

Emmanuel Fureix

L'œil blessé

*Politiques de l'iconoclasme
après la Révolution française*



ÉPOQUES

Champ Vallon

ÉPOQUES
EST UNE COLLECTION
DIRIGÉE PAR
JOËL CORNETTE

Illustration de couverture :
Marcel et Jean Léauté, « Démolition de la statue de Henri IV »,
photographie sur papier albuminé, 1871.

© 2019, CHAMP VALLON, 01350 Ceyzérieu
www.champ-vallon.com
ISBN 979-10-267-0815-5
ISSN 0298-4792

L'ŒIL BLESSÉ

DU MÊME AUTEUR

La France des larmes. Deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840), Champ Vallon, 2009. Prix Chateaubriand, 2009.

Le siècle des possibles (1814-1914), Paris, PUF, 2014.

Avec François Jarrige : *La modernité désenchantée. Relire l'histoire du XIX^e siècle français*, La Découverte, 2015.

Direction d'ouvrages

Iconoclasme et révolutions, de 1789 à nos jours, Champ Vallon 2014.

Avec Sylvie Aprile et Jean-Claude Caron, *La liberté guidant les peuples. Les révolutions de 1830 en Europe*, Champ Vallon, 2013.

Emmanuel Fureix

L'ŒIL BLESSÉ

*POLITIQUES DE L'ICONOCLASME
APRÈS LA RÉVOLUTION FRANÇAISE*

Champ Vallon

INTRODUCTION

Des ouvriers, sur un échafaudage, fixent l'objectif des photographes. En pleine Commune de Paris, le 18 mai 1871, ils semblent détruire méthodiquement un haut-relief de bronze représentant Henri IV¹, sur la façade de l'hôtel de ville. L'un d'eux menace ostensiblement de son burin le cou royal, promis à la décapitation. Les deux photographes, les frères Léauté, reporters de circonstance, sont-ils là à dessein pour immortaliser la mort d'une statue ? Tout le suggère, la pose soigneuse des ouvriers, comme l'autorisation qu'ils ont probablement dû requérir au préalable². L'observateur attentif constatera en outre que la photographie, intégrée ultérieurement dans un album sur « Paris sous la Commune »³, a été soigneusement grattée : un des visages d'ouvriers a été rendu invisible.

Cette photographie nous dit beaucoup sur l'iconoclasme du XIX^e siècle, mais aussi sur les images qu'il produit et les usages contradictoires qui en découlent. Elle semble réveiller le temps messianique de la révolution, celui qui voit abattre d'un même mouvement le despotisme et ses effigies. Et pourtant... La destruction de l'effigie royale n'est ici que mimée : le bronze a en réalité été simplement démonté puis remis à l'intérieur de l'hôtel de ville. Ainsi préservé, puis rescapé de l'incendie de la Semaine Sanglante, il a terminé son parcours au Musée Carnavalet, où il peut être vu encore aujourd'hui, avec ses traces de balles et de burin. Photographier ces ouvriers revenait, en mai 1871, à satisfaire des passions iconoclastes qui s'étaient exprimées à haute voix au cours de la Commune. Le monument était ainsi préservé dans son intégrité mais le signe monarchique aboli de l'espace de représentation. L'iconoclasme, mimé, devenait un acte de communication en temps de guerre civile. Le travail des ouvriers s'accompagnait de la Marseillaise et du Chant du départ, et le *Cri du peuple* pouvait

1. Portrait équestre d'Henri IV, haut-relief en bronze par Lemaire, 1838, Musée Carnavalet.

2. Voir Quentin Bajac, « Le photographe témoin », in *La Commune photographiée*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, p. 18-24.

3. Marcel et Jean Léauté, *Photographies d'après nature sous la Commune de Paris, du 18 mars au 21 mai 1871*, Paris, rue Mandar, 1871.

INTRODUCTION

annoncer triomphalement : « La façade de l'hôtel de ville sera veuve de l'effigie du roi de la poule au pot »¹. La même photographie, dans le temps de l'après, une fois la Commune vaincue et écrasée, portait un autre message. Elle devenait l'image d'une pseudo-ruine, adjointe à d'autres ruines bien réelles, celles de l'hôtel de ville, de la colonne Vendôme ou des Tuileries, amalgamées dans un même récit iconique. La légende choisie, délibérément fautive, accusait : « démolition de la statue de Henri IV, érigée en 1838 ». La Commune, démonisée, était alors criminalisée. Le grattage du visage de l'un des ouvriers visait-il alors à éviter qu'il ne soit reconnu ? C'est une hypothèse plausible.

Quel est alors l'œil blessé de l'image ? Celui, soigneusement effacé, de l'ouvrier iconoclaste devenu « vandale » dans le temps de l'après-Commune ? Celui des photographes et des spectateurs venus observer l'enlèvement d'une effigie devenue, dans un contexte de guerre civile, intolérable, donc blessante ? Ou bien le nôtre, devenu ultra-sensible à toute destruction de monument ?

De fait, notre regard sur cette photographie ne peut manquer d'être marqué par d'autres scènes plus récentes, impressionnées sur notre rétine. Le lecteur se souvient sans doute des scènes de terreur, filmées en 2015 dans le musée de Mossoul, qui montraient des hommes de Daech s'attaquer à coups de marteau-piqueur à des copies de plâtre de statues assyriennes. L'acte iconoclaste, filmé à dessein, s'attaquait moins à une improbable idolâtrie païenne qu'à l'idolâtrie patrimoniale de l'Occident. La doctrine wahhabite des images, au final, importait moins que la circulation virale d'une image scandaleuse. L'Occident, pris au piège de cet acte de terreur, ne pouvait venir au secours des pierres sans que lui soit reprochée son indifférence au sort des hommes. Plus près de nous, le 1^{er} décembre 2018, les images de destruction d'un simple moulage de plâtre à l'intérieur de l'arc de triomphe de l'Étoile, la « Marseillaise » de Rude, ont tourné en boucle sur les réseaux sociaux et les chaînes de télévision, jusqu'à fabriquer l'allégorie médiatique d'une République blessée de l'intérieur.

Tout geste iconoclaste, bien sûr, s'enracine dans une histoire longue, faussement répétitive. Il cristallise des significations et des imaginaires qui, eux, se redessinent selon des temporalités multiples, parfois saccadées. De nouvelles pratiques, aussi, peuvent se greffer sur des gestes d'apparence figée, telle la production massive d'images iconoclastes qui en modifient la réception. Les seuils de tolérance aux destructions évoluent aussi considérablement. Le XIX^e siècle français, à cet égard, se révèle un terrain passionnant d'enquête. À l'âge des luttes démocratiques et de la reproductibilité

1. *Le Cri du Peuple*, 22 mai 1871.

2. L'album appartenait au collectionneur Georges Siro (1898-1977) avant d'être acheté par la Bibliothèque nationale de France. Mais rien ne permet d'identifier son ou ses premiers propriétaires, avant l'acquisition de Siro.

INTRODUCTION

technique des images, l'iconoclasme se redéfinit dans ses formes comme dans ses fonctions.

Il ne fait plus vraiment l'épreuve du divin à travers l'image de son incarnation, comme au VIII^e siècle à Byzance ou au XVI^e siècle dans l'Europe des guerres de religion, voire pendant la déchristianisation de 1793. Il ne s'inscrit pas davantage dans une querelle théorique des images. Il vise, dans des moments de discontinuité, un bric-à-brac d'emblèmes et de signes visuels, le plus souvent profanes et politiques. Il participe activement à la conscience du changement historique, accompagnant les grandes ruptures politiques, mais aussi à la redistribution de la souveraineté. En 1814, en 1815, en 1830, en 1848, en 1870, les effigies des souverains déchus sont saccagées par les vainqueurs du jour. D'autres signes, moins directement rattachés aux régimes renversés, sont discutés et menacés – telles les croix de mission en 1830-1831 ou la Chapelle expiatoire à Paris pendant la Commune de 1871. Le champ de ce qu'il est tolérable de voir dans l'espace public est, à chaque rupture ou crise politique, rediscuté et négocié.

En matière politique, l'économie du visible au XIX^e siècle est bousculée par la discontinuité historique qui rend les signes politiques désormais fragiles par nature. La légitimité des pouvoirs s'imposant avec de moins en moins d'évidence, leur incarnation devient destructible. La souveraineté, désormais pensée comme disponible, accessible, manipulable, modifie le rapport au visible. La laïcisation du droit des images politiques allège, simultanément, la portée de leur altération : l'iconoclasme politique ne relève plus du crime de lèse-majesté mais bien plutôt du délit d'opinion. La conscience patrimoniale montante¹ modifie aussi la matérialité et l'extension des gestes : miniaturisé, l'iconoclasme se concentre sur des micro-signes plutôt que sur des monuments. Le « vandalisme » révolutionnaire, tout à la fois inventé et décrié par l'abbé Grégoire en 1794, n'est plus de saison.

Cet ouvrage ne vise, dès lors, pas simplement à exhumer des gestes oubliés, déniés, effacés de l'histoire légitime. Mais aussi, plus largement, à comprendre comment l'historicité de ce siècle a été vécue dans un rapport passionné, souvent violent, toujours éruptif, aux images et aux signes politiques. L'iconoclasme permet ainsi d'inscrire des objets à forte valeur symbolique dans des interactions sociales et politiques inaccessibles autrement.

Précisément, les manières de regarder et d'interagir avec les artefacts qui nous entourent sont devenues centrales dans les réflexions des anthropologues, des historiens et des historiens de l'art, autour de ce qu'il est coutume d'appeler les *visual studies*. S'intéresser à l'iconoclasme, c'est d'abord comprendre comment des images controversées font agir des individus qui s'en saisissent pour les rendre invisibles et les neutraliser par la violence. Cela

1. Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Le Seuil, 1992.

INTRODUCTION

revient à prendre au sérieux la magie sociale qui entoure, en situation, certains objets et certaines images. Les contemporains du XIX^e siècle y étaient déjà particulièrement sensibles. Baudelaire, témoin et acteur désenchanté de la Révolution de 1848, explicite, dans une notation fulgurante, le lien magique qui unit le peuple iconoclaste et les signes du pouvoir. Il compare ainsi, en 1853, le geste « métaphysique » de l'enfant triturant son jouet (son « joujou ») pour en découvrir l'âme, avec les destructions opérées par les insurgés de février 1848 dans le palais des Tuileries : « L'enfant tourne, retourne son joujou, il le gratte, il le secoue, le cogne contre les murs, le jette par terre. [...] La vie merveilleuse s'arrête. L'enfant, comme le peuple qui assiège les Tuileries, fait un suprême effort ; enfin il l'entrouvre, il est le plus fort. Mais où est l'âme ? C'est ici que commencent l'hébétement et la tristesse »¹. L'iconoclasme politique est ainsi l'expérience d'un corps à corps avec le pouvoir, rituel de profanation, d'expulsion de la magie des signes. Rituel à la fois glorieux et déceptif, car il ouvre sur le vide et reporte l'insurgé à l'enfance – aux yeux d'un Baudelaire désenchanté par l'expérience de 1848.

Cette question de la magie sociale des images, de leur puissance ou de leur pouvoir, occupe le cœur des études visuelles depuis quelques décennies. L'historien de l'art David Freedberg s'est ainsi attaché à montrer comment les images « sont effectivement dotées de qualités et de forces qui semblent transcender le quotidien »². Images votives, images érotiques, images infamantes, quel que soit leur statut esthétique, auraient en commun de déclencher de puissantes réactions émotionnelles et d'être investies d'une forme de présence réelle. Évoquant la destruction du portrait du dictateur philippin Marcos en 1986, il affirme : « La colère soulevée contre lui se porta sur l'effigie, comme s'il avait été présent dans son portrait, exactement comme le fut très longtemps l'empereur byzantin dès avant le règne de Justinien »³. Les « pouvoirs de l'image » résideraient dans cette fiction du « comme si », fiction dont l'historicité n'est guère interrogée.

L'anthropologue Alfred Gell parle quant à lui d'« agency » (« agentivité ») des images, et invite à une anthropologie de l'art qui porte son attention sur l'ensemble des relations et interactions sociales qui entourent un objet d'art, entendu en un sens très large⁴. L'objet d'art est à ses yeux un « système d'action qui vise à changer le monde » et pas seulement un lieu de signification. Il serait même un « agent social » analogue à une personne, capable de produire un événement, où se croisent l'auteur (l'artiste), l'indice (« la chose visible et physique »), le prototype représenté et le(s) destinataire(s).

1. Charles Baudelaire, « Morale du joujou » (1853), in *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, tome 1, p. 587.

2. David Freedberg, *op. cit.*, p. 14.

3. *Ibid.*, p. 445.

4. Alfred Gell, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Paris, Les Presses du réel, 2009 [1998].

INTRODUCTION

Les artefacts sont ainsi pris dans des « réseaux d'intentionnalité ». Gell applique ponctuellement ce modèle à l'interprétation d'un célèbre geste iconoclaste, perpétré par une suffragette anglaise, Mary Richardson. En mars 1914, Mary, surnommée ultérieurement « la balafreuse », taillada de plusieurs coups de couteau une toile de Vélasquez exposée à la National Gallery de Londres, *Vénus au miroir*. Elle explicita ses raisons d'agir dans une déclaration publique : « J'ai essayé de détruire le portrait de la plus belle femme de l'histoire mythologique pour protester contre le Gouvernement qui détruit Mrs Pankhurst, la plus belle figure de l'histoire moderne ». Emmeline Pankhurst, leader suffragette radicale, était de fait emprisonnée au même moment à Londres, maltraitée et même blessée. Selon Gell, l'opération iconoclaste fonctionne ici comme un rite de sorcellerie inversé : « les souffrances infligées à la victime [Mrs Pankhurst] modifient l'apparence de la représentation [le tableau de Velasquez] ». Ce n'est pas ici simplement le prototype qui est visé dans l'image : l'iconoclaste devient « artiste » – ou performeuse, en termes contemporains – en transformant la Vénus en Mrs Pankhurst. Le prototype se dédouble alors – Vénus et Mrs Pankhurst – et l'objet d'art se métamorphose pour devenir l'acteur d'un scandale qui rend visible une oppression sociale. Cette lecture se superpose à une autre, livrée par l'iconoclaste elle-même. Mary Richardson assure, a posteriori, avoir visé dans son geste un autre prototype, le corps féminin objet de domination et de fantasmes masculins : « Je n'aimais pas la façon dont les visiteurs masculins restaient devant [la *Vénus*] bouche bée, à longueur de journée »¹.

Horst Bredekamp propose pour sa part une théorisation de « l'acte d'image » (Bildakt), défini comme « la puissance dont est capable l'image, ce pouvoir qui lui permet, dans la contemplation ou l'effleurement, de passer de la latence à l'influence visible sur la sensation, la pensée et l'action »². L'iconoclasme relève, précisément, d'un « acte d'image par substitution », qui fait de l'image un corps à part entière. Il note aussi la multiplication, avec la modernité voire la postmodernité, de gestes de destruction d'œuvres d'art en tant qu'œuvres d'art, qui visent alors l'image en tant qu'image et non plus comme corps de substitution.

Ces approches, extrêmement stimulantes, risquent toutefois de prêter aux objets une vie et des intentions qui n'existent que dans des appropriations sociales précises, historiquement situées. Les objets, écrit Bernard Lahire, « n'existent pas socialement indépendamment des individus, des groupes ou des institutions qui se les approprient »³ ; « à chaque fois qu'un

1. Entretien donné au *Star* de Londres du 22 février 1952, cité par Sophie Moiroux, « L'image empreinte d'intentions. La « Vénus tailladée ». Considérations sur un acte d'iconoclasme », *Images Re/vues*, 2006, n°2, <http://imagesrevues.revues.org/230>.

2. Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, coll. « Politique et sociétés », 2015, p. 44.

3. Bernard Lahire, *Ceci n'est pas un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, 2015, p. 18.

INTRODUCTION

objet entre dans un nouveau contexte ou acquiert un nouveau statut, il produit de nouveaux effets et revêt des significations sociales »¹. L'histoire intellectuelle de l'iconoclasme, depuis l'interdit vétérotestamentaire, permet certes de comprendre le « cadre » dans lequel des destructions ont pu être commises et surtout interprétées². Mais, à limiter l'iconoclasme à une querelle intellectuelle et/ou théologique sur les images et leur statut, on risque de négliger non seulement les appropriations sociales dont nous venons de parler, mais aussi des pans entiers de l'histoire de l'iconoclasme³. C'est particulièrement vrai au XIX^e siècle, où les gestes iconoclastes ne s'adosent à aucune doctrine des images bien définie. Seule une approche par le bas des acteurs et des gestes permet d'éclairer ce que font les iconoclastes en s'attaquant aux images ou à certaines images : ce qu'ils font à eux-mêmes, ce qu'ils croient faire au monde social et aux rapports de pouvoir.

Telle est la démarche qu'a remarquablement menée Olivier Christin à propos de l'iconoclasme huguenot au XVI^e siècle. Les « brisimages », irréductibles à des « casseurs », ont mêlé le petit peuple aux notables, hommes de loi, officiers. L'iconoclasme a pu, certes, répondre à des frustrations matérielles. Mais il a pu tout aussi bien obéir à un « légalisme procédurier », les biens saisis étant soigneusement inventoriés. Il a rendu visibles des conflits politiques souterrains et déclenché de véritables « révolutions symboliques », notamment à Rouen en 1562 : le renversement des « idoles » a entraîné une prise de pouvoir sur la ville. L'iconoclasme protestant a aussi fait office de théologie en acte. Par des mutilations sélectives, des interpellations, des parodies de jugement, quelquefois même des supplices subis par les images, les iconoclastes ont cherché à prouver la vacuité du fétiche. Ils ont fait parler les images au terme d'une épreuve pédagogique pour démontrer que « le bois n'est que bois, la pierre que pierre ». Telle est la leçon de ces gestes qui s'acharnent en particulier contre l'image du Christ, de la Vierge et des saints, contre les gestes de bénédiction, contre la Croix. Les croyances idolâtres sont visées autant que l'image incarnée du divin. À Angoulême en 1562, alors qu'un crucifix est jeté au feu, un iconoclaste, Cambois, s'adresse à lui en ces termes : « Hé, qu'il est beau ! Si tu es Dieu, lève-toi pour faire miracle ! » L'iconoclasme, théâtral et pédagogique, cherche aussi à « désangoisser » le fidèle en le reportant à la vérité perdue de l'Évangile⁴. En retour, il suscite des actes de réparation rituelle une fois les espaces profanés reconquis par l'Église catholique.

1. *Ibid.*, p. 20.

2. Alain Besançon, *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, 1994 ; Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1998.

3. Voir notamment la synthèse importante de Dario Gamboni, *La Destruction de l'art : iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*, Paris, Presses du réel, 2015.

4. Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu : La violence au temps des troubles de religion (vers 1525- vers 1610)*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.

INTRODUCTION

De la même manière, l'iconoclasme de la Révolution française est aujourd'hui relativement bien connu, et ses logiques d'action soigneusement déchiffrées. On est parti de loin, cependant, car le prisme du « vandalisme révolutionnaire » a longtemps alimenté de vaines controverses. Ce néologisme, forgé par l'abbé Grégoire en 1794, inscrit la Révolution dans l'histoire, d'emblée pathologique, des destructions volontaires de « monuments d'art ». Présent dans ses trois *Rapports sur le vandalisme* de 1794-1795, ce terme désigne l'acte de « détruire ou dégrader des chefs d'œuvre où le génie a déployé sa magnificence », acte accompli contre le « fanatisme », mais devenu lui-même, selon Grégoire, une manifestation de fanatisme. Inscrit dans le « moment thermidorien », le mot connaît un succès foudroyant, et s'internationalise. Il permet de mieux stigmatiser la « Terreur » et Robespierre, et déclenche à ce titre des débats historiographiques passionnés depuis deux siècles. Les adversaires de la Révolution, agrégeant les destructions iconoclastes, les dégâts consécutifs à la vente des biens nationaux et les pillages de « bandes noires », dénoncent une violence révolutionnaire totale, dirigée contre les monuments et la propriété. Une violence muette, selon certains exégètes, par une supposée pulsion « d'envie et de haine », une « idée fixe » : « l'abolition du passé, comme si le passé, toujours vivant en chacun de nous, pouvait être effacé d'un trait de plume »¹. De l'autre côté, les historiens favorables à la Révolution ont parfois tendu à minimiser les destructions en soulignant les mesures protectrices, autour de la Commission des monuments (créée en 1790), puis de la Commission temporaire des arts, du Museum central du Louvre et du Musée des monuments français.

Autour du Bicentenaire de la Révolution, le débat s'est affiné. D'une part, des enquêtes locales ont précisé le tableau du « vandalisme », esquissé une géographie des destructions, souligné les impulsions iconoclastes venues des sociétés populaires². D'autre part, des historiens de l'art ont montré le lien dialectique qui unissait le projet iconoclaste et les visées patrimoniales de la Révolution. Le tri sélectif engendré par l'iconoclasme n'a-t-il pas contribué à l'autonomisation de l'art et à la définition de ses limites³ ? De fait, le 10 août 1793, jour anniversaire de la chute de la monarchie, le Museum central ouvrait ses portes au Louvre, tandis qu'était célébré au même moment, place de la Révolution, un gigantesque autodafé des signes de la féodalité et de la monarchie, immortalisé par le peintre Pierre-Antoine Demachy⁴. La pédagogie muséale de la Révolution ne peut être séparée

1. Louis Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 233-234.

2. Simone Bernard-Griffiths, Marie-Claude Chemin, Jean Ehrard, dir., *Révolution française et « vandalisme révolutionnaire »*, Clermont-Ferrand, Universitas, 1992.

3. Édouard Pommier, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991.

4. Pierre-Antoine Demachy, *La fête de l'Unité, sur la place de la Révolution*, vers 1793, huile sur toile, Paris, Musée Carnavalet.

INTRODUCTION

de ses visées régénératrices et iconoclastes, pédagogie faite d'inventaires, de classements et de taxinomies. Une gamme de gestes hybrides compose cette « révolution des apparences » et pondère l'iconoclasme destructeur : le toilettage, le grattage, la dissimulation, le dépôt conservatoire, etc.¹ D'une dispute autour du volume des destructions et dégradations, on est ainsi passé, graduellement, à une « phénoménologie de l'iconoclaste »² croisée avec une histoire de la patrimonialisation.

Cette phénoménologie s'est enrichie, plus récemment, d'une approche de nature sémiotique, qui inscrit l'iconoclasme dans une « transformation des signes » dont il n'est que l'un des avatars³. Dans le temps court de la Révolution, les significations attribuées aux signes visuels dans l'espace public évoluent fortement, incitant ou non à leur destruction puis à leur substitution. Plus que la valeur esthétique et historique des monuments, les sans-culottes parisiens évaluent la nocivité politique des objets, en fonction de la blessure qu'ils peuvent infliger à l'œil citoyen. L'évolution du regard des Parisiens sur les statues royales, des années 1770 à 1792, permet ainsi de mieux saisir le passage à l'acte iconoclaste d'août 1792. De la même manière, l'appropriation communautaire des reliques de saints au début de la Révolution cède la place à un choc iconoclaste de grande ampleur au moment de la « déchristianisation », en 1793-1794. Mais l'iconoclasme n'est pas qu'une affaire de signifiés mouvants. Il relève aussi d'interactions sociales, de rapports de pouvoir et de négociations concrètes. C'est tout particulièrement vrai au début de la Révolution, ainsi que le manifeste en 1790 l'application souple du décret d'abolition des signes de la féodalité (armoiries, livrées)⁴. Autorités municipales, agents voyers, sculpteurs, propriétaires d'hôtels particuliers, citoyens vigilants, sections parisiennes dialoguent sur les seuils de tolérance aux marques de noblesse. Ils définissent ainsi empiriquement un espace public ouvert, mis en partage, plus égalitaire mais qui préserve « décorations » et « monuments ».

Faut-il, pour décrire tous les gestes que nous venons d'évoquer et ceux que nous traiterons dans ce livre, parler d'iconoclasme ? Le substantif, rappelons-le, est apparu beaucoup plus tardivement (en 1832) que l'adjectif (au XVI^e siècle, du grec byzantin *eikonoklastês*, « briseur d'images »). Il désigne à l'origine la destruction d'images au nom d'un interdit religieux. Ce dernier porte sur la figuration du divin voire du monde créé par Dieu, mais aussi sur le culte voué aux images lorsqu'il confine à l'idolâtrie. D'autres acceptions de l'iconoclasme sont néanmoins possibles. L'iconoclasme peut

1. Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine. 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997, chapitre 5.

2. *Ibid.*

3. Richard Clay, *Iconoclasm in Revolutionary Paris. The Transformation of Signs*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012.

4. Guillaume Mazeau, « Révolution et construction de l'espace public. L'iconoclasme à Paris en 1790 », in Emmanuel Fureix, dir., *Iconoclasme et révolutions, de 1789 à nos jours*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2014, p. 81-93.

INTRODUCTION

aussi désigner la destruction ou la dégradation d'images profanes en vertu de motifs non religieux, politiques, patriotiques, sociaux, etc. C'est un sens très large de l'iconoclasme que nous retiendrons ici : l'altération intentionnelle d'une image ou d'un signe visuel, que ce dernier relève de l'icône, du symbole ou de l'indice¹. L'intérêt de ce terme ainsi compris tient au moins à quatre éléments : il inclut une large gamme de gestes et de cibles, conforme aux pratiques observées au XIX^e siècle, visant un bric-à-brac de signes visuels ; il inscrit les gestes étudiés dans une profondeur historique (celle de la Réforme et de la Révolution française en particulier) dont les acteurs du XIX^e siècle avaient pleinement conscience et qui conditionnait leur réception ; il singularise le moment du passage à l'acte destructeur ; il souligne un rapport essentiel au sacrilège et au scandale. Un autre concept, forgé par le sociologue Bruno Latour, celui d'*iconoclash*, nous paraît également utile à la compréhension de certains gestes, situés dans une zone trouble entre destruction et conservation. « L'*iconoclash*, écrit-il, c'est lorsque l'on ne sait pas, que l'on hésite, que l'on est troublé par une action dont il est impossible de savoir, sans indice supplémentaire, si elle est destructrice ou constructive »². Le voilement ou la dissimulation d'une statue peuvent relever de cette zone grise : sans porter atteinte à l'image, ils l'arrachent à l'espace du visible et blessent à ce titre la communauté attachée à ce signe. De même le déplacement forcé d'un monument controversé, mis à l'abri dans un espace clos, peut être désigné comme un *iconoclash*.

Ainsi envisagé, l'iconoclasme et l'*iconoclash* sont massivement politiques au XIX^e siècle. Ils le sont au sens où ils s'attaquent prioritairement à des signes dont les référents sont explicitement politiques : des portraits de souverains, des cocardes ou des drapeaux, des fleurs de lys ou des aigles, des pièces de monnaie, timbres et cachets, des objets iconophores (porteurs d'images), des arbres de la liberté, quelques statues et monuments commémoratifs, etc. Ils le sont aussi au sens où ils reviennent à faire de la politique par d'autres moyens. « Intentionnels, significatifs et construits »³, ils esquissent au XIX^e siècle une politique en acte comme ils dessinaient au XVI^e siècle une théologie en acte. À ce titre, l'attaque de certains signes non strictement politiques peut relever du politique par ses effets sur la vie sociale : une contestation des fondements mêmes du pouvoir, une appropriation de souveraineté, une aspiration à la représentation politique. Ainsi

1. Nous reprenons là le célèbre triptyque de Charles Peirce (1839-1914), qui distingue trois catégories de signes : les signes iconiques (ayant un rapport de ressemblance avec l'objet représenté, tel le portrait), les signes symboliques (ayant un rapport de convention entre l'objet et le signifié, telle l'allégorie), et les signes indicatifs (ayant un rapport de trace, telle la relique). Cf. Charles Peirce, *Écrits sur le signe*, rassemblés traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Le Seuil, 1978.

2. Bruno Latour, « *Iconoclash*. Au-delà de la guerre des images », Traduit de l'anglais par Aude Tincelin, paru en anglais sous le titre « What is *Iconoclash*? or Is there a world beyond the image wars? » in Bruno Latour and Peter Weibel, *Iconoclash, Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, Cambridge, MIT Press, 2002.

3. Olivier Christin, *op. cit.*, p. 12.

INTRODUCTION

des profanations de signes religieux, dans certains contextes théologico-politiques, en 1831 comme en 1871, possèdent-elles *aussi* une dimension politique. C'est à partir d'une écoute des acteurs, du cadrage donné à leur action et d'une observation fine des effets produits par les gestes iconoclastes que cette inscription dans le politique peut être discutée¹.

Pour mener une telle enquête, il a fallu d'abord traquer ces gestes dans des masses d'archives « touffues », où les traces qu'ils ont laissées sont le plus souvent ténues et éclatées. Retenir ceux pour lesquels un minimum d'informations permettrait de saisir les logiques d'action à l'œuvre. Les inscrire dans une temporalité fine, repérer leur surgissement puis leur évanouissement. Et surtout, restituer, par une approche compréhensive, la grammaire de ces gestes. Quand et que détruisent les iconoclastes, que visent-ils à travers l'image ? Son référent, son commanditaire, voire son propriétaire, ou encore les usages matériels qui en sont faits ? Que croient-ils faire en détruisant ? S'approprier une parcelle de souveraineté, dans une conjoncture fluide ? Soulager une haine longtemps contenue, dans des moments de surenchère émotionnelle ? Outrager la communauté identifiée à l'emblème ? Humilier le propriétaire du signe, dans des interactions de face-à-face ? Comment justifient-ils leur action – ce qui est une autre question, tout sauf évidente – dans des contextes bien souvent contraints ? Quels effets produisent ces gestes sur l'espace environnant et plus généralement sur le monde social ? Les signes détruits déplacent-ils, même fugacement et symboliquement, les rapports de pouvoir ? Comment leurs gestes sont-ils « cadrés », interprétés par le discours des contemporains ? Quels imaginaires politiques reflètent-ils ou façonnent-ils ?

Autant de questions, qui, dans le cadre du XIX^e siècle, prennent une acuité particulière : siècle de discontinuité politique, de politisation intense, de re-jeu de la Révolution, siècle d'une pluralité des formes de citoyenneté (électorale mais aussi frondeuse, émeutière, insurrectionnelle, vindicatoire et agonistique), siècle d'un nouveau régime de visualité lié à la prolifération et à la mécanisation des images, siècle enfin d'une vive sensibilité patrimoniale.

Nous avons concentré notre attention sur une période qui coïncide avec une lutte intense autour des signes et des images politiques, une affectivité et des croyances particulières qui leur sont attachées, une récurrence des violences qui les frappent. L'iconoclasme donne à ses auteurs le sentiment d'une puissance d'agir politique. Il comporte aussi une dimension morale : les signes visés par les iconoclastes sont perçus comme des blessures,

1. La qualification de « politique » soulève toute une série de questions en sciences sociales ; elle suppose un va-et-vient réflexif entre le chercheur et son objet d'enquête, et plus généralement une approche compréhensive des phénomènes qui bouleversent les logiques de « partage du sensible » (Jacques Rancière). Voir à ce propos le récent numéro de la revue *Raison Publique* consacré à *Ce que politique veut dire*, dirigé par Federico Tarragoni (2017/1, n°21).

INTRODUCTION

attentatoires au bien commun tel qu'ils se le représentent, et réparés dans un passage à l'acte. Le moment inaugural est celui de la chute de l'Empire et des Restaurations, avec ses guerres de couleurs, d'aigles et de lys, et ses vagues d'épuration expiatoire des signes du passé révolutionnaire et impérial. L'étude se clôt sur la Commune de 1871, dont l'acte d'abattage de la colonne Vendôme a fixé la mémoire visuelle. À l'aval de cette période, s'amorce un autre régime des signes politiques, qui, à défaut d'être tout à fait pacifié, leur confère une vitalité et une puissance déclinantes¹.

L'enquête repose sur l'accumulation d'une masse considérable de documents, parfois fragmentaires, issus d'archives administratives et policières, judiciaires (assez rares car le geste reste le plus souvent infra-judiciaire), de la presse locale et nationale, d'images d'actes iconoclastes, et d'égo-documents². Les témoins les plus riches, pour cette étude, se sont révélés ceux qui avec la politique entretiennent un regard assez éloigné : non pas les hommes politiques eux-mêmes, au fond assez indifférents à ces gestes qu'ils méprisent, mais des hommes et surtout des femmes portant une attention singulière aux objets de leur environnement qui réfractent l'histoire en train de se vivre. Des auteurs, assez rares, qui, en somme, partagent une écriture visuelle du temps, attentive aux transformations du visible jusque dans ses micro-détails : ainsi une bourgeoise marseillaise, Jullie Pellizone, ou un bibliothécaire bisontin, Charles Weiss, sous les monarchies censitaires, ou encore la femme de lettres Juliette Adam en 1870. Nous avons aussi fait varier les échelles, selon une pratique aujourd'hui banale. Cela a supposé de prospecter, outre les fonds des Archives nationales, une dizaine de fonds d'Archives départementales et municipales, dans des espaces politiquement, socialement et anthropologiquement divers, sans viser une quantification et une cartographie rigoureuses, impossibles en l'état des sources³. L'espace métropolitain a été choisi, sans s'interdire ponctuellement des comparaisons internationales, mais une échelle plus large eût été à la fois trop ambitieuse et probablement inadéquate : l'iconoclasme n'est pas, à la différence de la barricade, un mode d'action transnational, fait d'emprunts et de circulations. Le phénomène, certes, touche l'Europe entière, particulièrement en 1848, mais sans effets repérables d'imitation ou d'acculturation.

Trois étapes scandent cet ouvrage. La première vise à comprendre « l'empire des signes » politiques sur la vie sociale : leur dissémination dans l'espace public et privé, leur incorporation par les individus, leurs usages

1. Voir à ce sujet les remarques très éclairantes de Maurice Agulhon dans « Politique, images, symboles », in *Histoire vagabonde*, tome 1, *Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Paris, Gallimard, 1988, p. 283-318.

2. Voir l'inventaire des sources en fin d'ouvrage.

3. L'enregistrement des faits iconoclastes n'est absolument pas homogène d'un département à l'autre. Il ne s'agit pas seulement de discordances dans l'état des fonds, mais de sensibilités variables d'un préfet à l'autre, etc. Une comparaison statistique ne peut être établie de manière rigoureuse.

INTRODUCTION

sociaux, mais aussi la sensibilité qui leur est attachée, les manières de les lire, de les scruter, de les décrypter, ainsi que la sacralité et l'« agentivité » qui leur sont attachées. Cet « empire des signes » fixe les conditions de possibilité de l'iconoclasme. Puis, un premier moment iconoclaste, celui des Restaurations, est envisagé, selon trois modes d'action : le basculement de souveraineté, l'épuration des signes du passé révolutionnaire, et l'iconoclasme protestataire. Enfin, le cycle de révolutions de 1830 à 1871 est abordé à travers le prisme de l'iconoclasme, articulé à un imaginaire puissant de la souveraineté populaire.

Pour chacun de ces moments, des *actions situées* seront scrutées avec une plus grande attention. Le discours et les justifications des iconoclastes, quand ils existent, seront confrontés aux interprétations et cadrages qui leur sont donnés. Les mots des acteurs seront donc enchâssés dans les descriptions, c'est dans ce choix d'écriture que peuvent se dévoiler des significations et une compréhension perdues, et non surplombantes. Nous proposerons enfin une grammaire générale de l'iconoclasme politique au XIX^e siècle.

L'empire des signes et des images

« Comme c'est par les signes extérieurs que se fondent les pouvoirs humains, c'est aussi par là qu'ils s'écroulent¹. »

Louis Blanc, *Histoire de dix ans. 1830-1840*,
Paris, Pagnerre, 1842, p. 216.

La « régénération » révolutionnaire, assise sur le sensualisme, avait démultiplié les signes visuels du nouvel ordre des choses jusque dans l'espace le plus quotidien². Objets, rituels et pratiques corporelles plus ou moins partagés avaient créé les conditions d'une hypothétique « révolution culturelle »³. Frappés du sceau de l'éphémère, les nouveaux signes visuels révolutionnaires avaient cependant semblé inadaptés à un présent qui courait trop vite⁴. Symétriquement s'était façonnée une « contre-culture royaliste »⁵, incarnée en particulier dans des signes religieux – notamment le Sacré-Cœur. Le conflit dialectique entre révolution et contre-révolution avait débouché sur une guerre de signes implacable et une surenchère iconoclaste.

Bien des traits de cette culture visuelle restent prégnants au XIX^e siècle : la large diffusion des signes et des images politiques, leur inscription dans l'espace du quotidien, la volatilité de leurs significations, ainsi que la conflictualité et les passions qui leur sont attachées. Le sensualisme, néanmoins, n'est plus de mise, ni, surtout, la régénération totale de l'espace et du temps. Le spectre de la recomposition des signes, en conséquence, n'est plus le même. Les signes de distinction sociale ou du luxe ostentatoire ne sont plus vraiment au cœur de la controverse, tandis que les signes et

1. À propos de l'enlèvement des enseignes fleurdelisées par les insurgés, le 28 juillet 1830.

2. Lynn Hunt, *Politics, Culture and Class in the French Revolution*, Los Angeles, University of California Press, 1984. Cf. également Serge Bianchi, *La Révolution et la première République au village*, Paris, CTHS, 2003.

3. Leora Auslander, *Des révolutions culturelles. La politique du quotidien en Grande-Bretagne, en Amérique et en France, XVII^e-XIX^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2010 ; Richard Wrigley, *The Politics of Appearances. Representations of Dress in Revolutionary France*, Oxford, New York, Berg, 2002, p. 229-257.

4. Annie Jourdan, *Les monuments de la Révolution. 1770-1804. Une histoire de représentation*, Paris, Honoré Champion, 1997 ; Richard Taws, *The Politics of the Provisional. Art and Ephemera in Revolutionary France*, Penn State University Press, 2013.

5. Jean-Clément Martin, *Contre-Révolution, Révolution et nation en France, 1789-1799*, Paris, Seuil, 1998, p. 164-165.

L'ŒIL BLESSÉ

images proprement politiques, singulièrement les signes de souveraineté, focalisent au contraire l'essentiel des passions iconoclastes. Et si les signes religieux, dans des configurations particulières (en 1830-1831, en 1871) redeviennent l'objet de profanations, c'est selon d'autres logiques que pendant la déchristianisation révolutionnaire.

Demeure en revanche largement partagée une croyance dans la force instituante des signes, singulièrement des signes politiques. Point de changement de régime, point de rupture historique, point de prise de souveraineté sans un coup de force visuel. Briser l'image de l'autre devient aussi le lot commun de la politique.

C'est cet empire des signes en politique que vise à explorer ce chapitre. Il cherche en premier lieu à exhumer un système des signes et des images politiques propre au XIX^e siècle, analogue au « système des objets » décrit par Jean Baudrillard à propos des objets de consommation dans les années 1960¹. Derrière le fatras des objets symboliques détruits au cours des révolutions et contre-révolutions du XIX^e siècle, se dissimule en effet un monde de signes qui fait système. Trois opérations constituent ces objets en agents d'une relation politique : l'incarnation de la souveraineté, le marquage de la grandeur civique, l'affichage d'une opinion individuelle. Chacune de ces opérations sécrète des conflits, incarnés dans une guerre de signes. Les manières d'activer ces signes visuels, de les déployer dans l'espace, de les investir de signifiés et d'émotions contradictoires, de les sacraliser ou de les désacraliser, de les idolâtrer ou de les excréter, constituent les conditions de possibilité d'un iconoclasme diffus.

I. L'ORDRE VISUEL DE LA SOUVERAINETÉ

L'essentiel des conflits symboliques au XIX^e siècle portent sur des objets et des signes dont la fonction principale est de désigner la souveraineté, en un siècle où celle-ci paraît manipulable, voire renversable à satiété. Ces signes se déploient à une multitude d'échelles et sur une infinité de supports, à l'âge de la reproductibilité technique : les portraits peints ou sculptés de souverains, les couleurs « nationales » (lues jusqu'à la Troisième République comme des couleurs *d'abord* politiques et souveraines), les emblèmes dynastiques disséminés dans le décor civique (aigles, lys, monogrammes, etc.), les décors éphémères des fêtes de souveraineté (arcs de triomphe, transparents, médiocres statues de plâtre, etc.), mais aussi les sceaux et timbres, les pièces de monnaie, les enseignes de notaires ou de fournisseurs de la Cour, etc. Ils marquent l'espace public de toutes les communes de France, rurales et urbaines, selon des modalités, des temporalités

1. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

et des intensités très variables. Ces signes de souveraineté, aussi éclectiques soient-ils, forment système. Ils sont censés produire une injonction à obéir, affaiblie dans les moments de discontinuité politique. Ils reposent sur le principe du monopole de légitimité. Toute concurrence de souveraineté, même symbolique, est sévèrement pourchassée : des signes rivaux, l'aigle et la fleur de lys par exemple, ne manifestent pas simplement la pluralité des opinions ou la trace d'un passé révolu, ils menacent l'indivisibilité de la souveraineté. La sphère de la souveraineté est unanime et hégémonique. Elle s'oppose en ce sens à la sphère publique de discussion, qui autorise, quant à elle, la concurrence des discours et des opinions. C'est sans aucun doute la tension entre ces deux sphères qui singularise le XIX^e siècle (jusqu'à la Troisième République) et rend passionnant le jeu de destruction et de conservation des signes politiques.

*Le portrait du souverain :
dissémination, démultiplication, ostentation*

L'effigie du souverain est sans doute l'empreinte la plus concrète et la plus lisible de l'autorité politique dans l'espace public. Elle polarise les regards et les passions, et c'est en particulier vers elle que se tournent et que s'acharnent le cas échéant les iconoclastes. Le portrait royal ou impérial continue au XIX^e siècle d'obéir à trois fonctions traditionnelles, mais avec de nouveaux équilibres : la re-présentation ou présentification du prince, la légitimation de son pouvoir et la monstration de sa toute-puissance physique et morale¹. De ces trois fonctions, la dernière est sans doute celle qui se décline le plus sensiblement. Le lien contractuel ou acclamatif avec la nation, surtout sous la monarchie de Juillet puis sous le Second Empire, légitime désormais le pouvoir et ordonne sa mise en scène². Le souverain cesse alors, pour l'essentiel, d'être montré dans la distanciation d'un héros en majesté, dans une sacralité située hors de ce monde. Les codes de représentation monarchique s'assouplissent et rapprochent le souverain de ses sujets, un souverain sensible et protecteur, père de famille et philanthrope, bourgeois ou sauveur de la nation. Si cet imaginaire est bien connu, on ne peut en dire autant de la diffusion réelle et de la distribution dans l'espace des effigies de souverains. Or, elles conditionnent toute histoire des regards sur les images du pouvoir mais aussi toute histoire des gestes qui les visent.

1. Antonio Pinelli, Gérard Sabatier, Barbara Stollberg-Rilinger, Christine Tauber et Diane Bodart, « Le portrait du roi : entre art, histoire, anthropologie et sémiologie », *Perspective*, 2012, n°1 (<https://perspective.revues.org/423>).

2. Cf. à titre d'exemple Michal Marrinan, *Painting Politics for Louis-Philippe: Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848*, New Haven, Yale University Press, 1988 ; Grégoire Franconie, *Le lys et la cocarde. La construction d'une dynastie nationale sous la monarchie de Juillet (1830-1848)*, thèse de doctorat d'histoire, sous la dir. de Philippe Boutry, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2005.

L'ŒIL BLESSÉ

Le modèle de la place royale centrée sur la statue équestre du prince régnant s'effondre au XIX^e siècle. Sous la Restauration, la place royale célèbre désormais des souverains morts, refroidissant pour partie le regard que les citoyens portent sur elle. Pas davantage que Louis XVIII et Charles X, Louis-Philippe ne se fait immortaliser dans des statues de place publique¹. Et si le Second Empire réactive ponctuellement la pratique de la statue de place publique pour le souverain régnant², celui-ci est beaucoup moins représenté que le fondateur de la dynastie, Napoléon I^{er}, enraciné dans une profondeur dynastique³.

L'effigie du souverain vivant continue pourtant d'occuper une place centrale dans l'espace public – beaucoup plus importante même –, mais ses formes, sa localisation, ses visées sont modifiées⁴. L'extension des domaines d'exercice du pouvoir politique et administratif entraîne l'exposition de l'effigie du souverain en place dans une multitude de bâtiments civils construits ou aménagés au fil du siècle⁵. Moins visible sur les places publiques proprement dites, moins imposante aussi, l'image du souverain est bien plus présente dans les lieux de pouvoir et de micro-pouvoir, conduisant à un quadrillage progressif de l'espace mais suscitant aussi des résistances.

Il est inutile à cet égard d'évoquer les lieux de pouvoir parisiens qui, des Tuileries à l'hôtel de ville, du Palais-Bourbon au Palais du Luxembourg, regorgent d'images sculptées ou peintes du prince régnant, et de ses emblèmes, focalisant de ce fait, en contexte critique, les gestes iconoclastes. Ni même les portraits plus ou moins « officiels » exposés à l'occasion des Salons annuels de peinture et de sculpture, offerts aux regards du public après avoir été sélectionnés par le Jury. Plus significative à nos yeux est la démultiplication de l'effigie royale ou impériale dans d'autres bâtiments civils, en particulier en province. Les hôtels de préfecture et de sous-préfecture, ainsi que les mairies des grosses communes (chefs-lieux d'arrondissements)⁶ se doivent de posséder, a minima, un buste du souve-

1. En revanche, après la mort de son fils, Ferdinand d'Orléans, plusieurs statues équestres sont érigées à sa mémoire.

2. En particulier à Bordeaux, où une statue équestre de Napoléon III est inaugurée en 1858, esplanade de Tourny. Napoléon III semble même avoir été réticent face à cette initiative : « En général, écrit-il en 1860, on n'élève de statues équestres qu'aux souverains, et cela après leur mort. Il est bon en effet que cet hommage populaire n'ait point l'air d'une flatterie transitoire, mais d'un effet permanent de reconnaissance. [...] Si on a permis l'érection d'une statue équestre à Bordeaux, il y a deux ans, c'est que je l'ai ignoré et que cela a été fait sans mon autorisation » (cité par le *Journal de Bordeaux*, 5 septembre 1870).

3. Des statues de Napoléon I^{er} sont inaugurées entre 1852 et 1870 à Ajaccio, Auxonne, Bastia, Cherbourg, Grenoble, Lille, Lyon, Napoléon-Vendée (La Roche-sur-Yon), Rouen, etc., au cœur de l'espace urbain.

4. Pour une comparaison avec l'Ancien Régime, cf. Gérard Sabatier, « Le portrait de César, c'est César », in *Le prince et les arts. Stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance aux Lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 2010, p. 348-380.

5. Sur l'architecture civile du XIX^e siècle, voir la synthèse de Jean-Yves Andrieux, *L'architecture de la République. Les lieux de pouvoir dans l'espace public en France, 1792-1981*, Paris, CNDP, 2009.

6. À titre d'exemple, dans l'arrondissement de Saint-Yrieix (Haute-Vienne), seule la mairie de Saint-Yrieix possède un buste en marbre blanc de Napoléon détruit en 1816. Archives départementales de la Haute-Vienne (ADHV), 1M129.

rain, si possible en marbre ou en bronze, et/ou un portrait peint à son effigie. Le décor des hôtels de préfecture, en particulier sous le Second Empire, déploie les fastes de la fonction préfectorale, mais rend aussi visible la présence déléguée du souverain. À Marseille, la préfecture construite sur ordre du préfet Maupas dans les années 1860, comporte, outre des bustes de Napoléon III, une statue équestre à son effigie – détruite en 1870 – sur la façade principale, et, à l'intérieur, moins immédiatement visibles du public, des décors plafonnants évoquant le voyage du couple impérial dans le Midi, l'embarquement pour la Crimée, les secours aux victimes de l'inondation de 1856, et, *last but not least*, une allégorie de la France sous les traits de l'impératrice Eugénie¹...

Dans les mairies, l'effigie du souverain, lorsqu'elle est présente, orne la salle des séances du conseil municipal. Pour les grandes villes, il s'agit de bustes en bronze ou en marbre, d'un coût élevé². S'y ajoute en général, toujours pour les grandes villes, un portrait peint, en pied ou à mi-corps. Des bustes en plâtre, d'un moindre coût, peuvent être proposés aux municipalités plus modestes par des sculpteurs, avec les encouragements de l'administration préfectorale³. Sous la monarchie de Juillet, dans une commune de la taille de Sainte-Menehould (3 900 habitants), deux bustes en plâtre de Louis-Philippe ornent le corps de garde de la garde nationale et l'hôtel de ville, auxquels s'ajoute un portrait peint du roi-citoyen⁴. Les communes rurales les plus modestes sont cependant dépourvues de tout portrait officiel durant le premier XIX^e siècle. La tiédeur de « l'esprit public » peut n'être pas étrangère à ce manque, mais l'absence même de maison commune, encore fréquente sous la Restauration, suffit à l'expliquer⁵. Il arrive que, faute de mairie, l'église du village accueille le buste du souverain. Dans la deuxième moitié du siècle, le décor municipal s'enrichit quelque peu, même à la campagne, sans se généraliser pour autant. Une enquête préfectorale dans le département de l'Ille-et-Vilaine montre qu'en 1860, un gros tiers des communes de ce département – il est vrai peu bonapartiste – possède un buste de l'empereur⁶.

Le buste du monarque et/ou son portrait peint ou gravé ornent une très large gamme d'édifices civils et militaires et d'éléments de décor urbain :

1. Anne Pinget, Denise Jasmin, « Un échec de la centralisation ou de la décentralisation ? Le Napoléon III d'Eugène Guillaume (1822-1905) pour la préfecture de Marseille », *Revue du Louvre*, avril 1993, n°2, p. 58-63.

2. De 500 à 2 500 francs selon la taille pour un buste de Louis XVIII. AD Rhône, 1M200.

3. Ainsi le sous-préfet de Bordeaux invite-t-il en 1814 les maires de son arrondissement à financer, le cas échéant par souscription, des bustes de Louis XVIII d'un montant de 20 francs. AD Gironde, 1M763.

4. *Précis de la cérémonie qui a eu lieu à Sainte-Menehould, le 20 mars 1831, à l'occasion de l'inauguration du buste de Louis-Philippe I^{er}, Roi des Français*, Sainte-Menehould, imp. de Poignée Darnauld, 1831.

5. Maurice Agulhon, « La Mairie. Liberté, Égalité, Fraternité », in Pierre Nora, dir., *Les Lieux de Mémoire* tome 1, *La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. 181. La loi du 18 juillet 1837 incite les municipalités à entretenir leur maison commune, lorsque celle-ci existe.

6. Péric Bouju, *Architecture et lieux de pouvoir en Bretagne : XVIII^e-XX^e siècle*, thèse de doctorat d'histoire sous la direction de Jean-Yves Andrieux, Université de Rennes 2, 2011, annexe 11.

bureaux des contributions, octrois, universités, lycées, certaines écoles primaires et salles d'asile, palais de justice, chambres de commerce, hôtels de divisions militaires, casernes, corps de garde de la garde nationale, commissariats de police, musées, académies, cercles, portes de villes, halles et marchés, fontaines publiques¹, etc. L'effigie du souverain peuple ainsi les salles d'audiences des différents tribunaux², rendant visible aux yeux du public celui dont les magistrats ont « reçu leur institution »³ et au nom duquel la justice est rendue⁴.

Dans les corps de garde, insalubres et inconfortables, l'effigie du souverain, généralement un buste en plâtre, n'a pas la même fonction intimidante. Directement accessible, elle accompagne les gardes nationaux dans leurs activités de garde, ponctuées par l'ennui, le jeu, le désordre. L'aura de l'image souveraine est compromise par les usages profanes de cet espace. Les gardes nationaux n'y passent-ils pas une partie de leurs nuits (et parfois de leurs journées) à jouer aux cartes et à boire du vin, parfois avec des filles de joie⁵? Aussi n'est-on guère surpris de voir les bustes royaux, dans ces corps de garde, assez fréquemment raillés, dégradés voire brisés.

L'image du souverain est également présente, au moins en théorie, dans les écoles. Dans la première moitié du siècle, ces dernières occupent fréquemment un espace partagé avec les mairies, dans les « maisons communes ». À la suite de la loi Guizot de 1833, les plans encouragés par le ministère de l'Instruction publique prévoient de mettre en place le buste du roi au-dessus de l'estrade occupée par le bureau du maître, sur une console, avec cette inscription digne de *Surveiller et punir* : « Une place pour chaque chose, et chaque chose à sa place »⁶! Mais il y a loin, bien sûr, de cette école imaginaire à l'école réelle, au moins dans les communes les plus modestes. Sous le Second Empire, « graver l'image de l'Empereur dans l'esprit des enfants » devient un impératif explicite⁷, mais son exécution, inégale, dépend fortement des crédits municipaux⁸. Dans les lycées impé-

1. Cf. par exemple une fontaine de Saint-Rémi-de-Provence ornée d'un buste de Louis XVIII (*Statistique des Bouches-du-Rhône, par Villeneuve*, 1824, tome 2, p. 1141).

2. Justices de paix, tribunaux d'instance dans chaque arrondissement, cours d'assises, cours d'appel, tribunaux de commerce, conseils de prudhommes.

3. *Discours prononcé à la rentrée du tribunal de première instance des Andelys (Eure), et à l'occasion de l'inauguration du buste de S.M. Louis XVIII, dans la Salle des Audiences*, 1816, p. 11-12. AN F21 496A.

4. Elle est censée refléter allégoriquement la sacralité d'une justice à la fois clémente et implacable, aux côtés d'autres motifs profanes (glaive, balance et codes) et religieux (les crucifix et autres tableaux de Christ en croix, omniprésents dans les tribunaux jusqu'à leur laïcisation à la fin du XIX^e siècle). Sur l'histoire de l'architecture et du décor des palais de justice, cf. Association française pour l'histoire de la Justice, *La Justice en ses temples. Regards sur l'architecture judiciaire en France*, Poitiers, Brissaud, 1992.

5. Mathilde Larrère, *L'urne et le fusil : la garde nationale de Paris de 1830 à 1848*, Paris, PUF, 2016, p. 138-139.

6. A. Bouillon, *De la construction des maisons d'école primaire*, Paris, Hachette, 1834, p. 42.

7. Extrait du registre des délibérations municipales de la commune de Villemoisson (Seine-et-Oise), 18 novembre 1854 (reproduit sur le site <http://audigie.claude.pagesperso-orange.fr/Le%20second%20Empire.htm>).

8. En 1859, l'inspecteur de la Haute-Vienne se plaint de l'indigence des décors des écoles rurales : « Point de livres pour les indigents, point de tableaux du système métrique, point d'estrade, point de cloche, point d'image du Christ, de buste de l'empereur » (cité par Alain Corbin, *Archaïsme et modernité en Limousin au XIX^e siècle, 1845-1880*, Limoges, PULIM, 1999, volume 1, p. 351).

L'EMPIRE DES SIGNES ET DES IMAGES

riaux devenus collèges royaux, et les universités, l'effigie du souverain est en revanche très largement diffusée, de la Restauration au Second Empire. Des bricolages sont toutefois nécessaires : à l'École des arts et métiers de Châlons, à l'occasion de la visite de Louis-Philippe en 1831, faute de buste, on doit à la hâte maquiller celui du roi déchu Charles X en lui ajoutant un toupet et des favoris¹ !

Les portraits « officiels » étaient commandés soit à une échelle locale (le plus souvent à des artistes du cru), soit à une échelle nationale par le bureau des Beaux-Arts², pour être déposés et exposés dans les préfectures et sous-préfectures, conseils généraux, mairies, tribunaux civils, musées, etc. Quantitativement, le Second Empire marque un seuil significatif dans la dissémination de l'image du souverain (tableau 1) : la commande quasi industrielle de portraits relève d'une légitimation par le faste³, caractéristique de l'esprit du régime impérial.

Louis XVIII	Charles X	Louis-Philippe	Louis-Napoléon Bonaparte, puis Napoléon III
77	104	724	3 002

Tableau 1. Nombre de commandes de portraits « officiels » de souverains à destination de bâtiments civils

(Source, AN sous-série F21, base de données Arcade)

La dissémination iconique du souverain, propre au XIX^e siècle, ne reproduit pas les mécanismes de transsubstantiation du monarque propres à l'Ancien Régime⁴. Il ne s'agit plus d'assurer, à travers l'image en majesté du souverain, l'union charnelle des sujets et de la Couronne. La représentation du souverain ne vise plus « l'image fantastique dans laquelle le pouvoir se contemplerait absolu »⁵, ni la contemplation de la « froide impassibilité du "roi machine" »⁶. Il s'agit désormais, plus sobrement, d'assurer le marquage dans l'espace d'un pouvoir dont la légitimité est discutée. La dissémination de l'image du prince s'efforce de conjurer la réversibilité des temps et des pouvoirs. L'effigie royale ou impériale, remisee ou, plus rarement, détruite à chaque alternance de régime, rend visible une souveraineté fragile mais théoriquement inaliénable, soulignée par l'adjonction

1. AD Marne, 181 M.

2. Dépendant du ministère de l'Intérieur sous les monarchies constitutionnelles, puis du ministère de la Maison de l'Empereur sous le Second Empire.

3. Xavier Mauduit, *Le ministère du faste. La Maison de l'Empereur Napoléon III*, Paris, Fayard, 2016.

4. Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

5. *Ibid.*, p. 12. Cf. également Gérard Sabatier, « Le portrait de César, c'est César », art. cit.

6. Yann Lignereux, « Le visage du roi, de François I^{er} à Louis XIV », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2010/4, p. 30-50. Cf. aussi Jean-Marie Apostolides, *Le Roi-Machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, 1981

L'ŒIL BLESSÉ

des armes officielles du régime ou de ses emblèmes, fleurs de lys, coqs ou aigles. Plus encore, la dissémination du portrait du roi (ou de l'empereur) rend visible l'extension du domaine de l'État administratif. Significativement, le citoyen, au XIX^e siècle, croise physiquement l'image (et le regard) du souverain dans le cadre d'une intégration à l'État : l'instruction, le vote, l'exercice de la justice, le prélèvement de l'impôt, le tirage au sort des conscrits et le conseil de révision (qui peut avoir lieu dans la salle de réunion de la mairie¹), l'exercice de la garde nationale, etc. « L'exécution des lois » et le « maintien de l'ordre public » s'exercent en présence et sous les auspices de l'image du souverain².

Si le pouvoir postrévolutionnaire, pénétré par l'idée démocratique, devient un « lieu vide »³, l'État dans son rapport au citoyen reste donc profondément incarné. Selon Michel Foucault, avec la Révolution disparaîtrait « ce miracle de la théologie et de la politique, le royaume incarné, le temple matériel de la souveraineté, le sang précieux, le foyer d'où rayonnent tous les signes du pouvoir : le corps du roi. Naît la foule des figures politiques »⁴. Cet effacement (relatif) du théologico-politique ne signifie pas, pour autant, l'égalisation des « figures politiques », mais une incarnation profane de l'État dans l'image du souverain. Le mystère s'en est peut-être échappé – inégalement selon les souverains –, mais l'incorporation, elle, n'a pas disparu. C'est cette incorporation qui rend possible l'iconoclasme politique tout en complexifiant ses ressorts : à travers l'image du prince peut être visé l'État administratif autant que la légitimité du régime, la localisation de la souveraineté ou sa sacralité.

Corollaire de cette dissémination dans l'espace, la reproductibilité des images sous toutes leurs formes (sculptées, peintes, lithographiées puis photographiées) modifie en profondeur les conditions de visibilité et de réception de l'effigie du souverain, dans l'espace public comme dans l'espace privé. Le XIX^e siècle est, on le sait, celui de la reproductibilité technique des images, qui implique non seulement leur démultiplication mais aussi leur migration sur une multitude de supports plus ou moins profanes : lithographies, photographies, presse et ouvrages illustrés, mais aussi, grâce à la décalcomanie, toutes sortes d'objets iconophores, tissus imprimés, assiettes historiées, tabatières, bibelots, etc.

S'y ajoute la pratique ancienne, mais qui atteint désormais une échelle inédite, de la copie de portraits « officiels ». Indépendante de la reproduction mécanique, elle atteste néanmoins le besoin d'homogénéiser dans

1. Une caricature de Daumier (« Le conseil de révision », *La Caricature*, 3^{ème} série, n° 34, 21 août 1842) montre des conscrits à demi nus, mesurés à la toise, sous le regard de l'effigie louis-philipparde.

2. « Acquisition communale. Portrait de Louis-Philippe I^{er} roi des Français », AD Nord, M137/1.

3. Voir à ce propos les analyses célèbres de Claude Lefort (« La question de la démocratie », in *Essais sur le politique. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2001, p. 28).

4. Michel Foucault, « Les têtes de la politique », in *Wiaz*, *En attendant le grand soir*, Paris, Denoël, 1976, p. 7-12.

L'EMPIRE DES SIGNES ET DES IMAGES

l'espace l'effigie du souverain. Une série de portraits peints des souverains successifs ont ainsi été massivement copiés, à destination des bâtiments civils et militaires. Le caractère officiel d'un portrait se mesure ainsi, dès les années 1830, à l'aune de sa démultiplication¹. La pratique institutionnelle de la copie donne de l'ouvrage à une cohorte d'artistes faiblement intégrés dans le champ dominant, souvent des femmes². Elle entraîne *de facto* une dévalorisation esthétique de l'effigie royale aux yeux du public averti³. Il n'est pas sûr, pour autant, que le « regardeur » ordinaire, moins sensible à ces hiérarchies esthétiques, ait partagé ce type de jugement.

La commande publique répond d'ailleurs à un second objectif, tout aussi important : l'imposition d'une image normée et stéréotypée du souverain. Seuls quelques portraits d'apparat, exécutés par des artistes connus et reconnus, présentés généralement au Salon, ont été sélectionnés pour être copiés (et parfois déformés), mais aussi gravés. Ils sont devenus pour les contemporains des « icônes » politiques, au sens où ces dernières ont façonné un imaginaire influent, à défaut d'être partagé par tous. Parmi ces « icônes » figurent notamment un portrait en majesté de Louis XVIII par Gérard (vers 1814)⁴, un portrait de Louis-Philippe par Winterhalter (1839), en uniforme de la garde nationale aux côtés de la Charte et des *regalia*, et plus encore un très célèbre portrait de Napoléon III par le même Winterhalter (1855), en uniforme, manteau d'hermine et *regalia*. Or, ils renvoient tous une image très traditionnelle du pouvoir, voire anachronique, centrée sur les attributs de la souveraineté. Cet anachronisme délibéré permet sans doute de mieux saisir, en retour, certaines marques d'ironie ou de dépréciation, voire certains passages à l'acte iconoclastes.

Quant aux bustes, ils pouvaient être produits en série par moulage en plâtre d'originaux en marbre. La démultiplication s'enrichit d'un nouveau procédé de réduction mécanique des statues, dit procédé Collas, breveté en 1837. Cette mécanisation, redoublée par le développement de catalogues publicitaires, fait entrer la sculpture dans l'ère de la culture marchande, sérielle et industrielle, incarnée en particulier par le fondeur en bronze Barbedienne⁵. Le phénomène de duplication atteint une échelle inédite sous le Second Empire, pour des raisons qui tiennent à la fois à l'industria-

1. Ainsi peut-on lire en 1839, à propos de portraits de Louis-Philippe par Gérard et par Winterhalter : « par portrait officiel, on entend le prototype de copies à 800 francs pièce » (*L'Artiste, Journal de la littérature et des beaux-arts*, 1839, tome 2, p. 65).

2. Cf. Paul Duro, « The Demoiselles à copier in the Second Empire », *Woman's Art Journal*, 1987, vol. 7, 1986, p. 1-7. Elle est rétribuée en proportion de la taille du tableau : 600 francs pour un portrait à mi-hauteur, 1 200 francs pour un portrait en pied sous le Second Empire.

3. « Quant aux portraits officiels du roi et de la reine, et des autres puissances de ce temps-ci, nous plaçons naturellement tous ces portraits dans ce que nous appelons la *pacotille* ; c'est l'affaire des mairies et des préfectures, auxquelles sont engagées ces espèces d'ouvrages », *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts*, 1^{ère} série, tome 9, 1835, p. 108.

4. Et non celui, du même auteur mais postérieur, qui le représente en souverain « moderne », dans son cabinet de travail des Tuileries.

5. Florence Rionnet, *Les bronzes Barbedienne. L'œuvre d'une dynastie de fondeurs*, Paris, Arthena, 2017.

L'ŒIL BLESSÉ

lisation de la copie et à une volonté spécifique de dissémination de l'image du prince. Les bustes du prince-président, puis de l'empereur et de l'impératrice par le sculpteur très officiel comte de Nieuwerkerke, et plus encore le tableau de Winterhalter précédemment cité ont été massivement commandés¹.

Les portraits peints ont par ailleurs été massivement gravés, et certaines de ces gravures ensuite photographiées² – l'inverse étant plus fréquent. Le portrait souverain migre ainsi de support en support, et la dissémination iconique apparaît comme une condition de l'adhésion collective. Recommandant au gouvernement la diffusion dans les communes rurales de portraits gravés de Napoléon III et d'Eugénie, le préfet d'Ille-et-Vilaine croit ainsi pouvoir assurer en 1858 : « Je crois que la distribution de portraits lithographiés de Leurs Majestés Impériales dans un grand nombre de petites communes aurait une incontestable opportunité et [...] j'ai la conviction qu'il pourrait en résulter, au point de vue politique, d'importants avantages »³.

Les transferts iconiques d'un médium à un autre préexistent bien sûr à la photographie, et transgressent les hiérarchies de genres et de supports, transformant aussi le statut de l'image et de l'objet sur lequel elle se greffe. Un portrait de Louis XVIII dupliqué en savon est ainsi très sérieusement offert au comte d'Artois par les ouvriers d'une savonnerie marseillaise en 1814, avec cette inscription détonante, mêlant expiation politique et hygiène du corps : « Il efface toutes les taches »⁴ ! La production de savons à l'effigie de souverains ou d'hommes politiques se prolonge tout au long du siècle⁵. De manière analogue, les dons d'objets aux souverains par de simples citoyens – pratique diffuse à l'âge romantique – privilégient le référent et l'émotion subjective aux normes de goût. D'étranges bijoux sentimentaux, ornés de mèches de cheveux ou de gouttes de sang, voisinent avec des objets bricolés, porteurs d'images, de signes ou de mots d'adhésion⁶.

Cependant, malgré tous ces précédents, la photographie étend indéniablement l'espace de visibilité des effigies politiques, et plus spécifiquement, de l'image du souverain. L'innovation majeure, à cet égard, réside dans la duplication photographique du portrait de l'empereur, mais aussi de l'impératrice et du prince impérial. Louis-Napoléon Bonaparte eut très tôt

1. 1560 copies, en pied ou à mi-corps, sont répertoriées pour ce dernier ; le portrait de l'impératrice Eugénie, par le même Winterhalter, a fait quant à lui l'objet de plus de 1250 copies (d'après la base Arcade des Archives nationales).

2. Cf. Sylvie Aubenas, dir., *Des photographes pour l'empereur. Les albums de Napoléon III*, Paris, BnF, 2004, p. 36.

3. Lettre du préfet d'Ille-et-Vilaine au ministre de l'Intérieur, Rennes, 25 novembre 1858, citée par Bouju, p. 223.

4. *Revue de Marseille et de Provence*, volume 12, 1866, p. 425.

5. Voir les savons à l'effigie de la République, ou d'Adolphe Thiers (« Savon de la concorde, hommage à M. Thiers »), dans les années 1870.

6. Présents dans les séries O3 et O4 des Archives nationales.

une conscience aiguë des usages politiques possibles de ce medium. Il comanda à Gustave Le Gray en 1852 le tout premier portrait photographique d'État, puis une série d'albums photographiques montrant le souverain à l'œuvre, au camp de Châlons par exemple, ou en famille, à Compiègne, Fontainebleau ou Saint-Cloud¹. Charles Nègre, autre photographe majeur de la période, réalisa un reportage photographique sur l'Asile impérial de Vincennes. Surtout, l'empereur se prêta avec grâce aux portraits reproduits à une échelle industrielle en photo-cartes – au format cartes de visite, bon marché. Il ne fit pas exception au règne contemporain du narcissisme sérialisé². Au risque de rejoindre, dans les catalogues des ateliers photographiques, les « célébrités du jour », hommes de lettres, comédiens et demi-mondaines, nouveau Panthéon de la culture marchande³... Il posa, le plus souvent en costume civil, dans le studio *fashionable* de Disderi, boulevard des Italiens, ou dans celui des frères Mayers, pour des photo-cartes diffusées à des centaines de milliers d'exemplaires⁴. D'autres photographes diffusèrent des portraits contrefaits de l'empereur ; des lithographes les reproduisirent.

De cette production massive, sérielle et commerciale, que doit-on conclure ? Assisté-t-on à une désacralisation du portrait de souverain, digne tout au plus des « galeries de célébrités » alors au goût du jour ? L'effigie souveraine, devenue accessible et vulgaire, en serait-elle plus vulnérable et sujette de ce fait à toutes les « profanations » ? Une perte d'aura généralisée se manifesta-t-elle, propre à toutes les œuvres destinées à la reproductibilité technique, ainsi que le suggérait en son temps Walter Benjamin⁵ ? Le mécanisme est plus subtil et doit être articulé aux réseaux de relations qui entourent les images, à leurs usages sociaux, en particulier à leur action rituelle. Plus que l'unicité de l'œuvre ou la qualité esthétique de la représentation, compte la valeur d'exposition de l'image, couplée à sa valeur rituelle – deux catégories également forgées par Walter Benjamin. L'extrême visibilité d'une effigie souveraine dans l'espace public, associée à sa forte ritualisation – un buste de Napoléon III maintes fois processionné, par exemple – en fait une cible de choix pour les iconoclastes, quel que soit son statut esthétique. L'aura politique activée par le rituel – en particulier le rituel d'inauguration de l'effigie – devient disponible, en contexte révolutionnaire, pour l'iconoclasme. De fait, nombre de ces bustes sérialisés de l'empereur ont été brisés, mutilés ou burinés en septembre 1870. En revanche, les espaces domestiques, où se nichent quantité de portraits gra-

1. Sylvie Aubenas, dir., *Des photographes pour l'empereur*, op. cit.

2. Olivier Dong, *Un miroir pour Narcisse ? L'individu dans l'avènement du portrait photographique en France, de 1839 aux années 1860*, mémoire de master 2 sous la dir. d'Emmanuel Fureix, Université Paris-Est Créteil, 2015.

3. Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014, p. 344-348.

4. Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven et Londres, Yale University Press, p. 301-304

5. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot, 2013 [1935].

vés ou photographiés du souverain, ont été globalement épargnés¹. Ce n'est donc pas, en soi la démultiplication de l'image qui favorise ou défavorise le geste iconoclaste, mais ses usages sociaux et rituels, ainsi que les interactions qu'ils suscitent.

Précisément, l'affichage de l'adhésion, ressort fondamental de légitimation politique au XIX^e siècle, modifie en profondeur les conditions de visibilité et d'exposition de l'image du prince, sous les monarchies censitaires comme sous le Second Empire. L'acclamation unanime, la manifestation d'enthousiasme ou, a minima, l'affirmation de la fidélité s'imposent à chaque rupture politique, et s'incarnent dans un flot d'adresses et de serments politiques, d'éloges du prince². Mais elle se traduit aussi par l'achat et l'exhibition du portrait du prince (buste en plâtre ou gravure), son inauguration solennelle, sa monstration lors de processions ritualisées, etc. Les discours d'inauguration de l'effigie du souverain fonctionnent le plus souvent comme des adresses d'adhésion à ce dernier, et reposent rhétoriquement sur la présence réelle de l'image. L'image est interpellée, comme vivante. Une acclamation iconique suit ainsi chaque instauration de régime, de la Restauration au Second Empire. La plus intense suit immédiatement le plébiscite électoral de décembre 1851 : les communes s'empressent alors de commander des bustes ou portraits du prince-président³. Certaines inaugurent précisément le buste de Louis-Napoléon à l'occasion des fêtes du plébiscite, en janvier 1852⁴. Sous le Second Empire, la fête nationale du 15 août, jour de la Saint-Napoléon, place l'effigie du prince au cœur de la mise en scène civique⁵. Le buste de l'empereur est exposé aux regards en place publique ou à la fenêtre de la mairie, ou au sommet d'un arc de triomphe éphémère. Il est rituellement salué par l'assemblée présente, ainsi à l'asile impérial de Vincennes photographié par Charles Nègre [*Ill. 1*], quelquefois touché, embrassé, plus souvent processionné. Il honore de sa présence les réjouissances profanes, bals publics ou banquets patriotiques. Son effigie lumineuse apparaît au cours d'impres-

1. En tout cas par des interventions extérieures. On ignore le destin que leurs propriétaires ont réservé à ces images.

2. Alain Corbin, « L'impossible présence du roi », in Alain Corbin, Noëlle Gérôme, Danielle Tartakowsky, dir., *Les usages politiques des fêtes. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 77-116; Corinne Legoy, *L'enthousiasme désenchanté. Éloge du pouvoir sous la Restauration*, Éditions de la Société des études robespierristes, 2010; Juliette Glikman, *La monarchie impériale. L'imaginaire politique sous Napoléon III*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013; Rémi Dalisson, *Les trois couleurs. Marianne et l'Empereur. Fêtes libérales et politiques symboliques en France, 1815-1870*, Paris, Boutique de l'Histoire éditions, 2004; Sudhir Hazareesingh, *La Saint-Napoléon. Quand le 14 juillet se faisait le 15 août*, Paris, Tallandier, 2007; sur l'acclamation, cf. Olivier Ihl, « Une autre représentation. Sur les pratiques d'acclamation dans la France de la Seconde à la Troisième République », *Revue française de science politique*, 2015/3, p. 381-403.

3. Rémi Dalisson, *Les trois couleurs...*, *op. cit.*, p. 192. Pour une comparaison avec l'Italie cf. Catherine Brice, « La monumentalité des rois d'Italie : il plebiscito di marmo de 1861 à 1918 », in *La République en représentations. Autour de l'œuvre de Maurice Agulhon. Études réunies par Maurice Agulhon, Annette Becker, Évelynne Coben*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 325-344.

4. Rémi Dalisson, *op. cit.*

5. Sudhir Hazareesingh, *La Saint-Napoléon*, *op. cit.*, p. 78-81.



Ill. 1. Charles Nègre, *Le Salut à l'Empereur* (détail), 15 août 1859.

Epreuve sur papier albuminé d'après négatif sur verre au collodion, environ 33 x 44 cm.

Album *L'Asile impérial de Vincennes* BNF, Cabinet des estampes et de la photographie.

sionnants spectacles pyrotechniques, généralement accompagnée de l'aigle couronné.

Dans des lieux de sociabilité *a priori* étrangers à la politique, la simple présence de l'effigie royale ou impériale indique plus sûrement l'intériorisation d'un conformisme social et politique. Certains théâtres et salles d'opéras, bibliothèques, musées municipaux, cercles, cabinets de lecture, sièges de sociétés savantes et de sociétés d'agriculture, loges maçonniques, sièges de sociétés philanthropiques, restaurants et salles de banquets, cafés, cabarets et auberges, sont ainsi ornés de l'effigie du souverain. Il n'y a là nulle obligation légale ni automaticité mais une pratique commune d'allégeance plus ou moins formelle. Le geste répond à une multitude de visées. Il peut refléter l'affirmation forte d'une fidélité partisane, au-delà des cercles de Cour. L'inauguration du buste royal, dans une telle perspective, est lue par certains comme un serment d'adhésion et de fidélité au trône, chargeant ainsi l'icône d'une affectivité aisément réversible selon le regardeur :

L'ŒIL BLESSÉ

« On procède, non seulement dans toutes les communes de France, mais dans les administrations, dans les associations particulières, à l'inauguration du buste du Roi. Par cet acte vraiment national, tous les Français s'engagent mutuellement à défendre le trône, qui est leur plus sûr et leur plus naturel appui, l'unique sauvegarde de ce qu'ils possèdent, la seule garantie de leur existence comme nation, de leur prospérité comme citoyens ; ils s'engagent réciproquement à ne reconnaître, à ne souffrir sur ce trône que les descendants de ce Henri, qui a su répandre sur son pays une aussi aimable gloire. »¹

L'analogie est forte avec la pratique du portrait nobiliaire sous la Restauration : aux côtés du modèle figure fréquemment un buste royal ou princier, en signe d'allégeance et de fidélité². L'association du portrait individuel et de l'image royale donne à voir la légitimité renouvelée de la noblesse, fondée sur le service de l'État. De fait, des particuliers, bien au-delà des cercles courtisans, possèdent chez eux l'image gravée ou, plus rarement, sculptée du souverain. Ils l'exhibent parfois lors des fêtes de souveraineté ou des voyages de membres de la famille royale.

L'affichage ostentatoire de l'image royale peut, aux côtés d'autres gestes d'adhésion, entrer dans des stratégies de reconnaissance sociale et politique. À Bordeaux en 1815, le dénommé Partarrieu, autoproclamé « royaliste », sollicite auprès du préfet une place de lieutenant général de police, et décrit par le menu, en gage de fidélité à la cause royale, le décor dont il a orné sa façade à l'occasion de la visite du duc et de la duchesse d'Angoulême, le 5 mars 1815. Un arc de triomphe surmonté d'une couronne et des inscriptions militantes accompagnaient trois bustes (sans doute en plâtre), ceux de Louis XVIII, du duc d'Angoulême et de Henri IV. L'adhésion croise ici l'ambition personnelle, sans pour autant exclure la sincérité subjective³.

Dans d'autres espaces, l'exhibition de l'image du souverain vise à rassurer des autorités éventuellement soupçonneuses. Elle vise à neutraliser un espace perçu comme dissident. Nombre de loges maçonniques inaugurent successivement des bustes de Napoléon, Louis XVIII, Charles X et Louis-Philippe, en un geste d'allégeance conventionnelle, dépourvu de toute signification politique⁴. De même, les bustes du roi font figure de décor obligé des banquets libéraux de la Restauration, en écho au toast de « Vive le roi ! » qui les ponctue généralement. Ainsi lors de la première campagne des banquets (celle de 1829-1830), la salle du banquet de Niort est-elle ornée des deux bustes « de l'immortel auteur de la Charte [Louis XVIII]

1. *Journal politique et littéraire de Toulouse*, 5 septembre 1816.

2. Emmanuel de Waresquiel, « Portraits du roi et de ses élites sous la Restauration et la monarchie de Juillet. Une contribution à l'étude des représentations du pouvoir », *Versalia*, n°9, 2006, p. 178-194.

3. Archives départementales de la Gironde, 1M338.

4. *L'Orient, revue universelle de la franc-maçonnerie*, 1844-1845, tome 1, p. 268.

et de celui qui a juré de la maintenir [Charles X] »¹. L'interaction entre l'image du monarque et des regardeurs plutôt hostiles peut alors aisément déboucher sur des gestes iconoclastes. Ainsi des bustes de Charles X ont-ils été brisés lors des banquets libéraux du printemps 1830², ou un buste de Louis-Philippe mis en pièce dans une loge maçonnique mancelle en 1834³. Les sociétés chantantes ou goguettes, réunies chez des marchands de vin, voient aussi éclore quelques passages à l'acte contre des bustes du roi, ainsi rue de la Goutte d'Or (commune de La Chapelle) en 1832⁴.

En se démultipliant, l'effigie du souverain gagne des espaces dont les usages dissonants favorisent de tels passages à l'acte. À l'âge du réglemmentarisme et des visites régulières de commissaires de police, certains propriétaires de bordels en quête de reconnaissance n'ont pas hésité à exposer l'image du monarque. Le désordre des corps, des mots et des gestes qui se déploient dans de tels espaces crée les conditions de possibilité de l'iconoclasme, observable dans les archives policières et judiciaires. Sous le Second Empire, un portrait gravé de la famille impériale orne le devant de cheminée d'une maison de tolérance à Limoges. L'œil fascinant de Napoléon III fixe les ébats tarifés des clients et des prostituées... En 1859, au cours d'une dispute avec l'une d'entre elles, deux clients apostrophent et lacèrent le portrait impérial, suscitant l'intervention de la police⁵. Un ouvrier peintre en porcelaine interpelle en ces termes l'effigie de l'empereur qu'il vient de déchirer : « Je l'emmerde, et si je le tenais de sa personne, je lui ferais ce que je fais à son portrait ». Une scène analogue s'était produite dans un bordel de La Rochelle sous la Restauration : un capitaine à demi-solde y avait interpellé le buste de la duchesse d'Angoulême, fille de Louis XVI, avec des « paroles ordurières », avant de lui dessiner des moustaches, de le transformer en support de chandelier, et de menacer de le détruire⁶. Maisons de tolérance, tavernes et cabarets mettent également en péril l'intangibilité de l'image souveraine. L'ivresse, l'exaltation, les défis verbaux, les joutes viriles et les gestes de « bravade » favorisent la multiplication des épisodes iconoclastes.

La forme républicaine n'introduit qu'une rupture relative dans ces mécanismes d'incarnation de l'État, de dissémination de la souveraineté et d'affichage d'une supposée adhésion. Une caricature contemporaine de la Révolution de 1848, « Un préfet intelligent » [III. 2], traduit assez bien

1. *Le Courrier français*, 7 novembre 1829, cité par Vincent Robert, *Le temps des banquets. Politique et symbolique d'une génération (1818-1848)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 163.

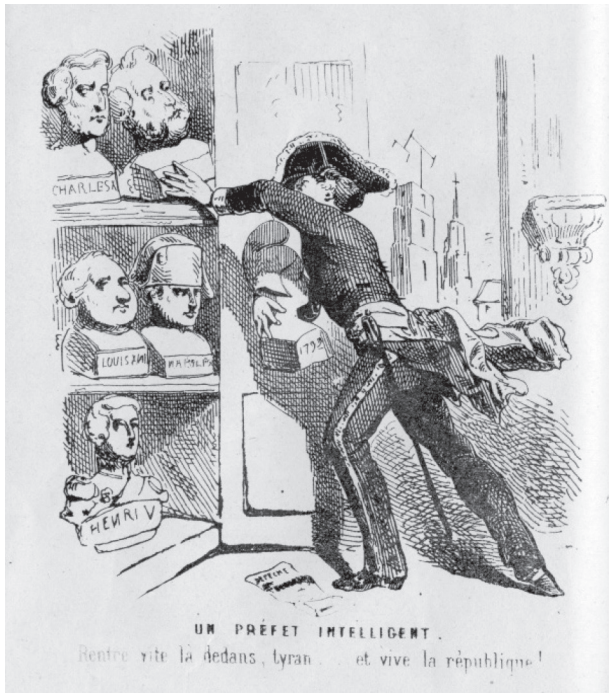
2. Vincent Robert, *op. cit.*, p. 176-177.

3. Christine Peyrard, « La mémoire du régicide dans la Sarthe républicaine : de la génération de 1789 à celle de 1830 », in Roger Bourderon, dir., *Saint-Denis ou le jugement dernier des rois*, Saint-Denis, 1993, p. 308.

4. *Cour des pairs, attentat du 15 octobre 1840, Procédure. Dépositions des témoins*, Paris, Imprimerie royale, 1841, p. 419.

5. Archives départementales de la Haute-Vienne, 1M152.

6. Achille de Vaulabelle, *Histoire des deux Restaurations jusqu'à la chute de Charles X*, Paris, Perrotin, 1847, tome 4, p. 221.



Ill. 2. Un préfet intelligent. « Rentre là-dedans, tyran, et vive la République ! », *Le journal pour rire*, 10 avril 1848

cette continuité iconique¹. On y voit un préfet, à la réception d'une dépêche télégraphique annonçant la révolution de février 1848, ranger prudemment dans un placard *ad hoc* le buste de Louis-Philippe, aux côtés de ceux de Charles X, Louis XVIII et Napoléon. Il en sort le buste allégorique de la Liberté-République, daté « 1792 ». La scène est purement imaginaire : des allégories de 1792-1793, il n'en subsiste pour ainsi dire aucune dans les hôtels de préfecture, après la vague épuratoire de la Restauration. Mais elle a le mérite de souligner le maintien, en République, d'une forme d'incorporation du pouvoir et de la souveraineté : ainsi s'invente la « visualisation de l'État anonyme »². En revanche, la temporalité de cette incarnation change profondément : elle se veut désormais continue, soustraite aux aléas de l'histoire, indépendante de la « succession des premiers magistrats »³. Un rêve de durée vite enseveli...

1. Un préfet intelligent. « Rentre là-dedans, tyran, et vive la République ! », *Le journal pour rire*, 10 avril 1848.

2. Maurice Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979, p. 98. Plus généralement, sur les emblèmes républicains et leur histoire, voir Bernard Richard, *Les emblèmes de la République*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

3. Selon le vœu d'un conservateur de musée (de Bar-le-Duc) adressé aux membres du gouvernement provisoire le 11 mars 1848, et cité par Marie-Claude Chaudonneret, *La Figure de la République. Le concours de 1848*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987, p. 125.

L'EMPIRE DES SIGNES ET DES IMAGES

Les célèbres concours pour la figure symbolique de la République – déclinés en peinture, sculpture et médaille commémorative – cherchaient à répondre à cette volonté d'incarnation « fixe et invariable ». Il était prévu que la peinture gagnante du premier concours serait reproduite et disséminée « dans les salles des assemblées publiques et des municipalités »¹, à la place des effigies royales. On sait qu'il n'en fut rien, en raison de l'échec artistique de certains concours – aucun prix ne fut décerné pour la figure peinte – mais plus encore des avatars politiques de la Deuxième République. Signe des temps, en 1850, l'un des participants au Concours de peinture de 1848, Jalabert, proposa de transformer sa République en Justice².

Par ailleurs, toujours en 1848, l'effigie républicaine s'incarna plus fréquemment sous la forme d'allégories vivantes (de nouvelles « déesses de la liberté » en chair et en os, particulièrement prisées des classes populaires), de sculptures éphémères de fêtes publiques, ou encore de bustes militants³. En province, l'allégorie républicaine se diffusa à la suite d'initiatives locales, et non d'une impulsion étatique. Aucun type officiel peint ou sculpté, équivalent aux portraits de souverains, ne fut massivement dupliqué⁴. Les sculpteurs locaux, en fonction de la demande, ont en revanche offert leurs services aux autorités qui le souhaitaient⁵. À Marseille, le poète Victor Gelu évoque avec ironie cette ferveur statuaire du printemps 1848 : « On moulait en plâtre, écrit-il, en promettant de les couler plus tard en bronze, des statues colossales de la grande Sainte de 89 »⁶. Des bustes voire des statues de la République ont aussi été fabriqués *ad hoc* pour des banquets démocrates socialistes, tel le banquet de Dijon d'octobre 1848, où trône une effigie de la République de deux mètres de haut, sculptée par un artiste militant⁷.

Un bricolage analogue caractérise l'« année terrible » (1870-1871), dans un contexte de guerre de guerre extérieure et civile qui ne favorise guère les créations monumentales. Point de concours, cette fois, pour la figuration de la République, mais des initiatives locales, spontanées, et quelques inventions ponctuelles, non dénuées de ferveur : ainsi cette statue de neige glacée à l'effigie de la République, aux côtés d'une autre dénommée *Résistance*, sculptée par un bataillon de fédérés comptant en son sein Falguière

1. L'esquisse peinte choisie par le jury « sera acquise par le gouvernement pour être reproduite et placée dans les salles des Assemblées publiques et des Municipalités » (*Concours de la Figure peinte et de la Figure sculptée de la République française*, Paris, Imp. nationale, mars 1848).

2. D'après Marie-Claude Chaudonneret, *op. cit.*, p. 73.

3. Cf. Maurice Agulhon, *Marianne au combat...*, *op. cit.*, p. 88 sq.

4. Le sculpteur Dubray offrit bien en mars 1848 au gouvernement provisoire un buste de la République et proposa d'en orner les mairies de France. Mais il ne semble avoir recueilli qu'un succès limité.

5. À titre d'exemple, le sculpteur Martin, de Vaison, pour le Vaucluse. Cf. la circulaire du commissaire du gouvernement dans le Vaucluse, le 6 avril 1848, « qui recommande l'achat du buste de la République » en plâtre par Martin, au prix de 15 francs. AD Vaucluse, 1M750.

6. Victor Gelu, *Marseille au XIX^e siècle, Introduction de Pierre Guiral*, Paris, Plon, 1971, p. 292-293.

7. *Le Peuple souverain*, 28 octobre 1848.

L'ŒIL BLESSÉ

et Chapu, en décembre 1870¹. Mais pour l'essentiel, les effigies de la République de 1848 ressortent des placards et du Dépôt des marbres, là où le Second Empire ne les avait pas purement et simplement détruites².

Drapeaux, écharpes, cocardes : les couleurs souveraines

La souveraineté politique se déploie aussi, au XIX^e siècle, dans des drapeaux disséminés jusque dans les villages les plus reculés. Ils en constituent même le signe le plus ordinaire, le plus visible et le plus observé en temps de trouble – le plus détruit, aussi, lors des épisodes iconoclastes. Ils ornent les principaux bâtiments civils et militaires, mais aussi les édifices religieux. Dans les bourgs et villages, le drapeau unique, arboré au sommet du clocher, permet de lire l'histoire contemporaine en train de se faire et de se défaire, au gré des alternances de couleurs. Alain Corbin, à propos du simple sabotier normand Louis-François Pinagot, suggère que ces changements constituent l'une des rares voies d'accès de cet « atome social » à la politique nationale³. Le langage des couleurs, de fait, était immédiatement compréhensible de tous, y compris de ceux qui n'avaient qu'un accès limité voire nul à l'écrit et aux proclamations officielles. Mais il était également articulé à des imaginaires politiques qui le chargeaient de puissants affects.

Les couleurs du drapeau et de la cocarde sont officiellement qualifiées de « françaises » ou « nationales », mais les mots ne doivent pas tromper. Au XIX^e siècle, les couleurs officielles ne désignent jamais qu'une souveraineté et une légitimité discutées. Chacune des ruptures politiques s'accompagne de fait d'une modification du drapeau, totale ou partielle, chromatique et/ou emblématique. La marque singulière des pouvoirs est apportée à la fois par la couleur, l'ornement ou l'inscription du drapeau, et par le cimier qui le surmonte (aigle, fleur de lys, coq ou pique). En 1814, le drapeau blanc fleurdelisé se substitue au tricolore, lequel revient en force sous les Cent-Jours, avant d'être à nouveau éclipsé par le « drapeau sans tache ». En 1830, le drapeau redevient tricolore, la hampe surmontée d'un coq. Entre 1848 et 1870, la continuité des couleurs « nationales » a fait l'objet d'intenses débats, et d'ajustements significatifs : au drapeau tricolore est adjointe une rosette rouge en 1848, vite devenue subversive ; les aigles se substituent aux piques en 1852, puis elles disparaissent des hampes des drapeaux tricolores en 1870 ; l'inscription « Liberté Égalité Fraternité » est

1. Cf. *Le Rappel*, 13 décembre 1870.

2. À la Comédie française, le buste de Napoléon III est ainsi remplacé dès le 5 septembre par « un buste en bronze de la République qui était conservé depuis 1848 » (Édouard Thierry, *La Comédie-française pendant les deux sièges (1870-1871)*, Paris, Tresse et Stock, 1887). À Lyon, dès le 4 septembre, un buste en bois de 1848 est « déterré de la cave ».

3. Alain Corbin, *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu (1798-1876)*, Paris, Champs Flammarion, p. 256.