de 1848*, 1987.

INTRODUCTION

institutions, tels le musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis¹ et le musée de l'Histoire vivante de Montreuil.

En l'occurrence, ce champ d'étude souffrit de la postérité plus large de la Commune, déchirée entre une condamnation au néant – certains historiens n'ont-ils pas prétendu que l'événement n'avait laissé aucune trace dans l'histoire française et n'avait eu aucune portée internationale ? – et une mémoire exclusivement revendiquée par le socialisme et le communisme en quête de légitimation historique. Lénine, qui y vit l'un des moments forts de l'histoire du socialisme, accentua certainement l'importance de la Commune et favorisa son assimilation avec la Révolution russe d'octobre 1917, puis avec le communisme. Après la Deuxième Guerre mondiale, la politique de la Guerre froide acheva de fixer l'amalgame, enfermant pour longtemps la Commune dans l'historiographie, la culture et la mémoire marxistes, ainsi que l'a montré Marie-Claire Lavabre².

Prisonnières d'une mémoire politique partisane, les représentations de la Commune, ultérieures à l'événement, furent aussi souvent dénaturées. Le seul tableau de Théophile-Alexandre Steinlen, connu sous le titre *La Commune, Louise Michel sur les barricades*³, condense des approximations, négligences et manipulations significatives. Cette œuvre représente une femme juchée sur une barricade, enveloppée dans un drapeau rouge et offrant au regard des spectateurs sa poitrine dénudée. Alors qu'elle est souvent donnée pour rigoureusement contemporaine de la Commune, l'œuvre date en réalité de l'année 1885 et s'intitulait initialement *La Commune ou Louise sur les barricades*. Cette année-là, Jean-Baptiste Clément publiait son recueil de chansons, dans lequel figurait *Le Temps des cerises* composé en 1867, mais dédié en 1885 « à la vaillante citoyenne Louise, l'ambulancière de la rue Fontaine-au-Roi, le dimanche 28 mai 1871 »⁴. À coup sûr, Steinlen prit chez Clément le sujet de son tableau allégorique qui n'était pas non plus sans citer *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix⁵ et qui s'inscrivait aussi dans la lignée d'une tradition de l'allégorie révolutionnaire. Mais, alors que le chansonnier racontait les circonstances de la dédicace de son ode communarde « à une vaillante fille [...] de vingt à vingt-deux ans », dont il avouait ne pas savoir ce qu'elle était devenue, des historiens de la Commune saisirent l'opportunité d'un prénom évocateur pour faire

1. Cf. le cat. *La Commune de Paris, 1871-1971, exposition du Centenaire*, Saint-Denis, MAH, 1971. On lira aussi l'article de S. Gonzalez, « Du temporaire au permanent, Le fonds de la Commune de Paris au musée de Saint-Denis (1935-1999) », printemps 2000, pp. 94-99.

2. Cf. M.-C. Lavabre, *Le Fil rouge, Sociologie de la mémoire communiste*, 1994 (en particulier pp. 88-96). L'auteur montre que la mémoire communiste de la Commune fut beaucoup plus homogène que celle de la Révolution française.

3. • Théophile-Alexandre Steinlen, *La Commune, Louise Michel sur les barricades*, H/t, 1885, Genève, Petit Palais, Musée d'art moderne.

4. In *Chansons de Jean-Baptiste Clément*, 1885, pp. 243-245.

5. Eugène Delacroix, *Le 28 juillet, La Liberté guidant le peuple*, H/t, 1830, Paris, musée du Louvre. Sur cette œuvre et sa descendance, cf. H. Toussaint, *La Liberté guidant le peuple de Delacroix*, Paris, RMN, 1982.

INTRODUCTION

de cette « obscure héroïne »¹, transformée en allégorie générique, le portrait d'une des femmes les plus sulfureuses de cette révolution : Louise Michel, qui savait aussi se mettre en scène dans ses écrits autobiographiques². Ajoutons que la confusion, entretenue et répétée au fil des publications, toucha par extension la gravure que Steinlen donna quelques années plus tard, en première page du *Chambard socialiste*, sous le pseudonyme de Petit Pierre³. Démarquée de la peinture de 1885 dont elle reprenait la figure enveloppée dans un drapeau, l'illustration fut répandue comme un nouveau portrait de la « Vierge rouge », alors même que sa légende – « Mai 1871 » – prolongeait la veine anonyme et allégorique du tableau référent. Comme l'a montré Alain Dalotel, ces deux œuvres ont donné une teneur et une consistance à différentes mythologies – en particulier les mythes nombreux de « la dernière barricade de la Commune »⁴ et la légende de « la barricade des femmes »⁵ –, où les faits historiques brouillés et les représentations falsifiées ont fini par se confondre.

Les images de la Commune et de sa mémoire semblent avoir été phagocytées par l'histoire de la Commune, elle-même traversée d'enjeux idéologiques et polémiques. En dépit de sa relative brièveté – déclarée le 18 mars 1871, elle sera écrasée 72 jours plus tard, le 28 mai –, la Commune de Paris a suscité un nombre considérable d'études de tous ordres – historiques, politiques, militaires, juridiques, institutionnelles, économiques ou sociales –, auxquelles il faut encore ajouter les biographies des principales figures communardes ou versaillaises, ainsi qu'une importante littérature de circonstances ou de témoignages due à des contemporains, favorables ou non à cette insurrection. Mais concernant le rapport de la Commune avec les arts et les représentations, la bibliographie s'avère d'une grande pauvreté.

Après l'étude pionnière mais partisane d'Alfred Darcel⁶ – un conservateur du Louvre momentanément relevé de ses fonctions pendant la Commune –, quelques rares analyses d'ensemble ont été consacrées à l'art pendant la Commune. Les articles et les contributions parus au moment du centenaire et dans son sillage demeurent des « introductions » à des recherches plus approfondies, mais rarement poursuivies⁷. Adrian Rifkin

1. In *Chansons de Jean-Baptiste Clément*, *op. cit.*, pp. 243-245.

2. Voir les scènes de barricades où Louise Michel se décrit, dans *La Commune, Histoire et souvenirs*, 1999 et plus particulièrement le chapitre IV, intitulé « L'hécatombe », qui raconte la Semaine sanglante. Précisons que Louise Michel reprend dans ce volume la scène décrite par Jean-Baptiste Clément et qu'elle évoque aussi cette ambulancière prénommée Louise (*ibid.*, pp. 243-244).

3. • Petit Pierre [Théophile-Alexandre Steinlen], « Mai 1871 », in *Le Chambard socialiste*, 26 mai 1894.

4. Cf. A. Dalotel, « La dernière barricade de la Commune », mai-août 2000, pp. 1-8.

5. Cf. A. Dalotel, « La barricade des femmes », 1997, pp. 341-355.

6. Cf. A. Darcel, « Les Musées, les arts et les artistes pendant la Commune », vol. 4, 1871, pp. 285-306 et 414-429 ; vol. 5, 1872, pp. 41-65, 140-150, 210-229, 398-418 et 479-490.

7. Cf. J. Lacambre, « Les expositions à l'occasion du centenaire de la Commune de Paris », 1972, pp. 68-71 ; J. Kaplow, « The Paris Commune and the Artists », 1973, pp. 144-167 ; J. A. Leith, « The War of images surrounding the Commune », 1978, pp. 101-150 ; A. Rifkin, « Cultural Movement and the Paris Commune », 1979, pp. 201-220.

INTRODUCTION

s'intéressa ainsi aux arts visuels de la Commune, mais il les étudia dans le cadre d'une histoire culturelle balbutiante, sans véritablement les distinguer de la poésie, de la chanson et du théâtre. Quant à Jeffrey Kaplow, s'il fut parmi les premiers à restituer et à réévaluer le rôle des artistes dans la Commune, il se concentra sur les destins collectifs, sans prendre en compte les parcours individuels. En outre, les œuvres les plus célèbres de Courbet, Manet, Meissonier ou Dalou furent généralement privilégiées, au détriment des peintures ou des sculptures d'artistes aujourd'hui oubliés ou négligés. Qui s'intéresse en effet à l'œuvre d'Edmond Allouard, de Charles Beauverie, d'Auguste Lepère ou de Paul Moreau-Vauthier ?

Les quelques ouvrages publiés sur le sujet souffrent des mêmes carences. Ainsi en 1981, Jean Péridier donnait un volume au titre trompeur, *La Commune et les artistes*¹, qui est une série de biographies souvent anecdotiques des chansonniers Eugène Pottier et Jean-Baptiste Clément, du journaliste-écrivain Jules Vallès et de Gustave Courbet – le seul véritable artiste, au sens strict du terme, de cette galerie de portraits. Plus récemment, Albert Boime a proposé *Art and the French Commune : Imagining Paris after the War and Revolution*² qui, derrière un titre prometteur, est une étude formaliste des incidences de la guerre franco-prussienne, du siège de Paris et de la Commune dans l'œuvre peinte des impressionnistes, sans prendre en compte ni les artistes extérieurs au groupe ni leurs œuvres. Ayant constaté que l'impact décisif de la Commune sur le projet et sur la réception de l'impressionnisme n'avait pas retenu l'attention des chercheurs, Boime entreprit de rétablir les rapports qui auraient prévalu entre l'Année terrible et les débuts de la peinture moderne, pour rappeler le républicanisme modéré des impressionnistes paradoxalement assimilés à des révolutionnaires ou des communards et pour tenter de révéler les procédés d'occultation de la Commune, dans leurs œuvres comme dans leur fortune critique³.

Auparavant, quelques spécialistes de l'impressionnisme avaient déjà tenté de définir cette « autre modernité »⁴, à l'aune d'une onde de choc qui fut aussi puissante que l'événement révolutionnaire avait été fulgurant. Dans leurs approches politiques de l'impressionnisme, Timothy J. Clark⁵ et Robert L. Herbert⁶ furent ainsi l'un et l'autre sensibles au poids de la Commune sur la vie culturelle parisienne après 1871, même s'ils ne consacrèrent pas plus de quelques lignes à cette question. Dans le catalogue de

1. Cf. J. Péridier, *La Commune et les artistes*, 1981.

2. Cf. A. Boime, *Art and the French Commune...*, 1995.

3. *Ibid.*, pp. 19-20.

4. *Ibid.*, p. 3.

5. Cf. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, 1985, p. 9.

6. Cf. R. L. Herbert, *Impressionism : Art, Leisure, and Parisian Society*, 1991, pp. 13, 30, 74, 202, 227, 234 et *passim*.

INTRODUCTION

l'exposition *The New Painting*, Paul Tucker avait ainsi publié un important essai sur la place occupée par la Commune dans la dynamique de la première exposition impressionniste d'avril 1874¹. De même, dans sa monographie de Claude Monet, Virginia Spate avait consacré de longs développements souvent déroutants, parfois même provocants, à l'incidence de la Commune sur l'œuvre de l'artiste et de quelques-uns de ses comparses. Selon elle, la peinture impressionniste de la décennie 1870 serait ainsi « réparatrice par le style et par les sujets choisis [...] comme s'il s'agissait de démontrer que les événements de 1870-1871 n'avaient été, pour reprendre les mots de Zola, qu'un "mauvais rêve" »². Dans leurs travaux, Albert Boime, Paul Tucker et Virginia Spate ont, de la sorte, opéré une contextualisation étroite de l'impressionnisme, dans le climat de la Commune et de ses répercussions, pour tenter de tisser des liens entre l'événement politique et la sensibilité impressionniste. Ce propos est stimulant mais trop systématique et univoque. Pour montrer les séquelles de la Commune sur les structures plastiques, les sujets et les lieux de production de l'impressionnisme, ces auteurs ont souvent réduit les œuvres des artistes – il s'agit de Manet, Degas, Pissarro, Monet, Renoir, Sisley, Cézanne, Berthe Morisot, Caillebotte ou Seurat – à des peintures exclusivement motivées par l'Année terrible, dont elles ne seraient que des illustrations refoulées, sous l'effet de résonances assourdies – *Les Raboteurs de parquet* de Caillebotte³ sont-ils ainsi, pour autant, « une représentation métaphorique de la reconstruction de Paris » détruit sous la Commune, comme le propose Albert Boime⁴ ? Face à de telles propositions qui forçaient au débat, il fut d'autant plus surprenant de découvrir, en 1994, que le catalogue de l'exposition *Impressionnisme, Les origines*⁵ semblait soigneusement éviter de prendre en compte la Commune, en terminant son champ chronologique avec l'année 1869, avant même la chute du Second Empire, et sans s'encombrer des années 1870 à 1874 pourtant décisives à plus d'un titre dans la gestation de l'impressionnisme, synchronique de la répression et de l'occultation de la Commune.

Pour en finir avec cette recension bibliographique aussi vaste que disparate et qui dit, à sa manière, l'éclatement du sujet, il faut saluer l'ouvrage récent de Gonzalo J. Sanchez, *Organizing Independence, The Artists Federation of the Paris Commune and Its Legacy, 1871-1889*⁶ qui, en faisant la première véritable histoire de la Fédération des artistes, a apporté d'intéressants éclairages sur la personnalité de plusieurs de ses membres, dont certains,

1. Cf. P. Tucker, « The First Impressionist Exhibition in Context », 1986, pp. 93-117.
2. Cf. V. Spate, *Claude Monet, La couleur du temps*, 2001, p. 74.
3. Gustave Caillebotte, *Les Raboteurs de parquet*, H/t, 1875, Paris, musée d'Orsay.
4. Cf. A. Boime, *Art and the French Commune...*, 1995.
5. Cf. le cat. *Impressionnisme, Les origines, 1859-1869*, Paris, Grand Palais, 1994.
6. Cf. G. J. Sanchez, *Organizing Independence...*, 1997.

INTRODUCTION

occultés par la figure encombrante de Courbet, avaient perdu toute postérité : Arnaud-Durbec, Feyen-Perrin, Héreau, Oulevay, Pichio... On pourrait objecter à l'auteur de ce livre de n'avoir pas étudié la production des artistes engagés, mais là n'était pas le propos de cette histoire culturelle de la Commune et de son legs institutionnel à la III^e République. Au-delà de sa singularité, cette étude pose une fois encore la question du *corpus* de ce sujet : dans sa diversité et sa complexité mêmes, le rapport de la Commune avec les arts, les images et les artistes – au printemps 1871 comme dans les mois, les années et les décennies ultérieurs – semble se soustraire à toute forme d'approche globale. Le seul ouvrage dont on pouvait penser qu'il aurait tenté cette lecture d'un *corpus* constitué est celui de John Milner, intitulé *Art, War and Revolution in France, 1870-1871, Myth, Reportage, and Reality*¹. Mais ce luxueux volume à l'iconographie abondante est une histoire de l'Année terrible racontée à travers les descriptions d'œuvres reproduites, sans distinctions, réduisant l'artiste au rôle improbable de témoin objectif.

Dans les pages qui vont suivre, notre ambition est d'abord de réconcilier l'étude d'objets hétérogènes et composites qui constituent un champ d'investigation, d'apparence insaisissable, pour ensuite parvenir à comprendre la disparition ou l'oubli – la proscription – dont les représentations de la Commune ont été (sont encore, à bien des égards) les victimes. À cette fin, il convenait d'interroger tout à la fois la réputation iconoclaste définitivement attachée à la Commune, l'engagement des artistes et sa répression multiforme, les institutions artistiques de la Commune, le système des objets d'art de la Commune et de sa mémoire – où coexistent la peinture, la sculpture, la gravure, la caricature et la photographie –, la capacité de l'art à être un mémorial durant les décennies suivantes... Autant de points où ne cesse de se poser la délicate question de la représentation (ou de la non-représentation) de cette révolution qui marqua et hanta la fin du XIX^e siècle, entre censure et résistance.

1. Cf. J. Milner, *Art, War and Revolution in France...*, 2000.

PREMIÈRE PARTIE

LA COMMUNE, LE CHAOS ET LA DESTRUCTION

La Commune : un non-objet

Il faut revenir au postulat initial : la Commune aurait été trop fulgurante et trop mouvementée pour pouvoir susciter des créations artistiques qui exigeaient durée et stabilité. Ce constat oblige à s'interroger sur le statut même de la Commune qui n'est pas parvenue à s'imposer comme *révolution* et qui n'a pas réussi à exister comme *événement*. Les historiens, conservateurs ou républicains, affiliés à Versailles ou sympathisants de la cause communarde, échouèrent d'ailleurs à inscrire l'événement « Commune de Paris » dans leurs propos respectifs. Alors même que se jouait une bataille de l'écrit entre les communards vaincus – déportés ou proscrits écartés de la vie politique, rayés de la mémoire nationale et contraints au mutisme – et les versaillais vainqueurs – juges et seuls détenteurs du droit de parole –, pour imposer une vision de l'événement, la Commune fut souvent niée par ses détracteurs – ce qui prouve indirectement les difficultés de son écriture.

Du flot des romans, des nouvelles et des feuilletons qui lui sont consacrés¹, on peut extraire un des contes du recueil d'Alphonse Daudet, *Les Contes du lundi*, intitulé « La Bataille du Père-Lachaise ». L'écrivain y raconte la répression des communards opérée par les troupes versaillaises dans l'enceinte du cimetière. Cette nouvelle prend place dans un volume où Daudet se pose en témoin et en observateur, déclarant à plusieurs reprises qu'il s'est contenté de retranscrire des notes prises sur le vif. En ouverture d'un conte du même volume, mais donné à lire avant « La Bataille du Père-Lachaise », et intitulé « Aux avant-postes », il écrit ainsi : « Les notes qu'on va lire ont été écrites au jour le jour en courant les avant-postes. C'est une feuille de mon carnet que je détache [...]. Tout cela est haché, heurté, bâclé sur le genou, déchiqueté comme un éclat d'obus ; mais je le donne tel quel, sans rien changer, sans même me relire. J'aurais trop peur de vouloir inventer, faire intéressant, et de gâter tout »².

1. Voir la recension effectuée par H. Millot, « Essai bibliographique », 1994, pp. 253-283.

2. In A. Daudet, *Contes du lundi*, 1929, p. 102.

En adoptant une attitude comparable à la posture d'un peintre qui se satisferait de montrer des croquis, l'écrivain se pose en chroniqueur du moment et en historien d'un présent qu'il veut restituer à ses lecteurs. Daudet prit en effet des notes. Mais il ne les publia évidemment pas telles quelles et les recomposa, en essayant de produire cette illusion, notamment par le recours à la première personne qui concourt à authentifier le récit donné¹. Dans « La Bataille du Père-Lachaise », l'écrivain commence par contester la bataille en niant qu'il y ait eu des combattants. Le personnage du gardien du cimetière prend la parole dès la première ligne de cette nouvelle et déclare sur un ton péremptoire : « Une bataille ici ?... mais il n'y a jamais eu de bataille »². Ouvrir un témoignage sous le signe d'une négation n'est pas neutre. C'est, sous la plume faussement objective de l'écrivain³, une façon de condamner la Commune sans en faire le récit. C'est aussi tenter de dissimuler la difficulté de narrer l'événement.

La Commune exista rarement et difficilement comme événement, car il semble que sa narration même ait été d'emblée considérée comme une gageure – moins pour des raisons idéologiques que pour des difficultés liées à la construction d'un récit cohérent. En janvier 1881, dans la préface à la réédition de sa monumentale histoire de la Commune de Paris initialement parue en 1878, Maxime Du Camp prévenait : « Je n'ai jamais eu l'intention d'écrire une histoire complète de la Commune [...] », invoquant l'absence de documents fiables⁴. Écrivain improvisé en « historien » pour la circonstance, Du Camp paraît s'être heurté à l'inénarrable, alors même qu'il prétendait avoir été témoin des événements : « Du 18 mars au 28 mai, je suis resté à Paris, attentif aux faits dont j'étais le témoin, me mêlant aux hommes, regardant les choses et prenant des notes [...] » (p. XIV). En effet, à plusieurs reprises, dans cette longue préface de 1881, Du Camp avoue les difficultés qu'il a rencontrées – « [...] mais cette histoire [de la Commune], je ne pouvais pas l'écrire, car les éléments n'en sont pas encore réunis » (p. II) –, il justifie longuement ses choix – « [...] je crois devoir expliquer aux lecteurs pourquoi je n'ai point fait un travail d'ensemble, et pourquoi j'ai procédé par épisodes, ou, pour mieux dire, par monographies » (p. I) – et il confesse les défauts de son entreprise qui ne cesse de se heurter à la cohérence du discours – « Ce travail offre en outre un inconvénient qu'un écrivain plus habile que moi aurait évité, mais auquel je n'ai pas su échapper. [...] j'ai été entraîné à des répétitions, à des redites [...] » (p. IV). Aussi vaste soit son entreprise – 4 volumes et plus de 1 500 pages –, Maxime Du Camp accepte, comme avec résigna-

1. In C. Becker, « Daudet, la guerre, la Commune », 1994, pp. 97-108.

2. Cf. A. Daudet, *Contes du lundi*, 1929, p. 182.

3. Comme l'explique C. Becker (*op. cit.*, p. 101) : « Le réel n'est jamais donné pour lui-même, mais sous sa forme jugée ».

4. In M. Du Camp, *Les Convulsions...*, 1883, vol. I, p. I.

tion, que la Commune « dans son ensemble », dont il n'a pu « découvrir [que] quelques coins » (p. XI), lui échappe inexorablement.

Il semble bien que Du Camp, c'est implicite dans son propos, ait vu la Commune comme un événement inénarrable par essence, en raison même de la violence de cette révolution. Toujours en préface aux *Convulsions de Paris*, l'auteur expliquait : « [...] toute violence me fait horreur, qu'elle vienne de César ou qu'elle vienne de Brutus, et la Commune n'a été qu'une explosion de violence, explosion d'autant plus douloureuse à supporter, d'autant plus impie, qu'elle se produisait à un moment où le plus simple patriotisme commandait le recueillement, le retour sur soi-même [...] » (p. XIII). Nichée au cœur de la Commune, la violence interdirait sa narration et sa *représentation* – au sens où ce terme désigne la restitution d'une présence – et en condamnerait toutes les tentatives à avorter. C'est certainement ce que Du Camp chercha à éviter en optant pour ce qu'il qualifie d'« épisodes » ou de « monographies », c'est-à-dire pour des vues partielles ou fragmentaires, pour des unités visuelles, pour des sortes de « tableaux ». Il n'est pas le seul : la plupart des écrivains, favorables ou non à la Commune, parce qu'ils achoppaient sur cette difficulté à embrasser l'événement, dans sa violence et sa complexité, adoptèrent aussi des formes brèves et discontinues. C'est le principe des *Contes du lundi*, qu'Alphonse Daudet a initialement publiés dans *Le Soir*, à partir de la mi-février 1871, sous le titre de « Lettres à un absent », adressées à un lecteur éloigné de Paris. Cette forme courte est également celle que choisirent plusieurs historiens-témoins de la Commune, parmi lesquels Maxime Vuillaume, dans ses *Cahiers rouges au temps de la Commune*¹ rédigés entre 1909 et 1911, au titre si singulier, et qui sont conçus comme une collection de scènes, de moments et de portraits – une série de « cahiers » dont l'effet fragmentaire est accentué par un ensemble d'interventions opérées sur le texte, telles que la brutalité des transitions, la narration au présent, la modification des points de vue de l'événement et l'introduction d'inter-titres semblables à des légendes.

C'est au prix de ces pratiques que la Commune paraît avoir pu être donnée à lire, souvent d'ailleurs par le biais de la métaphore artistique. Quand en 1898, plus d'un quart de siècle après la Commune, Louise Michel entreprendra de raconter ce que furent ces journées du printemps 1871, elle inaugurera son avant-propos par cette remarque : « La Commune à l'heure actuelle est au point pour l'histoire. Les faits, à cette distance de vingt-cinq années, *se dessinent*, se groupent sous leur véritable aspect »². De la même manière, Alphonse Daudet intitulait un de ses *Contes du lundi* : « Paysages d'insurrection », dans lequel il décrit des scènes de rues se déroulant dans le

1. Cf. M. Vuillaume, *Mes Cahiers rouges...*, 1998.

2. In L. Michel, *La Commune, Histoire et souvenirs*, 1999, p. 13 (Je souligne dans le texte, NdA).

Marais, à Montmartre et dans le faubourg Saint-Antoine¹. On pourrait ainsi multiplier les exemples de témoins de la Commune désireux, dans les préfaces ou les avant-propos de leurs ouvrages, de « croquer », « graver », « peindre » ou « ciseler » tel moment ou telle scène. Certains auteurs se voient en peintres, en sculpteurs ou en photographes, se dotant parfois même d'une spécialité : portraitistes, paysagistes, peintres de batailles ou panoramistes. L'unité supposée de l'image devient, par le procédé de l'accumulation, un mode narratif. La masse considérable de *mémoires*, de *témoignages*, d'*impressions*, de *souvenirs*, de *lettres*, de *journaux*, d'*études*, de *documents*, de *chapitres*, d'*histoires*, de *paroles*, de *confessions*, de *griffonnages*, de *notes*, de *journalées*²... publiés dès les lendemains de la Commune et jusqu'à l'aube du XX^e siècle, trahit la nécessité de consigner par écrit les faits, les souvenirs, les sensations et les interprétations. En même temps, leur profusion et leur forme généralement abrégée disent à nouveau la difficulté d'entreprendre la narration d'un événement opaque, nerveux, contradictoire et comme insaisissable par sa violence. Dans la préface à la deuxième édition de son *Histoire de la Commune* qui paraît en 1896, Prosper-Olivier Lissagaray rattache 1871 à la lignée révolutionnaire de 1789, 1793, 1830 et 1848. Il explique ensuite : « Ce flot révolutionnaire court, ininterrompu, dans notre histoire, tantôt au grand jour, tantôt souterrain, comme ces fleuves qui s'abîment soudainement dans les gouffres ou les sables, pour reparaître au soleil étonné. Je vais en dire la dernière éruption, et des lacs de boue dégager les eaux vives »³. Par cette métaphore, Lissagaray donne aussi à comprendre que, par sa nature éruptive et résurgente, la Commune en tant que révolution ne peut qu'être l'objet de visions épisodiques, fragmentaires et momentanées. Et, quoique son ouvrage soit conçu comme une « histoire-fleuve » de la Commune, chaque chapitre s'ouvre sur quelques scènes aussi édifiantes que des titres de tableaux, annonçant ce qui sera donné à lire. Ainsi, peut-on lire en tête du chapitre xxxii : « La furie versaillaise. – Les abattoirs. – Les cours prévôtales. – Mort de Varlin. – La peste. – Les enfouissements »⁴. Chacune de ces mentions pourrait être le programme iconographique d'un tableau. Tant dans sa préface de 1876 que dans celle de 1896, Lissagaray compare son *Histoire de la Commune* à l'œuvre d'un géographe et explique : « Celui qui fait au peuple de fausses légendes révolutionnaires, celui qui l'amuse d'histoires chantantes, est aussi criminel que le géographe qui dresserait des cartes menteuses pour les navigateurs »⁵. Son

1. Cf. A. Daudet, *Contes du lundi*, *op. cit.*, p. 113-119.

2. Voir les titres, dont certains sont très curieux, donnés par H. Millot, *op. cit.*, pp. 253-283.

3. In P.-O. Lissagaray, *Histoire de la Commune de 1871*, 1990, p. 17.

4. *Ibid.*, p. 374.

5. *Ibid.*, p. 16. Dans la préface de 1896, Lissagaray a remplacé le géographe par un « cartographe » et les cartes par des « graphiques » (p. 18).

propos est moins verbal que graphique – la carte est avant tout une image : une représentation médiatrice, un moyen d'accès au réel simplifié –, comme si la convocation du fragment et de l'image permettait de repousser le spectre de l'impossible exhaustivité du récit historique ou littéraire et évitait à l'auteur et à son lecteur de se perdre.

La récurrence de ces métaphores liées aux arts et à l'image, dans les écrits consacrés à la Commune, ne saurait être fortuite. Tout au long du XIX^e siècle, l'image fut investie du statut d'objet de connaissance et de savoir : son irruption massive dans les dictionnaires ou les encyclopédies en est un signe, de même que les grandes entreprises d'iconographie anthropologique ou médicale qui convoquent la gravure ou la photographie. L'utilisation de cette dernière, au mitan des années 1890, dans la publication au titre programmatique *Paris sous la Commune par un témoin fidèle, la photographie*¹ va aussi dans ce sens, en reproduisant des portraits, des paysages urbains, des peintures, des gravures et des documents autographes qui sont tous ramenés au rang de la photographie, parce qu'ils sont tous reproduits par le truchement de ce médium, homogénéisant l'espace dans lequel ils sont donnés à voir.

L'image est perçue comme un objet fixe et certain, qui semble pouvoir garantir la lisibilité de son sujet. C'est vraisemblablement la raison pour laquelle les écrivains et les historiens de la Commune font appel à son autorité, alors que les événements révolutionnaires de 1871 restent difficiles à narrer et à organiser dans le cadre d'un discours. Par la métaphore de l'image, ceux-ci paraissent subitement plus tangibles et sont ainsi susceptibles d'être mieux appréhendés – comme si l'insaisissabilité achevait là sa course. En cristallisant les faits dans l'objet *autre* qu'est l'image, les gens de lettres font l'aveu de la déficience du langage. Mais l'image est-elle pour autant digne de cet optimisme affiché par les écrivains ?

Si l'événement « Commune de Paris » s'est soustrait à la narration et à la représentation, c'est certainement parce qu'il fut perçu comme *contradictoire*. La dualité structure les récits des événements partagés entre le proche et le lointain, l'intérieur et l'extérieur (de la ville), le net et le flou (de la perception), l'ancien et le nouveau, le connu et l'inconnu, le normal et l'anormal, l'individuel et le collectif... Par ces ambivalences, les événements de la Commune sont d'autant plus difficiles à circonscrire et à fixer. Le rapport au temps et à l'espace de la Commune en est également altéré. Fulgurante et frénétique, la Commune a donné le sentiment d'une accélération subite du temps, dans un espace clos et assiégé que les communards occupèrent, et que les versaillais réinvestirent physiquement et symboli-

1. Cf. *Paris sous la Commune par un témoin fidèle, la photographie*, vers 1895. Le volume publié en 2002 (Paris, Éditions Dittmar) et annoncé comme une réédition de l'ouvrage initial est malheureusement trop lacunaire et erroné pour être utilisé.