

CONTEXTES

n°30 | Discours
et imaginaires
de la Commune

sous la direction de
Justine Huppe et
Denis Saint-Amand



30 | 2021

Discours et imaginaires de la Commune

Justine Huppe et Denis Saint-Amand (dir.)



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/contextes/9911>

DOI : [10.4000/contextes.9911](https://doi.org/10.4000/contextes.9911)

ISSN : 1783-094X

Éditeur

Groupe de contact F.N.R.S. CO_nTEXTES

Référence électronique

Justine Huppe et Denis Saint-Amand (dir.), *CO_nTEXTES*, 30 | 2021, « Discours et imaginaires de la Commune » [En ligne], mis en ligne le 18 mars 2021, consulté le 18 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/9911> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.9911>

Ce document a été généré automatiquement le 18 mars 2021.



CO_nTEXTES est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

SOMMAIRE

1871-2021. De la mémoire des barricades aux imaginaires inflammables

Justine Huppe et Denis Saint-Amand

Faire et défaire l'histoire

La Commune, une expérience réelle de l'utopie ?

Propos recueillis par Justine Huppe et Denis Saint-Amand

Michèle Riot-Sarcey

La Commune, le nouveau spectre global de la révolution

Quentin Deluermoz

Raconter et transmettre l'événement

La Commune à l'épreuve des archives... et du roman

Propos recueillis par Justine Huppe

Michèle Audin

La forme enfin trouvée ?

Le contre-récit des vaincus au lendemain de la défaite

Frédéric Thomas

La Commune en contexte médiatique

Une fabrique positive de l'événement dans *Le Cri du peuple* de Vallès (mars-avril 1871) ?

Céline Léger

« La Liberté sans rivages »

La Commune dans l'imaginaire vallésien

Cécile Robelin

Zola à l'épreuve de la Commune

David Charles

Une anarchiste romantique ?

Socio-histoire de l'édition des textes de Louise Michel

Sidonie Verhaeghe

« Salue, mon enfant, c'est la Patrie qui passe ! »

Représentations de la Commune chez Georges Darien

Aurélien Lorig

À la recherche d'un temps perdu

Descaves et les « feuilles mortes » de la Commune de Paris

Julie Moucheron

Transposer et réinventer le mythe

Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein et le souvenir de la Commune de 1871

Pascal Rousse

Peter Watkins et les apories de la lutte médiatique

Enjeux et limites de la critique de la monoforme dans La Commune (Paris, 1871)

Jeremy Hamers

La « commune » du Comité invisible, une métaphore de métaphores

Patrick Marcolini

« La joke de l'histoire qui se répète »

L'Évasion d'Arthur ou La commune d'Hochelaga de Simon Leduc

Sylvain David

1871-2021. De la mémoire des barricades aux imaginaires inflammables

Justine Huppe et Denis Saint-Amand

- 1 Le présent dossier est publié cent cinquante ans, jour pour jour, après le début de la Commune de Paris. Le 17 mars 1871, Adolphe Thiers donne à son armée l'ordre de récupérer les canons de la butte Montmartre pendant la nuit : par ce geste fort, le chef du pouvoir exécutif entend symboliser le désarmement parisien et acter la reddition française face à la Prusse. Le matin du 18 mars, de nombreux citoyens et citoyennes descendent dans la rue pour exprimer leur refus de cette décision, qui balaie plusieurs mois d'efforts imposés par le siège prussien ; ils parviennent à convaincre une partie des troupes de les rejoindre, forçant l'interruption de l'opération. Le comité central, conscient de l'importance de légitimer son action, organise des élections qui, le 28 mars, aboutissent à la proclamation de la Commune de Paris. Au-delà des désapprobations concernant la gestion de la guerre avec la Prusse, cette révolution est le rassemblement d'un peuple décidé à imposer certaines mesures permettant de concrétiser le rêve d'une vie meilleure – plus juste, plus libre. Comme l'écrit Michèle Riot-Sarcey,

les transformations apportées par la Commune furent aussi rapides que spectaculaires :

Outre les mesures imposées par les circonstances – remise des loyers échus d’octobre à avril, échelonnement des échéances commerciales, réforme du Mont-de-piété... –, elle a adopté des réformes qui étaient du ressort d’un État : abolition de la conscription, service militaire (municipal) obligatoire pour tous, séparation de l’Église et de l’État, suppression du budget des cultes. Son œuvre sociale est également loin d’être négligeable, de l’interdiction des amendes dans les ateliers et les administrations aux vastes projets d’organisation du travail, ajoutés à ceux de réorganisation de l’éducation publique gratuite et obligatoire. À la Commission de l’enseignement, au nom de la liberté de conscience, Édouard Vaillant préparait la laïcisation de l’école. Dans différents arrondissements, les congrégations religieuses furent remplacées par des instituteurs et institutrices ; l’éducation nouvelle était projetée, notamment pour l’éducation des filles ¹.

- 2 Cette émergence d’une démocratie alternative au cœur même de la République provoque une rupture nette avec le gouvernement versaillais : la capitale est divisée et le conflit se mue en guerre civile. Si l’apparente soudaineté de l’embrasement communard doit être relativisé (relevant davantage d’un lent glissement, préparé depuis la fin du second Empire par l’effervescence politique des clubs récemment réautorisés et par celle des grèves, pas encore canalisées par les syndicats ²), sa répression sera des plus abruptes. La Commune durera un peu plus de deux mois (72 jours, exactement) avec, comme climax, la « Semaine sanglante », du 21 au 28 mai, durant laquelle les troupes versaillaises exécutent des milliers d’insoumis-es ³.
- 3 Janvier 2021. À l’heure des soldes, quelques minutes de lèche-vitrines virtuels suffiront à vous en avertir : la marque de vêtements « Commune de Paris 1871 », qui commercialise des vêtements et accessoires chics pour homme depuis 2009, est en liquidation totale. Il ne reste plus que quelques mois aux fidèles de cette maison pour craquer sur une surchemise « Blanqui », hésiter entre un motif uni « Rossel » ou un ligné « Eudès », voire faire l’acquisition d’un mug

réalisé en collaboration avec les céramiques Astier de Villatte, rendant hommage à Louise Michel et à Gustave Courbet pour la (très peu modique) somme de 86€. Sans faire de cette anecdote le signe d'une récupération généralisée de la mémoire révolutionnaire par le marché (et ce, même s'il faut bien constater que la marque réduit l'« audace » et la « liberté » de la Commune à un certain goût pour le « *casual chic* » et le savoir-faire français), on peut à tout le moins y voir l'indice d'une mise en disponibilité relativement apaisée de la mémoire de la Commune ⁴.

- 4 D'autres signes semblent accréditer cette hypothèse. En ce qui concerne par exemple l'intégration de l'épisode communard au récit républicain, on ne peut que s'étonner de la décomplexion avec laquelle certains ont milité en faveur de la panthéonisation de Louise Michel (en 2013) ou de Rimbaud et Verlaine (en 2020), et ce, malgré la participation et/ou le soutien de ceux-ci à une insurrection précisément écrasée par la III^e République. Si l'épisode de 1871 n'a intégré les programmes scolaires en France qu'au début des années 2000 pour mieux en disparaître à peine dix ans plus tard, il faut toutefois reconnaître que quelque chose semble avoir changé dans la façon dont le récit républicain tente de faire place aujourd'hui à la Commune. Éric Fournier rappelle ainsi comment des personnalités politiques majeures et faisant parfois partie de l'ordre protocolaire de l'État ont rendu hommage à la Commune, quand elles n'ont pas œuvré à la réhabilitation des communards depuis la fin des années 1980, que ce soit timidement (Laurent Fabius, alors président de l'Assemblée, classait 1871, comme 1789, 1830, 1848 et 1936 au rang des « valeurs qui nous unissent ») ou maladroitement (Jean Tibéri, maire libéral de Paris, inaugurant une plaque commémorative et s'attirant les huées de la foule en s'autoproclamant « héritier » de l'esprit de la Commune) ⁵. Déjà au moment du centenaire, André

Leroy, membre du bureau politique du PCF, s'en désolait à demi-mots : « Il n'y a pratiquement plus de partisans des versaillais. Tout le monde honore la Commune, même ceux qui s'efforcent d'en falsifier les engagements ⁶. »

- 5 Cinquante ans plus tard, on lui donnerait volontiers raison, à quelques exceptions notables près : Emmanuel Macron s'est justifié d'avoir reçu Vladimir Poutine dans le faste de Versailles en ajoutant que « c'est là où la république s'était retranchée quand elle était menacée », la basilique du Sacré cœur – érigée pour expier la Commune (« France repens-toi », exhorte son abside ⁷) – fait à l'heure actuelle l'objet d'une procédure de classement parmi les monuments historiques de France, et l'un des livres de vulgarisation historique les plus vendus ces dernières années, *Métronome* de Lorant Deutsch, continue de réduire la Commune à une crise de « fureur populaire » manipulée depuis l'étranger par l'Association Internationale des Travailleurs, suivant un prisme de lecture contre-révolutionnaire digne de Flaubert ou – c'est moins flatteur – de Jean Sévillia ⁸.

Poétique du rattrapage

- 6 S'il persiste assurément des relents versaillais dans les mobilisations publicitaires, politiques et intellectuelles de la Commune de Paris, elles semblent bien être à traquer sur un fond de reprises ou d'appropriation hétérogènes, désinvoltées, démesurément généreuses ou parfois tacitement malveillantes de l'insurrection de 1871. Dans la postface qu'il ajoutait en 2010 à son ouvrage *Les Écrivains contre la Commune*, Paul Lidsky faisait, pour la production littéraire, à peu près les mêmes observations :

Depuis le centenaire de 1971, et surtout depuis les années 1990, la Commune de Paris n'a jamais été autant présente dans les livres et la culture. Il ne se passe pas

d'année sans que plusieurs livres n'en fassent un thème central ou secondaire de leur fiction et cela dans tous les domaines possibles : romans, nouvelles, théâtre, littérature policière, bandes dessinées, romans pour la jeunesse. Et autant à la fin du XIX^e siècle, c'est la vision anticommunarde qui dominait largement, autant, au fil du temps, on assiste à un retour de balancier complet : plus aucun ouvrage ne fait désormais l'apologie de Thiers et des Versaillais. Comment expliquer ce renversement, quelles en furent les étapes et comment expliquer l'engouement croissant pour la Commune ? On pourra également se demander pourquoi aujourd'hui, il n'y a plus deux visions antithétiques de la Commune, mais des lectures plurielles, éclatées, complémentaires de l'événement ⁹.

- 7 Lidsky faisait remonter aux années 1930 la veine des réécritures fictionnelles de la Commune, épinglant *Les Massacres de Paris* de Jean Cassou (1930) comme un roman traitant « autant des préoccupations des intellectuels antifascistes de cette période que de la Commune ¹⁰ ».
- De même, plus près de nous, la trilogie *Les Damnés de la Commune* (2019), roman graphique de Raphaël Meyssan, interroge l'insurrection et son écrasement en exploitant avec méthode des récits et témoignages contemporains de l'événement (parmi lesquels ceux de Victorine Brocher, qui accompagnent les trois tomes) tout en soulignant l'analogie entre des signes de mépris de classe énoncés en 1871 et des saillies du même acabit prononcées par des présidents de la V^e République ¹¹ ; tandis que Michèle Audin raconte dans *Comme une rivière bleue* (2017) le soulèvement presque au jour le jour, par un travail de fictionnalisation des archives et par quelques jeux formels oulipiens qui font résonner l'impact de l'événement pour un présent qui tend à l'oublier, à le muséifier ou à le méconnaître – comme elle l'explique dans l'entretien qu'elle publie dans ce numéro. Dans *l'ombre du brasier* (2019) d'Hervé Le Corre, fonctionne sur un autre principe, puisqu'il trouve dans l'unité de temps et de lieu offerts par la Semaine sanglante l'inspiration d'un polar historique (à la façon d'un Jean Vautrin, avant lui). D'autres romanciers se sont encore récemment saisis de la Commune, en se focalisant notamment sur la voix de communards en exil : le

Courbet, bavard, de François Dupeyron dans *Le Grand soir* (2006) par contraste avec celui de David Bosc dans *La Claire fontaine* (2013) ou, encore, le moins connu Octave Keller dans *L'Imitation du bonheur* de Jean Rouaud (2006).

- 8 Ces récits peuvent également hériter de la Commune tout en s'en émancipant : c'est le cas des *Dix petites anarchistes* (2018) de Daniel Roulet, où des femmes partent fonder une communauté utopique en Patagonie après avoir voyagé sur le bateau qui avait transporté Louise Michel et Henri Rochefort avant elles. Cela s'observe aussi dans *L'évasion d'Arthur ou la Commune d'Hochelaga* (2019), roman de Simon Leduc analysé dans le présent dossier par Sylvain David et qui transporte un mode d'autodétermination communaliste à la banlieue montréalaise contemporaine, en relatant les stratégies de résistance imaginées par un groupe d'anarchistes et de laissés-pour-compte désireux de redevenir les maîtres de leur histoire. Les réalisateurs Benoît Delépine et Gustave Kervern ont de leur côté proposé un déplacement satirique avec le film *Louise-Michel* (2008) : après la délocalisation d'une usine de textile, les ouvrières lésées décident, sur la proposition de Louise (campée par Yolande Moreau), de mettre leurs indemnités en commun pour s'offrir un tueur à gages et supprimer leur patron ; la médiocrité de l'assassin (Michel, joué par Bouli Lanners) contraint Louise à l'assister dans sa tâche. Burlesque, ce *road movie* peut sembler bien éloigné de la Commune, qu'il ne paraît évoquer que par un clin d'œil à la faveur d'un titre fondant les prénoms des deux anti-héros pour renvoyer à la « Vierge rouge » ; le calembour onomastique fait en réalité pleinement sens, en ce qu'il accompagne un soulèvement de travailleuses contre un patronat cynique, mais aussi, plus largement, une thématization incisive des effets délétères de la mondialisation et de l'économie néolibérale,

qui dynamise la filmographie des réalisateurs depuis *Aaltra* (2004) jusqu'à *Effacer l'historique* (2020).

- 9 Dans la postface de son essai, Paul Lidsky explique le regain d'intérêt pour la Commune en mobilisant trois explications complémentaires. La première tient à un phénomène de « rattrapage » fonctionnant comme une compensation non seulement à l'égard de la Semaine sanglante et de la répression qui l'a suivie, mais aussi de la tentative d'effacement de la mémoire de l'insurrection. Ainsi, Lidsky rappelle l'injonction à l'oubli et au pardon proférée par Gambetta au moment où, le 21 juin 1880, il proposait une loi d'amnistie des communard·es : « Il faut que vous fermiez le livre de ces dix dernières années, que vous mettiez la pierre tumulaire de l'oubli sur tous les crimes et tous les vestiges de la Commune et que vous disiez à tous qu'il n'y a qu'une France et qu'une République¹². » Bien avant Gambetta, pareil appel à l'oubli au profit de la cohésion avait été formulé, au cœur même du conflit, par le Parnassien François Coppée qui, ne craignant pas de déroger au confort de sa poésie bourgeoise et désengagée, avait publié *Plus de sang !*, long poème patriote dans les dernières strophes duquel il s'improvisait stratège militaire et, tout en leur promettant l'amnistie, invitait les communards à déposer les armes pour mieux préparer la future riposte contre la Prusse :

- Ô mes fils égarés, jetez, brisez vos armes.
Assez ! il n'est jamais trop tard.
Ne combattez pas plus pour un mot illusoire ;
Arrêtez, plus de sang ! nous n'avons qu'une gloire
Et nous n'avons qu'un étendard.
La victoire est horrible et ma mort seule est sûre.
Cruels, vous retournez le fer dans la blessure
Où l'a plongé le Prussien !
Arrêtez ce combat qui m'achève et me navre,
Insensés qui voulez sur un front de cadavre
Planter le bonnet phrygien.

La paix ! faites la paix ! Et puis, pardon, clémence !
 Oublions à jamais cet instant de démente.
 Vite à nos marteaux. Travaillons.
 Travaillons en disant : C'était un mauvais rêve.
 Et plus tard, quand mon front qui vite se relève
 Lancera de nouveaux rayons,
 Alors, ô jeunes fils de la vaillante Gaule,
 Nous jetterons encor le fusil sur l'épaule
 Et, le sac chargé d'un pain bis,
 Nous irons vers le Rhin pour laver notre honte,
 Nous irons, furieux, comme le flot qui monte
 Et nombreux comme les épis.
 – Dis-leur cela, ma mère, et, messagère ailée,
 Mon ode ira porter jusque dans la mêlée
 Le rameau providentiel,
 Sachant bien que l'orage affreux qui se déchaîne
 Et qui peut d'un seul coup déraciner un chêne,
 Épargne un oiseau dans le ciel ¹³ .

- 10 « Pardon, clémence ! » promettait le poète, perdant peut-être de vue qu'il s'adressait à celles et ceux qui entendaient renverser un système dont ils ne voulaient plus être les dupes, ou les croyant candides au point d'accepter que l'absence de représailles constitue un argument susceptible de les renvoyer à la routine de la servitude. C'est peu dire que l'élan du « rattrapage » épinglé par Lidsky est aussi fonction de l'intensité des violences, physiques et symboliques, subies par les communard·e·s. Dans son important essai sur les usages politiques de la Commune, Éric Fournier rappelle que la stratégie de censure s'est étendue jusqu'aux sépultures : ainsi, l'enfouissement de la dépouille de Charles Delescluzes ¹⁴ dans la fosse commune du cimetière de Montmartre empêchait que sa tombe ne devienne un lieu de rassemblement et de mémoire, tandis que la mention de la « Commune » était interdite sur les tombes de celles et ceux qui avaient participé à l'insurrection ¹⁵ . Mais il est des injonctions paradoxales, et – c'est la grande leçon laissée par Érostrate – tenter de contraindre à l'oubli ne peut que provoquer l'effet inverse.

11 Au-delà des familles des communard·e·s assassiné·e·s, de celles et ceux contraints à l'exil, victimes directes de la politique versaillaise, c'est toute une génération qui a été marquée par l'écrasement de la Commune et sa condamnation au silence : sans verser outre mesure dans l'illusion rétrospective d'une cohérence reconstruite, on peut par exemple relier l'engagement anarchiste d'un Félix Fénéon au traumatisme procédant de l'écrasement de la révolution communarde, alors qu'il n'avait que dix ans, et des récits clandestins du massacre¹⁶ ; situation similaire chez Georges Darien, plus jeune d'un an que Fénéon et chez qui la Commune révèle un conflit axiologique avec son milieu d'origine, comme le montre Aurélien Lorig dans ce numéro. Quant à Arthur Rimbaud, malgré ses rodomontades et le témoignage peu fiable d'Ernest Delahaye, il n'a sans doute pas participé à l'insurrection, lui non plus : la richesse de ses possibles et l'écrasement cynique des « révoltes logiques » ont toutefois innervé la majeure partie des écrits qui l'ont suivie, parfois de façon évidente, parfois sous couvert de cryptages, depuis un intrigant et hypothétique « projet de Constitution révolutionnaire » qui ne nous est pas parvenu¹⁷ jusqu'à « Après le Déluge », allégorie liminaire des *Illuminations*, en passant par « Les mains de Jeanne-Marie », « L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple » et « Le Bateau ivre », dont Steve Murphy a montré qu'il était « la synecdoque [...] ou plus probablement le métonyme » de la Commune¹⁸. Ce long poème, dont tout le monde sait qu'il dit le désir d'évasion, porte aussi la charge d'un contexte répressif qui voyait les communard·e·s condamné·e·s à l'exil dans les colonies – et ce n'est pas un hasard si le poème dit la nostalgie d'une « flache », modeste « eau d'Europe » sur laquelle flotte un « bateau frêle comme un papillon de mai », ni s'il se conclut sur la mention d'un regard inquisiteur et d'une triple privation de liberté (« Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô

lames, / Enlever leur sillage aux porteurs de cotons, / Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes, / Ni nager sous les yeux horribles des pontons » – le dernier mot pouvant renvoyer à ces anciens navires de guerre réaffectés en prisons et dans lesquels étaient détenus les communards ¹⁹).

Une mémoire ambivalente et déchaînée

- 12 La deuxième hypothèse soulevée par Lidsky pour expliquer la vivification de la mémoire communarde tient à l'affaïssement du paradigme communiste ; avec la chute du mur de Berlin, la Commune de Paris a pu prétendre à une relecture « désoviétisée et “renationalisée” ²⁰ ». Kristin Ross va dans le même sens quand elle note que « la fin du communisme d'État a délivré la Commune du rôle qu'elle avait joué dans l'historiographie communiste officielle ²¹ ». Entre les reprises de la Commune par des logiques d'états et de partis communistes et ses réappropriations dans des perspectives plus autonomes et anti-autoritaires, on touche en réalité à l'une des ambivalences fondamentales de la Commune. Cette équivocité était déjà partiellement annoncée dans la division qui opposera au début du mois de mai 1871 une majorité – formée de républicains jacobins et de blanquistes, favorable à l'élection d'un « Comité de Salut public » (groupe d'élus ayant des pouvoirs étendus sur toutes les commissions) –, et une minorité, plutôt composée d'internationalistes et de radicaux, dénonçant ce qui lui apparaissait alors comme un pouvoir dictatorial ²². Se jouait là un clivage entre une dictature organisée au nom du peuple et un mode de gouvernement quasi direct et opposé à tout état despotique – clivage irrésolu et propice aux appropriations diverses (communistes, anarchistes, patriotiques...) comme aux relectures divergentes (la

Commune aurait dû marcher sur Versailles, elle aurait dû être mieux organisée militairement ou, au contraire, elle n'aurait pas dû élire de gouvernement et se contenter de son auto-organisation par arrondissements). Dans *L'Insurgé*, Jules Vallès, qui fut pourtant membre de la minorité, illustre tragiquement la façon dont cette ligne de fracture fut relativisée par la répression : pragmatique et déterminé, Vingtras assume alors qu'il « vaut mieux sombrer sous le pavillon fait avec les guenilles de 93 » ou « accepter une dictature du déluge et qui nous a paru une insulte à la révolution nouvelle, mieux vaut tout ! – que paraître abandonner le combat ! ». La contribution de Cécile Robelin à cette livraison revient précisément sur ces hésitations du roman vallésien à définir les limites du pouvoir et de l'autorité tels qu'engagés par l'expérience communarde.

- 13 Ce double visage de la Commune (autorité vs souveraineté, dictature pour le peuple vs gouvernement par le peuple, étape d'une téléologie révolutionnaire vs expérimentation de l'émancipation) est au cœur des récupérations discursives de l'insurrection, de la façon dont elle a été dite et pensée au fil de l'histoire : tenue pour le crépuscule des pratiques de la république sociale du XIX^e siècle par Jacques Rougerie, la Commune, malgré son écrasement, a fréquemment été présentée comme une ouverture de l'espace des possibles, comme le début d'une ère nouvelle (chez Karl Marx, qui y voyait « la forme politique enfin trouvée de l'émancipation²³ », chez Louise Michel²⁴ et Prosper-Olivier Lissagaray²⁵, dans les textes desquels l'isotopie de la nouveauté et de l'énergie est notamment activée par des métaphores jouant sur la luminosité). Kristin Ross elle-même a montré comment l'« existence en acte » de la Commune a permis à ceux qui y ont pris part d'engager une « dialectique du vu et du conçu » qui conduit l'expérience révolutionnaire et la pensée de cette dernière à se nourrir mutuellement, mais aussi comment cet

événement, par l'engagement de cette dialectique, a suscité la reconfiguration de visions du monde et principes épistémologiques chez Marx (dont *La guerre civile en France* nourrit directement le troisième chapitre de *L'État et la révolution* de Lénine, qui trouvait dans la sédition parisienne une anticipation ratée de ce que devrait être la Révolution de 1917), Morris ou Kropotkine²⁶. Et si Michèle Riot-Sarcey note ironiquement que Marx fut sans doute « le seul des “marxistes” à comprendre la portée de cet événement d'exception²⁷ », il ne faudrait pas croire que la récupération doctrinaire de la Commune fut la seule possible.

- 14 Déjà, le cinéaste Sergueï Eisenstein, dans *Octobre* (1927), film résultant pourtant d'une commande officielle de l'URSS, parvenait à perturber par la technique du montage le cadrage idéologique imposé par Lénine et Staline à propos de la Commune, comme le montre Pascal Rousse dans ce dossier. Dans un entretien récent, Jacques Rancière signalait que, bien que participant des références convoquées de façon systématique par « le marxisme autoritaire qu'incarnait [...] le Parti Communiste²⁸ », l'insurrection autorisait aussi une prise par le biais de l'émancipation ouvrière, qui permettait de retourner l'événement contre une idéologie s'en réclamant de façon trop rigoriste – « pour la génération de 1968, [La Commune] se mettait à incarner la révolution authentiquement ouvrière et antiautoritaire, opposée au marxisme d'État et à sa dégénérescence²⁹ ». De même, comme l'écrit Daniel Bensaïd, l'intérêt que les situationnistes ont porté à la Commune permettait de « contribuer à une critique radicale du stalinisme et, plus largement, du phénomène bureaucratique³⁰ » : engagés dans un conflit heuristique avec Henri Lefebvre, les situationnistes s'accordaient néanmoins avec le philosophe sur la façon dont le modèle communard pouvait inspirer des stratégies de

réappropriation de l'espace et de transformation de la vie quotidienne, mettant la reconquête de la ville au centre d'une démarche révolutionnaire.

- 15 Ces exemples suffisent à montrer que des usages mémoriels et programmatiques de la Commune autres que ceux du marxisme d'État n'ont cessé d'être mobilisés par le camp progressiste. Et si elle a pu nourrir ce qu'Enzo Traverso nomme la « mélancolie de gauche ³¹ », elle n'en est pas moins fréquemment saisie, de nos jours, comme modèle et comme promesse, au fil de reprises symboliques où elle incarne non seulement la révolte énergique du peuple, mais aussi la capacité d'autogestion, l'autonomie, l'équipollence des individus et la joie de l'émancipation : en témoignent, parmi d'autres, les références et héritages de 1871 qui ont pu se manifester du côté de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes ³² ; dans la théorie du municipalisme libertaire forgée par Murray Bookchin ³³ et celle du confédéralisme démocratique proposée par Abdullah Öcallyan pour sortir les Kurdes de la dépendance de la Turquie et de la Syrie ³⁴ ; dans les écrits spontanés des Gilets jaunes (tags, pancartes et inscriptions sur leurs gilets – « Vive la Commune ! », « 1871 raisons de niquer Macron », « Demain c'est 1871 »), mais aussi dans les expériences de démocratie citoyenne nées du mouvement, depuis les bivouacs des ronds-points jusqu'aux assemblées participatives ³⁵ ; sur les banderoles contestataires suspendues aux fenêtres pendant le confinement lié à la pandémie de Covid-19 (« Après le Covid, la Commune ! ») ou encore sur les pancartes brandies lors de la grève unitaire du personnel de l'Éducation nationale et des étudiant·es pour l'emploi, les salaires, les conditions de travail et d'études organisée le 26 janvier 2021 (à l'occasion de laquelle on a notamment pu lire ce slogan étudiant pugnace : « On veut le RSA avant la Commune »).



Manifestation de l'Éducation nationale, Paris, 26 janvier 2021 © Jean-Philippe Cazier

Emprises et empreintes imaginaires

- 16 La multiplicité de ces reprises et héritages procède largement du troisième motif mobilisé par Paul Lidsky pour expliquer la permanence de la Commune : les « merveilleux scénarios qu'elle fournit à la fiction » et « l'emprise de cet événement sur nos imaginations ³⁶ ». Derrière son apparente légèreté, cette hypothèse mérite d'être développée plus avant. Reformulée plus précisément (comme une interrogation sur les affinités de l'histoire de la Commune avec la fiction et de la fiction avec la Commune), elle invite à interroger à la fois la propension des analystes de la Commune à recourir au vocabulaire du style, de l'imaginaire, de la métaphore voire de la fiction, mais aussi à réfléchir aux prises qu'a effectivement offert l'insurrection à une nébuleuse de discours et d'images artistiques.

Praxis créatrice et images instituées

- 17 Nombre de commentateurs et commentatrices ont relevé le rapport de la Commune à la fiction. Henri Lefebvre soulignait déjà à sa façon la dimension imaginaire de l'insurrection parisienne en insistant sur les aspérités de son « style » et leurs implications méthodologique. Parler du « style de la Commune » avait vocation à tenir compte de la *forme* des faits historique dans la manière de les narrer, et donc à se préserver d'une fiction rétrospective qui voudrait que les historiens aient à raconter le passé comme s'ils n'en connaissaient pas déjà l'issue. Dès l'entame de *La Proclamation de la Commune*, Lefebvre affirmait que le style propre de la Commune était celui de « la Fête » et assumait que cette forme caractéristique de la « praxis créatrice » communarde guiderait sa narration de l'histoire ³⁷. Dans *L'Imaginaire de la Commune* (2015), Kristin Ross fait quant à elle un usage du concept d'imaginaire à la fois comme force instituante et matrice d'images instituées, puisqu'elle insiste non seulement sur la capacité de l'évènement communard à susciter des bifurcations nouvelles dans les pensées d'auteurs qui n'ont pas toujours été des acteurs de premier rang de l'insurrection (d'Elisée Reclus à William Morris en passant par Pierre Kropotkine et bien sûr par Marx), mais aussi sur l'attention portée lors de l'insurrection parisienne à la question de la représentation au sens politique comme au sens esthétique. Ross rappelle ainsi l'importance accordée par la Commune à la question d'un art public (par exemple, au moment de créer la Fédération des artistes, présidée par Gustave Courbet), elle souligne ses affinités avec un artisanat encore majoritaire parmi le camp insurgé (Frank Jellinek écrit qu'elle fut « une révolution de cordonniers ³⁸ ») et met plus généralement en évidence la propension de la Commune à poser des actes dotés d'une efficacité

toute symbolique. Certaines déclarations de la Commune (prises alors que Paris était en état de guerre civile et de siège, et donc dans l'incapacité d'assurer les conditions de leur application), de même que l'incendie des guillotines ou le déboulonnage de la colonne Vendôme relèvent ainsi moins de décisions pragmatiques que d'une « détermination à ne pas composer avec les vieilles légendes cocardières », comme le dira William Morris ³⁹.

- 18 Plus récemment, encore, nombre d'historien·ne·s ont réaffirmé les affinités entre la Commune et la notion d'imaginaire. Soulignant la diversité des usages politiques de l'insurrection, Marc César et Laure Godineau notent que « cette multiplicité laisse un champ infini aux imaginaires. L'événement est et a été, il captive aussi pour ce qu'il aurait pu être. Il devient ce qu'on voudrait qu'il ait été. Les imaginaires reposent par ailleurs sur toutes les représentations artistiques et littéraires de la Commune qui, par d'autres biais que les sciences humaines, contribuent grandement à son appréhension, à sa définition et à sa construction sociale ⁴⁰. » Éric Fournier relève pour sa part que « de 1871 à 1873, presque 300 livres, des milliers d'articles de presse, des centaines de caricatures ou de photographies exposent les représentations versaillaises », et, en sus d'une fonction promotionnelle pour des écrivains et artistes inféodés au pouvoir en place, confère à cet ensemble un rôle de propagande : « légitimer, et encourager la répression versaillaise en transformant l'utopie communarde en un exemplaire conflit de classes, plus encore en une récapitulation de toutes barbaries, une apocalypse rouge, un mal métaphysique inouï ⁴¹. » Dans ces emprunts à César et Godineau et à Fournier, on devine deux acceptions voisines mais pas exactement superposables de l'*imaginaire* : d'une part, une valeur opposant l'*imaginaire* à la *réalité* (c'est-à-dire saisissant, comme l'écrit Éric Bordas, « le moment où les modes d'expression dévient de leur

fonction représentative des objets pour mettre en scène les fantasmes d'un sujet – ce sujet pouvant être individuel – ou les croyances d'un groupe, avec interactions possibles des unes aux autres ⁴² ») ; d'autre part, une valeur située dans le sillage des travaux de Cornelius Castoriadis sur l'« institution imaginaire de la société » qui permettent « de comprendre comment les collectivités élaborent de grandes réponses aux questionnements sur leurs identités, et par là forment des réseaux de significations, au fondement de leurs institutions ⁴³ ». Grille de lecture du monde mouvante, hétéroclite et latente, selon les définitions respectives qu'en proposent Pierre Popovic ⁴⁴ et Alex Gagnon ⁴⁵, l'« imaginaire social » associé à un événement, un fait, une institution, un individu ou à quelque entité que ce soit, désigne les valeurs, croyances, connotations et réseaux sémantiques qui lui sont associés à un moment donné. En ce sens, la notion d'*imaginaire* se soustrait à la connotation mystificatrice qui pèse souvent sur celle d'*idéologie* (dans le sillage, notamment, d'Althusser ⁴⁶), dont elle partage certains modes de fonctionnement, mais dont elle atténue les significations déterministes et fonctionnalistes pour en souligner l'inventivité et la force fédératrice. Chansons, poèmes, caricatures, récits plus ou moins brefs participent d'un vaste ensemble de « productions imaginaires », charriant des traces d'un imaginaire social et contribuant elles-mêmes à infléchir celui-ci en retour.

- 19 Créativité de l'agir révolutionnaire (inventivité institutionnelles, décrets progressistes, prise d'autonomie radicale), façonnement d'images marquantes pour nos représentations partagées (scènes de fusillades ou de procès, figures tour à tour infâmantées ou héroïsées des pétroleuses et incendiaires, etc.), espace de clivage du champ littéraire de l'époque : voilà qui explique que, cent-cinquante ans après la Semaine sanglante, le titre du présent dossier accole encore

le terme *imaginaire* au nom de la Commune de Paris. Plusieurs historien·ne·s ont également fait ce choix et ce n'est pas un hasard si Quentin Deluermoz, dans un essai à la méthodologie impeccable dont nous republions un extrait dans ce dossier, s'autorise à emprunter la technique littéraire du *cut-up* pour « restituer l'impression d'écrasement », révéler « ce continent discursif de l'après-Commune qui enfouit l'événement sans jamais en épuiser le sens », et « laiss[er] deviner les contradictions internes de lieux communs ressassés de mille manières ⁴⁷ ». Bien que leurs objets diffèrent largement, un même air de famille se retrouve dans la démarche adoptée dans cette livraison par Patrick Marcolini : enquêtant sur les usages du référent *commune* dans les écrits du Comité invisible, l'auteur montre comment ces mobilisations fonctionnent à la manière d'une métaphore (condensant des images de fêtes, d'appropriations de l'habitat et de guerre), voire comme une « métaphore des métaphores » qui en dit davantage sur les perspectives philosophiques défendues par le Comité invisible que sur l'insurrection de 1871 elle-même.

Fictions et contre-fictions de la Commune

- 20 La Commune a conféré un rôle majeur à certaines figures comme Louise Michel, Jules Vallès, Courbet, Eugène Pottier ou Jean-Baptiste Clément, à tel point qu'elle peut désormais passer pour un creuset inédit, à la fois archive et catalyseur permettant d'enregistrer la polyphonie de l'événement et d'entretenir sa mémoire. On s'est toutefois longtemps accordé à dire que la Commune n'avait eu qu'une piètre portée littéraire, pour des raisons matérielles évidentes (le manque de temps !) mais aussi pour des motifs sociologiques.

21 Comme l'a montré Paul Lidsky, les individus occupant les positions dominantes au sein des champs littéraire et artistique se sont souvent montrés d'une extrême virulence à l'égard de l'insurrection quand ils ne l'ignoraient pas ; c'est à ceux-là qu'on doit une part importante des représentations infâmantes des insurgé·e·s. À force de répétitions, la figuration du communard en butor aviné devient un stéréotype, auquel s'articule celui de la pétroleuse sur lequel nous reviendrons en fin de texte. Autorisons-nous ici quelques ajouts à la poétique du mépris ourdie par des Gautier⁴⁸, Feydeau⁴⁹ et Paul de Saint-Victor⁵⁰. Le caricaturiste Amédée de Noé, plus connu sous le pseudonyme de Cham, avait donné au *Figaro* des dessins acerbes durant le siège prussien (à l'image d'un tir d'obus sur des enfants jouant au Jardin du Luxembourg, accompagné de la légende « La valeur prussienne n'attendant pas le nombre des années » et réagissant aux bombardements du 5 janvier, qui avaient coûté la vie à une fillette), il esquisse pendant l'insurrection quelques prétendues scènes de la vie quotidienne, rassemblées sous le titre *Les Folies de la Commune* au bureau du journal *L'Éclipse*. Chez lui, les communards sont réduits à des miséreux alcooliques et violents, comme en témoigne le 18^e item de la série, figurant un jeune garçon interpellant un pharmacien derrière son comptoir : « – M'sieu, vous ne pourriez pas me céder un peu de pétrole ?... papa qu'était gris a bu celui qu'on m'avait donné pour mettre le feu. » Ailleurs, il imagine « Le Châtiment de Courbet », qui consisterait à « Le nommer gardien de la Colonne relevée » (n° 7) ou ironise sur le paradoxe des dégâts bâtimentaires en croquant un vieillard en haillons s'exclamant, devant un champ de ruine, « Criez donc contre la Commune ! Elle allait la résoudre, la question des loyers ! » (n° 10).



Cham, *Les folies de la Commune*, n° 18, 1871.

- 22 Dans le film *La Commune (Paris, 1871)*, dont Jeremy Hamers analyse ici les enjeux, Peter Watkins dresse un florilège de citations édifiantes qui ont contribué à alimenter l'appareil idéologique d'État (métaphorisé ici par le travail d'une « TV nationale » dévolue à la cause versaillaise) : il rassemble des saillies de George Sand (dans une lettre de juillet 1872 : « On y voit toutes sortes d'essais, de fantaisies, de prétentions à la science sociale, mais au fond, il n'y a que des passions, des rêveries ou des appétits. L'ambition, l'ignorance et la vanité dominant le tout. »), de Maxime Du Camp (dans *Les Convulsions de Paris* : « Selon ma façon de penser, les femmes qui se donnent à la Commune sont mauvaises et folles. Les femmes excellent dans les actes de cruauté qu'elles prennent pour des actes de courage. »), d'Émile Zola (dans la « Lettre de Paris » qu'il adresse au *Sémaphore de Marseille* le 14 mai 1871 : « Cet esprit frondeur qui fait de Paris une ville [...] révolutionnaire par excellence, s'incarne

surtout dans certaines femmes qui deviennent [...] de véritables harpies, des mégères jetant feu et flamme. ») et du critique Francisque Sarcey (« Les femmes présentent dans cet accès de démente, une exaltation plus féroce que les hommes ; c'est parce qu'elles possèdent un système nerveux plus développé ; c'est que leur cerveau est moindre et leur sensibilité plus aiguë. »).

- 23 Encore Watkins fait-il l'économie des formules les plus turpides d'un Zola obsédé par l'ordure – comme le rappelle David Charles dans l'article qu'il lui consacre dans ce dossier – et qui, au lendemain de la Semaine sanglante, déplorait les problèmes sanitaires qu'allaient poser les cadavres : « Les bandits, qui, pendant leur vie, ont pillé et incendié la grande cité, vont l'empester par leurs cadavres. On craint que le choléra ne naisse de l'horrible massacre. Jusque dans leur pourriture, ces misérables nous feront du mal⁵¹. » De même, le réalisateur évacue les nombreuses vitupérations de Flaubert, dont Lidzky note justement qu'elles « pourraient être intégr[e]s au *Dictionnaire des idées reçues*⁵² » : le romancier, en porte-à-faux avec un *habitus* bourgeois qu'il ne cesse de vouloir tenir à distance, est une fois de plus rattrapé par ce dernier quand il se met à « tonner contre » les dangers qui menacent son confort de rentier. C'est plusieurs mois après les événements que Flaubert se montre le plus acrimonieux, regrettant, dans une lettre à George Sand, que le sort des insurgé·e·s se soit révélé trop clément : « Je trouve qu'on aurait dû condamner aux galères toute la Commune, – & forcer ces sanglants imbéciles à déblayer les ruines de Paris, la chaîne au cou – en simples forçats. Mais cela aurait blessé l'humanité – on est tendre pr les chiens enragés. & point pr ceux qu'ils ont mordu⁵³. » De ce point de vue, le comble est sans doute atteint par Charles-Marie Leconte de Lisle, dans une lettre à José-Maria de Heredia datée du 2 juin 1871, de laquelle on s'en tient généralement à extraire une

version tronquée de l'énumération de la « ligue de tous les déclassés ». C'est pourtant l'ensemble de la missive qui est d'une violence inouïe à l'égard des communard·e·s, dont elle réclame rien de moins que l'éradication. On sait que Leconte de Lisle désirait supplanter le romantisme, dont il fustigeait notamment un engagement politique qui lui paraissait déplacé ; les satiristes de la période le qualifiaient d'« impassible » en se gaussant de sa prétention à l'impartialité et à la hauteur de vue. Il n'était en réalité, comme en témoigne ladite lettre, ni le premier ni le dernier à confondre cette chimère de la neutralité avec son propre positionnement réactionnaire :

Nous commençons à nous remettre de l'impression d'horreur qui nous a écrasés. Cependant, le châtement infligé à ces bêtes féroces a été si terrible que, malgré mon exaspération bien légitime, j'en suis encore épouvanté. Certes, de tels monstres méritaient d'être traités comme des loups enragés ; ils nous auraient tous massacrés ou brûlés vifs, s'ils en avaient eu le temps ; ils ont assassiné des familles entières repoussées dans les flammes à coups de baïonnettes ; ce sont de misérables pillards dont les poches étaient bourrées d'or et de billets de banque volés dans toutes les caisses publiques et privées ; ils ont réduit en cendres la bibliothèque du Louvre, criblé d'obus la Galerie d'Apollon et totalement incendié les Tuileries, le Palais d'Orsay, l'Hôtel de Ville avec ce qu'il contenait de richesses nationales à jamais perdues, y compris les deux plafonds de Delacroix et d'Ingres ; ils ont voulu détruire la bibliothèque de la rue Richelieu, unique au monde, les Gobelins et les Arts et Métiers ; leurs crimes sont effroyables et sans exemple dans l'histoire, mais aussi, je vous le dis, leur châtement a été terrible. Dix-neuf mille cadavres se sont amoncelés à l'angle des rues et dans les squares, sans compter ceux qui ont jonché Belleville, Charonne et Ménilmontant. Les exécutions sommaires ont duré trois jours après le combat. Il y a en ce moment dans les catacombes de Bicêtre et d'Ivry six mille de ces bandits qui meurent de faim ou qui se mangent s'ils ne se sont pas rendus. Trente mille prisonniers sont parqués sur le plateau de Satory. À Paris, les arrestations se multiplient, et cependant on signale encore de nombreuses tentatives d'incendie et de coups de feu tirés sur les officiers et les soldats. Il faudrait déporter toute la canaille parisienne, mâles, femelles et petits, pour en finir avec les vengeances certaines qui n'attendent que leur heure ; mais il y a des mesures impossibles, et ce sont malheureusement les moins inexorables.

24 Après avoir esquissé un bilan de l'insurrection et d'une répression dont il regrette qu'elle n'ait pas été plus radicale, le maître tient son

élève informé du sort incertain de certains insurgés (parmi lesquels « cette brute de Courbet », Vallès et Andrieu, qui « n'ont pas été retrouvés », ou « l'immonde Vermersch » qu'on croit fusillé), puis se lance enfin dans une complainte manichéenne de la décadence en filant la métaphore initiale de la « bête féroce », ici opposée à la « civilisation moderne » ⁵⁴ :

Quel ébranlement social, mon cher ami ! La France se relèvera-t-elle d'une chute aussi profonde ? Est-ce ainsi que finissent les nations ? Cette ligue de tous les déclassés, de tous les incapables, de tous les envieux, de tous les assassins, de tous les voleurs, mauvais poètes, mauvais peintres, journalistes manqués, romanciers de bas étage, ouvriers débauchés et ivrognes, femmes perdues, enfants dépravés, cette lie sociale qu'on nomme l'Internationale, va-t-elle tenter de nouveaux massacres, de nouveaux incendies, à Londres, à Manchester, en Allemagne, en Italie ? Tout nous l'affirme, si les gouvernements ne font bonne garde. Ici, la bête féroce est domptée et enchaînée pour l'instant, mais il ne faut pas s'illusionner : elle n'est pas morte et elle nous sautera à la gorge dès qu'elle en trouvera l'occasion. Si c'est ainsi que doit finir la civilisation moderne, avec tant de science laborieusement acquise, tant d'œuvres intellectuelles définitives, tant de génie industriel, tant de magnifiques espérances, sous le débordement d'une populace stupide et enragée, est-ce la peine d'avoir vécu et de vivre encore ? ⁵⁵

- 25 Si la violence des écrivains réactionnaires peut nous révolter aujourd'hui, elle doit être resituée en fonction d'un certain nombre de repères et balises : d'une part, un certain dégoût pour le peuple entretenu chez les auteurs qui avaient soutenu l'insurrection de 1848 et ne pardonnaient pas à ce dernier d'avoir permis l'avènement du second Empire (rappelons que Leconte de Lisle lui-même, gagné aux idées socialistes, s'était presque fait lapider par la foule à la suite d'une conférence donnée à Dinan au printemps 1848), mais aussi un échiquier politique dans lequel la France hésite toujours entre l'Empire, La Monarchie ou la République, de sorte que les positions républicaines peinent à faire corps avec l'insurrection. Pour des auteurs comme Zola, Sand ou même Catulle Mendès, il s'agit, comme le rappelle Quentin Deluermoz ⁵⁶, d'éviter toute association entre la Commune et le régime républicain, le camp monarchiste ayant à

l'époque beau jeu d'assimiler l'un à l'autre. Le cas de Victor Hugo témoigne de la complexité de la situation : après avoir publié *Les Misérables* en 1862, après être revenu en France suite à vingt ans d'exil à la faveur de la chute de Napoléon III, après s'être opposé, en tant que Député de la Seine, au traité de paix présenté par Thiers le 26 février et après avoir fini par démissionner de l'Assemblée nationale quand celle-ci avait chahuté son intervention en faveur de l'élection de Garibaldi ⁵⁷, le romancier semblait pouvoir occuper une position forte de réfractaire. La mort de son second fils, Charles, qu'il enterre le 18 mars, change-t-elle la donne ? Ou sont-ce ses réflexes de grand bourgeois et d'homme du monde qui prennent le dessus sur l'engagement ? Toujours est-il que Victor Hugo quitte bientôt Paris pour Bruxelles, d'où il assiste, un peu dépassé, à l'insurrection : il condamne l'ardeur d'une sédition en faveur de laquelle il ne se prononce jamais vraiment, ne prenant la plume qu'après le massacre de la fin mai ⁵⁸ pour saluer les victimes et composer un recueil, *L'Année terrible*, qui peut apparaître comme une forme de compensation maladroite, à l'image de son combat en faveur de l'amnistie des communard·es, important mais sans doute moins décisif que ne l'aurait été une adhésion ferme à leur cause pendant le soulèvement.

Littérature et littérature communarde

- 26 La structure du champ littéraire de l'époque (et les clivages idéologiques qui l'ont durement fracturé) ne suffisent pas à conclure que la Commune n'aurait pas « fait littérature ». La guerre de représentations dont l'insurrection a, dès son émergence, fait l'objet doit plutôt nous conduire à replacer celle-ci dans une nébuleuse de récits et de contre-récits longtemps passés sous les radars des études littéraires. Beaucoup de scènes du roman de Michèle Audin *Comme*

une rivière bleue (2017), adossé à une très solide connaissance des archives sur laquelle l'autrice revient notamment dans l'entretien repris dans ce dossier, font intervenir des personnages animés par une urgence d'écrire et de faire savoir ce qui leur arrive. On y voit tout le petit personnel du *Journal Officiel*, désireux de couvrir bon an mal an une vie politique parfois partagée entre les décisions d'arrondissements et celles des élus de la Commune, mais aussi les débats parfois âpres entre journaux (les membres de la minorité répondant aux accusations de lâcheté lancée par *Le Père Duchêne* via les pages du *Cri du peuple*), on y suit également les tentatives des uns et des autres pour accéder à l'espace public national, rallier ceux qu'on nomme « les ruraux » (comme l'a fait André Léo dans son fameux tract « Frère, on te trompe ! ») ou renforcer l'adhésion internationaliste (à l'instar des comptes rendus de la visite parisienne de Paul Lafargue, le gendre de Marx, diffusés depuis Bordeaux) et l'on y perçoit encore l'appétit d'époque pour une prise de parole véritablement populaire, à l'initiative de certains clubs créant leurs propres journaux (au Club des Prolétaires, François David entend lancer un journal ouvrier, écrit avec le concours même de ceux qui ne savent pas écrire, puisque « Laisser perdre une idée utile à l'humanité, c'est un crime bien plus grand que de faire avorter les corps⁵⁹ ! »). Dans les pages de ce dossier, Céline Léger donne à voir l'une de ces fabriques discursives de l'évènement en train de se faire, en se penchant sur les articles signés par Vallès dans *Le Cri du peuple* entre mars et avril 1871.

27 Cette insistance sur la guerre de représentations qui s'est déclarée dès les débuts de la Commune nous rappelle que celle-ci est proclamée à une époque où l'écrit est devenu un levier de pouvoir, à la fois dans les administrations qui connaissent une « révolution de papier⁶⁰ », mais aussi dans l'espace médiatique où la presse

d'opinion est florissante (notamment depuis la loi de 1868 supprimant les autorisations préalables et diminuant le droit de timbre ⁶¹), ainsi qu'au sein de la classe ouvrière, qui s'organise déjà depuis le second Empire pour mettre en place des lieux d'éducation populaire et des clubs où se façonne une maîtrise de la parole publique. Dès lors, si l'insurrection de 1871 a, comparativement à d'autres, moins été considérée en vertu de son influence sur l'histoire littéraire française (ou alors par ruse ou bravade, à la façon d'Hubert Juin affirmant que la Commune, en littérature, serait annoncée par les *Poésies* de Ducasse et se réaliserait dans les *Illuminations* de Rimbaud ⁶²), elle n'est pas pour la cause une révolution muette. Au contraire, l'évènement communard s'inscrit dans une période de démultiplication des représentations et de forte vascularisation du champ médiatique, ce qu'a bien perçu Peter Watkins dans son film *La Commune (Paris, 1871)*, dont Jeremy Hamers montre dans ce dossier qu'il mène, à partir de l'insurrection, une réflexion actualisante sur la force contraignante des médias de masse.

- 28 Le caractère traumatique de la Commune pour le récit national français n'a ainsi d'égal que le nombre d'affiches, articles de journaux, placards, souvenirs et autres témoignages qui fourmilleront dans son sillage. À l'entame de son ouvrage *La Commune de Paris, révolution sans images ?*, Bertrand Tillier évoque cette saturations d'écrits s'attelant à croquer l'évènement communard, avec une nécessité saisissant autant les insurgé·e·s (Jules Andrieu, Arthur Arnould, Victorine Brocher, Gustave Lefrançais, Prosper-Olivier Lissagaray, Louise Michel, Maxime Vuillaume, etc.) que leurs opposant·e·s (Malvina Blanchecotte, Maxime Du Camp, Alphonse Daudet, etc.) :

La masse considérable de mémoires, de témoignages, d'impressions, de souvenirs, de lettres, de journaux, d'études, de documents, de chapitres,

d'histoires, de paroles, de confessions, de griffonnages, de notes, de journées... publiés dès les lendemains de la Commune et jusqu'à l'aube du xx^e siècle, trahit la nécessité de consigner par écrit les faits, les souvenirs, les sensations et les interprétations. En même temps, leur profusion et leur forme généralement abrégée disent à nouveau la difficulté d'entreprendre la narration d'un événement opaque, nerveux, contradictoire et comme insaisissable par sa violence⁶³.

- 29 Au fond, cette entreprise de mise en récit tout à la fois exhortée et empêchée joue encore à plein régime dans l'œuvre de Zola où, comme le démontre la contribution de David Charles, la saisie de la Commune par le roman dans les premiers Rougon-Macquart se fait « par le vide », en contraste avec les chroniques quotidiennes que consacra Zola à l'insurrection et à sa répression⁶⁴. Une logique similaire se retrouve du côté des communard·e·s et de leurs soutiens : des natures mortes de Courbet aux apparentes élucubrations astronomiques d'Auguste Blanqui, des tendances excessives et pamphlétaires d'Eugène Vermersch aux jeux de focalisation sensibles de l'Histoire de Lissagaray, c'est tout un panorama de recherche formelle qu'esquisse ici Frédéric Thomas en s'intéressant aux écritures des vaincus.
- 30 Reste que cette masse d'écrits a rarement intéressé les études littéraires, soit que l'on considérait qu'ils étaient dépourvus de littérarité ; soit encore, lorsqu'ils étaient clairement estampillés comme littéraires (« romans », « chansons », « poèmes »), que l'on en déplorait le caractère conformiste, désuet et, de ce fait, sans intérêt pour l'histoire littéraire⁶⁵. La réception éditoriale de Louise Michel, à laquelle Sidonie Verhaeghe consacre ici un article, est de ce point de vue significative puisque contrairement à ses témoignages et interventions, sa production proprement littéraire, longtemps considérée comme incohérente et insipide, ne sera rééditée que dans les années 1980. Même l'un de ses compagnons de déportation, Henry Bauër, lui reprochait à l'époque son style encore très marqué

par un romantisme noir, mimant sans jamais égaler le Victor Hugo des *Châtiments* :

Mais ce qui gâta tous les dons angéliques de notre héroïne, c'est la mauvaise littérature. Louise Michel est ce que Vallès nommait une victime du livre. Elle essaye de nous donner le change par des furies de décadente ; elle fût, elle reste la dernière des romantiques [...] Ses phrases affectent la pompe tragique, les couleurs violentes et sombres de la période romantique [...] Mais l'on me persuadera malaisément que d'un chaos de mots bizarres et vides, d'un ramas de termes barbares pareils aux hoquets d'un ivrogne puisse sortir une révolution qui décapite le plus clair et le plus précis des langages humains ⁶⁶.

- 31 Parallèlement à ces tendances de fond qui consistent à dévaluer la production littéraire issue de la Commune ou à expliquer la perméabilité de l'histoire littéraire à celle-ci, certaines études ont pourtant été consacrées aux poèmes, aux chansons voire aux graffitis de la Commune, genres en apparence plus adaptés à la brièveté de l'insurrection et à ses sociabilités ⁶⁷. Maurice Choury, Jean Varloot, Robert Brécy ou encore Céline Braconnier ont à leur manière participé de la compréhension de ces écritures moins directement indexées à des réseaux de diffusion littéraire habituels, mais non moins importantes pour l'insurrection et sa mémoire. La chanson a en effet rythmé la vie quotidienne de la Commune (on chante le jour de la proclamation de celle-ci, mais aussi dans les clubs, les cafés-concerts ou encore dans les concerts de bienfaisances organisés au profit des veuves et des blessés, etc.) et ce genre participera de son ancrage dans les mémoires militantes, puisque deux illustres chansonniers socialistes – Eugène Pottier et Jean-Baptiste Clément – ont participé à l'insurrection, en ont anticipé la nostalgie (bien qu'elle soit associée à la Commune, la chanson « Le Temps des cerises » fut composée par Clément en 1866) et ont tâché d'en perpétuer le souvenir (de « La Semaine sanglante » et du « Capitaine au-mur » de Clément à « La Terreur blanche » ou encore à « Tu ne sais donc rien ? » de Pottier). Dans *Philémon, vieux de la*

vieille, Lucien Descaves donne d'ailleurs à entendre le souvenir d'une insurrection chantée : comme le montre ici Julie Moucheron, le roman comprend une dimension anthologique, ravivant le répertoire chansonnier traditionnel qui fut entonné dans le Paris insurgé de 1871 (« La Marseillaise » et « La Carmagnole », bien sûr, mais aussi « Le Chant du départ » de Pierre Dupont). Une anecdote, racontée par Louise Michel, illustre bien l'importance du genre chansonnier à l'époque, la facilité de sa diffusion et, de ce fait, la crainte qu'elle inspirait (même à tort) aux classes dirigeantes. Enfermée momentanément à la prison des Chantiers, à Versailles, Louise Michel raconte ainsi le sort de l'une de ses co-détenues :

Une autre, déjà vieille, type de l'âge de pierre, mélange de ruse et de naïveté, tourna pendant trois jours autour du trou de l'escalier, un panier à un bras, un parapluie sous l'autre.

Il y avait dans ce panier quelques exemplaires d'une chanson composée par son maître, un homme de lettres, disait-elle. Elle vendait pour leur avoir du pain cette chanson, qu'on avait crue à la gloire de la Commune. C'était à la gloire de Versailles ! la bonne femme avait été coffrée et le vieux attendait depuis ce temps-là.

D'abord, on prétendit que nous disions cela par méchanceté, alors j'emportai à l'instruction un des exemplaires de la chanson, cela commençait ainsi :

Beaux messieurs de Versailles, entrez dedans Paris !

Il n'y avait pas moyen de nier, c'était imprimé ; ils avaient jeté là leurs derniers sous, dans l'espoir de les doubler.

On se rendit à l'évidence ; la vieille heureuse allait descendre l'escalier avec son panier et son parapluie, elle s'arrêta et dit croyant nous flatter : si la Commune avait gagné, nous aurions mis :

Beaux messieurs de Paris, entrez dedans Versailles !

Elle devait collaborer avec son maître ⁶⁸.

- 32 Quant aux graffitis, leur existence ne s'atteste rétrospectivement que dans les rapports de police. Elle met en lumière d'autres poétiques contestataires de l'époque : moins destinée à la célébration collective ⁶⁹, leur pratique clandestine a permis de perpétuer sur les murs de la ville des voix durement censurées dans la dizaine d'année qui suivra l'insurrection, et cherchera à inscrire spatialement la mémoire des événements (suivant un procédé qui sera habilement

réutilisé par le collectif Raspouteam à l'occasion du cent-quarantenaire, en 2011).

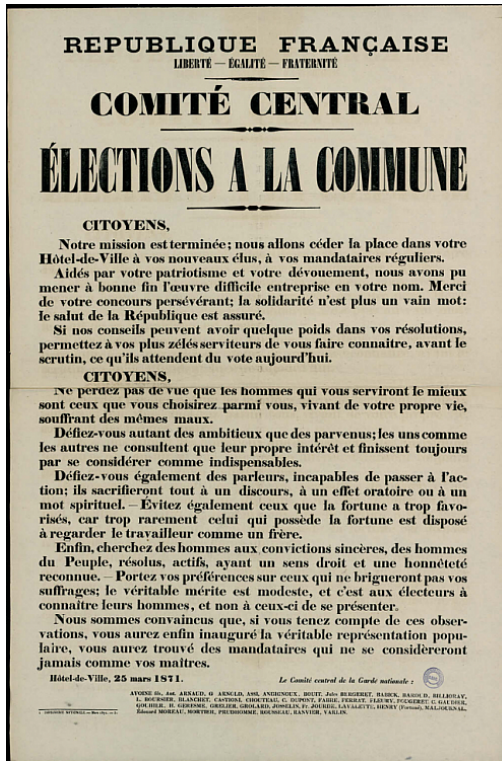


© collectif Raspouteam – <https://raspou.team/1871/galerie/>

- 33 Si la plupart des pratiques poétiques qui ont essaimé pendant la Commune et à sa suite (mémoires et souvenirs, poésies et chants de propagande, romans mâtinés de la topique de la révolution imminente, mais aussi graffitis séditieux, affiches ou tracts) sont passées sous les radars des études littéraires, ceci doit en réalité peut-être moins nous renseigner sur leurs qualités propres que sur les catégories d'analyse (et les valeurs associées : la nouveauté, la singularité, le non-didactisme..) qui ont longtemps et parfois implicitement paramétré le domaine des études littéraires. Au fond, quand on reproche à Louise Michel son romantisme désuet, quand on délègue aux historiens le soin de réaliser des anthologies de chanson d'époque, quand on préface les souvenirs d'une ambulancière en avertissant le lecteur qu'il « ne faut pas chercher de littérature en ce livre ⁷⁰ » ou, au contraire, quand on cherche chez

Rimbaud les linéaments d'une littérature proprement communarde, on recycle en réalité la vieille antienne dix-neuviémiste de l'opposition entre littérature-texte et littérature-discours, à l'égard de laquelle certaines écritures accusent peut-être moins un retard qu'elle ne manifestent leur refus d'obtempérer. Ainsi, Claude Rétat rappelle justement que Louise Michel assimilait l'activité de conter – et les jeux intertextuels avec le conte sont nombreux dans son œuvre – à l'occupation par excellence de la « veillée des armes » : l'avant-propos de *La Commune* fait ainsi explicitement du livre une légende, un chant ou une épopée vouée à une forme d'efficacité de la parole ⁷¹, qui n'a donc aucunement prétention à être jugée à l'aune d'un schéma poétique non-communicationnel. C'est sans doute encore cette conception de la parole efficace qui amenait Gustave Lefrançais à voir dans les premières déclaration du comité central l'invention d'« une littérature politique révolutionnaire des plus remarquables ⁷² ».

- 34 C'est une grande partie de ces écrits qui, par leur verve, jurent avec notre horizon d'attente contemporain et conservent une force de percussion – comme en témoigne, parmi d'autres, certain placard de la Chambre syndicale des ouvriers tailleurs et scieurs de pierres ⁷³ ou le célèbre appel du comité central de la garde nationale affiché le 25 mars 1871, qu'il est désormais fréquent de voir réapparaître sur les réseaux sociaux en période électorale.



Affiche du Comité central pour les élections du 26 mars

- 35 Si l'on tâche d'y regarder de plus près, on s'aperçoit donc non seulement que l'insurrection communarde est saturée d'informations, que celles-ci relèvent de positions souvent antagonistes et charrient des images parfois contradictoires, mais aussi qu'elles ont toute leur place dans une revue fidèle au caractère contesté et contestable des limites du littéraire et attachée à toujours réinscrire ses objets dans des matérialités, des territoires et des champs de lutte. C'était en tout cas le pari à l'origine de ce numéro.

Fire Walk with Us...

- 36 Au cœur des discours et imaginaires de la Commune, il est une figure qui n'a cessé d'être dénigrée et méprisée ou, au contraire, portée aux nues : celle de la communarde. Très vite, dans la presse versaillaise,

les femmes de la Commune se sont vues taxées de *pétroleuses* : insulte créée de toute pièces en mai 1871 ⁷⁴, sur un modèle déjà utilisé pour discréditer les « tricoteuses » de 1789 et recyclé pour les « vitrioleuses » de la fin du XIX^e siècle, désignant ces femmes censées parcourir Paris pour y mettre le feu et provoquer les grands incendies qui ravageront la capitale déjà agonisante. Hagarde, ivres, furieuses et lâches (la pétroleuse agit dans l'ombre et sans grandeur), ces harpies collectionnent les signes de la féminité dégénérée, par lesquels c'est toute l'insurrection qui est discréditée ⁷⁵. Outre la presse et les caricatures, la littérature a également contribué à faire circuler le portrait de ces femmes tour à tour pathologisées, criminalisées et animalisées, comme dans la fameuse description qu'en donne Catulle Mendès dans *Les 73 journées de la Commune* :

Elles marchent d'un pas rapide, le long des murs. Elles sont pauvrement vêtues. Ce sont en général des femmes de quarante à cinquante ans, le front ceint d'un serre-tête à carreaux rouges, que dépassent des mèches de cheveux sales. La face est rougeâtre, l'œil cligne. [...] Si la rue est solitaire, elles s'arrêtent, consultent un chiffon de papier qu'elles ont dans la main, s'arrêtent un instant devant un soupirail de cave, puis elles continuent leur chemin sans trop se presser. Une heure après, une maison est en flammes dans la rue où elles ont passé. Paris les appelle les pétroleuses ⁷⁶.

- 37 Même son de cloche chez Dumas fils qui, parlant des communards, ajoutait sournoisement : « Nous ne dirons rien de leurs femelles par respect pour les femmes à qui elles ressemblent – quand elles sont mortes ⁷⁷ ». Rumeurs mesquines devenues mythe efficace – Marx lui-même prendra position dans le *New York Herald* pour contrer cette légende urbaine –, l'image de la « pétroleuse » fonctionne sur un principe bien connu des rhétoriques patriarcales, qui d'une part cherchent à atteindre les hommes par le biais de leurs femmes (Dumas écrit bien « leurs femelles »), mais qui dénie aussi aux femmes la capacité à agir en vertu de convictions politiques (on les préfère amoureuses, furieuses, manipulées ou ivres plutôt que résolues ou déterminées : ainsi de cette couturière dont le rôle dans

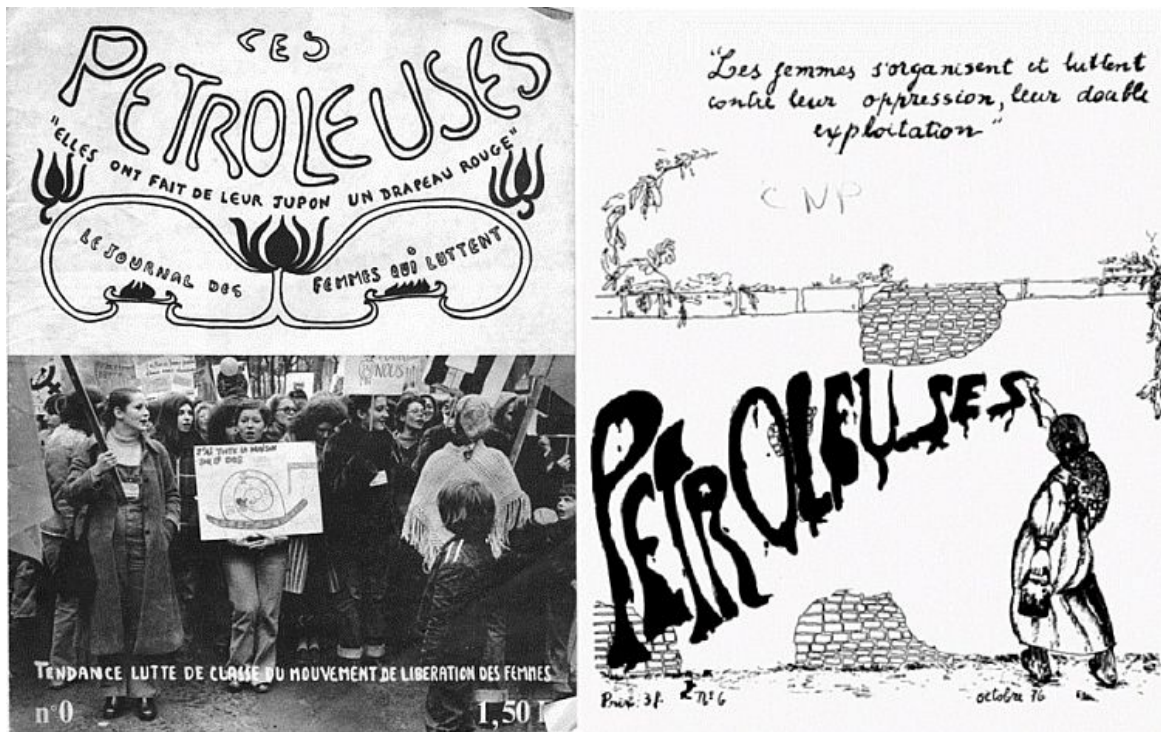
la Commune ne fait aucun doute, mais qui sera acquittée sous prétexte qu'elle n'avait aucune idée politique et était seulement déboussolée par la perte de son fils durant le Sièges (78 ...). Par contraste avec ces sorcières insurgées (79) se sont aussi construites d'autres légendes, qui parfois tendent à exagérer la liberté laissée aux femmes sous la Commune (80), faisant d'elles les seules actrices de la reprise des canons, les plus grandes guerrières des barricades et les véritables égales des hommes. Dans les contre-mémoires écrites par des communards dans le reflux de l'insurrection, hommage est souvent rendu à diverses oratrices, combattantes et ambulancières : c'est « Henriette la jolie cantinière » dont se rappelle Maxime Vuillaume dans ses *Cahiers rouges* (81), c'est l'ambulancière à laquelle Jean-Baptiste Clément dédiera « Le Temps des cerises », ce sont encore toutes les femmes sur lesquelles s'arrête Lissagaray, depuis la belle Marthe, ceinte d'une écharpe rouge, qui travaille dans les ateliers où se fabriquent des sacs destinés aux barricades jusqu'aux 120 combattantes qui auraient vaillamment tenu la légendaire barricade de la place Blanche (82) en passant par cette inconnue qui aurait refusé de s'agenouiller dans le peloton d'exécution, criant à ses congénères « Montrez à ces misérables que vous savez mourir debout (83) ».

- 38 Les entretiens que nous ont respectivement accordés Michèle Audin et Michèle Riot-Sarcey contribuent à leur manière à relativiser ces images d'Épinal, en rappelant que la plupart des ouvriers militants étaient à l'époque contre le travail des femmes, que les citoyennes n'ont ni réclamé l'égalité salariale ni l'égalité politique voire qu'elles se sont en quelque sorte « oubliées » dans la lutte commune et dans l'apprentissage d'une solidarité en acte. Il n'en reste pas moins – et les deux autrices nous le rappellent aussi – que les femmes ont joué un rôle politique fondamental durant la Commune, sur un spectre

large et qui doit être reconnu comme tel : depuis la défense de Paris et la réorganisation du travail (comme le faisait l'association *L'Union des femmes* présidée par Élisabeth Dmitrieff), jusqu'à l'écriture de tracts, le travail pour la réforme des crèches et des écoles, le soin aux blessés ou encore l'organisation de coopératives de consommation. Certes, le « féminisme » ne fait pas toujours partie des enjeux explicitement avancé par les communardes (une latitude de positions existe évidemment entre André Léo qui fustigera la misogynie de l'état-major de la Commune et Victorine Brocher qui se bat sans avoir jamais fréquenté l'Union des femmes) et il se diffracte aussi en fonction de rapport de classes (si L'Union connaît une composition largement ouvrière, la Société du secours des victimes de la guerre était quant à elle bien plus bourgeoise ⁸⁴). Ainsi, si un féminisme socialiste peut être reconstruit – comme l'a fait l'historienne Carolyn Eichner ⁸⁵ – à partir de la pensée de communardes telles qu'André Léo, Paule Mink ou Élisabeth Dimitrieff (toutes trois membres de l'AIT), il peut aussi être pensé à partir de la seule *expérience* d'une égalitarisation en actes et par le seul apprentissage d'une lutte en commun. Le rôle même des ambulancières et cantinières, jouant sur une indistinction des rôles soignants, nourriciers et combattants des femmes, pourrait être saisi aujourd'hui à partir des savoirs issus du féminisme autonome et de l'écologie.

- 39 Le titre *Les Pétoleuses* que se choisira une revue proche du MLF lancée en 1974, n'est ainsi pas qu'un clin d'œil sulfureux à une figure de femme redoutable ou qu'un simple enjeux de re-sémantisation. Cette revue, réalisée par différents groupes de quartier du MLF (on y lit tour à tour des billets signés « Groupe 18^e », « Collectif femmes-enseignantes 8 Impasse Crozatier », « Quelques femmes du groupe du 9^e », etc.) renvoie dans son mode d'organisation même

aux comités de vigilances et autres clubs par lesquels bon nombre de communardes s'auto-organisaient.



Les Pétroleuses. Le journal des femmes qui luttent, n° 0, 1974 et n° 6, 1976

- 40 On ne s'étonnera pas d'avoir encore vu dernièrement, lors de manifestations pour la journée des droits des femmes, resurgir sur certaines pancartes des slogans comme « Descendantes de pétroleuses » ou, plus récemment encore, à l'heure où la gestion démocratique de la crise sanitaire met catastrophiquement à l'épreuve l'Éducation nationale, un graffiti narguant le ministre Blanquer : « Plutôt Louise Michel que Jean Michel ».
- 41 La question des communardes, avec ses interprétations diffractées et sans cesse relancées, illustre parfaitement la dynamique même des discours et imaginaires de la Commune sur lesquels s'arrête ce numéro : moins comme des collections d'images qu'à la façon de contre-représentations et d'outils de réappropriation, moins à la manière de foyers localisés qu'à celle de traînées de poudre.

NOTES

1. Michèle Riot-Sarcey, *Le Procès de la liberté. Une histoire souterraine du XIX^e siècle en France*, Paris, La Découverte, 2016, p. 262.
2. Michèle Perrot, *Les Ouvriers en grève*, T1, France 1871-1890, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, [En ligne], 2011 : <http://books.openedition.org/editionsehess/135>.
3. Le nombre de travaux consacrés à la Commune de Paris témoigne de l'importance conférée à cet événement : comme le rappelle Bernard Tillier en ouverture de son essai majeur sur l'iconographie de la Commune (*La Commune de Paris, révolution sans images ?*, Seyssel, Champ Vallon, 2004), la bibliographie critique établie par Robert Le Quiliec il y a bientôt vingt-cinq ans (*La Commune de Paris. Bibliographie critique*, Paris, La Boutique d'histoire, 1997) recensait déjà 2660 références et l'auteur ne craignait pas de signaler qu'elle n'était pas exhaustive. Parmi les ouvrages incontournables qui ont nourri notre réflexion au moment de la préparation de ce dossier, citons Michèle Audin, *La Semaine sanglante. Mai 1871, légendes et comptes*, Montreuil, Libertalia, 2021 ; Roger Bellet et Philippe Régnier (dir.), *Écrire la Commune. Témoignages, récits et romans (1871-1931)*, Tusson, Du Lérot, 1994 ; Marc César et Laure Godineau (dir.), *La Commune de 1871. Une relecture*, Grane, Créaphis, 2019 ; Quentin Deluermoz, *Commune(s) 1870-1871. Une traversée des mondes au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2020 ; Éric Fournier, « *La Commune n'est pas morte* ». *Les usages du passé de 1871 à nos jours*, Montreuil, Libertalia, 2013 ; Henri Lefebvre, *La Proclamation de la Commune [1965]*, Paris, La Fabrique, 2018 ; Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune [1970]*, Paris, La Découverte, 2010 ; Kristin Ross, *L'Imaginaire de la Commune*, trad. Étienne Dobenesque, Paris La Fabrique, 2015 ; Jacques Rougerie, *1871. Jalons pour une histoire de la Commune*, Paris, PUF, 1973 et *La Commune et les communards [1978]*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2018 ; Robert Tombs, *Paris, bivouac des révolutions. La Commune de 1871*, Montreuil, Libertalia, 2014.
4. En 2015, l'ouverture de la boutique avait provoqué la colère de nombreux militants. En témoigne notamment la publication d'une tribune « Ne laissons pas la Commune de Paris aux hipsters ! », sur *poisson-rouge.info*, [En ligne], 2 juin 2015, URL : <http://www.poisson-rouge.info/2015/06/02/ne-laissons-pas-la-commune-de-paris-aux-hipsters/>.
5. Éric Fournier, « *La Commune n'est pas morte* », *op. cit.*, p. 148-154.
6. Gavin Bowd, *Le Dernier communard*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 157.
7. David Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, Paris, Les prairies ordinaires, 2011, p. 491-522.

8. Voir Éric Fournier, « *La Commune n'est pas morte* », *op. cit.*, p. 155 et sq. Pour une déconstruction en règle du récit que donne Lorànt Deutsch de la Commune, voir William Blanc, Aurore Chéry et Christophe Naudin, *Les Historiens de gardes. De Lorànt Deutsch à Patrick Buisson : la résurgence du roman national*, Montreuil, Libertalia, 2016, p. 66-78.

9. Paul Lidsky, « Postface » à *Les Écrivains contre la Commune 1970*, Paris, La Découverte, 2010, p. 183.

10. *Ibid.*, p. 184.

11. « Les habitants des quartiers bourgeois de Paris n'ont pas de mots assez durs contre cette populace qui veut gouverner la ville. L'historien Albert Sorel écrit à sa mère : "Toute la canaille de l'Europe est à Paris, c'est la lutte de la démagogie contre la civilisation." L'écrivain Edmond de Goncourt note dans son journal : "On ne peut se figurer la souffrance qu'on éprouve, au milieu du despotisme sur le pavé, de cette racaille déguisée en soldats." Dans des lettres à sa femme, le futur académicien Hippolyte Taine se plaint : "Aujourd'hui, les gens du ruisseau votent, sont nommés et triomphent. Nous sommes assis dans la boue". J'entends les mots ricocher dans le temps : "Au lieu de foutre le bordel, ils feraient mieux de travailler. La meilleure façon de se payer un costard, c'est de travailler !" / "Il y a les gens qui réussissent et ceux qui ne sont rien." / "Il y en a qui sont, pour beaucoup, illettrés. Ce sont des fainéants !" / "Des sans-dents !" / "La réforme, oui ! La chienlit, non !" / "Vous en avez assez de cette bande de racailles ? Eh bien ! on va vous en débarrasser !" » (Raphaël Meyssan, *Les Damnés de la Commune*, T. 2, *Ceux qui n'étaient rien*, Paris, Delcourt, 2019, p. 26) On aura reconnu, dans ces échos juxtaposés, des emprunts à la rhétorique d'Emmanuel Macron (trois fois), de François Hollande, de Charles De Gaulle et de Nicolas Sarkozy.

12. Cité par Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, *op. cit.*, p. 192.

13. François Coppée, *Plus de sang !*, Paris, Lemerre, 1871.

14. Charles Delescluze (1809-1871), journaliste et figure importante de la Commune, membre notamment du Comité du Salut public et délégué civil à la guerre ; il est tué le 25 mai sur une barricade.

15. Éric Fournier, *La Commune n'est pas morte*, *op. cit.*, p. 30.

16. Joan U. Halperin, Félix Fénéon, Paris, Gallimard/NRF, 1991, p. 44 et suiv., David Sweetman, *Explosive Acts. Toulouse-Lautrec, Oscar Wilde, Félix Fénéon and the Art & Anarchy of the Fin de Siècle*, New York, Simon & Schuster, 1999, p. 110.

17. Dans ses souvenirs, Delahaye l'évoque en ces termes : « Le projet de Constitution révolutionnaire (on ne l'a pas retrouvé) est postérieur de quelques semaines. Écrit après que l'auteur [Rimbaud] eut quitté la caserne de Babylone, il s'inspirait en partie des idées organisatrices de la Commune. Mais y ajoutait plus d'une idée personnelle. De l'explication qu'il me donna du système j'ai retenu ceci : dans les petits États composant la Grèce ancienne c'était l'"Agora" qui conduisait tout, l'agora c'est-à-dire la place publique, les citoyens rassemblés, délibérant, votant, avec droits égaux, sur ce qu'il fallait faire. (Il commençait donc par abolir le gouvernement représentatif, et le remplaçait, en somme, par

un régime de référendum permanent.) » (*Rimbaud. Souvenirs d'Ernest Delahaye*, Monaco, Sauret, 1993, p. 37)

18. Steve Murphy, *Rimbaud et la Commune. Microlectures et perspectives*, Paris, Éditions Classiques Garnier 2010, p. 553. L'essai de Steve Murphy offre la lecture la plus fine de l'œuvre rimbaldienne en regard de l'insurrection communarde. Sur le sujet, on lira aussi avec profit les travaux respectifs d'Yves Reboul (*Rimbaud en son temps*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009) et de Kristin Ross (*Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, trad. Christine Vivier, Paris, Les Prairies ordinaires, 2020).

19. Voir Prosper-Olivier Lissagaray, *Histoire de la Commune de 1871*, op. cit., chapitre XXXIV « Les pontons – les forts – les premiers procès », p. 395-408.

20. Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, op. cit., p. 192.

21. Kristin Ross, *L'Imaginaire de la Commune*, op. cit., p. 10-11.

22. Sur cette division entre majorité et minorité et ses enjeux idéologiques, voir notamment Claude Latta, « La "minorité" de la Commune (avril-mai 1871) », dans Marc César et Laure Godineau (dir.), *La Commune de 1871*, op. cit., p. 217-234.

23. Ainsi de l'envoi de *La Guerre civile en France* : « Le Paris ouvrier, avec sa Commune, sera célébré à jamais comme le glorieux fourrier d'une société nouvelle. Le souvenir de ses martyrs est conservé pieusement dans le grand cœur de la classe ouvrière. Ses exterminateurs, l'histoire les a déjà cloués à un pilori éternel, et toutes les prières de leurs prêtres n'arriveront pas à les en libérer. »

24. « Il faut que l'aurore se lève / Chaque nuit recèle un matin. / Pour qui la veille n'est qu'un rêve, / L'herbe folle deviendra grain. / Les flots roulent, le temps s'écoule, / Le désert deviendra cité. / Sur les mornes que bat la goule / S'agitera l'humanité. » (Louise Michel, « Sous les niaoulis », dans *À travers la vie*, Paris, Librairie des publications à cinq centimes, s.d., p. 76.) Dans le même recueil, « La Révolution vaincue » se conclut par un huitain plus revanchard : « Nous reviendrons, foule sans nombre, / Nous viendrons par tous les chemins ; / Spectres vengeurs, sortant de l'ombre / Nous viendrons nous serrant les mains / Les uns pâles dans les suaires, / Les autres encore sanglants, / Les trous des balles dans leurs flancs / La mort portera les bannières. » (*Ibid.*, p. 33)

25. « Trois fois, le prolétariat français a fait la République pour les autres ; il est mûr pour la sienne. Les lumières qui lui manquaient autrefois ne jaillissent maintenant que de lui. » (Prosper-Olivier Lissagaray, *Histoire de la Commune de 1871*, Paris, Maspero, 1976, p. 468.) Voir aussi, dans le présent dossier, la contribution de Frédéric Thomas.

26. Kristin Ross, *L'Imaginaire de la Commune*, op. cit., en particulier les chapitre III (« La littérature du Nord ») et IV (« Des graines sous la neige »).

27. Michèle Riot-Sarcey, *Le Procès de la liberté*, op. cit., p. 258.

28. « Départs. Entretien avec Jacques Rancière » mené par Robert St. Clair et Seth Whidden, dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 49, n^o 3-4, « La Commune n'est pas morte... », sous la dir. de Robert St. Clair et Seth Whidden, Nebraska University Press, 2021, p. 162.

29. *Ibid.*, p. 163.

30. Daniel Bensaïd, « Politiques de Marx », repris « En guise d'avant-propos » à Henri Lefebvre, *La Proclamation de la Commune, 26 mars 1871*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 9.

31. Par le biais de médiations comme les récits de Jules Vallès et de Louise Michel, mais aussi les toiles de Courbet, dont l'historien donne à voir la charge dysphorique. Enzo Traverso, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XXI^e-XXI^e siècle)*, Paris, La Découverte, 2018, en particulier p. 39-47.

32. Kristin Ross, « Polar Chaos », dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 49, n^o 3-4, *op. cit.*, p. 218-229. Relatant une visite à Notre-Dame-des-Landes, Ross fait état de sa surprise en découvrant que les zadistes y avaient construit un phare ; quand elle leur demande si celui-ci a une fonction préventive, s'il est un poste de garde d'où l'on guette l'arrivée de la police, elle reçoit la réponse suivante : « Non, c'est le *luxé communal*. C'est la septième merveille de la ZAD. »

33. Murray Bookchin, *The Rise of Urbanization and the Decline of Citizenship*, San Francisco, Sierra Club Books, 1987 et *Popular Assemblies and the Promise of Direct Democracy*, New York, Verso, 2015.

34. Les propositions d'Öcullan se présentent dans une perspective post-marxiste et reposent notamment sur la conviction que la libération kurde doit d'abord être la libération des femmes, que l'asservissement des femmes est à l'origine de toutes les autres formes d'asservissement. Son projet de « confédéralisme démocratique doit être compris comme le modèle de coordination d'une nation démocratique non étatique ; il fournit un cadre dans lequel les minorités, les communautés religieuses, les groupes culturels, les groupes spécifiques de genre ou encore les autres groupes sociaux peuvent s'organiser de manière autonome. [...] Le peuple doit être directement impliqué dans l'institutionnalisation, la gouvernance et la gestion de ses propres formations économiques, politiques et sociales. Ce projet se construit sur la base de l'autogouvernement des communautés locales et s'organise sous la forme de conseils ouverts, de conseils municipaux, de parlements locaux et de congrès plus larges. » (Abdullah Öcullan, *La Révolution communaliste. Écrits de Prison*, éd. Elias Boisjean, Montreuil, Libertalia, 2020, p. 58-59.)

35. Voir Laurent Jeanpierre, *In Girum. Les leçons politiques des ronds-points*, Paris, La Découverte, 2019 ; Mathilde Larrère, « La Commune prend les murs », dans *Le Monde diplomatique*, mars 2021, disponible en ligne, URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2021/03/LARRERE/62866> ; Denis Saint-Amand, « 1871 raisons d'y croire. Logiques et imaginaire des Gilets jaunes », dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 49, n^o 3-4, *op. cit.*, p. 374-395.

36. Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, *op. cit.*, p. 192.

37. Henri Lefebvre, « Le style de la Commune », dans *La Proclamation de la Commune*, *op. cit.*, p. 23-33.

38. Frank Jellinek, *The Paris Commune of 1871* [1937], cité par Kristin Ross, *L'Imaginaire de la Commune*, op. cit., p. 77.

39. E. Belfort Bax et William Morris, « Socialism from the Root Up », *Commonweal*, n^o 38, 2 octobre 1886, p. 210.

40. « La Commune, une histoire en renouvellement », Marc César et Laure Godineau (dir.), *La Commune de 1871. Une relecture*, op. cit., p. 7.

41. Éric Fournier, « *La Commune n'est pas morte* », op. cit., p. 16-17.

42. Éric Bordas, « Imaginaire et imagination », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, « Quadrige », 2002, p. 299. Voir aussi l'épilogue d'Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 357-362.

43. Guillaume Pinson, « Imaginaire social », dans *Lexique Socius*, 2016, [En ligne], URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/156-imaginaire-social>.

Castoriadis indiquait que « L'institution de la société est institution de significations imaginaires sociales qui doit, par principe, conférer sens à tout ce qui peut se présenter "dans" la société comme "hors" de celle-ci. [...] De telles significations imaginaires sociales sont, par exemple, esprits, dieux, Dieu ; polis, citoyen, nation, État, parti ; marchandise, argent, capital, taux d'intérêt ; tabou, vertu, péché, etc. Mais aussi : homme/femme/enfant, tels qu'ils sont spécifiés dans une société donnée. » (« La logique des magmas et la question de l'autonomie », dans *Domaines de l'homme*, Seuil, 1999 p. 279.)

44. Chez Pierre Popovic, la définition de la notion évolue. Le sociocriticien l'a d'abord définie de la façon suivante : « L'imaginaire social est composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art » (Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2008, p. 24). Avant d'y revenir quelques années plus tard en recourant à la métaphore du « rêve éveillé » : « L'imaginaire social est ce rêve éveillé que les membres d'une société font, à partir de ce qu'ils voient, lisent, entendent, et qui leur sert de matériau et d'horizon de référence pour tenter d'appréhender, d'évaluer et de comprendre ce qu'ils vivent ; autrement dit : il est ce que ses membres appellent la réalité » (Pierre Popovic, *La Mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, « Erres Essais », 2013, p. 29).

45. L'imaginaire social est « l'ensemble, instable et pluriel, des interprétations et des représentations du monde que les individus et les groupes composant une collectivité reçoivent, produisent et font à leur tour circuler pour donner sens à leur réalité et par l'intermédiaire desquelles ils se représentent ce que sont et devraient être le monde qu'ils habitent et toutes ses composantes, humaines et non humaines ». (Alex Gagnon, « Pour une histoire de l'imaginaire social. Synthèse théorique autour d'un concept », dans *Sociologie et sociétés*, vol. 51, n^o 1-2, 2019, p. 323-348.)

46. Voir Jean-Pierre Bertrand, « Haro sur l'idéologie », dans CONTEXTES, n° 2, *L'idéologie en sociologie de la littérature*, [En ligne], 2007, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/218>.

47. Quentin Deluermoz, *Commune(s) 1870-1871*, *op. cit.*, p. 232.

48. « Il y a sous toutes les grandes villes des fosses aux lions, des cavernes fermées d'épais barreaux où l'on parque les bêtes fauves, les bêtes puantes, les bêtes venimeuses, toutes les perversités réfractaires que la civilisation n'a pu apprivoiser, ceux qui aiment le sang, ceux que l'incendie amuse comme un feu d'artifice, ceux que le vol délecte, ceux pour qui l'attentat à la pudeur représente l'amour, tous les monstres du cœur, tous les difformes de l'âme ; population immonde, inconnue au jour, et qui grouille sinistrement dans les profondeurs des ténèbres souterraines. Un jour, il advient ceci que le belluaire distrait oublie ses clefs aux portes de la ménagerie, et les animaux féroces se répandent par la ville épouvantée avec des hurlements sauvages. Des cages ouvertes, s'élancent les hyènes de 93 et les gorilles de la Commune. » (Théophile Gautier, *Tableaux du Siège, Paris, 1870-1871*, Paris, Charpentier, 1872, p. 372-373.)

49. « Messieurs les ouvriers, par cela seul qu'ils caressaient mieux la bouteille que le travail et se lavaient fort peu les mains, n'ayant pas le temps de le faire, se sont mis en tête que tout leur était dû, leur appartenait sur la terre, et qu'ils en savaient assez long, n'ayant jamais appris que chacun leur métier, pour se substituer avantageusement à tous les gouvernements des peuples civilisés. [...] Ce n'est même plus la barbarie qui nous menace, ce n'est même plus la sauvagerie qui nous envahit, c'est la bestialité pure et simple. » (Ernest Feydeau, *Consolation*, Paris, Amyot, 1872, p. 191-192.)

50. « L'ivrognerie était l'élément de règne de cette révolution crapuleuse. Une vapeur d'alcool flottait sur l'effervescence de sa plèbe. La bouteille fut un des "instruments de règne" de la Commune. Elle abrutissait avec le vin et l'eau-de-vie les bandes imbéciles qu'elle expédiait à la mort, comme le Vieux de la Montagne hallucinait ses séides avec le haschich. Ses bataillons marchaient en titubant au combat. Il y avait des delirium tremens dans la folie de leur résistance. Ils tombaient ivres-morts sous les balles et sous les obus. » (Paul de Saint-Victor, *Barbares et bandits*, Paris, Michel Lévy, 1872, p. 249.)

51. Émile Zola, 8^e lettre de Paris, dans *Le Sémaphore de Marseille*, 29 mai 1871.

52. Paul Lidsky, *Les Ecrivains contre la Commune*, *op. cit.*, p. 69. La tendance à la parodie dictionnaire accompagne aussi le discours des opposants à la Commune : dans le *Dictionnaire de la commune et des communeux* signé sous le pseudonyme du Chevalier d'Alix (Thoreux, 1871), on trouve de cette façon des entrées comme « Camisole de force – Uniforme réglementaire des insurgés, qu'ils cherchent à mettre à la nation » ; « Commune – Les Écuries d'Augias. – On réclame Hercule » ; « Débâcle – En route pour Cayenne ! » ou « Fange – leur élément ».

53. Gustave Flaubert, Lettre à George Sand du 12 octobre 1871, *Correspondance*, édition électronique d'Yvan Leclercq et Danielle Girard, [En ligne], URL : <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/edition/>.

54. Schéma binaire et hyperbolique dont on notera qu'il constitue le socle d'une logique argumentative qui s'actualise jusque dans les discours des politiciens de la V^e République par la mobilisation de termes comme « racailles », « Gaulois réfractaires » ou « ensauvagement », tous opposés à une « République » imaginée comme incarnation de l'ordre et de la civilisation.

55. Charles-Marie Leconte de Lisle, *Lettres à José-Maria de Heredia*, éd. Charles Desprats, Paris, Champion, 2004, p. 66-67.

56. Quentin Deluermoz, *Commune(s) 1870-1871*, *op. cit.*, p. 257.

57. Les minutes de l'intervention de Hugo sont disponibles sur le site de l'Assemblée nationale, à l'adresse : <https://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-discours-parlementaires/victor-hugo-8-mars-1871>.

58. Le journal *Le Rappel* publiera des textes d'Hugo, dont les vers trop conciliants déplairont à certains communards. Ainsi, depuis une prison, le communard Jean Trohel s'adresse à Hugo et lui reproche d'avoir écrit, dans un poème publié dans *Le Rappel* du 15 décembre 1871 : « Les soldats cependant ils ne sont pas méchants... ». Trohel enrage : « Pas méchants !.../ Eventrer des femmes et des enfants / Pêle-mêle entasser, dans la terre glacée / La tête morte avec celle où vit la pensée / Fusiller, massacrer, du matin jusqu'au soir / Ce n'est rien, c'est agir pour faire son devoir ! / Pas méchants ! ces bandits que la terreur escorte ! / Ô poète, est-ce toi qui parles de la sorte ? » (voir Robert Brécy, *La Chanson de la Commune. Chansons et poèmes inspirés par la Commune de 1871*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1991, p. 121). L'anecdote illustre bien le rôle ambivalent reconnu à Hugo : la déception que provoquera sa tiédeur, mais plus encore les attentes qui continuent de peser sur lui. C'est que Victor Hugo incarne encore la figure du poète au service du peuple : il n'est ni anodin que certaines pièces des *Châtiments* aient été au programme du premier concert organisé par la Commune aux Tuileries, ni que Louise Michel raconte à Hugo, depuis son exil en Nouvelle-Calédonie, que les communards ont publié l'un de ses portraits (Louise Michel, *Je vous écris de ma nuit - Correspondance générale 1850-1904*, édité par Xavière Gauthier, Paris, Les Éditions de Paris, 1999, p. 243). Sur Hugo et la Commune, voir notamment Bernard Noël, *Dictionnaire de la Commune, vol. II*, Paris, Flammarion, 1978, p. 9-10 et Franck Laurent, « Victor Hugo, *Le Rappel* et la Commune », *Texte de la communication au Groupe Hugo du 13 mars 2004*, disponible en ligne : <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/04-03-13laurent.htm>.

59. Michèle Audin, *Comme une rivière bleue*, Paris, Gallimard, 2017, p. 227.

60. Delphine Gardey, *Écrire, calculer, classer. Comment une révolution de papier a transformé les sociétés contemporaines (1800-1940)*, Paris, La Découverte, 2008.

61. Roger Bellet, *Presse et journalisme sous le second Empire*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 36.

62. Hubert Juin, « La Commune et ses écrivains », repris dans *Lectures du XIX^e siècle*, Paris, Christian Bourgois, 2010, p. 323-339.
63. Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images ?*, op. cit., p. 26.
64. Suffisamment pour qu'on en fasse un volume : voir Émile Zola, *La Commune. 1871*, édité par Patricia Carles et Béatrice Desgranges, Paris, Nouveau Monde Éditions, « Chronos », 2018.
65. Voir par exemple Jean Thibaudeau, *Socialisme, avant-garde, littérature : interventions*, Paris, Les Éditions sociales, 1972, p. 191.
66. *L'Écho de Paris*, « La pucelle de Belleville », Henry Bauer, 22 octobre 1886.
67. Dans une étude bibliométrique, Guy Rosa, Sophie Trepizur et Alain Vaillant observent que lors des crises politiques de 1830, 1848 et 1871, la production poétique connaît des hausses remarquables par rapport à la chute générale du reste de la production littéraire (« Le peuple des poètes. Étude bibliométrique de la poésie populaire de 1870 à 1880 », dans *Romantisme*, n^o 80, 1993, p. 26).
68. Louise Michel, *La Commune*, éd. Éric Fournier et Claude Retat, Paris, La Découverte, 2015, p. 334-335.
69. Quoique : un rapport de police, établi dans le 1^{er} arrondissement à la date du 5 mars 1871 raconte que le policier a d'abord été attiré par un groupe hilare, stationnant sur le trottoir face à une inscription titrant « Quelle différence y a-t-il entre une feuille de vigne et Mac-Mahon ? C'est que tous deux servent à couvrir les partis ». Voir Céline Braconnier, « Braconnages sur terres d'État. Les inscriptions politiques séditeuses dans le Paris de l'après-Commune (1872-1885) », dans *L'Europe vue d'ailleurs*, sous la direction de Jean Leroy, *Genèses*, n^o 35, 1999, note 21, p. 113. Il y a fort à parier que la poésie murale, loin de ne relever que d'un sabotage individuel destiné à des passants parcellisés, permet dans certains cas des attroupements que craint par-dessus tout un espace public bourgeois bien ordonné. C'est en tout cas ce qu'indiquait déjà Émile de Girardin, fondateur de *La Presse*, quelques années en amont de la Commune : « Je voudrais que le gouvernement donnât lui-même l'exemple en s'abstenant d'apposer sur les murs aucune affiche, aucun discours, aucune proclamation [...]. La presse libre, la presse dégagée de toute entrave fiscale et légale suffit à tout et en toute circonstance. L'ordre ne peut avoir qu'à gagner à la disparition complète des afficheurs et des crieurs. Les temps de troubles peuvent revenir. Il importe de les prévoir. L'affiche appelle l'affiche, qui provoque l'attroupement ». Voir Émile de Girardin, *Les Droits de la pensée. Question de presse, 1830-1864*, Paris, Serrières, Levy, Plon et Librairie Nouvelle, 1864, p. L, cité par Corinne Saminadayar-Perrin dans *Les Discours du journal. Rhétorique et médias aux XIX^e siècle (1836-1885)*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2007, p. 207.
70. Lucien Descaves, « Préface » [1908] à Victorine Brocher, *Souvenirs d'une morte vivante*, Montreuil, Libertalia, 2019, p. 9.

71. Claude Rétat, « “Paris fut servi au couteau.” Découpes de l’histoire », préface à Louise Michel, *La Commune, op. cit.*, en particulier les p. 14-17. Voir aussi Louise Michel, « Avant-propos », *Ibid.*, p. 41-44.

72. Gustave Lefrançais, *Souvenirs d’un révolutionnaire. De juin 1848 à la Commune*, Paris, La Fabrique, p. 410.

73. « Citoyens, À l’appel de la patrie en danger, nous avons pris les armes, là était notre devoir. Aujourd’hui, la misère et la lèpre nous ont atteints. Ce n’est que par un sublime effort que nous pourrions améliorer notre avenir. L’époque difficile que nous traversons doit nous avoir amenés à des réflexions sérieuses au sujet de notre position sociale, comme travailleurs. Nous devons nous demander si nous, producteurs, nous continuerons à faire vivre grassement ceux qui ne produisent rien ; si le système que l’on a suivi jusqu’ici est destiné à exister pour toujours, alors même qu’il nous est complètement opposé. Prouvons, par notre attachement à la sainte cause de la démocratie, que nous sommes dignes de tous les égards qui nous sont dus. [...] » Cité par André Rossel, 1871. *La Commune ou l’expérience du pouvoir par l’affiche et par l’image*, Paris, Les Yeux ouverts, 1970, n.p.

74. Pour une étude du mot *pétroleuse*, sur ses origines, ses connotations, mais aussi sur les opérations de re-sémantisation dont il a fait l’objet, voir Dominique Lagorgette, « La ou les pétroleuses ? Du politique au sexuel, et retour », dans *La Face cachée du genre : Langage et pouvoir des normes*, sous la direction de Natacha Chetcuti et Luca Greco, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, disponible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/psn/3115>. Voir aussi, de la même autrice, « Chapitre 21. La violence des femmes saisie par les mots. “Sorcière”, “Tricoteuse”, “Vésuvienne”, “Pétroleuse” : un continuum toujours vivace ? » dans *Penser la violence des femmes*, sous la direction de Coline Cardi *et. al.*, Paris, La Découverte, « Sciences humaines », 2012, p. 375-387.

75. Sur le mythe de la pétroleuse, voir notamment Laure Godineau, « La pétroleuse. Le déni et l’exacerbation de la violence politique des femmes sous la Commune de Paris » dans *Combattantes. Une histoire de la violence en Occident*, sous la direction de Martial Poirson, Paris, Seuil, 2020, p. 111-124.

76. Catulle Mendès, *Les 73 journées de la Commune*, Paris, Lachaud, 1871, p. 320-321.

77. Alexandre Dumas fils, *Une lettre sur les choses du jour*, cité par Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune, op. cit.*, p. 64. Notons que cette sordide phrase de Dumas donne son titre à l’un des volumes de la trilogie de bandes dessinées *Communardes !* (Wilfrid Lupano et Xavier Fourquemin, *Nous ne dirons rien de leurs femelles...*, Grenoble, Vents d’Ouest, 2016).

78. Voir Quentin Deluermoz, *op. cit.*, p. 252-253.

79. Dans *Caliban et la sorcière*, Silvia Federici évoque le cas des pétroleuses, qu’elle considère comme un mythe tout droit tiré du répertoire d’images de la chasse aux sorcières (Silvia Federici, *Caliban et la sorcière* [2004], trad. Collectif Senovero et Julien Guazzini, Paris, Entremonde, 2018, p. 333). Le rapprochement est fait allusivement mais il pourrait être

précisé. La thèse de Federici consiste à relire la chasse aux sorcières au prisme d'une analyse marxiste et à montrer comment cette guerre contre les femmes, relevant en apparence des superstitions les plus irrationnelles, était en quelque sorte requise par la transition entre féodalisme et capitalisme. Il s'agissait de lutter contre les résistances qu'opposaient les femmes aux logiques capitalistes, contre leur capacité à se soigner et contre leur capacité à maîtriser la reproduction. Pour comprendre le lien entre ces campagnes de persécutions contre les sorcières et contre les pétroleuses, il faudrait faire un pas plus avant, et rappeler comment certaines femmes de la Commune fomentaient ce type de résistances : peut-être moins concernant la maîtrise du soin (les ambulancières étaient bien là aussi pour soigner les hommes) et de la maternité, mais plutôt à propos de la répartition de la parole dans l'espace public, de la possibilité d'endosser la violence politique, mais aussi d'avoir un pouvoir assumé sur la sphère de la reproduction (i.e. sur la socialisation des futurs citoyens) par le biais des crèches et des écoles, au grand dam de l'Église et de la presse réactionnaire de l'époque.

80. Un exemple parmi d'autres : dans *L'Imaginaire de la Commune*, Kristin Ross dit que l'incendie des guillotines fut à l'initiative d'un groupe « constitué principalement de femmes » (*op. cit.*, p. 31) ce qui n'a encore été prouvé nulle part. Voir le commentaire qu'en donne Michèle Audin sur son blog : <https://macommunedeparis.com/2016/05/21/non-la-commune-na-pas-19-brule-la-guillotine/>.

81. Maxime Vuillaume, *Mes Cahiers rouges*, éd. Maxime Jourdan, Paris, La Découverte, 2011.

82. Si nous disons « légendaire », c'est bien parce que les débats entre historien·ne·s ne sont pas clos sur ce sujet. On ne sait pas si cette barricade, censée avoir été défendue exclusivement par un bataillon féminin dans lequel se trouvait Élisabeth Dmitrieff, est un mythe créé à partir d'un article du *Journal Officiel* et de *L'Histoire de la Commune* de Lissagaray, ou s'il faut plutôt se méfier de la tendance de certain·e·s à vouloir le déconstruire (quitte à occulter ce fait avéré : que des femmes se sont effectivement battues sur de nombreuses barricades, y compris aux côtés d'hommes). Sur cette question voir notamment Alain Dalotel, « La barricade des femmes », *La barricade*, sous la direction d'Alain Corbin et Jean-Marie Mayeur, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1997, p. 341-355, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/psorbonne/1199>.

83. Prosper-Olivier Lissagaray, *Histoire de la Commune de 1871*, *op. cit.*, p. 326. La scène est reprise par Jacques Tardi dans, *Le Cri du peuple*, tome 4, *Le testament des ruines*, Paris, Casterman, 2004, p. 26.

84. Sur ces disparités, voir Édith Thomas, Les « Pétroleuses » [1963], Coaraze, L'Amourier, 2019, p. 74-75.

85. Carolyn J. Eichner, *Franchir les barricades. Les femmes dans la Commune de Paris*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020.

INDEX

Mots-clés : Commune de Paris, Imaginaire, Imaginaire social, Héritage, Représentations, Politique

AUTEURS

JUSTINE HUPPE

FNRS – Université de Liège

DENIS SAINT-AMAND

FNRS – Université de Namur

Faire et défaire l'histoire

La Commune, une expérience réelle de l'utopie ?

Propos recueillis par Justine Huppe et Denis Saint-Amand

Michèle Riot-Sarcey

- 1 Michèle Riot-Sarcey est professeure émérite des universités, historienne, spécialiste de l'histoire politique du XIX^e siècle, du féminisme, du genre – concept, qu'elle a contribué à introduire dans la discipline historique –, et des utopies. Elle a dirigé de nombreux ouvrages sur l'utopie, dont le *Dictionnaire des utopies* en collaboration avec Thomas Bouchet et Antoine Picon mais aussi des ouvrages tels que *Le Réel de l'utopie* (1998) ou, avec Jean-Louis Laville, *Le Réveil de l'utopie* (2020), qui font de celle-ci une force concrète de changement. De la rencontre entre le saint-simonisme et la révolte des canuts jusqu'aux pratiques émancipatrices qui s'expérimentent du Chiapas à Notre-Dame-des-Landes, l'utopie y apparaît comme une aspiration à l'émancipation qui n'a rien d'un ailleurs fantasmatique et inaccessible. À rebours des récits dominants qui tendent à inscrire les luttes passées dans de grands récits, Michèle Riot-Sarcey propose plutôt, comme elle le fait exemplairement dans *Le Procès de la liberté* (2016), une histoire des expériences de la liberté, désenclavée de tout mythe du progrès, soucieuse de ne pas réduire les luttes à leurs seules influences idéologiques et désireuse de faire en sorte que la relecture du passé puisse armer notre présent.

À l'heure du cent-cinquantenaire de la Commune, les évènements et publications consacrés à l'insurrection parisienne se multiplient, oscillant entre reconstructions minutieuses de l'évènement et usages stratégiques de son souvenir. Mais que l'on se situe sur le plan de l'histoire ou de la mémoire, on affronte nécessairement l'une des spécificités de l'évènement Commune : c'est que son souvenir entraîne avec lui celui d'une défaite et d'une répression. Dès la fin de la Semaine sanglante et les débuts de l'exil, bon nombre de communards l'ont bien compris, faisant en sorte – comme le fait notamment Louise Michel – d'adosser la description des massacres à l'annonce d'une révolution imminente. Ces contre-mémoires de vaincus ont donc nourri ce qu'un historien comme Enzo Traverso nomme, à la suite de Walter Benjamin, la « mélancolie de gauche ¹ ». Vous qui menez depuis plusieurs années une réflexion sur les enjeux épistémologiques, politiques et pratiques d'une écriture benjaminienne de l'histoire, quel regard jetez-vous sur les usages « mélancoliques » de la Commune ? S'exposent-ils au risque de nourrir une conception conservatrice de l'histoire des gauches (incapable de reconnaître d'autres formes de mobilisation que celles du passé ²) ? Sont-ils, à votre avis, ceux qui dominent dans les luttes actuelles pour l'émancipation ?

En effet, beaucoup de nostalgie, peu de mélancolie, dans les formes de commémorations actuelles. Chacun s'empare d'un fragment de la Commune, ou plutôt de l'idée que l'on se fait de la Commune. Cette année est sans aucun doute l'apogée de la commémoration. Tout d'abord, distinguons les temporalités. La réaction à l'évènement au moment de son avènement se sépare nettement de sa commémoration. Que les communards transforment, à leur manière, le massacre en « annonciation » de la révolution est parfaitement intelligible, tout autrement doit être saisie la manifestation du souvenir. L'historienne Laure Godineau le précise : en dépit des injonctions d'Edouard Vaillant à la tribune de l'Assemblée, la III^e République a toujours refusé l'héritage de la Commune. Ainsi, depuis 1880, la commémoration de la Commune, avec son traditionnel défilé au mur des Fédérés, s'est toujours déroulée en mai, durant la semaine d'anniversaire de la Semaine sanglante. Comme si le 18 mars avait été définitivement écarté de l'histoire. Jusqu'alors, on préféra célébrer les martyrs plutôt que de raviver la mémoire des acteurs d'une expérience autonome d'exception. Espérons que l'année du 150^e anniversaire soit

davantage attentive à l'historicité de l'événement qu'au devenir des vaincus d'une insurrection aujourd'hui transformée en mythe. Sachant que les contemporains, écrivains en particulier, ont dénié aux communards le statut de sujets. Ceux-ci ne porteraient même pas le nom de « belligérants » selon les termes d'un des pères fondateur de la discipline historique, Charles Seignobos, qui était par ailleurs républicain dreyfusard !

L'idée même de commémoration est contestable car elle désigne un ensemble clos que l'histoire aurait définitivement interprété. La célébration ne permet pas de poser un regard critique sur l'événement afin d'en restituer les enjeux et rend vaine toute actualité de ce passé. Notre République, tout au moins celle dont nous sommes les héritiers, a réitéré le geste de ses fondateurs en rejetant la part prise par les communards pour en défendre non seulement l'institution mais en définir les contours. La République des communards était sociale et démocratique, héritière de 1848, et donc différente de celle qui en a refusé l'héritage.

Tout autre est le sentiment de mélancolie. Celle-ci est active parmi les militants, mais ce sentiment se réfère davantage aux manifestations massives qui se sont succédées – celle de 1936, par exemple, ou 600000 manifestants auraient défilé en bon ordre derrière des dirigeants tous membres du Front populaire –, ou celle de 1968. En ces temps-là, les idéologies avant-gardistes semblaient sans conteste ; le doute était exclu des manifestations. Cette période est désormais dépassée. Les idéologies ont failli et l'émancipation renaît sous une autre forme

Cela dit, peut-on parler de mélancolie à propos d'un événement historique ? Difficile à mon sens d'éprouver un tel sentiment à propos d'un événement auquel nous n'avons pas participé. Malgré l'imaginaire et la machine à remonter le temps, l'événement

historique échappe à l'identification. L'historien ou le guetteur, selon l'expression de Benjamin, participe, s'il le peut, à la récupération d'un fragment du passé en le plongeant dans une actualité au sein de laquelle l'expression d'hier retrouvera tout son sens. Revivre le passé d'autrefois, même s'il s'agit de mouvements qui résonnent au présent, risque d'amener le mélancolique à contourner les enjeux du temps. La remémoration est, à mon sens, un processus différent et ne peut s'apparenter à la mélancolie. Beaucoup plus active, plus consciente, la remémoration permet d'extraire du passé un fragment perdu, oublié, dénaturé, pour lui redonner vie dans une actualité nouvelle. Encore faut-il accepter l'idée que l'événement est toujours inédit ; il n'imité, ne répète, ni ne caricature le passé, quoi qu'en ait dit Karl Marx.

Il est d'usage de rappeler que la Commune a fait l'objet de forclusions ou d'appropriations mémorielles parfois contradictoires, mais en grande partie dominées jusque dans les années 1970 par une certaine téléologie communiste. Karl Marx lui-même avait pourtant eu cette déclaration, plus soucieuse de souligner l'inventivité empirique de la Commune que sa compatibilité avec une quelconque théorie : « La grande mesure sociale de la Commune fut son existence même ³ ». La phrase est rappelée par Kristin Ross dans *L'Imaginaire de la Commune* ainsi que par vous-même dans *Le Procès de la liberté*. En quoi cette phrase entre-t-elle en résonance avec votre propre manière d'envisager l'historicité des luttes ? Dans quelle mesure l'idée d'une politique expérientielle sous-tend-elle vos réflexions sur l'utopie ?

Cette phrase est en effet essentielle. Les insurgés avaient conscience de vivre une expérience d'une grande portée. Les auteurs/acteurs de la Commune, restés vivants dans les mémoires militantes, l'ont écrit. Mais des anonymes aussi ont raconté dans leurs mémoires ce moment d'exception. Je fais référence, en particulier aux souvenirs de Victorine B, modeste républicaine, fille du peuple. Elle révèle le sentiment de fierté qui l'emporte lorsque qu'elle accourt auprès des blessés. Tout un monde défile devant ses yeux, ses souvenirs de 1848, où toute petite, elle accompagnait son père sur les barricades. Certes, sa conscience républicaine pourrait

s'apparenter à une sorte d'adhésion à une idée qui ne lui appartient pas en propre, mais ce sentiment d'appartenance à une communauté de révolutionnaires est très éloigné de toute forme d'idéologie et encore moins de téléologie.

C'est pourquoi l'expérience de la Commune, avec ses hésitations, ses doutes, ses nombreux conflits comme ses oublis prend sens aux yeux de quiconque est attentif aux mouvements d'auto-organisation. Expérience si détonante qu'elle fut sauvagement réprimée, puis évacuée de l'histoire par tous les républicains partisans de l'ordre. La République de Thiers n'était pas celle au nom de laquelle nombre de combattants de la Commune sont morts. Les autorités républicaines d'aujourd'hui, en engageant ce faux débat sur la symbolique du Sacré-Cœur – monument édifié pour expier les « crimes » des communards – ont oublié que la Commune signifiait l'aboutissement des espoirs issus de 1792 et 1848, une République démocratique et sociale toujours en devenir parce qu'incompatible avec l'idée même de domination. En cela l'histoire de la Commune s'inscrit pleinement dans l'histoire des moments utopiques, tous écartés de l'histoire continue.

Dans ses *Souvenirs d'un révolutionnaire*, Gustave Lefrançais, qui sera élu de la Commune, raconte ses hésitations initiales à accepter son mandat, craignant que cet appel au suffrage universel ne fasse retomber le gouvernement révolutionnaire « dans l'ornière du parlementarisme » et considérant qu'un seul comité exécutif aurait suffi à chapeauter les décisions prises dans les assemblées populaires organisées dans les différents quartiers parisiens ⁴. Cette volonté de préserver la souveraineté populaire sera encore au cœur de la division de la Commune entre une majorité, formée de républicains jacobins et de blanquistes, favorable à l'élection d'un « Comité de Salut public » (groupe d'élus ayant des pouvoirs étendus sur toutes les commissions), et une minorité, plutôt composée d'internationalistes et de radicaux (parmi lesquels on compte Lefrançais), dénonçant ce qui lui apparaîtra comme un pouvoir dictatorial. Pourriez-vous revenir sur ces enjeux de la souveraineté populaire telle qu'elle se pense à l'époque, dans les sillages (parfois divergents), des souvenirs de 1789, de 1830 mais aussi de 1848 ?

La question de la souveraineté populaire est centrale au XIX^e siècle, bien que le terme de *souveraineté* ait été emprunté au souverain roi, et de ce fait source d'ambiguïtés – ainsi a-t-il fait l'objet de nombreuses appropriations par les autorités libérales. Cependant, pendant la Révolution de 1792-1793, il désigne le pouvoir du peuple, lequel reprend ses droits en envahissant l'Assemblée, lorsqu'une part de lui-même estime usurpé ou dénaturé le pouvoir législatif dont il est le seul garant. Les minoritaires de la Commune (bien loin de n'être, soit dit en passant que des représentants des courants identifiés souvent après coup – internationalistes, blanquistes, proudhoniens, etc.) étaient très attachés à ce principe et se méfiaient de ces rappels historiques dont on voulait ignorer les effets. Eugène Varlin, hostile au Comité de Salut Public, soit aux pouvoirs d'exception que la majorité réclamait, le rappelle en se référant aux débats antérieurs, au sein de l'Internationale, sur la question du partage des pouvoirs. De son point de vue, le pouvoir législatif restait l'apanage du peuple citoyen. Il se distingue du pouvoir exécutif, lequel se limite, comme son nom l'indique, à mettre en œuvre les choix et décisions populaires. Dans son dernier ouvrage consacré à Varlin, Jacques Rougerie résume les enjeux de la position des minoritaires, en quête d'une démocratie authentique : « Démocratie républicaine et directe, c'est tout simplement tenter de définir (pour la première fois clairement) et d'appliquer le programme d'une république démocratique et sociale, telle qu'on la rêve depuis 1848 ⁵. ». Avec, si nécessaire, pendant la période de transition, des organismes autonomes de contrôle du gouvernement et des instances politiques provisoires.

Le livre que vous avez consacré à une relecture de la révolution de 1848, avec Maurizio Gribaudi ⁶, est nourri de sources littéraires, parmi lesquelles *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, plusieurs récits de Balzac ou du poète Louis Ménard. À quelles conditions l'historien peut-il s'emparer de ces discours littéraires ? Quels sont les enjeux de cette convocation ? Voyez-vous, pour la Commune, un équivalent à ce que *L'Éducation*

sentimentale est pour 1848 ? Ou peut-être la forme romanesque n'est-elle pas la plus encline à dire la Commune ?

S'emparer des discours littéraires n'est pas vraiment notre objet. Il s'agit plutôt de considérer le texte littéraire comme un témoignage écrit, sous forme d'un récit, y compris fictionnel d'un événement dont l'écrivain a été ou non le témoin. J'ai personnellement très longtemps été guidée par une intervention de Balzac dans son roman *Les Paysans*. Il s'agit d'une incise relative à la tâche de l'historien : « Il faut rendre tout probable, même le vrai », écrit Balzac. Cette formule lapidaire d'une extrême complexité donne à penser l'écriture de l'histoire et, par cette exigence, le « témoignage littéraire » est très précieux. À titre d'exemple, Flaubert est absent de Paris en Juin 1848 ; il semble cependant marqué par la violence de la répression. Ainsi Frédéric, son personnage principal, de retour à Paris donne à voir des lieux dévastés qui semblent échapper à la vigilance distante de l'écrivain, tant les traces de la répression restent visibles. Différentes sont les traces de 1830 revues par Balzac. De retour à Paris après la Révolution, le jeune écrivain qu'il était alors témoigne de l'effacement des traces de la révolution. Il assiste, écrit-il à la « restauration restaurée ». La formule est parlante ! Seul un écrivain, sensible au langage, est en capacité de signifier, en un aphorisme aussi juste, l'enjeu du temps. Rien d'équivalent pour la Commune, à ma connaissance. La grande majorité des gens de lettres est hostile à l'insurrection parisienne — voire particulièrement hostile pour certains. Les romans sont nombreux de Lucien Descaves à Emile Zola, en passant par Jules Vallès, sans compter les romans mineurs, mais rien de semblable à *L'Éducation sentimentale*. Comme si la Commune, entrée par effraction dans l'histoire, n'était pas digne d'une mise en fiction par une grande plume. Les poètes constituent cependant une exception,

notamment Verlaine et Rimbaud. La Commune est là, présente à l'horizon d'un oubli impossible.

Vous êtes également historienne du féminisme : à ce titre, comment voyez-vous la façon dont le rôle des femmes dans la Commune est aujourd'hui présenté ? dont l'insurrection est figurée comme un espace favorable à l'égalité des sexes ? Les femmes se sont largement engagées dans la Commune, ont assuré la défense de barricades, ont institué l'Union des femmes, ont laissé des témoignages riches (Victorine Brocher, André Léo, Louise Michel, etc.) mais, dans le même temps, il n'était pas envisagé qu'elles puissent avoir le droit de vote et André Léo, dans *La Sociale* dénonce la misogynie de « l'état-major » de la Commune. Comment mesurer cet essor sans le surestimer, sans verser dans l'illusion rétrospective d'une équipollence reconstruite ?

Incontestablement André Léo a dit les manquements de la Commune à propos de ce que Louise Michel considérait comme une « bête question ». Je n'ai pas récemment retravaillé le sujet aujourd'hui largement remis sur le métier. Il est vrai que toujours l'histoire est revisitée en fonction des enjeux du présent. Le mouvement #metoo en est la cause bien sûr et c'est tant mieux, mais le revers de cet intérêt, est que trop souvent, les idées et les significations contemporaines sont plaquées sur le passé.

- 2 Un texte que j'avais écrit au début de ce siècle me semble encore correspondre à ce que fut l'engagement des femmes pendant la Commune ⁷. Pour l'essentiel, en choisissant la cause de la Commune, elles ont oublié leur propre cause, malgré les esquisses de réformes que certaines d'entre elles sont parvenues à faire entendre. Davantage mobilisées pour la cause commune, la plupart d'entre elles ne revendiquent aucun droit politique. De fait, pendant la Commune l'exclusion des femmes du droit de cité perdure. Elles se nomment citoyennes, mais « oublient » d'en réclamer le statut. À l'exception d'André Léo qui évoque théoriquement le problème, il ne semble pas que la question des droits politiques des femmes ait été débattue pendant la Commune. André Léo éclaire les raisons de ce silence : « Il faudrait cependant raisonner un peu : croit-on pouvoir

faire la Révolution sans les femmes ? La première Révolution leur décerna bien le titre de citoyennes ; mais non pas les droits. Elle les laissa exclues de la liberté, de l'égalité. (...). Quand trouvera-t-on que cela a assez duré ? (...). Pourquoi cela ? (...) C'est que beaucoup de républicains – je ne parle pas des vrais – n'ont détrôné l'empereur et le Bon Dieu que pour se mettre à leur place. Et, naturellement, dans cette intention, il leur faut des sujets, ou tout au moins des sujettes...

⁸ ». Il n'empêche que comme dans tous les mouvements sociaux, nombre d'entre elles tentèrent de développer la solidarité ouvrière, réclamèrent le droit de secourir les blessés, cantinières elles portèrent aussi les armes et se préoccupèrent de l'éducation des filles. L'association la plus marquante fut sans doute L'Union des femmes pour la défense de Paris et des soins aux blessés, constituée le 11 avril par un groupe de citoyennes dont Élisabeth Dmitrieff et Nathalie Lemel.

On constate que, assez vite, la Commune a fait l'objet de nombreuses critiques, y compris de la part de ceux qui la soutenaient. On lui a reproché de ne pas avoir marché sur Versailles, de ne pas avoir saisi la Banque de France ou encore de s'être égarée dans des conflits en décalage avec l'urgence de la situation dans laquelle elle se trouvait. Avec amertume, Eugène Vaillant observait « Nous ne sommes qu'un petit parlement bavard ». Ce type de critiques resurgit régulièrement à propos de nombreuses expériences de démocratie directe : on l'a vu avec Nuit Debout (à qui certains ont reproché ses assemblées verbeuses et sans effet sur le retrait de la Loi travail) ou encore avec les Gilets jaunes (dont certains considèrent qu'un des échecs aura été d'avoir refusé de se constituer en force politique en dehors des seuls ronds-points et/ou assemblées de Commercy). Que répondez-vous à ces lectures rétrospectives qui réduisent ces expériences d'autonomie à l'inoffensivité ?

En effet, tout a été dit ou presque sur les erreurs de la Commune. On a dénoncé, entre autres choses, l'incompétence des autorités communardes. Victorine B, elle-même, qui a vécu « l'enfer » pendant le siège et n'a rencontré qu'une seule fois, par hasard, Louise Michel, insiste sur la distance qui sépare le gouvernement de la base, laquelle était soucieuse dit-elle de défendre « la patrie ». À propos du « pseudo-gouvernement de défense nationale », elle

écrit : « ils perdaient leur temps en vains discours, en paroles inutiles, tandis que l'on se battait au fort d'Issy ».

Tout mouvement aussi exemplaire soit-il fait l'objet de tensions et de critiques. Celles-ci étaient d'autant plus vives que l'insurrection ne pouvait résister longtemps compte tenu de l'isolement de la Commune. Cependant d'autres Communes ont surgi, les historiens contemporains débordent les frontières et montrent combien la Commune aujourd'hui comme hier sert de référence.

Les mouvements tout récents, certes loin d'être équivalents à l'expérience inouïe de 1871, ont fait l'objet de nombreuses critiques, infondées à mon sens. Car procédant d'une incompréhension. Du temps sera nécessaire pour saisir la portée de ces soulèvements partout dans le monde. Ils révèlent l'ensemble des impensés des idéologies d'hier. Le mouvement #metoo en est une des figures. Mais du HIRAK à la révolte de la population libanaise, en passant par le Chili, jusqu'à Hong-Kong, le voile se lève, l'illusion se déchire et une partie de la population s'insurge contre les humiliations subies.

En France, de Nuit Debout aux Gilets jaunes, avec leurs faiblesses et leurs dérapages (dont sont conscients nombre de participants), tout un nouvel apprentissage de la démocratie vraie est en cours. Il faudra beaucoup de temps et plusieurs soulèvements pour surmonter deux siècles d'illusions et de mensonges, pour reprendre une idée développée par Derrida dans *Spectres de Marx*. Le rapport à la Commune est alors indirect. Des collectifs de Gilets jaunes redécouvrent la pratique, et sans connaître les événements de 1871, s'emparent de l'idée en en saisissant tout l'aspect subversif au regard de l'ordre néo-libéral existant. Il faudrait développer davantage, mais c'est l'objet de la conclusion de mon prochain livre : la réinvention de la tradition émancipatrice.

NOTES

1. Enzo Traverso, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (xix^e-xxi^e siècles)*, Paris, La Découverte, 2016.
2. C'est la critique qu'adresse Wendy Brown à l'idée benjaminienne de la « mélancolie de gauche » dans « Resisting left melancholia » dans *Loss. The Politics of Mourning*, sous la direction de David L. Eng et David Kazanjian, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 458-465.
3. Karl Marx, *La Guerre civile en France*, Montreuil-sous-Bois, Science éditions marxiste, 2008 [1872], p. 8.
4. Gustave Lefrançais, *Souvenirs d'un révolutionnaire. De juin 1848 à la Commune [1886-1887, 1902]*, Paris, La Fabrique, 2013, p. 408.
5. Jacques Rougerie, *Eugène Varlin. Aux origines du mouvement ouvrier*, Paris, Éditions du détour, 2019, p. 150.
6. Maurizio Gribaudi et Michèle Riot-Sarcey, *1848. La révolution oubliée*, Paris, La Découverte, 2008.
7. Il s'agit d'un article intitulé « De la tricoteuse à la pétroleuse, la figure répulsive de la femme publique » et rédigé en 2000 pour la revue du Musée d'Orsay, aujourd'hui disparue ; cet article a été réédité cette année par la revue *Contretemps*. Je remercie Alain Dalotel pour ses remarques sur la place des femmes pendant la Commune.
8. André Léo, « La Révolution sans la femme », *La Sociale*, lundi 8 mai (18 floréal, an 1879), n° 39.

INDEX

Mots-clés : Commune de Paris, Utopie, Révolution, Émancipation, Féminisme, Mouvements sociaux

La Commune, le nouveau spectre global de la révolution

Quentin Deluermoz

Une première version de ce texte a été publiée dans l'essai *Commune(s), 1870-1871. Une traversée des mondes au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2020.

- 1 Si les résonances médiatiques des massacres de la Semaine sanglante et de la sortie de la Commune, puis leurs effets sociaux et politiques, sont bien connus dans le cas de la France ¹, ils débordent largement ce seul territoire. Aussi convient-il de s'intéresser à ce jeu de réverbérations et contre-réverbérations de plus longue portée qui agit aussi après les faits, même avec une moindre intensité, sur le devenir de l'évènement en France et ailleurs. Le tissu de mots qui décrit immédiatement l'épisode en est sous doute la composante la plus visible. Il prend parfois une allure presque réflexe et stéréotypée. Évoquant le problème des taxations à Bombay, ville décrite comme « ruinée », le *Times of India* s'amuse le 3 juin 1871 :

Cela n'amènerait pas, comme pour la Commune de Paris, à mettre le feu à l'Hôtel de ville, à mettre à bas le Secrétariat dont la construction n'est pas terminée, à détruire n'importe laquelle des nouvelles fontaines ou statues : c'est une manière propre aux Français quand ils veulent exprimer leurs sentiments, avec une accentuation particulière, ressemblant beaucoup à la célèbre façon chinoise d'obtenir du cochon rôti en brûlant une maison chaque fois qu'ils veulent s'offrir ce luxe (..) Mais on pourrait dire que la meilleure manière de faire est la dernière expérience à la mode récemment développée à Londres, celle des pétitionnaires indignés et indigents ².

- 2 Les sorties d'évènements, surtout lorsqu'ils cumulent révolution, transition politique et sortie de guerre sont souvent un temps de conflit pour la désignation de ce qui vient de se passer ³. Dans le cas de la Commune, la réprobation l'emporte largement dans un premier temps. À l'étranger comme en France, le volant des soutiens, plus ouvert au début de l'évènement, se rétracte et une lecture plus partagée tend à s'organiser ⁴. Les travaux sur le mouvement ouvrier international des années 1970 avaient bien perçu le phénomène, lorsqu'ils évoquaient un « mythe » de la Commune. Eux s'intéressaient au mythe positif, ouvrier, et moins au mythe négatif, plus visible, censé correspondre aux élites bourgeoises ou aux autres composantes des sociétés étudiées.
- 3 Massif, moins uniforme ni socialement homogène qu'il n'y paraît, ce dernier est pourtant essentiel : les lectures partagées qu'il regroupe, offertes à de multiples usages et articulées parfois à de puissants imaginaires sociaux redessinent la compréhension de l'insurrection parisienne. Elles participent ainsi directement de la recomposition post-Commune, que ce soit sur les marges de manœuvre des uns et des autres ou dans leurs possibilités d'expression. Les réactions diplomatiques internationales en donnent un premier aperçu ; mais cette réception se perçoit mieux à travers les journaux. Nous mobilisons ici un dispositif que nous avons déjà éprouvé pour le cas français ⁵, en tentant de combiner des approches qualitatives et quantitatives à partir d'échantillons de presse, tout en gardant à l'esprit qu'une telle démarche, impliquant d'étudier ensemble les conditions de production et de réception, les modalités d'écriture et les réseaux de signification qu'elles mobilisent, se complique au niveau transnational puisqu'aux difficultés de l'exercice s'ajoutent l'inégal rythme de diffusion, la multiplicité des pôles de référence et des points de vue ou la richesse des cadres d'appréhension

impliqués. Gageons toutefois qu'une telle approche devrait permettre de se pencher sur certaines des logiques et des effets de cette reconstruction transnationale de l'épisode parisien ⁶.

L'apparent unanimité diplomatique

- 4 En termes diplomatiques, la réception internationale s'aligne clairement sur celle de la France. Le 21 mars, annonçant le soulèvement parisien, Jules Favre avait minimisé les faits en évoquant de « déplorables événements » qui ne « tarderont pas à rentrer dans l'ordre ⁷ ». Trois mois plus tard, le ton des circulaires des 26 mai, 6 et 23 juin envoyées aux quatre coins du monde via les ambassades est tout autre. Celle du 6 juin évoque « la formidable insurrection que la vaillance de notre armée vient de vaincre, [qui] a tenu le monde entier dans de telles anxiétés ⁸ ». Sans doute entre les deux dates Jules Favre a-t-il pris conscience de l'importance du mouvement communard. Mais les choix stratégiques sont également essentiels : en juin, la Commune et l'AIT, son instigateur désigné, doivent apparaître comme une menace pour les nations « civilisées » du monde entier.
- 5 Cet appel a été entendu, parfois même précédé, dès les débuts de la reconquête de Paris. En Grande-Bretagne, Robert Peel fait une déclaration à la Chambre des Communes le 25 mai dans laquelle il exprime sa sympathie à la France, « quelle que soit la forme de gouvernement », devant des faits « sans précédents dans l'histoire ». Il demande au gouvernement de réagir. Conservant la distance de rigueur, le premier ministre libéral Gladstone confirme qu'« il n'y a aucune épithète qui à aucun degré ne puisse donner satisfaction aux sentiments qui oppressent le cœur de tout homme ⁹ ». » Se méfiant toujours d'un possible relèvement du vaincu, le chancelier allemand

Bismarck n'en appelle pas moins le 7 juin à « la solidarité contre l'Europe socialiste ». Une dépêche du 13 juillet affirme que l'Allemagne soutiendra la France « comme les autres », « dans l'intérêt de la paix commune et de progrès général de la civilisation européenne ¹⁰ ». De son côté l'Empereur austro-hongrois François-Joseph, lui aussi conservateur, fait envoyer le 26 mai une adresse de sympathie à Thiers et ses félicitations pour le rétablissement de l'ordre ¹¹. Le tsar russe en fait de même, tandis que le Roi et le gouvernement espagnols félicitent le chef de l'État français « pour l'énergie avec laquelle il a sauvé la France et l'Europe ¹² ». À la Chambre espagnole, le ministre de l'Intérieur libéral Sagasta condamne avec vigueur « les actes que la France pleure, dont l'humanité a honte et que l'histoire enregistrera avec indignation ¹³ ». Même expression publique de regrets, quoique moins vigoureuse, dans les parlements italien, belge, ou grec. Les États-Unis ne sont pas en reste. Plus au sud, le ministre de la Confédération argentine félicite le 12 juin le chef de l'exécutif français. Le gouvernement conservateur du Brésil apporte lui aussi son soutien. Alors qu'ils sont divisés autour de la question de l'abolition de l'esclavage, le Sénat et la Chambre adoptent une résolution officielle commune qui exprime le « sentiment d'horreur que lui inspire l'anarchie qui a réussi la détruire la plus belle partie de la grande capitale de Paris se félicite de la victoire de la cause de la civilisation et des principes du christianisme ¹⁴ ». Plus discret, le Sultan turc prend note du relèvement de la situation à Paris. Sur le continent asiatique, le souverain du Siam envoie une lettre à Jules Favre le 28 mai. La réponse du ministre des affaires étrangères (la missive n'est pas conservée), en évoquant l'impossibilité « d'exprimer dans des formes plus nobles des pensées plus élevées », laisse entendre le ton élogieux de la missive.

- 6 Les soutiens officiels ou publics sont nombreux. Les raisons en sont évidemment plurielles : au Siam, la prise de position vise à renouer le contact après les tensions des mois précédents. En Espagne, au Brésil, les manifestations d'adhésion s'adressent également aux oppositions intérieures, républicaines ou libérales. N'oublions pas enfin que du fait de l'éloignement géographique, du décalage de préoccupations ou des tensions intérieures (en Colombie), des pays ou régions entières ne réagissent pas : en Chine, Favre puis Rémusat font preuve d'une très grande prudence. Aucune mention non plus dans la correspondance diplomatique japonaise, égyptienne ou marocaine (qui n'évoque que la fin de l'insurrection kabyle). Mais le fait frappant reste l'ampleur et l'apparent unanimisme des réactions.
- 7 En 1849-1850, après le printemps des peuples, les réactions avaient en effet été plus prudentes, compte-tenu des trajectoires décalées des pays : certains étaient écrasés par la Réaction, d'autres travaillés par des reprises révolutionnaires, d'autres divisés par des luttes politiques... En 1871, les limites et la brièveté de l'évènement favorisent la convergence, d'autant que le caractère spectaculaire des incendies rend possible une dénonciation manichéenne et ne s'encombrant pas de détails de la sauvagerie des insurgés. Les idéaux invoqués à l'appui de ces soutiens sont nombreux. Ce sont parfois le christianisme, le patriotisme ou « la véritable liberté ». Le terme récurrent est toutefois celui de « civilisation » ou de « civilisation européenne. » La notion, et sa relation tumultueuse à la barbarie, a fait l'objet d'abondants travaux ¹⁵. Elle irrigue depuis le XVIII^e siècle le langage diplomatique et le phénomène ne cesse par la suite de se conforter ¹⁶. En 1871, elle apparaît en tous cas, dans une remarquable homogénéité, comme le plus petit dénominateur commun du langage diplomatique à ces échelles continentales et intercontinentales. La révolte parisienne est généralement décrite

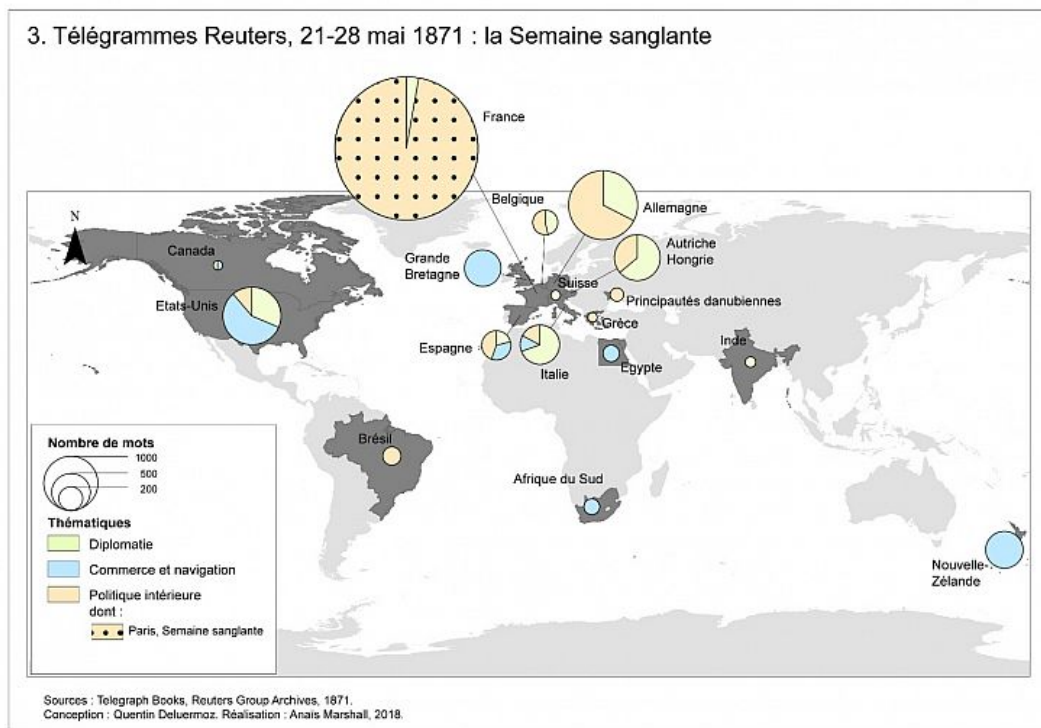
comme une atteinte à cette civilisation qu'il convient bien sûr, langage de circonstance oblige, de préserver.

À la une : incendies et massacres à la française

- 8 Cette lecture résonne avec la couverture médiatique des faits. Le relais avec la France demeure sensible, puisque les journaux français fournissent la base discursive de nombre de journaux étrangers. De plus, la plupart des correspondants sont désormais à Versailles, à distance de la ville insurgée. Les incendies et dans une moindre mesure les massacres occupent la plupart des titres britanniques. Constat similaire en Allemagne, jusque dans la lointaine province orientale de Silésie où le quotidien d'Oels, *Lokomotive an der Oder*, commence par exemple le 6 juin un feuilleton intitulé « Les Tuileries et le Louvre ¹⁷ ». Le suivi est intense aux États-Unis ¹⁸. Au Mexique, avec le retard consécutif au circuit de l'information, le journal catholique *La Epoca* s'indigne le 13 juillet : « tant de perversités sont commises dans l'insurrection qu'il faudrait beaucoup d'espace pour reproduire ce dont témoignent les journaux français arrivés dans nos mains. » ¹⁹ Et à l'autre bout du monde, en Australie, le *Sydney Morning Herald* reçoit les nouvelles françaises avec deux mois de retard via San Francisco, mais non sans intérêt. « L'ami de l'homme devra prévenir ses yeux du terrible spectacle de la guerre civile à Paris. » Le 26 juillet, dans un long éditorial la dénonciation du massacre versaillais précède celle, plus lyrique, des incendies : « imaginez la ville assombrie, les immeubles désertés traversés de figures glissant furtivement le long des murs, infusant la chimie mortelle de la destruction (...). » Aux yeux du journaliste,

Thiers semble à ce moment le meilleur dirigeant pour sortir le pays du marasme ²⁰.

- 9 Ce jeu de citation ne dit certes pas grand-chose. Il indique déjà le fait que les journaux se recopient les uns les autres et suggère la diversité des espaces géographiques concernés. On sait des décomptes opérés dans les télégrammes Reuters que 54% des mots circulant sur le réseau britannique sont consacrés à l'évènement, sachant qu'il s'agit d'un circuit parmi d'autres. Comme le montre la carte ci-dessous, l'ampleur de la circulation des nouvelles reste bien mondiale.



La semaine de la Semaine sanglante sur le réseau Reuters

- 10 Peut-être faut-il essayer à présent de dégager quelques-uns des mécanismes discursifs à l'œuvre. Trois narrations différentes de la Semaine sanglante (sur la période du 21 au 31 mai) y aideront. Le contenu des dépêches Reuters mérite d'abord attention. Elles sont la source d'informations de nombreux organes de presse et continuent

de fournir des données les plus neutres possibles, sur un ton qui se veut objectif : « Outside Paris, 26 may, 3.p.m. The Versailles troops are advancing from Pantin on the east. The insurgents are thus being attacked on three sides. » Or un déplacement se perçoit. Pris dans les combats, les fédérés n'ont plus de gouvernement ni de publications officielles et seules les déclarations et télégrammes du gouvernement de Versailles circulent désormais. Perce aussi, fait plus rare, un langage de l'émotion et du jugement moral. Il est discret (le nombre de mots est compté) mais non moins notable : certaines batailles sont « furieuses », les flammes, « terriblement vives ». Le 30 mai, un télégramme affirme que la population parisienne se réjouit d'être enfin libérée du « joug » de la Commune ²¹. L'information endosse ainsi davantage le point de vue du vainqueur, qui se trouve de fait diffusé à grande échelle.

- 11 Le journal britannique *The Times* offre un autre aperçu des relectures en cours. Ce journal conservateur, l'un des plus reproduits et cités dans le monde (et auquel les correspondances diplomatiques accordent une grande attention), n'est *a priori* pas des plus favorables au gouvernement français. Début juin il est l'un des premiers à critiquer les pratiques répressives versaillaises. La situation parisienne est suivie de près au sein de plusieurs rubriques : articles du correspondant français, télégramme Reuters, extraits de journaux français et étrangers, éditoriaux, points de vue plus généralistes. Une rupture de ton se ressent au cours de la semaine. Le 22 mai, le correspondant sur place tente de se rendre sur le théâtre des opérations. Il se réjouit de la scène qu'il va pouvoir offrir au lecteur : « À notre époque, il n'existe pas de siège qui puisse être aussi bien observé que l'actuel siège de Paris ». Les autres articles détaillent la pénétration des troupes gouvernementales et la situation des quartiers parisiens. De manière intéressante, certains

papiers soulignent même l'absence de violences depuis l'assassinat de Lecomte et Thomas, hormis l'« explosion de folie fin mai ²² ».

- 12 Mais le ton change avec les premiers incendies : « 25 mai, 7h45. Je viens d'être témoin de la vue la plus triste de l'histoire du monde ». L'éditorial renchérit : « Les destructions des Tuileries, du Louvre et de l'Hôtel de ville, vont peut-être rester marquées dans l'histoire comme les actes de vandalisme les plus démoniaques jamais perpétrés. » L'indignation se décline au superlatif : « L'histoire du monde ne présente aucune tragédie similaire. Elle a commencé dans la vanité et la faiblesse, et s'est terminée dans le crime, l'horreur, et le désespoir ²³ . » Les jours suivant, la description des bâtiments en ruine et des transformations qu'ils ont subies au cours du temps indique la mesure du drame : les journalistes rappellent l'histoire de l'Hôtel de ville, construit au XVI^e siècle à l'emplacement de la maison aux piliers d'Etienne Marcel. Ils remémorent les grandes heures des Tuileries sous la régence de Catherine de Médicis, célèbrent la richesse artistique des collections du Louvre. Évoquer la perte de lieux et d'œuvres qu'aucune reconstruction ne remplacera permet au journal de faire sentir à ses lecteurs le coup d'arrêt que la Commune vient d'infliger à l'Histoire. Les Communards accèdent à un nouveau rang de l'horreur : ils sont des barbares qui réduisent en cendre les fruits lentement accumulés du génie humain. La Commune s'évalue maintenant à l'aune des plus grands drames historiques, antiques ou bibliques. Moscou, certes, mais « il faut se retourner vers la destruction de Babylone, la chute de Jérusalem, le sac de Rome pour trouver des parallèles ; et on regarderait en vain, même à travers les âges ; Babylone, Rome Jérusalem sont tombées devant des ennemis qui ont assouvi leur vengeance contre des victoires anciennes ; la fierté de Paris est tombée au sol par des hommes dont le but avoué est de garder leur suprématie ²⁴ . »

- 13 Les autres articles égrènent pendant ce temps ce qui s'avère, à lire les titres du moment, les récits-types de l'évènement : la description des ruines fumantes ; la présence de femmes armées de pétrole ou qui versent du poison dans le vin ; la recension méticuleuse des « hors-la-loi de tous les pays » parmi les membres du conseil communal et du comité central ; la traque des figures parisiennes célèbres (Cluseret, Assi...). Les morts causées par la troupe ne sont pas oubliées. Elles sont même jugées « très nombreuses », mais sont mentionnées comme une information neutre, de type militaire. La vengeance de la foule bourgeoise à l'égard des prisonniers parisiens suscite davantage de reproches : « quelle différence entre les partisans de la Commune et les partisans du gouvernement de Versailles ? » Caractéristiques de ces « extrémités » dont seule la France peut se montrer capable, ces excès des deux côtés fournissent au journal l'occasion de souligner la supériorité britannique : si des révoltes existent en Grande-Bretagne, elles sont tempérées, selon le *Times*, par la présence du Parlement, par l'absence d'un 1789 britannique, par l'attitude plus compréhensive des dirigeants ou encore par l'importance de l'Empire ²⁵. Aussi, lorsque le journal s'engage en faveur d'une modération de la répression française, ce n'est pas tant par souci des communards que par respect des principes de l'État de droit dont il se fait alors, en tant qu'organe de la voix britannique dans le monde, le promoteur officiel.
- 14 Lire en même temps l'*Indépendance belge* est tout aussi instructif. La notoriété internationale du journal belge est établie et celui-ci s'intéresse depuis longtemps aux affaires françaises. L'organe s'affirme progressiste et le correspondant sur place se dit même républicain ²⁶. Là encore, la couverture de l'évènement français impressionne : le 22 mai les trois quarts du journal sont consacrés à cette actualité. La singularité de ton entre les titres peut au passage

être relativisée : le suivi des événements est assuré par les articles du correspondant sur place ou des éditoriaux, mais aussi des extraits de dépêches Reuters dont le journal est client, des articles du *Times* et d'autres journaux anglais et français. Au début de la période, les articles restent plutôt descriptifs. Ils présentent l'organisation de la Commune, prédisent une rapide défaite des fédérés. Le 25 mai, le ton change : « Ce n'est pas le fusil seulement qu'ils manient, c'est la torche incendiaire. Ils veulent que Paris porte profonde et ineffaçable la trace de leur étreinte ». Pour l'édition du 27 mai se joue bien là « une barbarie sans précédent dans l'histoire des peuples civilisés ». Les scènes-types sont rapportées, suivant quelques inflexions : la description des ruines est plus rapide, l'usage versaillais des ombrelles contre les prisonniers plus insistante, l'évocation des femmes incendiaires plus sinistre.

- 15 Ce journal progressiste en vient fin mai à une prise de position qui peut sembler *a priori* surprenante. Alors qu'il se trouvait en Belgique, Victor Hugo avait en effet appelé le gouvernement belge à accueillir les réfugiés parisiens. La publication de sa lettre provoque un tollé. Sa maison est lapidée les 27 et 28 mai, et l'écrivain est expulsé. Le journal répond longuement au poète pour lequel il déclare éprouver un grand respect :

Nous avons aussi un droit : (...) c'est de marquer notre réserve ; mieux faire entendre à notre tour une protestation contre la qualification qu'il donne à des actes abominables, quand il les appelle actes politiques (...) Nous trouvons juste, légitime, imprescriptible cette loi internationale, puisée dans ce que la conscience humaine a de plus profond (...) Mais c'est justement parce que le droit d'asile est sacré pour nous que nous ne voulons pas le donner à ceux qui en sont manifestement indignes ²⁷.

- 16 Cet appel à la restriction du droit d'asile n'empêche pas le maintien d'une ligne éditoriale située à gauche sur l'échiquier politique belge. L'*Indépendance belge* est plus soucieux que son confrère britannique du décompte des morts (estimé entre 10.000 et 20.000). Il s'attriste de

son ampleur, surveille de près les déclarations de Thiers promettant de terribles représailles la « loi à la main », espère enfin que les lois d'exceptions seront évitées et que la liberté de presse ne sera pas trop réglementée 28 .

- 17 Différentes positions peuvent donc être défendues à partir d'un même ensemble, répétitif, de constats et de scènes-types. Ce jeu de rapprochement/différenciation implique quelques précisions. Pour bien le comprendre, il faut conserver d'abord à l'esprit l'extrême diversité des discours sur la Commune considérés ensemble. Diversité formelle : le flot se compose toujours d'un mélange de données factuelles, de filets incendiaires, de traductions de documents officiels ou de longs articles d'analyse qui s'efforcent de rester distanciés. Cette diversité concerne aussi les audiences : la discussion se diffuse parfois à l'échelle d'un pays, parfois, là où les fractures culturelles sont nettes, à celle des seules élites urbaines. Elle concerne par ailleurs l'espace européen au sens large (Russie comprise) et les États-Unis ; puis de manière plus éloignée plusieurs pays latino-américains, l'espace caribéen et les dominions britanniques ; et enfin les milieux européens et les ports des zones africaines et asiatiques (coloniales ou pas). Nous n'avons pas trouvé trace de reprises par les populations locales ou colonisées, mais nous n'avons pas encore mené l'enquête assez loin sur ce point. Enfin la diversité s'observe sur le plan du contenu : là où elles soulèvent l'intérêt, les lectures de la Commune restent marquées par une multiplicité de voix et de clivages politiques, sociaux ou culturels. Ces usages-là, nous l'avons vu, parlent avant tout des enjeux locaux ou vernaculaires au sein de chaque pays. Il faudrait ajouter les effets des différentes politiques de censure ou des écarts temporels – sans compter que ces réceptions se réverbèrent ensuite les unes sur les autres (par exemple, à l'échelle du continent américain).

L'éparpillement des regards reste donc constant et ne saurait être négligé.

- 18 Mais comme pour les précédents titres, cette rétractation des appréhensions est également sensible, y compris à cette échelle. Elle apparaît dans des visions stéréotypées, des idées reçues, des définitions partagées, des idées-forces que l'on retrouve en plusieurs lieux. Ce phénomène ne doit pas surprendre. Les logiques médiatiques précédemment décrites se poursuivent en effet, tout en étant ramassées par le choc de la fin de l'évènement. Nouvelles, dépêches ou extraits de journaux français et étrangers courent donc le long des canaux de communication avant d'être redistribués autour de certains pôles principaux (Londres, New York), puis secondaires (San Francisco) : la matière première textuelle, bien que largement distribuée, reste assez pauvre. Les correspondants sur place sont par ailleurs imprégnés de l'atmosphère de plus en plus hystérique de Versailles ²⁹. Interviennent enfin certaines conséquences de ces productions de grande diffusion, accentués par l'horreur des incendies et des morts : simplification des situations, mobilisation de trames aisément compréhensibles, reprises d'idées générales sur la révolution, la violence ou la civilisation... Certains journalistes ou commentateurs le ressentent. Excédé, le reporter John Russel Young, célèbre pour ses reportages sur la guerre civile américaine, note que « les journaux font un peu plus que crier, et vous parcourez les colonnes les unes après les autres avec l'impression de trébucher dans un marécage ³⁰ ».
- 19 Sans doute faut-il mentionner aussi certains des effets spécifiques de ces jeux de circulations et de reprises multiforme à échelle transcontinentale. Comme l'ont montré les travaux sur les liens entre mondialisation et sérialisation littéraire au XIX^e siècle, pluralité des discours et répétition de schémas discursifs vont de

pair : l'un et le multiple s'alimentent ici réciproquement ³¹ . De plus, la circulation des thèmes est facilitée ici par l'audience largement extra-européenne de tout un pan de cet imaginaire du XIX^e siècle. C'est le cas pour l'imaginaire de la révolution après l'« âge des révolutions » (1775-1850), répercuté à cette dimension transcontinentale en une infinité de lectures, que l'on retrouve ici. Il en est de même pour l'imaginaire romantique de l'image du peuple, du Moyen Âge ou la fascination pour la passion destructrice. Il concerne certainement davantage les élites intellectuelles du temps, mais ce sont elles qui pour l'essentiel prennent la parole dans ces journaux et ces livres. Le phénomène est peut-être plus net encore pour l'imaginaire des bas-fonds, avec ses organisations criminelles ou ses foules menaçantes, comme le suggèrent les multiples diffusions, traductions et imitations de la matrice des « mystères de Paris » (mystères de Londres, de New York, De Rio de Janeiro, de Manille, etc.) ³² . Ensemble, ces imaginaires tracent une toile de connexions possibles. Ils sont évidemment chaque fois adaptés par leurs passeurs à l'histoire, aux attentes et aux grilles d'appréhension des lieux de réception. Autrement dit, en plus des débats politiques, ces perceptions de la Commune peuvent trouver un écho sur ces territoires *a priori* lointains tout en s'acclimatant à d'autres manières de voir. À l'inverse, on peut considérer l'après-Commune comme un moment dans ce phénomène de mise en connexions à grande échelle de morceaux d'imaginaire et d'idées reçues.

Revisiter le « mythe » de la Commune

- 20 Comment, dès lors, présenter les composantes de cet étonnant massif discursif ? Les notions *a priori* ne manquent pas : « opinion publique », « mythe », « imaginaire social transnational »... Aucune

ne convient réellement. Par exemple, il existe manifestement un espace d'échange médiatique transnational qui fait penser à une « opinion publique ». Mais les regards semblent chaque fois surtout tournés vers l'intérieur du pays de réception. Seule la presse nord-européenne, et plus encore britannique, se pose en instance de jugement dotée d'efficacité. Le périmètre paraît trop limité pour employer le terme. Celui de « mythe », très utilisé, aurait le mérite de souligner le travail de reconstruction fictionnelle à l'œuvre. Il indique la portée anthropologique de certains thèmes : le complot, l'incendie, la femme dénaturée, ou encore les couples d'opposition binaires bien/mal, barbarie/civilisation, secret/transparence. Toutefois, la notion est trop rigide pour rendre compte des mouvements discursifs observés ou de leur évidente historicité. Plus souple, la notion d'« imaginaire social » paraît mieux adaptée : elle insiste sur la créativité à l'œuvre davantage que sur la reprise d'éléments qui seraient déjà-là ³³. Mais elle suppose elle aussi une certaine cohérence des réseaux de représentations qui s'avère ici peu nette. À considérer ces allers et retours entre les textes émergent davantage des schémas communs autour desquels gravitent des groupes de thèmes diversement produits et utilisés selon les lieux ou les besoins. Nous les présenterons ainsi.

Violence vs civilisation : la révolution et la tradition française

- 21 L'un de ces premiers schémas-type partagés est la violence de l'évènement. Violence des communards bien sûr, mais aussi celle des vainqueurs. De mai à septembre, la presse anglophone emploie à l'envi l'expression « règne de terreur ». Elle raconte parfois des anecdotes qui font frémir les lecteurs : à Montmartre, selon l'un des premiers récits américains de l'évènement dû à William P. Fetridge,

les insurgés auraient coupé les mains de douze soldats prisonniers avant de leur rendre la liberté ³⁴. L'invocation est le plus souvent d'ordre général, comme dans ce constat solennel du journal mexicain *La Brújula* : « La guerre civile qui ruine aujourd'hui cette grande nation apparaîtra dans l'histoire comme l'une des plus féroces ³⁵. »

22 Plusieurs lectures s'enchevêtrent depuis ce constat commun. Dans les récits qui la présentent, la Semaine sanglante résulte rarement d'un seul concours de circonstances. Sa violence apparaît en général liée au phénomène révolutionnaire : son appréciation puise alors dans l'imaginaire puissant et répandu de la Terreur. Une autre lecture – elles peuvent se croiser – la présente comme une explosion qui serait propre au caractère impétueux des Français. Elle peut aussi être lue comme une incompréhensible irruption de sauvagerie au cœur d'un des berceaux de la civilisation. La mention de peuples jugés « sauvages » vient parfois souligner ce caractère (barbares antiques, Indiens, Chinois, etc.). Paris en flammes autorise alors de longues réflexions sur la fragilité de la civilisation et du monde moderne. Le correspondant de *L'Indépendance belge* déplore ainsi le 5 juin cette « catastrophe sans précédent que jamais on n'aurait cru possible au XIX^e siècle, qui fait se voiler la civilisation et rétrograder l'histoire ³⁶. »

23 Les auteurs attirés de cette débauche de violence sont généralement bien ciblés. Ils composent une même liste, qu'elle soit grossièrement reprise ou finement discutée : l'ivrogne, le criminel, l'étranger, le vagabond, le révolutionnaire, la prostituée ³⁷. La figure de la pétroleuse mérite une attention particulière, tant elle incarne cette violence destructrice et a marqué les esprits. Il s'agit, on le sait, d'une chimère : selon l'hypothèse la plus probable, la figure trouverait son substrat « réel » dans la présence de femmes

combattant sur les barricades pendant les incendies ³⁸. Cette mise en récit de femmes tantôt hideuses, tantôt faussement innocentes, jetant du pétrole sur les bâtiments parisiens et déclenchant des feux orgiaques, s'avère néanmoins reprise dans la plupart des pays, même ceux dont les périodiques n'ont été que rapidement consultés. Leur description prend la forme de morceaux de bravoure littéraire, ou bien celle de l'information brute, la dotant d'un surcroît de réalisme : « On dit qu'une cantinière a tué 10 hommes en mettant du poison dans leur vin (...) des femmes vues en train de jeter du pétrole ont été tuées sur place » (*The Times*, 27 mai). Les représentations graphiques, particulièrement importantes en ce XIX^e siècle marqué par les caricatures et autres images sensationnelles, sont saisissantes. Des femmes laides, tordues, grimaçantes, prennent un plaisir malsain à lancer les feux ; quand d'autres, lancées telles des furies modernes entraînent dans leur geste fou chaos et destruction. Ces images sont ensuite traduites ou reprises et il manque encore une étude systématique des circulations et appropriations de ce thème qui s'avère manifestement transnational ³⁹. Les fondements de cette représentation sont en tous cas identifiés : elles s'appuient sur l'évocation des fameuses tricoteuses de 1793, et au-delà, sur un plan plus anthropologique, sur le lien entre la femme, la déraison et la destruction ⁴⁰, qui plonge ses racines loin dans les imaginaires sociaux du temps. Il est presque possible de détecter des phénomènes de survivances tels que ceux dégagés plus tôt avec l'aide d'Aby Warburg dans le feu révolutionnaire. On retrouverait, pour reprendre sa typologie, les figures anciennes de la « femme en fureur », de la « mère destructrice » ou de la « sorcière » ⁴¹. Ce qui n'étonne pas, nombre de ces figures antiques, bibliques ou médiévales faisant partie du bagage culturel de bien des publicistes, hommes de lettres et artistes des pays étudiés (les articles évoquent

par exemple Médée, Judith ou le sabbat des sorcières) ⁴². La pétroleuse actualise ainsi après coup dans le chaos parisien la figure du monstre, caractérisée par l'écart à la norme, la rupture avec l'ordre du monde, et l'invitation à revenir sagement à ce dernier. Cette profondeur peut expliquer l'effet de répétition de ces différentes images comme leur force affective, même pour les plus grossières. Les résurgences souterraines ne sont pas réservées au seul temps révolutionnaire : elles peuvent aussi, pour ceux qui se placent du côté de l'ordre et de la raison, servir de repoussoir affectif et symbolique contre la menace de dissolution et de destruction. En ce sens ces femmes incarnent un absolu de l'altérité.

Figures de l'autre

- 24 Les pétroleuses nous mènent ainsi à l'autre schéma-type : la Commune y est cette fois une figure de l'autre, qui permet en retour de conforter son identité ou sa civilisation. L'affirmation nationale est particulièrement concernée. Le cas britannique, le *Times* le suggérait, est remarquable. Aux États-Unis le journal conservateur et proche du parti républicain *The Nation* en offre un autre exemple : « Les Français ne se soucient pas de “checks and balances”, de l'indépendance de la justice, de la liberté de la presse, de la protection des personnes ou du *self-gouvernement* local (...) Ils ne s'occupent même pas d'une forme républicaine de gouvernement comme les Américains le comprennent » ⁴³. On peut appeler cet usage qui permet de magnifier son pays dans le miroir déformant du drame parisien des « comparaisons heureuses ». On les retrouve dans la presse allemande, espagnole, italienne ou mexicaine – surtout celle qui n'est pas socialiste, c'est-à-dire la majorité.
- 25 Le Canada en offre un autre exemple éclairant. À l'époque, le tout récent *dominion* britannique (depuis 1867) n'a pas encore clarifié ses

rapports avec la métropole ou avec le voisin états-unien. La Commune, d'après une étude d'Alban Bargain-Villéger, réunit alors contre elle l'ensemble de la presse, 600 000 exemplaires, quelle que soit la langue, la région ou la position politique ⁴⁴. La critique la plus systématique porte sur les atteintes à l'Église. Le radical *Le Pays* dénonce par exemple ces « tyrans rouges (...) qui persécutent les prêtres et prétendent interdire tout exercice du culte religieux ⁴⁵ ». Cela n'étonne guère compte tenu de la place qu'occupe la tolérance religieuse dans l'histoire du Canada depuis le *Quebec Act* de 1774 ⁴⁶. Mais si l'on quitte un instant le Canada, l'argument se révèle décisif dans nombre de pays, et pas seulement du côté conservateur. Il est moins visible depuis la France, sans doute en raison du poids de l'anticléricalisme dans l'histoire postérieure de la III^e République. Mais cette dimension religieuse est peut-être le seul thème qui déborde le périmètre géographique indiqué, allant jusqu'en Chine. Au Canada, les autres points de critiques consensuels concernent l'activité des femmes, qu'on vient d'aborder, et la critique du socialisme. La comparaison nationale s'impose facilement : « Tandis que la populace française, sans frein, s'égorge dans les rues de Paris, se réjouit *Le Franc-Parleur*, nous devons être heureux de voir nos intelligents ouvriers arborer le drapeau de la Foi qui sait offrir des joies à la famille et des consolations aux malheureux... ⁴⁷ » Certes, des différences existent : la presse francophone semble plus inquiète des méfaits du socialisme que son *alter ego* anglophone, plus distante et confiante. Mais cette tonalité commune touche bien l'ensemble du pays. Comme aux États-Unis, la guerre civile française apparaît ici comme un événement à l'échelle du pays et un moment sans doute non négligeable dans la difficile fixation d'une identité nationale.

26 Dans cette acception, la Commune peut bien sûr servir à l'intérieur des débats des différents pays à dénigrer l'adversaire, faisant de

celui-ci, par association, une figure dangereuse de l'altérité. On l'avait vu pour les États-Unis : la tendance observée pendant l'événement se conforte après mai. En Espagne, la presse conservatrice se délecte des flammes de la capitale française et retourne cette scène d'horreur contre les opposants républicains et fédéralistes. Les accents varient d'un pays à l'autre : en Allemagne, en Russie par exemple, le ton est plus réactionnaire, peut-être en raison de la surveillance de la presse.

- 27 En tout cas, même dans les régions où les soutiens à la révolte parisienne étaient plus importants, la Commune finit généralement par jouer ce rôle de fixation des identités de soi. Le spectre est en réalité large : il concerne aussi les identités continentales, régionales, linguistiques, sociales, politiques, religieuses ou urbaines... Mais dans la mesure où la Commune est le plus souvent présentée comme cosmopolite ou spécifiquement française, les identités nationales, quels que soient les formes ou contenus que l'on donne précisément à ce terme, sont particulièrement concernées. En ce sens l'insurrection parisienne joue ainsi un rôle, certes à sa mesure, dans la fixation et la diffusion à grande échelle du référent national qui caractérise aussi la période ⁴⁸.

Le complot communiste : l'AIT au banc des accusés

- 28 La trame la plus structurante est toutefois celle du complot et notamment du complot de l'Association Internationale des Travailleurs (AIT). Dans sa circulaire déjà citée du 6 juin, Jules Favre en jouait : « À côté des jacobins parodistes qui ont eu la prétention d'établir un système politique, il faut placer les chefs d'une société maintenant tristement célèbre, qu'on appelle l'INTERNATIONALE, et dont l'action a peut-être été plus puissante que celle de leurs complices, parce qu'elle s'est appuyée sur le nombre, la discipline et

le cosmopolitisme. » Le caractère fictif de la dénonciation est là aussi établi : si les membres parisiens de l'AIT ont joué un rôle certain dans le conseil de la Commune ou dans l'encadrement de la garde nationale, ils ont toujours mobilisé d'autres appartenances et identités. Par ailleurs l'AIT n'a jamais été secrète et le conseil général a longtemps hésité avant d'intervenir, faute d'information mais aussi par prudence. En aucun cas donc, la Commune ne peut sembler l'émanation de la branche française de l'AIT. Thiers lui-même avait parlé à ce sujet d'exagération lors de l'enquête parlementaire sur le 18 mars ⁴⁹.

- 29 Mais la collusion des images s'impose un peu partout. « L'AIT, qui est aujourd'hui la préoccupation du monde entier se confond avec la Commune. Donc ce que nous disons de l'un vaut pour l'autre », résume *El Monitor republican* ⁵⁰. La confusion est même plus générale : le conseil général de l'AIT à Londres et l'Alliance internationale de la démocratie socialiste de Bakounine, pourtant en conflit, sont souvent considérés ensemble ⁵¹, mais se trouvent associées aussi la franc-maçonnerie et des sociétés secrètes des années 1850 comme la Marianne. Ces liens ne sont pas toujours dépourvus de fondements : les francs-maçons sont bien intervenus en faveur de la Commune le 29 avril. Mais ils fonctionnent le plus souvent de manière analogique : pour Paul de Saint-Victor, auteur d'un des pamphlets les plus virulents, la Commune est tout simplement la « franc-maçonnerie du crime ⁵² ». En France, la période d'activité des sociétés secrètes et des conspirations politiques est achevée, mais pas celle de l'imaginaire qui leur est associé ⁵³. Les fonctions de ce dernier sont bien connues (en rappelant qu'existent parfois de réels complots) : le complot opère un partage dans la complexité du réel en désignant un ennemi commun, qui invite en retour à promouvoir une forme d'unité, fût-

elle temporaire. Il permet ainsi d'« excuser » le peuple après coup, de rendre intelligible l'évènement et de le faire facilement partager ⁵⁴ .

- 30 La liste des comploteurs désignés recoupe généralement celle des ennemis (le criminel, l'étranger...), exception faite des femmes. Mais le plus souvent il est censé être ourdi par les socialistes ou les « communistes ». « *Die Roten* », « *The Reds* » font partie des fréquents titres dans la presse internationale. Ces meneurs retrouvent alors des traits déjà utilisés pour disqualifier les insurgés de 1793, 1830 ou 1848 : ils sont des « partageux » et voleurs qui trompent le peuple avec de belles paroles. Reprenant des arguments éculés, hommes politiques et journalistes insistent sur le fait que ces « rouges » ne respectent pas la propriété et que, sous couvert d'égalité absolue, ils menacent le revenu du travailleur consciencieux. Tout un travail de réévaluation des mots accompagne cette dénonciation, notamment autour de celui de « liberté » : « Leur liberté est le vol et le meurtre, leur égalité dans le vice, et leur fraternité celle de démons », résume le canadien *New Westminster Mainland Guardian* ⁵⁵ . Cette réaffirmation de la « véritable liberté » s'oppose bien sûr à la « fausse », celle de la république démocratique et sociale et qui était précisément pour ses promoteurs la seule « vraie » parce que jugée réellement émancipatrice. La lutte sur le sens des mots identifiée par Michèle Riot-Sarcey joue aussi à cette échelle ⁵⁶ .
- 31 Point là un imaginaire qu'on ne peut qualifier autrement que de bourgeois et de libéral, au sens où il est attaché au respect de la propriété, de la transparence, de la modération des élans, du droit et des libertés politiques et économiques. Il couvre un large spectre puisque si des voix discordantes s'expriment, cet imaginaire apparaît sous une grande variété de formes et d'effets de prudence dans la presse monarchiste et religieuse, dans les journaux libéraux,

républicains, radicaux, et même parfois dans les titres ouvriers et socialistes, soucieux de se démarquer de la Commune (du moins de cet aspect) pour manifester leur sérieux. Il s'affirme en cette occasion comme une référence minimale et opératoire à cette grande échelle.

- 32 Ce faisant, ces débats reprennent bien des éléments des précédentes révolutions et contre-révolutions. Deux traits toutefois les distinguent. Leur dimension consensuelle d'abord. Les grandes révolutions et insurrections précédentes ont fait naître des débats plus clivés. Ce caractère est sans doute lié ici à la dimension plus sociale de la Commune ainsi qu'aux effets médiatiques mentionnés. L'autre particularité est cette idée d'un caractère organisé et international du mouvement révolutionnaire : elle indique au sein de ces sociétés une conscience accrue de la globalité et la peur devant ce qui semblent de nouveaux types de menaces. S'amusant du fait, les historiens du mouvement ouvrier ont même noté que cet imaginaire précédait la plus grande structuration des mouvements dans les années 1880 et qu'il en a sans doute été un acteur, certes involontaire ⁵⁷.

Une nouvelle figure : le « Docteur Marx »

- 33 De nouvelles figures internationales s'affirment enfin à ce moment, en particulier celle de Karl Marx. L'AIT est restée prudente au début de la Commune. Il a fallu un peu de temps avant que Marx considère que la Commune faisait entrer « la lutte entre la classe ouvrière et la classe capitaliste et son État (...) dans une nouvelle phase », voire qu'il s'agissait d'un nouveau « point de départ d'importance dans l'histoire du monde ⁵⁸ ». Dès avril, il est décidé de rédiger une adresse de soutien au Paris insurgé, mais le manque d'informations précises, la difficulté de l'exercice et la maladie de Marx provoquent

du retard. Intitulé *The Civil War in France* (*La Guerre civile en France*), le texte présenté au Conseil Général le 30 mai, soit après la Semaine sanglante, est adopté à l'unanimité des membres présents. Composé de quatre chapitres cette adresse d'une quarantaine de pages dessine un portrait au vitriol du gouvernement, de Thiers – « nabot monstrueux » – et de la France du Second Empire considérée dans les domaines politiques, sociaux et économiques. Puis, après avoir déploré la « magnanimité » des ouvriers parisiens ou le fait que les Communards ne s'étaient pas emparés de la Banque de France, il propose une défense argumentée de l'expérience communaliste parisienne, présentée comme « le glorieux fourrier d'une société nouvelle ⁵⁹ . »

- 34 Le texte rencontre un rapide succès. Trois éditions se succèdent en deux mois (8 000 copies de la deuxième sont vendues). La traduction en espagnol et en italien lui donne ensuite un second souffle. Bloquée par la surveillance policière, la traduction française est disponible depuis la Belgique en 1872, mais connaît une moindre circulation ⁶⁰ . Il est en tous cas significatif pour notre propos que le débat sur la Commune, impossible en France, ait lieu en langue anglaise, en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Aux discussions haineuses suscitées par le texte s'ajoutent les entretiens donnés par Marx quelques mois après les événements, notamment au *New York Herald*. Puis les articles sont traduits – par exemple, en français, dans *Le Gaulois* du 22 août ⁶¹ . Présenté comme le « D^r Marx » Marx explicite à nouveau la position de l'Internationale : « On a dit et écrit beaucoup d'absurdités sur les grands projets de révolte tramés par l'Internationale. Il n'y a pas là un mot de vrai. La vérité est que l'Internationale et la Commune ont fonctionné ensemble pendant une certaine période, parce qu'elles combattaient le même ennemi ; mais il est tout à fait faux de dire que les chefs de l'insurrection

agissaient en vertu des ordres reçus du Comité central de l'Internationale de Londres. » Marx cherche alors à réaffirmer la politique de l'Internationale et à se distinguer des chefs de l'insurrection. Il déplore d'ailleurs leur « incapacité » (Bergeret s'est révélé « complètement incapable », Assi était « un idiot »...).

- 35 Cette défense n'a eu aucun impact sur la relecture qui vient d'être présentée. Tout au contraire, plusieurs passages de la *Guerre civile en France*, relus de manière orientée, ont même pu conforter l'idée d'un lien entre la Commune et l'AIT ou celle d'une violence qui lui serait intrinsèque ⁶². La Commune, en revanche, n'est pas sans effet sur Marx : elle intervient dans sa réflexion sur la forme politique à instituer dans le futur - pas forcément dans le sens d'un État fort puisqu'il discute aussi les idéaux fédéralistes des leaders communards. Elle lui assure surtout une célébrité britannique, européenne et mondiale, qui joue peut-être dans sa capacité à s'imposer sur Bakounine au sein de l'AIT à ce moment ⁶³. « L'adresse fait un bruit de tous les diables, ironise-t-il dans une lettre du 18 juin, et j'ai l'honneur d'être en ce moment l'homme le mieux calomnié et le plus menacé de Londres. Cela fait vraiment plaisir après une ennuyeuse idylle de vingt ans dans les bas-fonds ⁶⁴ ». Si la Commune ne pouvait être marxiste, elle a assuré en revanche la renommée internationale de Marx, dont l'analyse allait rejaillir ensuite, en une étonnante boucle, sur son interprétation.
- 36 Tels sont quelques-uns des tissus de sens et de mots qui recouvrent la Commune après les faits, pour les non-révolutionnaires ou ceux qui revendiquent une action raisonnable, et dont les axes opèrent manifestement à grande échelle. Avec la fin de l'évènement, des éléments initialement épars et anciens se cristallisent pour faire de l'expérience parisienne le spectre nouveau de la déviance révolutionnaire moderne. Or les relectures de ces premières

décennies, dont nous avons étudié ici le versant négatif, fixent pour longtemps la définition immédiate de la Commune. Cet habit s'effiloche ensuite plus ou moins selon les régions et les pays. Mais l'idée de Commune reste et cette relecture participe à la recomposition des rapports de force qui suivent l'« année terrible ». Plus encore, nombre de ces traits, en particulier le lien avec l'AIT, renforcés ensuite selon une tout autre perspective par la vision communiste, vont figer durablement le portrait de la Commune. Des associations que les historiens vont mettre près d'un siècle à défaire.

NOTES

1. Voir notamment Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, Paris, Maspero, 1970 ; John M. Roberts, *The Paris Commune from the right*, London, Longman, 1973 ; Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Seyssel, Champ Vallon, 2004 ; Karine Varley, *Under the Shadow of Defeat: The War of 1870-71 in French Memory*, New York, Palgrave Macmillan, 2008
2. *The Times of India*, « Blighted Bombay », 3 juin 1871.
3. Alban Bensa et Éric Fassin, « Les sciences sociales face à l'événement », dans *Terrain*, n° 38, *Qu'est-ce qu'un événement ?*, 2002, p. 5-20 ; également disponible en ligne, URL : <https://journals.openedition.org/terrain/1888>. Phénomène bien identifié également, pour la Révolution française, par Jean-Clément Martin, *Révolution et contre-révolution en France de 1789 à 1995*, Rennes, PUR, 1996.
4. Nous nous permettons de renvoyer ici au troisième chapitre de la première partie de notre essai *Commune(s) 1870-1871*, Paris, Seuil, 2020.
5. Voir le troisième chapitre de notre *Commune(s), 1870-1871. Une traversée des mondes au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2020, p. 75-97
6. Sur la lecture européenne ou occidentale d'évènements dits « lointain », voir Olivier Cosson, *Préparer la Grande Guerre : L'armée française et la guerre russo-japonaise (1899-1914)*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 2013 ; Hervé Mazurel, *Vertiges de la guerre*, Paris, Les Belles-Lettres, 2013.

7. Centre d'archives diplomatiques (La Courneuve, désormais CAD), Correspondance politique 1870-1871 (désormais CP), Angleterre.
8. Circulaires reproduites dans Georges Bourgin, « La lutte du gouvernement français contre la Première Internationale. Contribution à l'histoire de l'après-Commune », dans *International Review for Social History*, IV, 1939, p. 39-138.
9. Reproduit dans le *Times* du 26 mai 1871.
10. CAD, CP Allemagne ; voir aussi Carole Witzig, « Bismarck et la Commune : la réaction des monarchies conservatrices contre les mouvements républicains et socialistes (1870-1872) vues à travers les archives allemandes », dans *International Review of Social History*, 1972, p. 191-221.
11. CAD, CP, Autriche-Hongrie, courrier du 26 mai 1871.
12. CAD, CP, Espagne, courriers du 26 mai 1871.
13. CAD, CP, Espagne, 30 mai 1871.
14. CAD, CP, Brésil, courrier du 2 juillet.
15. Antoine Lilti et Céline Spector (dir.), *Penser l'Europe au XVIII^e siècle. Commerce, civilisation, Empire*, Oxford, Voltaire Foundation, 2014, p. 139-166.
16. Un exemple, à propos des prisonniers de guerre dans Renaud Morieux, *The Society of Prisoners*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
17. « Tuilerien und Louvre », *Lokomotive an der Oder* , 6-7 juin 1871.
18. Philip M. Katz, *From Appomatox to Montmartre* , Harvard, Harvard Historical Studies, 1998
19. *La Epoca* , 7 juillet 1871.
20. *The Sydney Morning Herald* , 26 juillet 1871.
21. *Id.* 26 mai, 29 mai, 30 Mai, 2 juin.
22. *The Times*, articles des 22, 23 et 24 mai 1871.
23. *The Times* , 25 mai 1871.
24. *The Times* , 26 mai 1871.
25. *The Times*, 27 mai 1871 ; sur cette lecture britannique de la France, voir Fabrice Bensimon, *Les Britanniques face à la révolution française de 1848*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2000.
26. *Indépendance belge*, 22 mai 1871.
27. *Idem* 28 mai.
28. *Idem*, 29 mai.
29. Sur la situation à Versailles, voir Robert Tombs, *La Guerre contre Paris, 1871*, Paris, Aubier, 1997 [1981].
30. Cité par Albert Boime et Olin Levi Warner, « Olin Levi Warner's Defense of the Paris Commune », *Archives of American Art Journal* 29, n° 4, 1989, p. 5.

31. M. Athieu Letourneux, « La mondialisation à l'ère de la culture sérielle », dans *Romantisme*, n° 163, 2014, p. 79-88.

32. Alain Vaillant « Pour une histoire globale du romantisme », dans Alain Vaillant (dir.), *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. XIII-CIX ; voir également Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013.

33. Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008 ; voir aussi Guillaume Pinson, « Imaginaire social », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Lexique Socius*, [En ligne], URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/156-imaginaire-social>.

34. William Pembroke Fetridge, *The Rise and Fall of Paris Commune in 1871*, New York, Harper and Brother publisher, 1871.

35. *La Brújula*, 28 juillet 1871.

36. *Indépendance belge*, 5 juin 1871.

37. Parfois aussi l'ouvrier, mais l'emporte alors en général la distinction entre « bon ouvrier » et « mauvais ouvrier », qui s'impose dans le cas de la France dans les années 1860.

38. Edith Thomas, *Les Pétreoleuses*, Paris, Gallimard, 1963. Voir aussi, dans le présent dossier, la contribution de Justine Huppe et Denis Saint-Amand.

39. Celles de Bertall sont reproduites dans des publications britanniques.

40. Sur la figure du monstre, voir Anna Caiozzo, Anne-Emmanuelle Demartini (dir.), *Monstre et imaginaire social*, Paris, Créaphis, 2008 ; Jean-Jacques Courtine, « Le corps inhumain », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005, p. 373-386.

41. Voir Aby Warburg, *L'Atlas mnémosyne : avec un essai de Roland Recht*, Paris, L'écarquillé-INHA, 2012.

42. Les formules du pathos ne sont d'ailleurs pas nécessairement limitées au domaine « occidental » : *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Macula, 2003.

43. Philip M. Katz, *From Appomatox to Montmartre*, op. cit.

44. Alban Bargain-Villéger « The Scarecrow on the Other Side of the Pond : The Paris Commune of 1871 in the Canadian Press », *Labour/Le travail*, 74, 2014, p. 179-198.

45. *Le Pays*, 13 mai 1871.

46. Le *Quebec Act* avait préservé pour la première fois dans l'Empire britannique le statut des catholiques dans un pays majoritairement protestant.

47. *Le Franc-Parleur*, 23 mars 1871.

48. Sur l'identité nationale au XIX^e siècle, Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales*, Paris, Seuil, 1999 ; Éric Hobsbawm, *Nations et nationalisme depuis 1780. Programme, mythe, réalité*, Paris, Gallimard, 1992 ; « Des perspectives globales » dans Éric Hobsbawm, *L'Ère du capital : 1848-1875*, Paris, Fayard/Pluriel, 1978 ; Pierre Singaravélou et Sylvain Venayre (dir.), *Histoire du monde au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2017.

49. *Enquête parlementaire sur l'insurrection du 18 mars*, 3 vol. composés de rapports, dépositions des témoins, pièces justificatives produits par l'Assemblée nationale dans sa session de 1871, Versailles, Cerf, 1872.

50. « L'Internationale », *El Monitor republican*, 28 juillet 1871.

51. L'alliance s'appelle tantôt Alliance pour la démocratie socialiste, tantôt Alliance internationale pour la démocratie socialiste. Elle s'est dissoute en 1868 pour entrer dans l'AIT, mais reste la Fraternité internationale, une organisation secrète, et des réseaux entretenus par Bakounine. Ils sont parfois appelés « Alliance... » à notre période, par ses soutiens ou par ses opposants ; le terme sert alors à clarifier le conflit latent au sein de l'AIT en 1871 et plus encore après la conférence de Londres de septembre 1871. Compris ainsi ils sont bien en conflit. Dans les deux cas l'association des deux est une erreur.

52. Paul de St Victor, *Barbares et bandits. La Prusse et la Commune*, Paris, M. Lévy, 1871, p. 249.

53. Jean-Noël Tardy, *L'âge des ombres, complots, conspirations et sociétés secrètes au XIX^e siècle*, Paris, les Belles Lettres, 2015.

54. Bronislaw Baczko, *Les imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, 1984.

55. *New Westminster Mainland Guardian*, 8 avril 1871.

56. Michèle Riot-Sarcey, *Le Procès de la Liberté*, Paris, La Découverte, 2016.

57. Jeanne Gaillard, « La Commune. Le mythe et le fait », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 1973/3, vol. 28, n° 3, p. 838-852.

58. Lettre au D^r Kugelmann, 17 avril 1871, citée par Gareth Stedman Jones, *Karl Marx, Greatness and Illusion*, London, Allen Lane, 2016, p. 505.

59. « La guerre civile en France (1871) », dans Karl Marx et Friedrich Engels, *Inventer l'inconnu, textes et correspondances autour de la Commune*, Paris, La Découverte, 2011, p. 188.

60. Le texte n'en est pas moins connu, par des voies inattendues. Ainsi est-il traduit comme document à charge dans l'ouvrage de Charles-Edmond Villetard qui dénonce dans la Commune un complot de l'Internationale (*Histoire de l'Internationale*, Paris, Garnier frères, 1872).

61. Maximilien Rubel, « Deux interviews de Marx sur la Commune », dans *Le Mouvement Social*, n° 38, 1962, p. 7-27 ; Hal Draper, *Karl Marx : Notebook on the Paris Commune (press excerpts and notes)*, Berkeley, Calif. Independent Socialist Press, 1971.

62. *Ibid.* p. 509-510.

63. Jonathan Sperber, *Karl Marx, homme du XIXe siècle*, Paris, Piranha, 2017 [2013], p. 443

64. Lettre au D^r Kugelmann, 18 juin 1871.

INDEX

Mots-clés : Commune de Paris, Réception, Presse, Révolution, Journalisme, Événement

AUTEUR

QUENTIN DELUERMOZ

Université Paris 7

Raconter et transmettre
l'événement

La Commune à l'épreuve des archives... et du roman

Propos recueillis par Justine Huppe

Michèle Audin

- 1 Michèle Audin est mathématicienne et écrivaine, membre de l'OULIPO et autrice de plusieurs romans parus dans la collection « L'Arbalète » de chez Gallimard. Passionnée par l'histoire de la Commune de Paris, elle réalise un travail considérable pour documenter l'insurrection parisienne, réagir aux discours qui sont construits sur celle-ci et faire circuler la mémoire de celles et ceux qui l'ont faite : en témoignent son blog « macommunedeparis.com », les diverses éditions qu'elle a réalisées d'écrits de communards (les textes d'Eugène Varlin et d'Alix Payen, respectivement réédités chez Libertalia en 2019 et 2020) ainsi que son roman *Comme une rivière bleue* (2017), qui raconte la Commune presque au jour le jour, depuis le 18 mars jusqu'au départ des condamnés pour la Nouvelle-Calédonie. Au printemps 2021, elle publie deux nouveaux ouvrages : un roman chez Gallimard (*Josée Meunier, 19 rue des Juifs*) et un essai chez Libertalia (*La Semaine sanglante. Mai 1871. Légendes et comptes*). Michèle Audin est aussi la fille de Maurice Audin, mathématicien français, membre du Parti communiste algérien arrêté par l'armée française, torturé et disparu pendant la bataille d'Alger (1957) –

assassinat dont l'État français ne s'est officiellement reconnu responsable qu'en 2018.

Comme une rivière bleue – qui emprunte son titre à un mot de Vallès ¹ – est votre premier roman expressément consacré à la Commune. On a beaucoup dit et répété que l'insurrection parisienne était peu propice à l'écriture, non seulement parce que les acteurs directs n'avaient pas le temps (deux mois tout au plus !) d'écrire, mais aussi parce que les écrivains de l'époque ont, sauf exception, assez peu soutenu la révolution. Pourtant, à vous lire, on a précisément l'impression que votre saisie du soulèvement parisien trouve son appui sur une multiplicité d'écrits (même s'ils sont moins littéraires qu'« ordinaires ») : journaux d'époque, affiches, décrets, registres de naissance, comptes rendus de réunions ou de procès, etc. Pourriez-vous revenir sur les spécificités des écrits de la Commune auxquels vous vous êtes confrontée ?

Les acteurs et actrices n'ont pas écrit, d'abord simplement parce que beaucoup d'entre eux ne savaient pas – l'enseignement n'était pas obligatoire, et il n'était pas gratuit. D'autre part, ils étaient enfermés, confinés, ensemble, dans Paris et avaient peu de raisons de s'écrire. Quant à envoyer des lettres en dehors de Paris, c'était rendu pratiquement impossible par le blocus versaillais. Enfin, la répression qui a suivi a été telle que beaucoup ont trouvé prudent de faire disparaître les traces de leur engagement, et le papier est une des choses les plus faciles à détruire. C'est pourquoi il y a peu, ou il n'y a pas de « littérature de témoignage » (lettres, journaux intimes...) au moins du côté communal. Le cas des lettres d'Alix Payen, qui vient d'un milieu cultivé et qui écrit à sa mère, de Paris (le lieu où son bataillon combat) à Paris (où sa mère vit) est vraiment singulier. Merci à François Maspero d'avoir permis, entre autres choses, que l'existence de ces lettres arrive jusqu'à nous ².

Inversement, beaucoup de journalistes, d'hommes (et de femmes) de lettres, qui s'étaient éduqués politiquement dans l'opposition républicaine au Second Empire, ont participé à la Commune. Nous avons leurs articles, au jour le jour pendant l'événement, et les journaux sont vraiment très variés. Nous avons aussi les livres qu'ils ont écrits après (Lissagaray, Arnould, Vallès...). Les journaux

étaient très lus, souvent à plusieurs (quelqu'un lisait pour ceux qui savaient moins bien), on discutait. *Le Cri du peuple* et *Le Père Duchêne* avaient des tirages impressionnants.

Mais surtout, ce qui est passionnant et unique, dans cet événement, c'est qu'il est fait par une multitude d'inconnus. Ils ont existé – l'état civil l'atteste, comme dit Alain Corbin au début de son *Pinagot* ³. Sauf que, par définition, les disparus ou en tout cas leurs décès, ne figurent pas dans l'état civil, et que la Commune se termine aussi, dans la Semaine sanglante, par une multitude de disparitions. N'empêche, on apprend beaucoup en lisant les actes d'état civil, sur les professions, les relations sociales...

Justement : on perçoit à quel point votre travail littéraire s'appuie, dans *Comme une rivière bleue*, sur une connaissance absolument admirable des sources historiques. Qu'est-ce que, selon vous, l'écriture littéraire permet de faire de ces documents ? Et, puisque vous reconnaissez aussi votre dette à l'égard de certains romans, quelles influences littéraires ont particulièrement compté pour vous dans ce projet ?

Ce que fait la littérature ? C'est vaste ! Ce que je veux faire, moi, à coups de littérature, c'est de transformer tous ces matériaux, ce peu de matériaux, en texte – en histoire... Une autre urgence est de trouver des moyens de ne rien rater – puisque nous avons si peu de choses.

Je me souviens que j'avais beaucoup appris sur la Commune en lisant un grand (et gros) roman, *Le Canon fraternité*, de Jean-Pierre Chabrol, un très beau livre ⁴. Je l'ai cité de nombreuses fois, discrètement, dans *Comme une rivière bleue*. Par exemple, son héroïne, comme l'une des miennes, s'appelle Marthe.

Mais toute la littérature peut être utilisée comme source documentaire. Par exemple, j'ai écrit un long passage décrivant le faubourg Saint-Antoine, ceux qui y passent, les bruits, les odeurs, les vêtements, à partir de notes systématiques prises en lisant des romans du XIX^e siècle – les écrivains ont écrit des horreurs sur la

Commune, certes, mais leurs romans contiennent des informations précieuses. J'ai aussi utilisé des méthodes d'exhaustion issues de la poésie (pantoums, sextines...) adaptées à cet objectif de « ne rien rater ».

L'une des trames importantes de votre roman concerne les discussions et les actions, menées pendant la Commune, autour de l'éducation laïque, républicaine et scientifique. Au-delà de la commission à l'enseignement (présidée par Vaillant et dans laquelle on trouve Augustin Verdure et Jean-Baptiste Clément), vous vous intéressez surtout à d'autres pratiques et à d'autres actrices et acteurs qui ont davantage échappé à la mémoire historique. C'est Caroline Verdure qui veille à l'instruction des orphelins de la Commune, c'est Maria Verdure – sa fille – déléguée de la société l'Éducation nouvelle, qui écrira avec Elie et Félix Ducoudray un article sur les crèches dans le *Journal Officiel*, c'est aussi, toujours dans ce même journal, la présence étonnante (mais l'est-elle ?) de comptes rendus de l'académie des sciences, signés par un inconnu dont vous faites l'un des principaux personnages de votre livre. Qu'est-ce que cette mise en évidence d'une rationalité républicaine et d'une croyance dans l'émancipation par le savoir entretient comme rapport avec votre propre formation de mathématicienne ?

Je suis mathématicienne, et je suis arrivée à cette histoire en me demandant ce qui se passait à l'Académie des sciences pendant la Commune. À l'époque, les journaux envoyaient, tous les lundis, leur journaliste plus ou moins spécialisé à la séance de cette académie, et publiaient chaque semaine un article « académie des sciences ». La science était une partie de la culture, comme la littérature ou la peinture. Le *Journal officiel* le faisait aussi. Et quand les communards sont arrivés dans les locaux et ont décidé de « faire » le *Journal officiel*, eh bien, ils ont envoyé quelqu'un eux aussi. Et le gars, qui signait ses texte « C.P. », a rendu compte, chaque semaine, comme les autres. C'est d'ailleurs comme ça que j'ai appris la « manip » de Bunel. C'est un éditeur qui a publié, dès l'été 1871, une « réimpression » du *Journal Officiel* publié par la Commune... destinée explicitement à servir de témoignage contre les communards lors de leurs procès, et qui, malgré ce qu'en annonçait Bunel, n'est absolument pas « in-extenso ». Jusque-là, je lisais, comme tout le monde, cette « réimpression » du *Journal officiel*, en

croyant que c'était le *Journal officiel*. C'était bien commode (et c'était sur *Gallica*). J'ai donc cru que, au bout d'un moment, le journaliste n'allait plus aux séances de l'académie des sciences, peut-être parce qu'il n'était pas si favorable à la Commune que ça, ou qu'il avait quitté Paris... Un de mes amis m'a alors dit que ce n'était pas vrai et que ce « C.P. » écrivait dans le journal jusqu'au bout. Et d'ailleurs son premier article « disparu » était explicitement pro-communard. Ainsi j'ai découvert l'authentique *Journal officiel* (et son édition du soir en prime) et une occurrence très concrète du « les vainqueurs écrivent l'histoire ». Tous les articles de C.P. Et les articles de Maria Verdure sur les crèches, qui avaient disparu eux aussi. Et tant d'autres.

On pourrait presque dire que se joue dans l'insurrection parisienne deux récits en concurrence sur l'instruction laïque et obligatoire : celui qui est soutenu de longue date par certaines associations ouvrières et certains courants socialistes (je pense aux documents où vous montrez les cahiers de notes de Varlin, à l'importance de l'instruction dans la famille fourriériste d'Alix Payen, etc.) et celui, plus officiel, qui remet l'éducation républicaine aux seules mains d'une figure historique (et paradoxalement héroïsée), celle de Jules Ferry... Faire l'histoire de la Commune, ce serait produire un contre-récit au grand *storytelling* national, tant sur le plan du rôle de l'État que sur celui de l'éducation républicaine ?

Oui, cette génération de militants ouvriers (et quelques autres qui l'ont suivie) trouvait l'instruction importante. Les « rédactions » dans le cahier d'Eugène Varlin, comme son tout premier article, dans lequel, en particulier, il revendique son droit à écrire, malgré la « timidité ordinaire des travailleurs », sont des textes extrêmement émouvants. De même l'idée qu'après des journées de onze heures de travail il (et il n'était pas le seul) traversait tout Paris pour aller étudier le français, la géométrie et la musique... On comprend pourquoi il attachait plus d'importance aux revendications sur le temps de travail qu'à celles sur les salaires.

Jules Ferry a joué un bien vilain rôle à la mairie de Paris pendant le siège prussien. Il y a gagné beaucoup d'argent et le surnom de

« Ferry-Famine ». Le gouvernement auquel il appartenait alors n'a rien fait pour l'enseignement public. Au contraire. Il a révoqué le maire du onzième arrondissement qui voulait que les écoles soient laïques. Les lois sur l'enseignement que la République a fini par adopter portent le nom de Jules Ferry. Une nouvelle tromperie. Mais je crains qu'on n'y puisse plus rien.

Dans l'entretien croisé avec Raphaël Meyssan (auteur de la trilogie *Les Damnés de la Commune*) que vous avez accordé à l'invitation de Ludivine Bantigny à *Hors-Série*, vous relativisez l'image, parfois exagérée, de la liberté laissée aux femmes sous la Commune (qui n'avaient tout de même pas le droit de vote lors de l'élection du 26 mars, par exemple). De façon générale, vous réalisez un important travail pour documenter la vie des femmes de l'époque, les professions qui leur étaient accessibles (cf. la longue liste de blanchisseuses, de repiqueuses de bottines, de rempailleuses de chaises, etc. égrenée dans votre roman) et les activités que leurs ennemis les suspectaient d'exercer (cf. la suspicion de prostitution dans le rapport du colonel Briot ⁵). Pourriez-vous revenir sur quelques-uns des fantasmes entretenus de part et d'autre – dans les mémoires réactionnaires mais aussi pro-communardes – sur le statut et le rôle des femmes dans la Commune, et choisir ensuite trois femmes oubliées par l'histoire dont le destin singulier permet de corriger et/ou d'enrichir ces stéréotypes et clichés ?

Il ne faut pas faire d'anachronisme, là. Le mot féminisme n'existe pas encore vraiment, les femmes ne réclament pas le droit de vote, la plupart des militants ouvriers sont contre le travail des femmes, même la revendication « à travail égal salaire égal » n'est pas à l'ordre du jour. Il y a d'ailleurs peu de professions dans lesquelles des hommes et des femmes font le même travail. Et même, peu d'ateliers dans lesquels des hommes et des femmes travaillent ensemble. C'est le cas pour les ateliers de reliure (reliureurs, comme Eugène Varlin, brocheuses, comme Nathalie Le Mel), une des raisons sans doute pour lesquelles Eugène Varlin était plus en avance sur cette question que ses camarades. La « légende dorée » de la Commune contient de nombreuses âneries sur les femmes. Pourtant, et en dépit de tout ceci, de nombreuses femmes participent, à leur façon, au mouvement. Ce qui, entre parenthèses, montre que le vote et ce que fait l'assemblée communale à l'Hôtel-

de-Ville ne sont qu'une petite partie de la vie politique de l'événement « Commune », et pas forcément la plus intéressante, même si la mieux documentée. Un lecteur m'a fait remarquer un jour que je ne citais volontiers ni Marie Curie, dans le champ scientifique, ni Louise Michel, à propos de la Commune. J'y avais un peu réfléchi, pour Marie Curie, je recherchais plutôt des femmes auxquelles des jeunes filles puissent facilement s'identifier, joyeuses de faire de la science, et elle était trop sérieuse, trop distante, pas vraiment femme, en réalité. Louise Michel prend encore plus de place, est encore moins femme et, surtout, elle acquiert sa notoriété après la Commune, par son spectaculaire passage en conseil de guerre à la fin de 1871. Pendant l'événement lui-même, on ne la voit pas. Elle participe à la guerre contre Versailles, sans doute habillée en homme, en tout cas comme les hommes. Il n'y avait pas de raison de la faire apparaître dans le roman (où elle est quand même nommée au moins une fois).

Trois femmes ? Évidemment, il y aurait Nathalie Le Mel et André Léo. Moins connues ?



André Léo (1824-1900)

Une « visiteuse », la mathématicienne russe Sofia Kovalevskaja, pour faire le lien entre la science et la Commune. Elle étudie à Berlin, elle a 21 ans, elle est joyeuse de faire des mathématiques. Sa sœur, Anna Jaclard est à Paris et participe au mouvement. Elle lui rend visite pendant la Commune, aide un peu dans les ambulances, puis elle et son mari trouvent que tout va bien à Paris, et ils rentrent à Berlin – ils reviendront après la Semaine sanglante pour aider Anna à fuir en Suisse et son mari arrêté à s'évader et à la rejoindre.



Sofia Kovalevskaja (1850-1891)

Une couturière, Marthe. Elle coud des sacs, à remplir de terre pour défendre les barricades, au Corps législatif (palais Bourbon), peu avant la Semaine sanglante. Je ne sais rien de plus. Je note que « couturière » est plus ou moins synonyme d'ouvrière... sauf qu'il y a des tas de variantes possibles, gilette, culottière, etc. que l'on découvre en lisant les actes d'état civil – les actes de naissance, puisque les autres contiennent peu de femmes (la mariée dans un mariage, la morte dans un décès, mais tous les témoins sont des hommes). Mais Marthe était à la fête place de l'Hôtel-de-Ville le 28 mars. Si, si, j'en suis sûre. D'ailleurs, c'est dit dans *Comme une rivière bleue...*



Alix Payen (1842-1903)

Une ambulancière, Alix Payen. Elle n'entre dans aucun stéréotype des historiens de la Commune, ni ouvrière, ni membre de l'Union des femmes, pas institutrice, pas internationaliste, pas passée en conseil de guerre... Elle s'engage comme ambulancière (ce qui veut dire infirmière) dans le bataillon de son quartier, pour défendre la Commune et pour accompagner son mari. Elle aussi est joyeuse et pourtant décrit la vie du bataillon sous les obus versaillais – dont son mari finit par mourir...

Mais il y a tant d'anonymes, tant de « compagnes dévouées », dont nous ne saurons jamais les noms. Mon dernier roman, *Josée Meunier, 19 rue des Juifs*, est consacré à l'une d'elles.

Votre roman *Comme une rivière bleue* travaille aussi, à sa façon, à enrayer la fabrique des héros et des martyrs : non seulement parce que vous vous intéressez à des figures historiques moins connues que celles de Louise Michel ou de Jules Vallès (peu présents dans le roman), mais aussi parce que vous détraquez à votre façon toutes les lectures trop systémiques de l'insurrection. Le Paris insurgé y est avant tout bigarré, la classe ouvrière n'a rien d'homogène, les actrices et acteurs ont leurs conflits mais

aussi leurs petites lâchetés (je pense à votre Gustave Courbet, ravi pendant son procès de sauver sa peau), de même que la Commune a ses faiblesses politiques (peinant, comme vous le soulignez à maintes reprises, à prendre des mesures véritablement anticapitalistes, par exemple sur la bourse ou sur les monts-de-piété). Vous montrez aussi que la Commune, ce sont des discussions, des décrets, mais aussi des fêtes et des gens qui s'aiment. À quoi répond cet intérêt pour le petit, l'ordinaire, voire le raté ? Puisque vous vous refusez à toute sacralisation de l'insurrection, quel type de mémoire tentez-vous d'entretenir à son égard ?

L'idée de héros m'est complètement étrangère, pour ne pas dire pire. Ces femmes et ces hommes, la « vile multitude », se sont trouvés là, après le siège de Paris, c'est-à-dire après plusieurs mois de grande misère (guerre, faim, froid, maladies...). Et ils ont pris la parole et même presque le pouvoir pour quelques semaines d'espoir. C'est sans doute cet espoir qui les a fait se battre.

Je ne parle pas non plus de lâcheté. À propos de Courbet, et d'ailleurs des autres membres de la Commune « jugés » dans le procès à grand spectacle du mois d'août, il est de bon ton parmi les historiens de tous bords de les trouver lâches. En oubliant qu'ils sont des miraculés de la Semaine sanglante, qu'ils ont vécu ces massacres, et qu'ils adoptent des stratégies de défense... La preuve en est justement la remarque de Courbet. Qui n'en fait pas un lâche. Ni héros, ni lâches. Nous ne sommes d'ailleurs pas là pour les juger – et à quel titre le ferions-nous ? Humains, tout simplement, dans leur variété, et c'est ce qui m'intéresse, tenter de retrouver cette variété. La recréer lorsque c'est nécessaire.

Ce que j'aimerais savoir, c'est si elles, si ils aimaient les pommes, si elles, ils lisaient les feuilletons en bas de la première page des journaux, ce qu'elles, qu'ils avaient rêvé d'être ou de devenir, comment elles ils aimaient s'habiller... et ceci, la littérature est capable de le retrouver – de le réinventer. Voyez le petit monde de Belleville recréé par Jean-Pierre Chabrol, par exemple.

Et oui, évidemment, elles, ils, se sont aimés, elles, ils ont fait l'amour, comment imaginer qu'une grande fête comme celle de la proclamation de la Commune le 28 mars se termine autrement ? Sans aller jusqu'aux catégorisations des conseils de guerre qui ont « jugé » les femmes, voyez comme les historiens ou commentateurs réactionnaires en ont bavé de haine et d'envie, voyez les mentions d' « orgies rouges ». Et la Commune, cette fois c'est bien de l'assemblée communale qu'il s'agit, a décidé de traiter de la même manière les ménages légitimes ou pas, et tous les enfants, naturels ou pas (!). Ce qui est absolument contraire à la conception bourgeoise de la famille et a bien énervé tous les commentateurs.

Sans vouloir participer à la fabrique de martyrs, vous attachez beaucoup d'importance au décompte des morts – question à laquelle est consacré l'un de vos derniers livres (*La Semaine sanglante. Mai 1871, Légendes et comptes*). Ce décompte est très vite devenu un enjeu politique : on le voit dans *Les Convulsions de Paris* de Maxime du Camp et les critiques que lui adressera Camille Pelletan en amont du vote sur l'amnistie des communards (1880), mais on l'a vu aussi, plus récemment, avec les chiffres quasi révisionnistes avancés par Robert Tombs dans *Paris, bivouac des révolutions* (Libertalia, 2014) et les remous que cela a créés dans le petit milieu des historiens de la Commune. Quelles ont été les principales étapes dans ce dossier, à quels obstacles méthodologiques fait-on face lorsque l'on se lance dans ce type de calculs et, surtout, pourquoi reste-t-il selon vous nécessaire et urgent de mieux mesurer le nombre de morts liés à la Commune ?

J'ai un peu de mal à comprendre que le décompte des morts de la Semaine sanglante, des morts de la Commune plus généralement, puisse encore être un enjeu politique. Cela semble pourtant bien être le cas. Du Camp a travaillé avec les officiels de la direction des cimetières et a donné des chiffres officiels, essentiellement tronqués : il n'a voulu considérer que les cimetières, que les cimetières parisiens, que ce qui avait été inscrit dans les registres de ces cimetières, et il a arrêté ses décomptes le 30 mai, alors que de nombreux cadavres n'avaient pas encore été inhumés. Camille Pelletan a parlé à de nombreux témoins, c'était en 1879 ou 1880, il y en avait encore. On lui a donné d'autres chiffres.

Du point de vue méthodologique, aujourd'hui, nous avons les chiffres que Du Camp a vus, mais aussi ceux qu'il a choisi de ne pas considérer. Nous avons aussi des nombres que peut-être il n'a pas vus (venant des pompes funèbres, par exemple). Par contre, nous n'avons plus, bien entendu, les témoins de Pelletan. Mais bien des documents d'archives à notre disposition confirment la fiabilité de beaucoup de ses témoins. Je dois dire que, contrairement à vous, je n'ai pas l'impression que les assertions de Tombs aient créé beaucoup de remous. Je suis étonnée que personne ne soit jamais allé, ni avant ni après, regarder les sources. Par exemple, le registre des inhumations du cimetière du Père-Lachaise a été grossièrement et visiblement trafiqué, et je n'ai jamais vu personne le dire. C'est pourtant la première source que l'on pense à aller regarder, non ? J'ai aussi ouvert des cartons d'archives contenant des informations très précises, venant des directions des cimetières et des pompes funèbres, que personne n'avait jamais consultées. Je renvoie à mon livre *La Semaine sanglante. Mai 1871, Légendes et comptes*, paru chez Libertalia en mars 2021.

Je vais donc vous répondre par une boutade : faire le décompte des morts aujourd'hui, c'est faire l'histoire des historiens qui l'ont fait avant vous. C'est moins intéressant que l'histoire des communards, mais c'est nécessaire. Par respect pour ceux qui se sont battus (parce qu'ils se sont battus...), nous devons refuser le négationnisme, ce négationnisme-là aussi.

Récemment, en septembre 2020, est décédé Georges Azenstarck, l'un des rares photographes à avoir couvert le massacre des Algériens dans la nuit du 17 octobre 1961 à Paris et l'un des premiers à dire que cet épisode fut le deuxième plus sanglant dans l'histoire parisienne depuis la Commune. Cette répression des Algériens à Paris, de même que l'affaire de la station de métro de Charonne (le 8 février 1962) est aussi évoquée dans *Comme une rivière bleue*, sauf qu'à la différence d'Azenstarck, votre point de comparaison est moins le nombre de morts que les liens entre des techniques répressives déjà expérimentées en contexte colonial. Rappeler la superposition

d'événements, à près d'un siècle d'intervalle, sur un même territoire, est-ce une manière de rétablir Paris en tant que lieux de mémoire et de lutte ?

Paris lieu de mémoire, j'essaie d'y contribuer. Lieu de luttes, je ne sais plus. Cela reste au moins un champ de bataille, comme le mouvement des gilets jaunes et sa répression l'ont montré. Mais désormais les combattants viennent d'ailleurs. C'était d'ailleurs aussi le cas pour les manifestants du 17 octobre 1961 – sinon pour ceux du 8 février 1962 – il y avait loin des bidonvilles de Nanterre aux Grands boulevards parisiens.

Vous écrivez aussi que « La répression de "l'insurrection" parisienne a été le fait d'une armée dont les chefs avaient fait leurs classes en massacrant des "indigènes" algériens », là où on pourrait ajouter aujourd'hui que les techniques de placage ventral et d'usage du LBD en France ont d'abord été éprouvées dans les banlieues et sur des minorités racisées. Qu'est-ce que ces rapprochements entre histoire coloniale et histoire sociale permettent selon vous de penser ?

Je pensais surtout au rôle de police donné à l'armée, ce qui avait déjà été fait, notamment pour réprimer des grèves, de mineurs par exemple, mais peut-être pas à l'échelle d'une grande ville comme Paris. Et qui a été appliqué à Alger en 1957. Le mouvement là est en sens inverse de ce que vous suggérez. J'avais aussi été frappée par la similitude entre les qualificatifs utilisés pour les « prolétaires » parisiens par les écrivains ou historiens versaillais et ceux que j'avais entendus appliqués aux « indigènes » en Algérie au temps de mon enfance. Ce sont des descriptions de populations misérables (sales, chétifs, boiteux...), assimilées souvent à des rats ou à de la vermine. Pour que les soldats que vous envoyez contre eux, et qui après tout sont des gens comme eux, n'aient pas de scrupules à les exterminer, il faut nier leur humanité et c'est à ça que sert cette sorte de racialisation (ou même animalisation). Mais évidemment ça va dans les deux sens.

La station de métro Charonne joue aussi dans le livre un rôle géographique, en plein centre du onzième arrondissement, comme

symbole de la conscience historique perpétuée dans ces lieux. Pour que le narrateur ait, comme moi, les pieds dans le Paris du XXI^e siècle et la tête dans la Commune, il n'est pas inutile qu'il soit né... entre les deux.

NOTES

1. Le 26 mars 1871, c'est-à-dire le jour où le Comité central de la Garde nationale a organisé les élections municipales qui serviront à constituer le Conseil de la Commune, Vallès écrivait : « Quelle journée ! Ce soleil tiède et clair qui dore la gueule des canons, cette odeur de bouquets, le frisson des drapeaux ! le murmure de cette Révolution qui passe tranquille et belle comme une rivière bleue, ces tressaillements, ces lueurs, ces fanfares de cuivre, ces reflets de bronze, ces flambées d'espoirs, ce parfum d'honneur, il y a là de quoi griser d'orgueil et de joie l'armée victorieuse des Républicains ! ». Voir Jules Vallès, « Le 26 mars », *Le Cri du peuple*, 28 mars 1871 (1^{ère} page), URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46837602.item>
2. Voir l'anthologie publiée par Maspero sous pseudonyme: Louis Constant (éd.), *Mémoires de femmes mémoire du peuple*, Paris, Maspero, « Petite collection Maspero », 1978. Les textes d'Alix Payen, complétés, sont désormais dans le livre : Alix Payen, *C'est la nuit surtout que le combat devient furieux*, édité par Michèle Audin, Montreuil, Libertalia, 2020.
3. « Louis-François Pinagot a existé. L'état civil en témoigne. Il est né le 2 messidor an VI (20 juin 1798) “sur les trois heures du soir”. Il est mort à son domicile, le 31 janvier 1876. Puis il a sombré dans un oubli total ». Voir Alain Corbin, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot, sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, Paris, Flammarion, 1998 [rééd. Flammarion, « Champs Histoire », 2016].
4. Jean-Pierre Chabrol, *Le Canon fraternité*, Paris, Gallimard, 1970.
5. Ce rapport, établi par un militaire versaillais à propos des femmes déferées au 4^e conseil de guerre, dresse quelques statistiques sur celles-ci et en fait une analyse où le mot *pétroleuse* n'apparaît pas, mais où les femmes de la Commune sont considérées pour la plupart comme « perdues de mœurs », voire comme s'adonnant aux « passions lesbiennes ». Pour un commentaire de ce rapport, voir les deux billets que lui consacre Michèle Audin sur son blog, ici : <https://macommunedeparis.com/2020/05/03/operations-judiciaires->

concernant-les-femmes/ et <https://macommunedeparis.com/2020/05/05/operations-judiciaires-concernant-les-femmes-suite/>.

INDEX

Mots-clés : Commune de Paris, Archives, Événement, Révolte, Roman, Féminisme

La forme enfin trouvée ?

Le contre-récit des vaincus au lendemain de la défaite

Frédéric Thomas

- ¹ Dans son étude fondatrice, *Les Écrivains contre la Commune* ¹, Paul Lidsky a brillamment analysé la réaction des auteurs les plus en vue de la période face à l'insurrection parisienne : presque tous s'y sont opposés avec virulence, ne laissant que des *minores* prendre parti pour les communards, et cette condamnation massive a contribué au retour à l'ordre après la Semaine sanglante. Pour autant, comme l'écrit Bertrand Tillier, le foisonnement discursif qui émerge dans le sillage de la répression tient d'une « bataille de l'écrit » opposant « les communards vaincus – déportés ou proscrits écartés de la vie politique, rayés de la mémoire nationale et contraints au mutisme et les versaillais vainqueurs – juges et seuls détenteurs du droit de parole » avec pour enjeu le fait d'« imposer une vision de l'événement » ². En contre-point partiel au discours hostile à la Commune après l'écrasement de l'insurrection, le présent article proposera quelques coups de sonde sur les tentatives de réponses des vaincus dans les premiers mois qui ont suivi la défaite. Il ne s'agira bien entendu pas de présenter un panorama exhaustif des écrits pro-communards – vaste chantier qui ne peut s'envisager que de façon collective et auquel on espère apporter une contribution ³ –, mais de revenir sur quelques cas emblématiques composés en 1871, en donnant à voir les stratégies d'écriture qu'ils développent et

en tentant, par leur confrontation au discours hégémonique énoncé alors, d'en dégager quelques lignes de force. Après un retour sur trois cas désormais mieux connus qui permettent de saisir des logiques expérimentales et les polémiques qu'elles suscitent (Elisée Reclus, Gustave Courbet et Auguste Blanqui), on se penchera en particulier sur des textes signés respectivement par Eugène Vermersch et Prosper-Olivier Lissagaray afin de mesurer comment leurs productions, portées par ce qu'Enzo Traverso appelle « la mélancolie des vaincus »⁴, contribuent à « faire coexister la recherche d'idées et de projets pour demain avec le deuil et la tristesse qui accompagnent la disparition des expériences révolutionnaires du passé »⁵.

Les climats, les astres et des pommes

Mal guérir de ses espérances

- 2 Dès les premières pages de *L'Imaginaire de la Commune*, Kristin Ross s'appuie sur Élisée Reclus (1830-1905) et, en particulier, sur son petit livre *L'Histoire d'un ruisseau* (1869) — dans lequel il est question de « la forme serpentine » des « ruisselets [...] qui se creusent sur la plage de l'Océan après le reflux de la marée » — pour rendre compte à la fois du système d'affluents et de diramations à prendre en compte pour retracer l'histoire de la Commune, mais aussi du caractère impétueux de l'insurrection :

Si, pour nous, la marée est à la fois la grandeur de l'aspiration et des accomplissements de la Commune et la violence du massacre qui l'a écrasée, dans le sillage, mais aussi au cœur même de ces deux mouvements de forces antagonistes gigantesques apparaît déjà, dans le sable, un minuscule réseau de bulles d'air, signes de la présence d'un monde invisible. Ce système d'échanges rapides, de croisements et de collaborations, de formes symboliques de solidarité et de rencontres sporadiques, aussi éphémère fût-il, exerce lui-même une force d'entraînement [...] Le choix de Reclus d'écrire l'histoire d'un ruisseau reflétait sa

prédilection pour une échelle géographique non pathologique, qui pouvait être celle du champ par exemple, ou du village ou du quartier. Une représentation assez juste de la Commune serait de dire qu'elle possède les qualités que Reclus attribue dans son livre au ruisseau. Son échelle et sa géographie sont de l'ordre du vivable, non du sublime. Le ruisseau, selon lui, était supérieur au fleuve en raison de l'imprévisibilité de son cours. Quand les torrents d'eau de la rivière se précipitent dans le profond sillon déjà creusé par les milliards de litres qui les ont précédés, le ruisseau suit son propre chemin. Pour cela même, en proportion, les eaux du moindre ruisseau sont beaucoup plus puissantes que celles de l'Amazone ⁶.

- 3 Arrêté les armes à la main au plateau de Châtillon, le 4 avril 1871, comme simple membre de la garde, Élisée Reclus fut condamné mi-novembre à la déportation simple. Au cours de son incarcération et de son procès, celui que la presse présente alors comme « écrivain géographe » a toujours refusé de renier ses actes et se montre un partisan convaincu de la Commune. Son cas a cependant ceci de particulier qu'il jouit d'une réputation scientifique internationale : une pétition signée d'illustres savants britanniques demandant la commutation de sa peine en raison des « services rendus à la cause de la littérature et de la science » est d'ailleurs envoyée au gouvernement français et reprise dans divers journaux. Début 1872, sa peine est commuée en bannissement, et en avril, il s'installe en Suisse.
- 4 Cette relative clémence contraste avec le sort réservé aux communards dans la plupart des tribunaux. Elle tient à une combinaison de différents facteurs : le statut scientifique et le prestige de Reclus, la campagne internationale menée en sa faveur, son arrestation au début de la Commune et son état de santé déplorable. La commutation de sa peine était cependant repoussée par une frange notable du monde intellectuel. Ainsi, dès novembre 1871, dans *Le XIXe Siècle*, Francisque Sarcey rapproche les demandes de grâce qui se multiplient (relativement) au bénéfice de Louis Rossel, officier supérieur, délégué à la Guerre au sein de la Commune

– et qui sera exécuté le 28 novembre 1871 –, et d'Élisée Reclus. Par le biais d'un conte moral, le journaliste réaffirme le caractère féroce de ces individus, et le danger qu'il y a à les libérer. Voyant un « gros chien attaché » dans une cour, « si beau, la tête si intelligente, le poil si luisant », une dame, « émue de pitié », n'écoute pas la mise en garde du fermier et demande à ce qu'il soit détaché. « La chaîne ne fut pas plutôt levée que le chien se précipita sur la dame et se mit en devoir de la dévorer » ⁷. Hyperbolique et mobilisant une analogie spéculaire entre l'individu et le molosse, le récit de Sarcey emprunte les routines narratives de la fable dont la structure conventionnelle et la clarté favorisent l'adhésion d'un large public bourgeois (en témoignent le grand succès des recueils publiés par le poète-fabuliste Pierre Lachambeaudie sous la monarchie de Juillet et sous le second Empire).

- 5 Quelques mois plus tard, en avril 1872, *Le Pays* cite la lettre de remerciement que Reclus, en route vers Lugano, écrit aux pétitionnaires en sa faveur. Elle se termine par cette affirmation : « Je ne vous parle pas des affaires publiques, vous savez qu'en penser. Certes, le gâchis est immense, mais dans ce chaos fermente quelque chose de grand. J'envisage l'avenir avec une ferme espérance ». Et le journal de conclure : le « communard est mal guéri de ses espérances. L'on peut juger que la clémence de la Commission des grâces n'a pas eu sur Élisée Reclus l'influence qu'on en pouvait attendre » ⁸. La clémence se révèle donc, sinon dangereuse, du moins contre-productive ; incapable qu'elle est d'imposer le repentir, d'annihiler cette espérance, qui demeure et plane comme une menace. Or, cette « menace » se laissait déjà percevoir dans *Les Phénomènes terrestres* ; ouvrage publié début 1872 alors que Reclus était encore en prison. Ce livre, dans lequel il étudie les mers, les

climats, se conclut par quelques lignes qui tranchent avec le ton de l'ensemble :

La connaissance anticipée des alternatives du climat sera l'une des plus grandes conquêtes de l'homme.

Déjà maître du présent par le travail, il le deviendra aussi de l'avenir par la science. Cette terre qu'il dit lui appartenir sera véritablement sienne ; il en utilisera la force productive à son gré et fera servir toutes les vies inférieures, animaux et plantes, aux comforts de sa propre vie ; mais, devenu professeur de la terre, qu'il le devienne aussi de lui-même ; qu'il triomphe enfin de ses propres passions et qu'il apprenne à vivre en paix sur cette planète, si souvent arrosée de sang ! Que la terre puisse mériter bientôt le nom de « bienheureuse » que lui ont donné les peuples enfants ⁹ !

- 6 Dans ces lignes, à travers l'alliance du travail et de la science, des vies inférieures et supérieures, se lisent l'espérance et l'appel à ce que l'homme se gouverne et « apprenne à vivre en paix ». Impossible de ne pas voir dans « cette planète, si souvent arrosée de sang » une référence à la Semaine sanglante, et dans cette vision d'un avenir réconcilié, le rêve d'une utopie sociale dont la Commune fut l'un des principaux marqueurs. Tant la vigilance des représentants de l'« Ordre moral » que le murmure, le bruissement de cette espérance qui se fait entendre, ainsi que son mode d'exposition, prenant ici la forme d'un passage à témoin d'une écriture scientifique à des réflexions morales, marquées d'un certain lyrisme, ne sont pas des phénomènes isolés. Ils se vérifient de manière plus intense encore dans deux autres cas.

Les intérêts de la morale publique

- 7 Le rôle de Gustave Courbet (1819-1877) dans l'insurrection et le traitement qui lui a été réservé sont globalement bien connus ¹⁰ : le peintre est l'un des rares artistes reconnus à avoir rejoint la Commune (au sein de laquelle, il fut président de la Fédération des artistes) ; il sera arrêté le 7 juin 1871 et condamné à six mois de prison. Libéré au début du mois de mars 1872, il propose deux toiles

– une *Femme vue de dos* (*La Dame de Munich*) et un *Plat de pommes* – au Salon. Les deux sont refusées et suscitent une campagne de presse particulièrement hostile envers « le déboulonneur », comme on le surnomme après le renversement de la colonne Vendôme par les communards, geste « vandale » dont on le tient pour responsable. La fonction de Courbet dans le soulèvement populaire et sa visibilité sont autrement plus importantes que celles d'Élisée Reclus ; son statut d'artiste semble par ailleurs accroître sa culpabilité. L'affaire apparaît comme un révélateur du cadrage intellectuel inflexible des conditions de réception et d'interprétation d'œuvres liées à la Commune de Paris.

- 8 La presse est quasi-unanime à approuver le refus de ses tableaux ; la discussion ne porte que sur les raisons avancées pour le justifier. Aux rares éditorialistes qui osent critiquer une décision visant l'homme plutôt que l'œuvre et s'apparentant en cela à un jugement politique, est opposé un dispositif qui reconfigure les liens entre l'homme et l'œuvre, l'art et la politique, l'innocence et la culpabilité. Avant tout débat esthétique, priment les questions d'honneur et de dignité, qui imposent la mise à mort artistique de Courbet. Nombre de journaux applaudissent de cette façon la déclaration de Meissonnier, membre du jury, pour motiver son vote de refus : « Nous devons rejeter M. Courbet de notre sein ; il doit être mort pour nous ». Ainsi était réaffirmé le châtement de *damnatio memoriae* appliqué aux communards.
- 9 Le fait même que le peintre ait eu « cette insultante audace » (comme l'écrit Francisque Sarcey dans *Le XIXe Siècle*) d'envoyer au Salon deux tableaux, dont l'un qui plus est, daté de Sainte-Pélagie où il était emprisonné, est perçu comme une provocation : Courbet ferait montre d'ironie à l'égard d'une situation personnelle scandaleuse et revendiquerait, en dépit de celle-ci, sa place parmi ses

pairs du milieu artistique. Les journaux auront tôt fait de retourner la décision du jury, en accusant Courbet d'avoir sciemment cherché le tapage et la réclame pour faire parler de lui.

10 Très vite s'opère une « contamination » de l'œuvre par le spectre de la Commune. Dès le début de la polémique, le journal *Le Rappel* avait ironisé sur « l'habitude de fourrer partout de la politique », y compris dans le dos nu d'une femme ou dans des pommes. De fait, la femme figurée par l'artiste est rapidement tenue pour une pétroleuse – et même « la déesse du pétrole » selon Chrysale dans *La Liberté* du 5 mai 1872 –, tandis que les pommes, dans le sillage des célèbres poires de Philippon ¹¹, ne pouvaient pas être exemptes d'allusions politiques caricaturales. Pour autant, il s'agit en réalité moins d'importer la politique dans l'art que de modifier les conditions de jugement, en fonction d'une (in)dignité qui gouverne l'art et la politique en les confondant.

11 L'article que Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889) consacre à ce scandale dans *Le Figaro* permet d'illustrer la reconfiguration des débats ¹². Quelles que soient les raisons pour lesquelles le jury a décidé de refuser les deux tableaux de Courbet, « il a bien fait ». Selon Barbey, la question outrepassa les plans esthétique et politique tout en les recouvrant. Courbet n'a pas payé sa dette ; « C'est un excommunié social ; et, ne vous y trompez pas ! C'est un excommunié qui s'est excommunié lui-même ». De plus, il ne peut être considéré comme « un ennemi politique » :

Les atroces bandits de la Commune, qui avaient pour pitre M. Courbet, ne sont pas des ennemis politiques. (...) Ce sont les ennemis de toute société et de tout ordre sur lequel s'établit toute société. Savez-vous et pouvez-vous dire quel est leur idéal politique ? Allez ! pas plus que vous ne pouvez dire quel est l'idéal esthétique de M. Courbet ! Leur idéal, à eux, c'est de prendre, de tuer et de brûler pour prendre, comme son idéal, à lui, c'est de peindre brutalement le fait concret, le détail vulgaire et même abject.

- 12 Idéaux esthétique et politique se répondraient donc. Barbey d'Aurevilly rapproche la *Femme nue vue de dos*, d'un tableau antérieur de Courbet – les « fameuses » *Baigneuses* : « cette immondice en peinture » –, affirmant que le jury ne pouvait se permettre « cette suspecte femme vue de dos, qui pétrole peut-être *en catimini*, parce que ce dos mystérieux pouvait être pris pour un dos d'incendiaire par tous ceux qui ont le goût de l'incendie et qui ne cherchent qu'à l'entretenir et à le propager ! ». De toutes façons, précise le polémiste, « L'Art n'est pour rien là-dedans. Ce sont des mots qu'on fait tinter aux oreilles des imbéciles ». Doivent primer « les intérêts de la morale publique, d'une convenance plus haute que tout, des exemples à donner, des sévérités nécessaires et salutaires ».
- 13 Barbey d'Aurevilly n'admet pas que Courbet « n'ait qu'à retourner sa casaque d'artiste, en mettant par dessous le côté du communard et du pétroleux ». Paradoxalement, ce refus d'un quelconque « retournement » est précédé et justifié par une série de recodages : de la femme nue en pétroleuse, du réalisme en vulgarité, de l'attachement aux détails concrets en pillage et destruction de l'art et de la morale. Parce que peinte, dans une veine réaliste, par Courbet, un an après la Commune, et parce qu'elle pouvait être prise pour une incendiaire, cette femme vue de dos était (nécessairement) suspecte d'un anti-idéalisme esthétique et politique. Dans cette situation, la sur-interprétation paranoïaque s'impose comme une grille de lecture normale. En conséquence, pour ne pas permettre à Courbet de « retourner sa casaque d'artiste », il faut anticiper, déjouer ces retournements opportunistes, en traquant la furie incendiaire jusque dans ce dos nu, voire dans ces quelques pommes.
- 14 Elisée Reclus avait conclu son livre scientifique par un appel à gouverner la terre et à se gouverner, à retrouver, dans la candeur des « peuples enfants », la sagesse d'une vision d'avenir. Il

réorientait de la sorte son étude, invitant à la relire à la lumière de cette vision. Les tableaux de Courbet sont, eux, d'emblée parasités par la vision de l'Ordre qui voit la pétroleuse à la place d'une femme nue, des bombes incendiaires à la place des pommes. Ou, plus exactement, elle remet les choses à leurs places, en refusant de ne voir qu'un dos de femme et des pommes, en rejetant tout retournement artistique, tout retour à la vie publique par le biais de l'art.

Innocentes conspirations

- 15 Arrêté le 17 mars 1871 pour sa participation à la manifestation du 31 janvier, le révolutionnaire Auguste Blanqui (1805-1881) n'a pas participé à la Commune ; il était cependant l'une des principales figures dont celle-ci se réclamait et fut jugé en conséquence. Condamné à la déportation en février 1872, il voit sa peine commuée en détention perpétuelle en raison de son grand âge. Au croisement du double brouillage affectant Reclus et Courbet, mais à un niveau d'intensité et d'hybridation plus marqué encore, le dernier livre de celui qu'on surnommait « L'enfermé », *L'éternité par les astres* (sous-titré *Hypothèse astronomique*), a longtemps été mésestimé et continue de dérouter. Cette étude, rédigée en prison, est envoyée aux membres de l'Académie des sciences à la veille du procès : est-elle un geste opportuniste visant à attester un détachement de la question sociale et tenter ainsi d'amadouer les juges ou s'agit-il d'un refuge, d'un exil céleste et imaginaire permettant d'échapper à l'étroitesse de la cellule ? À l'annonce de la condamnation de Blanqui, René de Pont-Jest écrit, dans *Le Figaro* : « Renonçant à révolutionner plus longtemps la terre, Blanqui songe maintenant sans doute à tracasser les astres. Que n'a-t-il débuté depuis longtemps déjà dans ces innocentes conspirations ! » 13

16 Il serait vain d'essayer de revenir ici en détail sur ce livre. Enzo Traverso en donne la synthèse suivante :

Au bout d'une longue méditation parfois naïve sur la finitude de l'univers malgré son immensité apparente, [Blanqui] décrivait le cosmos et l'histoire comme les résultats d'une répétition perpétuelle, d'un mouvement immuable ; c'était la même structure qui emprisonnait les êtres humains dans une sorte d'enfer inéluctable. Après avoir présenté le progrès comme une idée fausse, chimérique, et affirmé sa méfiance à l'égard des êtres humains, il évoquait implicitement la répétition éternelle de la défaite. Ce caractère inaltérable de la nature et de la vie n'avait d'autre effet qu'une reproduction ininterrompue de la barbarie. L'émancipation était illusoire et sa propre vie semblait engloutie dans le naufrage des révolutions dans lesquelles il s'était inlassablement impliqué. Adoptant alors une conception cyclique de l'histoire, Blanqui trouva refuge dans la mélancolie et abandonna tout espoir dans l'avenir ¹⁴.

17 Au cours de ce dernier demi-siècle s'est opéré un réexamen de ce texte, qui invite à ne pas le tenir pour un geste de circonstance, une rêverie ou un refuge, mais à l'appréhender dans la continuité des écrits politiques de Blanqui ¹⁵. La mélancolie poignante qui le parcourt est ancrée dans l'analogie entre « cette éternité de l'homme par les astres » — traversées des « clartés-fantômes » des comètes mortes, et des « captives suppliantes, enchaînées depuis des siècles aux barrières de notre atmosphère, et demandant en vain ou la liberté ou l'hospitalité » — avec la situation des révolutionnaires en général et celle de Blanqui, enfermé dans son cachot, en particulier. À l'encontre de la fatalité « stratégique » que pensait y voir Walter Benjamin, une étroite échappée, troublant « cette harmonie prétendue », demeure : « seul, le chapitre des bifurcations reste ouvert à l'espérance ».

18 Le brouillage des visions, les conditions de réception et d'interprétation propres à la situation du retour à l'Ordre, sont fondus et reconfigurés dans l'écriture elle-même. *L'éternité par les astres* déjoue à la fois, en les anticipant en quelque sorte, les ambiguïtés et une lecture politiquement neutre. L'ensemble, que Lisa Block de Behar lit comme un « poème en prose » ¹⁶, se déploie dans

et à la mesure des incertitudes portant sur le statut générique du texte – métaphore révolutionnaire, traité scientifique ou méditation philosophique ? –, en conciliant « des formes d'écriture hétérogènes, scientifiques, philosophiques, mythiques et poétiques »¹⁷.

- 19 Pareille ambivalence n'est pas sans faire écho à l'affirmation de Rimbaud évoquant le projet de « L'histoire splendide » dans sa lettre à Jules Andrieu : « je serai libre d'aller mystiquement, ou vulgairement, ou savamment »¹⁸. Si, comme l'écrit Bertrand Tillier, le caractère hétéroclite des mécanismes narratifs des productions littéraires relatives à la Commune procède en partie d'une difficulté à saisir un événement particulièrement fuyant¹⁹, cette liberté de réaliser un marronnage dans les formes narratives peut aussi s'envisager comme une manière de renverser les opérations de lecture (anti-communarde) qui retournent le texte en lui assignant sa place, subordonnée à l'harmonie et à la dignité d'un ordre. Signe de l'onde de choc de la défaite, l'hybridation d'écritures ne constitue-t-elle pas aussi une manière de *passer* la censure et de dire l'indicible ?

Brûlures de l'histoire

- 20 Il nous paraît intéressant de comparer les trois cas précédents, surdéterminés par le contexte répressif et la condamnation des auteurs, avec deux écrits provenant de communards en exil (soit des acteurs pour lesquels les conditions de publication et de diffusion étaient nettement différentes), *Les Incendiaires* d'Eugène Vermersch (1845-1878)²⁰ et *Les Huit journées de mai derrière les barricades* de Prosper-Olivier Lissagaray (1838-1901). Par-delà tout ce qui les sépare, ces deux textes ont en commun d'avoir été publiés dans la seconde moitié de 1871, et de se concentrer sur les derniers jours de

l'insurrection. Hors de portée immédiate de la police française, publiés dans de petites maisons d'édition, surtout en Suisse et en Belgique ²¹, confrontés à la censure ²², les écrits communards tentent vaille que vaille de contrecarrer le discours dominant, appuyé et relayé par une prolifération massive d'ouvrages anti-communards et une saturation du champ médiatique. Outre les enjeux tactiques de diffusion en France pour déjouer la censure, se posait également la question de la stratégie d'écriture à mettre en œuvre, afin de dire l'histoire de la Commune et être entendu.

Un simple cadre

- ²¹ Publié fin 1871 à Bruxelles, *Les Huit journées de mai derrière les barricades* constitue la première version de *L'Histoire de la Commune de 1871* (édité en 1876 chez Kistemaeckers), qui demeure, encore aujourd'hui, l'un des principaux ouvrages de référence — « probablement un exemple des plus réussis de cette histoire qu'on dit "immédiate" », selon Jacques Rougerie ²³. En regard d'autres ouvrages d'histoire « immédiate » publiés en 1871 par d'autres proscrits (comme, par exemple, *l'Étude sur le mouvement communaliste à Paris* de Gustave Lefrançais, *La troisième défaite du prolétariat français* de Benoît Malon, ou encore *l'Histoire de la Commune de Paris* de Pierre Vésinier), la spécificité de cet volume tient à son cadrage et à son registre d'écriture. L'essai de Lissagaray se présente comme « un simple cadre que les témoins oculaires sont appelés à remplir », un récit « de derrière les barricades », fait par les vaincus, pour contrer le discours officiel et mensonger des vainqueurs. Mêlant témoignage, analyse et mémoire, il affirme que son « but principal » est de « servir à l'histoire authentique des Journées de Mai » ²⁴ et participe ainsi de la vague des publications, écrites à la première personne, résolument situées du côté des vaincus, qui cherchent

moins à raconter l'histoire qu'à nourrir sa construction ultérieure : « Que chacun dise ce qu'il sait, l'histoire se fera plus tard » écrit ainsi Malon, en ouverture de son essai, tandis que Lefrançais, dans sa préface, présente son *Étude* comme « un jalon planté pour servir à établir plus tard et sans conteste la véritable donnée du grand drame social », et que Jules Andrieu intitule son essai (écrit en 1871, mais publié pour la première fois un siècle plus tard) *Notes pour servir à l'histoire de la Commune de Paris de 1871*. L'heure n'est pas encore à raconter l'histoire de l'événement, en raison de l'urgence et de la situation précaire des acteurs, emprisonnés, exilés et menacés, mais aussi et plus fondamentalement en raison du récit dominant qui met à mal la possibilité même d'une histoire, d'une mémoire de l'événement. Aussi s'agit-il de préserver la chance de dire ce qui s'est passé, ce que furent ces 72 jours et le rêve qui les anima, par le biais de ces « notes », de ce « jalon planté », en dessinant un « simple cadre » qui donne à voir le hors-champ de l'histoire des vainqueurs. Paradoxalement donc, ce détour par un registre d'écriture particulier marque l'impossibilité actuelle du récit historique, tout en voulant l'anticiper et le servir ; en le rendant, à terme, possible.

- 22 Si cette disposition prospective se retrouve dans d'autres ouvrages, l'écriture de Lissagaray tranche. Son récit se focalise, comme l'indique le titre, sur les derniers jours de la Commune de Paris : la Semaine sanglante. Contrairement aux autres livres, il ne retrace pas le parcours de la Commune, n'en brosse pas un tableau d'ensemble. Plus exactement, il en esquisse les contours à partir de la fin, à travers et en fonction d'un instantané de quelques jours : son écrasement. L'écriture correspond à la focale resserrée sur la dernière semaine de mai, rythmé par les jours :

Le dimanche 21 mai, à deux heures de l'après-midi (...). Les femmes en grande toilette remplissaient les allées. Le ciel était radieux. Au-dessus de l'Arc de Triomphe voltigeaient les panaches de fumée des boîtes à mitraille. Les obus

faisaient rage à moins de cinq cents mètres, sans que le public, tout entier à l'excellente musique de la garde nationale, daignât le moins du monde s'en émouvoir. [...]

Le lundi 22, Paris se réveilla dans des flots de soleil. [...]

Ce fut le mardi que commencèrent les massacres réguliers de tous ceux que les dénonciations des voisins accusaient d'avoir servi ou seulement soutenu la Commune ²⁵.

- 23 On observe ici l'alternance de moments en suspens et d'accélération, le rythme haletant centré sur le temps court de l'affrontement et de l'explosion finale. Ce rythme s'accompagne d'une focalisation spatiale précise, suivant l'avancée des troupes versaillaises, l'occupation des arrondissements, la bataille des rues, le combat autour de telle ou telle barricade. Écrit à la première personne du pluriel, le récit se meut en fonction des déplacements des narrateurs, eux-mêmes tributaires de la perte des positions, du recul et de la retraite, de plus en plus entravée, avant qu'elle ne devienne impossible. Le resserrement de la focale temporelle correspond à la contraction spatiale, où tombent, jour après jour, les positions communardes. Cette polarisation dans le temps et l'espace peut se lire comme une manière de donner à l'événement sa densité, à la fois matérielle et subjective, d'égrener les jours, les noms des rues et des places, le visage de celles et ceux tombés pour dire les conditions de sa résistance acharnée et de son écrasement. Ce « simple cadre » du récit, que les témoins sont appelés à combler, est en réalité une opération de montage qui donne à voir le lieu et l'événement lui-même, ainsi que son onde de choc.
- 24 Loin d'être le décor ou les contours d'un tableau peint à grands traits et qui attendrait les ajouts testimoniaux, ce cadre fixe le champ de vision et détermine un regard particulier, qui, en retour, oriente les témoignages, et rend possible l'histoire de la Commune par les vaincus. Or, ce cadre, c'est bien l'écriture ou, plus exactement, une hybridation d'écritures, qui le fixe. L'essai de Lissagaray mêle de

cette façon reportage et témoignages, analyses politiques et récit au ras des jours, le tout traversés d'envolées lyriques. C'est d'ailleurs ce qui distingue *Huit journées de mai* des « tableaux » développés par Maxime Vuillaume (1844-1925) dans *Les Hommes et choses du temps de la Commune*, publié au même moment. Il y a dans le récit de Lissagaray une sorte de respiration interne, des annotations du vertige, de l'étrangeté (comme l'« aspect prodigieusement fantastique » de la dernière nuit à l'Hôtel de ville), de la subjectivité de l'ici-maintenant qui participent de l'événement. Ainsi, par exemple :

Partout un silence plein de menaces. Ces ombres se mouvant dans la nuit prenaient des formes gigantesques ; il semblait qu'on marchât dans un rêve terrible ; les plus braves sentaient l'effroi. [...]

Il y eut des nuits plus bruyantes, plus sillonnées d'éclairs, plus grandioses, quand l'incendie et la canonnade enveloppèrent Paris ; nulle ne produisit sur notre âme une impression aussi lugubre – nuit de recueillement, veillée des armes. On se cherchait dans les ténèbres, on se parlait bas, on prenait espoir, on en donnait. [...]

Parfois un passant ou deux traversaient, en courant, les rues et les boulevards éclatants de soleil, silencieux et déserts. Là, comme dans tous les quartiers de Paris où l'on se battait, la vie semblait suspendue en plein jour comme par une sorte d'enchantement ²⁶.

« On brûle de l'histoire »

- 25 Considéré par Bernard Noël comme un chef-d'œuvre, « le seul grand poème d'un Communard » ²⁷, *Les Incendiaires* d'Eugène Vermersch est daté de septembre 1871 ; il est publié d'abord dans son journal à Londres, le *Qui Vive !*, avant de paraître en brochure au début de l'année 1872. Ce poème en vers d'une douzaine de pages se compose de quatre parties. Il s'ouvre sur la vision de Paris en flamme :

Paris flambe, à travers la nuit farouche et noire ;
Le ciel est plein de sang, on brûle de l'histoire [...]
L'incendie est partout, immense, triomphant ;
Il danse sur le toit, il rampe dans la cave ;
Le plomb en nappes coule ainsi que de la lave

Et sur les pavés noirs s'étale en flots d'argent [...]
Paris est mort !... Et sa conscience abîmée,
A tout jamais s'évanouit dans la fumée !...
Et bien ! quand l'incendie horrible triomphait,
Une voix dans mon cœur criait ; ils ont bien fait !

26 La deuxième partie, que *Le Courrier du Gard* réduit sévèrement à « quelques strophes d'une sentimentalité bizarre sur la nature, les fleurs et les papillons », présente le contre-champ de la vision inaugurale. Elle s'ouvre par ces vers : « Pourtant, je suis l'ami des roses / Et je baise leurs lèvres closes »²⁸. Mais cet appel à « l'apaisement universel » vient se briser sur la troisième partie, qui donne la parole aux vainqueurs. Ceux-ci, refusant toute conciliation, s'en tiennent à leurs intérêts et à « la logique des balles ». La dernière partie, enfin, constitue la « morale » du poème et de l'histoire : « la sensiblerie a perdu la race ». D'où la nécessité d'invoquer Marat, de revenir à la « face austère » de la Révolution, et d'embrasser celle-ci « avec des bras rouges de sang », pour que la prochaine insurrection soit la dernière — « Bourgeois, tu mourras tout entier ! » clame le poète, en annonçant le feu de « la justice farouche / Sans haines comme sans amours ». Dans l'avertissement à la réédition de janvier 1873, Vermersch écrit que le poème « eut, en France, à son apparition, un grand retentissement » et souleva dans la presse des « clameurs ». De fait, plusieurs journaux s'en firent l'écho, reprenant de larges extraits. Il est caractéristique cependant que tous les extraits proviennent de la quatrième et dernière partie du poème ; la plus explicite et la plus didactique. En ce sens, ce poème de circonstance semble avoir atteint son but : choquer le public bourgeois. Encore convient-il de cerner les conditions de cette efficacité.

Le cadavre, l'idée et le spectre

- 27 En exergue de son livre, Lissagaray a placé une citation de Victor Hugo : « Le cadavre est à terre et l'idée est debout ». Cette asymétrie entre la matérialité de la défaite et l'affirmation d'une rémanence conceptuelle, utopique mais toujours opératoire, est l'une des constantes des écrits communards. La mise en équation du cadavre et de l'idée impliquait des médiations diverses, dont la plupart se fondaient sur la figure du *spectre*, qui permettait de réfuter l'écrasement total et de maintenir un lien – à la fois fantasmatique et riche sur le plan imaginaire – entre la défaite et l'avenir (ainsi, dans une « Chanson de prison » composée par Louise Michel en mai 1871 : « Nous reviendrons, foule sans nombre, / Nous viendrons par tous les chemins / Spectres vengeurs sortant de l'ombre » ²⁹).
- 28 De son côté, en épigraphe de *Bataille de Mai. Six heures à la cour martiale du Luxembourg*, paru en décembre 1871, Maxime Vuillaume avait écrit : « Je dédie ce livre à ceux qui sont morts ; j'essaye de l'écrire pour ceux qui restent, afin qu'ils se souviennent ». La dialectique du cadavre et de l'idée prend dans cette dédicace une forme triangulaire où la mort, la mémoire et l'écriture se répondent. Les destinataires de ces pages sont les survivants, aux conditions du souvenir de ceux qui ne sont plus, et en fonction du lien qui les lie ; lien que l'écriture met en scène en cherchant à lui donner forme. Scène et forme sont logiquement mises à mal par l'ampleur de la défaite et de la destruction qui l'accompagne : disparaissent non seulement l'événement en tant que tel, mais aussi cette disparition même. Les idées, les espérances, les souvenirs et leur transmission sont menacés. Sous le temps homogène et continu des vainqueurs, « même les morts ne seront point en sécurité » avertissait Walter Benjamin ³⁰ , tandis que, plus près de nous, Roger Bellet et Philippe Régnier soulignaient avec force le mécanisme d'écrasement mémoriel dont l'ensemble de la Commune avait été victime :

Tout se passe comme si sa nature d'événement, sa durée, si courte, sa destruction s'étaient retournée contre elle-même, pour la détruire en pensée : elle est censée n'avoir pas vraiment existé comme événement et comme révolution, avoir peut-être seulement existé comme catastrophe intemporelle et avoir eu la destruction comme but et comme mot d'ordre. Elle est historiquement, existentiellement, moralement condamnée à mort ³¹ .

- 29 L'écriture emprunte alors les voies de l'autopsie et de l'archéologie, de l'enquête – de la contre-enquête plutôt, pour répondre à l'enquête officielle du gouvernement français sur l'insurrection –, de la prospection et de la palingénésie. Raconter la Semaine sanglante, comptabiliser les morts permet de reconstituer la répression, de mettre en cause la légitimité du pouvoir actuel, ainsi que celui du prétendu combat de la civilisation contre la barbarie dont elle se réclame. Mais dire la défaite et la mort, c'est aussi leur donner sens (selon la double acception : signification et direction), en rappelant pourquoi les communards se battaient, en restituant leurs visages et leurs noms, en racontant leur histoire pour qu'ils trouvent un espace, d'abord dans le souvenir, ensuite dans l'histoire. Or, cet espace du cadavre et de l'idée ne trouvait place nulle part ; ni dans l'art ni dans la politique ni dans le temps historique. Il était un non-lieu, un trou noir, tant la défaite avait été écrasante et le retour à l'Ordre imposant. Cet espace, il revenait en partie à l'écriture de le construire ; au lendemain de l'écrasement de la Commune, dans nombre d'écrits communards, il prend une forme fantasmagorique, à l'image du « spectre de mai » des *Incendiaires* qui hante l'avenir et annonce une vengeance prochaine. Il agit comme une consolation et une compensation à la situation présente, désignant à la fois ce qui a disparu et ce qui lui résiste : l'histoire (des vainqueurs) et ce qui la hante ³² . L'intérêt de croiser le poème de Vermersch et l'étude de Lissagaray est de montrer que cette figure spectrale dessine des voies divergentes et même antagonistes.

Logique de l'excès

- 30 *Les Incendiaires* n'offre pas véritablement un brouillage de lectures, encore moins une hybridation, mais plutôt la juxtaposition de divers registres d'écritures (lyrisme halluciné du début, fausse candeur romantique, etc.) censés trouver leur synthèse, tant historique que formelle, dans l'envoi du poème. Tout en se méfiant d'une application trop systématique, on peut reprendre ici certains points de l'analyse consacrée par Florian Mahot Boudias au poème *Front Rouge* (1931) de Louis Aragon : ce qui s'observe en effet, dans un cas comme dans l'autre, c'est une « logique de l'excès », poétique hyperbolique de la surenchère mettant « en place une dramaturgie de l'action plutôt que l'action elle-même »³³. Alors que le début du poème refait la carte et l'histoire de Paris à la faveur des incendies, interrogeant ce qui brûle et ce qui échappe aux flammes (« souvenirs », bribes de passé, « vers les astres surpris / La grande âme de la cité »), la dernière partie rabat l'histoire sur le poème, et celui-ci sur l'action. En réalité, la « dramaturgie » se substitue à l'action, éloigne toute perspective de celle-ci. Si l'enjeu immédiat (qui consiste à provoquer la presse bourgeoise) fonctionne, il s'épuise rapidement. Dans une surenchère de violence rhétorique, la mise en scène de la matérialité du spectre et de la terrible revanche qu'il annonce, loin d'ouvrir un passage vers une pratique, referme le poème sur le pouvoir d'une illusion, qui n'est que l'illusion du pouvoir.
- 31 Cette logique de l'excès, creusant une disjonction entre le verbe et le geste, était emblématique du style de Vermersch, rédacteur avec Vuillaume du *Père Duchêne* (l'un des principaux journaux communards, porté par une poétique de l'outrance et un goût pour l'argot), mais elle caractérisait plus largement la Commune dans son

ensemble, comme Jules Andrieu devait le critiquer dans ses *Notes* ³⁴ . Il était commode de miser sur cet excès pour désamorcer la charge des *Incendiaires* ; c'est ce que fera Jules Richard dans *Le Constitutionnel* ³⁵ : dans son article sur le poème, le journaliste ironise sur ce « petit Robespierre », décrétant ses édits radicaux depuis Londres — et de souligner une double distance, géographique et programmatique, qui reproduit à plus grande échelle encore le hiatus entre l'outrance verbale du *Père Duchêne* et son inaction durant la Commune ; et Richard ne manque pas l'occasion de rappeler que Vermersch, plutôt que de combattre, avait fui Paris dès l'entrée des Versaillais.

Cadre et cadrage

- 32 Fixer la scène sur les derniers jours de la Commune ne constitue pas seulement une tactique de Lissagaray pour susciter l'empathie en mettant l'accent sur la répression : c'est avant tout une façon de se confronter au sens qui lui a été donné par les vainqueurs, celui de la destruction et de la « catastrophe intemporelle » qui annihilent le temps de l'insurrection. Comme l'écrit Éric Fournier, dans le récit officiel qui émerge après la Semaine sanglante, « les communards, par leur crime sans précédent, sortent du temps historique, le surplombent pour incarner un mal métaphysique, sonnante ainsi une possible fin de l'histoire » ³⁶ . Réduite à une explosion de sauvagerie sans cause ni lendemain, incompréhensible, sinon par le biais religieux (l'apocalypse, le *Mal*) ou éthologique (l'étude des comportements des bêtes féroces, dont l'agressivité est décuplée par l'alcool), la révolte est donnée à voir comme le signe d'une barbarie étrangère à l'histoire et à la politique.
- 33 Il ne peut donc seulement s'agir d'opposer les faits nus au mensonge pour faire éclater la vérité, ni de s'en tenir à la figure du spectre,

dont l'irruption à plus ou moins brève échéance, en vengeant les communards de leur défaite, doit réaffirmer le sens de l'histoire ³⁷. La « bourgeoisie victorieuse [...] n'a rien appris et a tout oublié ³⁸ », écrit Lissagaray. « Le 18 mars n'est pour elle qu'un accident, un fait de hasard, tout au plus une conspiration (...). Le mauvais sang est tiré, tout est fini, tout va rentrer dans l'ordre ³⁹. » Aux yeux du républicain, la bourgeoisie serait en définitive sortie de ces massacres comme d'un spectacle, et ne souhaiterait en garder qu'un souvenir mi-pittoresque mi-horrifié, par le biais des romans, articles et procès qui soulignent à la fois le caractère exceptionnel de l'événement et son caractère accidentel, étrange, monstrueux, mais néanmoins éphémère.

³⁴ « Nous restâmes jusqu'au jour, muets et immobiles, regardant ces vagues de flammes. L'histoire se dressait derrière elles ⁴⁰ », note encore Lissagaray. Écrire impose alors de nommer le mutisme et l'immobilisme, de passer l'écran sidérant de flammes et de destruction, et de chercher le passage qui ouvre sur l'expérience existentielle de la révolution communarde. Or, nommer la défaite revenait, pour l'auteur des *Huit journées*, à prendre la mesure de l'échec de l'événement, mais aussi, plus largement, celui du temps linéaire du progrès. Pour beaucoup de communards eux-mêmes, la Semaine sanglante n'était en fin de compte qu'une étape malheureuse dans l'irréductible ascension du peuple ou du prolétariat. La vérité demeurait arrimée au temps historique du progrès, et pas plus la défaite que les dizaines de milliers de morts n'avaient fait bouger d'un pouce le sens de l'histoire. Le spectre occupait alors l'espace de cette disjonction temporaire, avant que l'histoire se remette sur ses rails. C'est avec tout l'échafaudage de ce mythe que rompt Lissagaray.

35 *Les Huit journées de mai derrière les barricades* invente en quelque sorte un nouveau registre d'écriture, qui prend au sérieux l'annihilation poursuivie de la Commune ; par l'écrasement de l'insurrection d'abord, la répression des communards ensuite, la transformation de la révolution en spectacle enfin. Le simple cadre est donc en réalité un cadrage — celui d'« une histoire d'abord politique, une histoire — on le dit sans honte — “événementielle”, et passionnelle, sans pour autant être partielle ; c'est ce qui fait sa force »⁴¹. Celui aussi d'une écriture qui dérègle la confiance au récit et à l'histoire — les deux étant liés — en bousculant les frontières entre les genres.

Une « tradition “poético-historique” »

36 Avec *Les Incendiaires*, Vermersch refait l'histoire en annonçant un avenir vengeur et en retraçant un parcours depuis la défaite jusqu'au Grand Soir. Plutôt que d'avoir à supporter l'incertitude du statut du texte, le brouillage de l'écriture, la trouée de la langue et de la mémoire — occasionnés par la répression et le retour à l'Ordre —, Vermersch refuse le désarroi pour mieux affirmer les lendemains victorieux. Mais, en réglant à si bon compte la question existentielle de l'événement, la certitude affichée se retourne en une veine déclamatoire qui fonctionne comme une compensation. Ce faisant, Vermersch rejoint, *par l'autre bout*, le spectacle de la Commune où convergent la propagande et la littérature anti-communarde. N'est-ce pas le chemin inverse qu'emprunte Rimbaud ? Son registre poétique se présente à nos yeux comme l'anti-Vermersch. Il est possible sinon probable qu'il ait lu *Les Incendiaires*, ayant, en compagnie de Verlaine, rencontré et côtoyé Vermersch à Londres en 1872-1873⁴². Les poèmes de l'auteur des *Illuminations* se débattent aussi avec l'onde de choc de l'écrasement de la Commune, et

refusent d'échanger la puissance poétique, aussi fragile et médiante soit-elle, contre la puissance illusoire ⁴³. Chez Rimbaud, la poésie ne se dérobe pas à la défaite, qui prend un tour général, se poursuit et se vérifie jusque dans les mots. Elle n'opère pas d'échappée dans la grandiloquence apocalyptique ni, symétriquement, dans l'esthétique, pas plus qu'elle ne détourne le regard des « yeux horribles des pontons » (« Le Bateau ivre ») et des « horreurs économiques » (« Soir historique »). Au contraire, c'est aux conditions de la poésie qu'elle les affronte ; il s'agit, en conséquence, d'inventer des images et des enchantements, qui visent à désensorceler « la même magie bourgeoise » (*Soir historique*) et la beauté spectacle, en faisant retour vers cette « réalité rugueuse à étreindre » (« Adieu » dans *Une Saison en enfer*) ⁴⁴.

- 37 Le passage par Rimbaud est ici d'autant plus nécessaire que Georges Didi-Hubermann a récemment rapproché le poète de Lissagaray, notant que « d'un côté, Rimbaud voulait se porter “en avant de l'action” » et que « dans le même temps, Prosper-Olivier Lissagaray, acteur direct des événements de 1871, laissa fuser des sortes d'illuminations lyriques depuis la chronique même de sa participation au “torrent révolutionnaire” ⁴⁵ ». *L'Histoire de la Commune de 1871*, dont *Les Huit journées* constitue la version initiale, marque aux yeux de Didi-Hubermann l'émergence d'un « lyrisme journalistique » inédit (« c'est comme si un nouveau genre littéraire était en train de naître ») par l'articulation singulière d'une « chronique circonstanciée » et d'un « un montage chaotique de visions – ou de “plans” – qui en disent beaucoup par leur surgissement même, leur intensité, leur cruauté, leur incongruité » ⁴⁶. Faisant le lien avec l'événement de la Commune, le philosophe voit là se produire « un mouvement réciproque d'attirance (...) entre lyrisme et politique, envolées poétiques et pratiques du

soulèvement », point d'incandescence d'une « tradition "poético-historique" », au sein de laquelle se rejoindraient donc Lissagaray et Rimbaud ⁴⁷.

- 38 L'hypothèse de cette attirance réciproque entre divers registres d'écritures et d'action, qui se manifeste par un « montage particulier de visions et de champs », doit aussi se lire comme l'onde de choc de l'écrasement de la Commune de Paris et comme une réponse à celle-ci. La destruction et le retour à l'Ordre chassaient de l'histoire, de la politique et de tout récit l'insurrection parisienne comme événement et comme expérience ; elle la traquait jusque dans les mots et les images, les souvenirs et les allusions, les phénomènes terrestres et les astres. D'où la tentative chez certains de chercher un autre « plan » que la littérature ou l'histoire, ou de monter différemment ces plans, quitte à les bousculer et à les brouiller. Pour minoritaire qu'ait été cette tendance parmi les communards, elle travaille souterrainement nombre de mémoires en exil. Ainsi, dans le premier numéro de son hebdomadaire publié à Londres, *Le 18 Mars*, daté du 21 août 1871, l'ancien communard Jules Bergeret (1831-1905) s'interroge : « Quel écrivain pourra jamais raconter sans y perdre la raison les actes de monstrueuse férocité qui ont ensanglanté les rues de la capitale pendant ces sombres journées de Mai ? ». Dans un numéro ultérieur, revenant sur la difficulté à « faire jaillir de ce monceau de calomnies de toutes sortes la lumière de la vérité », il se demande « qui donc nous croirait ou voudrait même nous écouter ? ». Cette interrogation inquiète sur l'impossibilité de renverser la calomnie et de se faire entendre est caractéristique du milieu des proscrits. Révélateur est ainsi le recours à un hypothétique écrivain, plutôt qu'à un militant ou à un historien, pour avoir raison du mensonge et de la « monstrueuse » destruction. Plus précisément, l'option pour passer le triple obstacle du public, de

la crédibilité et de la raison narrative consiste à ce que le communard se fasse écrivain, qu'une alliance, voire un alliage, se fasse avec l'écriture fictionnelle. Ce n'est pas seulement que la réalité de la défaite dépasse la fiction, et que cette dernière peut mieux alors faire retour sur cette réalité, en reconstituer la raison monstrueuse. C'est aussi, qu'en-deçà de l'histoire et de la littérature, et qu'à l'égal de la Commune, « l'événement de la parole » des vaincus est détruit, réduits aux cris et fracas des incendies et de la destruction ⁴⁸ .

En guise de conclusion

- 39 L'écrasement de la Commune de Paris et le retour à l'Ordre ont provoqué une trouée dans l'histoire, la mémoire et la langue, posant en conséquences des entraves à la publication et à la diffusion, mais aussi au récit lui-même. L'enjeu est alors de reconstituer la défaite, alors même que celle-ci poursuit son œuvre de destruction dans la parole, la mémoire et la transmission de cette expérience, réduite à l'explosion d'une barbarie sans raison. Mais, paradoxalement, la vigilance collective et la chasse obsessionnelle aux traces de la Commune, qui marquent le retour à l'Ordre, entraînent une saturation de sens et une surinterprétation des indices, propres à faire se lever le « spectre de Mai ».
- 40 Dans cette situation de remise en ordre de la politique et de la littérature, du récit fictionnel et historique, des bruits et de la parole, nous avons cherché à donner à voir, à partir de quelques exemples significatifs, diverses stratégies d'écriture, qui empruntent toutes, à des degrés divers, au brouillage et à l'hybridation. La fin des *Phénomènes terrestres* change de registre, passant de l'étude scientifique à la réflexion morale, et ouvre de ce fait un passage vers

l'avenir, qui invite en même temps à relire le livre en l'éclairant d'un sens nouveau. C'est ce même passage que cherche à instituer la dernière partie des *Incendiaires*, dans une logique de l'excès — mais, contrairement aux intentions visées, elle redouble en quelque sorte le caractère littéraire du texte. Surdéterminé par le regard de l'Ordre, le statut des deux tableaux refusés de Courbet est d'emblée trouble : de manière paradoxale, leur neutralisation passe d'abord par la mise au jour, sous le manteau artistique, de la surcharge politique où tout, de la signature au lieu de réalisation, en passant par la grossièreté du trait, fait sens. À cette surdétermination exogène correspond celle, endogène, de l'écriture de Blanqui dans *L'Éternité par les astres*. Le livre déploie, en effet, une triple analogie entre « le théâtre de ces grandes révolutions » (avec ses « accidents » et ses « chocs »), l'écriture métaphorique en spirale, et, enfin, l'histoire mélancolique des révolutions, laquelle se confond avec la captivité de l'auteur. S'opère alors un brouillage qui tend vers l'hybridation des écritures. Plus qu'une stratégie, ce brouillage définit le mode même d'expression, voire, chez Lissagaray et Rimbaud, l'invention d'une tradition nouvelle, au croisement de la chronique et de la poésie.

- 41 Bien sûr, les quelques exemples analysés ici donnent à voir des stratégies d'écriture minoritaires : les écrits des communards sont majoritairement restés ancrés dans les formes « traditionnelles » de l'analyse politique, de l'histoire ou de la chanson populaire, sans toujours bousculer les genres. Aussi catastrophique qu'ait été la défaite, elle laissait intacts la plupart des formes autant que la certitude d'une parole arrimée à une raison historique et à une vérité sociale. Dans cette perspective, le spectre était à la fois le marqueur de l'incertitude et ce qui devait, à plus ou moins longue échéance, l'annuler en se fondant dans l'histoire ; d'abord en

hantant les souvenirs et l'inconscient, ensuite, en réussissant à prendre corps dans la prochaine révolution.

- 42 Pour d'autres, dont quelques-uns de ceux étudiés ici, l'onde de choc de la défaite ne s'arrêtait pas aux portes de l'histoire ni aux moyens d'expression. L'incertitude touchait l'existence même de la Commune, affectant les conditions pour écrire et être entendu. Il ne pouvait être question, dès lors, de faire l'économie de cette incertitude ni de la circonscrire au nom de la certitude de la victoire finale. L'enjeu était de chercher la forme par laquelle le non-lieu de l'événement pouvait être réinvesti, l'expérience restituée, la mémoire transmise, la défaite autrement signifiée. Et cette forme opérait par le brouillage, le montage et l'hybridation, cherchant à inventer les conditions du contre-récit des vaincus.
-

NOTES

1. Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune* [1970], Paris, La Découverte, 2010.
2. Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images ?*, Seyssel, Champ Vallon, 2004, p. 23.
3. Sur ce sujet, voir notamment Michèle Audin (éd.), *Eugène Varlin, ouvrier relieur (1839-1871)*, Paris, Libertalia, 2019 ; Michèle Riot-Sarcey, « La mémoire des vaincus : l'exemple de Victorine B. », *Souvenirs d'une morte vivante* », dans Roger Bellet et Philippe Régnier (dir.), *Écrire la Commune*, Tusson, Du Lérot, 1994, p. 43-57 ; Kritin Ross, *L'Imaginaire de la Commune*, trad. E. Dobenesque, Paris, La Fabrique, 2015 ; Enzo Traverso, « La mélancolie des vaincus », dans *Mélancolie de gauche*, Paris, La Découverte, 2018, p. 25-71 et les contributions respectives d'Anthony Glinoe et Deborah Xerueb (sur Eugène Vermersch), de Gauthier Langlois (sur Fortuné Henry) et d'Éric Fournier (sur Louis-François Parisel) au volume coordonné par Marc César et Laure Godineau, *La Commune de 1871. Une relecture*, Paris, Creaphis Editions, 2019.
4. Laquelle « n'a rien à avoir avec le remord ou la repentance ; elle est causée par le poids de la défaite et de la perte, et prend souvent la forme de l'exil ». (Enzo Traverso, *Mélancolie de*

gauche, Paris, La Découverte, 2018, p. 25.)

5. *Ibid.*, p. 7.

6. Kristin Ross, *L'Imaginaire de la Commune*, trad. Etienne Dobenesque, Paris, La Fabrique, 2015, p. 15-16. Sur Élisée Reclus, voir plusieurs études récentes, parmi lesquelles Philippe Pelletier, *Élisée Reclus, géographie et anarchie*, Paris, Les éditions libertaires, 2009 ; Jean-Didier Vincent, *Élisée Reclus, géographe, anarchiste, écologiste*, Paris, Flammarion, 2010 ou encore Federico Ferretti, *Élisée Reclus, pour une géographie nouvelle*, Paris, Éditions du CTHS, 2014. Voir aussi les nombreuses rééditions dont les travaux de Reclus font l'objet depuis une dizaine d'années chez Flammarion, Bartillat, Héros-Limite ou encore Actes Sud.

7. Francisque Sarcey, « Reclus & Rossel », dans *Le XIXe Siècle*, 19 novembre 1871, p. 1.

8. *Le Pays*, 9 avril 1872, p. 2.

9. Élisée Reclus, *Les Phénomènes terrestres*, Paris, Hachette, 1872, p. 229-230.

10. Pour plus de détails sur le cas Courbet, voir notamment Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images ?*, *op.cit.* et Noël Barbe et Hervé Touboul (dir.), *Courbet, peinture et politique*, Ornans, Les éditions du Sekoya, 2013.

11. Fabrice Erre, *Le Règne de la poire. Caricatures de l'esprit bourgeois de Louis-Philippe à nos jours*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.

12. Jules Barbey d'Aurevilly, « Courbettes... à Courbet », dans *Le Figaro*, 11 avril 1872, p. 2. Toutes les citations qui suivent proviennent de cet article.

13. René de Pont-Jest, « Gazette des tribunaux. 4e Conseil de guerre de Versailles. Blanqui », dans *Le Figaro*, 18 février 1872, p. 3.

14. Enzo Traverso, *Mélancolie de gauche*, *op.cit.*, p. 33-34.

15. Voir Lisa Block de Behar (dir.), *De l'éternité à nos jours. L'hypothèse astronomique de Louis-Auguste Blanqui*, Paris, Honoré Champion, 2019, et la préface de Jacques Rancière à la réédition de *L'éternité par les astres : hypothèse astronomique*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2012.

16. Ce qu'affirmait déjà en son temps Eugène Vermersch à Londres, à l'occasion de la recension de l'ouvrage de Blanqui : « Blanqui n'est pas seulement un homme politique (...), c'est aussi un penseur, un poète et un savant », *Vermersch-Journal*, n°62, 29 février 1872.

17. Lisa Block de Behar, « Vers une poétique de la répétition », dans *De l'éternité à nos jours*, *op.cit.*, p. 25.

18. Frédéric Thomas, « “Je serai libre d'aller mystiquement, ou vulgairement, ou savamment”. Découverte d'une lettre d'Arthur Rimbaud », dans *Parade sauvage*, n° 29, 2018, p. 321-345 ; également disponible en ligne, URL : <https://sites.dartmouth.edu/paradesauvage/decouverte-dune-lettre-de-rimbaud-frederic-thomas/>.

19. « La plupart des écrivains, favorables ou non à la Commune, parce qu'ils achoppaient sur cette difficulté à embrasser l'événement, dans sa violence et sa complexité, adoptèrent [...] des formes brèves et discontinues. » Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans*

images ?, *op.cit.*, p. 25. Sur cette question, voir aussi Kristin Ross, *L'imaginaire de la Commune*, *op.cit.*, et Rimbaud, *la Commune et l'invention de l'histoire spatiale*, trad. Christine Vivier, Paris, Les Prairies ordinaires, 2020.

20. Sur Vermersch, voir Anthony Glinoe et Deborah Xerueb, « Eugène Vermersch : vertiges de l'infamie », dans Marc César et Laure Godineau (dir.), *La Commune de 1871, une relecture*, Paris, Creaphis éditions, 2019, p. 309-319.

21. Voir à ce sujet Colette Baudet, *Grandeur et misères d'un éditeur belge : Henri Kistemaeckers (1851-1934)*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1986.

22. *La Liberté* du 21 mars et *Le XIX^e Siècle* des 24 et 25 octobre 1872 donnent les listes des journaux et livres interdits en France ; dans leur très grande majorité, il s'agit d'écrits communards. Tous les journaux et ouvrages dont il est question dans cette partie font partie de ces listes.

23. Jacques Rougerie, « Écriture d'une histoire "immédiate" : l'*Histoire de la Commune de 1871* de Lissagaray », sur le site *Commune de Paris 1871*, slnd, URL : http://commune1871-rougerie.fr/lhistoire-de-la-commune-de%2cfr%2c8%2c54.html#_ednref2.

24. Pierre-Olivier Lissagaray, *Les Huit journées de mai derrière les barricades*, Bruxelles, Bureau du Petit Journal, 1871, p. I.

25. *Ibid.*, p. 2, 28 et 66.

26. *Ibid.* p. 51-52 et p. 95.

27. Bernard Noël, *Dictionnaire de la Commune*, Paris, Flammarion, 1978, p. 278.

28. Denis Saint-Amand nous signale que *Les Lèvres closes* est le titre d'un recueil publié en 1867 par Léon Dierx ; ce dernier fera paraître chez Lemerre *Les Paroles du vaincu*, poème conforme à la vision anti-communarde des Parnassiens. À la même époque, Arthur Rimbaud pastiche Dierx dans l'*Album zutique*, où il recopie sur le recto du troisième feuillet le poème « Vu à Rome », pourvu du surtitre *Les Lèvres closes*.

29. Cité par Georges Didi-Huberman, *Désirer. Désobéir. Ce qui nous soulève*, 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 2019, p. 236.

30. Michael Löwy, *Walter Benjamin, avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, 2014, p. 61.

31. Roger Bellet et Philippe Régner, « Introduction : la Commune, ses mythes et ses récits », dans *Écrire la Commune. Témoignages, récits et romans (1871-1931)*, Tusson, Du Lérot, 1994, p. 8.

32. Ainsi, dans *La vision de Versailles* (publié en 1873), Lissagaray fait émerger au sein de l'Assemblée parlementaire les spectres des fusillés de Mai.

33. Florian Mahot Boudias, *Poésies insupportables. Politiques de la littérature dans l'entre-deux-guerres (Aragon, Auden, Brecht)*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2016, p. 252-256.

34. Frédéric Thomas, « Jules Andrieu, situation d'un "frère d'esprit" », dans *Parade sauvage*, n° 30, 2020, p. 203-228

35. Jules Richard, « Les Conférences du bonhomme Richard », dans *Le Constitutionnel*, 3 décembre 1871.

36. Éric Fournier, « Les temps de l'apocalypse parisienne de 1871 », dans *Écrire l'histoire*, n° 15, [En ligne], 2015, URL : <http://journals.openedition.org/elh/616>.
37. Voir Stéphane Pihet, « Nommer la conjoncture : Commune de 1871 », dans *Cahiers du GRM*, n° 1, [En ligne], 2011, URL: <http://journals.openedition.org/grm/158>.
38. Pierre-Olivier Lissagaray, *Les Huit journées de mai derrière les barricades*, op.cit., p. 276-277.
39. *Ibid.*, p. 277.
40. *Ibid.*, p. 103.
41. Jacques Rougerie, « Écriture d'une histoire "immédiate" : l'Histoire de la Commune de 1871 de Lissagaray », sur le site *Commune de Paris 1871*, slnd, URL : http://commune1871-rougerie.fr/lhistoire-de-la-commune-de%2cfr%2c8%2c54.html#_ednref2.
42. Steve Murphy note d'ailleurs : « comme Vermersch dans *Les Incendiaires* ou Verlaine dans *Les Vaincus*, Rimbaud suppose bien la nécessité d'un nouveau renouveau et la disparition définitive de l'ancien. » (*Rimbaud et la Commune. Microlectures et perspectives*, Paris, Éditions Classiques Garnier, « Études rimbaldiennes », 2010, p. 414.)
43. Sur Rimbaud et la Commune, voir notamment Steve Murphy, *Rimbaud et la Commune*, op. cit. ; Yves Reboul, *Rimbaud dans son temps*, Paris, Éditions Classiques Garnier, « Études rimbaldiennes », 2009 ; Kristin Ross, *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, op.cit. ; Denis Saint-Amand, « Castors, ouvriers et conscrits. Politique des *Illuminations* », dans Éléonore Reverzy, Pierre Hartmann et Romuald Fonkoua (dir.), *Les Fables du politique des Lumières à nos jours*, Strasbourg, PU Strasbourg, 2012, p. 249-262 et « Rimbaud aux frontières du réel », dans Claudia Bouliane et Bernabé Wesley (dir.), *Cahier ReMix*, n° 7, « Repenser le réalisme », Montréal, Figura, Observatoire de l'imaginaire contemporain, 2018, URL : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/rimbaud-aux-frontieres-du-reel>; Frédéric Thomas, *Rimbaud révolution*, Paris, L'échappée, 2019, et « Commune de Paris », dans Alain Vaillant, Yann Frémy et Adrien Cavallaro (dir.), *Dictionnaire Rimbaud*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2021.
44. Frédéric Thomas, « Soir historique », dans *Dictionnaire Rimbaud*, op.cit. et *Rimbaud révolution*, Paris, op. cit.
45. Georges Didi-Huberman, *Désirer. Désobéir*, op.cit., p. 234.
46. *Ibid.*, p. 235.
47. *Ibid.*, p. 234.
48. Jacques Rancière, *Les Mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992, p. 158.

INDEX

Mots-clés : Commune de Paris, Reclus (Élisée), Courbet (Gustave), Lissagaray (Prosper-Olivier), Vermersch (Eugène), Poésie, Formalisme, Imaginaire

AUTEUR

FRÉDÉRIC THOMAS

CETRI

La Commune en contexte médiatique

Une fabrique positive de l'événement dans Le Cri du peuple de Vallès (mars-avril 1871) ?

Céline Léger

Introduction

- 1 Que reste-t-il de la Commune au moment de son 150^e anniversaire ? Cette insurrection fulgurante constitue aujourd'hui encore un objet historique étrange : « Tout se passe comme si sa nature d'événement, sa durée, si courte, sa destruction s'étaient retournées et se retournaient encore contre elle, pour la détruire en pensée ¹ ». Selon Marx, la Commune fut un « sphinx ² » pour l'entendement bourgeois. Plus largement, on peut se demander si « l'énigme de la Commune ³ » ne réside pas dans la longue incapacité de l'histoire à en dégager au moins « le noyau historique ⁴ ». Or, si l'histoire a eu et éprouve encore tant de difficultés à assumer la Commune, n'est-ce pas qu'un tel événement relève d'abord de la littérature, comprenant la « littérature médiatique ⁵ », qui suppose de ne pas envisager la presse et la littérature comme deux objets culturels distincts ? Les écrivains-journalistes sembleraient plus aptes à saisir l'essence de ce mouvement insurrectionnel que la plupart des historiens, confrontés

à divers obstacles. Nombre d'enseignants d'histoire dans le secondaire, d'historiens critiques ou plus spécialisés sur la Commune ont regretté la minoration de ce moment révolutionnaire, qui a souvent été rejeté en dehors de l'histoire républicaine, notamment parce qu'il est difficile à enfermer dans une continuité historique.

- 2 Aujourd'hui, rares sont les journaux qui mobilisent la Commune comme une référence historique à part entière ⁶. Relevant d'un journalisme d'investigation, nettement situé à gauche sur l'échiquier politique, le site d'information *Mediapart* y renvoie de temps à autre ⁷, et un peu plus régulièrement encore depuis le début du mouvement des Gilets Jaunes, à l'automne 2018. En effet, il ne s'agit pas simplement d'être nostalgique du « temps des cerises » mais l'insurrection de 1871 « pourrait bien nous donner le fil d'Ariane pour sortir du labyrinthe politique actuel ⁸ ». Les convocations journalistiques de la Commune dans *Mediapart* se concentrent notamment dans les blogs de deux spécialistes passionnés, dont le second n'est plus d'actualité : l'écrivain-documentariste Jean André Chérasse, alias Vingtras, et l'illustrateur Éloi Valat, auteur de plusieurs albums sur la Commune de Paris ⁹.
- 3 Qu'en était-il au moment des faits, il y a près de 150 ans, dans la presse partisane de l'époque, et plus particulièrement dans *Le Cri du peuple*, « modèle (jamais égalé) du journalisme militant ¹⁰ », dont certains contributeurs de *Mediapart* font encore retentir l'écho aujourd'hui ¹¹ ? Fondé le 22 février 1871 par Jules Vallès et Pierre Denis, *Le Cri du peuple* est à juste titre présenté comme le quotidien le plus lu dans la capitale insurgée, durant la Commune ¹². En dépit de son succès, il mena une existence éphémère et chaotique, inexorablement liée aux vicissitudes de la Troisième République balbutiante et de la révolution communaliste, si acculée. Aussi ne connut-il que 83 parutions : 18 numéros du 21 février au 11 mars,

date de sa suppression par décret du général Vinoy ; 65 numéros entre le 20 mars et le 22 mai, jour de son irrémédiable disparition ¹³. Quels discours et imaginaires y façonna la plume de Vallès, dont la « passion politique ¹⁴ » peut aisément servir de référence déontologique en matière de journalisme révolutionnaire ? Pour mieux cerner le « pur présent ¹⁵ » de l'événement vallésien, nous envisagerons un corpus restreint, allant du 22 mars – après le soulèvement du 18 mars et la reparution du journal – au 19 avril 1871 – date à laquelle Vallès cesse volontairement d'écrire, afin de se consacrer entièrement à son mandat d'élu au XV^e arrondissement ¹⁶. D'une part, comme en témoignent d'emblée la plupart de leurs titres, ces treize articles sont fortement influencés, voire entièrement déterminés, par les soubresauts de l'histoire en cours, qui s'écrit au fil des jours. D'autre part, en prise directe sur cette réalité historique ¹⁷, l'écriture de Vallès constitue elle-même un « contexte », qui contribue puissamment à construire l'événement « Commune » – en donnant d'emblée comme un supplément d'être à cette insurrection si éphémère – ainsi qu'à modeler les contours de ses temps forts pour la postérité.

- 4 Le journalisme de Vallès sous le Second Empire revêt trois caractéristiques fondamentales, qui s'aiguisent dans *Le Cri du peuple* du printemps 1871 ¹⁸. Premièrement, Vallès perçoit dans l'asservissement à une actualité frénétique l'un des principaux écueils qui guettent l'écrivain-journaliste. Il ne veut en aucun cas être un simple « fileur d'actualités ¹⁹ », quand bien même il se retrouve à faire « le métier d'articlier quotidien ²⁰ ». Il est cependant convaincu que la saisie journalistique du réel est – plus que le volume – apte à dire quelque chose de l'événement, à rendre compte des faits dans l'immédiat de leur surgissement. C'est pourquoi il entend non pas condamner ou nier l'actualité, mais se

l'approprier et la dépasser. Nous ne sommes pas loin de la distinction d'Audiberti ²¹ – avant Barthes – entre « l'écrivain », qui collectionne les événements, et « l'écrivain », qui les considère par rapport à la généralité de l'histoire. Deuxièmement, les articles de Vallès – « écrivain de frontière ²² », situé à la croisée des champs littéraire, journalistique et politique – vérifient un double caractère de « littérarité ²³ » et de « politisation ²⁴ », qui se traduit plus généralement par la prégnance d'une « posture polémique ²⁵ ». À « l'écriture du désenchantement ²⁶ » d'un Musset après la Révolution de Juillet, aux écrivains désabusés d'après 1848, aux allusionnistes et aux « rigolos ²⁷ » du Second Empire, s'oppose l'engagement vigoureux de Vallès dans son époque, d'où une approche spécifique de l'événement dans sa dynamique propre de rupture. Ce dernier oscille entre la polémique pamphlétaire du « franc-parleur ²⁸ », d'une part ; et un journalisme d'investigation, fondé sur la « chose vue ²⁹ », à l'avant-garde du reportage ³⁰, d'autre part. Enfin, la problématique de l'engagement engendre d'autres questions, plus spécifiquement vallésiennes, et en même temps symptomatiques des « mutations de l'énonciation journalistique ³¹ » qui s'amorcent dans la période : qu'en est-il du rapport de l'intime à l'histoire collective, d'une conscience très subjective comme « mode d'appréhension du monde ³² », dans un « rapport historique au temps et à l'espace ³³ » ? Il est possible de reprendre les propos de François Hartog au sujet de Michelet, figure tutélaire pour Vallès en dépit de ses ambiguïtés : « [l]oin de "s'effacer" en écrivant, il ne peut faire autrement que de "biographier" l'histoire ³⁴ ».

- 5 Tous ces aspects qui caractérisent de manière transversale l'écriture journalistique de Vallès affinent sa fabrique médiatique de la Commune, qui s'avère par ailleurs majoritairement positive entre le

22 mars et le 19 avril 1871. Dans l'ensemble, l'écrivain-journaliste s'évertue d'une part à exalter un bouleversement lumineux, en faisant valoir la réalité d'une fédération libératoire et joyeuse, d'où émerge d'autre part un mythe historique à nouveaux frais. Notre analyse traversera cette trame textuelle resserrée du journal *Le Cri du peuple*, à l'aune de ces deux orientations majeures, qui tendent à construire l'événementialité de l'insurrection.

Une fédération libératoire et joyeuse ?

- 6 La Commune est d'abord présentée comme un moment intense et inédit de construction politique, sous-tendu par un effort inouï de conciliation. En témoigne bien l'article du 23 mars, qui reprend une résolution quasi-unanime adoptée par l'assemblée de la Corderie ³⁵. Cette résolution, souligne Vallès, tend à offrir au Comité central de la garde nationale « le concours des délégués des vingt arrondissements de Paris ³⁶ » ; elle a été amendée « dans le sens de la conciliation politique avec toutes les forces vives de la démocratie ³⁷ ». L'article recense ensuite les principales motions ayant émané de la réunion des délégués des vingt arrondissements, qui là encore semblent favoriser une profonde concorde politique : elle « accorde son plein concours au Comité fédéral de la garde nationale siégeant à l'Hôtel de ville ³⁸ » ; elle « engage le Comité à persister dans la résolution de procéder le plus tôt possible aux élections de l'administration communale ³⁹ » ; le Comité « donne mandat à ses délégués de tout faire pour que le but soit poursuivi d'ensemble par le Comité central, la députation parisienne et les municipalités ⁴⁰ ». L'article recourt plus généralement à un lexique de l'entente, de la confiance et de la réunion harmonieuse, accentué ici ou là par un déterminant et un pronom de totalité : « toutes les forces vives » ;

« *tout* faire pour que le but soit poursuivi d'ensemble ». Cette emphase laudative gonfle pour ainsi dire la vocation fédératrice de la Commune mais, loin des envolées abstraites, elle s'accompagne en même temps d'une précision concrète à travers l'énumération des différents

délégués, nommés par l'assemblée des citoyens : « Lefrançais,/Theisz ,/Ch. Beslay,/Régère,/Pierre Denis,/Th. Ferré,/Dumont,/Vaillant,/Camelinat,/Gérardin ⁴¹ . » La mise en page verticale de cette liste fait ressortir l'importance historique de chaque individu ; elle rend aussi justice à la pluralité de leur représentativité, tout en l'incarnant de manière très palpable. S'y ajoute, pour finir, une répétition exclamative qui crée un effet d'attente positive vis-à-vis du suffrage comme moyen optimal d'atteindre la délibération et la représentation démocratiques : « Les élections ! Les élections ⁴² ! » Or, là encore, l'exaltation du discours ne perd pas de vue les perspectives tangibles de telles procédures politiques : « Elles indiqueront l'esprit de Paris, on saura ce qu'il pense, on verra ce qu'il veut ⁴³ ! » Six jours plus tard, l'article significativement intitulé « Le Scrutin » s'ouvre par une formule simple – dont l'isolement dans la page aiguise la force de percussion – qui enregistre énergiquement la tenue effective des élections réclamées : « Les élections sont faites ⁴⁴ . » Ce constat impersonnel est aussitôt suivi d'un commentaire subjectif, qui insiste sur leur aspect foncièrement démocratique : « L'acte de souveraineté populaire s'est accompli ⁴⁵ ». L'article du 30 mars entérine et consacre la proclamation officielle de la Commune au moyen d'une anaphore multiple, qui s'exhibe littéralement sur la page de journal : « La Commune est proclamée ⁴⁶ » est en effet répétée à cinq reprises, d'un bout à l'autre du texte. Enfin, dans ces deux articles consécutifs, la métaphore des boulets déposés dans l'urne ⁴⁷ et le zeugma selon

lequel la Commune « est sortie de l'urne électorale, triomphante, souveraine et armée ⁴⁸ » font habilement valoir le processus et l'aboutissement électoraux, qui apparaissent comme une véritable clé de voûte de l'insurrection communarde.

- 7 Or, cette fécondité démocratique est à la fois une composante et une condition de la liberté suprême que tend à réaliser cet événement politique, selon Vallès. Dans l'article du 23 mars, il s'agit de voter pour « la municipalité libre ⁴⁹ » qui rendra à Paris, « sali par l'empire, mutilé par l'invasion, sa liberté et sa gloire ⁵⁰ ». La personnification pathétique de la capitale française vient donner corps à ce principe fondateur de la devise républicaine, issu de la Révolution française. Et il ne s'agit pas d'une liberté restreinte, qui se cantonnerait à l'usage des puissants. D'après l'article du 30 mars, c'est le peuple de Paris tout entier que la Commune rend libre ⁵¹ ; c'est ainsi que le gamin de Paris ne sera plus seulement un « fils des désespérés ⁵² » mais pourra mûrir en devenant un « homme libre ⁵³ ». À en croire Vallès, cette liberté collective s'accomplit d'autant plus pleinement qu'elle sait cohabiter avec la liberté individuelle d'expression de son propre journalisme, dont dépend la légitimité du *Cri du peuple*. Ainsi, comme le précise ce même article, le citoyen Vallès, élu, a prié l'Assemblée de porter ses voix sur un autre, pour « garder entière et intacte sa liberté ⁵⁴ » en même temps que ses droits de journaliste. Enfin, il semble que la virulence nécessaire des combats induits par la rébellion et la résistance des communards n'ait pas non plus entravé la liberté et la dignité humaines. Cette anaphore doublée d'une répétition exclamative le signale vivement, à propos des élections : « il n'y a pas eu, à travers ces haies de sentinelles, dans ce camp debout autour d'un drapeau rouge, il n'y a pas eu une blessure faite à la liberté, pas une ⁵⁵ ! » L'article du 6 avril réitère et appuie cette forme de célébration, révélant que les

moyens, y compris militaires, mis en œuvre par les partisans de la Commune se sont avérés aussi légitimes et purs que les fins visées par l'insurrection :

De ces deux cents bataillons, il ne s'est pas détaché, depuis quinze jours de victoire, un seul homme qui ait compromis les idées de vertu. Il n'y a pas eu un crime commis, il n'y a pas eu, dans ce chaos glorieux, une femme insultée, un pain volé, un ennemi meurtri.

Pendant les batailles, il n'y a pas eu, sur le front de bandière de ce peuple en armes, une dérogation faite aux droits de la guerre, ni une violation de l'honneur

56 .

- 8 Les anaphores et les répétitions négatives ainsi que l'utilisation d'un rythme ternaire et des parallélismes de constructions composent ici toute une rhétorique de la libération. Ce discours est destiné à persuader le lecteur que l'événementialité de la Commune réside d'abord dans l'exercice d'une sagesse sans précédent du côté des fédérés insurgés. Plus généralement, *Le Cri du peuple* s'attache, par un « double processus de réappropriation sémantique et d'inversion dialectique ⁵⁷ », à montrer que c'est à Paris et non à Versailles que se trouvent « la modération, l'ordre, la vérité et la justice ⁵⁸ ». Cette orientation ne plaît pas à tous les révolutionnaires, notamment aux plus inflexibles d'entre eux qui n'hésitent pas à le taxer de modérantisme ⁵⁹ .
- 9 Une telle modération « guerrière » est précisément libératoire, sous la plume de Vallès ; cependant, elle n'exclut pas une autre forme de débordement – quant à elle essentiellement positive, avec des vertus là encore émancipatrices –, liée à l'enthousiasme débordant de la fête révolutionnaire. En effet, loin d'être retenue dans la page de journal, ou contenue dans les mots de certains représentants ou porte-paroles, la « joie ⁶⁰ » qui caractérise l'« enfantement social ⁶¹ » des élections communardes se répand et déferle dans les rues parisiennes, où elle acquiert une ampleur concrète sous différentes formes :

Quelle journée !

Ce soleil tiède et clair qui dore la gueule des canons, cette odeur de bouquets, le frisson des drapeaux ! le murmure de cette Révolution qui passe tranquille et belle comme une rivière bleue, ces tressaillements, ces lueurs, ces fanfares de cuivre, ces reflets de bronze, ces flambées d'espoirs, ce parfum d'honneur, il y a là de quoi griser d'orgueil et de joie l'armée victorieuse des Républicains ⁶² !

- 10 C'est ce que montre aussi, avec insistance, l'article que Vallès a éloquentement intitulé « La Fête », daté du 30 mars. Lorsque la Commune a été proclamée, non seulement les élus du peuple de Paris « sont entrés dans le vieil Hôtel de ville ⁶³ », comme pour le rajeunir et le régénérer, mais une foule nombreuse a envahi l'espace public, qu'elle s'est ainsi réapproprié d'une manière à la fois joyeuse et paisible : « hommes saluant du chapeau, femmes saluant du mouchoir, le défilé triomphal ⁶⁴ ». Dans la réalité, cette foule est l'incarnation du peuple parisien, soutenu par les bataillons fédérés en armes, élargi à la petite bourgeoisie, humble et travailleuse. Mais l'écriture vallésienne érige aussi cette masse concrète en métonymie puissante de l'insurrection. Il est précisé à plusieurs reprises qu'elle se tient « debout ⁶⁵ », dans une posture digne et courageuse – contrepoids humanisé à la force vile et brute des canons –, ou encore qu'elle salue et acclame souverainement le renouvellement communard. La dimension bruyante de cette journée festive, relatée par Vallès, est elle aussi envisageable aux sens propre et figuré : au-delà de ces acclamations humaines, l'artillerie tonne ses salves au soleil, « qui dor[e] leur fumée grise sur la place ⁶⁶ » ; les bataillons sonnent dans l'air les fanfares des clairons, « faisant gronder l'écho et battre les cœurs avec les roulements du tambour ⁶⁷ ». Chaque constat réel s'enrichit d'une métaphore qui donne à ces festivités solennelles une valeur quasi-extatique. Dans *Le Cri du peuple*, cette « rumeur ⁶⁸ » qui emplit la capitale est à l'image du retentissement médiatique que le journaliste souhaite conférer aux protestations indignées et revendications constructives des insurgés. Or, d'après

Vallès, cette allégresse et cette ivresse débordantes doivent se mesurer à l'aune du sentiment de réconfort éprouvé par tous les « calomniés et [...] blessés ⁶⁹ » ou les « vaincus ⁷⁰ » qui composent la génération de 1848, ainsi payée de « vingt ans de défaite et d'angoisses ⁷¹ ». Après les souffrances de Juin 48, le coup d'État du 2 décembre, les restrictions autoritaires du Second Empire et les trahisons de la Troisième République, il s'agit en effet d'une joie proprement consolatrice, qui jette une lumière bienfaisante sur une multitude de noms obscurs et les récompense des luttes passées. Partie prenante de cette génération perdue, en un sens « la plus maltraitée de l'histoire ⁷² », Vallès ressent très intimement le potentiel salvateur de la Commune au nom de ses « souvenirs douloureux ⁷³ » et de ses « fières espérances ⁷⁴ ». Ainsi s'explique l'ardeur lyrique de son témoignage élogieux sur l'ouverture de la Commune et ses débats solennels :

Il y a eu des cris de conviction farouche, – deux ou trois, – comme des cris de corneille ou d'aigle sur un champ de bataille.

Il y a eu des frémissements, comme ceux des arbres et des feuilles, que crispe une tempête ; mais j'aurais voulu que la bourgeoisie eût là des hommes de bonne foi, et je les eusse sommés de dire, après avoir entendu parler cette Commune, s'ils n'avaient pas de l'estime pour elle.

J'ai eu un moment de suprême admiration. Quand le Comité central entra l'écharpe rouge en sautoir, tête nue, et devant la Commune debout, remit ses pouvoirs, le geste fut si grand, qu'il m'en vint des larmes d'orgueil aux yeux ⁷⁵ !

- 11 Le souffle de l'écriture repose ici sur un savant mélange d'observation minutieuse et de symbolisation exaltée de la réalité politique. Les constats anaphoriques introduisent des sensations qui débouchent elles-mêmes sur des comparaisons animales ou naturelles et qui entrent en écho avec l'émotion profonde ressentie par Vallès, à la fois spectateur et acteur de l'événement. Partant, ses « larmes d'orgueil » sont moins une marque d'affectation égocentrée du « je » écrivant que le symptôme d'un abaissement individuel devant la grandeur de l'action collective qui consiste à faire vivre la

Commune. Le vocabulaire de la « grandeur ⁷⁶ » se retrouve d'ailleurs expressément dans les articles des 29 et 30 mars : l'écriture journalistique déplace-t-elle ainsi l'événement du geste concret à la geste mythique ?

De l'ancien au nouveau : la gestation d'un mythe ?

- 12 L'imaginaire que tissent les mots de Vallès autour de la Commune, y compris dans le temps même de son déroulement, est étroitement imbriqué à l'endroit où émerge, se développe, se concentre et s'achève l'insurrection. Il s'agit de Paris, capitale révolutionnaire, dont l'écrivain mobilise volontiers le potentiel mythique. Parfois, la grandeur de l'événement semble se confondre avec celle de la capitale française, qui est l'une des métonymies privilégiées de l'insurrection, à savoir « Paris, l'insurrection capitale ⁷⁷ », ce « bivouac de la Révolution ⁷⁸ » dont elle tire son honneur et son salut. Outre la périphrase redondante de « la grande ville, la grande ruche ⁷⁹ », c'est ce que montre bien l'apostrophe exclamative et intensément lyrique que Vallès emploie dans son article du 28 mars : « Ô grand Paris ⁸⁰ ! » Il s'agit de se réconcilier joyeusement avec une ville ressuscitée, dont les combats faubouriens ont ravivé la flamme révolutionnaire et les élections communales ont rehaussé le prestige. Cette expression est redoublée significativement dans l'article du 6 avril, lorsque l'insurgé exprime ses convictions révolutionnaires, dignes de confiance et porteuses d'espoir : « Je ne crois qu'à toi, ô Révolution ⁸¹ . » Puis le mythe urbain continue de prospérer à travers une rhétorique très classique, dans l'article du 7 avril, qui recourt à l'emphase d'une gradation ternaire : « Noble Paris ! fière cité ! cohue de héros ⁸² ! » Plus largement, le

journaliste reprend en partie à son compte le mythe littéraire de Paris, né du choc des « Trois Glorieuses » :

Juillet 1830 fut une renaissance. En s'insurgeant comme un seul homme contre les vellétés politiques de Charles X – Charles le Simple, comme le disait le poète (parisien) Béranger – la ville devint à ce moment même, et du jour au lendemain, mais durablement cette fois-ci, la capitale mythique et mondiale de la révolution, « notre mère ⁸³ ».

- 13 En témoigne l'association récurrente de l'onomastique parisienne au principe de liberté dans trois de ses articles de la période mars-avril. L'apposition « Paris, ville libre » donne d'abord son titre à l'article du 22 mars, où elle revient ensuite trois fois, parmi lesquelles deux occurrences ressortent en lettres capitales ⁸⁴. Cette formule-clé montre le souci d'efficacité médiatique d'un journal insurrectionnel, en prise directe sur les événements contemporains. Elle se retrouve dans l'article du 6 avril, qui l'utilise par ailleurs à deux reprises, au même titre que l'article suivant, sous une forme plus ramassée : « PARIS LIBRE ⁸⁵ ». L'écriture en capitales attire l'attention du lecteur sur le rapprochement ultime du nom propre et de son adjectif qualificatif à valeur laudative, qui réclament pour ainsi dire une fusion à la fois syntaxique et sémantique. Ce leitmotiv qui émaille voire scande littéralement plusieurs textes n'est pas sans évoquer l'allégorie fameuse de « la liberté guidant le peuple ». Il est cependant repris à nouveaux frais par l'article du 22 mars, à visée pragmatique, où Vallès appuie les revendications autonomistes de son confrère Pierre Denis, dans un contexte électoral qui passionne et divise la population en deux camps distincts. *Le Cri du peuple* se place du côté de ceux qui pensent qu'il faut organiser des élections communales tout de suite, sans le concours ni l'aval de l'Assemblée. Comme eux, Vallès est partisan d'une certaine forme d'autonomie ; il aimerait que Paris proclame son indépendance vis-à-vis du pouvoir central. Bien au-delà d'un banal dimanche d'élections, le 26 mars

assoit solidement la révolution du 18 mars et inaugure « une ère nouvelle de Liberté et de Justice ⁸⁶ ». La « plume d'or ⁸⁷ » de Vallès s'efforce d'immortaliser cette journée dans l'article majeur du 28 mars, empreint d'un grand lyrisme révolutionnaire. Le motif de la « liberté guidant le peuple » y est alors revitalisé à travers l'incarnation mythique du gamin de Paris :

Embrasse-moi, camarade, qui as, comme moi, les cheveux gris ! Et toi, marmot, qui joues aux billes derrière les barricades, viens que je t'embrasse aussi !

Le 18 mars te l'a sauvé belle, gamin !

Tu pouvais, comme nous, grandir dans le brouillard, patauger dans la boue, couler dans le sang, crever de faim et crever de honte, avoir l'indicible douleur des déshonorés !

C'est fini ⁸⁸ !

- 14 Au cœur du Second Empire, Vallès déplorait l'absence dominicale de la vie insufflée par le « gamin de Paris, cette sauterelle de la rue [...] jetant au vent son coup de sifflet et sa chanson ⁸⁹ ». Digne héritier du Gavroche hugolien – né dans *Les Misérables* ⁹⁰ en 1862 – et futur « camarade » – qui sera un homme libre –, le « marmot » de Vallès est ici l'incarnation emblématique d'un Paris populaire et insurrectionnel. Mort dans la fiction littéraire, en récupérant des cartouches de soldats ayant péri au combat, le gamin reprend vie dans la réalité que reconstruit le journal, en jouant aux billes derrière les barricades. Sous la plume du militant Vallès, il est « sauvé » au sens fort, dans la mesure où la Commune offre à un peuple de souffrants et de « vaincus » une revanche salutaire sur le « traumatisme de Juin ⁹¹ », les injustices du coup d'État et du Second Empire, puis les trahisons de la Troisième République. Le mythe du gamin de Paris est donc ici nettement retravaillé par les souffrances fondatrices ⁹² des Journées de Juin, « l'alpha et l'oméga de l'insurrection ⁹³ » selon Dolf Oehler.
- 15 Au sein de ses articles pour *Le Cri du peuple* comme dans sa production plus générale, Vallès s'approprie le mythe de Paris

révoltée, sans vraiment l'appuyer sur les Trois Glorieuses, qu'il occulte soigneusement et réduit plutôt à une réaction bourgeoise, politique et journalistique, aux antipodes d'une réalisation populaire de la révolution. Il ne se laisse pas éblouir par « l'éclair de Juillet ⁹⁴ », porteur d'un romantisme dangereux qui a essaimé sous des formes variées, tout au long du XIX^e siècle. Son écriture ne s'intéresse pas davantage à l'insurrection républicaine des 5 et 6 juin 1832, qui exerce pourtant une influence déterminante sur sa pensée politique ⁹⁵. Vallès privilégie pour sa part les « flambées d'espoir ⁹⁶ » que fait naître la révolution communarde après l'extinction cuisante du « brasier de Juin ⁹⁷ ». Et, au-delà de 1848, la Commune s'inscrit bien plus sûrement dans la filiation de la première Révolution française de 1789-1792. Les événements électoraux de 1871 constituent pour ainsi dire le digne lendemain d'un hier où « l'Assemblée du tiers-état était pleine d'hommes qui firent ce que le monde appelle la Révolution française ⁹⁸ ». En avril 1870, le rédacteur de *La Rue* délaissait les « grands événements » historiques tels que la Révolution française – tant scrutée par l'histoire micheletiste – ou même Juin 1848, pour se concentrer sur les tribulations quotidiennes de ses contemporains et les grèves de l'actualité récente. Dans *Le Cri du peuple* de mars-avril 1871, la Commune est un présent tourné vers l'avenir, qui fait en même temps ressurgir le passé de la Révolution française, cet événement par excellence, par lequel la modernité est entrée dans un nouveau « régime d'historicité ⁹⁹ », et dont le XIX^e siècle serait un « augmentateur logique ¹⁰⁰ ». Avant la Commune, Vallès soulignait la « force propulsive ¹⁰¹ » de 1789, mais rejetait l'autoritarisme de la Terreur, la dictature de 1793, « CE POINT CULMINANT DE L'HISTOIRE ¹⁰² », selon une périphrase ironique du *Bachelier*. Le journaliste exploite ici ce référent historique dans une composante beaucoup plus populaire mais aussi en partie légendaire, qui mêle

« les hommes de 92 ¹⁰³ » au « tambour de Santerre ¹⁰⁴ », lequel aurait couvert la voix de Louis XVI sur la guillotine, en 1793. À l'aune de l'insurrection communarde, Vallès saisit plus fondamentalement la grande Révolution au travers du Peuple, force vive qui se définit pour l'essentiel par sa propension à se révolter. Ce faisant, la plume de l'écrivain-journaliste vérifie le statut d'objet historique exceptionnel de la Révolution française, « en réécriture constante ¹⁰⁵ » et « actualisable presque à l'infini ¹⁰⁶ », dès le XIX^e siècle. L'écriture communarde de Vallès emprunte aussi à l'allégorisation républicaine, directement issue de la première Révolution lorsqu'elle honore « l'armée victorieuse des Républicains ¹⁰⁷ ». Toutefois, elle ne saurait en aucun cas céder aveuglément à la mystique trompeuse du « catéchisme ¹⁰⁸ » républicain, qui a influencé Robespierre au sein même des événements. Elle reprend en même temps qu'elle tient à distance le symbole à la fois historique et politique de Marianne :

[L]e buste de la République, qui se détachait blanche sur la tenture rouge, regardait, impassible, reluire cette moisson de baïonnettes étincelantes, au milieu de laquelle frissonnaient les drapeaux et les guidons aux couleurs éclatantes, tandis que montaient dans l'air le bourdonnement de la cité, les bruits du cuivre et de la peau d'âne, les salves et les acclamations ¹⁰⁹ .

- 16 Marianne est comme figée : sa pâleur maladive et son immobilité à l'allure indifférente contrastent sensiblement avec les couleurs chatoyantes et la vivacité revigorante des communards, dont les revendications sont politiques mais aussi sociales. Le réfractaire voit en effet dans la Commune une occasion inouïe d'unir la Marianne et la Sociale : « La Révolution sociale est en marche, nul ne lui barrera le chemin ¹¹⁰ », proclame-t-il dans son article du 3 avril. C'est aussi l'une des significations implicites que revêt la féminisation de la Commune dans l'article du 30 mars : « C'est aujourd'hui la fête nuptiale de l'idée et de la Révolution. / Demain, citoyens-soldats pour féconder la Commune acclamée et épousée la veille, il faudra

reprendre, toujours fiers, maintenant libres, sa place à l'atelier et au comptoir ¹¹¹. » Il semble alors que l'insurrection ne puisse être fécondée que par des avancées effectives en faveur de l'égalitarisme et de la justice sociale, en même temps qu'elle est inséparable du travail, recréé dans sa capacité à émanciper les individus, et non plus vecteur d'aliénation.

- 17 Enfin, bien qu'hostile au culte du « grand homme » ainsi qu'au fardeau du « haut fait », qui se polarise autour de valeurs trompeuses et envahissantes telles que la gloire, l'héroïsme et l'exploit ¹¹², Vallès se laisse ici emporter par l'envergure guerrière des luttes communardes, qui acquièrent par là une dignité à la fois historique et une ampleur mythique. Avec une exaltation insistante, il brandit l'étendard du drapeau rouge, bannière parisienne de la fraternité populaire, symbole d'émancipation et de nouveauté qu'il oppose à l'ancien monde de la monarchie, matérialisé par le drapeau blanc :

Le drapeau blanc contre le drapeau rouge : le vieux monde contre le nouveau ! La dernière étreinte ! Qui triomphera, des neveux de Hoche ou des petits-fils de Cathelineau ?

C'est le drapeau blanc qui a couvert les soldats infâmes. Le drapeau rouge qu'ont défendu les soldats honnêtes !

Le drapeau rouge : il flotte au-dessus de deux cents bataillons fédérés, vainqueurs dans Paris ¹¹³.

- 18 L'article du 22 mars conditionne ponctuellement l'historicité des résolutions communales en les rattachant au dépassement digne et glorieux des circonstances guerrières où le pays se trouve encore empêtré : « décision qui ne sera bonne et n'aura sa date dans l'histoire que si elle évite la guerre civile et le retour de la guerre avec Bismarck vainqueur ¹¹⁴ ». Enfin, l'article du 14 avril consacré aux « Bellevillois » développe un récit circonstancié, où les combats de certains bataillons communards sont volontiers érigés en hauts faits historiques, avant même que ce quartier ne constitue le dernier

îlot de l'ultime combat, à la fin mai ¹¹⁵. Vallès y précise à plusieurs reprises la reconnaissance et la gratitude que les membres de la Commune éprouvent vis-à-vis de ces combattants : ces nouveaux « grands hommes » sont chaleureusement reçus, félicités et remerciés. Revient également sous une forme légèrement déplacée le symbole du drapeau rouge, qui érige à certains égards ces soldats de la Commune en nouveaux martyrs : le 191^e bataillon rapporte « comme trophée une couverture rouge, qui lui avait servi de drapeau, et était toute criblée de balles, de mitrailles ¹¹⁶ ». S'ajoute à cela un épisode au plus-que-parfait, qui étire dans le temps certains actes de bravoure accomplis par les Bellevillois, en rehausse le prestige historique : « Déjà le 114^e bataillon, du dix-neuvième arrondissement, avait, au rond-point de Neuilly, pendant trois jours et trois nuits, montré l'exemple de la fermeté et du courage civil ¹¹⁷. » Enfin, comme l'atteste déjà cette phrase consacrée au 114^e bataillon, Vallès reprend abondamment à son compte un lexique mélioratif de l'admiration, pour se prosterner à son tour devant les *res gestae* de ses camarades communards, envisagés tant dans leur intimité que dans leurs actions publiques : « Il était beau de voir ces gardes venant se reposer au sein de leur famille, et tous prêts à répondre à un nouvel appel de la Commune. / [...] Honneur à ces bataillons. / Belleville prouve par ses actes son courage civique et son dévouement à la Commune ¹¹⁸. » Vallès fait ainsi de la Commune une fédération glorieuse des douleurs, qui prolonge et venge la « sombre bataille ¹¹⁹ » de 48.

Conclusion

- ¹⁹ Éclairée par le prisme du regard vallésien, la Commune de 1871 illustre exemplairement une définition double de l'événement

comme « construction subjective », à la croisée de l'histoire, de la presse et de la littérature. Depuis lors jusqu'à nos jours, elle porte très lourdement « l'ambiguïté et l'énigme du mot événement ¹²⁰ ». D'un côté, elle a été non seulement critiquée, méprisée, diabolisée ¹²¹, mais aussi diluée, voire niée, dans sa force d'événement historique :

[E]lle est censée n'avoir pas vraiment existé comme événement et comme révolution, avoir peut-être seulement existé comme catastrophe intemporelle, et avoir eu la destruction comme but et comme mot d'ordre. Elle est historiquement, existentiellement, moralement condamnée à mort ¹²².

- 20 Bien qu'ayant suscité de nombreuses études d'ordre historique, politique, militaire, juridique, institutionnel, économique ou social – auxquelles il faut ajouter des biographies et une « importante littérature de circonstances ou de témoignage ¹²³ » – elle semble même avoir été en partie occultée, chez les artistes favorables à sa cause comme chez ses ennemis ¹²⁴. D'un autre côté, cette brève mais intense insurrection constitue une date majeure – éminemment féconde –, en particulier dans le parcours et l'œuvre de Vallès, lui-même exilé et condamné à mort par contumace, à cause de son engagement très concret dans le mouvement du printemps 1871. Rédacteur militant de *L'Affiche rouge* et du *Cri du peuple*, ce dernier l'a impulsée, soutenue et portée pendant comme après les faits ¹²⁵. Dès 1872, il lui a consacré, avec son drame historique *La Commune de Paris*, une « œuvre apologétique ¹²⁶ » qui s'ouvre sur les journées de Juin et se termine par la répression à Satory. Enfin, sa trilogie autofictionnelle montre comment sa révolte individuelle s'est résolue dans une « révolution » collective, dont *L'Insurgé* propose une saisie originale et stimulante, car profondément impliquée, affective, sensible, mais aussi partielle et discontinue, aux antipodes d'une vision surplombante de l'événement. Somme toute, la Commune s'avère déterminante dans la trajectoire vallésienne.

Selon Roger Bellet, elle est aussi bien le « rachat d'un passé douloureux ¹²⁷ » qu'une « sorte d'éternel futur antérieur, qui impliquera l'avenir ¹²⁸ ». Ainsi vérifie-t-elle une définition bivalente de l'événement, que reprend François Dosse : résultat et commencement, dénouement et ouverture de possibles ¹²⁹. Jacques Migozzi la décrit comme « l'expérience historique nourricière ¹³⁰ » d'une écriture novatrice. Vallès lui-même la considère peu ou prou comme le « couronnement de sa vie ¹³¹ », qui marque à la fois un aboutissement et une rupture. Roger Bellet en fait « l'événement-avènement ¹³² ».

- 21 Dans le cadre d'une modernité médiatique – issue de 1836 ¹³³ puis sensiblement renouvelée au cœur du Second Empire ¹³⁴ –, la presse entame une « relation internalisée avec l'événement qui se produit ¹³⁵ ». Bien avant l'« hyperbolisation du présent ¹³⁶ » – qu'exacerberont à la fin du xx^e siècle les médias de masse et leurs flux continus d'informations ¹³⁷ –, l'événement journalistique du xix^e siècle tend à se constituer en temps réel, d'où un « télescopage des temporalités ¹³⁸ » propre à la saisie de ce qu'est un événement historique. Somme toute, c'est probablement dans la mesure où il s'emploie à faire l'événement que l'« écrivain-journaliste ¹³⁹ » s'avère le meilleur truchement pour définir ce grand « enjeu des sociétés contemporaines ¹⁴⁰ ». Les articles de Vallès dans *Le Cri du peuple* de mars-avril 1871 permettent de vérifier cette hypothèse, qu'ils enrichissent de leurs caractéristiques propres.
- 22 D'une part, à travers l'exaltation d'une fédération libératoire et joyeuse, le journaliste reprend à son compte une conception de « l'agir historique ¹⁴¹ » portée par Michelet, où l'histoire n'est plus une « simple collection de faits ¹⁴² » mais se veut « la somme des actes humains qui s'engendrent les uns les autres pour former un monde commun et égalitaire ¹⁴³ ». Avant Nietzsche puis Foucault, il

promeut de manière plus ou moins explicite une approche discontinuiste du temps, où « [l]’histoire effective fait ressurgir l’événement dans ce qu’il peut avoir d’unique et d’agir ¹⁴⁴ ». À l’inverse des personnages de Perec qui rêveront au xx^e siècle de « névénement [...] hors du temps de l’Histoire ¹⁴⁵ », il semble donc aspirer à des événements fondateurs, qui entraînent sur le plan politique un « changement des rapports entre le possible et l’impossible ¹⁴⁶ ». Son écriture s’inscrit dans un « devenir ¹⁴⁷ » irruptif, au sens deleuzien du terme ; elle est traversée par une utopie libératrice, qui « empêche l’horizon d’attente de fusionner avec le champ d’expérience ¹⁴⁸ ». Vallès pense depuis longtemps que les bouleversements socio-politiques sont inséparables d’une révolution culturelle ; pour lui, il ne s’agit donc en aucun cas de prôner, comme Zola et d’autres naturalistes, l’autonomie du champ littéraire par rapport à la politique. C’est aussi pourquoi il est transfiguré par cet événement nourricier : avant la Commune, il peut encore avoir la réputation d’être un polémiste voire un « brasseur de vent » (façon Barbey ou Bloy) ; après 1871, il révèle pleinement sa vocation d’écrivain politique.

- 23 D’autre part, bien que Vallès conçoive souvent le mythe comme un instrument d’aliénation idéologique ¹⁴⁹, la Commune acquiert sous sa plume une ampleur mythique, qui s’adosse notamment sur une mythologie de la capitale, dès lors lyrique et symbolique. Peu adepte des images romantiques et des métaphores grandiloquentes, surtout avant 1871, il va même ici jusqu’à célébrer le gamin de Paris, avant que l’échec de la Commune ne « tue ¹⁵⁰ » réellement le mythique Gavroche ¹⁵¹ : « la force du mythe vient de l’Histoire même ¹⁵² ». Il inscrit par ailleurs l’insurrection communarde dans une filiation historique, sans pour autant qu’elle apparaisse comme une simple répétition de la révolution primordiale devenue archétypale ¹⁵³.

Enfin, il érige un « haut fait » à nouveaux frais, en louant habilement les exploits militants voire « guerriers » de ses camarades communards. Sous sa plume, la Commune semble alors être le dernier avatar du mythe de Paris au XIX^e siècle.

- 24 Ce faisant, ses espoirs révolutionnaires posent et creusent – sans résoudre – la question de la violence concrète comme outil très problématique d’émancipation et de répression ¹⁵⁴. Or, puisque les actions destinées à subvertir les pouvoirs en place s’avèrent dangereuses et risquées, ne faut-il pas transposer la violence à une parole audacieuse, engagée ? À maints égards, le militantisme de Vallès prône et utilise un langage-action, résolument pragmatique et performatif. C’est en quoi son journal *Le Cri du peuple* expérimente davantage que le « Livre » des « modes d’action ¹⁵⁵ » sur le réel et devient, par sa virulence féconde, une contre-histoire à part entière.
-

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Vallès Jules,

- *Le Cri du peuple*, 1871 (Gallica) :
- « La passion politique », 26 février
- « Paris, ville libre », 22 mars
- « Les Élections », 23 mars
- « Le 26 mars », 28 mars
- « Le Scrutin », 29 mars
- « La Fête », 30 mars
- « Décidez-vous », 3 avril

- « Il faut choisir », 6 avril

Corpus secondaire

XIX^e siècle

Hugo Victor, *Actes et paroles. 1870-1871-1872*, Paris, Michel Lévy frères, 1872, 220 p.

Marx Karl, *La Guerre civile en France*, 1871, Paris, Éditions sociales, 1953, 358 p.

Michelet Jules, *Œuvres complètes. IV. Histoire de France*, Paris, Flammarion, 1974 [1893-1898], 869 p.

Vallès Jules,

- *La Commune de Paris* [1969], préface et notes de Marie-Claire Bancquart et Lucien Scheler, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1970, 377 p.

- *Le Tableau de Paris* [1882-1883], Paris, Berg International Éditeurs, 2007, 342 p.

- *Œuvres, I, 1857-1870*, texte établi, présenté et annoté par Roger Bellet, Paris, Gallimard, 1975, « Bibliothèque de la Pléiade », 1781 p.

- *Œuvres, II, 1871-1885*, texte établi, présenté et annoté par Roger Bellet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, 2045 p.

- « Paris », *L'Événement*, 4 mars 1866 (BNF).

XX^e siècle

Jouanard Gil, « *Tout fait événement* », Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1998, 171 p.

Travaux critiques

Monographies

Angenot Marc, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, « L'Univers des discours », 1989, 1167 p.

Audiberti Jacques, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1965, 166 p.

Bellet Roger,

- *Jules Vallès, journalisme et révolution. 1857-1885*, Tusson, Éditions du Lérot, « Vallès-études », 1987, 522 p.

- *Paris au XIX^e siècle. Aspects d'un mythe littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1984, 170 p.

Citron Pierre, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, 437 p.

- Delacroix Christian, Dosse François, Garcia Patrick *et al.* (dir.), *Historiographies. Concepts et débats. I et II*, Paris, Gallimard, « Folio. Histoire », 2010, 1325 p.
- Deleuze Gilles, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 249 p.
- Deluermoz Quentin, *Le Crépuscule des révolutions. 1848-1871*, Paris, Éditions du Seuil, « L'Univers historique », 2014 [2012], 408 p.
- Dosse François, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix*, Paris, Presses universitaires de France, « Le Nœud gordien », 2010, 348 p.
- Eliade Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, « Idées », 1969 [1949], 187 p.
- Hartog François,
- *Évidence de l'histoire : ce que voient les historiens*, Paris, Gallimard, « Folio. Histoire », 2007 [2005], 356 p.
 - *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, « Points. Histoire », 2012 [2003], 321 p.
- Higonnet Patrice, *Paris, capitale du monde : des lumières au surréalisme*, Paris, Tallandier, 2005, 447 p.
- Jourdan Maxime, *Le Cri du peuple (22 février 1871-23 mai 1871)*, Paris, L'Harmattan, 2005, 306 p.
- Lidsky Paul, *Les Écrivains contre la Commune*, Paris, François Maspero, « Cahiers libres », 1970, 179 p.
- Melmoux-Montaubin Marie-Françoise, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, « Lieux littéraires », 2003, 469 p.
- Migozzi Jacques, *L'Écriture de l'histoire dans la trilogie romanesque : L'Enfant, Le Bachelier, L'Insurgé de Jules Vallès*, Thèse de doctorat : littérature française, Paris 8, 1990, 2 vol., 569 p.
- Oehler Dolf, *Le Spleen contre l'oubli, juin 1848 : Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen* [1988], traduit de l'allemand par l'allemand par Guy Petitdemange et Sabine Cornille, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1996, 465 p.
- Saminadayar-Perrin Corinne,
- *Jules Vallès*, Paris, Gallimard, « Folio. Biographies », 2013, 425 p.
 - *Modernités à l'antique. Parcours vallésiens*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 1999, 470 p.
- Thérenty Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2007, 400 p.

Tillier Bertrand, *La Commune de Paris, révolution sans images ? : politique et représentations dans la France républicaine : 1871-1914*, Seyssel, Champ Vallon, « Époques », 2004, 526 p.

Ouvrages collectifs

Alexandre Didier, Frédéric Madeleine, Parent Sabrina et al. (dir.), *Que se passe-t-il ? Événement, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, 253 p.

Bellet Roger et Régnier Philippe (dir.), *Écrire la Commune. Témoignages, récits et romans (1871-1931)*, Tusson, Du Lérot, « Idéographies », 1994, 288 p.

Caron Jean-Claude (dir.), *Paris, l'insurrection capitale*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2014, 263 p.

Delacroix Christian, Dosse François et Garcia Patrick (dir.), *Paul Ricœur et les sciences humaines*, Paris, Éditions La Découverte, « Armillaire », 2007, 249 p.

Kalifa Dominique, Régnier Philippe, Thérenty Marie-Ève et Vaillant Alain (dir.), *La Civilisation du journal, Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, « Opus magnum », 2011, 1762 p.

Rousso Henry et Joël Cornette (dir.), *La Révolution inachevée : 1815-1870*, Paris, Belin, « Histoire de France », 2010, 670 p.

Vaillant Alain et Thérenty Marie-Ève (dir.), *1836, l'an I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2001, 388 p.

Revues

Goetschel Pascale et Granger Christophe (dir.), *Sociétés et Représentations, Faire l'événement*, n^o 32, 2011/2.

Articles

Bellet Roger, « Jules Vallès et Paris : le provincial naturalisé parisien », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 42, n^o 1, 1990, p. 47-61.

Disegni Silvia, « Vallès, écrivain de frontière », *Sociologie de la littérature. La Question de l'illégitime*, sous la direction de Sylvie Triaire, Jean-Pierre Bertrand et Benoît Denis, *Lieux littéraires/La Revue*, n^o 5, juin 2002, URL : <http://books.openedition.org/pulm/1059?lang=fr>, consultée le 20 février 2020.

Foucault Michel, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *Hommage à Hyppolite*, Paris, Puf, « Épiméthée », 1971, p. 145-172.

Furet François, « Le catéchisme révolutionnaire », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n^o 2, 1971, p. 255-289.

Jourdan Maxime, « Jules Vallès, patron de presse. Fondation, direction(s) et gestion du premier *Cri du peuple* », dans *Vallès et le « sens du réel »*, *Autour de Vallès*, n° 38, 2008, p. 133-178.

Remaud Olivier, « L'action », *L'Esprit créateur*, vol. 46, n° 3, 2006, p. 40-44.

Saminadayar-Perrin Corinne, « Dire et ne pas dire : Juin 1848 dans la chronique littéraire de Vallès au *Progrès de Lyon* (1864-65) », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 29, juillet 2000, p. 5-27.

Thérenty Marie-Ève, « Chronique et fiction », dans *Vallès-Mirbeau. Journalisme et littérature*, sous la direction de Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *Autour de Vallès*, n° 31, 2001, p. 7-24.

Vaillant Alain, « De la littérature médiatique », *Interférences littéraires*, n° 6, mai 2011, p. 21-33.

Yvrel Jean-Jacques, « De Delacroix à Poulbot, l'image du gamin de Paris », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n° 4, 2002, p. 39-72.

La Commune et Vallès à l'heure actuelle

Chérasse Jean,

- « Candide ? », *Mediapart.fr* [En ligne], 2 avril 2019.

- « Désuétude prospective », *Mediapart.fr* [En ligne], 1^{er} septembre 2019.

- *Les 72 Immortelles. La Fraternité sans rivages. Une éphéméride du grand rêve fracassé des Communeux et L'Ébauche d'un ordre libertaire. Un regard neuf et affectueux pour la juste mémoire de la Commune de Paris de 1871*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2018, 2 vol., 578 et 300 p.

Léger Céline,

- *Jules Vallès, la fabrique médiatique de l'événement (1857-1870)*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, « Le XIX^e siècle en représentation(s) », mars 2021.

- « Que reste-t-il de la Commune portée par Jules Vallès ? Entretien avec deux spécialistes passionnés... », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, à paraître.

Meysan Raphaël, *Les Damnés de la Commune. 1. À la recherche de Lavalette*, Paris, Éditions Delcourt, 2017, 145 p.

Valat Éloi, *Le Journal de la Commune* (2007), *L'Enterrement de Jules Vallès* (2010), *La Semaine sanglante* (2010), *Louises : les femmes de la Commune* (2019), Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 151, 157 (x 2) et 160 p.

NOTES

1. Roger Bellet et Philippe Régnier, « Introduction : La Commune, ses mythes et ses récits », dans *Écrire la Commune. Témoignages, récits et romans (1871-1931)*, Tusson, Du Lérot, 1994, p. 7.
2. Karl Marx, *La Guerre civile en France, 1871*, Paris, Éditions sociales, 1953, p. 256.
3. Roger Bellet et Philippe Régnier, « Introduction : la Commune, ses mythes et ses récits », art. cit., p. 14.
4. *Idem*.
5. Voir Alain Vaillant, « De la littérature médiatique », *Interférences littéraires*, n^o 6, mai 2011, p. 21-33.
6. Même si les commémorations, comme celles des 150 ans cette année, font ponctuellement ressurgir l'événement avec une grande acuité.
7. L'auteur de la bande dessinée *Les Damnés de la Commune* (vol. 1) rappelle que le logo des éditions Maspero (plus tard repris/modifié par les éditions La Découverte, Mediapart et la *Revue du crieur*) est en réalité tiré d'une gravure datant de la Commune de Paris : voir Raphaël Meyssan, *Les Damnés de la Commune. 1. À la recherche de Lavalette*, Paris, Delcourt, 2017. En outre, dans un entretien accordé à Mediapart, François Maspero raconte qu'il a utilisé la première fois cette gravure pour l'édition des œuvres complètes d'Eugène Pottier (auteur de *L'Internationale* et communard) : voir <https://blogs.mediapart.fr/edition/mediapart-dix-ans-deja/article/011217/dou-vient-le-crieur-de-journaux-devenu-logo-de-mediapart>, 5 septembre 2020.
8. Jean Chérasse, « Désuétude prospective », *Mediapart.fr*, 1^{er} septembre 2019, URL : <https://blogs.mediapart.fr/vingtras/blog/010919/desuetude-prospective>.
9. Jean Chérasse a récemment écrit l'ouvrage *Les 72 Immortelles. La Fraternité sans rivages. Une éphéméride du grand rêve fracassé des Communeux*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2018 : voir <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/130418/la-commune-toujours-recommencer-selon-jean-cherasse-alias-vingtras?onglet=full>. Éloi Valat est notamment l'auteur des albums suivants : *Le Journal de la Commune* (2007), *L'Enterrement de Jules Vallès*, *La Semaine sanglante* (2010), *Louises : les femmes de la Commune* (2019), Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour : voir <https://www.eloivalat.com/>. À ce sujet, voir Céline Léger, « Que reste-t-il de la Commune portée par Jules Vallès ? Entretien avec deux spécialistes passionnés... », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, à paraître.
10. Voir Jean Chérasse, dans Céline Léger, « Que reste-t-il de la Commune portée par Jules Vallès ? Entretien avec deux spécialistes passionnés... », art. cit.
11. Même si Jean Chérasse a bien conscience que « Mediapart n'est pas *Le Cri du peuple* », il prend le soin de déplorer « l'intransigeance et la raideur journalistiques à une époque où on a un vital besoin de convivialité politique, de sensibilité sociale et de fraternité humaine ».

Voir Jean Chérasse, « Candide ? », *Mediapart.fr*, 2 avril 2019, URL : <https://blogs.mediapart.fr/vingtras/blog/020419/candide>.

12. Il faut dissocier deux périodes. Du 21 février au 11 mars, le journal tire aux alentours de 50 000 exemplaires, exceptionnellement 60 000 puis, de sa reparation à la Semaine sanglante, il tire aux environs de 100 000 exemplaires.

13. Avant de renaître en 1883, après le retour d'exil de Vallès. C'est un journal absolument primordial dans le parcours de Vallès. D'où son apparition à l'écran dans notre court-métrage *Rives d'exil*, portant sur la fin de la Commune et l'exil de Vallès (sortie en avril 2021).

14. Jules Vallès, « La passion politique », *Le Cri du peuple*, 26 février 1871 (1^{ère} page), URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46837387.item>.

15. La Commune constitue pour Vallès un « présent fulgurant, irremplaçable » Voir Roger Bellet, « Introduction », *Œuvres, II, 1871 - 1885*, Paris, Gallimard, 1990, p. X.

16. Tous ces articles sont signés par « Vallès », sauf ceux du 30 mars et du 18 avril qui s'élargissent aux « rédacteurs du *Cri du peuple* ». Mais Vallès en est la plume principale, voire exclusive, comme l'attestent plusieurs images caractéristiques.

17. Ce n'est pas le cas de ses autres textes consacrés à la Commune, qui lui sont postérieurs, à savoir la pièce *La Commune de Paris* et le roman *L'Insurgé*.

18. Une partie des analyses qui suivent est empruntée à notre thèse : *Jules Vallès, la fabrique médiatique de l'événement (1857-1870)*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, février 2021.

19. Jules Vallès, *L'Insurgé*, *Œuvres, II, op. cit.*, p. 910.

20. Jules Vallès, « Paris », *L'Événement*, 4 mars 1866 (BNF).

21. Voir Jacques Audibert, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1965, p. 7-20.

22. Silvia Disegni, « Vallès, écrivain de frontière », dans *Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime*, sous la direction de Sylvie Triaire, Jean-Pierre Bertrand et Benoît Denis, *Lieux littéraires/La Revue*, n° 5, juin 2002, URL : <http://books.openedition.org/pulm/1059?lang=fr>, consultée le 20 février 2020.

23. Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 538.

24. *Id.*

25. Silvia Disegni, « Vallès, écrivain de frontière », *art. cit.*

26. Marie-Ève Thérenty, « Chronique et fiction », dans *Vallès-Mirbeau. Journalisme et littérature*, sous la direction de Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *Autour de Vallès*, n° 31, 2001, p. 10.

27. Voir Jules Vallès, « Hier - Demain », *Le Nain jaune*, 14 février 1867, dans *Œuvres, I, 1857-1870*, Paris, Gallimard, 1975, p. 919.

28. En témoigne bien le texte où il attaque violemment le général Yusuf pour ses crimes en Algérie, et qui l'oblige à démissionner de *La Liberté* : voir Jules Vallès, « Courrier de la

semaine », *La Liberté*, 26 mars 1866 (Bibliothèque nationale de France, qui sera ensuite reprise sous l'abréviation « BNF »), p. 632-637. Voir aussi le double article où il fait le portrait de ceux qu'il appelle des « francs-parleurs », qui fit du bruit, même s'il n'apparaît qu'aux pages 5 et 6 des numéros en question : Jules Vallès, « Mœurs et portraits littéraires. Les francs-parleurs », *Le Courrier français*, 19 et 26 août 1866 (BNF), p. 898-906.

29. Voir Myriam Boucharenc, « Choses vues, choses lues : le reportage à l'épreuve de l'intertexte », *Cahiers de narratologie*, n^o 13, 2006, URL : <http://narratologie.revues.org/320>, consultée le 14 novembre 2017.

30. Voir Jules Vallès, « Lettres de province. Au fond d'une mine. (Première heure) (Deuxième heure) », *Le Figaro*, 16 et 17 novembre 1866 (Gallica), « Le châtimeur », *Le Nain jaune*, 7 mars 1867 (BNF) et « Une nuit blanche », *Le Nain jaune*, 14 mars 1867 (BNF), p. 924-936. Voir aussi *L'Invention du reportage*, sous la direction de Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérenty, *Autour de Vallès*, n^o 40, 2010. Bien que le terme de « reporter » soit un « anachronisme » en 1865 (voir Corinne Saminadayar-Perrin, *Jules Vallès, op. cit.*, p. 231) et qu'il s'agisse plus précisément de « proto-reportage », nous tenterons de démontrer ce que nous entendons par « reportage ».

31. Marie-Ève Thérenty, « Chronique et fiction », art. cit., p. 20. Voir aussi *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2007. Sous l'influence de la « matrice littéraire » – c'est-à-dire l'effet du littéraire sur le médiatique –, une partie de la presse évolue vers une écriture plus subjective, voire autobiographique, davantage centrée sur l'intime.

32. *Ibid.*, p. 19.

33. *Id.*

34. Jules Michelet, [27 octobre 1834], *Journal. Tome I. 1828-1848*, Paris, Gallimard, 1959, p. 161, cité et commenté par François Hartog, *Évidence de l'histoire : ce que voient les historiens* [2005], Paris, Gallimard, 2007, p. 196.

35. Rue de la Corderie, la maison du n^o 14 fut le siège des sections parisiennes de l'AIT. À la fin de l'année 1870, elle devint un lieu de réunion pour les membres du Comité central républicain de défense des vingt arrondissements de Paris, dont plusieurs furent élus de la Commune, en 1871.

36. Jules Vallès, « Les Élections », *Le Cri du peuple*, 23 mars 1871 (1^{ère} page), URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4683755r/f1.item>.

37. *Id.*

38. *Id.*

39. *Id.*

40. *Id.*

41. *Id.*

42. *Id.*

43. *Id.*

44. Jules Vallès, « Le Scrutin », *Le Cri du peuple*, 29 mars 1871 (1^{ère} page), URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4683761g.item>.

45. *Id.*

46. Jules Vallès, « La Fête », *Le Cri du peuple*, 30 mars 1871 (1^{ère} page), URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4683762w.item>.

47. Jules Vallès, « Le Scrutin », art. cit.

48. Jules Vallès, « La Fête », art. cit.

49. Jules Vallès, « Les Élections », art. cit.

50. *Id.*

51. Jules Vallès, « La Fête », art. cit.

52. Jules Vallès, « Le 26 mars », *Le Cri du peuple*, 28 mars 1871 (1^{ère} page), URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46837602.item>.

53. *Id.*

54. Jules Vallès, « Les Élections », art. cit.

55. Jules Vallès, « Le Scrutin », art. cit.

56. Jules Vallès, « Il faut choisir », *Le Cri du peuple*, 6 avril 1871 (1^{ère} page), URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4683769s.item>.

57. Maxime Jourdan, « Jules Vallès, patron de presse. Fondation, direction(s) et gestion du premier *Cri du peuple* », dans *Vallès et le « sens du réel », Autour de Vallès.*, n^o 38, 2008, p. 150.

58. Henri Bellenger, [article non titré], *Le Cri du peuple*, 21 mars 1871, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4683752h.item>.

59. Voir Jules Vallès, *L'Insurgé, Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 1030, puis p. 1032.

60. Jules Vallès, « Le Scrutin », art. cit.

61. *Id.*

62. Jules Vallès, « Le 26 mars », art. cit.

63. Jules Vallès, « La Fête », art. cit.

64. *Id.*

65. *Id.*

66. *Id.*

67. *Id.*

68. *Id.*

69. Jules Vallès, « Le Scrutin », art. cit.

70. Jules Vallès, « Le 26 mars », art. cit.

71. *Id.*

72. Jules Vallès, *Le Courrier de l'Intérieur*, 8 septembre 1868, *Un chapitre inédit de l'histoire du 2 décembre*. Voir Jules Vallès, *Œuvres*, I, 1857-1870, Paris, Gallimard, 1975, p. 1077.

73. Jules Vallès, « Décidez-vous », *Le Cri du peuple*, 3 avril 1871 (1^{ère} page), URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4683766j.item>.
74. *Id.*
75. *Id.*
76. Jules Vallès, « Le Scrutin » et « La Fête », art. cit.
77. Jean-Claude Caron, « Paris, capitale de l'insurrection », dans *Paris, l'insurrection capitale*, sous la direction de Jean-Claude Caron, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2014, p. 12.
78. Jules Vallès, « Le 26 mars », art. cit.
79. Jules Vallès, « La Fête », art. cit.
80. Jules Vallès, « Le 26 mars », art. cit.
81. Jules Vallès, « Il faut choisir », art. cit.
82. Jules Vallès, « Les Nôtres », *Le Cri du peuple*, 7 avril 1871 (1^{ère} page), URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4683770f.item>.
83. Patrice Higonnet, *Paris, capitale du monde : des lumières au surréalisme*, Paris, Tallandier, 2005, p. 63. Voir aussi Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1961.
84. Jules Vallès, « Paris, ville libre », *Le Cri du peuple*, 22 mars 1871 (1^{ère} page), URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4683753x?rk=21459;2>.
85. Voir Jules Vallès, « Il faut choisir » et « Les Nôtres », art. cit.
86. Maxime Jourdan, *Le Cri du peuple (22 février 1871-23 mai 1871)*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 106.
87. Gaston Gille, *Jules Vallès (1832-1885), ses révoltes, sa maîtrise, son prestige*, Genève-Paris, Slaktine, 1981, p. 253.
88. Jules Vallès, « Le 26 mars », art. cit.
89. Voir Roger Bellet, *Jules Vallès, journalisme et révolution. 1857-1885*, Tusson, Éditions du Lérot, 1987, p. 255.
90. Qui produira d'autres métaphores : le gamin oiseau de Paris, le « nain de la géante », etc.
91. Voir Corinne Saminadayar-Perrin, « Dire et ne pas dire : Juin 1848 dans la chronique littéraire de Vallès au *Progrès de Lyon* (1864-65) », *Les Amis de Jules Vallès*, n^o 29, juillet 2000, p. 5-27.
92. Sur ce traumatisme pérenne qui traverse deux générations familiales, voir aussi la pièce que Vallès a écrite un peu plus tard : voir Jules Vallès, *La Commune de Paris*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1970,
93. Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli, juin 1848 : Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen* [1988], traduit de l'allemand par Guy Petitdemange et Sabine Cornille, Paris, Payot, 1996, p. 82. Au-delà des fusillades et des exécutions, la répression de Juin fut massive ; elle provoqua l'arrestation de 18000 personnes, dont 6000 furent immédiatement libérées, preuve de l'arbitraire qui avait été à l'œuvre. Beaucoup de chefs républicains étaient déjà en prison,

d'autres s'exilèrent : « Le bilan des condamnations fut lourd : 400 insurgés furent déportés en Algérie, 40 à Cayenne ». Voir Quentin Deluermoz, *Le Crépuscule des révolutions. 1848-1871* [2012], Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 56.

94. Jules Michelet, « Préface de l'*Histoire de France* (1869) », *Œuvres complètes. IV. Histoire de France* [1893-1898], Paris, Flammarion, 1974, p. 11.

95. Voir Corinne Saminadayar-Perrin, *Jules Vallès*, Paris, Gallimard, 2013, p. 38.

96. Jules Vallès, « Le 26 mars », *art. cit.*

97. Sylvie Aprile, *La Révolution inachevée : 1815-1870*, sous la direction de Henry Rouso et Joël Cornette, Paris, Belin, 2010, p. 308.

98. Jules Vallès, « Le Scrutin », *art. cit.*

99. Voir François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* [2003], Paris, Éditions du Seuil, 2012.

100. Victor Hugo, *Actes et paroles. 1870-1871-1872*, Paris, Michel Lévy frères, 1872, p. 174.

101. Formule de François Dosse pour qualifier la Prise de la Bastille. Voir François Dosse, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 215.

102. Jules Vallès, *Le Bachelier, Œuvres, II, op. cit.*, p. 481.

103. Jules Vallès, « La Fête », *art. cit.*

104. *Ibid.* Santerre a pu être surnommé le « général roulement » : d'autres versions attribuant les faits au général Berruyer.

105. Patrick Garcia, « Révolution française », dans *Historiographies. Concepts et débats. Partie II, Notions, concepts*, Paris, Gallimard, 2010, p. 1199.

106. *Ibid.*, p. 1203.

107. Jules Vallès, « Le 26 mars », *art. cit.*

108. François Furet, « Le catéchisme révolutionnaire », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 2, 1971, p. 255-289.

109. Jules Vallès, « La Fête », *art. cit.* Lazare Hoche : soldat de la Révolution française. Cathelineau : colporteur qui, en 1793, fut un des chefs vendéens ; il mourut d'une blessure après avoir mené l'attaque contre Nantes ; Vallès ne l'a jamais nommé avant 1871.

110. Jules Vallès, « Décidez-vous », *art. cit.*

111. Jules Vallès, « La Fête », *art. cit.*

112. Voir Céline Léger, « Chapitre 1 – Le fardeau du haut fait », dans *Jules Vallès, la fabrique médiatique de l'événement (1857-1870)*, *op. cit.*

113. Jules Vallès, « Il faut choisir », *art. cit.*

114. Jules Vallès, « Paris, ville libre », *art. cit.*

115. Voir notamment Jules Vallès, *L'Insurgé, Œuvres, II, op. cit.*, p. 1078 et s.

116. *Id.*

117. *Id.*

118. *Id.*

119. Jules Vallès, « Proudhon », « La Servitude », *La Rue, Œuvres, I, op. cit.*, p. 814.
120. Roger Bellet et Philippe Régnier, « Introduction : la Commune, ses mythes et ses récits », art. cit., p. 7.
121. Voir Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, Paris, François Maspero, 1970.
122. Roger Bellet et Philippe Régnier, « Introduction : la Commune, ses mythes et ses récits », art. cit., p. 7.
123. *Ibid.*, p. 16.
124. Voir Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images ? : politique et représentations dans la France républicaine : 1871-1914*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.
125. Pendant : voir les articles publiés dans *Le Cri du peuple* entre février et avril 1871. Après : voir certains articles du *Cri du peuple* d'avril 1884 à janvier 1885.
126. Marie-Claire Bancquart et Lucien Scheler, « Préface », dans Jules Vallès, *La Commune de Paris* [1969], Paris, Les Éditeurs français réunis, 1970, p. 8.
127. Roger Bellet, « Jules Vallès et Paris : le provincial naturalisé parisien », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 42, n^o 1, 1990, p. 53.
128. *Id.*
129. François Dosse, *Renaissance de l'événement*, *op. cit.*, p. 6.
130. Jacques Migozzi, *L'Écriture de l'histoire dans la trilogie romanesque : L'Enfant, Le Bachelier, L'Insurgé de Jules Vallès*, Thèse de doctorat : littérature française, Paris 8, 1990, p. 4.
131. Corinne Saminadayar-Perrin, *Jules Vallès*, *op. cit.*, p. 21.
132. Roger Bellet, « Préface », dans Corinne Saminadayar-Perrin, *Modernités à l'antique. Parcours vallésiens*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 13.
133. Voir 1836, *l'an I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, sous la direction d'Alain Vaillant et Marie-Ève Thérenty, Paris, Nouveau Monde éditions, 2001.
134. Voir Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, « Les scansions internes à l'histoire de la presse », dans *La Civilisation du journal, Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 249-268.
135. François Dosse, *Renaissance de l'événement*, *op. cit.*, p. 280. Une partie des analyses qui suivent est empruntée à notre thèse : *Jules Vallès, la fabrique médiatique de l'événement (1857-1870)*, *op. cit.*
136. *Ibid.*, p. 279.
137. Nous pensons notamment aux *breaking news*, initiées par CNN.
138. François Dosse, *Renaissance de l'événement*, *op. cit.*, p. 278.
139. Voir Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, 2003.
140. Voir *Faire l'événement*, sous la direction de Pascale Goetschel et Christophe Granger, *Sociétés et Représentations*, n^o 32, 2011/2.

141. Olivier Remaud, « L'action », *L'Esprit créateur*, vol. 46, n° 3, 2006, p. 42.
142. *Id.*
143. *Id.*
144. Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *Hommage à Hyppolite*, Paris, Puf, 1971, p. 161.
145. Julien Roumette, « L'événement invivable », dans *Que se passe-t-il ? Événement, sciences humaines et littérature*, sous la direction de Sabrina Parent, Michèle Touret, Didier Alexandre et Madeleine Frédéric, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 235. Les textes de Perec sont quant à eux imprégnés de la Seconde Guerre mondiale, qui a cruellement frappé ses parents.
146. Voir Alain Badiou, *Saint Paul. La Fondation de l'universalisme* [1997], Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 47 : « [La résurrection] est événement pur, ouverture d'une époque, changement des rapports entre le possible et l'impossible. »
147. « Le devenir n'est pas de l'histoire ; l'histoire désigne seulement l'ensemble des conditions si récentes soient-elles, dont on se détourne pour "devenir", c'est-à-dire pour créer quelque chose de nouveau. » Voir Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 131.
148. Paul Ricœur cité par Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, « Introduction », *Paul Ricœur et les sciences humaines*, Paris, Éditions La Découverte, 2007, p. 10.
149. Voir Céline Léger, « Chapitre 1 – Le fardeau du haut fait », art. cit.
150. Voir Jules Vallès, *Le Tableau de Paris* [1882-1883], Paris, Berg International Éditeurs, 2007, p. 17 : « Le dernier frère de Gavroche a été, en 1871, atteint, comme son aîné, par les coups de feu de la bataille ».
151. Sur cette image mythique, voir notamment Jean-Jacques Yvarel, « De Delacroix à Poulbot, l'image du gamin de Paris », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n° 4, 2002, p. 39-72.
152. Roger Bellet, « Rue de Paris et tableau de Paris, vieux Paris et Paris révolutionnaire chez Vallès », dans *Paris au XIX^e siècle. Aspects d'un mythe littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1984, p. 139.
153. Voir Mircea Eliade, « Les mythes et l'histoire », *Le Mythe de l'éternel retour* [1949], Paris, Gallimard, 1969, p. 48.
154. Lors de la Commune, et en dehors de cette acmé insurrectionnelle, Vallès dénonce avec virulence les atrocités de la répression gouvernementale envers le peuple insurgé, mais il s'oppose aussi fermement aux violences induites par la dictature révolutionnaire : suspensions de journaux ; mise en place d'un Comité de salut public ; etc.
155. Corinne Saminadayar-Perrin, *Jules Vallès, op. cit.*, p. 30.

INDEX

Mots-clés : Vallès (Jules), Le Cri du peuple, Presse, Journalisme, Presse et littérature, Journalisme littéraire, Événement, Commune de Paris

AUTEUR

CÉLINE LÉGER

IHRIM

« La Liberté sans rivages »

La Commune dans l'imaginaire vallésien

Cécile Robelin

- ¹ La trilogie romanesque de Jacques Vingtras ¹ est écrite pendant l'exil londonien, après que Vallès a été condamné à mort par contumace et rayé de la Société des Gens de Lettres pour avoir pris part à la révolution parisienne de 1871. Vallès fait donc effraction sur la scène littéraire ² au moment où sa légitimité d'homme de plume est attaquée, alors que ses droits de citoyen lui sont ôtés. La publication des romans se produit à contre-courant de toute position dominante dans l'espace littéraire ou public, alors que l'auteur est privé de liberté politique et financière ³. La parution des romans traduit cependant aussi une forme d'émancipation. D'une part, la révolution a « libéré l'encre des romans », selon les mots de Roger Bellet ⁴, en fournissant une expérience pratique, des horizons théoriques et esthétiques sur la question de l'émancipation. D'autre part, l'écriture romanesque incarne une forme de résistance contre les valeurs imposées par la République conservatrice. À l'heure où le retour à l'ordre fait de Vallès un paria et des valeurs communardes des déviances morales ou des crimes, le cycle des Vingtras choisit de revenir sur la difficile conquête d'une souveraineté politique ⁵ et d'une libération intime entre les années 1830 et 1870, de témoigner de l'ultime expérience libertaire que fut la Commune. Les romans retracent la façon dont le narrateur intérieur, Jacques Vingtras, se

forge contre les autorités familiale, scolaire, intellectuelles ou politiques qui le phagocytent, et trouve finalement une forme de liberté inédite sous la bannière communarde. Point de bascule, laboratoire de l'émancipation individuelle et collective, la Commune semble permettre à Vallès de proposer une lecture rétrospective de l'histoire du XIX^e siècle à travers la quête singulière de liberté de Jacques. La révolution de 1871 paraît ainsi l'*alpha* et l'*oméga* des romans : c'est l'épisode communard qui clôt la narration et couronne une trilogie qui n'a cessé d'interroger les formes possibles de l'émancipation ; c'est la Commune qui est à l'origine de la poétique libertaire spécifique au cycle des Vingtras, écrits après les événements.

- 2 Dans le présent article, j'interrogerai donc comment l'imaginaire de la liberté communarde travaille la narration vingtrassienne, sans donner de leçon politique au lecteur, mais en ouvrant un champ de possibles par-delà la Semaine sanglante. Je montrerai d'abord que, pour Vallès, la révolution de 1871 offre *l'esquisse* d'un renversement du régime de minorité éprouvé de longue date par une partie du peuple. J'utilise le terme d'«*esquisse* » puisque la question de la liberté, débattue et transposée dans la pratique au printemps 1871, est loin d'être résolue ou pleinement incarnée durant les quelques semaines d'insurrection. Aussi, dans un deuxième moment me pencherai-je sur la façon dont le dernier tome des Vingtras s'empare de la difficulté à conjuguer émancipation sociale et liberté individuelle sous la Commune. Enfin, j'aborderai la poétique libertaire que forge Vallès après l'insurrection pour traduire cette histoire populaire certes chaotique mais tendue vers la souveraineté.

Esquisse d'une émancipation révolutionnaire

- 3 Aux yeux de Vallès, la Commune représente une expérience de liberté politique inédite pour plusieurs raisons. D'abord parce qu'elle semble rendre possible l'expression de la souveraineté populaire à travers une variété d'instances qui se succèdent ou cohabitent : garde nationale, Comité central, assemblée communale ou Conseil de la Commune, comités exécutifs. Le pouvoir n'est plus alors concentré, centralisé, mais diffusé, dilaté et séparé. Ensuite parce que la souveraineté populaire est exercée librement, avec souplesse, dans des lieux de débat – rue, journaux ou clubs –, qui dialoguent avec les instances citées plus haut et les influencent.
- 4 Cette expérience de liberté politique tient au changement profond des conceptions du pouvoir et de l'autorité sous la Commune ⁶ : la représentation politique est en effet alors pensée comme ponctuelle et encadrée. Au lieu de se couper du corps des citoyens, de s'ériger en professionnels de la politique en officiant dans un espace scindé et sacralisé, les représentants sont réduits au rôle de mandataires. Ils doivent émaner de toutes les couches sociales de la population et se tenir de plain-pied avec des citoyens qui refusent de se laisser passivement conduire. Les représentants doivent d'ailleurs rendre des comptes sous peine d'être révoqués ⁷. Il s'agit donc d'en finir avec la confiscation du pouvoir des citoyens, renvoyés à leur minorité et à leur impuissance sitôt les élections faites. La Commune prétend liquider ce paradoxe d'un peuple donné comme l'essence même de la démocratie et pourtant profondément méprisé, dépouillé par le système représentatif traditionnel. Hors des périodes électorales, où le peuple est convoqué et officiellement revalorisé comme sujet politique digne d'exercer sa liberté, les citoyens sont en effet jugés inaptes : on les pense incapables de porter le projet politique par eux-mêmes ou encore de juger et d'évaluer rationnellement les décisions politiques de leurs

représentants. Pendant les quelques semaines d'insurrection, le peuple tend à s'extraire de cette logique en se façonnant en citoyen permanent, en faisant de la démocratie une expérience quotidienne, sans cesse débattue et approfondie. Il fait l'expérience de la liberté politique ⁸.

- 5 L'ouverture du chapitre xxv de *L'Insurgé* souligne l'étrangeté de cette révolution démocratique engagée le 18 mars. Après l'annonce de l'exécution des généraux Lecomte et Thomas et de la prise des canons à Montmartre, Vingtras est désarçonné par les événements. Brutalement, la liberté intime et sociale devient un horizon possible, capable de réparer les années d'impuissance : « La voilà donc, la minute espérée et attendue depuis la première cruauté du père, depuis la première gifle du cuisinier, depuis le premier jour passé sans pain, depuis la première nuit passée sans logis – voilà la revanche du collègue, de la misère et de Décembre ⁹. » Lui qui n'a pas participé directement aux premiers événements, parcourt au petit matin les rues de la capitale, cherchant à saisir comment s'opère le changement révolutionnaire.
- 6 Il entre alors à l'Hôtel de ville où il « rôde », sans que les gardes nationaux « endormis sur les marches ¹⁰ » ni le gouvernement provisoire du Comité central ne « s'aperçoivent qu'un étranger est entré ¹¹ ! » L'étonnement du narrateur est profond devant ce pouvoir politique accessible à tous, qui ne ferme pas sa porte, offrant une liberté de circulation totale entre la rue et les ors du pouvoir . Pour décrire sa rencontre avec le nouveau gouvernement, Vingtras brosse d'ailleurs une scène de genre, familière, refusant l'académisme de la grande scène d'Histoire ; un représentant dort, un homme bavarde, assis sur une table, d'autres rient. Les manières sont libres et le narrateur de conclure : « aujourd'hui, une demi-douzaine de garçons à gros souliers, avec un képi à filet de laine,

vêtus de la capote ou de la vareuse, sans une épaulette ni une dragonne, sont sous ce plafond à cartouches fleurdelisés, le Gouvernement ¹². » Les représentants provisoires sont issus du peuple comme en témoignent leur vêtement de simples gardes nationaux, l'absence de grade, et ils restent à hauteur du peuple après la prise du pouvoir. Les représentants forment aussi un tout qui refuse délibérément de distinguer certains et s'oppose « en bloc ¹³ » aux tentative de récupération des professionnels de la politique. Des maires, comme Bonvalet ¹⁴ proposent en effet de « mettre le pouvoir en dépôt entre [leurs] mains » en tentant d'effrayer le Comité central : « Êtes-vous sûrs que la population vous suivra ? [...] Sans nous, vous ne serez rien ¹⁵ ! ». Les représentants traditionnels appellent à un retour à la soumission et à l'ordre. Cependant le 18 mars a renversé les perspectives, et la leçon politique vient d'un anonyme du Comité : « Mais vous-mêmes, qu'êtes-vous donc ? Vous croyez que toute la municipaillerie et toute la députasserie pèsent une once aujourd'hui ? Certes oui, si elles étaient mises à la tête du mouvement ! Elles nous auraient même volés, fourrés dedans ! Nous étions fichus ! Nous, les socialistes. Si les élus de la ville étaient entrés dans le branle, flambée, la Commune ! [...] Mon cher, allez dire à vos patrons que nous sommes ici par la volonté des gens de rien, et nous n'en sortirons que par la force des mitrailleuses ¹⁶ ! » La citation révolutionnaire ¹⁷ fait des représentants républicains classiques une nouvelle aristocratie cherchant à détourner en sa faveur le pouvoir populaire, à confisquer la souveraineté. Face à l'élus qui associe l'obscurité de condition des communards à leur impuissance politique (« sans nous, vous n'êtes rien »), l'anonyme du Comité central rappelle que la Commune n'« est » justement quelque chose que parce qu'elle se détourne de ceux qui prétendent que le peuple n'est rien par lui-

même. La liberté populaire tient donc à la critique lucide des chefs traditionnels et à la revalorisation du collectif citoyen contre les hommes providentiels. La liberté naît quand le pouvoir cesse d'être transcendant à la société : les hommes refusent « tous en bloc » d'être traités en mineurs parce qu'issus des couches populaires ; aucun ne veut distinguer un chef.

- 7 Pendant les quelques semaines de révolution, les insurgés vont montrer que leur liberté tient à l'exercice souple et expérimental d'une capacité politique sans cesse remise en jeu, au refus d'habiter le pouvoir comme l'ont fait leurs prédécesseurs. Les communards dont Vallès se sent le plus proche questionnent ainsi inlassablement les idées de représentation, de légitimités sociale ou intellectuelle. Pour eux, la compétence politique (théorique et active) s'acquiert sur le tas, à travers les luttes sociales, collectivement ¹⁸ ; elle n'est ni purement associée au mérite individuel ou à la personnalité, ni figée, ni sacralisée, ni attachée à la tête de l'État.
- 8 Le chapitre xxvii de *l'Insurgé* – qui raconte la tournée de Vingtras dans les ministères, après les élections du 26 mars – , dévoile ainsi le recul systématique pris par certains membres de l'exécutif face l'exercice traditionnel du pouvoir. Vingtras se renseignant sur ceux qui sont nommés place Beauvau, un « chef » lui répond d'abord : « je n'en sais fichtrement rien ! Restez-y s'il n'y a personne, ou aidez les camarades s'ils sont dans le pétrin ¹⁹ . » L'interlocuteur insiste sur le peu d'importance de la tête quand les décisions émanent du groupe ; il invite tout un chacun à prendre le pouvoir pour en tenter un exercice collégial. Le narrateur découvre d'ailleurs qu'aucun des « postes importants » n'est associé à « un nom connu ²⁰ » . Gouverner n'est plus dominer ou se distinguer, ce n'est plus un but ou une valorisation recherchée pour elle-même, comme le montre Grélier, ancien maître de lavoir et intérimaire à l'Intérieur :

« Heureusement, mon vieux, que Vaillant va venir [...] j'en ai mon sac ! Que c'est embêtant d'être ministre ²¹ ! »

9 Mais si ce pouvoir n'est pas un objet de convoitise, il est devenu un métier comme un autre qu'il faut endosser pour le bien commun, avec pragmatisme et souplesse. C'est ce qu'indique Rouiller qui assure l'intérim dans un ministère : « On est en révolution, on y reste... jusqu'à ce que ça change ! Il s'agit seulement d'avoir le temps de montrer ce qu'on voulait, si on ne peut pas faire ce qu'on veut ²² . » Quand Vingtras demande à l'ancien cordonnier qui lui a donné sa délégation à l'Instruction publique, l'autre de répondre : « Ah ça, mais ! Vous croyez que je reçois des ordres et que je m'enrégimente ! J'avais des chaussures à rendre dans le quartier. C'est en voyant l'enseigne que l'idée m'a pris d'y monter. Le fauteuil était vide, je m'y suis assis – Et j'y suis encore ²³ ! » Rouiller est la figure populaire qui incarne le plus vivement la liberté politique dans *L'Insurgé*. Il a franchi sans autorisation et sans crainte les portes d'un ministère et s'y est installé avec son sac de savetier, prêt à œuvrer pour le bien public.

10 La Semaine sanglante – qui occupe une part très importante du récit communard dans *L'Insurgé* ²⁴ n'efface pas la poussée libertaire, malgré les tensions entre les courants politiques, la lassitude des barricadiers et la menace de mort qui pèse sur tous les communards. La bataille renforce d'abord l'accès libre des « non-citoyens » à la scène politique pendant la bataille car tous les bras sont alors nécessaires : « voici que femmes et enfants s'en mêlent ! Un drapeau rouge tout neuf vient d'être planté par une belle fille, et fait l'effet, au-dessus de ces moellons gris, d'un coquelicot sur un vieux mur. – Votre pavé, citoyen ²⁵ ! » La parole anonyme et destinée à un anonyme, qui clôt la citation, souligne le caractère collectif et égalitaire de la lutte. Face à l'ennemi, l'engagement se

métamorphose, incluant, à égalité sur la barricade, hommes, femmes et enfants ²⁶. Sur cette même barricade, le représentant politique est remis à sa place ; il ne vaut pas plus que le reste des insurgés. D'abord, Vingtras constate lui-même que sa casquette d'élu le dessert : elle le distingue des gens armés et n'est guère utile pour monter une barricade : « Point de chef ! Personne avec quatre filets d'argent à son képi, ou même ayant au flanc la ceinture à glands d'or de la Commune. J'ai presque envie de cacher la mienne pour n'avoir pas l'air de venir une fois la besogne faite [...] ²⁷. » Et la critique, libre, directe, vient des citoyens qui œuvrent à la résistance : « votre place n'est pas ici, m'a même dit brutalement un fédéré à visage ridé. Allez rejoindre les autres, constituez-vous en conseil, décidez quelque chose ! Vous n'avez donc rien préparé ? Ah, non de Dieu ²⁸ ... ! » En retranscrivant cette critique virulente des représentants communards et en soulignant sa propre impuissance, Vallès fait de la souveraineté populaire, de la critique, de la liberté de ton, le fondement même du principe communard.

La difficulté à conjuguer émancipation sociale et liberté individuelle sous la Commune

- 11 La Commune travaille la question de la liberté mais rencontre des obstacles tant intérieurs qu'extérieurs à la mise en œuvre de son programme d'émancipation politique et individuelle. Pour Vallès, la réaction liberticide vient évidemment d'abord de Versailles. Les chapitres consacrés à la Semaine sanglante permettent de mesurer la rapide décomposition du pouvoir communard et des formes inédites de liberté politique à l'aune de la progression des troupes ennemies. On notera cependant qu'en choisissant la fiction

autobiographique ²⁹, Vallès se prive de la possibilité de raconter les arrestations et exécutions arbitraires des Versaillais. N'ayant pas lui-même « vu » la répression, puisqu'il était caché, Vallès absente en effet ce point de sa fiction. Il arrête également la trilogie sur son passage en Belgique, refusant de dresser un bilan des violences et des privations de liberté émanant du camp ennemi ³⁰.

- 12 La partie de *L'Insurgé* consacrée au printemps 1871 interroge finalement davantage les obstacles intérieurs qui sont vus par un narrateur engagé mais témoin des errances ou des erreurs de son camp. Bien qu'écrivant à la mémoire de ceux « qui, victimes de l'injustice sociale, prirent les armes contre un monde mal fait ³¹ », Vallès souhaite exposer la complexité voire les apories du mouvement révolutionnaire auquel il a participé. Selon lui, la Commune a l'immense mérite de poser la question de l'émancipation ³², mais elle se perd cependant aussi parfois dans des formes d'autoritarisme. Ainsi, si le chapitre xxix montre la capacité des minoritaires et des majoritaires à prendre de bonnes décisions et à se rassembler le 21 mai ³³, face à l'ennemi, il souligne aussi combien la révolution s'est morcelée et fragilisée bien en amont de l'attaque versaillaise, quand elle s'est parée d'un Comité de Salut public ou a interdit certaines formes de liberté d'expression de l'opposition ³⁴. Dans ce chapitre qui ouvre la Semaine sanglante, Vingtras énonce qu'il « vaut mieux sombrer sous le pavillon fait avec les guenilles de 93 » ou « accepter une dictature du déluge et qui nous a paru une insulte à la révolution nouvelle, mieux vaut tout ! – que paraître abandonner le combat ³⁵ ! » Le récit souligne ainsi l'union communarde face au naufrage, sans pour autant gommer les contradictions de la révolution sur le point des libertés.
- 13 Si l'auteur raconte en détails l'entrée en révolution et la poussée libertaire qui bouscule alors les institutions et les mœurs, comme on

l'a vu précédemment, il passe aussi sous silence la majeure partie de la période communarde ³⁶. Le chapitre qui précède immédiatement la dernière séance de la Commune que je viens d'évoquer, situe l'action lors de la première séance de la Commune. La période entre le 26 mars et le 21 mai disparaît donc entièrement.

- 14 Le récit de la première rencontre des élus de tous bords, lors de cette première séance, est pour Vallès l'occasion de souligner qu'une certaine résistance aux formes neuves d'émancipation existe au cœur du pouvoir politique communard, dès qu'il s'officialise. Les courants révolutionnaires s'affrontent et certains élus sont fondamentalement incapables de penser ou de désirer des formes de liberté inédites. Vingtras semble d'ailleurs d'emblée saisir que les sensibilités socialiste ou anarchiste ne sauront pas imposer leurs vues sur les questions de défense des libertés publiques et privées. Le narrateur parie d'emblée que les minoritaires – qu'il juge davantage libertaires – seront « dévorés [...] par la majorité des jacobins ³⁷. » Malgré cette quasi certitude d'une mise à mort partielle des libertés ³⁸, il décide de siéger à l'Assemblée car c'est un « devoir » de « demeurer à la disposition de ceux qui » ont nommés leurs représentants.
- 15 Dans ce chapitre consacré aux figures politiques du mouvement, les portraits des élus trahissent, pour beaucoup, la dérive autoritaire qui se profile. Delescluze, le « vétéran de la révolution classique ³⁹ », est incapable d'inventer librement les formes politiques de la jeune révolution, prisonnier de « ses routes toutes tracées, ses bornes militaires et ses poteaux, sa cadence de combat, ses haltes réglées de martyre ⁴⁰ » et il est « dérouté dans ce milieu de blousiers et de réfractaires. ». Vermorel ⁴¹ est également fait sur ce modèle, lui qui lit « tous les jours son petit bréviaire rouge, commentant, page par page, sa nouvelle *Vie des saints*, préparant la béatification de L'Ami du

peuple et de l'Incorruptible, dont il publie les sermons révolutionnaires et dont il envie tout bas la mort ⁴². » Vallès dénonce ainsi les « sectaires », ceux qui ont liquidé Dieu pour aussitôt réinventer une nouvelle forme de sacré, qui sont aliénés par les modèles anciens. L'Assemblée n'est donc pas uniquement traversée par le désir d'émancipation ou de pensée politique originale.

- 16 La question de la liberté resurgit ensuite avec force au cœur de la Semaine sanglante, épisode que Vallès choisit cette fois de raconter en détails. On a vu que des formes inédites d'émancipation surgissaient sur les barricades. Cependant, l'urgence et la désorganisation de la lutte poussent les communards à redéfinir en permanence leurs représentations ; les libertés individuelles et politiques sont sur le fil. Vingtras est lui-même bouleversé par le revers violent de la Semaine sanglante et, dans les chapitres qui lui sont consacrés, il affiche ses propres errances géographiques et symboliques au cœur d'une défense décousue et erratique. C'est donc autant lui que le reste du peuple aux barricades qu'il ausculte à cette occasion, interrogeant les choix éthiques face à la violence.
- 17 La violence de la Semaine sanglante emporte tout sur son passage. Les barricadiers ne la choisissent pas mais elle s'impose à eux. Dans la guerre civile, les événements se bousculent ; incontrôlables, ils paraissent dépasser les acteurs historiques. Vallès utilise la métaphore de la vague pour donner à voir ces hommes traversés par l'Histoire, pressés par le temps, qui font des choix désespérés. Dans la « galopade de la défaite », le 22 mai, un homme s'oppose au flot des Parisiens qui se replient vers l'Hôtel de Ville et le narrateur constate : « L'inondation humaine l'a emporté, lui et son arme, comme une miette de chair, comme un fétu de limaille, sans qu'il y ait eu un cri ⁴³. » Plus tard, Vingtras cherche lui-même à arrêter la

foule qui s'apprête à exécuter un soi-disant « mouchard » ; il « plonge » dans le flot mais sans « pouvoir repêcher l'individu » et il s'exclame : « terrible à voir, cette noyade d'un homme dans les vagues humaines ! ... Il lève quelquefois la tête au-dessus du tourbillon comme un noyé, et regarde le ciel ⁴⁴ . » L'image du flot humain désordonné, violent, balayant tout sur son passage, incontrôlable est un *topos* de la littérature de l'insurrection ⁴⁵ . Hannah Arendt, analysant cette récurrence métaphorique y lit une façon pour les révolutionnaires de se dédouaner de leur responsabilité en présentant la révolution « non pas comme une œuvre humaine mais comme un processus irrésistible » où disparaît « le libre arbitre », remplacé par l'idée d'une « nécessité historique ⁴⁶ . » Dans un autre essai ⁴⁷ , Hannah Arendt revient sur ces images associées à l'action politique, pour insister sur le « caractère dangereux de ces métaphores organiques [...] qui interprètent en terme biologique le pouvoir et la violence ⁴⁸ . » Le déplacement de la métaphore naturelle sur le champ politique conduirait selon l'auteur à une forme d'apologie de la destruction comme source de force vitale, supérieure au libre arbitre individuel, et contenant, par-delà la négativité de la violence, un « pouvoir créateur » de la nature. Pourtant, si Vingtras évoque ce flot irrésistible de la violence sous la poussée versaillaise, il ne déresponsabilise pas pour autant les révolutionnaires. Il expose à la fois une histoire subie et une histoire que les insurgés doivent tenter de se réapproprier collectivement et individuellement, en permanence, même dans la débandade.

- 18 Aussi Vingtras prend-il soin de montrer au lecteur d'une part ses réactions non rationnelles, où se dissout sa liberté, et d'autre part ses tentatives pour retrouver et exercer sa liberté individuelle et faire les meilleurs choix politiques possibles. Il insiste sur les rares pauses qu'il s'accorde au milieu du chaos de la Semaine sanglante

pour se positionner devant la violence. S'arrachant à la foule qui le sollicite en tant qu'élu, il se cloître d'abord « en tête-à-tête avec [lui]-même ⁴⁹ ». Quand il signe les autorisations pour brûler Paris, c'est aussi au terme de délibérations intérieures houleuses qu'il retranscrit pour son lecteur. Il refusera ainsi de faire sauter les monuments du quartier latin pour soutenir néanmoins la « stratégie de désespérés » qui retarde par le feu la progression des Versaillais ⁵⁰. Enfin, quand Vingtras décide d'accompagner jusqu'à la fin les fédérés qui intensifient la lutte armée, c'est après avoir déserté un moment les barricades pour finalement conclure devant la défaite qui s'annonce : « je reste avec ceux qui fusillent – et qui seront fusillés ⁵¹. » La narration transcrit les temps morts durement gagnés sur la houle des événements ; elle indique combien les délibérations y sont toujours menacées et fragiles. Combien les choix et l'expression de la liberté individuelle sont malmenés au cœur de l'événement.

- 19 La liberté individuelle se heurte aussi de plein fouet aux décisions de la majorité. Ce que le narrateur peut parfois considérer comme des réflexes de violence impensés, des réactions populaires où le libre arbitre serait absent, exhibe en fait un double fond dans *L'Insurgé*. Vingtras revendique pour lui-même une forme de non-violence : il ne manie pas les armes sur les barricades, il condamne l'exécution des otages ou des supposés mouchards pendant la Semaine sanglante. Et il présente ce pacifisme comme un choix éclairé, comme la manifestation de sa liberté individuelle. Pourtant, Vallès prend soin de retranscrire les positions adverses de certains communards qui vont à l'encontre des valeurs et de l'imaginaire de son narrateur. Lorsqu'un habitant condamne l'emploi de la force dans les dernières barricades bellevilloises, un barricadier lui répond : « Tu crois donc qu'on n'aimerait pas mieux faire comme toi

52 ! » Et quand Vingtras blêmit devant le cadavre d'un supposé traître, un garde national l'apostrophe en ces termes : « C'est pas tout ça ! Vous voulez garder vos pattes nettes pour quand vous serez devant le tribunal ou devant la postérité ! Et c'est nous, c'est le peuple, c'est l'ouvrier, qui doit toujours faire la salle besogne... pour qu'on lui crache dessus après, n'est-ce pas 53 ? ». La violence ne peut se résumer à un renoncement aveugle à l'éthique, à une bestialité liberticide. Le refus vingtrassien de lutter par les armes peut traduire un choix éclairé, manifester la souveraineté d'un sujet qui, jusqu'au dernier moment, conserve une ligne de conduite. Mais le pacifisme peut aussi incarner un luxe bourgeois, un instinct de conservation, une défense de l'image qu'on veut donner de soi. Vallès ne tranche pas. Dans la débâcle, la liberté est encore plus difficile à identifier et à mettre en œuvre qu'en temps de paix.

La poétique libertaire

- 20 Chez Vallès, la liberté a une esthétique propre. Celle-ci a déjà émergé dans les articles de presse ou les essais écrits avant 1871, mais elle étincelle tout particulièrement après la Commune, dans le roman – forme littéraire que Vallès n'avait jamais abouti avant la révolution. Le journaliste se méfie pourtant de la littérature et du roman qui impriment leurs vues dans le public, qui faussent et stéréotypent les émotions et les idées ; l'« autorité de l'imprimé 54 » sur le lecteur lui fait peur. Aussi aspire-t-il à refonder une langue authentique, capable tout à la fois de traduire le point de vue singulier et les émotions de l'écrivain, mais aussi d'inviter le lecteur exercer son regard critique. Cette langue doit désacraliser la littérature pour éviter de tenir le lecteur captif et fasciné ; de ce fait, elle n'est pas présentée comme ce qui appartient en propre à un *Auteur*, comme ce

qui lui permettrait de se distinguer radicalement de son public ⁵⁵. Le régime littéraire peut en effet produire un discours écrasant, dévaluant les usages moins légitimes de la langue, ce que Vallès veut à tout prix éviter. L'écrivain se trouve donc sur un fil, recherchant à la fois une voix authentique, singulière, qui se tienne à l'écart de la norme sociale ou esthétique, tout en récusant une langue sacralisée de distinction sociale. Son esthétique va cultiver la polyphonie, le refus des hiérarchies entre régimes linguistiques, et la revalorisation du corps et des émotions.

- 21 La littérature libertaire – littérature libre et destinée à émanciper le destinataire –, est d'abord une poétique du sensible. Elle accorde une grande confiance aux émotions et au corps qui sont révélateurs de la nécessité émancipatrice. Dans le cycle des Vingtras, la question de la liberté ne surgit pas à l'âge d'homme ou pendant la Commune, elle n'appartient pas d'abord au régime de la rationalité ou de la critique philosophique, elle est travaillée depuis les premières pages de *L'Enfant*, à travers les émotions. Les positions critiques du narrateur adulte de *L'Insurgé* ne sont finalement que l'aboutissement d'un ensemble romanesque en premier lieu attentif à l'évolution sensible d'un enfant.
- 22 La trilogie fait de la liberté une expérience fondée sur la réaction physique du sujet quand il en est privé. Dans le cercle familial, au sein de l'institution scolaire, ce sont l'étouffement, la compression, l'autorité conformiste qui dominent. Le premier tome des Vingtras raconte le désespoir d'un enfant qui voudrait se conformer aux attentes des différents éducateurs mais dont le corps résiste au dressage intensif. La mère veut tempérer les affects et sangler le corps dans des vêtements bourgeois ⁵⁶ ; Jacques ne peut s'empêcher de s'échapper vers l'atelier de l'oncle menuisier ⁵⁷, vers les champs de la famille paysanne où les émotions heureuses et la liberté de

mouvement sont possibles ⁵⁸. Les professeurs veulent contraindre son corps derrière le pupitre, plier sa pensée aux exercices d'habileté scolaire ; le narrateur démanche son pupitre, fait voler ses livres, détourne malgré lui les apprentissages ⁵⁹. Avant même d'être conceptualisée, la liberté est donc ressentie comme une absolue nécessité, une nécessité physique. L'émancipation n'est pas choisie puisqu'elle entraîne une coupure radicale et douloureuse avec les parents, avec l'École, et avec les différents maîtres à penser et à vivre. La liberté est d'abord toujours pour Vallès une résistance irrépressible à l'autorité, au conformisme social, à la hiérarchie (celle des parents sur les enfants ; celle des professeurs sur les élèves ; enfin celle du marché sur le travailleur). Ce n'est que plus tardivement que la liberté est analysée et devient un choix politique du narrateur.

- 23 La structure narrative choisie par Vallès est donc fondamentalement transgressive car elle dessine une forme d'anthropologie libertaire qui ancre l'émancipation dans l'enfance et la donne comme une pente naturelle ⁶⁰ du corps et de l'esprit, creusée jusqu'à l'âge d'homme. La Commune, qui examine les voies politiques et sociales propres à libérer les individus, semble donc un aboutissement historique positif et d'une certaine façon logique.
- 24 La structure interne de *L'Insurgé* soutient également cette poussée libertaire. Le roman est ouvert aux quatre vents. C'est un texte troué et volontairement décousu qui appelle le lecteur à la libre circulation et au débat. Il ne faut pas compter sur le dernier tome de la trilogie pour rendre l'histoire de la Commune transparente, pour clarifier les épisodes de la Semaine sanglante ou pour fournir un parcours balisé sur la question de la liberté, parcours aboutissant à une prise de position tranchée. Les blancs typographiques ont toujours abondé dans les romans vallésiens mais ils crèvent la page pendant l'épisode

communard et lors de la narration de la fin mai. En même temps que l'espace parisien se fracture, que les événements se bousculent, que la course de Vingtras dans la ville assiégée se fait plus erratique, les retours à la ligne se précipitent, la taille des paragraphes s'amenuise, les guillemets s'ouvrent à des anonymes toujours plus nombreux. Ce récit troué souligne l'incapacité et le refus du narrateur de remettre en ordre l'Histoire, de guider les lecteurs quand lui-même a été violemment et durablement ⁶¹ déstabilisé par l'expérience communarde. Le travail de mise en page traduit ainsi le programme libertaire revendiqué dès le premier journal, fondé en 1867 : « Ni phraser ! Ni prêcher ! Point la raison de ceci, la philosophie de cela ! Nous exposons, nous ne concluons pas ⁶² . » La lecture, à l'image de l'événement, devient parfois chaotique mais elle laisse ainsi au destinataire une marge interprétative franche. Comme l'a écrit Vallès bien avant la Commune, il s'agit moins « d'expliquer les idées que de lancer les questions » ; « il suffit qu'un problème soit posé pour qu'il soit résolu ; il sera résolu par l'effet simple et fatal du travail souterrain qui s'accomplit sans cesse dans l'esprit d'un peuple ⁶³ . » Aux différents lecteurs donc de combler les blancs typographiques, de renouveler la circulation dans le récit, de s'approprier de façon autonome la question de la liberté.

- 25 Dans *L'Insurgé*, la poétique libertaire naît aussi d'un échange souple entre des pratiques linguistiques plurielles. Plus encore qu'un palimpseste savant écrit et réécrit, elle est une matière vivante qui rend hommage aux mots des anonymes, qui donne une place aux discours directs, qui coud les discours des autres ou les mélange avec les mots de l'auteur. Chez Vallès, le roman n'est pas qu'un territoire intime, replié sur une prouesse stylistique, c'est un espace social où convergent des points de vue différents sur le monde, où s'impriment des voix contradictoires ⁶⁴ .

26 On peut ici faire un retour sur le personnage emblématique de Rouiller que j'ai déjà évoqué dans la première partie de l'article. Son audace politique qui le conduit à s'emparer cavalièrement d'un maroquin lui vient de sa capacité linguistique et théorique. Rouiller récuserait sans doute vivement le terme de « transfuge » car il vit de son métier manuel et habite avec bonheur, librement, plusieurs mondes à la fois. Il semble être aussi à l'aise dans le travail du cuir que dans la rédaction de projets de lois sur l'École ou dans la discussion libre avec Vingtras qui a, lui, fréquenté le lycée et « tête son écritoire », pour reprendre les mots du cordonnier. Quand Vallès le décrit, il transpose d'ailleurs la métaphore manuelle sur le champ du savoir, de la rhétorique, de la *praxis* politique... comme pour montrer que ces différentes habiletés n'ont rien d'imperméables :

Tandis qu'il cire son fil ou promène son tranchet dans le dos de chèvre, il suit aussi le fil des grandes idées, et découpe une république à lui dans les républiques des penseurs. Et, à la tribune, il sait faire reluire et cambrer sa phrase comme l'empeigne d'un soulier, affilant sa blague en museau de bottine, ou enfonçant ses arguments comme des clous à travers des talons de renfort ! Dans son sac d'orateur, il a de la fantaisie et du solide, de même qu'il porte dans sa « toilette » de serge, les mules de marquise et des socques de maçon ⁶⁵ .

27 La métaphore vallésienne traduit la plasticité du cordonnier libertaire, dont les capacités manuelles, théoriques, politique se conjuguent librement, et qui circule dans toutes les classes sociales. Et Rouiller lui répond en traduisant *lui aussi*, par son appropriation propre de la langue, l'abolition des distinctions entre monde intellectuel et manuel, entre créativité fantasque et fondation sérieuse : « Je chausse les gens et je déchausse les pavés ⁶⁶ ! », puis s'adressant à Vingtras : « Et qu'est-ce que vous venez faire ? Nous fiche à la porte peut-être ? [...] Je m'en bats l'œil ! Ça n'en aura pas moins été un *gniaf* qui sera entré ici le premier, comme un sorbonniot, et que toute la valetaille de bureau ou d'office aura salué ! Nous aurons introduit le *cuir* dans le Conservatoire de la

langue française, et flanqué un bon coup de pied dans le derrière de la tradition ⁶⁷ ! » La révolution linguistique tient aux échanges entre monde savant et manuel et dans l'abolition des frontières symboliques qui prétendent tenir les travailleurs manuels hors du champ poétique. Pour donner du poids à la liberté politique du savetier qui s'est emparé du fauteuil ministériel, Vallès fait entrer ses mots ⁶⁸ dans son roman, les plaçant entre guillemets. La révolution libertaire tient au « cuir » introduit dans la langue officielle : l'écrivain prône l'écart avec la norme stylistique mais aussi le mélange de la matière artisanale et linguistique, le refus des hiérarchies.

28 Le roman vallésien est une scène sociale où s'expriment plusieurs voix qui confrontent librement leurs points de vue. La voix littéraire de l'auteur, le point de vue de son double narratorial n'effacent pas les voix discordantes des acteurs de l'histoire, comme j'ai essayé de le montrer dans la deuxième partie de l'article. D'ailleurs, pendant la Commune, Vallès ne signa pas tous ses articles dans *Le Cri du peuple*, peut-être pour s'inclure dans un groupe avant de se distinguer en tant qu'auteur, peut-être pour signifier son désir d'exprimer par les mots autre chose que sa voix propre ou sa propre conception de l'émancipation.

29 Dans un essai, Étienne Balibar envisage la démocratie en ces termes :

La démocratisation de la démocratie ne désigne ni un processus de perfectionnement du régime démocratique existant ni un état qui transcende virtuellement tout régime possible [...]. Mais elle désigne une différence par rapport aux pratiques actuelles de la politique, mieux encore : une différentielle qui déplace les pratiques politiques de façon à affronter ouvertement le manque de démocratie des institutions existantes, et à les transformer plus ou moins radicalement. Le citoyen actif est l'agent de cette transformation. C'est pourquoi il conserve toujours un lien avec les notions d'insurrection et de révolution, non pas au sens d'un simple événement violent ou pacifique qui interrompt la continuité institutionnelle, mais au sens d'un processus sans cesse recommencé, dont les formes et les objectifs dépendent de conditions historiques changeantes ⁶⁹.

30 Cette idée d'une démocratisation nécessaire de la démocratie, d'une action citoyenne permanente, n'aurait pas déplu à Vallès, me semble-t-il. En envisageant sous différents angles la liberté pendant la période communarde, en indiquant les problèmes qu'elle pose, Vallès souligne l'incomplétude fondamentale de la démocratie, la nécessité d'ouvrir toujours davantage la vie politique au plus grand nombre et d'expérimenter en permanence pour tenter d'incarner la « Sociale ». La liberté et ses apories sont finalement un puissant moteur de l'action. Dans le numéro du *Cri du peuple* du 22 mars 1871, le journaliste affiche d'ailleurs en première page ce lapidaire encart tout à fait révélateur : « j'ai écrit il y a bien longtemps et je le répète aujourd'hui que je suis pour la liberté de la presse absolue et illimitée, je regrette donc qu'on ait empêché *Le Gaulois* et *Le Figaro* de reparâître, eussent-ils dû rire de nos canons et nous appeler des pillards. La liberté sans rivages ⁷⁰. » La liberté doit demeurer une exigence fondamentale, même face au risque d'effondrement et quand bien même cette liberté serait impossible à pleinement actualiser. L'imaginaire vallésien puise dans la haute mer ; la « liberté sans rivage » valorise le périple contre le point d'ancrage. Pour Vallès, la révolution ne doit pas rentrer au port ; les hommes libres doivent oublier les terres et leurs débarcadères rassurants qui bornent l'horizon.

NOTES

1. *L'Enfant*, *Le Bachelier*, *L'Insurgé*, publiés entre 1878 et 1886.

2. Vallès a déjà abondamment publié depuis les années soixante mais principalement dans les journaux, en tant que chroniqueur. Il a aussi publié en volume *L'Argent*, *La Rue* et *Les*

Réfractaires qui ne relèvent pas de la fiction et se laissent difficilement classer. Écrite après l'engagement communard de l'auteur, la trilogie romanesque offre à Vallès un positionnement nouveau dans le champ littéraire. Ses pairs lui reconnaissent un talent certain pour le genre roi du XIX^e siècle, mais l'accueil réservé aux différents volumes des *Vingtras* reste nuancé, et ce dès le premier tome, publié en 1878, qui n'a pourtant rien d'ouvertement politique puisqu'il raconte l'enfance du narrateur. Pourquoi cette reconnaissance mitigée du cercle littéraire officiel ? D'une part, l'engagement actif de l'auteur dans les institutions révolutionnaires entache nécessairement la pureté de son œuvre, aux yeux de nombreux écrivains conservateurs ou républicains de l'époque. En prenant part à la Commune puis en nouant engagement et fiction, Vallès aurait bradé ou dévalué la position d'artiste dans le champ littéraire. Quand Zola écrit dans *Le Voltaire* du 24 juin 1879 : « comment un homme de talent a-t-il pu gâter sa vie en se fourvoyant dans la politique ? [...] Il avait en main le plus bel outil du monde, il pouvait remuer les peuples de sa plume, il pouvait bâtir un monument aussi haut qu'il voudrait, et il est allé, comme un enfant, risquer tous ses dons d'écrivain [...] », il juge la création vallésienne inaboutie et balafnée ; car, selon lui, la littérature doit se constituer comme domaine séparé de la politique qu'il estime « sordide » dans le même article. Certains vont plus loin en considérant que la littérature doit produire un discours autotélique et strictement autonome. Or ces propos sont profondément contestés par la trilogie romanesque qui dit au contraire combien l'écriture traduit la position sociale du créateur, combien elle peut aussi s'insurger contre ce champ de production où évolue l'auteur, contrer un ordre social contraignant. D'autre part, si la trilogie n'a rien d'un texte de propagande, elle embrasse frontalement la question de la liberté et de l'autonomie, et ce dès le premier tome consacré à l'enfance. Faire d'un sujet enfant un sujet contestataire ou émancipé a beaucoup déstabilisé la critique, bien en amont de toute fictionnalisation de la Commune et des questions directement politiques. Sur la réception des textes vallésiens et plus particulièrement sur la réception des romans, je renvoie au numéro 35 de la revue *Autour de Vallès* : « Écrivains français lecteurs de Jules Vallès », textes réunis et présentés par Silvia Disegni, Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, 2006 ou encore à Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, Paris, La Découverte, 1970, pour bien saisir combien le printemps 1871 a cristallisé le rejet violent des cercles intellectuels les plus en vue.

3. On lira avec profit la correspondance d'exil qui témoigne de l'activité permanente et anxieuse du « pigiste » paria.

4. Ce fut le grand spécialiste de Vallès. On lui doit entre autres l'édition des deux tomes de Vallès dans la Pléiade. Toutes les références aux textes de Vallès seront extraites de cette édition dans le reste de l'article, sauf précision contraire.

5. Sur la notion de souveraineté et ses emplois dans la Commune, on se reportera à l'article de Michèle Riot-Sarcey, « De la souveraineté », dans *La Commune de 1871, une relecture*, sous la direction de Marc César et Laure Godineau, Paris, Créaphis, 2019.

6. Sur ce changement de représentations, on lira Kristin Ross, *L'Imaginaire de la Commune*, traduit de l'anglais par Étienne Dobenesque, Paris, La Fabrique, 2015, p. 21 et suivantes.

7. Voir Firmin Maillard, *Affiches, professions de foi, documents officiels des clubs et comités pendant la Commune*, Paris, F. Dentu libraire et éditeur, 1871, p. 68. Dans une déclaration émanant le 22 mars de l'Hôtel de Ville, pour préparer les élections, on trouve ainsi noté : « Citoyens, [...] les membres de l'Assemblée municipale, sans cesse contrôlés, surveillés, discutés par l'opinion, sont révocables, comptables et responsables ; c'est une telle Assemblée, la ville libre dans le pays libre, que vous allez fonder. » On voit que la liberté est directement associée à la fragilité des mandatures et à l'exercice permanent de la souveraineté politique, au moins par le contrôle. La démocratie reste vivante si le citoyen éprouve en permanence sa libre capacité décisionnaire et son jugement critique, si les représentants restent en permanence sur le fil.

8. C'est Marx qui va donner à chaud l'interprétation de la démocratie directe communale qui deviendra canonique dans le mouvement ouvrier et communiste. Elle oppose la démocratie directe au parlementarisme bourgeois pour faire de la Commune le prototype d'un pouvoir ouvrier face à un pouvoir déperissant : « Son véritable secret, le voici : c'était dans son essence un gouvernement de la classe ouvrière, le résultat de la lutte de la classe productrice contre la classe appropriatrice, la forme politique enfin découverte, sous laquelle la libération économique du travail pouvait enfin se réaliser » (*La Guerre civile en France*, Marx Engels Werke, Berlin, Dietz-Verlag, 1970, t. 17. p. 342). La perspective vallésienne présente les ambiguïtés et les difficultés de la Commune dans sa tentative de conjuguer l'émancipation sociale du travail, la liberté individuelle et la liberté politique du peuple. L'analyse de Marx porte en elle les germes des scissions qui vont marquer la première Internationale : sa défense de la Commune, y compris dans son recours à la violence, provoque la démission des syndicalistes anglais du Conseil général, et sa caractérisation de la Commune comme forme politique, s'oppose directement à l'interprétation libertaire anarchiste donnée par Bakounine. Sur les démêlés de Marx dans la première Internationale, et en particulier au Conseil général, on peut consulter l'article suivant : Detlev Mares, « Dialektische Endlosspirale. Karl Marx in der Internationalen Arbeiter-assoziation », dans *Karl Marx im 21. Jahrhundert*, sous la direction de Martin Endress et Christian Jansen, Frankfurt, Campus Verlag, 2020, p. 155-179.

9. Jules Vallès, *L'Insurgé*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t II, p. 1023. Le passage est une forme de concentré de la trilogie. Vallès dessine ici le lien fort qui unit les trois volumes et fait le sens d'une vie. La Commune vient réparer les injustices passées des premiers tomes et enfin libérer le narrateur. Elle est émancipatrice puisqu'elle reconstruit les sujets maltraités par les tutelles familiale et scolaire mais aussi par les contraintes économique et sociale.

10. *Ibid.*, p. 1026.

11. *Ibid.*, p. 1027.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, p. 1029.

14. Bonvalet est le maire radical du III^e arrondissement. Il fait partie de cette union républicaine (avec Gambetta, entre autres) qui prétend inviter ses adhérents à soutenir la Commune mais qui veut reprendre la main. Le dialogue retranscrit dans *L'Insurgé* souligne le mépris dans lequel les élus traditionnels tiennent le peuple quand il prétend se déterminer de façon autonome.

15. *Ibid.*, p. 1028.

16. *Ibid.*, p. 1029.

17. La dernière phrase détourne la formule attribuée à Mirabeau lorsqu'il répond le 23 juin 1789 au marquis de Dreux-Brézé qui, mandaté par Louis XVI, cherche à faire expulser les représentants du Tiers du jeu de Paume, après le fameux serment : « Nous sommes ici par la volonté du peuple et nous n'en sortirons que par la force des baïonnettes. »

18. On pensera ici aux débats qui précèdent la Commune entre les courants anarchiste et socialiste. Je renvoie à un article de Varlin publié le 30 novembre 1869 dans *L'Égalité* où l'ouvrier relieur, artisan de l'A.I.T et qui participe activement à la fédération des sociétés ouvrières parisiennes, évoque les élections législatives partielles dans quatre circonscriptions de la Seine. Les Socialistes n'ont pas voulu porter de candidats – Varlin insiste assez sur le refus du système représentatif traditionnel. Cependant les « socialistes ont soutenu les inassermentés, non par principe, mais parce que c'était encore un moyen de démolir toutes les personnalités bourgeoises. Enfin tout va bien de ce côté, les individualités tombent et font place aux principes, c'est à quoi il faut que le peuple s'habitue. ». L'homme providentiel, le professionnel de la politique, le grand homme sont des figures désacralisées dans les milieux internationalistes ; les responsabilités politiques doivent être exercées par tous. Ce sont les conflits qui fournissent l'occasion aux travailleurs d'exercer leur souveraineté, de s'organiser, de repenser le travail en vue de la révolution. La lettre sur « les individualités » qui « tombent » est citée par Michèle Audin dans *Eugène Varlin, ouvrier relieur, 1839-1871*, Montreuil, Libertalia, 2019, p. 267. Sur la désacralisation du grand homme en politique et du rôle central de l'individu, on lira aussi les lettres de Varlin autour du congrès de Bâle où il s'oppose à ceux qu'il baptise les « individualistes », d'influence proudhonienne, p. 238 et suivantes du même ouvrage. Dans ce débat, Vallès est très partagé ; d'abord parce qu'il n'est pas un grand théoricien et qu'il participe de loin aux débats. Néanmoins sur l'influence de Proudhon sur Vallès, je renvoie à mon article : « Proudhon et Vallès, une question d'autorité », dans *Vallès et les anarchistes, Autour de Vallès*, n^o 46, 2016.

19. *Ibid.*, p. 1033.

20. *Ibid.*, p. 1033.

21. *Ibid.*, p. 1034.

22. *Ibid.*, p. 1038.

23. *Ibid.*, p. 1038.

24. La Commune est narrée entre les chapitre XXIV et XXXV du dernier tome. Les chapitres XXIV à XXVIII (donc 4 chapitres) se concentrent sur la période courant du 18 mars au 21 mai. La Semaine sanglante occupe à elle seule six chapitres. Le dernier chapitre comprime en à peine une page les trois mois où Vallès vit caché à Paris et son passage en Belgique.

25. Jules Vallès, *L'Insurgé*, *op. cit.*, t II, p. 1054.

26. Sur la métamorphose libertaire des femmes sur les barricades, on lira Victorine Brocher, *Souvenirs d'une morte vivante, une femme dans la Commune de 1871*, Montreuil, Libertalia, 2017. Victorine raconte ainsi, page 199, comment l'habit offert par son bataillon l'inclut pleinement dans le groupe des combattants et signale sa liberté. La jeune femme endosse en effet l'habit officiel de son bataillon, comme les hommes, et c'est un habit richement décoré, (Victorine insiste sur l'amour de son groupe pour les belles choses ; la réappropriation du beau, le refus du prosaïque participent de la liberté communarde qui refuse les distinctions de classe sur ce point). Le vêtement est aussi pratique : la jupe est courte, à mi-jambe, pour « aller au combat ». La liberté tient donc au refus, pour les femmes, de se replier dans l'espace domestique ou au moins dans l'espace connu du débat pacifique. L'espace politique est investi par les femmes dans toutes ses dimensions, y compris celle de la résistance et des barricades. La liberté féminine passe par une redéfinition du vêtement et du corps que semblent soutenir les barricadiers hommes.

27. Jules Vallès, *L'Insurgé*, *op. cit.*, p. 1055.

28. *Ibid.*

29. Le « pacte autobiographique » n'est pas passé directement dans la trilogie romanesque vallésienne, le narrateur et l'auteur ne partageant pas le même patronyme (Jacques Vingtras/Jules Vallès). Selon les mots de Vallès dans sa correspondance, c'est pourtant « presque » son histoire qu'il écrit et on peut repérer un pacte scriptural autobiographique passé indirectement quand Jules Vallès, au chapitre xxvi de *L'Insurgé*, prête à Vingtras la paternité d'un article qu'il a véritablement écrit pendant la Commune. Article qui est une ode à la liberté toute fraîche et qui finit sur ces mots « Fils des désespérés, tu seras un homme libre ! » (*op. cit.*, p. 1031). Le pacte autobiographique, tel que défini par Philippe Lejeune (*Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975), n'est donc tissé que de bais et tardivement avec le lecteur de la trilogie (dans le dernier tome) : Vingtras est bien d'une certaine façon Vallès puisqu'ils partagent les mêmes mots invitant à l'insurrection, puisqu'ils écrivent le même papier. On remarquera que ce dévoilement des identités se fait à l'occasion de la conquête de l'autonomie, au début de la Commune. Vingtras s'identifie en effet à Vallès quand il fédère les insurgés autour de son journal, quand il invite les Parisiens à s'emparer de la liberté politique.

30. C'est un choix narratif intéressant qui distingue le roman vallésien de nombreux textes communards qui plaident la cause de la révolution et luttent contre les publications

réactionnaires en comptabilisant les violences versaillaises et en soulignant l'éradication des libertés individuelles et citoyennes lors de la répression. En contrepoint du texte vallésien, on pense ici aux derniers chapitres (xxii à xxxvi) de *L'Histoire de la Commune de 1871* de Prosper-Olivier Lissagaray, Paris, La Découverte, 1990. On pense également à la partie « L'Hécatombe » dans *La Commune, histoire et souvenirs* de Louise Michel, Paris, La Découverte, 1999.

31. C'est la dédicace liminaire de *L'Insurgé*.

32. C'est la conclusion du cordonnier Rouiller, on se le rappelle : « Il s'agit seulement d'avoir le temps de montrer ce qu'on voulait, si on ne peut pas faire ce que l'on veut », p. 1038 de *L'Insurgé* dans l'édition de la Pléiade. On pense ici à la remarque de Karl Marx, dans *La Guerre civile en France* : « La grande mesure sociale de la Commune, ce fut sa propre existence et son action. Ses mesures particulières ne pouvaient qu'indiquer la tendance d'un gouvernement du peuple par le peuple. », Paris, Édition Garnier frères, 1872, p. 364.

33. Certains « minoritaires » avaient annoncé mi-mai ne plus vouloir siéger pour marquer leur désapprobation devant la proposition de création d'un Comité de Salut public qu'ils jugent autoritaire et liberticide. Cependant le 21 mai les minoritaires sont à nouveau présents pour juger Cluseret et parce qu'ils ne veulent pas quitter le dernier bastion de la lutte quand la menace se fait pressante. La séance que préside Vallès est d'ailleurs interrompue par l'annonce de l'entrée des Versaillais dans Paris.

34. Vallès fait partie de la minorité qui s'est opposée à la création d'un Comité de Salut public. Il revendique la liberté d'opinion et refuse la censure des journaux, y compris de ceux qui décrivent la Commune quand la presse communarde, elle, est bloquée à l'intérieur de Paris et ne peut se diffuser.

35. Jules Vallès, *L'Insurgé, op. cit.*, p. 1047.

36. Le chapitre xviii raconte la première séance de la Commune, le 28 mars, et le chapitre xxix raconte la dernière séance, le 21 mai. Presque deux mois disparaissent donc du récit. Quel sens donner à cette ellipse ? On peut penser que *L'Insurgé* refuse de transcrire la chronique de la révolution ou de recenser toutes les actions de la Commune. Vallès n'écrit pas une histoire de la Commune. Peut-être cette ellipse signifie-t-elle aussi que le foisonnement des journées révolutionnaires est difficile à mettre en mots. Ou encore que ce qui compta pour lui fut le vent de liberté des premiers jours, que ce qui le secoua fut la fin tragique de la révolution mais que la Commune instituée ne réalisa pas la liberté ?

37. Jules Vallès, *L'Insurgé, op. cit.*, p. 1041.

38. Cette analyse vallésienne de la mort des libertés quand la liberté communarde se réalise dans une assemblée politique majoritairement jacobine peut faire penser au passage de la *Phénoménologie de l'esprit* (section 6), où Hegel décrit le moment jacobin de la Révolution française. Dans sa lutte, la Révolution s'est débarrassée des petites libertés particulières de l'Ancien Régime. Elle est incapable ensuite de se doter de pouvoirs différenciés, séparés, de faire place aux nouveaux droits individuels. La Liberté, comme universalité, écrase

finalement les libertés citoyennes. Il y a là un moment contradictoire où la Liberté se vide et se détruit d'elle-même à travers un pouvoir qui ne sait pas reconnaître les libertés des individus. Voir Georg Wilhelm Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, traduite de l'allemand par Pierre-Jean Labarrière, Paris, Gallimard, 1993, p. 520.

39. *Ibid.*, p. 1043.

40. *Ibid.*, p. 1041.

41. Il fait partie de la minorité et vote contre le Comité de Salut Public. Vallès lui trouve néanmoins trop de révérence pour les anciens modèles jacobins.

42. Jules Vallès, *L'Insurgé*, *op. cit.*, p. 1043.

43. *Ibid.*, p. 1053.

44. *Ibid.*, p. 1071.

45. Sur la métaphore du flot incontrôlable, on pensera par exemple, au récit hugolien du basculement dans l'insurrection de juin 1832, au livre 11 des *Misérables* : « Le grand fleuve qui couvrait les boulevards se divisa en un clin d'œil, déborda à droite et à gauche et se répandit en torrents dans deux cents rues à la fois avec le ruissellement d'une écluse lâchée. », Victor Hugo, *Les Misérables*, 1952, Paris, Nelson, t III, p. 401.

46. Hannah Arendt, *De la Révolution*, Paris, Gallimard, 2012, p. 70 et 71.

47. Hannah Arendt, *Du Mensonge à la violence*, Paris, Calmann-lévy, 1972, p. 170 et suivantes.

48. *Ibid.*, p. 174-175.

49. Jules Vallès, *L'Insurgé*, *op. cit.*, p. 1063.

50. *Ibid.* p. 1074.

51. *Ibid.* p. 1063.

52. *Ibid.* p. 1079.

53. *Ibid.*, p. 1058.

54. Jules Vallès, « Les Victimes du livre », *op. cit.*, t I, p. 230.

55. On pensera ici aux analyses bourdieusiennes qui évoquent « un corps de professionnels objectivement investis du monopole de l'usage légitime de la langue légitime qui produisent pour leur propre usage une langue spéciale, prédisposée à remplir par surcroît une fonction sociale de distinction dans les rapports entre les classes ». Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 91.

56. On lira sur ce point le chapitre v de *L'Enfant*, « La Toilette », *op. cit.*, t II, p. 165.

57. Jules Vallès, *L'Enfant*, *op. cit.*, t. I, p. 151.

58. *Ibid.*, chapitre « Vacances », p. 177.

59. *Ibid.*, chapitre « Projets d'évasions », p. 244.

60. L'enfance comme moment contestataire fondateur : voilà qui va frapper la critique et la déranger, dès la publication du roman en 1878. Je rappellerai ainsi les propos de Barrès : « L'auteur de *L'Enfant* est un des maîtres de la prose française. [...] Son œuvre prend place dans la série « des œuvres libératrices ». Vallès est l'homme qui nous libère de la famille

[...]. je n'accepte pas, je repousse cette liberté qu'il m'apporte. » *Mes Cahiers*, Paris, Plon, 1936, p. 230 et suivantes.

61. *L'Insurgé* est écrit plus de dix ans après l'épisode communard.

62. Jules Vallès, « Notre premier numéro », *La Rue*, *op. cit.*, p. 839.

63. Jules Vallès, « Proudhon », *La Rue*, *op.cit.*, t I, p. 822.

64. Dès les premiers numéros de son premier journal, *La Rue*, publié en juin 1867, Vallès revendique une langue qui soit capable d'absorber l'air de la rue et de s'adresser à tous, une langue qui descende de son piédestal linguistique et thématique : « plus de littérature littéaturante, parlant d'elle et encore d'elle, et toujours d'elle ! Dans laquelle on n'entre pas si l'on n'est pas journalisse, artiste [...] ! », *La Rue*, *op. cit.*, p. 941.

65. Jules Vallès, *L'Enfant*, *op. cit.*, t II, p. 1036.

66. *Ibid.*, p. 1035.

67. *Ibid.*, p. 1037.

68. Dans la note 6 portant sur la page 1038 de l'édition de la Pléiade, Roger Bellet souligne que le projet vallésien n'est pas de mimer artificiellement un sociolecte, d'encanailler la langue, de faire du roman un reportage sociologique. Le « style » du cordonnier est finalement proche de celui de Vallès ; l'auteur traduisant les mots du cordonnier, les absorbant dans son champ littéraire propre. Et quand Vallès emprunte lui-même les mots techniques du cordonnier pour fabriquer son discours littéraire, il agit dans cette même optique de mélange linguistique créateur d'une poétique singulière. Il y a là un échange stylistique et de matériaux qui n'est d'ailleurs pas propre à la période communarde où se sont effectivement rencontrés et mêlés des classes sociales diverses, ne serait-ce qu'à l'Assemblée communarde où une quarantaine d'ouvrier et petits artisans sont présents. Dès ses premiers textes, Vallès s'éprend de la langue du quotidien et la refond dans une poétique décapante et unique.

69. Étienne Balibar, *Cittadinanza*, Turin, Éditions Bollati Boringhieri, 2012, conclusion en ligne <https://www.institut-tribune-socialiste.fr/wp-content/uploads/2017/08/2015-09-Etienne-Balibar-ITS1.pdf>, p. 59.

70. Le journal est consultable sur *Gallica*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4683754b.r>.

INDEX

Mots-clés : Vallès (Jules), Imaginaire, Commune de Paris, Roman, Révolution

AUTEUR

CÉCILE ROBELIN

CPGE lycée Chaptal de Paris

Zola à l'épreuve de la Commune

David Charles

- ¹ Attaché d'abord au Second Empire dans *Les Rougon-Macquart*, puis à la société contemporaine dans *Trois Villes*, enfin au siècle suivant dans les *Évangiles*, Émile Zola n'a raconté l'insurrection de la Commune de Paris que dans une nouvelle, initialement publiée en russe à Saint-Pétersbourg par *Le Messager de l'Europe* (Jacques Damour, 1880), et dans les deux derniers chapitres de *La Débâcle* (1892). Il a également écrit deux chroniques quotidiennes des événements de 1871, pour les journaux *La Cloche* et *Le Sémaphore de Marseille*, aujourd'hui assez bien publiées et connues. Mais nous voulons montrer ici que la Commune de Zola est à chercher surtout dans les trois premiers tomes de son *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, publiés entre 1871 et 1873 – au-delà, dans les rapports que l'ensemble de ses romans entretiennent entre eux. Pour ce faire nous relisons toute son œuvre de près, depuis *La Fortune des Rougon* jusqu'aux notes préparatoires de *Justice*, et considérons la Commune comme un objet à représenter ou à éviter, plus exactement comme une force qui *travaille* l'œuvre aux sens obstétrique et mécanique du terme ¹.

De *Jacques Damour à Vérité* : la Commune par le vide

2 Cinq pages seulement de *Jacques Damour* sont consacrées à l'insurrection de 1871, ou plutôt au souvenir que Jacques, ouvrier de Ménilmontant, en « rumin[e] » durant sa déportation en Nouvelle-Calédonie ². Il n'en reste rien à son retour dans un Paris plein d'« oubli ³ ». Zola vient d'affirmer que « la République sera naturaliste ou ne sera pas » – il précise que cela ne veut pas dire qu'elle doive « parler la langue de Coupeau », l'ouvrier zingueur de *L'Assommoir*, mais qu'elle en a fini avec l'idéalisme ⁴. Dans la nouvelle, Félicie Damour, couturière qui avait assez « engraisé » pour désirer une République « raisonnable » en 1870 ⁵, s'est remariée avec un boucher nommé *Sagnard*. Mais ce dernier ne porte pas le souvenir de la sanglante « boucherie » du Père-Lachaise que Zola a déplorée en mai 1871 ⁶ : il appelle « mon camarade » l'ancien communard tombé à l'état de « spectre ⁷ ». Les charcutiers du *Ventre de Paris* envers Florent revenu de Cayenne, leur confrère Dacheux à l'égard des ouvriers de *Travail*, sont moins bonhommes. Et *Jacques Damour* pourrait même passer pour un exercice de style estival, réalisé à Médan (c'est là que se termine l'intrigue) à la faveur d'une circonstance : l'amnistie des Communards. Celle-ci avait moins de signification pour Zola que pour Hugo : il avait vu en elle le moyen de vider les prisons, d'éviter les erreurs judiciaires, d'enlever aux bonapartistes un prétexte à la démagogie, de rendre les travailleurs à leur famille – une affaire de « pitié » et de sens « politique », plutôt que cette question de principe au rang de laquelle elle a été haussée par les grâces individuelles accordées avant les lois de 1879-1880 ⁸.

3 Cette circonstance permet à l'auteur des *Rougon-Macquart* de réécrire *Le Colonel Chabert* autant que son propre *Ventre de Paris*. Fin 1871, alors qu'il venait de publier en volume *La Fortune des Rougon*, en feuilleton une partie de *La Curée*, et de se mettre à penser au *Ventre*

de Paris sans avoir encore pris conscience que l'insurrection de la Commune l'obligeait à ajouter un tome à son programme, Zola envieux, inquiet peut-être, écrivait de Balzac que son œuvre est un « bloc de granit », qu'elle traverse indemne les « batailles politiques », qu'elle ne « remue » même pas au « craquement d'un peuple ⁹ ». Il ne donne pas à la Semaine sanglante dans *Jacques Damour* le rôle de la bataille d'Eylau dans *Le Colonel Chabert* : Jacques n'est pas réputé avoir été tué à Paris mais lors de son évasion de Nouméa. Le romancier signifie ainsi qu'il refuse d'accorder une quelconque dimension épique à la guerre contre Paris comme à la résistance des communards : la nouvelle tourne à un vaudeville opposant « les deux maris ». Zola montre également qu'il ne fonde pas la République, consolidée par l'adoption des lois scolaires, de la fête nationale et de sa devise, sur un massacre où, comme à Eylau, les vainqueurs eux-mêmes auraient sombré. En avril 1871, il avait bien écrit que la paix n'est possible que « dans un oubli complet des fautes réciproques ¹⁰ » mais dans *Jacques Damour*, Sagnard demande : « Pourquoi se dévorer, quand il n'y a de la faute de personne ¹¹ ? » Seul Hugo défend l'idée que « le vainqueur est toujours traîné par sa victoire », et que l'amnistie rend aux massacreurs l'humanité que le massacre leur a fait perdre ¹².

- 4 Quant à *La Débâcle*, la transition entre le récit de la guerre de 1870 et le récit de l'insurrection de 1871, lui-même limité à cinquante pages sur six cents (« il y aurait là un volume nouveau à écrire », dira plus tard Zola ¹³), s'opère au sein de l'avant-dernier des vingt-quatre chapitres du roman. Et ce récit de la Commune n'apprend rien sur le Versaillais et le communard que l'on ne sache déjà à propos des soldats qu'ils étaient à Sedan : le roman va au-delà de ce qu'exige la réalité du rapport de l'insurrection à la défaite, et se contente d'actualiser dans ces dernières pages les virtualités des chapitres

précédents. Mais à l'*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, fondée sur l'antagonisme des Rougon et des Macquart, la Commune échappe. Dans cette lutte pourtant « fratricide ¹⁴ », le communard du roman, un Maurice Levasseur inconnu jusque-là, n'appartient pas à la famille. Jean Macquart qui le tue a été tenu, dans *La Terre* (1887) voire dès *La Fortune des Rougon*, à l'écart des funestes histoires de famille – sa qualité de frère de Gervaise n'est pas rappelée dans *La Débâcle*, en dépit de la complication qu'elle apporte à sa position de Versaillais ¹⁵. De là qu'un Émile Faguet déplore que la Commune « semble être en l'air, ne s'attacher à rien ¹⁶ ».

- 5 À cette nouvelle de 1880 et ces deux chapitres de *La Débâcle*, il convient d'ajouter deux anciens communards déclarés du cycle romanesque suivant, inventés pour *Paris* (1898), le père de l'anarchiste Victor Mathis et le fouriériste Bache ; ainsi que le républicain romantique Nicolas Barthès modelé en partie sur le communard Amilcare Cipriani. Mais leur absence de participation à l'intrigue (Mathis père est mort, Bache et Barthès sont d'anachroniques vieillards) est d'autant plus spectaculaire que cette intrigue développée à l'ombre du Sacré-Cœur se termine sur l'éventualité d'un attentat contre le monument dont Zola a suivi de près la construction. Cet attentat n'a pas lieu, et ce qui a lieu prend place ailleurs, près de Saint-Lazare. Un premier attentat anarchiste est perpétré par le mécanicien au chômage Salvat, un second par Victor Mathis sur le modèle de l'attentat réalisé en 1894 par Émile Henry, lui-même fils de communard, et admirateur du Souvarine de *Germinal* selon ses propres aveux. L'anarchisme condamné par Bache et Barthès procède de la Commune mais l'oblitère. Zola confie le soin de statuer sur le sens du Sacré-Cœur au chimiste Guillaume Froment qui renonce à le faire sauter (car la science est la « vraie

révolution »). La basilique est un « soufflet donné à la raison » et au progrès scientifique, donc un « temple bâti à la glorification de l'absurde », et même un « non-sens ¹⁷ ». Le narrateur de *Paris* décrit pourtant les « vieilles bâtisses branlantes restées debout » dans ce que *La Débâcle* appelait « la citadelle » de l'insurrection, ces « guinguettes louches aux murs sang-de-boeuf » (la boucherie, toujours), ces « cités de souffrance » où logent Salvat et Victor Mathis, où logeait déjà le bâtard de Saccard dans *L'Argent*, et qui donnent un sens au monument glorifiant *de fait* la Semaine sanglante ¹⁸. De même, ou presque, dans *Vérité* (1902) : la transposition de l'affaire Dreyfus ne suffit pas à expliquer que le roman se contente de rappeler que l'Église a formé le projet de « consacrer au Sacré-Cœur [de Jésus] la France repentante de ses fautes » dès le « lendemain de la défaite », en 1870, et fait construire la basilique « sur le sommet le plus haut du grand Paris révolutionnaire ¹⁹ ».

Germinal emporté, déporté, compromis

- 6 Pour être complet, il faut enfin rappeler que l'insurrection de la Commune a exigé de Zola, en 1872, qu'il prévoie un « 2^e roman ouvrier » après *L'Assommoir*, un roman « particulièrement politique » et « aboutissant à mai 71 ²⁰ ». Le jour anniversaire de la fin de la Semaine sanglante, Zola avait pourtant déclaré qu'il se « défie particulièrement des écrivains qui battent monnaie avec l'actualité. Il faut un certain recul, expliquait-il, pour voir nettement les événements, et il faut aussi qu'un apaisement se fasse dans l'intelligence ²¹ ». D'autre part, l'histoire d'une famille sous le Second Empire engagée par le romancier est *naturelle et sociale*, non naturelle et politique : elle étudie la détermination, et la dissolution, de la politique par l'hérédité et le milieu. Enfin, c'est *Son Excellence Eugène Rougon* qui était jusque-là le roman politique des Rougon-

Macquart. Au moment où Zola prévoit ce second roman ouvrier, la politique est encore dans ses romans ce qu'elle était au sens classique du terme, une « aptitude » que Félicité Rougon déploie à Plassans dès le premier tome de la série ²². À grande échelle, c'est la profession que les « fonctionnaires officiels » comme Eugène exercent dans le « grand monde ²³ » : le roman consacré au ministre, que Zola écrit au lendemain de la fondation constitutionnelle de la République en 1875, réduit le peuple à la foule qui assiste au passage du cortège du prince impérial. La modification, narrative voire épistémologique, du programme de la série romanesque est donc une preuve du choc de la Commune.

- 7 Zola poussera au-delà de l'année de l'amnistie le recul nécessaire à la rédaction de son second roman ouvrier. Mais *Germinal*, publié en 1885 alors que le vote ouvrier commence à se radicaliser (l'ancien communalard Benoît Malon crée *La Revue socialiste*), n'est pas le roman que l'insurrection exigea. Pour que la politique soit sa particularité, il faudrait qu'il fût *davantage* voire *autrement* politique. Or on cherche en vain la différence de nature, ou simplement de degré, qui particulariserait *Germinal*. La politique y reste déterminée : une « prédisposition de révolte » meut Étienne Lantier fils de Gervaise ²⁴.
- 8 L'énoncé du roman est certes quantitativement plus politique que celui de *L'Assommoir* qui s'arrêtait au constat, antiromantique, de l'altérité absolue (langagière, morale, culturelle, intellectuelle) du prolétariat ²⁵. Constat dressé au moment du premier débat sur l'amnistie, et ressassé dans un autre roman que Zola n'avait pas prévu et qu'il a écrit immédiatement après *L'Assommoir* : le coup de force antirépublicain de Mac-Mahon peut avoir échoué, *Une Page d'amour* montre un Paris inaccessible à la bourgeoisie de Passy. *Germinal* paraît après la publication de *Jacques Damour* en français,

dans *Le Figaro* puis dans un volume de nouvelles ; ce second roman ouvrier suit *La Joie de vivre* où les pauvres de Pauline Quenu, la trop généreuse fille des charcutiers égoïstes du *Ventre de Paris*, déçoivent sa charité, pourtant fraternellement offerte plutôt que bourgeoisement exercée, et s'enfoncent encore enfants dans le vice autant que dans la « misère volontaire ²⁶ ». Dans *Germinal*, Lantier prend progressivement conscience de la nécessité ne pas « bannir la politique de la question sociale ²⁷ ». il se sent même menacé par la professionnalisation de la politique propre au progressisme bourgeois. Mais de ce point de vue quantitatif-là, *Germinal* est beaucoup moins politique que *La Fortune des Rougon*, *La Conquête de Plassans* et *Son Excellence Eugène Rougon*.

- 9 D'autre part, le programme de « destruction de l'État » et de « retour à la commune primitive » formulé par Lantier vers 1866 ²⁸ doit à l'*Histoire du socialisme* de Malon seulement ce qu'Émile de Laveleye en résume dans *Le Socialisme contemporain* publié au moment des congrès socialistes de 1879-1882, et doit même à Laveleye seulement ce qu'il ne doit pas aux républicains « rouges » de l'Empire – quant à *La Science économique* de Guyot, elle disqualifie absolument la Commune. Surtout, ce sont les grèves de 1869 et de 1884 qui nourrissent le texte : de ce point de vue aussi, la Commune est dans l'entre-deux. Enfin, pour que *Germinal* aboutisse à mai 1871, il faudrait qu'aboutisse ce surgissement de la revendication politique dans la question sociale, qu'aboutisse le constat que « le siècle ne p[eut] s'achever sans qu'il y [ai]t une autre révolution, celle des ouvriers cette fois ²⁹ », qu'aboutisse l'appel de la dernière page du roman : « Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons », etc. Or *Germinal* n'aboutit pas.
- 10 *Germinal* n'aboutit pas dans *La Bête humaine* (1890). Certes, le roman débusque la bête chez des ouvriers insuffisamment embourgeoisés

par leur promotion sociale dans le service des chemins de fer, qui fornicquent, volent et tuent au fond des « ruelles [...] aux inextricables détours » que l'on croyait détruites par l'haussmannisation de la capitale et que l'auteur de cette intrigue romanesque pendulaire transpose dans la gare du Havre ³⁰. Écrite durant une année marquée par la commémoration de 1789, publiée alors que d'anciens communards fondent le Parti Ouvrier Socialiste Révolutionnaire, *La Bête humaine* interroge à nouveau ce que signifie l'amnistie, à laquelle la Révolution française, une fois écartée la menace boulangiste, doit de pouvoir être pacifiquement célébrée comme le processus producteur de la République : « l'oubli complet » prôné par Zola et constaté par *Jacques Damour* est-il possible ? Le roman mesure la quantité de passé, de déraison, de sauvagerie que la bourgeoisie civilisée embarque vers l'avenir – la « bête » insurgée et vaincue par la religion dans *La Faute de l'abbé Mouret*, c'était la vie ³¹. Mais à Étienne Lantier qui devait être le héros du roman ferroviaire de 1890, après avoir été celui de *Germinal* où c'était le travail de la mine qui ravalait l'ouvrier au rang de bête, Zola substitue son frère Jacques, qu'il invente. Cette invention est exigée par l'usure du héros de *Germinal*. Mais elle suggère de fait que le crime est le frère de l'insurrection (il menaçait déjà en Étienne). Ou plutôt qu'il est son autre : de même, le Versaillais de *La Débâcle* sera le frère de Gervaise. Et si Jacques Lantier souffre assurément de la « fêlure héréditaire » à l'œuvre dans la famille, son passage implicite par la capitale, après qu'il a travaillé au chemin de fer d'Orléans, avant qu'il soit embauché par la compagnie de l'Ouest, ménage dans sa carrière de mécanicien une solution de continuité jamais comblée ³². Le lecteur ignorera jusqu'au bout du roman ce que le fils de Gervaise, le frère du héros de *Germinal*, a pu faire là où les lignes respectives des deux compagnies convergent sans se rejoindre, c'est-à-dire à Paris.

L'insurrection de 1871, dont Zola a écrit qu'elle a été conduite par des « fêlés », qu'elle a montré « tout le côté féroce et avide de la bête humaine », et dont *La Débâcle* dira qu'elle a « lâché la bête humaine débridée ³³ », est une fêlure dans le programme des *Rougon-Macquart*.

- 11 Car *Germinal* n'aboutit pas davantage dans *La Débâcle*, qui est pourtant la conclusion historique du cycle : on attendait Étienne Lantier, on trouve l'improbable Maurice Levasseur. *Le Docteur Pascal* (1897) raconte pourtant qu'Étienne s'est « compromis dans l'insurrection de la Commune » dont il a « défendu les idées avec emportement » ; qu'il a été « condamné à mort, puis gracié et déporté » à Nouméa ; qu'il y vit en père de famille ³⁴ . On comprend donc que le second roman ouvrier de Zola, *emporté, déporté*, rétrospectivement *compromis*, n'aboutit nulle part : ni dans *La Débâcle* où il aurait dû aboutir, ni dans *Le Docteur Pascal* où l'aboutissement ne peut être que constaté au passé. Ou, plus simplement, que le roman ouvrier exigé par l'insurrection de 1871 n'a finalement pas été écrit – mais l'inaboutissement de *Germinal* est trop concerté pour n'être qu'un manque. Voire programmé : les épis sont *noirs*.
- 12 On apprend également grâce au *Docteur Pascal* qu'après avoir, dans *La Terre*, quitté une terre qu'il ne parvenait pas à travailler, pour la défendre contre les Prussiens, puis tué Maurice Levasseur dans *La Débâcle*, Jean Macquart y est revenu, à la terre. Il a pu y réaliser enfin ce qu'avant de tuer un communard à Paris il n'avait pas pu réaliser dans *La Terre* : épouser la fille « d'un paysan aisé, dont il fai[t] valoir la terre », « grosse dès la nuit des noces » et mère désormais d'un enfant porteur du « plus solide espoir [de] renouveau » du docteur Pascal, et grosse à nouveau, et grosse sans interruption « dans [un] cas de fécondité pullulante ³⁵ ». C'est là le prolongement de la fin de *La Débâcle* (« le renouveau promis à qui espère et travaille »)

plutôt que l'aboutissement de la germination décrite à la fin de *Germinal*. Dans *La Terre*, le narrateur ne laissait déjà aucune chance au discours du socialiste Canon qui demandait amèrement aux « culs-terreux » ce qu'ils diraient à la vue d'une affiche de la « Commune révolutionnaire de Paris » collée sur la porte de leur mairie à Rognes, aussi rétifs qu'ils puissent être à l'impôt et au service militaire ³⁶. Et c'est sur la fécondité, constatée dans *Le Docteur Pascal* chez la femme d'un Versaillais lui-même frère de Gervaise, que Zola fonde le premier de ses *Évangiles (Fécondité)* voire le deuxième. Mais ce n'est pas la même promotion de la fécondité qui signale surtout *Travail*, publié en mai 1901 trente ans après l'insurrection achevée en mai 1871 et pourvu ainsi d'une fonction possiblement commémorative : Luc Froment y oublie l'insurrection de la Commune de Paris dans son bilan du « grand et héroïque dix-neuvième siècle », de son « effort si douloureux et si brave vers la vérité et la justice », autrement dit vers la réalisation, au « siècle futur » entrevu par *Germinal*, des idéaux des deux *Évangiles* suivants, *Vérité* et *Justice* ³⁷. De même dans les notes préparatoires de ce dernier roman, où 1789 et 1848 sont les seules dates de l'histoire de « la France démocratique, révolutionnaire, ouvrière de la juste répartition de richesse » – de « la République idéale », même ³⁸.

- 13 La censure, légale et explicite ou sociale et implicite, et les portées chronologiques respectives de ses trois cycles romanesques n'expliquent pas que Zola ait aussi ostensiblement évité de raconter l'insurrection de la Commune. Il l'a dite par *le vide* : le « vide » que Jacques Damour constate à son retour à Paris ; l'hiatus contextuel ménagé par les sources de *Germinal* ; l'hiatus qui sépare les sièges parisiens des chemins de fer d'Orléans et de l'Ouest, où joue *La Bête humaine* ; le vide où parle Canon dans *La Terre* ; le vide creusé par *La Débâcle* qui intègre l'insurrection à une *Histoire* mais exclut de cette

histoire les acteurs de cette insurrection ; le vide narratif où *Le Docteur Pascal* suspend le héros de *Germinal* ; le « non-sens » du Sacré-Cœur dans *Paris* ; l'amnésie de *Travail*, de *Vérité* et de *Justice*. Dans ce vide on peut reconnaître, au mieux, l'utopie communarde ; au pire et selon le mot d'Éric Fournier, cette « apesanteur » où est maintenue aujourd'hui encore la République sociale quand on l'« extrait de la singularité de sa situation historique » (les années 1867-1871) pour promouvoir la politique de la gauche de gouvernement ³⁹.

Zola chroniqueur de l'insurrection de la Commune

- ¹⁴ Zola a donc pratiqué l'évitement explicite de la Commune dans ses romans. Mais il a publié sur elle suffisamment d'articles pour qu'un volume de trois cents pages de chroniques intitulé *La Commune. 1871* ait pu être récemment publié sous son nom. Il s'agit d'une « large sélection » des articles disponibles dans l'édition des œuvres complètes de l'écrivain ⁴⁰. Cette publication apprend aux lecteurs de Zola qui ne lisent pas ses œuvres complètes, et rappelle efficacement à ceux qui auraient lu un choix de ces mêmes articles restreint à soixante pages dans un *Zola journaliste* antérieur ⁴¹, que le romancier a été le chroniqueur quotidien de l'insurrection et de sa répression ⁴². Plus précisément le double chroniqueur. Zola rend compte des événements de 1871 dans *La Cloche* comme chroniqueur parlementaire, du 13 février au 18 avril puis à partir du 6 juin ; dans *Le Sémaphore de Marseille* comme correspondant parisien, à partir du 17 février. Il trouve dans l'anonymat de cette seconde chronique le moyen d'écrire tous les jours – jusqu'à l'interdiction de *La Cloche* par la Commune le 19 avril – dans deux journaux aux lignes politiques encore divergentes dans la dernière année de l'Empire.

- 15 *Le Sémaphore de Marseille*, feuille commerciale, maritime, industrielle, d'annonces et avis divers a été longtemps orléaniste et libéral à défaut d'être explicitement politique. Le journal s'est rallié à la République par patriotisme d'abord, puis devant la nécessité pratique de liquider la guerre, enfin grâce à la garantie de conservatisme social offerte par Thiers ⁴³. Dans sa chronique, Zola renseigne les lecteurs du journal sur les « classes » et les « espèces », *naturelles* s'entend, d'insurgés dont on « ignore à peu près complètement » l'existence « en province ⁴⁴ ». Autrement dit, là où *La Fortune des Rougon* situe les « origines » du Second Empire et examine les raisons du succès du coup d'État en mettant ces mêmes catégories de classe et d'espèce au service d'une histoire qui s'efforce, quant à elle et non sans mal, d'être sociale autant que naturelle. Le chroniqueur de *La Cloche*, plutôt que celui du *Sémaphore de Marseille*, écrit qu'il serait « fou de vouloir établir [en province] la forge du progrès » et que Paris y apparaît comme « une ville terrible ne songeant qu'aux aventures ⁴⁵ ». Zola n'aura de cesse de mesurer, dans le *Sémaphore* comme dans *La Cloche*, la conversion de la province à la République, parce qu'elle doit légitimer *a posteriori* la répression de l'insurrection.
- 16 Quant à *La Cloche*, sa ligne est politiquement plus à gauche mais socialement moins droite. Son directeur, Louis Ulbach, avait publié dès 1849 des *Lettres de Jacques Souffrant*, et cette plainte d'un ouvrier fileur de coton lui avait permis de s'autoproclamer « soldat obscur de la Démocratie ». *La Cloche* a d'abord été radicalement républicaine, dans la dernière année de l'Empire. Terminé en novembre 1869, le premier roman des *Rougon-Macquart* racontait alors que « les mots de liberté, d'égalité, de fraternité », avaient sonné aux oreilles du jeune Silvère, dix-huit ans plus tôt en décembre 1851, « avec ce bruit sonore et sacré des cloches qui fait tomber les fidèles à genoux ⁴⁶ ». Hugo félicitait Ulbach pour avoir

été condamné à six mois de prison. Ce dernier n'a dû qu'à la chute du régime de ne pas comparaître à nouveau, cette fois-ci avec son collaborateur Zola, pour avoir appelé à la mobilisation contre l'Empire en même temps que contre la Prusse. Depuis, *La Cloche* a abandonné la spiritualité qui distingue une cloche d'un sémaphore : le journal ne laïcise plus le messianisme. Ulbach, qui avait déjà essayé de réconcilier Lamartine et Hugo (le premier avait trouvé « dangereux » *Les Misérables* du second), entend représenter la « gauche (du bon sens) » qui sans « organe à Paris » se ferait « mange[r] par les monarchiens et les sociaux à la première crise ⁴⁷ ». Zola résume : le journal « défend les républicains sages », un adjectif qu'il répète après la Semaine sanglante lorsqu'il s'agit de se féliciter de la victoire républicaine aux élections complémentaires ⁴⁸ . Le Silvère de *La Fortune des Rougon* se réjouit, avec une confiance en l'avenir moquée par le narrateur, et lourde de dangers pour la viabilité du républicanisme quarante-huitard, de ne constater aucune distinction sociale dans la résistance au 2-Décembre. Miette, fille de forçat lucide sur l'altérité de sa classe à la bourgeoisie même progressiste, est plus « sociale » que sage : « elle soutenait [...] que la terre appartient à tout le monde [...]. Et Silvère, de sa voix grave, lui expliquait le Code ⁴⁹ . »

Sagesse et bon sens politiques

- 17 Sagesse et bon sens sont des vertus bourgeoises avant d'être républicaines. Dans *Le Ventre de Paris*, dont la gestation a commencé en mars 1871, l'abbé Roustan est suffisamment « sage » pour recommander à la charcutière des Halles, elle-même si « sage » qu'elle assomme ce « gueux » de Marjolin qui voulait la prendre dans le sous-sol puant du marché, et mère d'une fille déjà très « sage » trainée à son tour dans l'« ordure » par le petit Muche, et femme

d'un mari plus sage encore, de dénoncer à la police le complot « tout social plutôt que politique ⁵⁰ » de l'ancien bagnard Florent, pour assurer la victoire des « honnêtes gens ». Quant au *Bon Sens*, c'est le surtitre d'un *Journal des honnêtes gens* qui a publié cinq numéros durant la Commune. Dès 1851, Baudelaire expliquait que « l'école du bon sens » servait « l'honnêteté bourgeoise » lassée par le romantisme et menacée par le socialisme. Cette diatribe contre les « romans honnêtes ⁵¹ », Zola la continue dans la chronique littéraire qu'il donne parallèlement à sa chronique politique. Au moment où, en décembre 1872, il termine *Le Ventre de Paris* et prévoit son second roman ouvrier, le romancier consacre dans *Le Corsaire* un article à « l'école moderne du naturalisme », que son ouverture « sur le vrai » oppose aux « romans décents ⁵² ». Dans le même *Corsaire* trois semaines plus tard, il publie « Le lendemain de la crise ». Cette chronique fictionnalisée confronte la misère d'une famille ouvrière au luxe des ministres de Versailles, qui préparent l'accession de Mac-Mahon au pouvoir. Zola y constate que « la France affamée s'est rendue ⁵³ ». Le journal est interdit, et le romancier voit se fermer pour quatre ans les colonnes de la presse parisienne. Du texte de *La Fortune des Rougon* révisé pour sa première publication en volume chez Lacroix en octobre 1871, Zola avait supprimé un passage où le narrateur reconnaît dans la bourgeoisie, « si ridicule qu'elle puisse paraître » à Plassans, « les germes de l'avenir ⁵⁴ » : à Paris, elle venait de montrer que son ridicule ne l'empêche pas d'être sanglante. C'était réserver la germination de l'avenir au travail des mineurs de *Germinal*.

- 18 Sagesse et bon sens sont des vertus bourgeoises mais rien n'empêche les républicains auxquels s'adresse *La Cloche* d'être sages sans cesser d'être républicains : Zola ne cesse d'invoquer le « bon sens », qu'il appelle aussi, et positivement, *politique* : contre « l'extrême droite »,

contre « la droite » elle-même, contre « l'extrême gauche » de l'Assemblée nationale, puis contre l'insurrection de la Commune. Il en fait cette qualité essentielle de Thiers lui permettant d'imposer la République ⁵⁵. Mieux vaut même que les républicains soient sages (« agréables à la police », disait Hugo au temps de l'Empire libéral), pour que l'Assemblée et le gouvernement leur conservent le droit d'être républicains. Mais rien n'empêche non plus la bourgeoisie d'être républicaine sans cesser d'être bourgeoise : à preuve monsieur Béraud du Châtel dans *La Curée*. « Un de ses ancêtres [a été] compagnon d'Étienne Marcel. » En 1793, son père a « salué la République de tous ses enthousiasmes de bourgeois de Paris, dans les veines duquel coul[e] le sang révolutionnaire de la cité ». Lui-même est « un de ces républicains de Sparte, rêvant un gouvernement d'entière justice et de sage liberté ». Il a quitté la magistrature en 1851 pour n'avoir pas à présider « une de ces commissions mixtes qui déshonorèrent la justice française ⁵⁶ ». Mais sur la bourgeoisie, *Le Ventre de Paris* est ambigu. Il confie le dévoilement final des « gredins » qui sont dans les « honnêtes gens » à un personnage (Claude Lantier) porteur de la parole de l'auteur (c'est un peintre antiromantique) disqualifié dans cette tâche par son histoire des Gras qui est exclusivement naturelle et par son incapacité à produire autre chose que d'insatisfaisantes esquisses : son programme, « flanquer les vieilles cambuses par terre et faire du moderne ⁵⁷ », est réalisé par Lisa Quenu qui s'installe dans une charcuterie aussi *réaliste* que neuve : nette et fonctionnelle. Il faut croire que la Commune de Paris déplorait à tort, dans son *Journal officiel* du 10 mai 1871, « que beaucoup de commerçants de Paris manquent de lumières ». Zola donne d'ailleurs au réalisme la mission de s'adresser aux « charcutières » abandonnées par le romantisme à « l'honnêteté sentimentale » des mélodrames, et de leur parler « du monde

moderne⁵⁸ ». La sympathie de son narrateur envers ses charcutiers surpasse l'empathie qu'il a pour Florent. Le roman ne dit pas que les vraies honnêtes gens seraient à chercher parmi ceux qui passent à tort pour des « rouges » : jamais Florent n'est « honnête ».

- 19 L'auteur des *Misérables* montrait que « les sages » sont toujours « les habiles », qui « raffermi[ssent] l'État » à peine « le droit affirmé » par les révolutions. Le poète de *L'Année terrible* rappelle que « la voix sage » est par définition la voix basse pour laquelle « La politique est l'art de faire avec la fange [...] / Un breuvage⁵⁹ ». Zola, lui, pense que la République peut et doit s'offrir la « dizaine de mille » morts qu'il attribue à la Semaine sanglante⁶⁰, quitte à mettre la facture au débit du républicanisme romantique. Peu lui importe ce que le communalisme et sa promotion de la démocratie directe doivent plutôt au constat de l'échec de la Seconde République. Du reste, en appelant lui-même dès la publication de *Napoléon le Petit* à la suppression de « l'administration centralisée », Hugo s'est attiré la sympathie de l'extrême-gauche. L'exil, et son « livre dangereux » où un ouvrier est le sujet de sa propre rédemption, ne lui ont pas aliéné cette sympathie. Et le poète approuve la plupart des mesures prises par cette « chose admirable » (quoique « stupidement compromise par cinq ou six meneurs déplorables »), cette « bonne chose » (quoique « mal faite » car faite devant l'ennemi étranger), cette expérience *politique*, qu'est selon lui la Commune⁶¹. Zola refuse quant à lui « de reconnaître comme hommes politiques » non seulement « les incendiaires des Tuileries et les assassins des otages » mais aussi les auteurs d'un « bagage législatif » semblable à un « almanach charivarique de l'an de folie 1871⁶² ». Il qualifie donc Hugo de « grand prêtre », qui perpétue le messianisme politique ; d'« idole populaire », qui incarne une conception de la République disqualifiée par l'insurrection de juin 1848 dans sa négation de

l'antagonisme social et achevée par le coup d'État ; de « Jésus qui promet la rédemption » des gueux ; de « sublime rabâcheur » de Quarante-huit ; de « grand pontife » de la République universelle ; de « singulier justicier qui, par pose, promène sa clémence dans les bagnes », parce qu'il réclame trop tôt une amnistie trop complète ; de « prophète apocalyptique », de faiseur de phrases, de poète qui se prend pour un « homme politique », de dramaturge médiéval, de styliste « outrancier », de philosophe « nuageux », de rhéteur « tonitruant » – toutes positions dont *L'Année terrible* dit pourtant l'impossibilité ⁶³.

La Semaine sanglante, « nuit du 4 » de la République

- 20 Contre ce romantisme dont il pense pouvoir constater la victoire en mai 1871 sur « les socialistes modernes, le parti de l'*Internationale* ⁶⁴ », Zola avait déjà écrit *La Fortune des Rougon*, où l'épopée de la résistance au coup d'État, d'ailleurs fortement dénoncée comme fiction, n'est que la sublimation d'une chaste idylle amoureuse. Il semble bien qu'ensuite, *La Curée* soit dirigée contre Hugo presque autant que contre le Second Empire. Béraud du Châtel est exilé dans l'île Saint-Louis comme le poète à Guernesey : son hôtel est à « mille lieues du nouveau Paris », la cour est « une réduction de la place Royale », on y voit une fontaine qui est « une tête de lion à demi effacée ⁶⁵ ». Béraud du Châtel paie sans le savoir la facture de l'insurrection morale que sa fille Renée engage contre le « vice officiel » (le tailleur Worms réclame 257 000 francs) mais qui enrichit le régime : Saccard conquiert grâce à l'inceste de Renée avec Maxime, qu'il tolère pour le monnayer, les terrains de Charonne. Le Clancharlie de *L'Homme qui rit* n'avait pas cet aveuglement, ni surtout Gwynplaine le rire mondain de Maxime. Contre Hugo toujours, Zola écrit *Le Ventre de Paris* où un souvenir de la nuit du 4, le souvenir de

la jeune femme tuée sur lui le 4 décembre 1851, paralyse le républicanisme de Florent, où Muche perd l'innocence que Paris conservait à Gavroche, Marjolin la conscience que Quasimodo avait d'être une bête humaine, les gueux tout espoir de rédemption et l'idylle toute articulation à l'épopée. Le réalisme est sans doute une linguistique, une esthétique, une philosophie, une méthode de travail, une pédagogie ⁶⁶, c'est aussi *une politique* – ici une politique de la transtextualité. Zola fonde explicitement le réalisme sur l'échec de cette ultime insurrection romantique qu'a été la Commune : « S'il ne sortait pas de tout le sang répandu [...] une littérature grave et sensée », explique-t-il au moment de la publication de *La Fortune des Rougon* en volume et de *La Curée* en feuilleton, « ce serait [...] à croire que la sève créatrice est tarie dans l'arbre pourri de la nation ». Un an plus tard, alors que son arbre généalogique pousse ses branches dans *Les Rougon-Macquart* et que la publication du feuilleton du *Ventre de Paris* a commencé, il signale que « l'heure est bonne pour dire certaines vérités », et développe l'idée qu'« après chaque catastrophe sociale », se manifeste le « désir de retourner au vrai ». Et il répète : « de tout ce sang [...] va sortir un large courant lorsque la République aura pacifié la France ⁶⁷ ». Jacques Noiray l'a dit, « tout naturalisme ne peut naître que du sacrifice d'un romantisme antérieur », ce sacrifice est une « fêlure inscrite dans la nature même du naturalisme ⁶⁸ ».

- 21 L'insurrection de 1871 alimentant les tentatives de restauration bonapartiste puis monarchiste dont Zola se fait l'écho dans ses chroniques, comme le drapeau rouge de Miette détermine la victoire des Rougon à Plassans, une *nuit du 4* de la République s'impose, qu'à la différence de celle qui fonda l'Empire, la République doit assumer. Zola se trompe. Mac-Mahon succédera à Thiers avec pour programme de restaurer la monarchie, et le docteur Pascal dira dix

ans plus tard que ce n'est pas Saccard qui s'est rallié à la République mais la République qui s'est ralliée à son affairisme. Enfin, la République n'assumera pas la Semaine sanglante. Mais Zola le croit, et l'écrit dans ses deux chroniques. Après avoir constaté que « l'endroit du boulevard des Italiens sinistrement illustré par le crime du 2-Décembre, vient d'être de nouveau le théâtre d'une lutte atroce » en mai 1871, que « les trottoirs sont rouges de sang » ; après avoir essayé en vain de réduire l'insurrection de la Commune de Paris à un « décalque », un « pastiche étroit et grotesque », une « parodie », une « singe[rie] » de 1793 (elle le redeviendra dans *Jacques Damour*)⁶⁹, puis à « la queue », enfin à la « résultante » de l'Empire » (elle le redeviendra dans *La Débâcle*)⁷⁰, Zola comprend que la Semaine sanglante ne rentre pas dans la « caisse » déjà trop pleine d'horreurs du régime déchu⁷¹. Si bien qu'il écrit à sa date anniversaire qu'« il y aura un véritable soulagement, lorsque toute cette histoire affreuse de la Commune ne sera plus qu'une tache de sang sur nos annales⁷² ».

Zola romancier « communex »

- 22 Il faut donc manger les sociaux, et bien montrer qu'on les mange, et assumer le risque de devoir dénoncer plus tard la manière dont on les a mangés (« on a tout fusillé en bloc⁷³ »), pour ne point se faire manger par les monarchiens. Ces derniers sont servis par une presse réactionnaire active. *Le Figaro* lit dans la condamnation de l'Empire par *La Fortune des Rougon* une promotion de la République trop spartiate pour n'être pas communarde : « Nous ne voulons pas de l'Empire, mais c'est parce qu'il a fait Sedan », écrit le journal. « Et si nous nous embarquons dans la république du brouet noir, on commencera par supprimer le luxe, et l'on finira par ne plus se laver les mains⁷⁴. » Zola a pourtant révisé *La Fortune des Rougon* afin de

distinguer les républicains des « rouges » et des « communistes ». Le même journal accuse ensuite le « citoyen » et « bohème démocrate » Zola de publier, avec *La Curée*, une « ordure » dans un « journal d'une nuance communeuse ⁷⁵ ». *La Cloche* est pourtant si communeuse qu'elle a été interdite par la Commune. Zola est un démocrate si bohème qu'il y dénonce inlassablement les « bohèmes de la politique ramassés dans les ruisseaux de Paris par le peuple trompé et puni ⁷⁶ ». Dans *Le Sémaphore de Marseille*, il a constamment vilipendé « l'ordure » des journaux « poussés comme des champignons à l'ombre de la Commune », « l'ordure » de la démolition de la colonne Vendôme, « l'ordure » des bagnes où Hugo promène sa clémence, « l'ordure révolutionnaire ⁷⁷ ». Zola s'étonne de voir « un procureur de la République [l']avertir du danger offert par cette satire de l'Empire ⁷⁸ », et arrête la publication du feuilleton de *La Curée* pour ne pas compromettre Ulbach.

- 23 Quant au *Constitutionnel*, il apparente l'auteur de *La Fortune des Rougon* et de *La Curée* « à la bande de Vallès, qui se croit réaliste et n'est que malpropre. On sait ce qu'a produit en politique cette école, mère de la Commune ⁷⁹ ». Quelques mois après la publication du *Ventre de Paris* en volume, *L'Assemblée nationale* le répète à la veille du 14 juillet : « M. Zola appartient à cette école réaliste [...] qui a fourni des chefs et des soldats à la Commune [...] ⁸⁰ ». Zola pose l'inverse : que la Commune (son échec) est la mère du réalisme. Une mère adoptive : le projet des *Rougon-Macquart* est antérieur. Mais dans la préface que le romancier écrit pour la publication en volume du premier roman de sa série, il présente *l'Histoire naturelle et sociale d'une famille* comme une expérience faite d'abord sur « la société contemporaine », qu'il n'identifie qu'ensuite au Second Empire et avait d'abord identifiée, dans ses *Notes générales sur la marche de l'œuvre*, comme issue de la Révolution française – une société

contemporaine caractérisée par un « débordement », un « soulèvement » des « basses classes » que la date de cette préface : « Paris, le 1^{er} juillet 1871 », renvoie à l'insurrection de la Commune.

- 24 Le même *Constitutionnel* charge bientôt Barbey d'Aurevilly d'expliquer que le réalisme du *Ventre de Paris*, comme celui du même Vallès (dans lequel Zola ne voit pourtant qu'un pâle romantique), de Hugo (que Zola et Vallès lui-même jugent anachronique et désormais nocif), de Baudelaire (qui a rompu avec « l'humanitarisme » romantique plus vite que Zola), de Gustave Courbet (que Zola ridiculise), que le réalisme, donc, « sort des deux choses monstrueuses qui s'accroupissent, pour l'étouffer, sur la vieille société française : le Matérialisme et la Démocratie⁸¹ ». Ils sont pourtant aussi disjoints dans *Le Ventre de Paris* que dans *Les Misérables* : le matérialisme des Quenu-Gradelle commande leur conservatisme et l'aspiration démocratique de Florent le pousse au spiritualisme.
- 25 Zola a donc été le double chroniqueur de l'insurrection de 1871, et on ne peut pas « disqualifier, écrivait Roger Ripoll, le témoignage de sa production journalistique⁸² ». Mais on ne peut pas poser en termes d'opinion, d'opinion de chroniqueur, la question de son rapport à la Commune.

Se censurer ou se lâcher

- 26 La première difficulté de la prise en compte du témoignage de Zola réside dans l'évolution de l'opinion du chroniqueur de *La Cloche*, et du lexique qu'il emploie. Ainsi de l'« honnêteté », catégorie alors stratégique chez Thiers appelant à « l'expiation⁸³ », chez les membres de la commission parlementaire chargée d'élaborer une loi électorale n'incluant les ouvriers qu'à la condition d'exclure les

gueux⁸⁴, chez Mac-Mahon proclamant le « rétablissement de l'ordre moral⁸⁵ », chez Lissagaray condamnant au contraire la réaction bourgeoise – au point que Zola lui consacre tout un roman, *Le Ventre de Paris*, qui parle d'« honnête(té) » deux fois plus souvent que *La Curée*, quatre fois plus que *La Fortune des Rougon* : on mesure ainsi la progression de l'onde de choc de la Commune dans *Les Rougon-Macquart*. Zola chroniqueur voit l'honnêteté d'abord dans le travail et l'ordre, mais aussi dans la revendication parisienne des libertés municipales à reconquérir contre l'Assemblée nationale (le 16 avril 1871). Il ne voit plus ensuite dans « l'honnêteté » que de l'orléanisme, par opposition à la rapine bonapartiste (le 28 septembre 1871). La chronique du *Sémaphore de Marseille*, quant à elle, n'aura jamais vu d'« honnêteté » que dans la confrontation sociale puis militaire à l'insurrection. La nécessité de respecter la « modération » des opinions de ses lecteurs est rappelée à Zola par le directeur du journal marseillais, et fort bien comprise par son chroniqueur pour lequel la modération, autrement dit la « sagesse », le « bon sens », la « politique », est la valeur, républicaine, au nom de laquelle il disqualifie dans *La Cloche* un parlementarisme dominé par la voix monarchiste, mais cette nécessité ne modère pas sa chronique de la Semaine sanglante dans le *Sémaphore* : pas plus que la modération observée par Lisa en toutes choses (le vote, l'argent, la nourriture, le sexe) ne l'empêche d'assommer Marjolin et de dénoncer Florent à la police.

27 De là cette indication au folio 49 du dossier préparatoire du *Ventre de Paris* : « Honnête, il faut s'entendre ». « Honnête ! comment l'entendez-vous ? », demandera la petite-bourgeoise madame Josserand de *Pot-Bouille* (1882) à son mari soucieux de ne pas gager le mariage de leur fille sur une intenable promesse de dot. La chronique journalistique, expliquent Marie-Ève Thérénty et Alain

Vaillant, oblige l'écrivain « à construire des médiations [...] entre son travail singulier et l'espace public, entre ses mots, qui sont propres, et l'univers des stéréotypes et des discours sociaux où ils sont immergés ⁸⁶ ». Cette médiation pratiquée dans la chronique est interrogée dans l'avant-texte romanesque : à la suite de Claude Duchet, on a montré qu'il est « l'écran de projection des grandes contradictions sociales » mais aussi « l'espace d'un acte individuel ⁸⁷ ». La fonction du roman lui-même est de « s'entendre », sur un lexique que le texte éprouve et redéfinit, avec son lecteur qui est aussi un lecteur de journaux et lit le feuilleton du roman dans le journal. Le roman est certainement mis à l'épreuve par la Commune : comment, après la Semaine sanglante, raconter l'insurrection républicaine de 1851 (dans *La Fortune des Rougon*), la destruction du Paris ouvrier (dans *La Curée*), le conservatisme bourgeois (dans *Le Ventre de Paris*) sans passer pour un communisme ? Mais le roman, au contraire de la chronique *qui n'institue pas ce qu'elle représente*, est aussi la mise à l'épreuve de l'insurrection, singulièrement des mots pour la dire. Ainsi le Zola chroniqueur emploie concurremment les termes « émeute » et « insurrection », longuement distingués l'un de l'autre par le Hugo des *Misérables* et essentiels dans le débat sur l'amnistie. Les témoins et les auditeurs de *l'Enquête parlementaire sur l'insurrection du 18 mars* font de même, confrontés qu'ils sont à la nécessité de dépolitiser l'insurrection tout en justifiant la militarisation de sa répression. Mais l'usage romanesque des mêmes termes est cohérent dans *La Fortune des Rougon* et *Le Ventre de Paris* : c'est toujours une question de point de vue.

- 28 Le second problème du témoignage de Zola tient à l'anonymat des articles du *Sémaphore de Marseille*. Il peut disqualifier chacune des deux chroniques. Soit que Zola écrirait ce qu'« il pense » dans *La Cloche* (c'est le mot d'Ulrich ⁸⁸) et ce que ses lecteurs « attendent »

dans le *Sémaphore* : c'est le mot qu'emploiera Zola vingt ans après, dans un article sur « l'anonymat dans la presse ». L'anonymat réduit la chronique à la satisfaction d'une opinion collective inconsciente d'elle-même, donc d'un « besoin social ⁸⁹ ». Zola avoue en 1874 à Flaubert que sa chronique du *Sémaphore de Marseille* est « une de [s]es petites hontes cachées ⁹⁰ ». Alors la Commune d'Émile Zola serait dans sa chronique de *La Cloche* (une chronique signée, condamnant la décapitalisation de Paris et l'anachronique intransigeance monarchiste de Versailles, scandalisée par la prolongation de la Semaine sanglante en mois non moins sanglants) plutôt que dans sa chronique du *Sémaphore de Marseille* : chronique anonyme, provincialiste, sensationnaliste, chronique de *salon jaune*. Soit au contraire que Zola se censurerait dans *La Cloche* mais se lâcherait, si l'on peut dire, dans *Le Sémaphore de Marseille*. Alors la Commune d'Émile Zola serait dans le *Sémaphore*, d'autant plus sûrement que des éléments de cette chronique sont repris littéralement quinze ans plus tard, durant quinze années et d'un cycle romanesque à l'autre, dans *Jacques Damour*, dans *Germinal*, dans *La Débâcle*, dans *Paris*, dans *Travail* : le vide de la Commune, c'est surtout le vide idéologique que Zola croit pouvoir y constater, fût-ce – dans *La Débâcle* – contre ses propres sources, pourtant hostiles au « socialisme ». Et l'effarement du chroniqueur du *Sémaphore de Marseille*, placé au bord d'une « mer de sang », au pied d'un « amas de chair humaine », parmi des cadavres que l'on enterre insuffisamment quand on ne les brûle pas, sa violence (« Jusque dans leur pourriture, ces misérables nous feront du mal »), sa gratitude envers l'armée française redonnant à la nation défaite à Sedan « sa place en Europe ⁹¹ » seraient d'autant plus intéressants que Zola est un écrivain de la *maîtrise*. Il va se doter d'une ingénierie rédactionnelle et éditoriale à la hauteur de son projet scientifique, tout en modifiant le moins possible après

l'insurrection de 1871 le plan d'une Histoire arrêté avant les élections de 1869. En attendant, le papier du *Ventre de Paris* reçoit et suinte le sang versé. Le sang des lapins tués dans le sous-sol des Halles « tach[e], goutte à goutte, la pâleur de la porcelaine » – qui est la porcelaine des assiettes recueillant les abats mais vaut pour les pages du roman. Et ces pages elles-mêmes finissent par saigner : des pigeons, noir et blanc, serrés comme des pages dans des coffres alignés comme des livres, « le sang tomb[e] » dans le même « goutte-à-goutte ⁹² ».

- 29 Ce second Zola, aisé à diffuser, domine aujourd'hui. Son image a été esquissée dès la publication de *L'Assommoir*, qui a scandalisé Hugo comme *Thérèse Raquin* avait scandalisé Ulbach. Elle a été tracée lors la publication de *Jacques Damour* par une gauche si peu sage, si dépourvue de bon sens, si peu politique, si sociale qu'elle était hostile au bourgeois Zola sans être plus favorable désormais à Hugo. Elle a été développée non sans controverse, pendant la guerre d'Algérie, dans *Les Lettres françaises* où Aragon, lui, continuait à voir en Hugo, et plutôt qu'en Zola, l'écrivain capable de se hisser au-dessus des intérêts de sa classe ⁹³. Elle a été diffusée après Mai-68 ⁹⁴, et avait pâli jusqu'à ce que la presse et le Web la rafraîchissent au gré de l'actualité de l'insurrection elle-même : Zola cacherait mal « sa sympathie pour la grande mitraille de la semaine de Mai ⁹⁵ ». Un Zola « anti-peuple », donc un Zola « imposteur » dans sa prétention à raconter, de *Germinal* où l'échec est provisoire à *Travail* où la cité est fondée, l'émancipation de la classe ouvrière ⁹⁶. Voilà qui peut alimenter la tentative de récupération du romancier par le camp adverse : si même l'auteur de *Germinal* a violemment condamné l'insurrection, c'est que l'insurrection était violemment condamnable ; si l'insurrection ne l'était pas, alors le défenseur de Dreyfus ne saurait être une figure de la gauche. L'Université, à

quelques notables exceptions près, avait progressivement déplacé le réalisme de Zola, pour s'intéresser à sa méthode plutôt qu'à son objet, et délaissé le Zola politique de l'œuvre publiée au profit du Zola technicien des dossiers préparatoires : *La Fortune des Rougon* a pourtant été qualifiée de « brouet noir », *La Curée* et *Le Ventre de Paris* d'« ordures » en raison de leur objet, par des journaux peu à même de se soucier de ce qui aujourd'hui définit le réalisme. Le Zola chroniqueur de l'insurrection de la Commune n'est certes plus un « républicain sous l'Empire », mais il n'est pas encore le pourfendeur de l'Ordre moral institué deux ans plus tard ⁹⁷ ; ni l'auteur de *Germinal* ; ni le défenseur de Dreyfus dans l'autre crise du siècle, strictement politique celle-là mais qui conduira *Vérité* à montrer le trop « sage » député Lemarrois, « pilier de la République bourgeoise », refuser de défendre un juif innocent afin de ne pas faire élire des candidats réactionnaires déjà favorisés par « la montée de la République sociale ⁹⁸ ».

- 30 Zola serait donc contraint ou satisfait d'écrire sur les communards dans *Le Sémaphore de Marseille* ce qu'il a fait écrire à Vuillet sur les républicains dans la *Gazette de Plassans*. Il avait trouvé la rhétorique de Vuillet chez le journaliste légitimiste Hyppolyte Maquan, auteur de *L'Insurrection de décembre 1851 dans le Var*, et anticipé ainsi la réception de *La Fortune des Rougon* par la presse antirépublicaine. Mais quand bien même on pourrait trancher entre contrainte et satisfaction, on n'expliquerait pas pourquoi *La Débâcle* invente un Levasseur là où la chronique du *Sémaphore de Marseille* laissait craindre un Macquart, et réemploie un Macquart là où la chronique de *La Cloche* faisait espérer un Rougon. Ni pourquoi « la voix choisie pour articuler la vérité » (la Commune est une catastrophe qui libère un peuple nouveau) est « celle du détraqué, Maurice ⁹⁹ ».

31 Du reste, s'il y avait censure dans *La Cloche*, ce ne serait pas toujours une autocensure assurée par un surmoi démocrate, et levée par l'anonymat du *Sémaphore*. Zola annonce en effet dans *La Cloche* qu'il votera aux municipales sans « engager la responsabilité du journal », ce qu'Ulbach confirme publiquement en précisant que son chroniqueur écrit « ce qu'il pense » : *La Cloche* a déclaré « nulle et non avenue » la convocation des électeurs par « le Comité qui s'est installé à l'Hôtel de Ville ¹⁰⁰ ». « Il m'est permis », explique en substance le chroniqueur, « même dans un journal qui se déclare contre [le gouvernement peut-être] irrégulier » de la Commune, « de conserver absolument mon allure indépendante [à l'égard d'un gouvernement assurément] légal ¹⁰¹ ». *Le Figaro* jugera quelques mois plus tard que *La Curée* serait « tolérée » sans doute sous la République mais est intolérable sous « un gouvernement régulier ¹⁰² »... Jusqu'à une certaine date, peut-être jusqu'à la création le 1^{er} mai du comité de Salut public, que Courbet condamne dans les mêmes termes que Zola, et si le journal n'avait pas été interdit, la chronique de *La Cloche* aurait pu être moins hostile à la Commune qu'elle ne l'est. Ulbach indique en outre que son chroniqueur écrit souvent « sous le coup de l'émotion », et Zola soumis à « l'heure de la poste » reconnaît n'avoir « ni le temps de réfléchir ni celui d'écrire proprement ¹⁰³ » : ce sont là des raisons de « se lâcher » autant dans *La Cloche* que dans *Le Sémaphore de Marseille*. Et ce n'est pas dans *Le Sémaphore de Marseille* mais bien dans *La Cloche* que Zola constate que « la grande faucheuse [...] s'est promenée dans nos champs pour abattre les mauvaises herbes, et nettoyer ainsi les moissons de l'avenir » ; qu'il en vient à espérer que « tout ce sang, toutes ces ruines » seront « le terrain » d'une « floraison splendide ¹⁰⁴ » ; et qu'il se réjouit que Thiers gère le relèvement du pays « comme le premier boutiquier venu content de ses affaires ¹⁰⁵ » : autant dire

comme une charcutière des Halles. À l'inverse, c'est bien dans *Le Sémaphore de Marseille*, non dans *La Cloche*, que Zola écrit d'abord que « ce sang est inutile, il ne fécondera rien » ; qu'il déplore ensuite que « le moindre sentiment d'humanité vous range [...] parmi les communeux les plus féroces ¹⁰⁶ » ; qu'il promet enfin un réalisme aussi hostile à la bourgeoisie que légitimé par l'échec de la dernière insurrection romantique.

- 32 L'éditeur du volume de chroniques intitulé *La Commune. 1871* a donc pris des précautions – après tout, Zola a d'abord été retenu à Versailles par la police du gouvernement, il a craint ensuite d'être arrêté par les autorités parisiennes et a même cessé à partir du 8 avril de signer sa chronique de *La Cloche*. Sur la première page de couverture de ce volume, illustrée par un détail de l'affiche de Léon Choubrac, figurent un Versaillais et un communard munis chacun de leur drapeau. La quatrième page de couverture est plus circonspecte encore, devant le choix des termes à utiliser pour promouvoir ce choix d'articles, que Zola l'aurait été selon elle devant la « radicalisation » des Communards. Certes, il a affirmé que la Commune pourrait constituer « la base de la régénération » du pays, mais à la condition de s'en tenir à la « réforme » (de « certains abus »), autrement dit si la Commune était ce qu'elle n'est pas ¹⁰⁷. Surtout, *La Commune. 1871* est pourvue d'une introduction prise au tome correspondant des *Œuvres complètes*, laquelle introduction ne censure ni les articles de *La Cloche* les plus favorables à Thiers ni les articles du *Sémaphore* les moins hostiles à Paris.

Le roman, ou *l'autre* de la chronique

- 33 Zola n'a cependant pas attribué à des articles de presse, fussent-ils bien informés (ce n'est pas le cas de sa chronique de la Semaine

sanglante ¹⁰⁸), la capacité de dire la vérité sur l'histoire. Il intitulera *La Vérité en marche* le volume réunissant ses articles sur l'affaire Dreyfus mais les publiera pour leur valeur « document[aire] ». D'abord, et s'agissant de la chronique parlementaire de *La Cloche*, ce n'est pas à l'Assemblée nationale, où « la vérité » ne peut parler « sans être rappelée à l'ordre », où « le mensonge parlementaire » est « nécessaire », que « s'écrit l'Histoire », explique Zola ¹⁰⁹. Ensuite, le champ d'exercice d'une chronique, même signée, reste *l'opinion*. La vérité ne peut être produite, expérimentalement, que par et dans la fiction littéraire, une fiction littéraire que Zola veut par la science si complètement affranchir de l'idéologie (la sagesse, le bon sens, la « politique », etc.) qu'il en bannit ces grandes dissertations de narrateur porteuses d'opinion chez Balzac et Hugo, et compromises par l'intrigue romanesque – même les thèses antiromantiques développées par Claude Lantier dans *Le Ventre de Paris* sont démenties. Du reste, appuyé ou pas à la physiologie, le roman est par nature *expérimental*. Il l'est d'autant plus – Philippe Hamon l'a montré – quand la fiction n'est pas « circonscrite a priori dans ses référents ¹¹⁰ ». Les trois premiers romans des *Rougon-Macquart* n'ont pas l'insurrection de la Commune de Paris pour référent, et à la nécessité de faire l'histoire d'un régime disparu en 1870 auquel l'insurrection de 1871 n'appartient pas, s'ajoutent la censure et les « prudences thématiques, structurales et stylistiques, explique Henri Mitterand, auxquelles l'auteur est contraint par l'ordre versaillais ¹¹¹ ». Mais c'est bien – ou c'est donc – dans ce que Jann Matlock appelle *the Shadow of the Commune* ¹¹² que Zola a travaillé à la révision et la publication en volume de *La Fortune des Rougon* ; à la reprise et la publication de *La Curée* ; à la préparation, la rédaction et la publication du *Ventre de Paris*. C'est aussi dans l'ombre de la

Commune qu'ont été lus ces trois romans et, pour deux d'entre eux, dans des journaux donnant chaque jour les nouvelles de la normalisation de Paris.

- 34 *La Cloche* et *Le Sémaphore de Marseille* participent également au discours social à l'abri duquel l'auteur des *Rougon-Macquart* veut mettre son *Histoire naturelle et sociale*, et contre lequel le romancier écrit cette Histoire. Les deux journaux peuvent occuper des points de vue différents, leurs lignes respectives convergent vers un point où leur altérité politicienne se dissout, ils comblent le même « besoin social » d'affirmer que la Commune n'est pas une expérience politique. *Le Sémaphore de Marseille* n'est pas à *La Cloche* ce que les livres obscènes dont Vuillet inonde clandestinement Plassans sont à sa catholique *Gazette* – mais plutôt ce que les *Macquart* sont aux *Rougon*. *Le Sémaphore* peut passer pour l'autre de *La Cloche* et *La Cloche* pour l'autre du *Sémaphore*, la fiction est – absolument – autre. C'est « l'autre chose » comme le dit, avec un article défini et au neutre, Renée qui dans *La Curée* trouve une alternative au « vice officiel » dans un « déclass[ement] » la conduisant au bord du « ruisseau » : voilà son « roman » à elle ¹¹³. *Travail* sera entièrement consacré à la recherche obsessionnelle de l'« autre chose » (l'autre du charbon, l'autre du salariat) ¹¹⁴. Le roman est l'autre de la chronique, qu'il déclasse en effet. Non seulement au sens où le roman tombe au ruisseau (*Les Rougon-Macquart*, c'est quand même l'immersion dans les « basses classes ») mais surtout au sens où le roman, lui-même inclassable puisqu'échappant à toute codification, donc génériquement neutre, libère l'insurrection de son classement par l'Histoire (de là aussi cette « apesanteur » de la Commune) et le récit de l'insurrection de son classement par les journaux, qui rapportent les événements selon une chronologie et un rubriquage préétablis. La Commune : cette « chose », dit Hugo. Cet « autre », dit

Marx. Un « sphinx ¹¹⁵ ». Les journaux, eux-mêmes classés, doivent être ou avoir été bonapartistes comme *Le Constitutionnel*, royalistes comme *Le Figaro*, orléanistes plutôt que légitimistes comme *Le Sémaphore de Marseille*, républicains « sages » plutôt que « sociaux » comme *La Cloche*, etc. Une place est toujours assignée à la chronique dans le champ de la presse : de là des questions sur de faux rapports d'altérité, l'orléanisme originel du *Figaro*, le recours du bonapartiste *Constitutionnel* à la plume du monarchiste Barbey d'Aurevilly, les ralliements respectifs de *La Cloche* et du *Sémaphore de Marseille* à Thiers, etc. Mais, de même que le roman est toujours expérimental, par définition la fiction est utopie – y compris lorsqu'elle est aussi constamment hostile à l'utopie que peuvent l'être *Les Rougon-Macquart*.

Une trilogie de l'échec insurrectionnel

- 35 Le rapport de *La Fortune des Rougon* à la Commune est une affaire de réception – donc de révision du texte initial. Ce ne sont plus des « idées socialistes » qu'Antoine Macquart prend aux journaux dans le texte publié en volume et daté de « Paris, le 1^{er} juillet 1871 », mais des « lambeaux d'idées communistes ». Ce n'est plus une « commission républicaine dont il serait le chef » qu'il songe à nommer avant de trahir les républicains, mais une « Commune ¹¹⁶ ». Parallèlement à ce travail de révision de son premier roman, Zola reprend, en juillet 1871, la rédaction du deuxième, qu'il avait interrompue au premier chapitre en juin 1870. Issu d'une lignée fondée par Étienne Marcel qui émancipa et défendit la capitale et que Larousse évoque dans l'article « Commune » de son *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Béraud du Châtel a quitté la magistrature pour ne pas présider une de ces commissions mixtes dont Zola constate la résurgence après la Semaine sanglante

¹¹⁷. Voilà ce que l'auteur de *La Curée* a soutenu dans l'insurrection de 1871 – la défense des franchises municipales – et dénoncé dans la répression, nécessaire selon lui à la consolidation institutionnelle de la République : son anti-républicanisme. La relation incestueuse de Renée prouve que le « sang révolutionnaire de la cité » n'a pas fini de couler dans les veines des Béraud. Elle commence dans la « camaraderie » avec Maxime, auquel *L'Argent* donnera un demi-frère incarnant la « bête » humaine dans un bidonville de Montmartre ; elle est doublée par une inversion des rôles sexuels ; elle est pleinement consommée dans l'utopie de la serre de l'hôtel particulier des Saccard, au pied d'un sphinx de marbre noir ; elle aboutit à une méningite aiguë. Contagion de la pathologie que le chroniqueur du *Sémaphore de Marseille*, « en moraliste et en médecin » (en romancier réaliste, donc), diagnostique chez les « fêlés » de la Commune : les « pensionnaires de Charenton » s'y battent avec les « pensionnaires de Bicêtre ¹¹⁸ ». L'insurrection de 1871 est elle aussi à la fois incestueuse et invertie : elle mêle dans une même camaraderie les générations (Delescluze, Flourens, les gamins de Paris), et aux fédérés les « citoyennes » qui ont ce « défaut de se mêler de ce qui ne les regarde pas » les conduisant parfois à devenir « de véritables harpies, des mégères jetant feu et flamme ¹¹⁹ ».

- 36 Nana, fille de blanchisseuse disposant d'une forme dégradée, donc récupérable par le théâtre des Variétés, de cet « autre chose » (« elle avait autre chose [qu'un talent de comédienne] » : son corps), se contentera d'entretenir, avec une prostituée maintenue dans une condition à laquelle elle-même retournera souvent, des relations homosexuelles tolérées par son amant régulier, le légitimiste comte Muffat. Certes, Nana « veng[e] [...] les gueux ¹²⁰ », tous les gueux de la série. Mais Nana venge les gueux en « dévora[nt] » les ouvriers :

les « ouvriers noirs de charbon » qui produisent la richesse qu'elle fait dépenser à la bourgeoisie ¹²¹. Autrement dit, en dévorant d'avance les personnages auxquels la Commune enjoint Zola de consacrer son second roman ouvrier et dont Jacques Damour fera partie durant l'année qu'il passe dans une mine belge avant de rentrer à Paris. Nana laisse à Worms une facture deux fois moins élevée que celle de Renée, et payée par Muffat. Après *Nana*, c'est *Jacques Damour*. Revenu de Paris où il a travaillé comme gardien au chantier de l'Hôtel de Ville et « veill[é] ainsi sur le monument qu'il avait aidé à brûler » au lieu de « saigner Sagnard ¹²² », enfin retiré à la campagne, Jacques soulage par des parties de pêche, et cache par une éternelle procrastination, son renoncement à venger son fils Eugène tué dans l'insurrection de 1871. Il est entretenu par la Nana de seconde classe qu'il a engendrée après qu'il a engendré son communard de fils : sa fille l'héberge dans la propriété où elle « reçoit des messieurs ¹²³ ». Renée est donc bien une insurgée, et la seconde belle-mère de Maxime cherchera plutôt, en vain, à rédimmer la « bête » de Montmartre, dans *L'Argent*. Mais en payant à Worms la faramineuse facture de l'insurrection de Renée, Béraud du Châtel permet à Saccard, parti de l'Ouest parisien comme l'armée de Versailles dans sa guerre contre Paris, de conquérir les terrains de Charonne dont Renée s'est retrouvée propriétaire après le viol qui l'a laissée enceinte et la fausse couche qui l'a privée de l'enfant auquel ces terrains devaient revenir. Que la Commune est une fausse couche de la République violée par Louis Napoléon Bonaparte, le chroniqueur Zola le dit assez. À Charonne sont morts les derniers communards. Saccard prévoit d'installer là un café-concert, des balançoires et des jeux ¹²⁴. Peut-être que « l'oubli complet » n'est pas l'amnistie.

37 *Le Ventre de Paris*, enfin, a été imaginé par Zola dès les premiers jours de mars 1871, alors que la publication du feuilleton de *La Fortune des Rougon* n'était pas encore terminée, ni reprise la rédaction de *La Curée*. Mais le roman est rédigé durant l'année 1872 avec davantage de « recul » – sans attendre toutefois l'« apaisement » de 1880 : la publicité de Charpentier promet même l'auteur du « Lendemain de la crise ». Le rôtiiseur Gavard et le marchand des quatre-saisons Lacaille ont pour patron commun le directeur général des barricades de la Commune Napoléon Gaillard ; le crieur et traître Logre est inspiré par le directeur de son *Journal officiel* Pierre Vésinier ; Claude Lantier par Courbet. Florent doit à Flourens (au Flourens de Hugo) ce qu'il ne doit pas à Delescluze ; son complot est aussi néo-babouviste, dans son organisation et son programme, qu'une partie du personnel de la Commune ; et les comploteurs s'opposent sur les mêmes points (Charvet est hébertiste, Florent socialiste) que la majorité (jacobine) et la minorité (proudhonienne) au sein des autorités de la Commune. Avec ce roman, Zola termine une trilogie de l'échec insurrectionnel – insurrection tragiquement surestimée (par Silvère dans *La Fortune des Rougon*), puis individuelle et morale (chez Renée dans *La Curée*), enfin grotesquement fantasmée (par Florent dans *Le Ventre de Paris*), et contreproductive à chaque fois. Le pouvoir, lui, change de régime (aux bouchers de Décembre succèdent les *chaircuitiers* de l'Ordre moral) et gagne en réalité : rien ne vient plus fictionnaliser l'ordre des vainqueurs dans *Le Ventre de Paris*. Mais l'insurrection a dans ce troisième roman un avenir, assez hugolien, qu'elle n'a pas dans les deux premiers ni surtout dans les chroniques de Zola : un avenir aussi fragile que le pinson libéré par Florent au-dessus du square des Innocents (là où Muche traîne Pauline dans « l'ordure » et se conserve le souvenir du massacre biblique) mais non moins

prometteur que le rouge-gorge garantissant « L'avenir » de *L'Année terrible* dans la gueule du lion de Waterloo.

- 38 À extraire, sous le titre *La Commune. 1871*, les articles de Zola d'une édition chronologique de ses œuvres complètes qui, selon son propre directeur Henri Mitterand, établit sa relation à l'histoire contemporaine plutôt qu'à celle du Second Empire, on néglige donc le rapport à *double sens* qu'entretiennent le roman du Second Empire, qui est aussi le roman de l'échec de la Seconde République, et la chronique d'une République menacée par la restauration de l'Empire puis par celle de la monarchie. Mais à une époque où « la réalité » voit se succéder depuis plus d'un demi-siècle des contrefaçons (la Restauration, le « Roi-citoyen », le « rétablissement » de l'Empire, l'Empire « libéral », la « révolution » du 4-Septembre, la « République » de 1870, et la commission des grâces qui est une *commission des exécutions* ¹²⁵), le réalisme ne s'épuise pas dans le rapport du texte au réel, particulièrement serré s'agissant des trois premiers tomes de *l'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* ; il tient également au sens produit dans la fiction par le rapport de ses composantes : ce que Zola comme Hugo appelle « le vrai ». À l'échelle de l'œuvre de Zola tout entière, « le vrai » de l'insurrection de la Commune de Paris s'éprouve dans les rapports entre ces trois premiers romans et une douzaine d'autres jusqu'à *Justice*. Sont ainsi interrogées l'altérité sociale, la différence entre vengeance et révolution, oubli et amnistie, renoncement et reniement, procrastination et utopie, etc. Au-delà encore, c'est tout l'intertexte : l'œuvre de Hugo, de *Notre-Dame de Paris* auquel Zola s'attaque dans *Le Ventre de Paris* à *L'Homme qui rit* dont il dégrade les personnages dans *La Curée*, en passant par *Les Misérables* qu'il entreprend de défaire dès le premier roman de la série – et n'aura jamais fini de défaire.

NOTES

1. Que notre lecteur veuille bien se reporter à notre *Zola et la Commune de Paris : aux origines des Rougon-Macquart* (Paris, Classiques Garnier, 2017) où nous avons dressé l'état de la question depuis le débat engagé par *Les Lettres Françaises* pendant la guerre d'Algérie jusqu'à la contribution décisive de Jann Matlock publiée il y a dix ans (voir ici *infra*). Nous n'y étudions que les textes publiés dans le sillage de l'insurrection.
2. Émile Zola, Jacques Damour dans *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, Paris, Nouveau monde éditions, 2002-2009 (il s'agit de notre édition de référence), t. 12, p. 665.
3. *Ibid.*, p. 673.
4. « La République et la littérature », *Le Figaro*, 20 avril 1879 ; *Le Voltaire*, 20 juillet 1880, t. 9, p. 488 et 569.
5. Jacques Damour, pp. 665 sq.
6. *Le Sémaphore de Marseille*, 2 juin 1871, t. 4, p. 579.
7. Jacques Damour, p. 682.
8. Voir *Le Sémaphore de Marseille*, 1^{er}-2 et 7 oct., 16 et 18 nov., 21 déc. 1871, 17 août 1872 ; *La Cloche*, 25 mars 1872, t. 5, p. 588 sqq., 611, 615, 635, 693 sq., 840.
9. « Balzac », *La Cloche*, 1^{er} déc. 1871, t. 5, p. 915.
10. Voir *La Cloche*, 7 et 10 avril 1871, t. 4, p. 449 et 456.
11. Jacques Damour, p. 682.
12. Voir Victor Hugo, *L'Année terrible*, Juin, xvi, dans *Œuvres complètes*, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Laffont, « Bouquins », 1985-1990 (comme *infra*), p. 145.
13. « *La Débâcle* racontée par M. Zola », *Le Gaulois*, 20 juillet 1892, t. 15, p. 674.
14. *La Débâcle*, t. 15, p. 343.
15. L'Ébauche de *La Terre* envisageait sa conversion au socialisme (vol. 2, f^o 12).
16. Émile Faguet, « Courrier littéraire. M. É. Zola : *La Débâcle* », *Revue bleue*, 25 juin 1892, t. 49, p. 821.
17. *Paris*, t. 17, p. 310.
18. *Ibid.*, p. 28.
19. *Vérité*, t. 20, p. 155.
20. *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Henri Mitterand éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » (1960-1967), t. 1, p. 1780.
21. « Hector Malot », *La Cloche*, 23 mai 1872, t. 5, p. 920.
22. Voir *La Fortune des Rougon*, t. 4, p. 76.

23. *Les Rougon-Macquart*, Gallimard, éd. cit., « Documents et plans préparatoires », t. 5, p. 1734.
24. *Germinal*, t. 12, p. 328.
25. Voir Roger Ripoll, « Zola juge de Victor Hugo (1871-1877) », *Les Cahiers naturalistes*, n° 46, 1973, p. 201.
26. *La Joie de vivre*, t. 12, p. 225.
27. *Germinal*, p. 342 et 385.
28. *Ibid.*, p. 387 et 412.
29. *Ibid.*, p. 329.
30. *La Bête humaine*, t. 14, p. 126.
31. Voir *La Faute de l'abbé Mouret*, t. 7, p. 196.
32. *La Bête humaine*, p. 47.
33. Voir *Le Sémaphore de Marseille*, 11, 14-15 et 25 mai 1871, t. 4, p. 520, 532 et 559 ; *La Débâcle*, p. 327 ; Catherine Glazer, « De la Commune comme maladie mentale », *Romantisme*, n° 48, juin 1985, p. 63-70.
34. *Le Docteur Pascal*, t. 15, p. 437.
35. *Ibid.*, pp. 437 sq.
36. *La Terre*, t. 13, p. 481.
37. *Travail*, t. 19, p. 105.
38. *Pour Justice*, t. 20, p. 399. Zola est mort avant d'avoir pu l'écrire.
39. Voir Éric Fournier, « La Commune de 1871 : enjeux de sa commémoration et de son enseignement », [En ligne], 15 mai 2013, URL : <https://aggiornamento.hypotheses.org/1381>.
40. Émile Zola, *La Commune. 1871*, Patricia Carles et Béatrice Desgranges éd., Paris, nouveau monde éditions, « Chronos », 2018, tiré du tome 5 de notre édition de référence. Au moment de la rédaction de notre article, seules les chroniques de 1863-1870 ont été publiées dans l'édition Classiques Garnier des *Œuvres complètes* de l'écrivain, en 2018.
41. *Zola journaliste. Articles et chroniques*, Adeline Wrona éd., Flammarion, « GF », 2011.
42. Nous parlons ici des lecteurs du grand public. Les premiers travaux universitaires sont ceux d'Henri Chemel, « Zola collaborateur du *Sémaphore de Marseille*. 1871-1877 : la politique », *Les Cahiers naturalistes*, n° 14, 1960, p. 555-567 ; Henri Mitterand (*Émile Zola, journaliste. Bibliographie chronologique et analytique, t. 1 : 1859-1881*) ; et Roger Ripoll (*t. 2 : 1871-1877*), publiés dans les *Annales littéraires* de l'université de Franche-Comté en 1968 et 1972.
43. Voir Henri Chemel, art. cit., pp. 556 sq.
44. *Le Sémaphore de Marseille*, 25 avril, 18-19 mai 1871, t. 4, p. 475, 540.
45. *La Cloche*, 21 sept. et 5 oct. 1871, t. 5, p. 572, 589.
46. *La Fortune des Rougon*, p. 128 sq.
47. À Zola le 5 mars 1871 (NAF 24 524, f^{os} 325-326), cité par Éloïse Pontbriand, « Chroniques parlementaires, chroniques alimentaires : le cas des *Lettres de Bordeaux* d'Émile Zola », dans

La Lettre et la presse : poétique de l'intime et culture médiatique, sous la direction de Guillaume Pinson (2012), *Médias 19*, <http://www.medias19.org/index.php?id=330>.

48. À Louis Ulbach le 8 mars, t. 4, p. 634 ; *La Cloche*, 8 juin 1871, t. 5, p. 488.

49. *La Fortune des Rougon*, p. 42 sq., 182.

50. *Le Ventre de Paris*, t. 5, p. 355.

51. Charles Baudelaire, « Les drames et les romans honnêtes » (*Semaine théâtrale*, 27 novembre 1851), dans *Œuvres complètes*, Claude Pichois et Jean Ziegler éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2 (1976), p. 38 ; *La Cloche*, 27 sept. 1872, t. 5, p. 874.

52. « Causerie du dimanche », *Le Corsaire*, 3 déc. 1872, t. 5, p. 945 sqq.

53. « Le lendemain de la crise », *Le Corsaire*, 22 déc. 1872, t. 5, p. 904.

54. Épreuves corrigées, NAF 10 304, f^o 45. Le passage terminait le deuxième paragraphe de la p. 50.

55. Voir *La Cloche*, 24 fév., 17 et 25 avril 1871, t. 4, p. 333, 471 et 478.

56. *La Curée*, t. 5, p. 68 sq.

57. *Le Ventre de Paris*, p. 263.

58. Voir « Causerie dramatique et littéraire », *L'Avenir national*, 25 fév., 4 et 25 mars 1873, t. 6, p. 605, 613 et 626.

59. *Les Misérables*, pp. 655 sqq. ; *L'Année terrible*, p. 154.

60. *Le Sémaphore de Marseille*, 3 juin 1871, t. 4, p. 580.

61. Lettres à Paul Meurice et Auguste Vacquerie des 18 et 28 avril 1871 (*Œuvres complètes*, Jean Massin dir., Paris, Club français du livre, t. 15-16/2, 1970, p. 473) ; la seconde, sans doute antidatée de quelques mois, sera publiée dans *Le Rappel* du 6 mars 1872 puis dans *Actes et Paroles III* (voir l'éd. « Bouquins », p. 788 et 792).

62. *Le Sémaphore de Marseille*, 6 juin et 5 mai 1871, t. 4, p. 591 et 505.

63. C'est la liste des désignations de Hugo par Zola entre la séance de vérification des pouvoirs à l'Assemblée nationale de 1871 et la publication de *Mes Fils* en 1874.

64. *Le Sémaphore de Marseille*, 9 et 21-22 mai 1871, t. 4, p. 516 et 548.

65. *La Curée*, p. 84.

66. Voir Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1983, p. 29.

67. *Le Sémaphore de Marseille*, 23 sept. 1871, t. 5, p. 574 sq. ; « Causerie du dimanche », *Le Corsaire*, 3 déc. 1872, p. 944 sqq.

68. Jacques Noiray, *Le Simple et l'Intense. Vingt études sur Émile Zola*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2015, p. 64 et 278.

69. Voir *Le Sémaphore de Marseille* entre les 7-8 et le 23 mai 1871, t. 4, p. 512 sq., 526, 533 et 544 sqq.

70. *Ibid.*, 17 août 1871, t. 5, p. 547.

71. Cette image est utilisée dans *La Cloche* du 21 juin 1872, t. 5, p. 784.

72. *Le Sémaphore de Marseille*, 28-30 mai 1871, t. 4, p. 566 ; 28 mai 1872, t. 5, p. 758 (nous soulignons ce nos républicain).
73. Voir *ibid.*, 7-8 mai, 4-5, 11-12 et 13 juin 1871, t. 4, pp. 513, 588 ; t. 5, pp. 484, 492.
74. Rodays (Fernand de), « Gazette littéraire », *Le Figaro*, 29 oct. 1871.
75. Covielle, « Obscénités démocratiques », *Le Figaro*, 10 nov. 1871.
76. *La Cloche*, 26 août 1871, t. 5, p. 558.
77. Voir *Le Sémaphore de Marseille*, entre le 25 avril et le 6 juin 1871, t. 4, p. 477, 531, 539, 543, 568 et 591.
78. À Louis Ulbach le 6 nov. 1871, t. 5, p. 974 sq.
79. *Le Constitutionnel*, 9 nov. 1871, cité t. 5, p. 19.
80. Henry Trianon, *L'Assemblée nationale*, 13 juillet 1873, cité par Robert Lethbridge, « L'accueil critique à l'œuvre de Zola avant *L'Assommoir* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 54, 1980, p. 216.
81. *Le Constitutionnel*, 13 juillet 1873, repris dans Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Roman contemporain*, Paris, Lemerre, 1902, p. 200.
82. Roger Ripoll, *Réalité et Mythe chez Zola* [1977], Paris, Champion, 1981, p. 516.
83. *Discours parlementaires de M. Thiers publiés par M. Calmon*, Paris, Calmann Lévy, 1879-1889, p. 267.
84. Voir M. le Comte de Chambord, *Manifeste du 5 juillet 1871*, Montpellier, Pierre Grollier, 1871, p. 4, et *Le Vote universel honnêtement pratiqué*, Tarbes, A.-J. Lescamela, 1874 ; Rosanvallon (Pierre), *Le Sacre du citoyen. Histoire du suffrage universel en France* (1992), Paris, Gallimard, « folio histoire », 2002, p. 419.
85. Patrice Mac-Mahon, *Messages et Allocutions présidentiels*, Paris, Delloye, 1877, p. 3.
86. « Avant-propos », Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *Presse et Plumes*, Paris, Nouveau monde éditions, 2004, p. VIII.
87. Henri Mitterand, Pierre-Marc de Biasi et Anne Herschberg-Pierrot [entretien], « Henri Mitterand – Critique génétique et sociocritique », *Genesis*, n° 30, 2010, p. 61. Voir Claude Duchet, « Pour une sociocritique, ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1, 1971, p. 8.
88. *La Cloche*, 22 fév., 1871, t. 4, p. 330.
89. *Le Figaro*, 22 sept. 1893, *Œuvres complètes*, Henri Mitterand éd., Paris, Cercle du livre précieux, t. 12 (1967), p. 687.
90. À Flaubert le 9 avril 1874, *Correspondance*, Bard H. Bakker éd., Montréal, Presses de l'université de Montréal / Paris, Éditions du CNRS, t. 2 (1980), p. 354.
91. *Le Sémaphore de Marseille*, 21-22 et 31 mai, 3, 10, 11-12 et 29 juin 1871, t. 4, p. 545, 575, 580 sq. ; t. 5, p. 482, 484 et 507.
92. *Le Ventre de Paris*, pp. 386, 449.
93. Voir Arthur Adamov, « Mars 1871 mars 1958. L'union sacrée des écrivains contre les "Communeux" » et Henri Mitterand, « Zola devant la Commune », *Les Lettres françaises*, n°

713, 13-19 mars ; n° 729, 3-9 juillet 1958.

94. Voir Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, Paris, François Maspéro, 1970.

95. Edmond Bazire, « Menus propos », *L'Intransigeant*, 23 sept. 1880.

96. Voir Paule Lejeune, *Germinal, roman anti-peuple*, Paris, Nizet, 1978 ; Nicole Priollaud, 1871 : *La Commune de Paris*, Paris, L. Levi - Sylvia Messinger, « Les reporters de l'Histoire », 1983 ; Julie Moens, *Zola l'imposteur. Zola et la Commune de Paris*, Bruxelles, Aden, « Grande bibliothèque d'Aden », 2004.

97. Voir Colette Becker, « Républicain sous l'Empire » et Jeanne Gaillard, « Zola et l'ordre moral », dans *Zola et la République*, sous la direction de Jean-Claude Cassaing et Henri Mitterrand, *Les Cahiers naturalistes*, n° 54, 1980, p. 7-16, 25-32.

98. *Vérité*, p. 76 (nous soulignons).

99. Sandy Petrey, « La République de *La Débâcle* », dans *Zola et la République*, *op. cit.*, p. 94.

100. Voir William Serman, *La Commune de Paris*, Fayard, 1996, p. 238.

101. *La Cloche*, 15 avril 1871, t. 4, p. 464.

102. Albert Borel-Rogat, *Le Figaro*, 10 nov. 1871, cité par Robert Lethbridge, « Une "conspiration du silence" ? Autour de la publication de *La Curée* », *Les Lettres romanes*, Louvain, Université catholique de Louvain, août 1977, p. 210.

103. *La Cloche*, 19 et 22 fév., 4 mars ; à Ulbach le 8 mars 1871, t. 4, p. 320, 330, 355 et 633.

104. *La Cloche*, 4 mai 1872, t. 5, p. 718.

105. *Ibid.*, 17 avril 1872, p. 703 *sqq.*

106. *Le Sémaphore de Marseille*, 6 oct. 1871, t. 5, p. 590.

107. *Ibid.*, 30 avril 1871, t. 4, p. 492.

108. Entre le 10 mai et sans doute le 9 juin 1871, Zola raconte depuis Bennecourt la reprise de Paris sur la base d'informations de deuxième main.

109. *La Cloche*, 11 déc. 1871, 5 juin 1872, t. 5, p. 632, 761 *sqq.*

110. Philippe Hamon, *Texte et Idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, « Écriture », 1984, p. 10.

111. Henri Mitterrand, *Émile Zola, Le Ventre de Paris*, Paris, Gallimard, « folio », 1979, notice, p. 446 *sq.*

112. Jann Matlock, « Everyday Ghosts : *La Curée* in the Shadow of the Commune », *The Romanic Review*, vol. 102, n° 3/4, mai-nov. 2011, p. 321-347.

113. Voir *La Curée*, p. 28 *sqq.*, 147, 68, 146 et 218.

114. Voir *Travail*, p. 52, 105, 118, 165, 261 et 342.

115. « L'antithèse directe de l'Empire » – que n'est pas la République du 4-Septembre contraignant Zola à suspendre la publication du feuilleton de *La Curée* – « met l'entendement bourgeois à [...] rude épreuve » : Karl Marx, « Adresse du conseil général de l'Association internationale des travailleurs », *La Guerre civile en France. 1871 (1872)*, Paris, Éditions sociales, « Classiques du marxisme », 1975, p. 62 et 59.

116. Épreuves corrigées, f^{os} 174, 274 ; voir *La Fortune des Rougon*, p. 132 et 199.
117. *La Curée*, p. 69 ; *La Cloche*, 18 août 1871, t. 5, p. 549.
118. *Le Sémaphore de Marseille*, 17 août 1871, t. 5, p. 547.
119. *Le Corsaire*, 17 déc. 1872, t. 5, pp. 893 *sqq.* ; *Le Sémaphore de Marseille*, 18-19 mai 1871, t. 4, p. 540.
120. *Nana*, t. 9, p. 267.
121. *Ibid.*, p. 257.
122. *Jacques Damour*, p. 680.
123. *Ibid.*, p. 686 *sq.*
124. *La Curée*, p. 135 *sq.*
125. *La Cloche*, 11 déc. 1871, t. 5, p. 632.
-

INDEX

Mots-clés : Zola (Émile), Commune de Paris, Roman, Idéologie, Journalisme, Presse, Presse et littérature

AUTEUR

DAVID CHARLES

Université Le Havre Normandie

Une anarchiste romantique ?

Socio-histoire de l'édition des textes de Louise Michel

Sidonie Verhaeghe

- ¹ Autrice de plusieurs romans et de très nombreux poèmes, Louise Michel commence à bénéficier aujourd'hui d'une certaine reconnaissance littéraire. Entre 1905 et 2019, soixante-et-une éditions et rééditions de ses textes ont été relevées ¹. Mais comment s'est élaborée la réputation de romancière pour cette personnalité dont la célébrité et la postérité ne se sont pas construites à partir de cette activité exclusive ?
- ² L'histoire de l'édition des œuvres de Louise Michel révèle une redécouverte de ses textes dans les années 1970. Ces années se caractérisent par un double mouvement : l'apparition de nouvelles perspectives d'analyse de l'événement Commune de Paris et le développement de l'histoire des femmes. Ce double mouvement contribue en écho à modifier les interprétations de la figure de Louise Michel. À l'instar de la biographie psycho-sociologique écrite par Édith Thomas ², une nouvelle interprétation de Louise Michel va apparaître, qui met l'accent sur son intimité, sa psychologie, ses émotions. L'investissement plus important des sphères intellectuelles dans la pratique mémorielle autour de Louise Michel amène une évolution dans le répertoire d'action. Jusqu'en 1971, les commémorations autour de Louise Michel prennent principalement

la forme de manifestations ou de rassemblements publics menés par des organisations politiques ; après 1971, on remarque une montée en puissance des formes commémoratives intellectuelles prises en charge par des acteurs qui en revendiquent le caractère individuel et dépassionné : le travail d'édition des textes de Louise Michel s'accélère et les biographies se multiplient. Cet article dévoile donc les enjeux de l'émergence de ce nouveau canon interprétatif de la figure de Louise Michel, centré sur l'édition et la lecture de ses textes littéraires. L'intérêt se porte sur la « réception critique » des textes, à partir de celles et ceux qui sont chargés d'écrire sur les œuvres littéraires, qui sont amenés à produire du sens et à définir les contours d'un discours légitime.

- 3 Étudier l'histoire longue de l'édition et de la réédition des textes de Louise Michel donne à voir une procédure de reconnaissance littéraire d'une personnalité anarchiste. Elle témoigne également des modalités de mise en postérité d'une militante révolutionnaire, et de la façon dont son statut de femme joue sur les formes de sa réception. Elle révèle enfin l'évolution des mémoires de la Commune de Paris, la transformation dans la façon de parler de l'événement communard dont Louise Michel est devenue une incarnation.

Trajectoire éditoriale des textes de Louise Michel

- 4 Si les textes de Louise Michel ont été édités et réédités soixante-et-une fois en un siècle, cette activité éditoriale n'est pas homogène sur toute la période. En effet, entre 1905 et 1968, seules trois rééditions sont réalisées, soit par des éditions de tendance anarchiste (la Librairie Internationaliste en 1905, les éditions SLIM gérées par l'anarchiste Fernand Planche en 1947), soit par un éditeur de Louise

Michel de son vivant (Stock en 1921). Étonnamment, alors que le Parti communiste promeut la mémoire de Louise Michel et instaure des commémorations annuelles pour l'anniversaire de sa mort, on y reviendra, il ne prend pas en charge la réédition de ses textes. C'est donc après 1968 que la pratique éditoriale des ouvrages de Louise Michel s'accélère : six éditions dans les années 1970, six également pour la décennie suivante, sept dans les années 1990 (dont plus de la moitié en 1999, année de publication de la correspondance générale de Louise Michel, réunie par Xavière Gauthier), seize dans les années 2000 (dont plus d'un tiers en 2005 lors du centenaire de la mort de Louise Michel), vingt-et-une entre 2010 et 2020.

Deux ouvrages phares

- 5 Malgré la richesse et la multitude des textes, romans, ou poèmes écrits par Louise Michel, deux œuvres sont centrales dans la pratique éditoriale, rééditées de nombreuses fois et par des maisons différentes : *La Commune* et *Mémoires*.
- 6 Entre 1905 et 2020, l'ouvrage historique de Louise Michel sur la Commune est édité à dix reprises, sous le titre *La Commune* (Stock, Éditions du Détour) ou *La Commune, histoire et souvenirs* (Maspero, puis La Découverte). En 1898, c'est Pierre-Victor Stock, directeur d'une maison d'édition depuis 1877, à laquelle il donne son nom, qui publie cet ouvrage. Le manuscrit est ensuite réédité par les éditions Stock à quatre reprises : en 1921, 1970, 1971 et 1978. Devenu ami de Louise Michel, Stock lui consacre plusieurs pages dans son *Mémoire d'un éditeur*, d'abord publiées dans le *Mercure de France* en 1933, avant que l'ouvrage soit édité chez Stock en 1935. Ces quelques pages de Pierre-Victor Stock sur Louise Michel sont ajoutées en postface des rééditions postérieures de *La Commune*. Lors du centenaire de la Commune en 1971, l'ouvrage est publié dans

deux maisons d'édition différentes (Stock et Maspero). Comme celui de Propser-Olivier Lissagaray, le récit de Louise Michel occupe désormais une place centrale parmi les ouvrages de contemporains de l'événement révolutionnaire ³. Après le centenaire, cet ouvrage est réédité une fois par Stock (en 1978) et trois fois par Maspero/La Découverte (1999, 2005, 2015).

- 7 Sur la même période, quatorze ouvrages sont consacrés à des récits de vie écrits par Louise Michel, sous le titre de mémoires, d'histoire de vie ou de souvenirs, sous forme d'extraits ou en intégralité. Neuf maisons d'édition différentes ont porté ces projets. L'enjeu de ces éditions successives est de découvrir des fragments, des extraits, des manuscrits inédits non publiés. L'édition de 2005 (pour le centenaire de la mort de Louise Michel) aux éditions belges Tribord, coordonnée par Xavière Gauthier, rassemble pour la première fois l'ensemble des *Mémoires*, en trois parties, publiées jusqu'alors sous les titres de *Mémoires de Louise Michel, écrits par elle-même* et *Histoire de ma vie*. En 2010, Josiane Garnotel édite *Souvenirs et aventures de ma vie*, initialement publié en 1905 de façon posthume sous la forme de feuilletons dans le journal *La Vie populaire*, par l'écrivain Arnould Galopin, à partir de carnets transmis par Louise Michel. Ouvrage controversé, puisque l'attribution de ce texte à Louise Michel ne fait pas l'unanimité, il est publié dans une petite maison d'édition régionale, Maïade, à 2000 exemplaires.
- 8 Ce sont donc les deux textes les moins directement littéraires qui sont privilégiés dans le travail d'édition. Le statut de *La Commune* (témoignage historiographique) et des *Mémoires* (autobiographie politique) indique la manière dont la postérité de Louise Michel s'est construite : comme personnalité du passé, de l'histoire des gauches et des révolutions, plutôt que comme autrice de l'histoire littéraire. Pourtant, l'apparition des universitaires dans le processus éditorial

contribue à modifier cette dynamique, ouvrant la voie vers une édition plus académique des textes de Louise Michel.

Des maisons d'édition militantes...

- 9 Jusqu'au seuil des années 2000 et la création d'une collection aux Presses universitaires de Lyon, l'édition est principalement portée des maisons pour qui la publication d'ouvrages de Louise Michel est un travail et une pratique militante.
- 10 Les éditions Maspero sont à l'origine de quatre rééditions d'ouvrages de Louise Michel entre 1970 et 1982 : *La Commune*, les *Mémoires* (éditées à deux reprises en 1976 et en 1979), et un recueil de poésies (*À travers la vie et la mort*). Créée en 1959, cette maison d'édition revendique une identité marquée à gauche, progressiste, internationaliste, anticoloniale et antiautoritaire ⁴. Pour le centenaire de la Commune de Paris, les éditions Maspero éditent dans leur Petite Collection *La Commune. Histoire et souvenirs* de Louise Michel, en deux tomes. Cette collection au format poche, vendue à 6,15 francs pièce, compte 278 ouvrages édités entre 1967 et 1982, et regroupe des textes centraux dans la pensée d'extrême gauche. Cette collection a participé à construire « les éléments d'une culture politique commune ⁵ », au sein de laquelle Louise Michel est donc intégrée. François Maspero, sous le pseudonyme de Louis Constant, crée en 1975 la collection « Actes et mémoires du peuple ». Cette collection propose « une contre-histoire insurrectionnelle ⁶ », une histoire par le bas, dans laquelle la Commune de Paris occupe une place centrale. Le premier ouvrage est *Mémoires* de Louise Michel. En 1982 est publié dans la même collection un recueil poétique de Louise Michel, présenté par Daniel Armogathe et Marion V. Piper. Cette même année, François Maspero cède le fonds de ses éditions, repris sous le nom de La Découverte. Celle-ci s'inscrit dans une

certaine continuité avec les éditions Maspero, et demeure aujourd'hui encore centrale dans la réédition des œuvres de Louise Michel : depuis 1983, La Découverte a réédité à sept reprises des ouvrages de Louise Michel.

- 11 En 1980, les éditions Plasma publient deux ouvrages dont la réédition est alors inédite : *Le Claque-dents* et *Les Crimes de l'époque*. Maison d'édition fondée en 1972 par Pierre Drachline, Plasma développe un catalogue marqué par le surréalisme, de sensibilité anarchiste, et connu pour ses préfaces acerbes. La préface de Jean-Claude Renault aux *Crimes de l'époque* ne fait pas exception. Il s'attaque aux universitaires, « qui préfaceront n'importe quoi » et qui « par leur ennui et leur manque de parti-pris décourageront le lecteur éventuel ». Il invective la « mafia féministe » qui pratique « la récupération la plus abjecte » et « l'amalgame le plus éhonté » en comparant Louise Michel et George Sand : il s'en prend ici sans doute à Geneviève Fraisse qui a publié trois ans plus tôt un article sur ces deux figures féminines ⁷. Jean-Claude Renault s'insurge contre les « falsifications » et le « mensonge généralisé » dont fait l'objet Louise Michel, et dont sont coupables « les tenants du pouvoir » avec en premier lieu « la racaille féministe de la rue des Saints-Pères ». Il fait peut-être référence à la biographie de Louise Michel publiée en 1978 aux Éditions des femmes ⁸, dont la librairie est rue des Saints-Pères. Dans un contexte où l'histoire des femmes est en train de se constituer en champ de recherche académique ⁹, cette biographie écrite par une universitaire féministe, Paule Lejeune, témoigne d'une relecture historiographique de la figure de Louise Michel, sur laquelle je reviendrai. Si la préface de Jean-Claude Renault se caractérise par une dimension antiféministe particulièrement tranchée, elle s'inscrit néanmoins dans une certaine tradition de la dénonciation des appropriations erronées de Louise Michel, en

particulier celles qui passent sous silence son engagement anarchiste.

... aux classiques de la littérature

- 12 Sous l'influence des universitaires qui prennent en charge l'édition des œuvres de Louise Michel, les maisons d'édition impliquées se diversifient. Dans cette dynamique d'édition critique et scientifique, Xavière Gauthier joue un rôle central et moteur. Au début des années 1990, après avoir écrit une biographie romancée de Louise Michel, elle décide de se lancer dans un projet d'édition de sa correspondance. Le projet, qui a duré dix ans, est pour elle un travail « purement scientifique », contrairement à l'écriture de sa biographie :

Voilà, les trouver ces lettres, les déchiffrer, essayer de les dater, essayer de les comprendre, parce que de même que les *Mémoires*, qui étaient parfois incompréhensibles, les lettres sont souvent incompréhensibles. Essayer de savoir qui sont ses correspondants, voilà, donc c'était un travail purement scientifique, où j'essaie de ne rien laisser dans l'ombre, cette fois de faire quelque chose un peu d'ordonné ¹⁰.

- 13 L'ouvrage regroupe 1306 lettres écrites ou reçues par Louise Michel. À la fin de l'année 1999, il est publié aux Éditions de Paris (*Je vous écris de ma nuit. Correspondance générale, 1850-1904*), et fait l'objet de plusieurs recensions dans la presse généraliste et spécialisée ¹¹.
- 14 Ce travail de recherche autour de la correspondance conduit Xavière Gauthier à découvrir des manuscrits de Louise Michel, des textes et des romans. Elle décide alors de créer la collection « Louise Michel : œuvres » au sein du laboratoire LIRE de l'Université Lyon 2 où elle est en délégation de recherche. Une équipe se constitue autour de cette collection, avec Véronique Fau-Vincenti, Daniel Armogathe, Josiane Garnotel et Claude Rétat. La création de cette collection introduit une maison d'édition universitaire dans le travail éditorial

autour de Louise Michel. Les Presses Universitaires de Lyon (PUL) sont ainsi les éditeurs de cinq ouvrages, entre 2000 et 2013, systématiquement établis, préfacés et introduits par des chercheurs et universitaires. Claude Rétat, successeuse de Xavière Gauthier à la direction de la collection, accentue encore cette dynamique de scientification de l'édition des œuvres de Louise Michel. Si elle prend ses distances avec les PUL en 2014 (la direction de la collection est alors confiée à Sarah Al-Matary), elle n'abandonne cependant pas l'édition de textes de Louise Michel. En 2015, elle coordonne à La Découverte l'édition d'un texte inédit, *À travers la mort*, et la réédition de *La Commune* avec Éric Fournier, historien à Paris 1. Elle introduit une nouvelle maison d'édition dans le travail de publication, les Classiques Garnier, avec laquelle elle édite un ouvrage inédit, *La Chasse aux loups*. L'investissement de cette maison, reconnue dans l'édition de classiques de la littérature, atteste de la réussite du travail mené par les éditrices de Louise Michel dans sa reconnaissance en tant qu'écrivaine. Cette reconnaissance conduit à l'implication de maisons d'édition purement littéraires : TriArtis, qui privilégie la correspondance et le théâtre, publie les lettres à Victor Hugo en 2016 ; L'Herne, spécialisée dans les écrivains controversés, édite un recueil des textes féministes de Louise Michel en 2016 et *Prise de possession* (sous la direction de Claude Rétat) en 2017.

- 15 Pour expliquer cette trajectoire éditoriale de l'autrice Louise Michel dans la postérité, marquée 1) par une découverte tardive de ses textes, 2) par la centralité des deux ouvrages les moins directement littéraires et 3) par une progressive ouverture à ses romans, il est nécessaire de retracer les conditions dans lesquelles cette œuvre littéraire a été produite et de porter ensuite le regard sur les acteurs qui en ont assuré la réintroduction dans la deuxième moitié du xx^e siècle. Le rôle de ces acteurs est double puisqu'ils participent à la fois

à produire du sens (en qualifiant ou disqualifiant la littérature de Louise Michel) et à mettre en place les structures de transmission de la mémoire de ces textes.

Devenir écrivaine et poète : la réception des œuvres littéraires de Louise Michel

- 16 La littérature de Louise Michel connaît d'abord une mauvaise renommée dans la postérité : considérée comme incohérente, insipide, ennuyeuse, voire déplaisante, le peu de valeur qui lui est accordée explique en partie sa tardive réédition. Claude Rétat affirme que les inexactes éditions successives de ses œuvres, parsemées de fautes, de coquilles ou d'oublis, ont participé à rendre inintelligible la littérature de Louise Michel ¹². Pourtant, de son vivant déjà, ses textes reçoivent peu d'éloges. Ainsi, lors de la publication des *Microbes humains* peut-on lire : « Voilà bien le ton habituel de la célèbre prophétesse, mais peut-être est-il plus facile de faire de méchantes prophéties que de bons romans ¹³. » Même certains de ses proches lui refusent le statut de romancière. Le journaliste et critique Henry Bauër, ancien communard et compagnon de déportation de Louise Michel, fervent défenseur des nouvelles formes littéraires naturalistes, se révèle intransigeant face au romantisme de ses œuvres :

Mais ce qui gâta tous les dons angéliques de notre héroïne, c'est la mauvaise littérature. Louise Michel est ce que Vallès nommait une victime du livre. Elle essaye de nous donner le change par des furies de décadente ; elle fût, elle reste la dernière des romantiques [...] Ses phrases affectent la pompe tragique, les couleurs violentes et sombres de la période romantique [...] Mais l'on me persuadera malaisément que d'un chaos de mots bizarres et vides, d'un ramas de termes barbares pareils aux hoquets d'un ivrogne puisse sortir une révolution qui décapite le plus clair et le plus précis des langages humains ¹⁴.

- 17 Spécialistes de la codification, de l'évaluation et de la consécration littéraire ¹⁵, ces nouveaux professionnels de la critique témoignent

que la mauvaise réception des textes littéraires de Louise Michel tient aussi à leur difficile classification.

Louise Michel, autrice : conditions de production d'une œuvre littéraire

- 18 Même si ses éditeurs assuraient que ses textes « seront lus avec curiosité par les gens de tous les partis ¹⁶ », il est difficile de saisir l'ampleur du succès littéraire de Louise Michel. Toujours est-il qu'en 1881, son roman-feuilleton *La Misère*, publié en fascicules, connaît un certain retentissement : la publication compte 40 000 abonnés aux livraisons de l'éditeur Fayard. En février 1882, certains de ses textes sont distribués gratuitement « chez tous les libraires et marchands de journaux ¹⁷ » : la première livraison du *Bâtard Impérial*, co-écrit avec Jean Winter (pseudonyme d'Adolphe Grippa) et édité par Dénoc ; la première livraison des *Méprisées*, co-écrit avec Jean Guêtré (pseudonyme de Marcelle Tinayre) et édité chez Fayard. La pratique du roman-feuilleton, forme littéraire populaire et courante sur la période, se caractérise par des campagnes publicitaires de grande ampleur. Chaque ouvrage fait l'objet d'une recension dans les principaux quotidiens généralistes, voire même, pour les plus attendus d'entre eux, disposent d'un encart publicitaire. Ainsi, en 1886, la sortie des *Mémoires* chez Roy est annoncée, pendant plusieurs jours, dans les grands titres parisiens ¹⁸.
- 19 Pour autant, Louise Michel est une romancière militante, et elle n'entend pas séparer la propagande révolutionnaire de l'acte littéraire ¹⁹. Puisqu'elle ne prend pas part directement aux conflits et aux luttes politiques propres au système de la démocratie représentative, en tant que femme et en tant qu'anarchiste, son terrain d'expression politique est celui du militantisme et de l'action

directe. L'indifférenciation est donc forte entre son travail littéraire et son travail militant. En 1887, la Librairie Socialiste Internationale Achille Le Roy publie *L'Ère Nouvelle*. Cinq cents exemplaires sont vendus au profit des grévistes et des détenus politiques. De mars à juin 1888, l'hebdomadaire révolutionnaire havrois *L'Idée ouvrière* fait paraître son roman *Le Monde nouveau* sous forme de feuilletons. *L'Égalité* de Jules Guesde publie la seconde partie de ses *Mémoires* en plus de soixante-dix épisodes, à partir de 1890. Henri Rochefort, rédacteur en chef de *L'Intransigeant*, rédige la préface de son recueil de *Contes et Légendes*, publié aux éditions Kéva.

- 20 En cette fin de XIX^e siècle, la posture littéraire de Louise Michel n'est pas particulièrement originale : de nombreux auteurs se revendiquent d'une littérature « socialiste », « sociale », voire « anarchiste ». La période est marquée par la rencontre entre artistes, militants et théoriciens anarchistes. En 1889, Louise Michel prend part aux activités du Club de l'art social, aux côtés de Jean Grave, Camille Pissaro, Auguste Rodin ou Lucien Descaves ²⁰. Elle participe aux rapprochements et aux dialogues entre les artistes et le militantisme anarchiste. De nombreux anarchistes s'essayaient également à l'écriture romanesque ou non explicitement théorique. Charles Malato, Jean Grave ou Émile Pouget, par exemple, brouillent ainsi les espaces de l'expression idéologique. Pour autant, Louise Michel ne semble pas réellement trancher dans ses choix littéraires : si l'art doit être au service de la lutte, doit-il pour autant être contraint par une perspective d'éducation populaire ou le propre de l'activité artistique n'est-il pas de conserver une certaine liberté ?
- 21 D'un côté, elle déclare défendre la liberté artistique et la recherche de formes littéraires nouvelles, autrement dit « la nécessité de trouver à des idées nouvelles des expressions correspondantes ²¹ ». Elle s'inscrit pour cela dans des influences éclectiques. Ses textes

sont imprégnés par le lyrisme métaphysique de Lamennais et de ses *Paroles d'un croyant*, qui a marqué ses jeunes années ; et par le romantisme de Victor Hugo, qu'elle admire depuis l'adolescence. Le surnom qu'elle utilise pour signer ses articles et ses poèmes, au moins jusqu'au procès de la Commune, est un hommage : Enjolras, personnage des *Misérables*. Outre ces premières influences, la littérature de Louise Michel est également empreinte du naturalisme de Zola, duquel elle hérite la volonté de restituer une vision réaliste de la société ; du positivisme de Jules Verne, avec lequel elle partage un intérêt pour les découvertes scientifiques ; et du symbolisme des décadents, dans lequel elle voit des similitudes avec le projet social anarchiste. En 1886, elle participe à plusieurs conférences organisées par des cercles symbolistes ou décadents, ce qui lui vaut les railleries du XIX^e siècle :

Au fait, est-elle bien décadente, Mlle Louise Michel ? Oui, à ce qu'il m'a semblé. Mais elle est aussi naturaliste, voir même volapükiste. Le romantisme n'est pas non plus pour lui faire peur : elle l'a prouvé souvent dans ses actes et dans ses propos. Enfin, en son aimable éclectisme, elle sacrifie parfois à l'incohérence : les discours qu'elle a tenus hier en sont un signe certain. [...] On a été un peu déçu, je dois l'avouer. Les dissertations sur les lettres ne sont guère le fait de Mlle Michel. [...] Ce n'était pas de la prose décadente ; c'était autre chose, mais également inintelligible ²² .

- 22 D'un autre côté, ses romans sont une présentation pédagogique de la condition sociale, traduisant l'ethos professionnel de Louise Michel l'institutrice. On ne peut ignorer une certaine homologie entre ses « attitudes politiques » et ses « prises de position esthétiques ²³ ». Elle conçoit en effet l'activité artistique comme devant être accessible, et non le fait d'une minorité érudite ou initiée. Ainsi revendique-t-elle « l'art pour tous, la science pour tous, le pain pour tous » (*Mémoires*). Convaincue de la nécessité du travail éducatif, dans la lignée d'une pensée anarchiste de l'émancipation attentive aux pratiques pédagogiques, Louise Michel publie également de la littérature pour enfants (*Le Livre du jour de l'an. Historiettes, contes et*

légendes pour les enfants ; Lectures encyclopédiques par cycles attractifs). Cette dimension est particulièrement présente dans son théâtre : ses pièces s'inscrivent dans un contexte de lutte sociale (elle écrit *Le Coq rouge* en 1883 pendant le procès des anarchistes à Lyon, ou *L'Ogre* au moment des attentats anarchistes afin d'expliquer la propagande par le fait) et leurs représentations sont un espace d'expression révolutionnaire et militant ²⁴. Ces pièces sont l'occasion d'un appel à un avenir utopique, la révolution sociale, et sont considérées par les anarchistes eux-mêmes comme des « actes de propagande ²⁵ ».

- 23 Malgré les ambiguïtés sur la façon de produire de l'art en tant que militante anarchiste, la dimension politique des œuvres littéraires de Louise Michel est évidente. Romancer la société permet d'en révéler le caractère fortuit, produit d'une construction politique fondée sur des rapports de force sociaux et économiques. Elle affirme par exemple que « le capital est une fiction, puisque sans le travail il ne peut exister » (*Prise de possession*), donc que le capitalisme n'est pas un système d'organisation économique inaltérable et immuable. La littérature a ainsi un rôle de révélateur des imperfections de la société et peut proposer des solutions pour l'améliorer (*Les Microbes humains; Le Monde nouveau*). On retrouve ainsi dans les textes de Louise Michel la fascination pour un avenir inconnu, incertain, aux potentialités illimitées, qui ne peuvent être révélées que dans un bouleversement total des structures de domination grâce à une révolution sociale anarchiste. Si Louise Michel est l'autrice de très nombreux articles de presse à visée idéologique, sa pensée politique apparaît dans ses textes littéraires : critique du système de représentation politique (*Le Claque-dents*), défense de la stratégie révolutionnaire de la grève générale et de l'action directe (*La Chasse aux loups*), affirmation scientiste du rôle de la science dans le progrès social (*Les Crimes de l'époque; Le Monde nouveau*) propositions pour une

organisation libre fondée sur les principes collectivistes (*Le Monde nouveau*).

La postérité révolutionnaire de Louise Michel

24 En dépit de l'importance accordée par Louise Michel à l'écriture littéraire, de la prolixité de sa production romanesque et poétique ²⁶, la postérité ne fait pas immédiatement d'elle une écrivaine. Quand, dans les années 1920, le Parti communiste s'empare de cette figure pour construire sa filiation historique avec la Commune de Paris, il ne va pas réhabiliter ses romans au titre, par exemple, de la littérature prolétarienne. Le parti ne mène pas de véritable politique d'édition des auteurs du dernier tiers du XIX^e siècle, peu sollicités dans la pensée marxiste-léniniste – hormis Marx, dont les ouvrages sont édités plus de quatre-vingt fois entre 1921 et 1956 ²⁷. Le PC fait preuve d'une certaine réticence à éditer des auteurs dont la pensée précède la révolution russe, et plus encore en ce qui concerne les auteurs français. Le congrès de Kharkov, organisé par l'Union internationale des écrivains révolutionnaires en novembre 1930 déclare qu'il n'existe pas de littérature prolétarienne française. La mémoire communarde passe donc au PC par autre chose que par le livre : elle se construit par le geste, par la commémoration, par la manifestation. C'est donc à travers les pratiques militantes que s'élabore la réception communiste de Louise Michel la communarde : le parti organise notamment des manifestations annuelles dans le cimetière de Levallois-Perret pour l'anniversaire de sa mort.

25 Les anarchistes continuent néanmoins de proposer une lecture militante des textes de Louise Michel. Dès 1905 (l'année de sa mort), Laurent Tailhade se lance dans une entreprise d'édition des textes non publiés de Louise Michel aux éditions de la Librairie Internationaliste : seul le premier volume de ces Œuvres posthumes,

intitulé « Avant la Commune » et composé principalement de poésies, semble avoir été édité. Le mouvement anarchiste connaît un déclin après la première guerre mondiale et il faudra attendre 1947 pour voir la publication de *Prise de possession*, édité par Fernand Planche (également auteur d'une biographie de Louise Michel publié la même année) aux éditions SLIM.

- 26 L'intérêt pour les romans de Louise Michel s'estompe donc dans la première postérité. Les communistes, par l'occultation de la littérature engagée de la fin du XIX^e siècle et par la revendication d'une hégémonie des formes de lecture militantes et populaires, y participent largement. Le lectorat ouvrier des romans anarchistes de la fin du XIX^e siècle a disparu après la première guerre mondiale. À cela s'ajoute le fait que Louise Michel n'a pas écrit d'ouvrage systématisant sa pensée politique, excepté la brochure *Prise de possession*. La difficile et tardive reconnaissance littéraire de Louise Michel témoigne donc aussi d'une difficulté à concevoir la dimension théorico-politique de ses écrits ²⁸. L'absence de reconnaissance littéraire révèle une négation de sa capacité à l'écriture et à la conceptualisation politique ²⁹. Pour autant, l'ambition académique d'édition de ses œuvres littéraires ne vient pas réellement réhabiliter le travail mené par Louise Michel de formalisation de sa pensée politique dans la littérature. Elle vient trancher dans l'interprétation des œuvres de Louise Michel : plutôt que de mettre en avant leur force politique et leur dimension théorique, va progressivement s'imposer un cadre d'interprétation qui en privilégie la dimension lyrique et romantique.

Un nouveau canon interprétatif : le lyrisme passionné de Louise Michel

27 Autour du centenaire de la Commune de Paris en 1971 apparaissent de nouvelles interprétations de l'événement. Le monopole que s'attribue le Parti communiste est contesté, et émerge une réinterprétation de l'action révolutionnaire sous l'angle de la fête, de la spontanéité, de la théâtralité et de la reconquête populaire de l'espace urbain. On commence à voir, résume Michel Winock, « un Rossel [...] qui non seulement rompt avec sa caste et sa carrière mais signifie son adhésion à la Commune par une lettre superbe d'insolence au ministre des Armées, c'est Louise Michel qui, au milieu de la bataille des rues, se met à jouer de l'harmonium à trois pas d'une barricade, dans une église désaffectée ; c'est Delescluze qui marche solennel au-devant de la mort comme dans un drame de Victor Hugo ³⁰ ... » Le combat révolutionnaire de Louise Michel acquiert ainsi une dimension poétique, romantique. La période est favorable aux publications sur le sujet. Entre les événements de mai 1968 et le centenaire de 1971, les publications, militantes, historiennes et universitaires, autour de la Commune se multiplient. Elles revendiquent une nouvelle posture académique qui se veut dégagée des cadres de pensée marxistes-léninistes et qui envisage la Commune de Paris comme un événement de l'histoire française dont il faut analyser les ressorts, les modalités de production ou les spécificités en termes d'engagement. Cet intérêt historiographique et sociologique pour les comportements des individus communards conduit à s'intéresser aux parcours spécifiques de personnalités de la Commune.

28 En 1971 est publiée la première biographie historique de Louise Michel, écrite par Édith Thomas, publiée aux éditions de la Nouvelle Revue Française (NRF) chez Gallimard. Ancienne compagne de route du parti communiste, qu'elle quitte en 1949 pour s'opposer à la politique du Kominform contre le gouvernement yougoslave de Tito,

Édith Thomas veut rompre avec les pratiques politiques du PCF, autant dans son engagement militant que dans son métier d'historienne. Elle regrette les traditions hagiographiques qui ont marquées les biographies précédentes de Louise Michel ³¹. Pour Édith Thomas, ce ne sont ni sa naissance, ni son éducation, ni le territoire, qui conditionnent l'engagement politique de Louise Michel. De même, le point de basculement de l'existence de Louise Michel n'est pas la Commune de Paris, dont elle invite à relativiser l'importance. Grâce à un travail précis de collecte de données et une attention portée aux écrits de Louise Michel, l'autrice construit une vision du personnage à la croisée des perspectives psychologiques et sociologiques. Pour elle, le moteur et le modèle explicatif de son engagement est la passion, comme le dévoileraient ses textes littéraires – la poésie notamment. De ce caractère passionné découleraient ses qualités morales, la bonté et la charité, qui fonderaient l'engagement politique de Louise Michel. Les textes de Louise Michel permettraient ainsi de « la saisir plus profondément, au-delà de ses actes et de ses paroles, d'en dessiner le visage ³² » (p. 10).

- 29 Édith Thomas fait partie d'une génération d'intellectuelles, nées pour la plupart au début des années 1900, qui accèdent aux études supérieures, s'engagent en politique dans les années 1930 ou pendant l'Occupation, et ont été marquées par la lecture du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, publié en 1949 ³³. Elle revendique ainsi l'égalité des droits entre les hommes et les femmes, tant sur le plan politique, qu'économique, éducatif, et professionnel. Mais face à ce positionnement égalitariste, elle cherche également à valoriser un rôle féminin qui s'incarne dans l'amour, la maternité, le couple. Elle termine ainsi son texte, jamais publié ³⁴, sur « l'humanisme féminin » : « Si l'autonomie économique doit être la base de leur

dignité, elles ne peuvent se réaliser pleinement qu'à travers le couple, à travers l'enfant... L'humanisme féminin aboutit donc finalement à l'amour³⁵. » Cette affirmation d'Édith Thomas permet de mieux comprendre son traitement biographique de Louise Michel, le cadrage qu'elle effectue autour de la question de la passion, de la charité et du dévouement. Première biographie savante de Louise Michel, le travail d'Édith Thomas est aujourd'hui considéré comme une référence, ce dont témoigne la citation quasi systématique de cet ouvrage dans les biographies ultérieures. Les représentations autour de Louise Michel sont donc profondément marquées par ce schème interprétatif qui valorise ses qualités dites féminines (un courage marqué par une profonde bonté, une abnégation totale à la cause qu'elle défend, un engagement militant porté par la passion du dévouement) et qui met l'accent sur sa production romanesque et poétique.

- 30 Si la découverte des textes de Louise Michel s'inscrit triplement dans le contexte des années 1970, où se développe la nécessité militante et scientifique de construire l'histoire des femmes, où apparaissent de nouvelles interprétations de la Commune de Paris, et où la pensée et la pratique anarchistes connaissent un regain d'intérêt qui se traduit dans les publications³⁶, le travail d'édition est principalement porté par des autrices qui défendent un cadre d'interprétation féministe différentialiste. Ce cadre d'interprétation, qui travaille à construire une féminité positive mais essentialisée, est présent dans les productions autour de Louise Michel. En 1977, Geneviève Fraisse, dans son article comparatif sur George Sand et Louise Michel affirme : « Elles se mettent à la place des hommes, dira-t-on ? C'est vite dit quand on sait leurs qualités féminines³⁷ ». L'année suivante paraît la seule biographie de Louise Michel publiée dans une maison d'édition explicitement et exclusivement féministe :

écrite par Paule Lejeune, aux éditions « Des femmes » d'Antoinette Fouque, figure centrale du courant différentialiste depuis les années 1970. Cette biographie, comme celle d'Édith Thomas, accorde une place centrale aux écrits de Louise Michel : le texte est rythmé par les extraits des ouvrages, des poèmes, des lettres et des articles de journaux. On y trouve la volonté féministe de faire entendre la voix des femmes du passé, effacée par l'histoire. Paule Lejeune ouvre sa biographie par un exergue qui rappelle la nécessité de faire dialoguer le passé et le présent : « Aux indomptables anonymes de la Commune, Aux indomptables de notre époque ». Cette apostrophe, ainsi que la construction même de l'ouvrage, traduisent l'importance accordée à l'événement communard : près d'un tiers de la biographie est consacré à la Commune (de ses prémisses au procès) et près de la moitié si l'on ajoute la déportation en Nouvelle-Calédonie. Cette biographie contribue ainsi à poser les jalons d'une interprétation féministe de la figure de Louise Michel : participante active de la Commune de Paris, écrivaine et poète prolifique, révolutionnaire œuvrant contre les inégalités et l'exploitation.

- 31 Si c'est par sa participation à la Commune de Paris et son ancrage dans l'histoire des gauches que se construit la postérité de Louise Michel, comme l'indique la longue prévalence de *La Commune* et des *Mémoires*, l'évolution progressive des intentions des éditrices de ses textes et la diversification des ouvrages publiés témoignent du développement d'une perspective nouvelle sur cette figure. La médiation des œuvres littéraires de Louise Michel par des universitaires investies dans l'histoire des femmes conduit à les relire à l'aune des nouvelles interprétations de la figure. En effet, « ces médiations relèvent aussi bien des institutions et des acteurs que de l'espace du pensable et du dicible ³⁸ ». La reconnaissance de Louise Michel comme écrivaine s'accompagne d'une accentuation de

son statut de femme, affirmant ses qualités littéraires à travers l'identification de choix et de pratiques esthétiques considérés comme féminins (le lyrisme, l'idéalisme). La perspective différentialiste conduit à contester la définition dominante de la littérature : puisque le canon littéraire est celui d'une littérature faite par les hommes, il s'agit de valoriser une autre façon d'écrire, dont Louise Michel peut être une des figures.

L'étude des textes contre les interprétations idéologiques

- 32 L'idée d'une nécessité de travailler sur les textes de Louise Michel se diffuse largement, tant dans la sphère universitaire, que militante ou politique. Il s'agit d'abord de les inscrire dans l'histoire littéraire en réhabilitant leurs qualités purement stylistiques et artistiques – que la critique et l'histoire littéraires leur aurait refusé, en raison du statut de femme de leur autrice. Le cas de Louise Michel légitime cette revendication : une figure de femme relativement connue en France, mais dont la qualité d'écrivaine a été largement oubliée. D'où le travail, mené par ses éditrices, pour retrouver et éditer les textes inconnus de Louise Michel, disparus de la transmission écrite et de la postérité.
- 33 Ensuite, dans la continuité du travail d'Édith Thomas, ces textes sont considérés comme un moyen scientifique, académique, de sortir de la mythologie et d'atteindre une connaissance historique sur cette figure, trop imprégnée des représentations idéologiques qui auraient marqué sa première postérité, et qui se caractériseraient par une trop grande importance accordée à sa participation à la Commune de Paris. Cette lecture des textes de Louise Michel est portée par Xavier Gauthier. Son engagement scientifique dans l'édition des œuvres littéraires de Louise Michel est nourri par une volonté militante. Engagée dans les mouvements féministes dans les années

1970, elle crée en 1976 la revue *Sorcières*. Les vingt-quatre numéros de la revue, tirés à 7500 exemplaires, ont pour but de mettre en place « un lieu ouvert pour toutes les femmes qui luttent en tant que femmes, qui cherchent et disent (écrivent, chantent, filment, peignent, dansent, dessinent, sculptent, jouent, travaillent) leur spécificité et leur force de femme ³⁹ ». Elle travaille au sein de la revue *Sorcières* avec des féministes différentialistes reconnues, qui ont défendu l'idée d'une écriture et d'une subjectivité féminines spécifiques : Luce Irigaray, Hélène Cixous ou Julia Kristeva. De la même manière, elle cherche dans l'édition des textes de Louise Michel à montrer que celle « qui était une figure, un météore, un mythe » est aussi « une femme ⁴⁰ ». Reconnue aujourd'hui comme une des principales spécialistes de Louise Michel, la grille de lecture de Xavière Gauthier acquiert une importante visibilité politique et médiatique. La publication de la *Correspondance* de Louise Michel en 1999 ouvre à Xavière Gauthier les colonnes de plusieurs journaux. Dans la revue culturelle *Lunes*, qui « n'est pas une revue féministe pure et dure mais plutôt un carrefour où hommes et femmes se retrouvent pour évoquer ce qui tantôt les rapproche, tantôt les oppose et en tout cas fait la spécificité des femmes ⁴¹ », Xavière Gauthier pose le cadre de son interprétation de la figure de Louise Michel :

Si nous lisons attentivement son immense correspondance, une nouvelle image de Louise Michel se dessine, beaucoup plus humaine et parfois contradictoire avec l'image d'Epinal, celle des manuels d'Histoire de France. Au-delà du mythe, une femme apparaît... [...] Ses lettres exaltées, enflammées, nous révèlent une « vierge rouge » amoureuse, qui rêve de noces de sang et de martyr partagé. [...] De la sentimentale dolente et blessée, on parviendra à la belliqueuse provocatrice que nous connaissons bien ⁴² .

34 La correspondance permettrait ainsi de révéler « la vraie Louise Michel », la « femme derrière la légende ⁴³ ». Ces représentations s'appuient, on le voit, sur la valorisation de qualités dites féminines :

romantisme, sentimentalisme, abnégation, dévouement ⁴⁴ . Xavière Gauthier alimente son travail d'édition d'un rôle de contradiction et d'émancipation des représentations majoritaires :

Je dis que c'était parfois désespérant avec la somme de travail, bien sûr, les annotations nécessaires, désespérant aussi parce que le mythe Louise Michel est en mesure de tomber en partie autour de sa correspondance. [...] La statue est déboulonnée (rires) [...] Il faut savoir quand même un peu la vérité, faire le lien de la légende à l'histoire, et je pense que j'ai apporté un peu avec sa correspondance à la connaissance historique de Louise Michel ⁴⁵ .

- 35 Favoriser la lecture des textes de Louise Michel accompagne donc la volonté de s'extraire d'une perception idéologique qui construirait une image erronée, fantasmée ou hagiographique de cette figure. Cette approche s'enracine dans les années 1980, caractérisées par une perte d'influence du Parti communiste – et plus largement du cadrage révolutionnaire, et par la mauvaise réputation de la littérature militante. Elle témoigne également de la dynamique d'institutionnalisation d'une certaine histoire des femmes, menée par Yvette Roudy, ministre des Droits de la femme de 1981 à 1986. Ses actions en faveur d'une forme de parité historique, soutenues par certaines universitaires féministes, vont contribuer à élaborer un récit individualisé et républicain des luttes des femmes, dans lequel Louise Michel devient une figure de proue. C'est ainsi que cette figure va être intégrée aux pratiques mémorielles du Parti socialiste, et plus largement au « récit national ». Cette mise en récit s'accompagne d'une qualification de Louise Michel comme féministe, oubliant souvent la dimension révolutionnaire et anarchiste de son engagement en faveur des femmes ⁴⁶ .

Conclusion

- 36 L'étude longitudinale de la pratique éditoriale autour de Louise Michel a donné à voir la mise en place d'un cadre interprétatif

dominant, influencé par la perspective féministe différentialiste de certaines historiennes des femmes. Dans cette interprétation, le travail d'analyse littéraire est envisagé comme le seul moyen de contrer une production historique idéologique, conduite en premier lieu par le Parti communiste, qui aurait profondément marqué les représentations collectives autour de Louise Michel. Avec le travail d'édition, mené et encouragé par des universitaires, spécialistes de littérature française, une nouvelle approche de la figure de Louise Michel s'est aujourd'hui imposée comme un canon interprétatif et mémoriel : la nécessité de lire ses œuvres pour prétendre à la connaissance de cette figure. Une nouvelle mise en scène biographique s'impose, à l'instar de la biographie romancée de Xavière Gauthier présentée comme une remise en ordre des *Mémoires* : les écrits de Louise Michel doivent désormais constituer le matériau principal de toute recherche sur cette figure. Cette idée s'est largement diffusée aujourd'hui, au-delà des seules sphères universitaires.

- 37 Ce cadrage interprétatif des textes de Louise Michel s'accompagne de deux dynamiques imbriquées : la négation de son statut de théoricienne politique au profit d'une analyse poétique, lyrique et romanesque de ses textes, et l'invisibilisation de son engagement anarchiste. Les lectures anarchistes vont alors contester ces appropriations ⁴⁷, et revendiquer le caractère profondément conflictuel de ses textes que les interprétations majoritaires tendent à pacifier. Ces derniers sont peu nombreux dans le travail d'édition des œuvres de Louise Michel. Les rééditions ou les anthologies proposées sont très largement marquées par le cadrage interprétatif de la romantisation, y compris dans les maisons d'édition militantes : on ne trouve par exemple aucune mention de l'engagement anarchiste de Louise Michel dans la préface d'Éric Fournier à

l'anthologie intitulée *À mes frères* publiée aux éditions Libertalia en 2019, alors même que l'auteur annonce avoir voulu mettre en avant ses textes politiques (mais qui, dans la lignée des pratiques éditoriales précédentes, sont en fait principalement poétiques). Les anarchistes sont, selon l'expression de Caroline Granier, les oubliés de la l'histoire littéraire ⁴⁸. Promouvoir la littérature de Louise Michel sans l'imbriquer dans son engagement anarchiste contribue à cette dynamique. Refuser d'affirmer la portée anarchiste de ses romans renforce la négation politique de la place des anarchistes dans l'histoire.

BIBLIOGRAPHIE

Armogathe Daniel, « Pour un cent cinquantième : positions et propositions », *Colloque Louise Michel organisé par le Centre d'Études Féminines de l'Université de Provence*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1980.

Armogathe Daniel, « Préface. Le testament de Louise Michel ». *Souvenirs et aventures de ma vie*, La Découverte/Maspero, 1983, p. 11-20.

Auzias Claire, *Louise Michel, une anarchiste hétérogène*, Paris, Éditions du Monde Libertaire, 1999.

Bernard Jean-Pierre, *Le Parti communiste français et la question littéraire, 1921-1939*, Grenoble, PUG, 1972.

Beroud Sophie et Régis Tania (dir.), *Le Roman social : Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2002.

Bouju Marie-Cécile, *Lire en communiste. Les maisons d'édition du Parti communiste français, 1920-1968*, Rennes, PUR, 2019.

Carbonnel Marie, « Profession : critique ? Les défis de l'Association syndicale professionnelle de la critique littéraire de la Belle Époque à la fin des années trente », *Le Mouvement Social*, vol. 1, n°214, 2006, p. 93-111.

Chaperon Sylvie, « Une génération d'intellectuelles dans le sillage de Simone de Beauvoir », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n^o13, 2001, p. 99-116.

Claude Elisabeth, « Louise Michel, 29 mai 1930 - 9 janvier 1905 », *Le Monde libertaire*, n^o27, décembre 2004.

Ebstein Jonny, Ivernel Philippe, Surel-Tupin Monique et Thomas Sylvie, *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat : 1880-1914*, Paris, Séguier Archimbaud, 2001.

Egbert Donald Drew, *Social Radicalism and the Arts. Western Europe: A Cultural History from the French Revolution to 1968*, London, Gerald Duckworth & Co Ltd, 1970.

Fraisse Geneviève. « Des héroïnes symboliques ? Celle qui écrit et celle qui parle : George Sand et Louise Michel », *Les Révoltes Logiques*, n^o 6, 1977, p. 35-54.

Frigerio Vittorio, *La Littérature de l'anarchisme. Anarchistes de lettres et lettrés face à l'anarchisme*, Grenoble, ELLUG, 2014.

Gauthier Xavière, *L'Insoumise. Biographie romancée de Louise Michel*, Paris, Manya, 1990.

Gauthier Xavière, « Une autre Louise Michel. Lettres inédites de la prison d'Auberive ». *Lunes. Réalités, Parcours, Représentations de femmes*, n^o5, 1998, p. 31-40.

Goldblum Caroline, *Sorcières, 1976-1981. Étude d'une revue féministe*, mémoire de Master 1, Université Lille 3, 2009.

Granier Caroline, *Les Briseurs de formules. Les écrivains anarchistes en France à la fin du XIX^e siècle*, Cœuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2008.

Guichard Bruno, Campagna Yves et Raynaud Jean-François, *François Maspero et les paysages humains*, Lyon, La Fosse aux ours, 2009.

Hage Julien, *L'Édition politique d'extrême-gauche au XX^e siècle : essai d'histoire globale*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2013.

Ivernel Philippe, « Romantisme révolutionnaire et Réalisme paroxystique. Théâtre de Louise Michel », *Romantisme*, n^o132, 2006, p. 21-35.

Kaufmann Dorothy, *Édith Thomas passionnément résistante*, Paris, Autrement, 2007.

Lecerle Jean-Pierre, *Littérature, Anarchies : essai sur le fait littéraire et l'anarchie, fin XIX^e siècle*, Paris, Place d'armes, 2007.

Lejeune Paule, *Louise Michel, l'indomptable*, Paris, Des femmes, 1978.

Lenoble Benoît, « Les campagnes de lancement des romans-feuilletons : l'exemple du Journal (1892-1935) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 1, n^o 52, 2005, p. 175-97.

- Mesnard Marie-Agnès, « Lunes », *La Revue des revues*, n°25, 1998.
- Nicolas Amélie, *Deux témoignages sur la Commune, Prosper-Olivier Lissagaray et Louise Michel*, Paris, Sudel, 2004.
- Pavard Bibia, *Les Éditions des femmes. Histoire des premières années, 1972-1979*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Pessin Alain, *La Rêverie anarchiste. 1848-1914*, Lyon, Atelier de création libertaire, 1998.
- Pessin Alain et Terrone Patrice (dir.), *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.
- Planté Christine, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 3, n°103, 2003, p. 655-668.
- Pudal Bernard, « La seconde réception de Nizan (1960-1990) », *Les Cahiers de l'IHTP*, n°26, mars 1994, p. 199-211.
- Ragon Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*, Albin Michel, 1986.
- Rebérioux Madeleine, « Culture et militantisme », *Le Mouvement social*, avril-juin 1975, p. 3-12.
- Rétat Claude, *Art vaincra ! Louise Michel, l'artiste en révolution et le dégoût du politique*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2019.
- Ross Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Marseille, Agone, 2010.
- Rossel Thyde, « Louise Michel, une grande figure de l'anarchisme », *Histoire(s) de l'anarchisme, des anarchistes et de leurs foutues idées au fil des 150 ans du Libertaire et du Monde Libertaire*, Paris, Éditions du Monde libertaire / Éditions Alternative libertaire, vol. 1, 1998.
- Sapiro Gisèle, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *CONTEXTES*, n° 2, 2007, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/165>.
- Surel-Tupin Monique, « Une écriture au service de "La Sociale" », *L'Ouvrier au théâtre de 1871 à nos jours*, Cahiers théâtre Louvain, vol. 58-59, 1987.
- Thiesse Anne-Marie, *Le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle-Époque*, Paris, Seuil, 2000.
- Thomas Édith, *Louise Michel ou la Velléda de l'anarchie*, Paris, Gallimard, 1971.
- Verhaeghe Sidonie, « Une pensée politique de la Commune : Louise Michel à travers ses conférences », *Actuel Marx*, 2019, n° 66, p. 81-98

Verhaeghe Sidonie, « Louise Michel, une théoricienne anarchiste », préface à Louise Michel, *La Commune*, Paris, Éditions du Détour, 2020, p. 3-17.

Verhaeghe Sidonie, « La postérité d'une figure de la Commune : Louise Michel » dans *La Commune de Paris 1871, l'événement, les acteurs, les lieux*, sous la direction de Michel Cordillot, Ivry-sur-Seine, Éditions de l'Atelier, 2021.

Verhaeghe Sidonie, *Vive Louise Michel ! Célébrité et postérité d'une figure anarchiste*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2021 (à paraître).

Winock Michel, « La Commune (1871-1971) », *Esprit*, décembre 1971 ; publié dans *Le Socialisme en France et en Europe, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1992, p. 179-235.

Zékian Stéphane, « Roman, oralité, incorrection. Louise Michel et l'écriture de l'insurrection », dans *L'Insurrection entre histoire et littérature (1789-1914)*, sous la direction de Quentin Deluermoz et Anthony Glinoyer Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.

NOTES

1. Voir la liste de ces éditions successives en annexe.
2. Édith Thomas, *Louise Michel ou la Velléda de l'anarchie*, Paris, Gallimard, 1971.
3. Amélie Nicolas, *Deux témoignages sur la Commune, Prosper-Olivier Lissagaray et Louise Michel*, Paris, Sudel, 2004.
4. Bruno Guichard, Yves Campagna et Jean-François Raynaud, *François Maspero et les paysages humains*, Lyon, La Fosse aux ours, 2009 ; Julien Hage, *L'Édition politique d'extrême-gauche au XX^e siècle : essai d'histoire globale*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2013.
5. Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Marseille, Agone, 2010, p. 135.
6. Julien Lefort-Favreau, « Le Mai 68 littéraire de François Maspero », *Études françaises*, vol. 54, n^o 1, 2018, p. 51.
7. Geneviève Fraisse, « Des héroïnes symboliques ? Celle qui écrit et celle qui parle : George Sand et Louise Michel », *Les Révoltes Logiques*, n^o 6, 1977, p. 35-54.
8. Paule Lejeune, *Louise Michel, l'indomptable*, Paris, Des femmes, 1978.
9. A ce sujet, voir par exemple Michelle Perrot (dir.), *Une histoire des femmes est-elle possible ?*, Marseille, Rivage, 1984 ou Françoise Thébaud, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS éditions, 2007.
10. Entretien avec Xavière Gauthier, Paris, 05 avril 2016.
11. *Le Journal du dimanche*, 30 novembre 1999 ; *Le Monde des livres* (une), 7 janvier 2000 ; *La Quinzaine littéraire*, 16 au 31 janvier 2000 ; *France-Soir*, janvier 2000 ; *Le Nouvel Observateur*, 17 février 2000 ; *Libération* (double page), 24 février 2000 ; *Le Figaro littéraire*, 30 mars 2000 ;

L'Humanité, 20 avril 2000 ; *La Croix*, 29 avril 2000 ; *Le Monde*, 30 juin 2000 ; *France culture*, du 28 mai au 8 juin 2001.

12. Entretien avec Claude Rétat, Paris, 8 avril 2016.

13. *Le Temps*, « Lectures françaises », « Louise Michel romancière », 08 septembre 1886.

14. *L'Écho de Paris*, « La pucelle de Belleville », Henry Bauer, 22 octobre 1886.

15. Marie Carbonnel, « Profession : critique ? Les défis de l'Association syndicale professionnelle de la critique littéraire de la Belle Époque à la fin des années trente », *Le Mouvement Social*, vol. 1, n^o 214, 2006, p. 93-111.

16. *Le Matin*, 11 février 1886.

17. *La Lanterne*, 4 février 1882.

18. C'est le cas dans *Les Annales politiques et littéraires, Le XIX^e siècle, Le Figaro, Le Gaulois, L'Intransigeant, La Justice, Le Matin, Le Petit Parisien, Le Rappel*, ou encore *Le Temps*.

19. Voir par exemple : Claude Rétat, *Art vaincra ! Louise Michel, l'artiste en révolution et le dégoût du politique*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2019 ; Stéphane Zékian, « Roman, oralité, incorrection. Louise Michel et l'écriture de l'insurrection », dans *L'Insurrection entre histoire et littérature (1789-1914)*, sous la direction de Quentin Deluermoz et Anthony Glinoeur, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.

20. Anne-Marie Bouchard, « "Mission sainte". Rhétorique de l'invention de l'art social et pratiques artistiques dans la presse anarchiste de la fin du XIX^e siècle », *Études littéraires*, vol. 40, n^o 3, 2009, p. 101-114.

21. Compte-rendu d'une conférence de Louise Michel à la salle de l'Ermitage : *La Justice*, « Compagnons et décadents », Sutter-Laumann, 21 octobre 1886.

22. *Le XIX^e Siècle*, « Louise Michel décadente », André Nancey, 20 octobre 1886.

23. Gisèle Sapiro, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *CONTEXTES*, n^o 2, 2007, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/165>.

24. Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat : 1880-1914*, Paris, Séguier Archimbaud, 2001.

25. Jean Grave au sujet de *La Grève*, dans son journal *La Révolte*, 27 décembre – 2 janvier 1891.

26. Qui ne se mesure pas seulement à ce que l'édition fait connaître, mais aussi aux nombreux cahiers non édités ou aux textes qui, selon Louise Michel elle-même, ont disparu ou ont été perdus.

27. Marie-Cécile Bouju, *Lire en communiste. Les maisons d'édition du Parti communiste français, 1920-1968*. Rennes, PUR, 2019.

28. Pour de premières analyses de la théorie politique de Louise Michel, voir : Sidonie Verhaeghe, « Une pensée politique de la Commune : Louise Michel à travers ses conférences », *Actuel Marx*, 2019, n^o 66, p. 81-98 ; Sidonie Verhaeghe, « Louise Michel, une théoricienne anarchiste », préface à L. Michel, *La Commune*, Paris, Éditions du Détour, 2020, p. 3-17.

29. Les travaux de Claudie Weill sur Rosa Luxemburg montrent une dynamique similaire d'occultation de son importance théorique.
30. Michel Winock, « La Commune (1871-1971) », *Esprit*, décembre 1971 ; publié dans *Le Socialisme en France et en Europe, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1992, p. 215.
31. Elle fait référence dans son ouvrage aux textes biographiques écrits par Ernest Girault (1906), Irma Boyer (1927), André Lorulot (1930), Anne-Léo Zévaès (1936), Margaret Goldsmith (1937), Fernand Planche (1946), Françoise Moser (1947), Hem Day (1959)
32. Édith Thomas, *Louise Michel ou La Velléda de l'anarchie*, Paris, NRF, 1971, p. 10.
33. Sylvie Chaperon, « Une génération d'intellectuelles dans le sillage de Simone de Beauvoir », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n^o 13, 2001, p. 99-116.
34. L'ouvrage devait initialement être publié par les Éditeurs français réunis, une maison d'édition communiste, qui a mis fin à ce projet après le départ d'Édith Thomas du PCF.
35. Édith Thomas, « L'humanisme féminin », cité dans Dorothy Kaufmann, *Édith Thomas passionnément résistante*, Paris, Autrement, 2007, p. 174.
36. Voir René Bianco, « Bulletin anarchiste (1978-1998) », *Le Mouvement social*, n^o 144, 1988, p. 67-82.
37. Geneviève Fraisse, *op. cit.*, p. 54.
38. Gisèle Sapiro, *op. cit.*
39. *Sorcières*, n^o 1, 1976, p. 5. Cité dans Caroline Goldblum, *Sorcières, 1976-1981. Étude d'une revue féministe*, mémoire de Master 1, Université Lille 3, 2009.
40. Xavière Gauthier, « Introduction ». *Je vous écris de ma nuit. Correspondance générale, 1850-1904*, Paris, Les Éditions de Paris, 1999, p. 11.
41. Marie-Agnès Mesnard, « Lunes », *La Revue des revues*, n^o 25, 1998.
42. « Une autre Louise Michel. Lettres inédites de la prison d'Auberive ». *Lunes. Réalités, Parcours, Représentations de femmes*, n^o 5, 1998, p. 31-40.
43. *Le Nouvel Observateur*, « La vraie Louise Michel », Thomas Régnier, 23 février 2000.
44. Je remercie l'évaluateur.ice anonyme qui signale le parallèle qui peut être fait avec le traitement médiatique des militantes engagées dans la lutte armée étudiées par Fanny Bugnon. Pour ces dernières, l'objectif est de les discréditer et de les décrédibiliser (alors qu'ici Louise Michel est valorisée). Pourtant, dans les deux cas, insister sur le caractère romantique des militantes conduit à amoindrir (ou au moins adoucir) leur engagement militant et révolutionnaire. Voir Fanny Bugnon, *Les « amazones de la terreur ». Sur la violence politique des femmes de la Fraction armée rouge à Action directe*, Paris, Payot, 2015.
45. Entretien avec Xavière Gauthier, Paris, 05 avril 2016.
46. Si cet article est centré sur la question de l'édition des textes de Louise Michel, je développe ces différents points dans ma thèse (2016) et dans Sidonie Verhaeghe, *Vive Louise Michel ! Célébrité et postérité d'une figure anarchiste*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2021 (à paraître). Pour une présentation plus synthétique, voir Sidonie Verhaeghe, « La

postérité d'une figure de la Commune : Louise Michel » dans *La Commune de Paris 1871, l'événement, les acteurs, les lieux*, sous la direction de Michel Cordillot, Ivry-sur-Seine, Éditions de l'Atelier, 2021 (à paraître).

47. Claire Auzias, *Louise Michel, une anarchiste hétérogène*, Paris, Éditions du Monde Libertaire, 1999 ; Elisabeth Claude, « Louise Michel, 29 mai 1930 - 9 janvier 1905 », *Le Monde libertaire*, n° 27, décembre 2004 ; Thyde Rossel, « Louise Michel, une grande figure de l'anarchisme », *Histoire(s) de l'anarchisme, des anarchistes et de leurs foutues idées au fil des 150 ans du Libertaire et du Monde Libertaire*, Paris Éditions du Monde libertaire / Éditions Alternative libertaire, vol. 1, 1998.

48. Caroline Granier, « Conclusion. Les oubliés de l'histoire littéraire », dans *Les Briseurs de formules. Les écrivains anarchistes en France à la fin du XIX^e siècle*, Cœuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2008, p. 375-387.

INDEX

Mots-clés : Michel (Louise), Édition, Réception, Trajectoire, Commune de Paris

AUTEUR

SIDONIE VERHAEGHE

Université de Lille, CNRS, UMR 8026 - CERAPS - Centre d'Études et de Recherches
Administratives Politiques et Sociales

« Salue, mon enfant, c'est la Patrie qui passe ! »

Représentations de la Commune chez Georges Darien

Aurélien Lorig

- 1 Pour toute une génération d'écrivains « la Commune fut l'événement de leur enfance ¹ ». Georges Darien, tout comme Geoffroy, les frères Rosny ou encore Descaves, fait partie de ceux-là qui ont été marqués par l'insurrection communarde qui débute en mars 1871 pour s'achever en mai lors de la Semaine sanglante. Darien n'a que neuf ans lorsque les événements parisiens se produisent. Il vit alors à Versailles dans une famille issue de la petite-bourgeoisie et découvre par le biais de ses proches la débâcle et ses conséquences : fin du Second Empire, occupation prussienne, épisode tragique de la Commune, mise en place de la Troisième République.
- 2 Pris chronologiquement, ces moments déterminants, à l'exception du nouveau régime politique installé, sont les points de repère du premier roman « pétard ² » que Darien parvient à faire publier en décembre 1889 : *Bas les cœurs !* Le texte retrace le quotidien d'une bourgeoisie versaillaise confrontée à l'arrivée des Prussiens et au soulèvement de la Commune. Le récit est construit du point de vue d'un jeune homme nommé Jean Barbier. Le héros âgé de douze ans ouvre progressivement les yeux sur les mensonges d'une classe bourgeoise qui affirme son courage et son abnégation devant

l'ennemi et l'épreuve, alors qu'elle n'est que lâcheté et égoïsme. L'ironie y vise directement les personnages qui incarnent un idéal patriotique mensonger. Le narrateur s'attache à démasquer les manifestations discursives de la domination – bourgeoise –, celles qui répètent à l'envi – mais sans jamais l'incarner véritablement – *Haut les cœurs !* Cette entreprise de démystification à l'œuvre dans *Bas les cœurs !* est particulièrement visible lorsque Jean Barbier évoque le soulèvement de la Commune.

- 3 De fait, Darien met au jour à travers cet événement une série de choix éthiques et esthétiques emblématiques de la posture de l'écrivain, celle qui « dit la manière dont un auteur se positionne singulièrement, vis à vis [sic] du champ littéraire, dans l'élaboration de son œuvre. ³ » Situé en marge des « chapelles ⁴ » littéraires de son temps, Darien entend avant tout contester. Sans prétendre incarner une vision idéologique de la situation, il désire se présenter comme l'écrivain réfractaire à la pensée dominante, laquelle lui est insupportable surtout lorsqu'il considère la situation de la France après 1870. La nation défaite à Sedan représente pour lui une castration avilissante : « La caractéristique de l'âme française, depuis 1870, c'est la faiblesse. Une faiblesse honteuse, voulue, désespérante. La France, je l'ai écrit, est restée une infirme sans noblesse ; les sabres prussiens, à Sedan, lui ont enlevé les ovaires. ⁵ » La personnification de la nation vaincue sous les traits d'une convalescente frappée d'ovariectomie donne à voir un style pamphlétaire, lequel est caractéristique de l'écriture de Darien.
- 4 Nous avons choisi de considérer ce style très tonnant à travers les références à la Commune dans les œuvres de l'écrivain. Bien plus qu'un « symbole ⁶ », la Commune ne fait pas simplement l'objet d'un discours descriptif en suggérant « [...] l'attrance exercée par l'image de la Commune telle qu'elle s'est enracinée dans les

souvenirs et les mentalités collectives, ou telle qu'elle a été transfigurée par les idéologies ⁷ ». Elle est perçue par Darien comme un fait historique capable de venir illustrer les principes de l'éthique et de l'esthétique pamphlétaires.

- 5 Dire la Commune est pour Darien un devoir. Dès lors, l'écriture se met au service de la vérité. L'auteur ne s'interdit rien pour faire de ses textes de véritables « arme[s] ⁸ », ce qui rejoint la définition du pamphlet proposée par Cormenin : « C'est l'art d'animer la pensée, de la refléter dans des prismes colorés, de la vêtir de force, de l'armer de traits et de feux, et de la lancer dans le combat. ⁹ » De son côté, Cédric Passard s'intéresse aux caractéristiques du genre dans une étude de 2015 consacrée aux auteurs pamphlétaires. Ces derniers sont décrits comme des « intrépide[s] qui dénonce[nt] les hypocrisies et les injustices, défendant les faibles contre les forts et ne rendant de compte à personne. ¹⁰ » Darien, mentionné à plusieurs reprises dans cette étude, fait justement de la dénonciation sa marque de fabrique. Il montre l'envers du décor bourgeois, notamment grâce à un ensemble de considérations sur la Commune et la manière dont la bourgeoisie la considère.
- 6 Toutefois, ce positionnement presque épique du pamphlétaire perçu comme un redresseur de torts ne doit pas effacer le fait que Darien, même s'il s'intéresse au sort des communards et à leur image, n'est pas le défenseur de l'opprimé contre l'opresseur ou du bourreau face à sa victime expiatoire. Darien joue avant tout sa propre partition en marge de toute récupération ou adhésion idéologiques. Il défend l'individu et sa liberté. Et pour cela, il recourt à une rhétorique typique du pamphlétaire. De ce point de vue, Darien a le « courage de la vérité ¹¹ », fil conducteur de la démarche pamphlétaire selon Passard. Ce « courage », Darien le déploie dans

un style provocateur où la Commune est l'occasion d'engager le combat contre la bourgeoisie et les figures de l'autorité.

- 7 Darien est, en effet, celui qui cherche à démasquer les impostures bourgeoises. On rejoint là un critère définitoire de la parole pamphlétaire telle que considérée par Marc Angenot cette fois, à savoir la dénonciation par l'auteur d'« une vaste conspiration, une cabale aux limites floues qui s'appuie sur la lâcheté et la duperie générales ¹² ». La Commune fait partie de ces insurrections qui permettent de mettre au jour cette mystification collective. Darien adopte, à l'occasion de la relecture de 1871 dans ses textes, une stratégie argumentative qui vise précisément à démystifier les idées que l'on se fait de la Commune. C'est dans *La Belle France* – titre ô combien ironique – que Darien décrit en bon pamphlétaire les mécanismes qui ont conduit la France vers la chute et la dégénération. Il adopte une « posture » de pamphlétaire, celle que Marc Angenot a décrite de la sorte à propos du pamphlet en général. De fait, Darien délimite tout d'abord le scandale à l'origine de tous les maux : 1870. Il propose une énonciation mettant au jour une série d'arguments. Il réfute un système de pensée dans un esprit de subversion et introduit, pour finir, un langage affectif, voire prophétique, invitant à l'émancipation de l'individu libre sur « la Terre libre ¹³ ».
- 8 En se faisant le défenseur de l'individu, celui qui appartient à ces « êtres d'âme virile, doués d'une volonté clairvoyante et tenace qui sait se choisir un but et faire tous ses efforts pour l'atteindre ¹⁴ », Darien nourrit un idéal individualiste de sensibilité anarchiste ¹⁵. Seulement, l'auteur sait que ces êtres singuliers pour lesquels il combat sont trop rares en raison d'un système social, politique et idéologique qui les empêche de vivre. Il décide donc d'incarner dans ses textes des personnages en quête d'individualisme, lesquels, non

sans doutes, voire renoncements, « refuse[nt] de se laisser entraver par l'hypocrisie des dogmes, l'imbécillité des formules et la barbarie des systèmes ¹⁶ ».

- 9 Nous avons choisi dans cet article de mettre en lumière cette « posture » de l'écrivain entendu, pour reprendre la définition de Jérôme Meizoz, « comme la représentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques. ¹⁷ » La conduite littéraire de l'écrivain en marge de toute idéologie se caractérise par le déploiement d'une rhétorique pamphlétaire à travers, notamment, l'insurrection communarde. Sans prétendre à un relevé exhaustif du fait historique dans les œuvres de Darien, l'objectif est de voir comment 1871 est un événement capable de venir illustrer ces principes de l'écriture pamphlétaire, lesquels se sont construits à travers un recours à des formes littéraires variées. Après avoir parcouru les représentations textuelles de la Commune dans la fiction où domine avant tout la satire du bourgeois, nous verrons comment l'approche stylistique du fait historique – dans la dramaturgie et le pamphlet cette fois – contribue à un discours polémique qui situe l'écrivain dans une démarche esthétique pamphlétaire résolument tournée vers la volonté de dégrader ¹⁸ le bourgeois, de participer symboliquement au « meurtre de l'adversaire ¹⁹ ».

Fictions et romanesque. La Commune et l'esprit de satire

- 10 L'esprit de satire est mis en œuvre dans les récits fictifs de Darien. De fait, les romans tournent en dérision la parole et les attitudes bourgeoises. La mentalité du parti de l'Ordre et de la classe dominante est remise en question à travers des personnages jeunes

qui désapprennent des leurs. La fiction aboutit le plus souvent à une prise de conscience dramatique pour le héros qui s'est désolidarisé de son milieu, lequel est moqué à travers la figure d'un bourgeois qui campe dans ses hypocrisies et ses certitudes ridicules tant elles sont guidées par l'intérêt. Plusieurs romans construisent justement ces parcours où la Commune sert la satire du bourgeois.

11 Dès lors, dans ses œuvres romanesques Darien n'entend pas effacer la Commune en lui appliquant, comme d'aucuns, une sorte de *damnatio memoriae*. Il ne donne certes pas la parole aux communards, mais il ne procède pas pour autant au dénigrement de l'événement comme le fait la bourgeoisie. Cette dernière préfère se projeter du côté de la République avec laquelle elle a partie liée pour asseoir sa domination. C'est justement depuis l'intérieur familial bourgeois que l'on va découvrir un discours sur la Commune, lequel est souvent construit sur un imaginaire où l'insurgé est diabolisé car décrit comme l'ennemi des intérêts et de la stabilité bourgeoises. Les jeunes héros mis en scène par l'écrivain vont reprendre cet imaginaire en le confrontant à la réalité du monde hypocrite – voire monstrueux – dans lequel ils évoluent, malgré eux. Dans ce cas, la Commune sert de prétexte à une contestation des partisans de l'Ordre moral bourgeois et étatique qui ont été complices, avec le gouvernement de Thiers, d'une répression sanglante de l'insurrection en mai 1871. Darien se sert donc d'un fait historique qui permet fictivement de confronter l'un des trois paradigmes mémoriels ²⁰ – le Versaillais – à une contre-vérité démystificatrice mise en lumière par les narrateurs des différents récits.

12 Dans son premier roman, Darien se contente de faire référence à la Commune sans mentionner d'éléments historiques et sans s'attaquer directement à la figure du bourgeois. En effet, plus de dix-sept ans après les événements, *Biribi* est surtout le roman de la colère, le

début d'une écriture contestataire puisque Darien y retrace le parcours d'un dénommé Jean Froissard, lequel se trouve au bagne en Tunisie. Après avoir été condamné par l'armée pour insubordination, le héros découvre la réalité d'un lieu effrayant et inhumain qui fait écho au vécu de Darien. Ce dernier a été lui aussi un bagnard après s'être opposé à de nombreuses reprises à l'autorité militaire de ses supérieurs. Ce sont précisément ces gradés qui font allusion à la Commune lorsqu'il s'agit de rappeler le sort réservé aux insubordonnés :

Vous êtes une canaille. Vous avez fait partie d'une société secrète qui s'appelle : la Dynamite. [...] Et moi, je vous déclare ceci : c'est que, si vous ne filez pas droit, je vous montrerai comment je traite les communards. Vous voyez ces quatre galons-là ? Eh bien ! je n'en avais que trois avant la Commune ; le quatrième, on me l'a donné pour en avoir étripé quelques douzaines, de ces salauds ! ... Allez, crapule ! ²¹

- 13 Le commandant s'adresse au bagnard Queslier, compagnon d'infortune de Jean Froissard, considérant son interlocuteur comme un terroriste malhonnête et méprisable. À cette occasion, le tenant de l'autorité établit un lien avec le destin des communards qu'il a pu croiser. Les insurgés sont pour lui des êtres dénués de toute moralité, au même titre que le bagnard Queslier. On retrouve dans cette prise de parole la persistance souterraine d'une « légende noire ²² » de la Commune qui s'est construite dans l'idée que les insurgés ne sont que des poseurs de bombe, des figures de l'anarchisme fin-de-siècle.
- 14 Ce portrait partial de l'insurgé dans *Biribi* se retourne contre la bourgeoisie dans le second roman de Darien. Devant les réticences des éditeurs à publier *Biribi* car ils le considèrent comme un brûlot contre l'armée, Darien se lance – en vingt-six jours seulement – dans l'écriture de *Bas les cœurs !*
- 15 Envisagé comme le point culminant de *Bas les cœurs !* par Gréau Valia ²³, la Commune nous apparaît plutôt dans ce récit comme un point

de départ pour le héros qui suit dans ses aventures la chronologie des faits historiques ²⁴. Au chapitre XIV, l'insurrection est l'événement marquant. Annoncée comme un déchaînement de violence avec « le soir du 18 mars, le bruit [qui] se répand dans la ville qu'une insurrection terrible vient d'éclater à Paris ²⁵ », la Commune est rapidement l'élément déclencheur d'une prise de conscience qui conduit Jean à rompre avec son milieu d'origine et à faire son chemin en marge d'une bourgeoisie toujours en représentation. D'après Pierre Masson, 1871 est un moyen de révéler « [...] derrière l'histoire événementielle, [...] la mesquine aventure sociale [...]. ²⁶ » Darien cherche, en effet, à dévoiler et à critiquer les rapports sociaux du bourgeois ainsi que ses rituels théâtraux, ses opinions, ses phraséologies toutes faites et sa morale de l'intérêt. Partant de là, et sachant à quoi s'en tenir sur le bourgeois, il développe une critique de classe visant à briser les images convenues.

- 16 Le chapitre XIV apparaît comme un de ces moments où la comédie du bourgeois est démasquée par un héros qui observe le « spectacle » de la Commune :

Versailles offre depuis quelques jours un spectacle étrange. Ainsi que le péristyle d'un théâtre, désert et silencieux pendant la représentation de la pièce, se remplit de spectateurs bruyants aussitôt que le rideau a caché la scène, la ville du Grand Roi, si taciturne et si triste, a vu tout à coup envahir ses rues et ses boulevards tranquilles par l'agitation apeurée d'un peuple en fièvre. Autour de l'Assemblée qui siège dans le château sont venus se masser des émigrés de Paris fuyant devant la Commune ²⁷.

- 17 Décrire ici, c'est faire voir à travers l'analogie théâtrale ce qui se joue sur la scène de la contre-Commune. Les acteurs du moment sont les bourgeois de Versailles, « les jeunes élégants, les fonctionnaires, les cocottes et les femmes du monde qui parquent dans les rues en toilette de deuil, [et qui] peuvent aller, le soir, en sortant du théâtre où des acteurs illustres jouent des vaudevilles célèbres, entendre les

canons français cracher leurs obus sur la grande ville où flotte le drapeau rouge ²⁸ ». Le passage descriptif nous invite à considérer la bourgeoisie qui se divertit dans les comédies de Boulevard avant d'écouter à bonne distance le fracas d'une guerre civile.

- 18 Et dans cette lutte fratricide, les personnages sont soucieux de leurs intérêts, ce qui revient à les voir comme des bourgeois cupides qui profitent de la situation. Parmi ces figures que Jean observe, il y a son père. Pendant l'insurrection, ce dernier obtient un chantier grâce à ses relations. Il est en charge de la construction d'une ambulance pour soigner les blessés qui combattent les communards. Cela « doit lui rapporter gros ²⁹ ». Jean ne manque pas de souligner les craintes du père à cette occasion : « Il a une peur aussi : c'est que la Commune ne dure pas assez pour qu'il ait le temps d'achever sa construction. – C'est qu'on me ferait une réduction sur le prix convenu. Pourvu que les communards se défendent encore un mois !... ³⁰ » Les souhaits du père laissent ensuite place à une vive inquiétude lorsque les événements se précipitent. Le fils réinvestit à cette occasion le registre de la peur :

[...] la Commune ne veut pas se rendre, elle veut résister jusqu'à la mort, et l'on annonce que ses soldats, en se repliant devant l'armée versaillaise, pétrolent la ville et l'incendient.

Mon père est désolé. Il se souvient qu'il n'a pas renouvelé la police d'assurances du chantier de la rue Saint-Jacques ; il sait que les communards occupent encore le quartier, et il attend, dans les transes ³¹ .

- 19 Pour autant, ce registre, loin de constituer un ressort émotionnel remarquable et valorisant pour le père, vise avant tout à donner du bourgeois une image caricaturale qui repose sur l'imminence d'un prétendu péril fait de clichés (« pétrolent la ville ») et d'appréhensions qui ne masquent pas l'ironie d'un fils de plus en plus clairvoyant à mesure que le roman avance. Dès lors, la peur n'emprunte pas les accents apocalyptiques du pamphlet, lequel genre associe souvent une imagerie de la peur et de la dégénération

pour représenter un monde fin-de-siècle bouleversé. Dans les passages retranscrits, la peur est une mise en scène de soi parfaitement théâtrale qui contraste avec la parole de contre-vérité assumée par le jeune narrateur du roman :

Moi, j'ai été les voir, une fois. [...] Des hommes en uniformes de gardes nationaux, en habits civils, en haillons, blessés, éclopés, portant au front la colère de la défaite et le désespoir de la cause perdue, s'avançaient farouches, la tête haute, avec la vision de la mort. La foule les huait. Des bourgeois, la face éclairée par la satisfaction immonde de la vengeance basse, levaient sur eux leurs cannes, passaient entre les chevaux des soldats pour cracher au visage des vaincus. Derrière, venaient des femmes, toutes têtes nues ; des femmes du peuple, portant la jupe d'indienne, le tablier bleu, d'autres habillées de riches costumes. [...] Elles se hâtaient, les pauvres, faisant de grands pas pour suivre la colonne, pendant que les injures et les coups pleuvaient sur elles, pendant que des messieurs très bien leur jetaient des insultes sans nom, que des dames du monde leurs lançaient des pierres. Je me suis sauvé, écoeuré, et j'ai regardé longtemps, le soir, le ciel tout rouge, sanglant, du côté de Paris, où la bataille continue ³².

- 20 L'affirmation d'une expérience singulière, loin de l'imaginaire monstrueux véhiculé par les tenants bourgeois de l'autorité, est remarquable dès le début de la description par le recours au pronom tonique de première personne : « Moi ». De là, le narrateur assimile le communard défait à une vision pathétique où l'apparence du vaincu contraste avec son attitude courageuse, même dans l'épreuve : « s'avançaient farouche, la tête haute, avec la vision de la mort ». Parallèlement à cette description, on notera la vision critique du bourgeois dépeint comme un être cynique. Le parallélisme construit à partir de deux propositions subordonnées circonstancielles de temps (« pendant que ») condamne le bourgeois, lequel se substitue, avant même le jugement des communards, à la vindicte judiciaire. Face à un tel « spectacle », Jean acte en quelque sorte son mépris à l'égard d'une bourgeoisie versaillaise indigne moralement. Darien comprend parfaitement la stratégie versaillaise en faisant référence à la spectacularisation et à l'exhibition de la défaite.

21 Cette dernière ne trompe d'ailleurs plus le narrateur à la fin du roman. Les discours patriotiques du père de Jean résonnent désormais comme autant d'artifices rhétoriques formulés au gré des circonstances : « La patrie est forte, maintenant qu'elle vient de recevoir, dans sa victoire sur la Commune, le baptême de sang nécessaire. Ce sang lave toutes les hontes passées : nous n'avons plus de boue à essuyer, nous n'avons qu'une revanche à prendre. Hauts les cœurs ! ... ³³. » Le père a recours à un lyrisme victorieux du redressement qui s'écrit dans le sang et le mensonge. Le regard du fils sur la place d'Armes, immédiatement après la réplique du père, conforte cette démystification du récit des pères bourgeois :

Et je regarde les pièces d'artillerie prises à Paris, canons de bronze, canons d'acier, canons rayés et à âme lisse, obusiers et mitrailleuses, qu'on y a rangés symétriquement, ainsi que de glorieux trophées. À droite, l'Orangerie, où sont entassés les prisonniers ; à gauche, les Grandes Écuries, où siègent les conseils de guerre qui les jugent ; en face, le plateau de Satory, où on les fusille ³⁴.

22 Les détails descriptifs dénotent le réel sans autre but que de signifier un temps présent bien loin des envolées lyriques du père Barbier. Les repères spatiaux donnent à voir la réalité du sort des communards condamnés à mort. Témoin de ce qui se trame et de l'attitude immorale de son père, Jean finit par commettre le geste de rupture dans l'excipit du roman :

[...] une voiture arrive au grand trot.

- C'est Thiers ! s'écrie mon père. Le vainqueur de la Commune ! Le grand patriote !

Et il ajoute : - Il faut l'acclamer.

Le coupé approche rapidement. Par la portière, j'entrevois un toupet blanc, des lunettes, une redingote marron. Mon père m'empoigne par le bras, et, levant son chapeau :

- Salue, mon enfant, c'est la Patrie qui passe ! ... Vive Thiers ! Vive Thiers !

Moi, je connais Thiers. Je sais ce qu'il a été. Je sais ce qu'il est. Je ne saluerai pas.

[...]

- Pourquoi n'as-tu pas salué ?

Je ne réponds pas. Il lève la main.

Qu'il frappe.

Mais le père Merlin a vu venir le coup. Il se place rapidement entre mon père et

moi et, souriant :

- Décidément, Barbier – pour revenir à nos moutons –, je dois avouer que vous aviez raison tout à l'heure : vous êtes un bon bourgeois ³⁵ .

- 23 Des périphrases mélioratives à l'allégorie d'une France relevée, Thiers apparaît comme un sauveur aux yeux du père. Toutefois, la connaissance du terrain par Jean ayant assisté à la Commune et à sa défaite ne lui permet pas d'adhérer à l'idéologie de son géniteur. Les verbes de certitude « connaître » et « savoir » singularisent le héros. Quant à son non-geste, il est représentatif non pas d'un point d'aboutissement, mais d'un point de départ. De ce fait, les mots du père Merlin qui antépose l'adjectif « bon » au « bourgeois » discréditent le point de vue de la bourgeoisie sur les événements de 1869-1871. Le héros désormais est prêt à l'action en dehors du champ idéologique de sa classe, laquelle est dépeinte comme étant la garante d'un bourgeoisisme ³⁶ honteux.
- 24 La construction fictionnelle d'un héros contestataire permet dans *Bas les cœurs !* de révéler les mensonges bourgeois et ceux qui, à Versailles, les incarnent honteusement. Cette incarnation, Darien va l'approfondir encore davantage dans son dernier roman qui paraît en 1905 chez Fasquelle : *L'Épaulette*. Cette fois la Commune sert de catalyseur au portrait satirique de la caste militaire. Ainsi, de manière paradoxale, l'insurgé ne va pas apparaître comme l'élément dangereux tel que la bourgeoisie a pu le dépeindre.
- 25 Le roman se situe du côté de « l'histoire politique et militaire, de 68 à 98 [...] ³⁷ ». La toile de fond est avant tout un arrière-plan sur lequel se dessine la critique d'une institution militaire et de ses représentants. Parmi eux, la famille Maubart, père et fils. Le point de vue adopté par Darien dans ce roman est celui du fils, Jean Maubart. Ce dernier va découvrir les contre-vérités du prétendu héroïsme de son père et rétablir une autre vérité, bien moins glorieuse, autour du mythe paternel qui n'est qu'une supercherie. Dans ce processus de

démystification, la Commune a une place importante à bien des égards.

- 26 Elle est d'abord l'occasion d'exercer un regard critique sur la valeur des actes du père Maubart : « Je ne raconterai pas ici la lutte de l'armée de Versailles, armée des honnêtes gens, contre l'armée de la Commune ; ni la répression qui suivit cette lutte. Je me contenterai de dire que, dans l'une et dans l'autre, mon père se fit remarquer.

³⁸ » La prétéition à laquelle le narrateur recourt prend immédiatement des distances avec le récit des pères, celui auquel Jean Maubart associe le Devoir lorsqu'il évoque la Commune :

[...] c'est par devoir qu'on traque les communards et qu'on les extermine comme des bêtes fauves. Le Devoir. Ça me fait l'effet d'une puissance mystérieuse qui vous pousse à faire ce que vous ne feriez jamais de vous-même, ni par instinct, ni par raison. C'est beau. L'idée me hante qu'il me faudra tuer, aussi, pour préserver l'Ordre, et massacrer n'importe qui, pour faire mon devoir ³⁹ .

- 27 Presque allégorique, la notion de « Devoir » justifie les pires exactions et pousse le narrateur à se projeter dans un avenir militaire où il devra être le digne continuateur de l'entreprise paternelle. Toutefois, loin de constituer un fait d'armes glorieux, l'obligation morale – sous peine d'une faillite morale comme le laisserait entendre l'usage répétée du verbe « devoir » à l'infinitif – est le fruit d'une hypocrisie et d'une série de mécanismes dramatiques auxquels Gédéon Schurke fait référence en présence de Jean Maubart :

Nous sommes en 1886. Durant les quinze années qui se sont écoulées depuis sa défaite, la France a trouvé moyen de faire deux choses ; en laissant égorger la Commune, elle a détruit toutes ses chances de relèvement réel ; et elle a permis l'établissement d'une république opportuniste qui n'a vécu que de mensonges de toutes sortes. Cette république a appelé à la curée tous les coquins qui crevaient de faim sous l'Empire ⁴⁰ .

- 28 La Commune est assimilée à une décadence morale débouchant sur un régime politique où la métaphore des appétits accentue l'effroyable vérité d'une France rapace. Schurke défait les récits

bourgeois d'un héroïsme anti-communard. En cela, il est un porteur de contre-idéologie, donnant aux mots, pour reprendre les termes d'Olivier Reboul au sujet de l'idéologie, « [...] un pouvoir intérieur plus fort, car plus durable, que celui des armes. ⁴¹ » Jean a bien conscience du poids des mots et il n'hésite pas à incarner une rhétorique pamphlétaire au moment où il fait référence à une autre répression, celle de Courmies ⁴², en mai 1891. La fusillade d'ouvriers venus réclamer plus de droits en tant que travailleur débouche chez le narrateur sur une vision critique qui mobilise les affects politiques ⁴³, ceux que Cédric Passard dégage dans son étude consacrée au genre pamphlétaire :

D'autres chacals arrivent d'heure en heure ; des noirs, des blancs, des rouges et des tricolores. Tous les vampires du reportage ; des agitateurs boulangistes, derniers fidèles d'une cause perdue, qui voudraient bien créer des difficultés au gouvernement ; le préfet, menteur abject, qui a déclaré que les émeutiers portaient des revolvers ; des gens de justice ; un député socialiste, qui fut bourreau versaillais pendant la Commune, et qui vient d'acheter la chemise sanglante d'une des victimes qu'il se propose d'exhiber à la tribune ⁴⁴.

- 29 Les figures de l'énumération et de l'accumulation servent, en toute logique, à créer un cadre oppressant. Le romancier construit dans l'amplification son discours critique, ce que Walter Redfern observe en défendant l'argument d'une rhétorique de la surenchère à l'œuvre dans les fictions de Darien. Dans ce passage, les procédés mettent en relief une série d'images où la Commune est l'occasion d'une appropriation et d'une exhibition monstrueuses. De fait, la Commune fait l'objet d'un commerce immonde, lequel est emblématique du regard que porte Darien sur le politicien et le bourgeois, notamment au moment de l'insurrection de 1871. Toutefois, ce regard du héros marque un tournant, puisque désormais l'armée n'est que silences et scandales. La Commune dans ce processus est un fait historique qui participe à l'affirmation d'un

héros-sujet profondément antimilitariste et antibourgeois, notamment au moment de considérer la situation des pauvres :

Toute une immonde racaille bourgeoise, grimauds, cabotins, et rapins — tourbe d'assassins et d'empoisonneurs que je voue à la mort — vit, prospère et multiplie sur l'argent donné par les pauvres, avec plaisir ⁴⁵. Les pauvres se repaissent des ordures bourgeoises, s'en gavent. Et quant aux hommes qui leur parlent de liberté et d'égalité, quant aux hommes qui leur consacrent leurs forces, leur talent, leur vie — les pauvres n'en ont cure ; je suis sûr qu'ils les haïssent. La colère me saisit, quand je pense à ça ; et je souhaite une nouvelle Commune — pour la répression ⁴⁶.

- 30 Ce passage est particulièrement intéressant sur le plan stylistique puisque Darien propose une reprise ironique d'une insulte adressée aux communards et au peuple qui permet de renverser le rapport de forces. L'extrait met en lumière un usage de l'ironie auquel Benoît Denis s'est intéressé en affirmant que « l'ironie induit toujours la mise en scène d'un rapport de force, [...] entre l'ironiste et sa cible ⁴⁷ ». Darien cherche justement ce rapport de force avec pour « cible » principale la bourgeoisie. C'est dans le cadre de cette attaque que Darien émet un vœu : celui d'une « nouvelle Commune ⁴⁸ ».
- 31 Le personnage a finalement évolué tout au long du récit pour incarner un combat visant à affirmer la valeur de l'individu hors de tout emprisonnement – idéologique. La Commune est donc l'un des faits historiques de l'enfance de Darien qui lui permet, une fois adulte et romancier, d'exercer dans l'ironie une véritable méthode critique favorisant l'individualisme du héros en marge de son milieu. Darien nous entraîne en tant que lecteur dans ce combat où il a bien l'intention, pour reprendre l'une des acceptions du verbe démystifier, de nous « arracher à [notre] crédulité causée par une tromperie collective ⁴⁹ ». Cette tromperie, l'auteur l'explore, outre les fictions, dans un pamphlet ainsi que dans une pièce qui, au tournant du siècle, contribuent à faire de l'écrivain un auteur

pamphlétaire dressé contre la barbarie bourgeoise. Pour autant, dans cette lutte, il ne donne pas réellement aux communards un espace de parole significatif.

Théâtre et pamphlet. La Commune et l'esprit de polémique

- 32 Pour approfondir le rôle joué par la Commune dans la construction d'une posture d'auteur pamphlétaire, il est intéressant de regarder ce que Darien fait de l'événement dans le domaine du théâtre ⁵⁰. *L'Ami de l'ordre* met en scène la chute des communards. Au tournant du siècle, les autorités s'intéressent de près aux textes qui prennent pour sujet la Commune de Paris. Elles sont censées censurer tout ce qui porte atteinte aux mœurs, ce qui conduit naturellement à interdire des textes sur la Commune qui critiquent l'idéal patriotique de la Troisième République. *Le Figaro* de l'année 1898 fait référence à cette censure du texte de Darien, tout en essayant de ranger la pièce dans une catégorie générique. Ainsi, on peut lire le 7 octobre 1898 que la fameuse censure a refusé de viser la « très curieuse pièce de M. Georges Darien dont l'action se déroule sous la Commune ⁵¹ ». Le 23 octobre 1898, le journal parle cette fois de *L'Ami de l'ordre* comme d'une « superbe et poignante étude historique de Georges Darien ⁵² ». Ce n'est que le mois suivant, soit le 11 novembre 1898, que le gouvernement lèvera l'interdit et autorisera la représentation du texte de l'auteur. Loin d'être une « étude historique » comme le stipule *Le Figaro*, cette pièce nous apparaît avant tout comme un texte polémique.
- 33 De fait, Darien représente dans ce texte la Commune comme un événement capable de focaliser tous les regards du côté de l'ignoble bourgeoisie. Ainsi, les points de vue successifs qui ponctuent les

échanges entre les personnages finissent systématiquement par orienter les critiques vers le bourgeois et son imaginaire anti-communard. La pétroleuse est l'une de ces figures au service d'une critique de la classe dominante. Comme le soulignent les études contemporaines de Gay L. Gullickson, la pétroleuse nourrit un mythe populaire construit de toutes pièces par les politiciens versaillais qui, de la sorte, effectuent une propagande contre les communards. En évoquant des femmes soi-disant incendiaires ⁵³, le parti de l'Ordre espère une victoire morale, laquelle fait de la femme communarde un être barbare. Or, Darien va mettre en lumière ceux qui sont les véritables barbares, à savoir le parti de l'Ordre bourgeois incarné par M. Bonhomme ⁵⁴. La prise de parole de la pétroleuse donne justement à voir qui sont les véritables monstres dans l'affaire. L'abbé tout juste libéré par les communards qui l'avaient fait prisonnier questionne la pétroleuse. Cette dernière insiste sur l'humanité d'un membre actif de la Commune, Eugène Varlin. Celui-ci s'est opposé pendant la Semaine sanglante aux exécutions d'otages. Néanmoins, il sera cependant dénoncé par un prêtre et sera lynché, éborgné et fusillé. Les dires de la pétroleuse ne font qu'accentuer l'inhumanité des bourreaux de l'Ordre sous la Commune : « [...] j'en ai entendu un tout de même, rue Haxo. Il disait qu'il ne fallait ni voler ni détruire, et il se débattait comme un damné pour qu'on ne fusille pas les otages. C'était Varlin qu'il s'appelait. *L'abbé tressaille.* ⁵⁵ »

34 De son côté, M. de Ronceville, un royaliste peu préoccupé du drame qui se joue dans les rues de Paris, préfère se concentrer sur l'attractivité physique que la pétroleuse exerce sur lui. Le royaliste tient alors un discours pour le moins équivoque : « Je l'avoue. Cette fille m'intéresse – rétrospectivement. – La race n'a pas dégénéré. Il me semble voir une de ces tricoteuses ⁵⁶ qui nous envoyaient si

joliment à la guillotine.⁵⁷ » La pétroleuse incarne un fantasme qui s'exprime sous couvert d'un discours mythique et racialisé à la fois. Mythique puisque le personnage établit une analogie avec les « tricoteuses », ces femmes du peuple qui assistaient aux séances de la Convention nationale pendant la Révolution française de 1789 et qui, durant la Terreur, accompagnaient les charrettes des condamnés à la guillotine. Racialisé avec l'expression d'une idéologie conservatrice, celle qui, selon Olivier Reboul, « a pour fonction de défendre l'ordre existant, qu'elle définit comme une "totalité organique" à laquelle on ne peut toucher sans risquer de la tuer [...] »⁵⁸ ». En tant que royaliste, Ronceville est bien l'un de ceux qui aspirent à un ordre immuable des choses. Toutefois, son rapport à la pétroleuse dévoile sa luxure et son détachement par rapport à la réalité des faits. Il est à sa manière un M. Bonhomme, celui qui dans la pièce incarne la bassesse et l'amoralité. Darien s'adonne ici à la « jouissance⁵⁹ » du jeu polémique, pour reprendre un terme de Shoshana Felman qui explore dans une étude théorique la nature et la fonction du discours polémique.

- 35 M. Bonhomme prend justement la peine d'entretenir un discours polémique en faisant du communard une figure monstrueuse comme l'atteste le recours à des périphrases qui disqualifient l'insurgé : « une canaille de communard », « femelles de messieurs les communards », « les gredins », « des bandits », « un ramassis de brigands », « des bêtes féroces », « ces scélérats⁶⁰ ». Les reprises nominales désignant les insurgés – le plus souvent au pluriel – dépouillent le révolté de son humanité, de sa moralité et font de lui un animal vulgaire et inquiétant. Seulement, cette manière de procéder n'est qu'une caricature. Il s'agit là, en termes esthétiques, d'une stratégie typique des pamphlétaires fin-de-siècle qui peignent l'ennemi en accentuant les traits disqualifiants. Darien

intègre ici cette épistémologie du pamphlet, celle qui affuble l'autre de dénominations visant à le dégrader en termes d'image. Néanmoins, le monstre n'est pas celui que l'on imagine et les paroles du cynique M. Bonhomme discréditent avant tout celui qui les prononce.

- 36 Darien s'intéresse d'ailleurs au portrait du bon bourgeois Bonhomme qui se caractérise d'abord par sa lâcheté et sa fuite : « Moi, vous savez, j'avais quitté le quartier, j'avais été demander l'hospitalité à un de mes amis qui habite le centre. C'est moins exposé, vous savez, le centre [...].⁶¹ » Ce retrait de la scène contraste avec l'engagement des communards dans la bataille. Le seul courage auquel M. Bonhomme fait appel est entaché par une mise en scène de soi parfaitement caricaturale au moment où le personnage narre son retour : « [...] ayant appris que l'armée de l'ordre s'était emparée du quartier, je me suis résolu à revenir dans mes pénates. [...] Vous avouerez que c'était peut-être un peu hardi ; une heure à peine après la défaite des communards, mais, bah ! j'ai toujours été un peu un risque-tout.⁶² » L'audace du bourgeois ne peut être lue que comme une forme d'autodisqualification où l'ironie met en lumière la comédie du personnage. L'ironie en tant que procédé d'écriture prend ici une valeur idéologico-politique, ce qui revient à la considérer, pour reprendre les mots de Benoît Denis, dans « une dimension évaluative (« le blâme par la louange »), qui trouve dans le terrain idéologico-politique un lieu particulièrement propice à son exercice⁶³ ». Darien fait parler le bourgeois qui devient son propre fossoyeur.

- 37 C'est d'ailleurs particulièrement vrai lorsque M. Bonhomme se place en spectateur et juge des communards défaits :

Figurez-vous qu'il y a tant de choses à voir, à droite et à gauche : les exécutions, les convois de prisonniers. On les emmène à Versailles, attachés deux par deux, entre deux haies de cavaliers. On les force à jeter leurs képis, à marcher nu-tête,

sous le soleil. Vous savez, ceux qui tombent en route, ceux qui ne peuvent pas marcher, on leur brûle la cervelle. Raide comme balle. [...] Ah ! quel drôle de spectacle offre Paris. [...] Voilà deux jours que je vais partout, derrière l'armée régulière. C'est d'un pittoresque ! A chaque pas, on découvre quelque chose d'intéressant. Croiriez-vous que, hier seulement, j'ai compté dix-neuf cadavres d'enfants ? ⁶⁴

38 Le discours du bourgeois, non seulement est polémique, mais il est aussi le reflet d'un décalage révélant la monstruosité de la narration des événements de mai 1871. En effet, ce décalage se produit moins avec l'image de la Semaine sanglante qu'avec le fait que toute humanité devrait répugner au meurtre d'enfants, quelle que soit la circonstance, ce qui ne peut que rendre le personnage tout à fait abject, lui qui n'y voit qu'une anecdote « intéressant[e] ». Ce plaisir à relater un moment effroyable s'explique par la nature même du bourgeois, un homme d'ordre et d'argent. Les enjeux « politiques » de la polémique sont clairement incarnés par M. Bonhomme, indigne figure de la bourgeoisie d'intérêt qui ne renie pas ce qui le motive et dont le nom même est antiphrastique : « [...] voilà cette ignoble Commune. Alors quoi ? Plus moyen de gagner un sou ? ... Moi, je suis un homme d'ordre, un bourgeois. Qu'est-ce que je demande ? À faire des affaires ; voilà tout. ⁶⁵ » Tout le long de la pièce, M. Bonhomme exprime ce que Olivier Reboul qualifie d'« idéologie diffuse », à savoir un complexe de croyances largement répandues qui s'exprime lorsqu'un danger plane sur l'idéologie dominante ⁶⁶.

39 Cette idéologie bourgeoise, Darien la vise directement dans le pamphlet de *La Belle France* paru en 1901. Dès le discours préfaciel, l'auteur justifie un *thymos* pamphlétaire, lequel s'appuie, pour reprendre la définition qu'en donne Cédric Passard, « sur un sentiment personnel d'indignation morale [que le pamphlétaire] espère diffuser en le traduisant en une émotion colérique ⁶⁷ » :

Je me suis efforcé, en écrivant ce livre, de croire à la possibilité, pour la France, d'un relèvement réel ; j'ai tenté de me donner la vision d'une Révolution prestigieuse illuminant les rues de ce Paris qui s'est prostitué à la tourbe

nationaliste [...] Je n'ose pas dire ce que je crois, ni ce que je vois ; je n'ose pas dire : Vive la France de demain ! Je persiste à crier, seulement : À bas la France d'aujourd'hui ! ⁶⁸

- 40 Ce « cri », Darien le formule à travers une lecture polémique des événements qui marquent les années 1869 à 1871. Parmi ces événements, il y a la Commune. Cette dernière donne à voir une forme de vitupération pamphlétaire, qui, selon Michel Hastings, se lit « à la lumière du projet de l'époque, consistant à construire l'affectivité révolutionnaire autour de la colère ⁶⁹ ». Darien utilise, entre autres, la figure emblématique de l'insurgé communard pour construire une rhétorique polémique où la Commune contribue à démystifier le point de vue bourgeois sur l'événement :

Même, vous pouvez être français, et vaincu, et manquer lamentablement de toutes les qualités qui pourraient vous attirer la sympathie générale. C'est ainsi que les combattants de la Commune n'inspirèrent aux bons citoyens ⁷⁰ que du dégoût et du mépris. Ce n'étaient point des professionnels du meurtre ; ils n'avaient lutté que pour une idée ; et le drapeau qu'ils avaient adopté n'avait pas reçu, comme l'autre, au feu du bivouac ennemi, le baptême indispensable. Aussi, avant d'être fusillés par les héros qui revenaient de faire campagne outre-Rhin, étaient-ils lapidés par les belles dames en grand deuil ⁷¹ qui encombraient Versailles et dont les cartes portaient, les unes des armoiries, les autres le cachet de la Préfecture ⁷² .

- 41 Darien montre ici qu'une cause vient entraîner une conséquence, laquelle nous invite à entrevoir un scandale mis au jour par l'imaginaire opposant la légitimité des soldats d'une armée française ridicule et l'illégitimité des insurgés de Paris qui connaissent l'humiliation avant le meurtre. Mais au-delà de ces considérations factuelles appuyées par la subjectivité d'un lexique affectif visant à déprécier la bourgeoisie et les figures de l'autorité dans leur ensemble, c'est bien un point de vue politique orienté vers la contestation que la Commune sert dans *La Belle France*.
- 42 De fait, outre les considérations sur la nation et l'armée qui sont jugées responsables des « carnages de la Commune » et de sa « répression féroce ⁷³ », c'est surtout l'usage politicien du fait par

les tenants du pouvoir qui horrifie Darien. Au tournant du siècle, Darien examine avec ironie une indécence qui porte un nom : l'Exposition universelle de Paris :

Leur Exposition demande tous leurs instants, réclame tous leurs soins. Ce n'est pas une petite affaire, cette Exposition. Elle fut votée par la Chambre le 18 mars 1896, anniversaire de la Commune, et la discussion générale fut close par un discours de M. Ernest Roche, nationaliste, qui déclara que la France devait « à son titre de reine de la civilisation de faire une grande Exposition qui sera l'une de ses gloires » 74 .

43 Huit ans avant le lancement de l'Exposition, la France affirme projeter à travers cet événement de célébrer le début d'un nouveau siècle. Or, en assimilant cette date au début de la Commune de Paris, Darien ruine toute prétention de la France au relèvement moral. Ainsi, le discours de Roche, homme politique français, résonne comme un message à lire à rebours de la prétendue « gloire ». Darien nous donne à voir l'envers d'une situation idéologique qui attise sa colère. L'Exposition s'inscrit dans le scandale qui est aussi évident lorsque Darien se place du côté de la victime expiatoire de la Commune : le peuple. Ce dernier « décimé » en 1871 a depuis renoncé à ses aspirations de liberté, ce qui revient pour Darien à ne pas davantage espérer un relèvement par le peuple. Dès lors, seul l'individualisme reste de mise pour faire bouger les choses car quelques individus singuliers pourront peut-être faire entendre leur voix dissonante.

44 En définitive, la Commune de Paris n'apparaît pas dans l'œuvre de Darien comme un fait historique restitué avec le souci de l'objectivité d'un historien. Au contraire, la manière de rendre compte de l'année 1871 vise avant tout pour l'auteur à se présenter comme un écrivain contestataire. Dès lors, les représentations de la Commune donnent lieu à un jeu polémique où Darien est prêt à prendre tous les risques : celui de la contre-vérité, celui de la censure, sans oublier l'incompréhension d'un lecteur bourgeois fin-

de-siècle nourri de cette idéologie du relèvement où le communard est dépeint comme l'ennemi de la Troisième République et de l'autorité. Darien parvient à construire progressivement une « posture » d'écrivain en dévoilant un positionnement éthique et esthétique à travers l'épisode de la Commune. Il sait les enjeux – au sens des risques encourus – et il se sert sciemment de 1871 pour défendre un idéal anarchiste et individualisant éloigné de toute forme d'idéologie structurée et collective.

45 Darien exerce donc sa plume en faisant de l'esprit de satire et de polémique de véritables armes au service d'une rhétorique pamphlétaire où la parole est, bien au-delà de celle de l'écrivain, celle d'un individu de France révolté par la situation qu'incarnent le bourgeois et la bourgeoisie : « J'écris en ma qualité d'homme et en ma qualité de Français. C'est tout. ⁷⁵ »

46 Toutefois, au-delà de cette conviction, il est intéressant de voir que Darien incarne à travers la Commune une posture qui serait celle à la fois du romancier « progressiste » et du « romancier-prophète ». En effet, ces deux images reprises à la réflexion de Pierre Masson sur les écrivains de la Belle Époque peuvent représenter l'un des enjeux de l'écriture contestataire de Darien car ce dernier est non seulement un « inquieteur ⁷⁶ » des consciences bourgeoises et un écrivain qui souvent se présente comme « celui qui sait à l'avance où doit mener son récit, et qui place d'emblée au-dessus de celui-ci une loi qui lui est étrangère [...] ⁷⁷ ». La Commune fait donc partie de ces événements majeurs de l'histoire qui contribuent à faire de Darien un auteur qui mène son lecteur sur la voie de l'individualisme et de la contre-vérité, ce qui revient à faire de 1871 un fait historique s'inscrivant plus largement dans une démarche réfractaire, ainsi établie dès 1889 :

Il s'agit de faire du pétard [...], du pétard à haute dose, mais du pétard intermittent. Je m'explique très bien l'aversion du public pour les chamberdeurs

à outrance ; il consent à se laisser secouer de temps en temps, mais l'agitation perpétuelle lui déplaît. Il ne faut donc lui faire avaler que ce qu'il peut supporter sans inconvénient ⁷⁸.

BIBLIOGRAPHIE

Angenot (Marc), *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

Angenot (Marc), *Ce que l'on dit des Juifs en 1889. Antisémitisme et discours social*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 1989.

Au temps de l'anarchie. Un théâtre de combat (1880-1914), Paris, Séguier, tome 2, 2001, p. 197-549. Ouvrage qui comprend certaines pièces de Darien. *L'Ami de l'ordre* fait partie de ces pièces (voir p. 235-261). Chaque texte de Darien est préfacé par Sylvie Thomas.

Baechler (Jean), *Qu'est-ce que l'idéologie ?*, Paris, Gallimard, « Idées », 1976.

CNRTL, entrée « démystifier », URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/demystifier>.

Cormenin (Louis de), « Des pamphlétaires », *Livre des orateurs*, Paris, Pagnerre, 1836.

Darien (Georges), *L'Ennemi du peuple*, Paris, Champ Libre, « Classiques de la subversion », 1972.

Darien (Georges), *Voleurs !*, Paris, Presses de la Cité, « Omnibus », 2005. L'ouvrage qui rassemble une partie des œuvres fictives et pamphlétaires de l'écrivain comprend entre autres : *Biribi*, *Bas les cœurs !*, *L'Épaulette* et *La Belle France*. L'ouvrage est préfacé par Jean-Jacques Pauvert.

Denis (Benoît), « Ironie et idéologie », dans *CONTEXTES*, n° 2, *L'idéologie en sociologie de la littérature*, [En ligne], 2007, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/180>.

Felman (Shoshana), « Le Discours polémique », dans *Cahiers de l'AIEF*, n°31, 1979, p. 187.

Fournier (Éric), « *La Commune n'est pas morte* ». *Les usages du passé de 1871 à nos jours*, Paris, Libertalia, 2013.

Godineau (Dominique), « Histoire d'un mot : tricoteuse de la Révolution française à nos jours », dans *Langages de la Révolution*, Paris, I.N.A.L.F. Klincksieck, 1995, p. 601-613.

Gonfrier (Adolphe), *Dictionnaire de la racaille*, Paris, Pierre Horay, 2010.

Gréau (Valia), *Georges Darien et l'anarchisme littéraire*, Tusson, Du Lérot, 2002.

Gullickson (L. Gay), « La Pétroleuse. Representing Revolution », dans *Feminist Studies*, vol. 17, n°2, 1991, p. 240-265.

Michel Hastings, « De la vitupération. Le pamphlet et les régimes du “dire vrai” en politique », dans *Mots*, n° 91, 2009, URL : <https://journals.openedition.org/mots/19188>.

Haupt (Georges), « La Commune comme symbole et comme exemple », dans *Le Mouvement social*, n° 79, avril-juin 1972, p. 205-226.

Lagana (Marc), « Un peuple révolutionnaire : la Commune de Paris 1871 », dans *Cahiers Bruxellois*, 2018, p. 175-198.

Lorig (Aurélien), *Le Retentissant destin de Georges Darien à la Belle Époque*, « Faux Titres », Leden, Brill, n°441, 2020.

Lorig (Aurélien), « Jean Barbier, ironie d’une voix narrative entre réalité et fiction dans *Bas les cœurs !* », dans *Autour de Vallès*, n° 48, 2018, p. 115-131.

Masson (Pierre), *Le Disciple et l’Insurgé. Roman et politique à la Belle Époque*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

Masson (Pierre), postface de *Bas les cœurs !*, Paris, Seuil, « L’École des lettres », 1994.

Meizoz (Jérôme), « Ce que l’on fait dire au silence : posture, ethos, image d’auteur », dans *Argumentation et Analyse du discours*, n° 3, 2009, URL : <https://journals.openedition.org/aad/667>.

Passard (Cédric), *L’Âge d’or du pamphlet*, Paris, CNRS Éditions, 2015.

Reboul (Olivier), *Langage et Idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

Roche (Anne) et Delfau (Gérard), « La Commune et le roman français », dans *Le Mouvement social*, n° 79, avril-juin 1972, p. 293-318.

Stock (Pierre-Victor), *Mémoire d’un éditeur*, Paris, Librairie Stock, 1935.

Vallès (Jules), *L’Insurgé*, Paris, Charpentier, 1908.

NOTES

1. Anne Roche et Gérard Delfau, « La Commune et le roman français », dans *Le Mouvement social*, n° 79, avril-juin 1972, p. 296.

2. Vocabulaire employé par l’auteur pour faire référence à ses projets littéraires. Voir la correspondance de l’écrivain dans Pierre-Victor Stock, *Mémoire pour un éditeur*, Paris, Librairie Stock, 1935, p. 74.

3. Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », dans *Argumentation et Analyse du discours*, n° 3, [En ligne], 2009, URL : <https://journals.openedition.org/aad/667>.
4. Georges Darien, *Les Pharisiens*, Paris, Presses de la Cité, « Omnibus », 2005, p. 958. Terme employé pour exprimer son refus des appartenances littéraires et idéologiques.
5. Georges Darien, *L'Ennemi du peuple*, Paris, Champ Libre, « Classiques de la subversion », 1972, p. 29.
6. Georges Haupt, « La Commune comme symbole et comme exemple », dans *Le Mouvement social*, n° 79, avril-juin 1972, p. 205-226. L'article relit la Commune selon une double approche : en tant que « symbole » et en tant qu' « exemple ».
7. *Ibid.*, p. 208.
8. Georges Darien, *L'Ennemi du peuple*, *op.cit.*, p. 49. Métaphore qualifiant l'écriture et le livre.
9. Louis de Cormenin, « Des pamphlétaires », *Livre des orateurs*, Paris, Pagnerre, 1836, p. 76.
10. Cédric Passard, *L'Âge d'or du pamphlet*, Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 29-30.
11. *Ibid.*, p. 30.
12. Marc Angenot, *Ce que l'on dit des Juifs en 1889. Antisémitisme et discours social*, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 25
13. Georges Darien, *La Belle France*, Paris, Presses de la Cité, « Omnibus », 2005, p. 1369.
14. *Ibid.*, p 1200.
15. Idéal individualiste qui peut être remis en perspective avec les projets de la Commune évoqués par Marc Lagana dans « Un peuple révolutionnaire : la Commune de Paris 1871 », dans *Cahiers Bruxellois*, 2018, p. 175-198. L'auteur y développe notamment cette idée que la Commune désire une émancipation du travail et des travailleurs. Seulement, il s'agit d'un projet collectif alors que Darien nourrit un projet essentiellement – pour ne pas dire exclusivement – individualiste. D'après lui, les entreprises collectives sont vouées à l'échec, ce qui pourrait aussi expliquer cette absence d'un discours positif au sujet des communards.
16. Georges Darien, *La Belle France*, *op.cit.*, p. 1271.
17. Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », , *op.cit.*
18. Constitutif de l'épistémologie pamphlétaire. Voir Cédric Passard, *op.cit.*, p. 145-148.
19. Élément définitoire du discours polémique. Voir Shoshana Felman, « Le Discours polémique », dans *Cahiers de l'AIEF*, n° 31, 1979, p. 187.
20. Cette vision est celle explorée par Éric Fournier dans « *La Commune n'est pas morte* ». *Les usages du passé de 1871 à nos jours*, Paris, Libertalia, 2013. L'auteur s'intéresse aux représentations de la Commune à travers l'histoire et dégage trois paradigmes mémoriels : l'un dit « communard », l'autre « versaillais » et le troisième, plus incertain, que l'on pourrait qualifier de « consensuel ».
21. Georges Darien, *Biribi* , Paris, Presses de la Cité, « Omnibus », 2005, p. 57.

22. Éric Fournier, « *La Commune n'est pas morte* ». *Les usages du passé de 1871 à nos jours*, *op.cit.*, p. 122.
23. Gréau Valia, *Georges Darien et l'anarchisme littéraire*, Tusson, Du Lérot, 2002.
24. Georges Darien suit globalement la chronologie des faits historiques. Toutefois, il faut remarquer au chapitre XXI que l'auteur opère une fusion de divers événements au début de l'année 1871 : la défaite de Saint-Quentin le 19 janvier, l'incendie de Saint-Cloud et les émeutes qui éclatent le 22 janvier et réclament la Commune et la déchéance du gouvernement. L'efficacité narrative prime ici sur la chronologie des faits historiques. On retrouve là la patte du romancier qui écrit avant toute chose une fiction et non pas une étude historique.
25. Georges Darien, *Bas les cœurs !*, Paris, Presses de la Cité, « Omnibus », 2005, p. 307.
26. Pierre Masson, postface du roman *Bas les cœurs !*, Paris, Seuil, « L'école des lettres », 1994, p. 346.
27. Georges Darien, *Bas les cœurs !*, *op.cit.*, p. 307.
28. *Ibid.*, p. 307.
29. *Ibid.*, p. 308.
30. *Ibid.*, p. 309.
31. *Ibid.*, p. 310.
32. *Ibid.*, p. 310. Ce passage n'est pas sans rappeler l'évocation de l'événement par le narrateur de *L'Insurgé* chez Jules Vallès : « Je regarde le ciel du côté où je sens Paris. Il est d'un bleu cru, avec des nuées rouges. On dirait une grande blouse inondée de sang », Paris, Garnier Flammarion, 1970, p. 300.
33. *Ibid.*, p. 315.
34. *Ibid.*, p. 315.
35. *Ibid.*, p. 316.
36. Attesté dès 1852 dans la *Correspondance* de Flaubert, le terme désigne chez Darien, la classe bourgeoise.
37. Pierre-Victor Stock, *op.cit.*, p. 90.
38. Georges Darien, *L'Épaulette*, Paris, Presses de la Cité, « Omnibus », 2005, p. 693-694.
39. *Ibid.*, p. 694.
40. *Ibid.*, *L'Épaulette*, *op. cit.*, p. 770.
41. Olivier Reboul, *Langage et Idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 31.
42. Darien déforme l'identité du véritable lieu où s'est déroulé la manifestation d'ouvriers venus réclamer la journée de huit heures. Il s'agit de Fourmies dans le Nord de la France. Pour Darien, l'ordre républicain a été rétabli dans la violence et le sang – neuf morts dont deux enfants et trente-cinq blessés. Dès lors, la référence à la Commune dans un tel contexte laisse clairement apparaître l'enjeu polémique du regard porté par Darien sur les autorités et les tenants de l'idéologie bourgeoise au tournant du siècle.
43. Cédric Passard, *L'Âge d'or du pamphlet*, *op.cit.*, p. 135.

44. Georges Darien, *L'Épaulette*, *op. cit.*, p. 843.
45. On peut se reporter au *Dictionnaire de la racaille* d'Adolphe Gronfier et la lettre de Leconte de Lisle à José-Marie de Heredia. Leconte de Lisle espère voir la Commune réprimée pour un retour à l'ordre : « Enfin, c'est fini. J'espère que la répression sera telle que rien ne bougera plus, et, pour mon compte, je désirerais qu'elle fût radicale... » (Lettre datée du 29 mai 1871).
46. Georges Darien, *L'Épaulette*, *op.cit.*, p. 913.
47. Benoît Denis, « Ironie et idéologie », dans *CONTEXTES*, n° 2, *L'idéologie en sociologie de la littérature*, [En ligne], 2007, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/180>.
48. Georges Darien, *L'Épaulette*, *op.cit.*, p. 913.
49. Définition du verbe « démystifier » d'après le CNRTL, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/demystifier>.
50. Je propose une étude des enjeux de l'écriture dramatique – dont fait partie *L'Ami de l'ordre* en 1898 – dans un ouvrage paru aux éditions Brill en 2020 et intitulé *Le retentissant destin de Georges Darien à la Belle Époque*.
51. *Le Figaro*, n° 280, 7 octobre 1898, p. 4
52. *Le Figaro*, n° 296, 23 octobre 1898, p. 4.
53. Cela n'est pas le cas comme le démontre l'article de Gay L. Gullickson, « La Pétroleuse. Representing Revolution », dans *Feminist Studies*, vol. 17, n°2, 1991, p. 241. En effet, aucune femme n'a été réellement condamnée pour des incendies volontaires. En vérité, l'incendie de l'Hôtel de ville de Paris le 24 mai 1871 a été l'œuvre de la Garde nationale pendant sa retraite.
54. Écho phonique et axiologique à M. Prudhomme.
55. Georges Darien, *L'Ami de l'ordre*, Paris, Séguier, tome 2, 2001, p. 257.
56. Voir Dominique Godineau, « Histoire d'un mot : tricoteuse de la Révolution française à nos jours », dans *Langages de la Révolution*, Paris, Klincksieck, I.N.A.L.F., 1995.
57. Georges Darien, *L'Ami de l'ordre*, *op. cit.*, p. 259.
58. Olivier Reboul, *op.cit.*, p. 45.
59. Shoshana Felman, *op.cit.*, p. 188.
60. Georges Darien, *L'Ami de l'ordre*, *op.cit.*, p. 248-255. Il s'agit de périphrases empruntées à la scène III. M. Bonhomme échange au sujet de la Commune avec l'abbé et M. de Ronceville. Il faut préciser que ces désignations faisant du communard un monstre sont aussi présentes dans les répliques de Marie, laquelle est la bonne au service de l'abbé qui a été détenu par les insurgés puis libéré. En parlant des communards, elle les qualifie de « païens » et d'« armée de Barabbas », *Ibid.*, p. 244. En les présentant comme dénués de toute croyance religieuse, les communards apparaissent comme des bêtes. De plus, la mention faite à « Barabbas » représente ces hommes et ces femmes révoltés comme des traîtres et des meurtriers.
61. *Ibid.*, p. 248.

62. *Ibid.*, p. 249.
63. Benoît Denis, *op.cit.*
64. Georges Darien, *L'Ami de l'ordre*, *op.cit.*, p. 250.
65. Georges Darien, *L'Ami de l'ordre*, *op.cit.*, p. 252.
66. Olivier Reboul, *op.cit.*, p. 27.
67. Cédric Passard, *op.cit.*, p. 136.
68. Georges Darien, *La Belle France*, *op.cit.*, p. 1161.
69. Michel Hastings, « De la vitupération. Le pamphlet et les régimes du “dire vrai” en politique », dans *Mots*, n° 91, 2009, URL : <https://journals.openedition.org/mots/19188>.
70. Le syntagme « bons citoyens » est ici péjoratif. Darien cible ceux qui appartiennent au parti de l'Ordre. Notons qu'il n'a de cesse de les caricaturer dans son pamphlet.
71. Image déjà employée à propos des spectateurs bourgeois de la Commune dans *Bas les cœurs !* Pour rappel, le narrateur parle des « femmes du monde [...] qui paraded dans les rues en toilettes de deuil [...] », *op.cit.*, p. 307.
72. Georges Darien, *La Belle France*, *op.cit.*, p. 1163.
73. *Ibid.*, p. 1256.
74. *Ibid.*, p. 1173.
75. Georges Darien, *L'Ennemi du peuple*, *op.cit.*, p. 50.
76. Pierre Masson, *Le Disciple et l'Insurgé : Roman et politique à la Belle Époque*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, p 189.
77. *Ibid.*, p. 189.
78. Pierre-Victor Stock, *op.cit.*, p. 74.
-

INDEX

Mots-clés : Darien (Georges), Commune de Paris, Roman, Génération, Héritage

AUTEUR

AURÉLIEN LORIG

Université de Lorraine

À la recherche d'un temps perdu

Descaves et les « feuilles mortes » de la Commune de Paris

Julie Moucheron

Pour les morts, l'histoire est terminée. Ou peut-être pas. Mais il y a les autres. C'est des survivants que nous descendons. [...] Comment parler de tout ? Comment parler de tous ? Par ordre hiérarchique, comme dans *Le Figaro* ? Les morts, les disparus, puis les condamnés et enfin les proscrits ? Dans le désordre...
(Michèle Audin, *Comme une rivière bleue*)

- ¹ Le 18 mars 1871, Lucien Descaves fête ses dix ans au Petit Montrouge, le quartier parisien où sa famille est installée. Trop jeune, il ne prête pas attention à la Commune. « *Année terrible* a dit Victor Hugo. Pas pour moi », affirme-t-il dans ses *Souvenirs d'un ours* ¹. Tout au plus se rappelle-t-il quelques problèmes d'approvisionnement. La redécouverte de la Commune s'effectue beaucoup plus tard, dans son parcours de journaliste et d'écrivain, lorsqu'il rencontre à la toute fin de l'année 1895 l'ancien communard Gustave Lefrançais ². Selon Maxime Jourdan ³, les deux hommes se prennent aussitôt d'amitié l'un pour l'autre. Les récits de Lefrançais imprègnent durablement l'imaginaire de Descaves, qui a trente-cinq ans de moins que lui. Par son entremise, l'écrivain rencontre de nombreux survivants de la Commune.

- 2 Le premier roman de Descaves sur la Commune de Paris, *La Colonne*, paraît en 1901. Bien que l'épisode de la destruction de la colonne Vendôme par les insurgés, le 16 mai 1871, soit suffisamment important pour inspirer la littérature jusqu'à nos jours ⁴, le roman rencontre un faible écho. Nouveau hasard du calendrier : Lefrançais meurt le 16 mai 1901. Puisqu'il est l'exécuteur testamentaire de Lefrançais ⁵, comme il le sera plus tard de Huysmans, Descaves se considère héritier de sa mémoire militante. Il décide alors de se faire passeur de la mémoire de la Commune. C'est ainsi que, depuis au moins juillet 1903, il conçoit le projet d'élargir l'œuvre testimoniale en écrivant une histoire des communards exilés après la Semaine sanglante. Le manuscrit s'intitule en premier lieu *Les Épaves*. Au terme d'une longue gestation, le projet historiographique de Descaves trouve sa forme définitive avec le roman *Philémon, Vieux de la Vieille*, paru en mai 1913 chez Ollendorf. L'ambition de Descaves au cours de la décennie 1900 est d'autant plus importante que la République continue de nourrir un rapport traumatique et profondément ambigu avec la Commune. Ni les lois d'amnistie ni le temps écoulé n'ont suffi à panser les plaies de la guerre civile. Tandis que les revenants de l'exil peinent à se reconnaître dans le militantisme des jeunes générations, l'actualité des mouvements ouvriers et anarcho-syndicalistes interroge l'héritage communaliste. Plus de trente ans après les événements, alors que les acteurs et les témoins s'éteignent, Descaves estime donc urgent de recueillir leur mémoire et de garder leur expérience vivante.
- 3 Jusqu'à présent l'attention critique autour de *Philémon* a surtout porté sur deux aspects. En premier lieu, la richesse et l'ampleur de la documentation mobilisée ⁶. Comme l'a récemment montré l'important travail de réédition opéré par Maxime Jourdan ⁷, les informations réunies par Descaves dans *Philémon*, et notamment les

données prosopographiques à propos de communards peu connus, sont remarquablement exactes sur le plan historique. Le texte revêt de la sorte une nature hybride entre récit historique et roman, au point que la question de l'appartenance générique du texte a souvent été discutée ⁸. Mais l'éloge a son revers : les qualités romanesques de *Philémon* sont parfois niées ⁹ et le débat sur le genre du texte a mobilisé une partie de la critique au détriment, peut-être, de son analyse poétique. Par ailleurs, la dimension militante du roman est souvent remarquée. Étant donné les sympathies anarchistes de l'auteur ¹⁰, le roman est parfois lu comme un panégyrique nostalgique des communards revenus de l'exil ¹¹. S'il est indéniable qu'il donne une image élogieuse et émouvante des vétérans de la Commune, il faut tout de même insister sur les nuances, les dispositifs dialogiques et les discours obliques à l'œuvre dans le roman *via* la scénographie de l'enquête.

- 4 On propose donc de relire *Philémon* pour sa poétique originale de l'écriture historique : le roman croise les perspectives historiographiques et les partis-pris pour aborder un événement difficile à intégrer dans l'histoire officielle de la III^e République. Les anciens exilés de la Commune, par la position marginale qu'ils ont occupée, hors de l'espace national et loin de ses débats politiques, bénéficient déjà d'une position d'observation distanciée. D'emblée, ils sont « des passeurs d'idées et de mémoires ¹² ». Descaves, dans son rôle de relais, entend restituer et conserver l'histoire des proscrits sans pour autant ériger un monument définitif à leur gloire ou les momifier dans le souvenir. Afin que l'histoire de la Commune continue de présenter un sens pour le présent, il met en place une série de dispositifs parmi lesquels la subjectivisation de l'enquête, les insertions dialogiques – à ce titre les nombreuses chansons insérées dans le roman méritent une analyse spécifique – et la représentation

problématisée d'une culture matérielle. Ce faisant, il suggère une lecture critique et sensible de la mémoire insurrectionnelle. Le roman de Descaves s'efforce d'incarner le souvenir collectif d'une époque dont les derniers acteurs disparaissent, face au péril du « vieillissement » de l'événement, c'est-à-dire de sa sclérose esthétique ou idéologique – en cela, il semble symptomatique du renouveau des écritures littéraires de l'histoire à la fin de la Belle Époque, comme on le verra au moyen d'un rapprochement avec la pensée contemporaine de Charles Péguy.

Ressusciter l'histoire de la Commune par le roman

- 5 *Philémon* se donne comme le récit d'une enquête historique et sociographique. Descaves a mené un travail d'historien en se documentant abondamment. Il a collectionné les archives ¹³ et a interrogé de nombreux survivants de la Commune. Pourtant, il prend une large distance avec les règles de la méthode historiographique alors en vigueur. En effet, dans le dernier quart du XIX^e siècle, les études historiques sont refondées en France dans une direction plus scientifique qu'auparavant, sous l'égide des historiens républicains dits méthodiques. Les promoteurs de la nouvelle histoire, inspirés par la démarche philologique, mettent l'accent sur l'importance des documents, en particulier des archives textuelles ¹⁴. Ils préconisent également la neutralité dans l'énonciation historique et l'effacement de la subjectivité de l'historien derrière la communauté des pairs. Ce n'est pas la méthode qu'applique Descaves : au contraire, son roman souligne le caractère subjectif de la recherche.

6 Le narrateur intradiégétique de *Philémon*, dont l'identité n'est pas explicitée, partage bien des traits avec l'auteur — parmi de nombreux effets de brouillage, il habite rue de la Santé, dans l'arrondissement favori de Descaves, où il reçoit une lettre de son ami Huysmans. Le narrateur décide d'entreprendre « d'écrire l'histoire de la proscription communaliste » (p. 42) après une rencontre décisive avec d'anciens communalistes, tout comme Descaves a côtoyé Gustave Lefrançais. Toutefois, une partie des éléments historiques repris dans le roman se trouvent remodelés par la fiction : ainsi le personnage de Colomès agglomère et recompose les souvenirs de Gustave Lefrançais avec ceux de Henri Mathey ¹⁵, acquérant au passage une indéniable dimension romanesque ¹⁶. Dans le récit-cadre, le narrateur est d'abord intrigué par ses nouveaux voisins, un couple de personnes âgées d'environ soixante-dix ans, car des chants s'échappent de leur domicile. Dans un second temps, il comprend qu'Étienne et Phonsine Colomès, alias Philémon et Baucis, sont d'anciens communalistes ayant vécu en exil à Genève. Il noue alors des liens d'amitié avec eux. La trame du roman alterne les récits de Colomès, enchâssés dans des dialogues avec le narrateur, et la narration des séjours de recherche en Suisse. À Paris puis à Genève, le narrateur entend « puiser aux sources » (p. 42). Il obtient l'accès à l'importante collection de brochures et de souvenirs bibliographiques amassés au fil de la vie de Colomès. Mais le narrateur, bien qu'il se montre attentif au moindre indice, n'entend pas traiter les documents avec l'objectivité qui leur revient dans la méthode scientifique. Il est convaincu que les documents seuls ne suffisent pas à écrire l'histoire, qu'ils ne révèlent rien par eux-mêmes et ne font pas revivre le passé. Il compare donc la collection documentaire de Colomès à un parterre de « feuilles mortes » (p. 162). La métaphore est filée tout au long du roman : les feuilles

mortes évoquent « l'automne de la proscription » (*ibid.*), c'est-à-dire qu'elles seraient le prélude à la mort du souvenir, au refroidissement définitif de l'événement politique. La parole, elle, est vivante, comme l'affirme le narrateur pour rassurer Colomès. Il prend au passage ses distances avec le paradigme du roman conçu comme un regard clinique porté sur l'homme et la société :

Vous connaissez ma méthode, fondée sur le conseil de Michelet. Votre témoignage à vous, qui n'avez rien écrit, votre témoignage oral, m'est infiniment plus précieux que ces libelles refroidis et ces polémiques éteintes. Je ne suis plus un carabin, pour travailler sur le cadavre. (p. 143)

- 7 La recherche s'effectue donc sous le patronage de Jules Michelet ¹⁷. Le nom de l'historien républicain Michelet présente bien entendu une valeur politique dans un roman sur la Commune, dans la mesure où il est lié à la Révolution de février 1848 ¹⁸. Cependant, il faut aussi relever la valeur historiographique de cette référence. Au moment où Descaves compose *Philémon*, Michelet fait encore figure d'historien national suprême ¹⁹ aux yeux de bon nombre d'écrivains et d'historiens qui saluent tant ses intuitions prodigieuses que son style. Dans le même temps, il constitue un repoussoir : sa méthode intuitive n'est pas conforme aux règles de la méthode scientifique qui ont été établies après sa mort. Selon les critères de l'histoire objectiviste, Michelet n'est pas un historien mais un simple écrivain : son œuvre se centre sur la sensibilité individuelle et l'émotion souvent lyrique suscitée par le contact avec les archives. Ainsi, il développe une pratique « résurrectionnelle » de l'histoire et entend faire revivre les hommes – et les femmes – du passé au moyen de descriptions vives et imagées, dans une perspective proche de l'évocation mémorielle. C'est la voie dont s'inspire Descaves. Comme l'auteur du *Peuple*, il privilégie le recours aux témoins, à l'histoire orale qui se loge dans les souvenirs des anciens.

L'amateur d'imprimés, d'estampes ou de bibelots, payé de ses peines par quelques trouvailles, le rat d'archives et de bibliothèques, n'ont jamais les joies qu'on éprouve à travailler sur le vif, sur la tradition orale, sur la *peau humaine*, disait si bien Catherine de Russie.

Par exemple, il faut se hâter, suivre le conseil de Michelet, interroger le vieillard qui, « d'une voix enrouée, crie telle marchandise ; qui se lève avant le jour, pour vous vendre je ne sais quoi... Causez un moment avec lui... Il y a un monde de choses non écrites, et ce monde vit encore, et il ne vivra pas demain, car il s'en va tous les jours... ²⁰ » (p. 43)

- 8 La présence des témoignages induit un effet d'authenticité au sein du roman. Cet effet est renforcé par d'autres procédés d'oralité dans la narration, tel l'usage ponctuel d'un lexique populaire ²¹ ou l'utilisation d'une ponctuation expressive, en particulier les points de suspension. L'oralité est aussi présente avec l'insertion des chansons sociales et populaires dans la trame du roman (voir ci-après) : ce dispositif permet de superposer, aux discours factuels des anciens communards, des « voix » lyriques collectives réactualisées.
- 9 Une autre façon pour le narrateur de rejeter la neutralité dans l'écriture historique est de s'impliquer personnellement dans l'enquête et de se mettre en scène comme tel (voir la déclaration à ce sujet, p. 63). Selon lui, l'impartialité n'est en rien une vertu, mais un masque d'historien indécis (p. 51). Plus volontiers journaliste qu'érudit égaré aux archives, il souligne régulièrement la distance temporelle entre lui et son objet, mais aussi sa proximité émotionnelle avec lui. La promenade inaugurale du roman témoigne d'une empathie profonde à l'égard de la souffrance humaine, ressentie au même moment, de plein fouet, dans les hôpitaux du quartier de la Santé (p. 28). Le chercheur est attentif à tous les détails, y compris au paysage sonore à partir duquel il imagine l'agonie des personnes hospitalisées aux environs (p. 28). Cette façon de transformer ce qu'il voit dans une optique poétique rappelle là encore Michelet. La fumée noire des usines parisiennes devient le crêpe d'un deuil (p. 29) et la promenade dans Genève s'effectue au

milieu des fantômes (p. 45). Son regard transfigure aussi les personnages : au début du roman, Phonsine est présentée comme une vieille femme dont les traits évoquent – plaisamment, mais aussi très symboliquement – la laideur légendaire de Louise Michel.

Je m'étais pris de sympathie pour Phonsine, qui ressemblait à Louise Michel. Elle en avait la laideur affable, le grand nez, la bouche largement fendue, le cou décharné, les yeux bons, le front en vieil ivoire, la chevelure pauvre, et quelques poils au menton. Elle s'habillait comme on pourrait dire que la hampe d'un drapeau noir s'habille de ses plis. Ses bras démesurés paraissaient trop longs de ses mains rajoutées. Elle était sans grâce et attirait davantage que si elle en avait eu. (p. 38)

- 10 Le personnage se trouve rehaussé par la comparaison avec une icône anarchiste historique, qui elle-même se mue en élément symbolique de plus vaste portée (le drapeau noir). De même, le narrateur embellit le couple de Colomès et Phonsine en les associant au mythe de Philémon et Baucis, tiré des *Métamorphoses*. Chez Ovide, Philémon et Baucis sont l'incarnation de la vieillesse honnête, honorable et sans affectation. Lorsqu'ils meurent, ils font corps avec la nature en se transformant en un couple d'arbres. Preuve de la forte charge affective que revêt ce dispositif, on lit dans les *Souvenirs* de Descaves un rapprochement entre le ménage harmonieux (et mélodieux) de ses grands-parents maternels ²² et le couple de Philémon et Baucis. Dans la même perspective, la métaphore du feu et de la flamme parcourt le roman de sorte à grandir l'image des anciens communards et à pérenniser leur souvenir. Descaves compare les rescapés de la Commune à de pathétiques et confidentielles « vieilles pierres à fusil [qui] n'ont donné qu'une étincelle » dès l'avertissement au lecteur ; au fil du récit, l'image de la flamme désigne la ferveur révolutionnaire, toujours susceptible d'être ravivée ou transmise ²³ ; le roman s'achève sur l'image d'une crémation – celle du personnage principal – aux allures de buisson

ardent. Colomès se trouve alors littéralement promis à la vie éternelle dans la résurrection.

- 11 Toutefois, si Descaves pratique la symbolisation mythique pour glorifier certains personnages et les valeurs qu'ils incarnent, il serait exagéré de considérer que *Philémon* serait un roman à thèse unanimement louangeur à propos de la bohème communarde et ses survivants ²⁴. Car le texte fait la part belle au dialogisme et nuance fortement la vision enchantée des proscrits. Il matérialise ainsi l'écart entre les souvenirs des vétérans et le souvenir de la Commune que forge le narrateur. Certes, *Philémon* valorise le sens de la camaraderie des proscrits en mentionnant la sociabilité de café établie dans l'exil et les banquets anniversaires du 18 mars, ou bien en relevant l'existence d'une initiative solidaire valorisante, la « première société de secours mutuels » qu'ils ont fondée (p. 79). Mais la Commune ne comporte pas que des héros. Colomès cloue au pilori des traîtres les anciens camarades qui ont déserté ou les mouchards qui les ont trahis à Genève (de la même façon qu'il tient une liste des auteurs anticommunards, p. 103). La Suisse, loin d'être un havre accueillant pour les exilés, recèle son lot de désillusions : elle est décrite comme une nation avant tout usurière et comptable (p. 108). Le narrateur suggère la division des proscrits, notamment à travers les incompatibilités idéologiques entre les réfugiés à Genève et leurs compatriotes londoniens. Le principal témoin, Colomès lui-même, fait l'objet d'un portrait qui n'occulte pas ses contradictions ou ses défauts, par exemple quand il applique les thèses proudhoniennes sur l'infériorité de la femme dans son propre ménage (p. 121) – thèse que ne partage pas Descaves. Et le narrateur écoute son apologie du travail manuel et son intransigeance doctrinale sans être convaincu (p. 192). Comme l'ancien communard applique les thèses de Napoléon Gaillard, célèbre cordonnier

libertaire ²⁵, Colomès porte d'énormes chaussures carrées pour laisser ses pieds libres : le narrateur métamorphose la vision de sa chaussure en « petit cercueil à talon et peint en noir » (p. 68), présage funeste et vaguement grotesque. L'humour, discret dans le roman, est néanmoins présent à travers des calembours ressassés par les vieux de la vieille ou élaborés par le narrateur (« Gerberoy disait couramment : « Au temps de la Commode... Quand nous faisons la Commode... Sous la Commode... », p. 139). Tantôt signe de connivence, tantôt marque de distance ironique, il offre une autre voie de dynamisation et de démonumentalisation des témoignages communards.

- 12 Par-dessus tout, le roman dénonce l'entre-soi de l'exil, qui menace la longévité du souvenir. « Les exilés sont longs à s'apercevoir qu'ils ne lisent qu'entre eux et que leur voix n'a pas d'écho », affirme Colomès non sans amertume (p. 75). L'enjeu majeur de *Philémon* est de réactualiser ces voix, de leur redonner un sens au présent. Mais si Colomès souhaite que le narrateur entreprenne la réhabilitation des proscrits, si l'enjeu est de redorer l'honneur bafoué par la proscription et l'abondante littérature anticommunarde et de laisser « un nom sans tache » (p. 100), l'entreprise mémorielle voire résurrectionnelle ne donne pas lieu à un éloge monumental et sans nuance. La vision de la Commune donnée par *Philémon*, si elle est globalement favorable à l'événement et à sa portée politique, n'en est pas une apologie directe, mais bien une recreation romanesque et une méditation poétique.

La renaissance communaliste, de la chanson à la culture matérielle

- 13 Comme mentionné précédemment, la poétique de *Philémon* s'appuie sur un dispositif original qui à notre connaissance n'a jamais été étudié : l'insertion d'extraits de chansons au fil du récit. Tandis que le personnage de Colomès déplore le fait que les voix des exilés n'ont « pas d'écho » en dehors de leur propre cercle, les chansons semblent être l'un des lieux de mémoire de la Commune où se déploient les discours obliques sur l'événement. En outre, elles entretiennent des réseaux de sens qui renforcent ou complexifient les discours des personnages. *Philémon* comporte donc une dimension anthologique, tout en présentant les chansons de façon vivante, qu'elles soient entonnées, mentionnées, citées ou commentées par les personnages. Par la performance ainsi suggérée, les chansons imprimées ne font pas figure de « feuilles mortes » – Colomès, comme on l'a vu, tient en suspicion l'écrit susceptible de demeurer inerte, malgré son amour des vieilles lettres de communards (p. 100), de même qu'il dédaigne les verbeux « pouates » (comprenez : « poètes »). Analysons donc le répertoire de *Philémon* ; on examinera successivement les chansons politiques et sociales, les anti-modèles musicaux et les chansons populaires, afin de suggérer la diversité et la richesse de leur fonctionnement dans le roman.
- 14 On remarque que Descaves évoque le souvenir musical de la Commune sans convoquer directement les chansons de l'exil et de l'amnistie ²⁶ : il revient aux sources plus largement partagées du répertoire républicain. Comme l'explique Gaetano Manfredonia, la grande majorité des chansons politiques ne sont pas des supports de propagande contemporains aux événements comme on pourrait l'imaginer, mais des symboles adoptés et repris *a posteriori* : ils « appartiennent [...] au passé dont on se réclame ²⁷ ». Si certaines chansons ont pu être effectivement fredonnées entre mars et mai 1871, elles font pour la plupart déjà partie de la mémoire

communaliste, ayant été apprises dans l'exil (p. 93). Le répertoire de *Philémon* se réfère donc à une culture militante ouverte sur les différentes révolutions du XIX^e siècle ; il est très majoritairement composé de chants des années 1840 et 1850. Ce sont les années d'affirmation de la pensée républicaine en France, ainsi que celles où la pratique chansonnière est la plus développée dans l'espace public citoyen ²⁸ .

- 15 Le premier massif musical présent dans *Philémon*, qui correspond aux goûts de Colomès, est celui de la chanson politique et sociale aux accents révolutionnaires. Dans ce cadre, le chansonnier le plus célébré est sans conteste Pierre Dupont ²⁹ , dont la stature est présentée comme indissociable du « cri magnifique de 48 » (p. 294). Chronologiquement situé entre Béranger et Bruant, Dupont est un chansonnier populaire aux engagements démocrates dans les dernières années de la monarchie de Juillet. À la fin du siècle, son œuvre est encore appréciée chez les anarchistes ³⁰ . Dans le roman, Colomès fredonne les titres les plus connus de Dupont – le *Chant des ouvriers* (1846, cité p. 37), le *Chant des soldats* (une chanson révolutionnaire de 1848, *ibid.*) et celui des *Cerises* (p. 117) – quand il ne fait pas nommément l'éloge de l'artiste. Il évoque aussi le *Chant des paysans* (1849) sous son titre alternatif *La Belle...* en tant que « cantique des Communards » (p. 295). En effet, le timbre de la célèbre chanson de Dupont a été réemployé en juin 1871 par Jean-Baptiste Clément dans *La Semaine sanglante*, un hommage aux massacrés de mai. Par ailleurs, les chansons de Dupont évoquent le monde des goguettes, ces sociétés festives et musicales très nombreuses à Paris sous la monarchie de Juillet et l'Empire. Souvent fréquentées par des ouvriers, mais pouvant être socialement mixtes, les goguettes sont avant tout des lieux de divertissement. Parfois politisées, elles incarnent une forme de camaraderie joyeuse et de

fraternité importante dans l'imaginaire social au XIX^e siècle ³¹, cimentée par une culture musicale partagée ; la façon dont *Philémon* représente la sociabilité des communards exilés semble s'inspirer de cet univers de goguette devenu anachronique. En outre, Dupont est l'un des rares chansonniers qui bénéficie à la fois d'un succès populaire et d'une reconnaissance des lettrés. En 1851, Baudelaire préface une édition en volume de ses chansons. Il salue une œuvre de « poésie forte et vraie ³² » qui associe selon lui avec bonheur l'inspiration pastorale à la verve contestataire : l'émotion poétique est politique chez Dupont, et inversement. La double nature pastorale et politique de son œuvre séduit Descaves, en tant qu'exemple d'un militantisme qui ne renie pas la poésie. L'amour de Phonsine et Colomès est caractérisé de la même façon dans *Philémon*, comme on le verra ci-après.

- 16 Outre la récurrence des allusions à Pierre Dupont, ce sont les chants politiques de 1848 qui sont les plus mobilisés dans le roman. Colomès entonne par exemple *La Pauvreté c'est l'esclavage* du fabuliste saint-simonien Pierre Lachambaudie, mise en musique en 1849 sur un air célèbre d'Émile Debraux ³³. La chanson est qualifiée de « déclaration prolétarienne » (p. 33). Il mentionne d'autres références quarante-huitardes comme *Le Peuple est roi* ³⁴ (p. 39) ou *La Propagande des chansons* d'Eugène Pottier (p. 41), célèbre parolier de *L'Internationale*. Alors qu'il n'a pas encore rencontré Colomès et qu'il se contente de l'observer par la fenêtre, le narrateur admire la prodigieuse mémoire musicale de son voisin, non sans humour : « je gagerais qu'il sait par cœur, ô miracle ! la *Marseillaise* et le *Chant du Départ* (p. 33). Il est significatif que ces chants soient mentionnés par le narrateur, et non directement par Colomès. Composés sous la grande Révolution, la *Marseillaise* de Rouget de Lisle, devenue hymne national en 1879, et *Le Chant du départ*, aux paroles de Marie-Joseph

Chénier, aussi adopté comme hymne sous le Premier Empire, sont des marches guerrières. Musicalement et idéologiquement, ces hymnes militaires se distinguent de la chanson populaire ouvrière d'inspiration socialiste ou anarchiste. Le *Ça ira*, titre majeur du répertoire révolutionnaire ³⁵, n'est même pas cité – est-ce parce qu'il est le plus révolutionnaire (et le plus violent) de ces chants fédérateurs ³⁶ ? En revanche, Colomès et ses camarades apprécient *La Carmagnole*, chanson révolutionnaire d'autant plus joyeuse que Colomès précise que les exilés avaient coutume de la danser (p. 84).

- 17 Quelques chants précurseurs de la Commune complètent le paysage musical de *Philémon*. Descaves attribue par erreur – fait rarissime dans un roman aussi documenté – la chanson satirique *Le Sire de Fisch-ton-Kan* à Paul Brousse (p. 180). En réalité, cette charge violente et parodique contre Napoléon III imitée de Colmance ³⁷ est écrite en 1870 par Pierre-Urbain Roucoux, alias Paul Burani. Dans ses souvenirs, Maxime Ducamp rapporte (sans dissimuler son mépris) que la chanson du *Sire de Fisch-ton-Kan* remporte un franc succès auprès des insurgés parisiens ³⁸. Par ailleurs, la célèbre chanson *Le Droit du travailleur* est évoquée une fois munie de ses paroles, une fois en simple mention dans *Philémon*. Cette ode à la reprise en main des outils, parfois connue sous le titre *L'Alsacienne* ou *La Jurassienne*, est écrite par Charles Keller en 1870 ; elle est très populaire dans les milieux ouvriers de la fin du XIX^e siècle. « Elle méritait de devenir [...] la *Marseillaise* du prolétariat », estime même *a posteriori* le narrateur (p. 183) ³⁹. Le texte n'occulte pas le caractère incontestablement daté de ce répertoire. Une arrière-pensée du narrateur souligne le caractère composite de la culture chansonnière :

Refrain de 48 encore, refrain fané aux feuillets d'album où s'accouplent Gustave Lemoine et Loïsa Puget ⁴⁰ ; où s'assortissent Frédéric Bérat, Paul Henrion et Clapisson ⁴¹ ; où font pendant *Jenny l'ouvrière* et *La Montagne où je suis né* ⁴² ... (p. 37)

- 18 Dans le roman, un autre massif chansonnier est présenté comme un contre-modèle : c'est Béranger. Colomès se montre intransigeant dans ses références musicales comme il l'est dans son apologie du travail manuel. « De Béranger, il ne chantait rien, pas même *Les Gueux* », constate le narrateur (p. 33), qui sur ce point, partage les goûts de Colomès. En effet, le chansonnier à succès du XIX^e siècle est déjà passé de mode au moment de la Commune. Il est trop modéré politiquement pour être digne d'éloge (élu député contre son gré au printemps 1848 du fait de sa popularité, Béranger insiste pour démissionner dès mai) et les anciens communards lui reprochent entre autres son implication dans la diffusion de la légende napoléonienne. Dans « L'Argent », Jules Vallès dénonce violemment la vision enchantée de la bohème que Béranger, aux côtés par exemple de Murger, a contribué à propager. Il n'y a ni honneur, ni possibilité d'émancipation dans la pauvreté, s'insurge-t-il ⁴³ .
- 19 L'autre contre-modèle majeur est celui de la musique moderne. Colomès et le narrateur se plaignent du gramophone criard qui diffuse des succès de café-concert à longueur de journée – c'est aussi une façon de regretter le temps qui passe et emporte les souvenirs, car dans l'histoire de la chanson populaire, le café-concert, qui prend son essor sous le Second Empire, remplace progressivement la goguette. Le gramophone inflige aux deux personnages des refrains jugés idiots, comme *Viens, poupoule !...* (chantée par Félix Mayol en 1902) ainsi que des fanfares de chasse et des marches militaires (p. 115). La voix du narrateur prend des accents pamphlétaires pour dénoncer le déversement de ces sons indésirables et discordants dans l'espace public : « À d'autres fenêtres apparurent d'autres vomitoires, des pavillons, des trompes, des tuyaux de décharge, des réservoirs de chasse qui épandirent le purin du café-concert, les ripopées des fanfares militaires et les eaux de toilette de l'opéra-

comique, alternativement » (p. 116). Une chanson de 1889, *Joséphine elle est malade*, « scie du jour », est qualifiée de « quelque chose de bête à déchausser les dents » (p. 117) par opposition à « la chanson populaire, la vraie, la bonne, la meilleure ! » (*ibid.*), celle pour laquelle Colomès affirme qu'il se serait fait tuer. Il y a un gouffre idéologique entre les chants ouvriers et la musique enregistrée infligée aux oreilles des passants. Tandis que le chœur est une pratique et un symbole de la camaraderie ouvrière, le gramophone est lié à une écoute plus volontiers individuelle et passive. Il encouragerait donc la division spatiale et sociale, ainsi que l'émiettement qui menace la mémoire ouvrière :

Le progrès, c'était non plus de verser quelque héroïsme au cœur des citadins rassemblés autour d'un kiosque à musique, mais de leur porter cet héroïsme chez eux, comme les marmitons portent des côtelettes à la sauce, dans une boîte qui les tient chaudes ! (p. 115)

- 20 On constate que la portée des chansons insérées dans le roman ne se limite pas à la thésaurisation ou à la monumentalisation anthologique. L'affrontement des cultures musicales fait office de combat des mémoires et des valeurs, ainsi que de sens de la distinction. Comme la mémoire communarde, le panthéon chansonnier – patrimoine tout aussi menacé que les témoignages, s'il n'est pas transmis et réactualisé – a ses élus et ses exclus. Il permet de tracer une généalogie ouvrière qui tisse un lien entre les révolutions du XIX^e siècle. De même que l'œuvre de Pierre Dupont exprime « l'angoisse que suscite l'entrée progressive de la France dans la modernité urbaine ⁴⁴ », la chanson tisse un lien entre le temps historique de l'insurrection et le temps quotidien, familial, le temps cyclique du travail manuel ponctué par les chants ⁴⁵.
- 21 L'autre massif chansonnier essentiel dans le roman est celui de la chanson populaire *a priori* peu politisée, qui associe de manière topique l'amour et la nature. Ce sont les premiers chants que le

narrateur entend. Ce sont eux – non les refrains politiques – qui l’attirent vers ses voisins. Phonsine en particulier, tandis qu’elle vaque aux tâches domestiques, fredonne des airs printaniers, des ariettes et des romances. Le narrateur apprécie notamment *L’ami soleil* de Joseph Lemaire dit Darcier, vraisemblablement composé dans les années 1850 : « l’ami soleil ! tout le passé qu’il réchauffait ! », « une des chansons favorites de mon père » (p. 31). Cette première chanson citée, qui résonne dans la mémoire intime, est une reverdie. Elle célèbre par des métaphores champêtres la renaissance de la nature et de l’amour après un cycle. Le soleil qui réchauffe les âmes peut aussi enhardir les cœurs. Quand Phonsine chante « il m’a semblé que chaque grain de blé devenait gerbe », la musique légère peut être lourde d’espoirs politiques : la chanson printanière apporte un contraste important dans un roman qui thématise l’automne de l’insurrection et les feuilles mortes ⁴⁶. Plus loin, Phonsine chantonne les *Rêves de jeunesse* du parolier Henri de Laroche sur une musique de Lafaye : « soleil de mai, rendez-moi ma jeunesse ! » (p. 61). La jeunesse à retrouver, c’est la jeunesse biologique des personnages, le temps des amours tant célébré par des générations de chanteurs, mais aussi la jeunesse des idéaux politiques... et la Commune, liée aux beaux jours de mai 1871, persiste comme le souvenir d’un printemps avorté. La métaphore végétale, sur laquelle on reviendra en fin d’analyse, est ici essentielle pour l’écriture de la mémoire historique. Chez Ovide, le mythe de Philémon et Baucis s’achève par la métamorphose en arbres, le couple réalisant par ce biais l’union de la sagesse et de la nature, mais aussi l’accès à une forme d’éternité dynamique car cyclique, comme le rosier et la vigne sur la tombe de Tristan et Iseult. Descaves réutilise ce réseau de connotations au moyen de comparaisons élogieuses et suggestives : Phonsine, malgré son âge,

est comparée à du « bois flexible et vert » (p. 38), et l'amour du couple est « une affection qui soutenait ces deux êtres, comme le lierre soutient les vieux murs » (p. 34).

22 Enfin, les chansons populaires donnent un aperçu pudique des sentiments qui lient les deux vieux communards. Colomès et Phonsine, *alias* Philémon et Baucis, forment un couple honnête et droit, dans lequel les rôles sont délimités. Les chants de Phonsine, comme *Mon p'tit neveu* de Darcier (p. 159) ou l'équivoque *Plaisir du ménage* (p. 157), campent des personnages simples et émouvants, édifiants, à rebours de la vulgarité que Colomès prête aux mélodies modernes. Parfois, le vieil homme met de côté la chanson politique pour se rapprocher de sa femme : il « s'abstenait de refrains virils [et] condescendait aux ariettes qu'il aimait, au fond, tout autant, car ces vieux flacons égouttaient l'essence de sa jeunesse sentimentale » (p. 114). Du reste, la chanson *Le Royal Tambour* fait office à plusieurs reprises de moyen de communication et de plaisanterie au sein du couple. À travers la symbolique des personnages, le féminin et le masculin, le populaire et l'historique, se répondent en entrelaçant leurs chants avec complicité et humour (p. 37). Tout comme les fleurs – les bouquets d'immortelles rouges disséminés dans le roman –, la chanson sert à commémorer le passé et à exprimer des sentiments qui restent bien vivants. Comme l'avait déjà remarqué Anne Roche, la particularité de *Philémon*, qui le distingue des procédés du roman à charge anticommunard, est d'associer l'histoire d'amour et l'histoire politique, et ainsi de donner un sens (dans la double acception du terme) au temps retrouvé de *Philémon* ⁴⁷.

23 À la fin du roman, peu avant de mourir, Phonsine a une attaque. Devenue aphasique, la femme-printemps ne chante plus. Colomès non plus. La perte du langage est consubstantielle à la perte de la mémoire, ce que thématise le roman dans une mise en abyme

(p. 211). « L'écho » est perdu, les paroles ne sont plus que du « bruit » (p. 296). Se pose alors la question de la transmission, de l'héritage : que restera-t-il de l'événement vécu, une fois transmis à la génération des fils ? Que restera-t-il de la Commune quand plus personne ne pourra raconter les histoires des proscrits ? Plus globalement, comment peuvent agir les Français nés dans les années 1860 et 1870 (tels Descaves, Péguy, et d'autres...) face à une histoire insurrectionnelle puis républicaine déjà faite et déjà installée ? Qui reprendra les chansons et refera éclore l'amour de l'humanité et de la révolution ?

24 Dans un premier temps, aucune issue ne semble se présenter. En effet, « à quoi sert de vieillir, si chaque jour qui s'écoule est un pas de plus vers l'oubli ? » (p. 259). La société des vieux communards est une famille qui compte de moins en moins de membres. Les banquets annuels de commémoration du 18 mars deviennent des cérémonies d'anciens combattants, puis des enterrements. Les drames populaires écrits par des communards engagés ont une postérité discutable. Phonsine avait passé sa vie à chasser la poussière, « l'ennemie ! » (p. 51), à mettre en ordre son univers domestique. Maintenant qu'elle n'est plus, les noms sont voués à devenir des « noms obscurs, poussiéreux » (p. 265). À la fin de décembre, le printemps semble perdu pour toujours : « fichue saison, je ne parviens pas à me réchauffer... », déplore Colomès devenu veuf (p. 299), peu avant d'orchestrer sa disparition.

25 Cependant, la figure du narrateur s'offre pour prendre en charge l'héritage. Il est le fils spirituel de Colomès et vient symboliquement réparer la trahison commise par la fille légitime qui s'est mariée à la bonne société bourgeoise. Colomès lègue son portrait de Varlin au narrateur, en lui recommandant de ne pas en faire une icône ; il lui remet également sa mémoire documentaire. Sa collection de traces

du passé (qu'il s'agisse des papiers ou des objets) revêt comme on l'a vu un statut ambivalent. Ce sont bien sûr des objets inertes, voués à la poussière s'ils restent dans un carton. Cependant, le regard du narrateur investit ces sources d'une profonde sensibilité qui les ranime, comme la performance orale fait revivre les chansons. Les « feuilles mortes » suscitent l'émotion poétique. Elles bénéficient d'un statut de quasi-reliques laïques capables de ressusciter le passé, pour peu qu'elles soient considérées avec subjectivité, comme le recommandait Michelet et comme s'y attachent, à la fin du XIX^e siècle, un certain nombre d'écrivains en lutte contre la conception objectiviste des sources documentaires de l'histoire.

- 26 Une scène significative à l'ouverture du deuxième chapitre insinue que la culture matérielle est un relais alternatif de la mémoire et de l'histoire, au même titre que la chanson. Le narrateur décrit l'intérieur de son domicile, où se distinguent trois objets : un tambour militaire légué par Huysmans, un portrait d'un ancêtre ayant été sapeur sous l'Empire de Napoléon I^{er}, ainsi que la croix d'honneur de cet ancêtre. Cette scène de souvenirs qui n'ont pas été directement vécus par le narrateur offre une perspective sur le rapport de Colomès à ses propres feuilles mortes. Le tambour, d'abord, est un clin d'œil à l'antimilitarisme de Descaves, qui s'était fait connaître dans le monde littéraire avec le succès de scandale (et le procès) de son roman *Sous-offs*, en 1889. L'instrument se voit détourné en corbeille à papier dans une optique de désacralisation teintée de provocation. Mais le narrateur se montre conscient de l'historicité riche et feuilletée, stratifiée, de cet objet aux destins multiples.

Cette caisse, que l'usage et le temps ont patinée, culottée [...] a une histoire obscure que j'aime mieux ignorer. On a battu sur lui la diane, la charge et la retraite. Il a entraîné des hommes à la mort. Il a résonné dans la victoire et la défaite [...] Il est à présent sous ma table, infirme, inoffensif, ceint de courroies et

de cordes, comme une momie de bandelettes. Il prend ses invalides chez moi.
(p. 63-64)

- 27 L'objet inanimé a peut-être une âme... Comme l'a montré Judith Lyon-Caen ⁴⁸, le chercheur chargé d'écrire l'histoire a tout à gagner à scruter ces « griffes du temps » que sont les objets d'apparence anodine, logés au cœur des fictions littéraires. Puisque la littérature est un fait social, les objets qu'elle intègre sont bien plus qu'un décorum réaliste. Ils forment des traces historiques, qu'une approche inspirée de la microhistoire et de son paradigme indiciaire permet de patiemment traquer puis restituer. Effectivement, « il n'y a point d'objet qui n'ait sa destinée » (p. 302), songe le narrateur en contemplant une dernière fois le domicile de Philémon et Baucis. Leur collection de bibelots, de livres et de photographies risque d'être démantelée par le premier brocanteur venu.

Une minute, j'eus la pensée de dérober, pour leur épargner la profanation, quelques-uns de ces portraits adoptifs qui rêvaient au mur et d'en arracher également le pilori où frémissaient toutes les haines du mort. Mais avais-je le droit d'agir ici en pilleur d'épaves ? [...] Savais-je, somme toute, si cette photographie de Delescluze et cette autre de Vermorel, ne tomberaient pas un jour, par hasard, aux mains dévouées d'un sauveteur ? Il faut laisser quelque chose pour l'ornement des petites chapelles : la terre en est couverte. (p. 302)

- 28 Cette séquence souligne d'ailleurs la proximité entre le lien générationnel collectif et le lien familial, de plus en plus manifeste au cours du XIX^e siècle avec l'avènement de la « vie privée ». Quant aux deux autres objets, les souvenirs matériels du bisaïeul engagé sous l'Empire, autre « vieux de la vieille », ils racontent eux aussi une histoire — celle d'un ancêtre qui aurait pu acquérir sa croix d'honneur militaire dans une campagne napoléonienne homicide, mais que les archives du ministère de la Guerre innocentent de toute participation effective à une guerre (l'objet seul, on le voit, ne suffit à ressusciter l'histoire : il faut le contextualiser). Le narrateur retrouve la trajectoire de son bisaïeul, un sapeur « qui n'alla au feu que pour en retirer [s]es semblables » (p. 65) et qu'il imagine sur son

lit de mort avec une chanson sur les lèvres, à destination de ses petits-enfants. L'effort de résurrection du passé permet de mettre au jour l'histoire d'un héros ordinaire, humble et touchant, et d'une ascendance « sans tache ».

Mémoires de l'événement politique à la Belle Époque

- 29 Afin d'achever cette réflexion sur la quête d'une histoire de la Commune à travers une enquête sur la mémoire des derniers témoins, on se propose de rapprocher les réflexions de Descaves transparaissant dans *Philémon* et celles d'un contemporain, Charles Péguy. Cette comparaison, comme on le verra, n'est pas arbitraire.
- 30 Péguy, né en 1873 à Orléans, n'a pas connu la Commune de Paris. Mais il s'intéresse aux événements du printemps 1871 pour plusieurs raisons. Péguy est très sensible à la cause du peuple. Dans sa jeunesse, avant sa rupture avec Jaurès, il fréquente les milieux socialistes, qui méditent les enseignements de l'histoire ouvrière. Ensuite, il perçoit une analogie entre l'expérience des communards et sa propre expérience insurrectionnelle fondatrice, l'engagement en faveur de Dreyfus, en 1898 ⁴⁹. Par ailleurs, la Commune a un lien avec l'histoire familiale de Péguy : son père serait mort d'une maladie causée par les privations de l'année terrible. Nourri de sa lecture de Hugo ⁵⁰, Péguy conçoit certains événements historiques de façon héroïque. C'est ainsi qu'il analyse la Commune dans la continuité des soubresauts du XIX^e siècle depuis la Révolution française. Il tient le 18 mars pour « une journée républicaine, une restauration républicaine en un certain sens », une « explosion de la mystique républicaine ⁵¹ » comparable à l'effervescence de 1848. Mais ce n'est pas encore un basculement. Dans la vision de l'histoire

que défend Péguy, la trahison des idéaux anciens, l'établissement du monde moderne contre lequel il a tant de griefs, commence après, au début des années 1880, avec l'enracinement de la république opportuniste.

- 31 Depuis le lancement des *Cahiers de la quinzaine* en 1900, Péguy développe une réflexion sur l'écriture de l'événement. Ses premiers travaux, des comptes rendus de congrès socialistes, opposent une attitude sténographique (la retranscription des documents bruts) à une représentation de l'événement travaillée par sa conscience de témoin. Peu à peu, Péguy élabore une réflexion philosophique sur l'écriture de l'histoire ⁵². Il rejette de plus en plus radicalement l'école historiographique méthodique, républicaine, qui a réformé les sciences humaines et l'université française (avec des représentants comme Lavisser, Langlois, Seignobos...) et imposé le modèle de la critique documentaire. En s'acharnant contre ces historiens qu'il estime scientifiques, il les peint comme des suppôts du monde moderne et dénonce leur supposée incapacité à appréhender la réalité dans son infinie diversité. Ce faisant, Péguy suggère des voies alternatives pour écrire l'histoire – dont l'histoire du peuple et des sans-voix, comme Michelet – à partir de la mémoire, dans un régime temporel feuilleté, « organique » au lieu d'être chronologique ou linéaire. Hasard métaphorique ou cohérence de l'imaginaire social, certaines intuitions de Péguy sur le rythme qui sied à l'histoire du peuple travailleur s'expriment à travers des analogies végétales. Elles s'accordent avec la façon dont Colomès et Phonsine sont représentés dans *Philémon*.

L'humanité ne procède point comme le croient précisément ces modernes [...] Elle ne s'allonge point comme ces rails de chemin de fer, linéaires, parallèles, qui s'avancent, qui progressent, homogènes : qui recommencent *de plano, nihilo*, tous les sept ou neuf ou quinze mètres, ou vingt-cinq [...] Naturelle elle procède naturellement, selon une méthode, selon un rythme naturel. Organique elle procède organiquement, selon une méthode, selon un rythme organique ;

particulièrement elle fait des poussées qui donnent sensiblement un rythme végétal, arborescent [...] Je n'emploie pas au hasard cette comparaison de la végétation — organique, historique —, de l'humanité avec la végétation — organique, historique —, d'un arbre, et généralement de tous les végétaux arborescents ⁵³.

- 32 À partir de 1908, Péguy accueille dans sa revue les « cahiers rouges » de Maxime Vuillaume, journaliste communard exilé en Suisse. La publication se fait à l'initiative de Lucien Descaves, qui non seulement insiste pour que Vuillaume mette en ordre ses souvenirs, mais qui arrange un entretien entre lui et le gérant des *Cahiers*. Descaves procure une belle préface au premier cahier de Vuillaume dans la livraison des *Cahiers de la quinzaine* du 9 février 1908. Le texte de Descaves annonce bien des motifs qui seront présents dans *Philémon*, alors en cours d'écriture : il mentionne les lieux de sociabilité de la bohème à la fin du Second Empire, l'alliance indissociable de la révolution et de la poésie, l'urgence de témoigner, la possible désaffection de la génération des fils pour un événement qu'ils n'ont pas vécu... Comme le narrateur de *Philémon* vis-à-vis de Colomès, il émet quelques critiques personnelles, en l'occurrence à propos du *Père Duchêne* de Vuillaume et Vermersch. La formule finale de la préface rappelle la dédicace de *Philémon*, qui comparait la flamme des communards à l'étincelle de vieilles pierres à fusil :

Il faut prendre garde à ces vieilles poudres et les manier avec précaution, même pour leur donner un abri bien sec en nos bibliothèques. Notre marine sait, et nous savons aussi, que ces vieilles poudres-là sont dangereuses pour la sécurité des vieux bateaux ⁵⁴.

- 33 Au fil de la parution des *Cahiers rouges*, étalée sur plusieurs années ⁵⁵, Péguy salue l'œuvre de Vuillaume. Elle n'est pas une publication isolée : en 1910, le gérant des *Cahiers de la quinzaine* ouvre aussi sa revue aux souvenirs du communard Paul Milliet extirpés des archives familiales (*Une famille de républicains fouriéristes, les Milliet*). Péguy déclare apprécier l'écriture de Vuillaume car ce dernier n'hésite pas à recomposer son témoignage pour mieux faire

apparaître la force de l'événement. Imaginant que la muse de l'histoire s'adresse directement à lui, Péguy écrit :

Vous avez dans votre bande [...] un chroniqueur et un mémorialiste. Vous le savez bien. C'est Vuillaume. Celui-là est de la pure lignée de nos anciens chroniqueurs. [...] Quand on lui parle de la Commune, celui-là, et de la guerre, et de l'empire, et des commencements de la République, il ne se met pas à vous raconter de l'histoire, celui-là. Tout pan de mur, tout pavé lui est texte et matière à remémoration. Ici, Vallès venait, dans ce café. Il se mettait dans ce coin-là. Il se tenait comme ça. Et un certain geste des épaules, une certaine manière de porter la stature vous font voir Vallès, vous transportent devant Vallès même, non pas seulement dans le temps mais dans l'âge et dans l'événement de Vallès, vous en apprennent cent fois plus que toutes les « histoires » du monde ⁵⁶ .

- 34 Il valorise la résurrection du passé, la remémoration de l'événement conçu dans sa plénitude : Vuillaume chroniqueur et témoin semble accomplir le programme théorique de Michelet comme celui de Péguy. En cela, sa méthode d'écriture répond aux inquiétudes de Descaves ainsi que de Péguy sur le « vieillissement » de l'événement, la sclérose des souvenirs et la péremption du récit insurrectionnel.
- 35 À la recherche du temps perdu de la Commune, on se risquera à esquisser un parallèle suggestif. Dans l'extrait de *Clio* précédemment cité, Péguy fait l'éloge de la capacité de Vuillaume à transformer tout « pan de mur » et tout « pavé » (inégal ?) en matière à remémoration. Ces deux images rappellent furieusement un écrivain majeur du début du xx^e siècle ⁵⁷ ... Marcel Proust, on le sait, publie le premier tome de *La Recherche* en 1913, l'année de la parution de *Philémon* et de la composition de *Clio*. La madeleine de Combray n'est que le premier des artefacts matériels qui provoque les réminiscences proustiennes. Ainsi, Proust articule sa vaste entreprise romanesque autour de quelques épiphanie mémorielles, dépendantes d'une certaine disposition envers les objets : elles permettent au narrateur de saisir le sens de son aventure esthétique et existentielle. Ne s'agit-il que d'une coïncidence ? Proust, dans ses expérimentations romanesques sur la mémoire qui s'incarne dans

les objets et dans les êtres, est tributaire de la pensée de Bergson et de la notion de « durée » intériorisée qui, à la Belle Époque, renouvelle la philosophie du temps – c’est même devenu une *doxa* critique. Péguy, qui appartient à la même génération que Proust, est un grand bergsonien : il a suivi ses cours à l’École normale supérieure puis au Collège de France, et surtout, il fait siennes les théories de Bergson sur le vieillissement et la durée en les transposant du domaine psychologique à celui de l’histoire.

- 36 Péguy, Proust : à la même époque, ces écrivains, sous des modalités distinctes et avec des préoccupations fort différentes, mettent au point un processus de compréhension du temps historique qui passe par l’appréhension subjective, émotive, du patrimoine immatériel et de la culture matérielle. Le risque de pétrification du souvenir est grand, et pourtant, les textes utilisent des dispositifs qui permettent une relecture vivante, en dépit d’une imprégnation idéologique d’époque, ainsi qu’une transmission à la génération des fils. Sans trop généraliser, il semblerait que se formule, en cette Belle Époque finissante qui s’extirpe difficilement d’un siècle de révolutions, un impensé de l’historiographie d’alors : la transformation progressive des rapports de la conscience, de la mémoire et de l’histoire. Descaves, avec ses modestes feuilles mortes, semble partager cette intuition.

BIBLIOGRAPHIE

Lucien Descaves, *Philémon, Vieux de la Vieille*, éd. Maxime Jourdan, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2019 [1913].

—, *Souvenirs d’un ours*, Paris, Éditions de Paris, 1946.

- Maxime Vuillaume, *Mes Cahiers rouges. Souvenirs de la Commune*, éd. Maxime Jourdan, Paris, La Découverte, « Essais », 2011 [1908-1914].
- Charles Péguy, *Œuvres en prose*, 3 tomes, éd. Robert Burac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1992.
- Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tomes 3 et 4, éd. Jean-Yves Tadié (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988 et 1989.
- Sylvie Aprile, *Le Siècle des exilés. Bannis et proscrits, de 1789 à la Commune*, Paris, CNRS Éditions, 2010.
- Roger Bellet et Philippe Régnier (dir.), *Écrire la Commune. Témoignages, récits et romans : 1871-1931*, Tusson, Du Lérot, « Idéographies », 1994.
- Robert Brécy, *La Chanson de la Commune : chansons et poèmes inspirés par la Commune de Paris*, Paris, Les éditions ouvrières, 1991.
- Philippe Darriulat, *La Muse du peuple. Chansons sociales et politiques en France 1815-1871*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Rafal Dobek, « La représentation de la Commune de Paris dans la littérature française du XIX^e et XX^e siècle », dans Gisèle Séginger et Zbigniew Pryzchodniak (dir.), *Fiction et histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, « Formes et savoirs », 2011, p. 265-280.
- Pierre-Jean Dufief (dir.), *Lucien Descaves. Actes du colloque de Brest*, Tusson, France, Du Lérot, 2007.
- , « Dossier Lucien Descaves », *Cahiers naturalistes*, n^o 84, sept. 2010.
- Judith Lyon-Caen, *La griffe du temps : ce que l'histoire peut dire de la littérature*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2019.
- Gaetano Manfredonia, *La Chanson anarchiste en France des origines à 1914*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Kristin Ross, *L'Imaginaire de la Commune*, traduit de l'américain par Étienne Dobenesque, Paris, La Fabrique, 2015 [*Communal Luxury. The Political Imaginary of the Paris Commune*, 2015].
- « La Commune et le roman français », *Le Mouvement social*, « La Commune de 1871 », n^o 79, avril-juin 1972.

NOTES

1. Lucien Descaves, *Souvenirs d'un ours*, Paris, Éditions de Paris, 1946, p. 26.

2. Sur Gustave Lefrançais (1826-1901), voir le Maitron en ligne : <https://maitron.fr/spip.php?article33693>
3. Lucien Descaves, *Philémon, Vieux de la Vieille*, éd. Maxime Jourdan, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2019, p. 8. La pagination des citations, insérée dans le corps de l'article pour alléger les notes, renvoie à cette édition de *Philémon*.
4. Par exemple David Bosc, *La Claire fontaine*, Paris, Verdier, 2013, roman centré sur l'épisode de la colonne dans la trajectoire de Gustave Courbet.
5. Dès 1902, Descaves met en œuvre la publication posthume des *Souvenirs d'un révolutionnaire* de Lefrançais, qu'il préface. Cette mission éditoriale n'est pas un acte isolé : en 1909, il aide Victorine Brocher à mettre au point ses *Souvenirs d'une morte vivante* ; comme on le verra ci-après, il joue aussi un rôle de facilitateur dans la publication des *Cahiers Rouges* de Maxime Vuillaume.
6. Certains passages du roman font apparaître de longues listes de noms d'anciens communards (voir *Philémon*, éd. cit. p. 164, 167, 181, 264...) à la manière de registres d'archives.
7. Voir note 3.
8. C'est le cas dans deux articles importants pour la redécouverte de Lucien Descaves : Roger Fayolle, « Actualité d'un roman de Lucien Descaves, *Philémon, vieux de la vieille* », dans Roger Bellet et Philippe Régner (dir.), *Écrire la Commune. Témoignages, récits et romans : 1871-1931*, Tusson, Du Lérot, « Idéographies », 1994, p. 221-236 ; et Éric Villoing, « Roman, histoire et mythe de la proscription communaliste dans *Philémon, vieux de la vieille* de Lucien Descaves », *ibid.*, p. 237-251.
9. « *L'Apprentie* [de Gustave Geffroy, N.D.L.R.] est littérairement plus réussi que *Philémon Vieux de la Vieille*, récit composé selon les recettes les plus éprouvées du post-naturalisme, bon feuilleton mais rien de plus », peut-on lire dans Marie-Claire Bancquart, *Images littéraires du Paris « fin-de-siècle »*, Paris, Éditions de la Différence, « Le Passé composé », 1979, p. 60. Par ailleurs, Jean Maitron qualifie *Philémon* de « livre d'histoire plus que roman » dans la notice de son célèbre dictionnaire biographique consacrée à Descaves : <https://maitron.fr/spip.php?article89697>.
10. Dans les années 1890, Lucien Descaves fréquente Darien, Zo d'Axa, Séverine, Jean Grave. Comme eux, il fait preuve d'une grande sensibilité envers les réfractaires et les opprimés dans ses écrits.
11. Voir par exemple les pages consacrées à *Philémon* dans Rafal Dobek, « La représentation de la Commune de Paris dans la littérature française du XIX^e et XX^e siècle », dans Gisèle Séginger et Zbigniew Prychodniak (dir.), *Fiction et histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, « Formes et savoirs », 2011, p. 265-280.
12. Sylvie Aprile, *Le Siècle des exilés. Bannis et proscrits, de 1789 à la Commune*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 14.

13. Sa collection de documents, brochures et manuscrits relatifs à la Commune est cédée en 1936 à l'Institut international d'histoire sociale d'Amsterdam. Voir l'introduction de Maxime Jourdan, *Philémon*, éd. cit., p. 9.

14. C'est le fameux précepte « L'histoire s'écrit avec des documents » qui se trouve notamment dans l'*Introduction aux études historiques* (1898) de Langlois et Seignobos, manuel et bréviaire de l'histoire méthodique dans l'université française de la fin du XIX^e siècle.

15. Sur Henri Mathey (1825-1913), voir le *Maitron* en ligne : <https://maitron.fr/spip.php?article65754>.

16. La diégèse de *Philémon* comporte nombre d'éléments sentimentaux ou pathétiques qui ne seraient pas mis en valeur comme tels dans un ouvrage historique : l'histoire d'amour de Colomès et Phonsine (fictive) s'achève par la maladie et la mort ; leur histoire familiale est tragique, leur fille unique les ayant abandonnés pour épouser un gendre avide, un horloger poitevin que Colomès méprise.

17. L'épigraphe du chapitre 1 est la suivante : « Les vieillards d'aujourd'hui ont vu, ont fait la Révolution... Ce sont des livres vivants qui, malheureusement, se ferment chaque jour, des annales qui ne se connaissent pas toujours elles-mêmes ; mais qui trouvent mille réponses instructives, à qui sait les consulter. MICHELET ». *Philémon*, éd. cit., p. 27.

18. Le cours de Michelet au Collège de France est suspendu début janvier 1848 car il est accusé d'encourager l'agitation de la jeunesse des Écoles. Selon Vallès, « Le cours de Michelet est notre grand champ de bataille » (*Le Bachelier* (1881), in Jules Vallès, *Œuvres II. 1871-1885*, éd. R. Bellet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 485). En février 1848, sous la Deuxième République, le cours est rétabli. En 1852, Michelet est destitué du Collège de France, de même que Quinet – il refuse de prêter serment à l'Empire.

19. Sur la référence intellectuelle et politique à Michelet (mort en 1874) dans la France des débuts de la III^e République, voir Camille Creighton, *Résurrections de Michelet. Politique et historiographie en France depuis 1870*, Paris, Éditions de l'EHESS, « En temps et lieux », 2019. Dans l'œuvre de Péguy, qui sera évoquée ultérieurement, Michelet est célébré à plusieurs reprises en tant que « génie même de l'histoire » (Charles Péguy, « Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne » (1913), dans *Œuvres en prose complètes III*, éd. Robert Burac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1028).

20. Descaves insère ici une citation tronquée mais exacte de Michelet. Voir Jules Michelet, *Cours professé au Collège de France 1847-1848*, Paris, Chamerot, 1848, p. 60.

21. Par exemple le *racoin* (p. 59), ou encore le *moulin à café* (p. 61) qui désigne la mitrailleuse.

22. Les grands-parents maternels sont déterminants pour la vocation de Descaves ; ils l'ont initié à la culture littéraire en l'emmenant au théâtre lorsqu'il était enfant (*Souvenirs d'un ours*, op. cit., p. 3).

23. Voir par exemple : « Parmi ces Vieux de la Vieille que j'aimais à interroger, rares étaient ceux qui se livraient incontinent. Méfiance de leur part envers moi ? Non pas. Mais il fallait

avec eux, tisonner, rapprocher les braises et souffler dessus, pour en faire jaillir encore, à la fin, une flamme. » (*Philémon*, éd. cit., p. 131).

24. Éric Villoing, « Roman, histoire et mythe de la proscription communaliste dans *Philémon, vieux de la vieille* de Lucien Descaves », art. cit.

25. Napoléon Gaillard (1815-1900) a participé à la Commune de Paris (voir sa notice sur le Maitron en ligne : <https://maitron.fr/spip.php?article135923>). En 1876, il publie un traité, *L'Art de la chaussure*. Voir les passages relatifs à Gaillard dans : Kristin Ross, *L'Imaginaire de la Commune*, traduit de l'américain par Étienne Dobenesque, Paris, La Fabrique, 2015 [2015].

26. Pour des exemples de ces chansons de l'exil, voir Robert Brécy, *Florilège de la chanson révolutionnaire de 1789 au Front Populaire*, Paris, Éditions Hier et demain, 1978, p. 104-111.

27. Voir Gaetano Manfredonia, *La Chanson anarchiste en France des origines à 1914*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 7.

28. « Maintenant, on n'ose plus chanter pour soi ; on se cache, on ferme les fenêtres, on baisse la voix, on a peur de la dérision qui s'attache à la romance et à ses derniers zéloteurs. » (*Philémon*, éd. cit., p. 33). Voir aussi Romain Benini, « La chanson, voix publique (Paris, 1816-1881) », dans *Romantisme*, vol. 171, n° 1, 2016, p. 40.

29. Voir la notice de Pierre Dupont (1821-1870) sur le Maitron en ligne : <https://maitron.fr/spip.php?article30465>

30. Dupont était par exemple un ami du jeune Sébastien Faure. Voir Gaetano Manfredonia, *La Chanson anarchiste en France*, op. cit., p. 165.

31. Dans l'*Album Zutique*, Rimbaud évoque la foule populaire à travers la métonymie « Dans le remous public des grands chapeaux fanés / Des chauds gilets à fleurs, des vieilles redingotes / Et des chants d'ouvriers anciens dans les gargotes » (« Ressouvenir », dans *Album Zutique*, éd. D. Grojnowski et D. Saint-Amand, Paris, Garnier-Flammarion, 2016, p. 155).

32. Pierre Dupont, *Chants et chansons (poésie et musique)*, vol. 1, Paris, chez l'éditeur, 1851, p. 4.

33. Voir Robert Brécy, *La Chanson de la Commune : chansons et poèmes inspirés par la Commune de Paris*, Paris, Les éditions ouvrières, 1991, p. 17. Émile Debraux, mort en 1831, est le rival en popularité de Béranger dans les années 1820.

34. *La Républicaine ou Le Peuple est roi*, cantate de 1848, paroles d'Eugène Woestyn et musique d'Amédée Artus.

35. Philippe Darriulat estime que ces trois chansons de la Révolution française sont celles qui ont la postérité la plus importante au XIX^e siècle (*La Muse du peuple. Chansons sociales et politiques en France 1815-1871*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 96).

36. Descaves, comme l'a montré le roman antimilitariste *Sous-offs*, est un auteur de tendance pacifiste. Tout en étant très attaché à l'univers parisien qui l'a vu naître, il a aussi une sensibilité plus volontiers internationaliste que chauvine (voir la discussion sur la tension entre patriotisme et internationalisme dans *Philémon*, éd. cit., p. 96).

37. En 1847, le goguettier Charles Colmance écrit *Fich-Tong-Kang*, une chanson satirique contre Guizot : il accuse celui qui est alors président du Conseil d'être à la solde de l'étranger. Colmance s'inspire d'une parade chinoise comportant des couplets chantés, *Fich-Tong-Khan ou l'Orphelin de la Tartarie* de Sauvage et Lurieu, créée en 1835 au Théâtre du Palais-Royal. Le motif de « fiche ton camp » est plusieurs fois repris sous le Second Empire : ainsi, vers 1863, le compositeur Emmanuel Chabrier s'associe au jeune Paul Verlaine pour écrire un opéra-bouffe intitulé *Fisch-Ton-Kan*.

38. « Pendant la période d'investissement, [...] un cabotin de vingtième ordre, dont j'ai oublié le nom, obtint un succès réel [...] en chantant une sornette de circonstance intitulée : *Le Sire de Fich-tong-Kang*. L'air et les paroles devinrent populaires ; on les braillait dans les postes, dans les cabarets, à la caserne, derrière les remparts et dans les collèges qui n'avaient point congédié leurs élèves ; contre l'Allemagne implacable, ce fut le chant de guerre de Paris. » Maxime du Camp, *Souvenirs d'un demi-siècle*, t. 2, Paris, Hachette, 1949, p. 116.

39. Faut-il y voir un rapprochement avec la formule de Baudelaire qui, dans la préface mentionnée précédemment, considère que le *Chant des ouvriers* de Dupont est la « Marseillaise du travail » ?

40. Le couple formé par la compositrice Loïsa Puget et le parolier Gustave Lemoine a produit de façon prolifique pour le théâtre.

41. Au contraire des noms précédemment évoqués, ces trois musiciens qui jouissent d'une certaine notoriété au milieu du XIX^e siècle ne sont pas particulièrement politisés et proviennent de milieux sociaux différents. Bérat est un goguettier d'origine rouennaise, membre de la Lice chansonniers ; Henrion, également goguettier, est en 1851 un membre fondateur de la SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique), qu'il présidera ; Louis Clapisson, compositeur pour l'Opéra-comique, sera élu à l'Académie des Beaux-Arts sous l'Empire.

42. *Jenny l'ouvrière*, aux paroles d'Émile Barateau, est la célébration d'une femme-printemps, qui s'oppose ici à la *Nostalgie* de Béranger.

43. Dans *L'Enfant*, le narrateur vallésien croise Béranger « chantre des *Gueux* » ; il le peint ironiquement en vieillard à l'allure jésuite (Jules Vallès, *Œuvres II*, op. cit., p. 289).

44. Selon une formule de Philippe Darriulat (*La Muse du peuple*, op. cit., p. 165-166).

45. « On travaillait en chantant du matin au soir, gais comme des pinsons », rapporte Colomès (*Philémon*, éd. cit., p. 93).

46. Tout renaît au printemps : c'est symboliquement « en 1900, au printemps » (*Philémon*, éd. cit., p. 28) que le narrateur s'installe près de chez les Colomès.

47. « Chez les auteurs anticommunards l'amour est l'anti-histoire ; chez les auteurs procommunards l'amour est la révolution, ils s'identifient. » Anne Roche, in Anne Roche et

Gérard Delfau, « La Commune et le roman français », *Le Mouvement social*, « La Commune de 1871 », n° 79, avril-juin 1972, p. 309.

48. Judith Lyon-Caen, *La griffe du temps : ce que l'histoire peut dire de la littérature*, Paris, Gallimard, « nrf essais », 2019.

49. Les frères Tharaud insistent sur la composante insurrectionnelle de l'engagement dreyfusard de Péguy : tandis qu'il menait les bandes d'étudiants insurgés dans la bataille contre les bandes d'étudiants nationalistes, il n'était pas avare d'un coup de canne (Jérôme et Jean Tharaud, *Notre cher Péguy*, Paris, Plon, 1926).

50. Péguy est influencé en particulier par *Les Châtiments*, qu'il cite très fréquemment, et dans une moindre mesure, par *La Légende des siècles* (« Booz endormi »). Il ne commente guère, en revanche, l'œuvre de Hugo après la Commune.

51. Charles Péguy, « Notre jeunesse » (1910), *Œuvres en prose complètes III*, *op. cit.*, p. 26).

52. Ce n'est pas le lieu ici de détailler une pensée d'une grande complexité, qui évolue par paliers entre 1901 et 1914. Pour une introduction, voir Françoise Gerbod, « Péguy philosophe de l'histoire », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 20, 2002/1, p. 9-34. Voir aussi François Bédarida, « Histoire et mémoire chez Péguy », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 73, 2002/1, p. 101-110.

53. Charles Péguy, « Deuxième élégie contre les bûcherons de la même forêt » (septembre 1908, *posthume*), *Œuvres en prose complètes II*, éd. Robert Burac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 941-942. Ce texte évoque le rapport de l'ouvrier-artisan à la matière (p. 944-949) et les germes d'un monde nouveau qui aurait pu éclore à la fin du XIX^e siècle (p. 939-941) ; ces thèmes ainsi que les métaphores végétales employées pour les désigner sont présents de façon comparable dans *Philémon* (voir notre propos sur le mythe de l'arbre et le motif de la reverdie dans le roman).

54. Lucien Descaves, dans Maxime Vuillaume, *Mes Cahiers rouges. Souvenirs de la Commune*, éd. Maxime Jourdan, Paris, La Découverte, « Essais », 2011 [1908-1914], p. 26.

55. Les cahiers I à III paraissent début 1908, IV à VI début 1909, le cahier VII, provisoirement intitulé « dernier cahier », en mars 1910. Les cahiers VIII à X paraissent en février 1912, juin 1913 et juin 1914.

56. Charles Péguy, « Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne » (1913), *op. cit.*, p. 1195.

57. Voir deux passages-clé dans *La Recherche* de Proust : le développement sur le petit pan de mur jaune par Bergotte mourant (M. Proust, *La Prisonnière* dans *À la recherche du temps perdu*, t. III, éd. J-Y. Tadié (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 692) ainsi que la scène de révélation autour des pavés inégaux de la cour de l'Hôtel de Guermantes (*Le Temps retrouvé* dans *ibidem*, t. IV, 1989, p. 445-446).

INDEX

Mots-clés : Descaves (Lucien), Roman, Chanson, Commune de Paris, Mémoire

AUTEUR

JULIE MOUCHERON

Université Paul-Valéry Montpellier

Transposer et réinventer le mythe

Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein et le souvenir de la Commune de 1871

Pascal Rousse

« Ici l'art s'élève jusqu'à la conscience de soi comme un
des aspects de la violence ¹. »

« L'insurrection est un art aussi bien que la guerre ou
n'importe quel autre art ; elle est soumise à certaines
règles pratiques [...] [elle] est un calcul avec des
grandeurs très indéterminées dont la valeur peut
varier tous les jours ² [...]. »

« L'histoire (ou ce que l'on appelle ainsi) se souvient
des rois et des guerriers, parce que ces hommes
détruisent ; l'art se souvient du peuple parce que le
peuple construit ³. »

« La connaissance de la vie est, indissociablement,
l'édification de la vie – sa *re-création* ⁴. »

Introduction

- ¹ La Commune de 1871 occupe chez Eisenstein une place intime et notable. Il entre en relation dès l'enfance avec la mémoire et

l'Histoire de cet événement, par l'image, la scénographie et le texte. Pour une sensibilité aussi impressionnable que la sienne, dotée d'une grande mémoire et d'une culture visuelle précoce, nul doute que la Commune ne laisse une trace profonde et fraye un imaginaire marqué par le conflit et la violence ⁵. Eisenstein a 8 ans quand ses parents l'emmenent en voyage à Paris, s'éloignant des dangers suscités par la révolution de 1905, qui secoue l'empire russe jusqu'en 1906 et finira dans le bain de sang d'une répression inhumaine. La Semaine sanglante des 21-28 mai 1871 à Paris en était un funeste précédent. Or, dès ce moment, il est captivé par tout ce qui a trait aux révolutions modernes, depuis 1789.

- 2 Sa conception de l'art se forme dans ses intérêts esthétiques, pour le cirque, le théâtre, le cinéma, l'architecture, mais aussi pour l'estampe, qui viennent nourrir son inlassable activité de dessinateur et d'observateur, et dans sa passion pour les récits, où le thème révolutionnaire aura une part privilégiée. Dans ses œuvres théâtrales et cinématographiques, Eisenstein montrera un souci constant de présenter le conflit dans ses multiples dimensions et d'en faire sentir les ressorts inapparents. Mais la fonction qu'il assigne à l'art consistera moins à figurer le spectacle des passions humaines qu'à les donner à connaître et à penser, en passant par l'affect, afin d'atteindre leur raison, dans leur structure profonde et initiale, et d'en produire une *trace* adéquate ⁶. Il opère de cette façon un déplacement de la *mimesis* vers l'inapparent ou l'invu, par la « *re-création* » du phénomène, dont la vérification tient à la relation de sa construction au réel, c'est-à-dire à la puissance de réflexion que l'œuvre sera susceptible de procurer au spectateur par l'expérience qu'il en fera. Il ne s'agit donc pas de refléter la réalité, fût-ce dans sa « structure », mais d'en produire un mode de connaissance de ce que l'art seul permet d'appréhender, grâce à sa

forme la plus avancée et la plus complète, selon Eisenstein : le cinéma. Ainsi, écrit Jacques Rancière :

La communication cinématographique n'est donc pas un moyen de parler de la réalité du communisme en construction en Union Soviétique. Elle est un moyen de la construire. Communiquer n'est pas transmettre des informations mais relier des activités. Le langage cinématographique construit la réalité sensible du communisme en reliant une multiplicité de mouvements. ⁷

- 3 C'est pourquoi la connexion entre une forme discontinue de composition par le montage et le thème révolutionnaire conduit Eisenstein à expérimenter et à formuler une pensée artistique vouée à saisir les principes de la mise en forme en tant que projet de transformation du monde et de soi.
- 4 La résonance et la fécondité de la Commune de 1871 dans l'imaginaire tient à son échec factuel, qui ouvre pourtant à la réflexion et aux pratiques révolutionnaires de l'avenir tous les possibles dans l'horizon de « la manifestation de soi totale de l'individu », selon la formule de Karl Marx ⁸, pour qui la pratique artistique offre le paradigme de l'activité humaine non divisée, libérée de l'aliénation, comme « autoeffectuation de l'individu ». Pour la première fois, avec la Commune, cette possibilité se manifeste socialement ⁹. Dès lors, il faut soustraire la connaissance et la mémoire de l'événement révolutionnaire à la linéarité téléologique de tout discours historique officiel et à ses représentations narratives, qui tendent à privilégier le point de vue du vainqueur en tant que tel, c'est-à-dire comme dominant. Au cinéma, c'est le modèle de l'enchaînement, selon Griffith, auquel Eisenstein opposera une production des plans par fragmentation due à l'intervention explosive de la caméra dans l'espace de la mise en scène ¹⁰. Mais il s'agit tout autant d'assumer dans la pratique et la forme artistiques l'attitude de l'émancipation. On peut penser que la fonction moderne de l'art tient justement à son rapport réflexif à l'indéterminé : l'apeiron (ἄπειρον), le non-limité, permet avec

Anaximandre de conceptualiser la *mêtis* comme faculté de s'orienter, de tracer des voies, de déterminer un champ, de construire au milieu de la possibilité illimitée ¹¹. Il y a là un rapport d'analogie avec l'expérience de l'événement révolutionnaire. La question de la *maîtrise* dans l'irréductible ouverture de la pratique anime ainsi la lutte des avant-gardes soviétiques pour l'expérimentation artistique, en tant que condition de la poursuite de la révolution vers son accomplissement anthropologique. Eisenstein nous lègue une synthèse de ces enjeux, où la Commune, moment d'interruption béant du cours des choses, qui *ne passe pas*, impossible à fixer en origine déterminante (*arkhè*, ἀρχή), matrice d'un imaginaire révolutionnaire sans identité propre, sans rivage (*an-arkhè*, *a-peïron*), agit comme le ferment de la résistance au pouvoir et de la liberté créatrice.

L'insurrection de l'art

- 5 L'insurrection est un art, selon Marx et Engels ; un art au sens déjà moderne du terme, comme l'a vu William Morris ¹². Les textes de Marx sur les mouvements sociaux et révolutionnaires abondent en métaphores esthétiques et artistiques. Car, tragédie, comédie ou farce, l'Histoire est une scène, écrit-il à plusieurs reprises ¹³. Mais, par-delà la rhétorique, voire le cliché, il y a un modèle de l'imagination : une façon de comprendre la *praxis* comme une conjugaison raisonnée de l'agir et du faire dans l'œuvre commune en devenir, opposée à la difformité, l'insensibilité, la bêtise de la bourgeoisie et de la société capitaliste en général. On peut parler d'un art de la construction et de la composition qui fera concourir des temps et des lieux multiples, dans une dialectique des pratiques, entre humilité technique et puissance prométhéenne. On renoue

ainsi avec l'antique pensée de la *mêtis*, qui constitue déjà le creuset commun de toutes les acceptions du mot art. Ce sens pratique procure le pouvoir de révéler et rendre saisissables, dans le familier de l'ordre établi, les ressorts de l'oppression et de l'exploitation et de faire le tri, de discerner le bon du mauvais ; il suscite une puissance de *transformation* ¹⁴ à l'échelle collective. Ainsi, art, politique et esthétique apparaissent-ils inextricablement liés dans le rapport de l'action et du faire à *l'indéterminé*.

- 6 Si *Octobre* d'Eisenstein tisse des liens entre la Révolution soviétique de 1917 et la Commune de 1871, c'est parce que cette référence est devenue topique, mais aussi que le cinéaste est lui-même hanté par la cruauté qui en surgit. Dans *L'État et la Révolution*, par exemple, Lénine reprend le mot d'Engels, en l'attribuant à Marx : « L'insurrection est un art » ; ce qui nous renvoie au langage esthétique par lequel Marx décrit et interprète les événements sociaux de la France du XIX^e siècle ¹⁵. Lénine discute de la question de l'État, suivant sa propre lecture de l'effort de Marx et Engels pour en exposer une conception radicalement nouvelle à la lumière de la Commune. Il centre ce débat sur la tension entre fédéralisme et centralisme, qu'il fait remonter à la polémique de Marx et de Proudhon au sujet de l'État : faut-il l'abolir pour en finir avec le pouvoir ou prendre le pouvoir pour l'abolir ? Ce débat se poursuit aujourd'hui à propos de l'interprétation du legs de la Commune, au point, comme le remarque Kristin Ross, d'occulter le foisonnement de l'imaginaire que cet événement symbolise ¹⁶.
- 7 Le point crucial réside dans le modèle du peuple des travailleurs en armes se chargeant eux-mêmes des tâches autrefois dévolues aux classes d'encadrement : administration, police, armée, voire instruction. Or, les communards ont dû inventer en pratiquant, face à nombre de difficultés terriblement pressantes. Il s'agit donc de

penser ce paradoxe : il faut organiser l'auto-organisation des masses, à l'exemple de la classe ouvrière, dans « la dictature du prolétariat ». Lénine reprend ici cette formule de Marx dans son sens littéral et pas encore comme métaphore passe-plat du Parti unique. À ce moment-là, cela signifie que l'on résorbera toute séparation entre la société et l'État, qui demeurerait comme simple fonction de coordination centrale, et que l'ensemble de la classe ouvrière devra guider les autres vers la réalisation de la société sans classes, dans laquelle, par conséquent, l'État et le prolétariat lui-même se dissoudraient. Nous savons que ni Lénine ni la société soviétique n'emprunteront cette voie. Mais, la Commune sera encore invoquée en faveur de l'insurrection armée ¹⁷. On retrouve trace de ces enjeux au cœur du film d'Eisenstein, dont il convient de rappeler qu'il résulte d'une commande officielle, dans le cadre d'un vaste programme de commémoration du 10^e anniversaire de la Révolution d'octobre 1917. Eisenstein et son équipe réunirent une abondante documentation, conseillés pour les archives visuelles par la cinéaste Esther Choub, par Alexandre Éfimov pour l'historiographie et par le principal stratège avec Trotski de l'insurrection d'octobre jusqu'à la prise du Palais d'Hiver, Nicolas Podvoïsky, personnage important qui apparaît dans le film au Comité Militaire Révolutionnaire de Petrograd, puis à la tête de l'assaut final, attifé en bohème crasseux.

Les déboires d'Orphée

- 8 Dans *Octobre*, la référence à la Commune se signale à l'évidence par le fragment du lynchage du porte-bannière, inséré en montage alterné dans la séquence dite du pont : « On avait envie d'ajouter coûte que coûte une "note" de la Commune de Paris à l'épisode historique de l'ouvrier bolchevik frappé et tué par la bourgeoisie déchaînée. » ¹⁸.

Cette séquence équivaut, sur le plan dramaturgique, à celles des massacres d'ouvriers (dans l'immeuble de logements et au finale) dans *La Grève*, 1924, et de l'escalier Richelieu d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine*, 1925. En effet, ce sont des moments d'intensité pathétique maximale. Lors des journées de manifestation à Petrograd contre le gouvernement de février et pour l'arrêt de la guerre, des 3 et 4 juillet 1917, de violents affrontements avec les manifestants, provoqués par des troupes loyalistes, éclatent le 4. Tandis que la foule est prise dans un mitraillage, un jeune homme s'en écarte pour tenter de sauver une bannière. Il s'approche des quais et surprend par hasard un couple lascif dans une barque : un officier en compagnie d'une élégante en dentelles blanches tenant une ombrelle. L'officier le voit, s'écrie « un bolchevik ! », bondit de la barque sur le quai pour le molester. La jeune femme regarde la rixe, hors champ, avec une moue blasée de dégoût et d'amusement mêlés. Pendant que l'officier retient l'ouvrier, d'autres femmes en toilettes se ruent, le frappent à coups redoublés avec la pointe de leurs ombrelles, déchirent de leurs dents la bannière et en brisent la hampe de leurs pieds. Elles laisseront le militant mort, gisant sur les marches du quai, la chemise en lambeaux ouverte sur son torse. Ce plan le montre selon un angle qui n'est pas sans évoquer le tableau de Mantegna, *La lamentation sur le Christ mort* (vers 1480) ou encore, par son oblique, *Une rue de Paris en mai 1871* (vers 1903-1905), huile sur toile de Maximilien Luce, qui représente cinq communards morts, dont une femme, près des débris d'une barricade. Cet assassinat, qui remplit ici une fonction allégorique accusant la violence pure du rapport de domination, convoque à l'esprit du spectateur cultivé deux images sous-jacentes. L'une, historique, rappelle le massacre de gardes nationaux fédérés par la foule légitimiste de Versailles. Des bourgeoises crevèrent les yeux de

certains d'entre eux avec leurs ombrelles ¹⁹. La violence revancharde de ces nantis annonce le déchaînement de la semaine sanglante. L'autre, littéraire et mythologique, figure l'exécution par les Ménades d'Orphée le poète musicien ²⁰.

- 9 Dans ses mémoires, Eisenstein se rappelle les réminiscences affectives qui l'auraient, dit-il, irrésistiblement poussé à introduire cet épisode dans le film. Du voyage à Paris, à l'âge de 8 ans en 1906, outre la découverte de Méliès, il retient les très fortes impressions reçues devant certaines scènes du musée Grévin. On pouvait regarder des martyrs du début de la chrétienté suppliciés dans la Rome antique, associés par contiguïté avec des épisodes de la Terreur, dont les massacres de septembre 1792 sous la Commune de Paris de 1789-95. Le cinéaste voit encore la scène où la tête de la princesse de Lamballe est présentée au bout d'une pique à Marie-Antoinette, par la fenêtre de la prison où elle se tient. Cette représentation n'était pas dénuée de connotations sexuelles, puisqu'elles étaient soupçonnées d'avoir été amantes, selon une rumeur. Ensuite, le parcours conduisait à l'aveuglement des communards à coups d'ombrelles. Ces figurations obsédantes d'un sadisme théâtralisé le hanteront. En outre, pour un artiste visuel, l'idée de se faire crever les yeux par la foule ne peut être anodine.
- 10 Eisenstein y associe des lectures précoces et fascinées, vers l'âge de dix ans, qui ont la saveur du fruit défendu. Dans la bibliothèque de son père, il y a un ouvrage abondamment illustré sur la Commune par l'historien d'art Armand Dayot, dont la possession était prohibée par le régime tsariste ²¹. On y trouve une estampe assez proche par sa composition du plan du porte-bannière gisant : *La Seine charriant des cadavres le lendemain de Buzenval*. Le cinéaste se souvient d'une image de la colonne Vendôme abattue, à laquelle fera écho, à l'ouverture d'*Octobre*, le démontage de la statue d'Alexandre III, et de

reproductions d'Honoré Daumier ²² . On connaît l'importance pour Eisenstein de ce grand caricaturiste, témoin et partisan des mouvements sociaux et des révolutions du XIX^e siècle, dont le *Gamin de Paris aux Tuileries* l'inspirera pour la figure du Gavroche cosaque exultant sur le trône du tsar à l'issue de la prise du Palais d'Hiver ²³ . Il trouvera aussi des magazines illustrés, dont *Nature et peuples (Priroda i lyudi)* où divers épisodes révolutionnaires sont narrés par des écrivains français :

Dans les épisodes sur la Commune, je me rappelle Louise Michel et les *pétroleuses* avec une clarté et une affection spéciale. Il y avait aussi les événements terribles des camps de concentration de Versailles où des femmes aveuglèrent avec leurs ombrelles les Communards emprisonnés. ²⁴

- 11 On lui offre alors *L'Histoire de la révolution française* de Mignet (1824), qui le marquera durablement par sa vision sociale de l'événement, axée sur l'action politique des protagonistes et le rôle des masses, dans un style sobre, sans anecdotes ²⁵ . À ces remémorations s'ajoutera le souvenir de la révolte ouvrière narrée dans *Germinal* de Zola, où des épouses de mineurs affamées châtrent le cadavre du profiteur Maigrat. Eisenstein souligne que Zola transpose et condense des épisodes de la Révolution française, comme la mutilation équivalente de la princesse de Lamballe assassinée, et de la Commune. Il relie ces références, celle de Zola au premier chef, au meurtre du porte-étendard bolchevik, ce qui renforce la connotation ambivalente, sexuelle et psychanalytique de la scène ²⁶ .
- 12 Mais, le cinéaste paraît gêné par ce fragment, qui avait suscité des critiques sévères, parmi les nombreuses autres qui accablèrent ce film ²⁷ . Il semble concéder son inconvenante incongruité : « Par là je me délivrais d'une image rémanente, mais je surchargeais ma représentation assez vainement, par une scène dont la tonalité et l'essence étaient plutôt inappropriées pour 1917 ! » ²⁸ La stratification pulsionnelle et symbolique qui la structure confèrerait

à la scène une charge pathétique excessive et manquerait sa fin ex-statique, visée à travers la reprise du motif d'un jeune homme déchirant sa chemise comme un défi, dans le *Cuirassé Potemkine*, à la fin de la séquence du deuil pour Vakoulintchouk, quand la foule laisse éclater sa colère. Ce *leitmotiv* se déclinera ensuite à travers d'autres films. En effet, les ombrelles perforantes l'amènent à l'image récurrente de l'exposition aux coups mortels de jeunes torses masculins dénudés : le supplice des *péons* (ouvriers agricoles mexicains) sous les sabots de chevaux montés par les séides de l'hacienda, dans l'épisode « Maguey » de *Que viva Mexico !*, et celui des prisonniers tatars lardés de flèches devant les remparts de Kazan dans la 1^{ère} partie d'*Ivan le Terrible*. S'impose alors le retour de la référence aux martyrs chrétiens et particulièrement à Saint Sébastien, qu'Eisenstein mentionne à plusieurs reprises ²⁹, auquel il s'identifie et qui hantera sa production graphique ; le meneur des *péons* suppliciés se nomme Sebastian. Or, le thème d'Orphée est passé sous silence par le cinéaste, bien qu'on le retrouve aussi dans ses dessins ³⁰, sans doute trop lié au symbolisme, très mal considéré par les bolcheviks orthodoxes pour son décadentisme ³¹. Cette *image dialectique* condense ainsi plusieurs idées, dans une écriture cinématique ouverte aux réminiscences, au refoulé de l'Histoire. Car, selon Walter Benjamin :

Les images dialectiques sont des symboles de souhait. En elles, se présentent, en même temps que la chose même, l'origine et le déclin de celle-ci. / Quelle sorte de visibilité la présentation de l'histoire doit-elle posséder ? Ni la visibilité facile et peu rigoureuse des livres d'histoire bourgeois ni la visibilité insuffisante des livres marxistes. Ce qu'elle doit fixer de manière visible, ce sont les images qui proviennent de l'inconscient collectif. / Le [x] développement des forces productives d'une société n'est pas seulement déterminé par les matières premières et les outils de celle-ci, mais aussi par son monde ambiant (*Umwelt*) et les expériences qu'elle y fait. ³²

- 13 Ici, s'intriquent la souffrance des pauvres et l'injustice, la cruauté, le tragique, la vulnérabilité de l'artiste aux puissances du mythe, des

fantasmes sadomasochistes liés au viol, mais aussi un étrange ressentiment misogyne qui traverse la culture révolutionnaire (la furie meurtrière et castratrice des bourgeoises aux ombrelles, la caricature des soldates tsaristes du « Bataillon de la mort », la féminisation insistante de l'ennemi Kerenski, qui reflètent des traditions phallogocratiques) jurant avec l'affection d'Eisenstein pour Louise Michel et les « pétroleuses »³³. Néanmoins, l'ambiguïté l'emporte toujours. Car, des figures féminines positives, plus discrètes et anonymes, mais jouant des rôles déterminants, sont bien présentes tout au long du film, qui contredisent une narration traditionnellement masculine sur l'insurrection³⁴ : une femme mène la foule qui vient démonter la statue du tsar à l'ouverture, des femmes bien visibles font partie des masses qui se soulèvent spontanément et prennent les armes contre le coup d'État de Kornilov, d'autres assurent à Smolny des rôles de cadres administratives et non seulement de secrétaires. De même, Lissagaray, témoin de la Commune et l'un de ses premiers historiens, insiste sur le rôle important des femmes aux moments décisifs, notamment lors de la fameuse journée du 18 mars lorsqu'elles empêchèrent les troupes versaillaises de saisir les canons de la garde nationale, mais aussi pour leur inlassable courage lors de la Semaine sanglante. Nous avons vu qu'Eisenstein n'ignorait pas l'importance des communardes, notamment par les portraits qui leur sont consacrés dans l'album d'Armand Dayot. Kozintsev et Trauberg reviendront sur ce moment fondateur et sur la féminité révolutionnaire dans leur film : *La nouvelle Babylone*, en 1929.

14 Malgré son caractère apparemment anecdotique et illustratif, cette scène n'en indique pas moins une tension majeure sur le plan de l'écriture entre le mode *discursif* et le mode *figural*³⁵, entre le jeu avec l'inconscient et le hasard dans l'esprit cubo-futuriste, *zaoum* ou

dadaïste, et la structuration de l'imaginaire révolutionnaire selon une veine constructiviste ³⁶. En pratiquant le montage dans le plan, la conjonction de temporalités hétérogènes et l'entrelacement de divers modes de montage, Eisenstein produit cette stratification de figures ambivalentes, paradoxales et contradictoires, entre le rêve et le réveil, le mythe et le récit, que Walter Benjamin conçoit comme une « dialectique à l'arrêt », s'articulant à la manifestation des mécanismes de l'inconscient, qui constitue la condition de *l'image dialectique*. Cela correspond chez le cinéaste à l'inhérence constante de la régression à la progression qui sous-tend le mouvement du film comme de la pensée, symbolisée à ses yeux par le dessin *Exit* de Saul Steinberg, représentant un panneau indicateur dont l'inscription d'une flèche contredit la direction ³⁷. Comme le montre Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, il ne s'agit cependant pas de figurer les forces de l'inconscient (à la manière des surréalistes), mais de mettre en œuvre ses modes de fonctionnement, ses figures et ses procédures, dans la (dé)structuration même de l'écriture cinématique. C'est aussi ce que préconisait Antonin Artaud pour le cinéma, dans la veine du « théâtre de la cruauté », dont les affinités avec l'esthétique d'Eisenstein ont été relevées ³⁸. L'écriture du cinéaste permet ainsi de prendre en charge toute l'ambiguïté des événements révolutionnaires et l'ambivalence des mémoires à leur sujet dans la composition d'œuvres en contrepoint du discours historique.

- 15 Le travail de la figure et du figural est rendu possible et effectif par la dialectique métonymique et métaphorique du montage. Son principe architectonique est la *pars pro toto*, où toute partie recèle et règle par sa forme un entrelacs d'associations possibles à une pluralité de mondes, filmiques et symboliques. On le voit tout particulièrement ici dans les tensions entre ce fragment et la

séquence en laquelle il s'inscrit. Son exagération paroxystique ménage justement le transfert entre les affects contraires, du blocage pathétique dans l'apparente défaite des manifestants à l'explosion ex-statique dont ces victimes préparent l'accomplissement dans le film, c'est-à-dire la sortie émancipatrice hors de l'immuabilité stérile de l'ordre hiérarchique ³⁹. En effet, à la lumière de l'après-coup du récit révolutionnaire, ce nouveau désastre pour le mouvement social, un de plus semble-t-il, inaugure en réalité une imprévisible interruption du cours narratif ordinaire de l'Histoire (celui du récit de la classe dominante, aristocratie ou bourgeoisie) que la répression avait pour but de conjurer mais qu'elle contribue ici à faire advenir. Par ce passage à la limite, la classe dominante scelle en réalité sa destinée funeste. Cette libération d'une énergie révolutionnaire auparavant inhibée ne sera rien de moins que la résolution de se saisir des moyens de la violence, la critique des armes selon le mot de Marx ⁴⁰, pour triompher enfin des forces de mort qui n'ont cessé jusqu'alors d'écraser l'humanité.

- 16 La dialectique révolutionnaire du pathétique et de l'ex-statique dans *Octobre* se condense précisément dans cette figure si embarrassante du porte-drapeau bolchevik en martyr orphique ⁴¹. Il apparaît comme l'agent du sauvetage de la mémoire de la Commune, au prix de son sacrifice, tel Orphée qui, ayant eu le privilège de ramener son épouse Eurydice des enfers, finit châtié par les Ménades. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier conclura son étude en montrant qu'en-deçà du cadrage idéologique du film par le parti, dans le sens de la vision que Lénine et Staline imposèrent de la Révolution de 1917, ce courant figural n'a cessé de se manifester par des perturbations rendues possibles grâce à une pratique singulière de la prise de vue, de l'hétérogénéité de facture des différents plans sous leur unité

stylistique, dues à l'habileté très inventive de l'opérateur Édouard Tissé, et une composition entrelaçant différentes formes de montage. Chaque visionnage du film procure l'expérience d'un flottement, d'une ambiguïté signifiante qui déjoue toute détermination « en dernière instance », conduisant le spectateur à s'interroger à chaque fois sur ses tensions stylistiques. Il y a donc une profonde affinité entre cette présentation ouverte du sens de l'événement dans la forme dialectique du montage, qui détermine tous les aspects de la construction et de la composition du film, et l'imaginaire de la Commune.

La question de la violence et le temps

- 17 L'autre lien avec la Commune, suggéré par la séquence des journées de juillet 1917, c'est précisément le rapport des masses à la violence déchaînée par le parti gouvernemental contre le mouvement social, composé des divers participants aux conseils ouvriers (*soviets* dont celui de Petrograd était le principal) et des adhérents ou sympathisants du parti bolchevik. L'efficacité cinématographique de la représentation de cette violence dans la séquence dite du pont rappelle, nous l'avons dit, les séquences d'une intensité analogue du *Cuirassé Potemkine*, mais aussi de *La Grève* : le massacre des ouvriers avec femmes et enfants par les cosaques dans un immeuble de logements et ensuite la « boucherie » du final, métaphore littéralisée par le montage alterné de l'intervention armée de la police avec des prises de vues documentaires d'abattoirs. Dans ces deux précédents films, la violence scelle la défaite des forces révolutionnaires insuffisamment organisées et rappelle donc par son ampleur et sa signification la Semaine sanglante de mai 1871, ainsi que l'échec de la révolution russe de 1905. Tandis que le mitraillage des

manifestants de juillet 1917 dans *Octobre* précède la victoire de la Révolution, il constitue un rappel des précédents revers dus, selon Lénine dans *l'État et la révolution* mais aussi selon Marx dans *La guerre civile en France*, au manque d'initiative stratégique des masses et surtout de leurs cadres. Tous les témoins et les historiens les mieux intentionnés convergent sur ce point : les forces ralliées à la Commune de Paris, les gardes républicains, mais aussi les forces armées que Gambetta tenta de rassembler pour repousser l'armée prussienne et contrecarrer les projets de l'Assemblée monarchiste-libérale menée par Thiers, souffrirent surtout de l'indécision, d'un manque de stratégie et de commandement. « Que lui faut-il pour vaincre ? Un peu d'instinct révolutionnaire. », écrit à propos de Paris Lissagaray lui-même ⁴² .

- 18 L'analyse d'*Octobre* montre que le rapport entre les journées de juillet, la tentative de coup d'État du général monarchiste Kornilov, le soulèvement spontané de la classe ouvrière de Petrograd, son alliance avec les gardes rouges et les bolcheviks, et la prise du Palais d'Hiver doit beaucoup à cet égard aux enseignements de la Commune qui, de Marx à Lénine en passant par les anarchistes ou Plekhanov ⁴³ , nourrissent la réflexion des militants révolutionnaires. Cette vision historique de l'événement par le parti lui aura probablement été transmise par ses conseillers pour le film. Pour autant, la *spontanéité* demeure aussi irréductiblement un aspect capital du legs de la Commune et de son imaginaire ; sans doute le plus riche et le plus significatif aujourd'hui. Ce tournant du mouvement ouvrier tient précisément à cela que la classe laborieuse prend pour la première fois ses affaires en main en comptant sur elle-même au lieu de suivre la bourgeoisie, voire des révolutionnaires professionnels comme Blanqui, ou de se révolter seulement pour des droits supposés acquis, comme en juin 1848. Car,

la nécessité de l'armement de la classe laborieuse, pour son autonomie et sa capacité à inventer des embryons d'organisations et d'institutions nouvelles, en lieu et place de l'État, comme la Commission du Travail et de l'Échange ⁴⁴, est un enjeu décisif de la Commune de 1871. Eisenstein demeurera lui aussi toujours sensible à l'initiative créatrice des masses ⁴⁵ ; nous avons vu qu'il a son propre regard sur la Commune et les révolutions passées.

- 19 Cet attachement du cinéaste à la spontanéité et à l'autonomie des forces sociales en lutte est donc particulièrement manifeste dans la séquence clé de l'attaque de Kornilov, représenté comme le double et le rival de Kerenski, chef du gouvernement provisoire. Les ouvriers et les gardes rouges s'emparant alors des armes pour défendre Petrograd rappellent à l'évidence le moment fondateur de la Commune de Paris, le 18 mars, quand les femmes et les gardes nationaux s'opposèrent à la réquisition des canons de Montmartre par la troupe versaillaise. Mais, lorsque des agitateurs bolcheviks stoppent le train militaire, puis fraternisent avec la Division Sauvage, troupe d'élite du putschiste, ils apparaissent déjà comme des révolutionnaires aguerris. Cependant, leur capacité d'agir dépend de l'initiative des masses. Le film entier avance selon cette dialectique du moment décisif (*kairos*), entre l'activité des masses et l'intervention des bolcheviks. La surface narrative subsiste en retrouvant par sauts le fil conducteur du déroulement chronologique des faits, de la révolution de février à l'assaut du Palais d'Hiver et la prise de pouvoir par les bolcheviks au deuxième congrès des soviets à Smolny (25 octobre 1917) ⁴⁶. Cela renvoie à la ligne explicitée par Lénine dans les « Thèses d'avril » et, nous l'avons vu, à l'interprétation qu'il donne de la Commune en l'associant au principe de la « dictature du prolétariat », dans *L'État et la révolution*. On peut suivre cette ligne à travers l'apparence de factualité

entretenu par les fragments qui pastichent des bandes et des photographies d'actualités, tirées des archives par Esther Choub.

- 20 Mais, les ruptures de l'enchaînement diégétique attendu introduisent des discontinuités, par lesquelles d'autres strates de sens font irruption. Dès lors, des déplacements se produisent, qui invitent le spectateur à la réflexion et l'introduisent à la complexité de la vérité historique. On retrouve cette complexité, à travers les récits des groupes antagonistes, dans l'historiographie et l'imaginaire de la Commune, dont la fécondité, comme le montre Kristin Ross, tient précisément à l'inachevé, à cette part d'indétermination de l'événement. Hayden White avait déjà soulevé le problème de l'Histoire comme récit dont la teneur dépend d'une décision éthique et esthétique, dans une lutte constante avec des récits concurrents ; le donné, le référent n'étant accessible qu'en tant qu'objet historique déterminé poïétiquement et non comme substance. Cette problématique s'est imposée devant l'inassimilable portée de l'événement à l'époque moderne. Jean-François Lyotard durcira cette thèse dans *Le Différend* : on ne peut établir de vérité historique en dehors d'une communauté de témoins et de gardiens du témoignage réunis dans une mémoire partagée, capables d'en imposer l'interprétation ⁴⁷. Ainsi, l'œuvre d'art remplit-elle une fonction architectonique, tout particulièrement pour transmettre l'expérience des opprimés, des vaincus, comme l'affirmera précisément Walter Benjamin : la formation et l'articulation d'images dialectiques. Or, c'est bien cette part qu'Eisenstein restitue à octobre 1917 en détournant l'aspect purement commémoratif et hagiographique de la commande par l'entrelacement de strates signifiantes engendrant des images dialectiques. En effet, écrit Michèle Lagny : « avec la destruction d'une temporalité narrative permettant un retour au référent s'amorce un renversement de

l'Histoire ; à l'ordre de la consécution et à la logique causale succède un désordre producteur. » ⁴⁸ Par conséquent, Eisenstein subvertit le caractère « mécaniste » de l'écriture marxiste de l'Histoire et produit ce qu'on pourrait appeler un « organicisme ironique » de tendance anarchiste ⁴⁹. On pourrait aller jusqu'à avancer que le cinéaste parvient ainsi à un réalisme supérieur, en plongeant le spectateur dans la « re-création » du caractère flottant, incertain, déroutant et ouvert de l'événement en tant que tel. C'est par son expérience personnelle de la *distraktion* ⁵⁰, dans l'espace-temps bouleversé que le film lui présente, et son effort pour reconstruire l'unité dans la totalité, soutenu par le principe de *pars pro toto* qui le structure, que le spectateur peut accéder au sens.

- 21 Cette dialectique rythme le film et donne à sa composition sa cohérence en profondeur par cela même qui perturbe la narration dans un déroulement apparemment heurté, contradictoire et hétérogène : l'expérience de l'événement dans la distraction abondamment relatée et décrite par les témoins de la Commune, dont Louise Michel ⁵¹. L'on a souvent tenté de l'expliquer de façon anecdotique par l'intervention supposée de Staline au montage pour en expurger les parties relatives à Trotski, selon les dires de Grigori Alexandrov ⁵². Or, cette hétérogénéité et la facture expérimentale d'*Octobre* sont revendiquées par Eisenstein qui entendait dès le début rompre avec le « classicisme » du *Cuirassé Potemkine*, composé comme une tragédie en cinq actes, respectant les prescriptions d'unité de temps, de lieu et d'action :

Où est l'abîme entre la tragédie et le compte rendu ? Pour autant que le sens des deux consiste à faire cabrer le conflit intérieur et, par une solution dialectique, à fournir aux masses spectatrices une nouvelle incitation à l'action et un nouveau moyen de vie créative ?

[...]

Plonger le processus mental abstrait dans le bouillonnement de l'agissante pratique.

Rendre à la formule spéculative émasculée toute la splendeur et la richesse de la forme charnellement ressentie.

Donner à l'arbitraire formel la netteté d'une formulation idéologique. ⁵³

- 22 *Octobre* franchira l'abîme entre tragédie et compte-rendu, entre science et sensibilité, afin que le spectateur se saisisse de la connaissance de l'événement à partir de ses propres expériences pratiques dans le monde. Car, « la netteté d'une *formulation* idéologique » tient à la force de l'évidence donnée à cette médiation cinématographique des contradictions de la réalité. En effet, le cinéaste ne cherche pas à inculquer au spectateur l'idéologie du parti, mais à ouvrir l'espace-temps cinématographique à l'exercice de sa propre sensibilité, c'est-à-dire à sa faculté de juger et à sa capacité d'agir dans l'indéterminé, conformément au programme de Kant, qu'Eisenstein a dû assimiler au moins par ses lectures de Cassirer : « *fournir aux masses spectatrices une nouvelle incitation à l'action et un nouveau moyen de vie créative* », cela fait écho, dans l'art comme forme symbolique, à « la manifestation de soi totale de l'individu » chez Marx. En tant qu'affirmation de l'autonomie de la classe laborieuse, la Commune est un stade capital dans la quête d'émancipation du prolétariat, qui passe donc par la saisie réflexive de l'imagination ⁵⁴. C'est pourquoi la Commune de Paris contribuera éminemment à l'intelligibilité de la révolution de 1917.
- 23 Cela ne doit donc pas s'entendre seulement sur le plan du style visuel ou narratif et se réduire au choix entre « fiction » et « non fiction », mise en scène et prise de vue directe de « la vie comme elle va », comme le préconisait Dziga Vertov ⁵⁵, entre le recours à des acteurs incarnant des personnages ou à des anonymes allégorisant l'idée de « types » sociaux. Eisenstein procédait à leur mélange, rendant sensible le brassage social égalitaire, propre aux situations insurrectionnelles ou révolutionnaires, où des figures notoires agissent aux côtés d'individus quelconques. Comblent l'abîme entre

tragédie et compte-rendu, c'est aussi procurer au spectateur l'expérience d'une durée sortie de ses gonds : « Time is out of joint », « un temps sans jointure assurée ni conjonction déterminable », écrit Derrida de la temporalité intempestive qui sous-tend l'écriture de Marx ⁵⁶. De même, la stratégie de construction d'Eisenstein, formant des plans, des fragments et des séquences qui fonctionnent comme des monades ⁵⁷, consiste à produire et recueillir cet espace-temps de l'événement où des moments multiples et normalement incompatibles s'entremêlent, s'enjambent et se retournent les uns dans les autres, dans l'image dialectique cinématique :

L'Histoire se construit, non sur un temps linéaire où des événements se succéderaient et s'enchaîneraient (celui de la chronologie historique), mais sur un temps autonome, produit par le texte, et qui se renverse de lui-même. Elle devient, non plus chaîne de hasards (calculés ou non) mais une nécessité.

Ce récit est fondé sur l'importance de l'événementiel : c'est l'événement qui organise le temps et l'Histoire. ⁵⁸

- 24 L'imaginaire, comme l'inconscient selon Freud, ignore le temps linéaire, irréversible, homogène et vide de l'Histoire, foudroyé par Walter Benjamin en 1940 ⁵⁹. *Octobre*, comme les divers écrits sur la Commune, inscrit la trace de l'événement en une multiplicité de chemins, une géo-graphie à parcourir de nouveau en tous sens, la matrice d'un temps qui n'est pas accompli et pourra renouer avec la vérité historique en se reliant à cette constellation d'images dialectiques, qui protègent dans leur noyau monadique les mémoires conflictuelles des opprimés de leur dissolution par le temps historique ⁶⁰.

Espace stratégique, espace du symbolique et de la mémoire

- 25 *Octobre* révèle l'importance capitale de l'espace dans la lutte et l'événement révolutionnaire. L'analyse de l'ensemble du film par

l'équipe réunie autour de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier montre une dialectique de l'abstraction des concepts liés à celui du pouvoir ⁶¹, abstraction par laquelle celui-ci se soustrait ordinairement aux prises de l'arme de la critique, et de sa localisation progressive dans l'espace concret, où la lutte le contraint à apparaître dans sa brutalité comme dans ses limites ; jusqu'à son encerclement dans le Palais d'Hiver sous le feu de la critique des armes. Or, du côté des forces révolutionnaires, la mobilité, la puissance d'action provient à la fois, dans le film, de leur maîtrise du terrain mais aussi de leur capacité à ne pas s'y laisser assigner grâce à une nouvelle puissance d'abstraction et de conceptualité, celle de la pensée transformatrice issue du mouvement ouvrier ⁶², qui s'approprie en agissant la connaissance de sa condition de classe, irréductiblement antagoniste de la bourgeoisie et, plus généralement, de la statique du pouvoir. Ce rapport éminemment tactique à l'espace n'est pas représenté par le film, parce qu'il n'est pas représentable en soi, mais construit phénoménologiquement et rendu intelligible par la mise en scène, le cadrage et le montage, dès l'ouverture :

C'est un échange des rôles qu'entame en réalité cette séquence : la foule révolutionnaire ne peut renverser la figure tsariste que dans la mesure où elle est capable de lui opposer ses propres figures, d'égale abstraction, mais procédant d'une élaboration discursive et non d'un symbolisme a priori. ⁶³

- 26 Mais, cette question de l'espace concret, de son échelle architecturale et territoriale, se pose aussi dans l'analyse de la Commune, de sa défaite, piégée et encerclée dans l'enceinte de Paris et l'urbanisme d'Hausmann. On voit comment ses fortifications peuvent servir à la protéger mais encore inversement à l'encercler, séparée du reste du pays qui ignore presque tout de ce qui s'y joue, prise dans la dichotomie du centre et de la périphérie, de la capitale et de la province, de la ville et de la campagne. Non seulement les lieux stratégiques, militaires, jouent-ils un rôle capital dans le drame

de la Commune, mais aussi les lieux symboliques et concrets à la fois que sont, par exemple, le Panthéon, l'Imprimerie nationale, l'Hôtel de Ville, la Banque de France, les mairies d'arrondissement, les collines Sainte-Geneviève, Belleville, Montmartre, les Buttes Chaumont, Charonne, les sites propices aux barricades, les arrondissements, les quartiers, les différences parfois fluctuantes, entre espaces bourgeois et espaces « populaires », étudiés par Jacques Rougerie ⁶⁴. Pareillement, dans le film d'Eisenstein, la précision historique et déictique des lieux mêmes de l'insurrection de 1917 revisités et ressaisis par le tournage, entre en tension avec la déstructuration de la cohérence narrative historique suscitée par le montage. La sensibilité topographique et géographique est propice à l'errance, au discontinu ⁶⁵.

- 27 Comme le montre Kristin Ross, en insistant notamment sur le géographe et penseur anarchiste Élisée Reclus, ces enjeux d'espace abstrait et concret, conceptuel, architectural et géographique appartiennent à l'imaginaire de la Commune. Ils s'imposent à toute réflexion sur l'organisation de la société, y compris celle que menèrent à ce sujet les auteurs consacrés : quelle taille adéquate pour les communes, à quelle échelle, quelle strate sociale et en quel endroit stratégique situer les fonctions et leur mise en œuvre, etc. ? Ainsi, l'ouverture d'*Octobre* « désigne le premier épisode de la Révolution en même temps qu'elle inscrit dans son écriture même le mode de fonctionnement de cette révolution. » ⁶⁶ Cette première séquence, en effet, instaure la relation des masses insurrectionnelles à l'espace et aux lieux, essentiellement citadins et architecturés, de leur déploiement ; un escalier monumental en l'occurrence, duquel la statue du tsar sera atteinte et située en rapport avec une église, signifiant et déconstruisant l'interdépendance de ces deux pôles du pouvoir. Outre *Octobre*, on retrouve dans les principaux films

d'Eisenstein qui traitent de ces thèmes cette dialectique spatiale et symbolique du *chronotope*, c'est-à-dire d'un espace-temps relativement circonscrit où se jouent des relations sociales et symboliques essentielles en rapport avec sa forme. *La Grève* met en relation une usine avec ses environs géographiques et sociaux. Dans *Le Cuirassé Potemkine*, le vaisseau et son équipage, débarrassé de ses officiers, devient une commune dialoguant amoureusement avec la ville d'Odessa. *La Ligne générale* est centrée autour de la formation d'un kolkhoze sur le mode spontané d'une commune ⁶⁷ paysanne et de la fécondité de ses relations avec le monde ouvrier et la technique. Dans le film disparu *Le pré de Béjine*, le conflit entre « l'ancien » et « le nouveau », entre paysans propriétaires et kolkhoziens, se durcit ; un épisode rappelle certains actes de la Commune de 1871 : la transformation d'une église en club ouvrier se présente comme la substitution d'une transcendance à une autre ⁶⁸. *Que viva Mexico !*, enfin, réinscrit la généalogie de la grande révolution indigène, paysanne et libertaire de 1910, menée par Emiliano Zapata et Pancho Villa, dans la géographie baroque et le sublime des paysages du Mexique, comme une composition de chronotopes réunis dans une sorte de carte du tendre, sillonnée par la pulsion de mort ⁶⁹.

- 28 Sur cette base, les questions soulevées par l'organisation et le fonctionnement de la mémoire de l'événement, soit en effet ce que Kristin Ross nomme, à la manière d'Ernst Bloch en 1935, son imaginaire ⁷⁰, sont capitales et très fortement impliquées dans le film d'Eisenstein. On peut supposer qu'il en était conscient, que cela a guidé sa démarche et que c'est bien là l'enjeu critique de ce qu'il appelait « cinéma intellectuel ». Car, dans cette commémoration des dix ans de la prise de pouvoir par le parti bolchevik, en pleine lutte fratricide entre Staline et Trotski et les factions qui les soutenaient,

l'enjeu du sauvetage de la mémoire se pose déjà, au sens où l'entendait Walter Benjamin, dans *Sur le concept d'histoire*, thèse VI ⁷¹. Or, les analyses les plus convaincantes d'*Octobre* montrent qu'Eisenstein résiste au culte de la personnalité en cours de fabrication, ou plutôt qu'il se situe ailleurs. Ainsi, le choix du cinéaste de faire jouer Lénine par un acteur non professionnel, un *ouvrier* qui était son sosie, peut très bien s'interpréter comme une allégorie du prolétariat ⁷² ; l'analogie tentante que l'on pourrait alléguer avec la statuaire réaliste socialiste est contredite par le rôle dévolu aux statues dans le film, emblématiques de la pétrification du régime tsariste ⁷³. Surtout, la présence de la figure de Lénine est réduite au minimum, contrairement aux masses révolutionnaires. La déconstruction de la statue du tsar libère l'espace de leur manifestation, ouvriers et paysans, comme le montre Mikhaïl Yampolski d'après les analyses de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, mais le film n'érige pas la figure de Lénine à sa place comme nouvelle figure unificatrice ⁷⁴, seulement comme stratège vecteur du *kairos*.

- 29 En tout cas, le montage organise un suspens du temps chronologique et de la continuité historique, aussi bien pour procurer au spectateur l'expérience de l'interruption révolutionnaire que pour constituer l'œuvre en monade condensant toute la charge contradictoire et dialectique de l'événement dans sa monstruosité inactuelle, prête à exploser de nouveau le moment venu. Car, bien qu'*Octobre* semble le récit d'une victoire, on peut déjà mesurer en 1927 l'écart entre le sens de l'événement, tel que l'on peut le reconstituer historiquement et tel que le film le représente, et ce que l'on peut déjà appeler des divergences historiques, quelles que soient les « logiques » censées les justifier. De même, la pensée de cet écart fera retour à de nombreuses reprises jusqu'à aujourd'hui et c'est là aussi que se joue

le lien intime, si l'on ose dire, entre ce film et l'imaginaire de la Commune, en tant que rupture qui a eu lieu et demeure pourtant inaccomplie, en attente d'un autre avenir, absent au programme des classes dominantes héritières des Versaillais, gauche comprise ; se dessine ici une mémoire dialectique de l'utopie. Le film repose sur la déconstruction d'un type de commémoration antérieure, s'inspirant des fêtes révolutionnaires françaises. Eisenstein cite celle d'Evreïnov, *La prise du Palais d'Hiver*, le 7 novembre 1920, dans des décors d'Annenkov ⁷⁵ ; une reconstitution qui prend un tour processionnel : on repasse par les lieux marquants du drame dans une « action de masse » participative. Les traces de sa déconstruction apparaissent ainsi dans le chapelet des aspects « réalistes » qui ponctuent le film.

- 30 Cette démarche implique un bouleversement de la perception et de la relation au monde par une réorganisation du regard. Le cinéaste prendra ultérieurement pour l'expliquer l'exemple significatif de la représentation d'une barricade, en plan d'ensemble, dans le contexte d'une réflexion pédagogique sur la construction de l'espace scénographique de la mise en scène. Il ne mentionne pas spécifiquement 1830, 1848, ni la Commune, où la barricade acquiert la sophistication et l'ampleur d'un véritable ouvrage d'art, symbolisant toute la culture populaire du combat révolutionnaire, jusque dans son caractère sacrificiel, bien rendue dans *La nouvelle Babylone*. Mais il est frappant que cette forme constructive s'impose à son esprit en tant qu'exemple de transformation de l'espace et de la perception. En deux croquis, Eisenstein montre comment un changement de cadrage peut *renverser*, dit-il, la signification de la chose filmée. Le premier montre une prise de vue soumise au simple point de vue d'un individu qui regarde ce qui se trouve devant lui : les choses apparaissent selon l'ordre donné du monde *déjà là*. La

barricade n'est qu'une anomalie, dont on fera vite place nette. Le second cadrage se déplace verticalement vers le haut et fait soudain apparaître le rapport conflictuel inscrit dans la disposition des choses. On voit alors que la barricade coupe les autres lignes, celles des bâtiments qu'elle relègue à l'arrière-plan, celles du sol de la rue. Elle forme maintenant un système de lignes brisées qui contrastent avec ces formes régulières et se présentent comme le sismographe de la lutte, dit encore le cinéaste ; avec ses avancées et ses reculs, comme le montrent aussi les œuvres et l'écriture de Lissagaray ou Jules Vallès ⁷⁶. Une enseigne de boulangerie au premier plan, qui est en quelque sorte, par sa familiarité même, le sceau de cet ordre établi, d'abord au-dessus dans l'image initiale, est reléguée, mise à bas dans la seconde. La barricade surgit au-dessus, domine le champ et, dans son rapport à l'entourage construit, forme l'image globale et eidétique (*obraz*), le concept de la lutte sociale. Eisenstein conçoit le décor comme un dispositif ouvert à l'action transformatrice du cadrage – ce qui contraste avec l'usage habituel du rapport entre caméra et décor chez les cinéastes de son temps, comme une construction suivant des positions prédéterminées de prise de vue ⁷⁷. Quelques années après, Eisenstein réitérera la même expérience de pensée sur deux gravures de Piranèse en sa possession, d'une *Prison* « réaliste » de 1743 à une *Prison* fantastique de 1750. Cette expérience atteste selon lui du bouleversement intérieur de l'architecte, dans lequel la déconstruction de l'ordre architectural correspond à la transformation du monde ⁷⁸.

- 31 La révolution implique que la perception de la réalité soit radicalement *dé-placée* en son soubassement et sa structure mêmes, selon une dynamique figurale de permutation des formes et de transformation des rapports analogue aux processus connus de l'inconscient. Par-delà les contraintes normatives qui s'imposent à

l'exposé historique, l'œuvre d'art audiovisuelle peut dans sa forme faire revivre l'expérience. On comprend généralement le « cinéma intellectuel » ou « montage intellectuel » selon Eisenstein comme une tentative, parfois vaine, de faire du montage un langage à part entière permettant de soumettre l'enchaînement des images à des règles syntaxiques propres au langage verbal, de façon à représenter efficacement un discours idéologique, en « foudroyant l'ambiguïté » comme l'écrivait Roland Barthes. Or, à la lecture de « Perspectives », écrit en réponse aux polémiques sur *Octobre* ⁷⁹, on s'aperçoit qu'il s'agit d'une démarche bien plus complexe qui consiste à lier intimement l'abstrait et le concret, c'est-à-dire l'idée et la *praxis*, l'imaginaire et le réel, le discours et le figural, dans une composition audio-visuelle, en remontant à la source commune d'une forme originaire de la connaissance. Celle-ci renverrait tout autant au stade primitif de l'art, du langage, que de *l'écriture* enfin : la possibilité de la présentation de la chose et de l'être. Ce programme artistique et scientifique commence à se formuler au lendemain du tournage d'*Octobre* et de sa projection partielle, ainsi que de son accueil critique défavorable en Russie soviétique, et des débats qui s'ensuivirent.

- 32 Pour Eisenstein, *Octobre* représente un tournant, non seulement dans l'évolution du cinéma, y compris par rapport à ses deux précédents films, *La Grève* et surtout *Le Cuirassé Potemkine*, mais aussi dans l'art même. Le cinéma est considéré par cet ancien homme de théâtre, disciple de Meyerhold, comme le stade le plus avancé de la pratique artistique et des moyens de création à la disposition de l'artiste, mais aussi du scientifique. Car l'enjeu n'est rien de moins qu'un art capable de connaissance et de sa transmission au spectateur, à travers sa propre activité de réflexion :

Seul le cinéma *intellectuel* aura la force de mettre fin à la querelle du langage de la logique et du langage des images – sur la base du langage de la cinédialectique,

cinéma intellectuel, d'une forme sans précédent et d'une fonctionnalité sociale avouée ; cinéma de la prise de connaissance maximale et aussi d'une sensualité maximale, possédant à fond l'arsenal de tous les moyens d'action par des stimulants visuels, auditifs et bio-moteurs. ⁸⁰

- 33 L'art devient en quelque sorte une expérimentation, une anticipation et une vérification du rapport entre théorie et pratique, modèle de *praxis*, à partir d'une présentation des contradictions de la réalité, réfléchies et pensées dans le mode d'organisation sensible de la pensée par le montage, sur un sujet donné. On voit combien la conception du cinéma selon Eisenstein est d'esprit marxienne, mais loin de l'illustration de préceptes matérialistes dialectiques. Benjamin l'avait bien vu, dans sa pénétrante recension du *Cuirassé Potemkine* :

Ici, pour la première fois, le mouvement de masse a le caractère pleinement architectonique [*architektonischen*] et pourtant pas du tout monumental, qui seul témoigne de la justesse de son enregistrement cinématographique. [...]

Potemkine est un grand film, une rare réussite. [...] Ce film [...] est concerté idéologiquement, calculé avec justesse dans tous ses détails, comme l'arche d'un pont. ⁸¹

- 34 Ainsi, dans la pleine acception d'un art révolutionnaire, *Octobre* serait bien à l'art ce que la Commune de 1871 est à l'idée de Révolution. Pour de grands penseurs du socialisme, Marx, Bakounine, Kropotkine, Élisée Reclus ou William Morris, qui ont écrit à partir de l'événement des textes majeurs, la Commune représente aussi indéniablement un tournant capital.

Conclusion

- 35 Force fut pour Eisenstein, non seulement de représenter l'événement, en mettant au service d'une narration historique des faits les moyens déjà acquis du cinéma, mais de proposer dans la forme même, dans une conception renouvelée de la mise en scène, de la prise de vues et du montage, une *reprise* artistique

correspondant à un acte de conscience révolutionnaire équivalent, permettant au spectateur d'en faire l'expérience. Or, à travers son expérience personnelle de l'œuvre filmique, le spectateur est amené à concevoir pour lui-même l'expérience collective dans son hétérogénéité, c'est-à-dire la conscience en devenir que constitue tout moment révolutionnaire inaccompli tel que la Commune de 1871. C'est ce qu'implique la nature ex-statique du cinéma selon Eisenstein : le spectateur sort de lui-même, de son point de vue limité, individuel et illusoire, pour s'ouvrir à la conscience pour soi de la Révolution dans un état de *distraction* à la mesure de son caractère éclaté et diffracté. Ce mouvement s'anime du désir d'embrasser la totalité dans la forme d'une unité supérieure encore inconnue. Voilà tout l'enjeu de ce qu'il appelle *obraz*, image eidétique, non figurative : « Le principe d'organisation de la pensée constitue, en fait, le véritable contenu de l'œuvre. / Principe matérialisé par l'ensemble des *stimuli* dont la forme est le moyen de *manifestation* ⁸². » C'est là que le sujet du film se transforme en *thème*, au sens musical, organisateur de la forme en relation organique de connaissance avec la structure « re-crée » du phénomène historique, pour en révéler le sens et non le refléter. Les discontinuités du montage permettent d'inscrire l'hétérochronie ⁸³ de l'événement dans un chronotope, c'est-à-dire un système de lieux et d'images capables de porter une économie dialectique de la mémoire et de l'imaginaire.

- 36 Le film procure ainsi l'appréhension esthétique et critique du phénomène, il en permet la connaissance sensible c'est-à-dire sa *reprise* ⁸⁴. Or, l'œuvre cinématographique le peut organiquement parce qu'elle témoigne, non d'un fait historique en général sur le modèle de la peinture d'Histoire, par exemple, mais d'un véritable surgissement tel que la Commune de 1871 ou octobre 1917 qui

entraîne un bouleversement du rapport au monde, donc de son mode d'apparition et de sa perception, demeurant toujours à penser et qui, tel la Sphinge, ne cesse de nous interroger sur l'état de notre condition.

NOTES

1. Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *Mémoires*, traduit du russe par Jacques Aumont, Michèle Bokanowski et Claude Ibrahimoff, Paris, Julliard, « Papiers d'identité », 1989, p. 54.
2. Friedrich Engels, article « Insurrection », *Dictionnaire critique du marxisme*, sous la direction de Georges Labica, Paris, PUF, 1982, p. 465.
3. William Morris, *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*, traduit de l'anglais par Francis Guévremont, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche, Petite Bibliothèque », [*How We Live and How We Might Live ; The Art of the People ; The lesser Arts, 1877-1884*], p. 41.
4. Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, « Perspectives », *Au-delà des étoiles*, traduit du russe par Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Sylviane Mossé, Andrée Robel, Luda et Jean Schnitzer, Paris, U.G.E., « 10/18 », 1974.
5. Voir Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *Selected Works. Volume IV. Beyond the stars. The Memoirs of Sergei Eisenstein*, traduit du russe par William Powell, London-Calcutta, BFI publishing/Seagull Books, 1995 [*Yo ! Mémouary*, texte russe établi sous la direction de Naum Kleiman, publié en 1997] ; Oksana Bulgakowa, *Sergei Eisenstein. A biography*, Berlin-San Francisco, Potemkin Press, 2001 ; Gérard Conio, *Eisenstein. Le cinéma comme art total*, Gollion, Infolio, « illico », 2007.
6. Il partage en cela une grande affinité avec son ami Vygotski, qui lui avait confié le manuscrit de sa *Psychologie de l'art*. Voir Lev Vygotski, *Psychologie de l'art*, traduit du russe par Françoise Sève, avec les annotations d'Eisenstein, Paris, La Dispute, 2005 [*Psikhologiya iskusstva*, 1965, écrit en 1925].
7. *Les Temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 117 ; voir aussi *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011 et « La folie Eisenstein » dans *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, « La librairie du xx^e siècle », 2001.
8. Karl Marx, Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*, Paris, Messidor/Editions sociales, « Essentiel », 1982 [*Die deutsche Ideologie, 1932/1970*], p. 151.

9. Karl Marx, *Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*, traduit de l'allemand par un collectif sous la direction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Les éditions sociales, « Les essentielles », 2011 [*Grundrisse*, 1939], p. 570 ; Kristin Ross, *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, traduit de l'anglais par Christine Vivier, Paris, Les Prairies ordinaires, 2013 [*The Emergence of Social Space : Rimbaud and the Paris Commune*, 1988], p. 73-75.
10. Voir Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein et Vladimir Nijny, *Mettre en scène*, traduit du russe par Jacques Aumont, Paris, UGE, « 10/18 », 1973 [*Leçons de mise en scène avec Eisenstein*, 1957] et Pascal Rousse, « Mise en scène et cadrage », *Le Montage organique. Eisenstein et la synthèse des arts*, Lausanne, MétisPresses, « Voltiges », 2019, p. 44 sq., voir aussi p. 61-62, 173.
11. Voir Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, « Champs », 1978 ; Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, François Maspero, 1975 ; Ivan Gobry, « Apeïron » dans *Le Vocabulaire grec de la philosophie*, Paris, ellipses, « Vocabulaire de... », 2002 ; Pietro Pucci, « Mètis », *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil / Le Robert, 2019 ; Pascal Rousse, *op. cit.*
12. Voir Edward Palmer Thompson, *William Morris. Romantic to Revolutionary*, Oakland-Pontypool, PM Press and Merlin Press, 2011 ; Kristin Ross, *L'Imaginaire de la Commune*, traduit de l'anglais par Étienne Dobenesque, Paris, La Fabrique, 2015 [*Communal Luxury: The Political Imaginary of the Paris Commune*, 2015].
13. Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, traduit de l'allemand par Marcel Ollivier, Paris, Mille et une Nuits, 1997 [*Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, 1869], p. 14 sq.
14. Voir Örjan Roth-Lindberg, « Transformation as a Device in Eisenstein's Visual Language », dans *Eisenstein revisited. A collection of essays*, sous la direction de Lars Kleberg et Håkan Lövgren, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, « Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Russian Literature », 1987, p. 25-38.
15. Vladimir Ilitch Lénine, *L'État et la Révolution. La doctrine du marxisme sur l'État et les tâches du prolétariat dans la révolution*, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1967 [*Gosudarstvo i revolyutsiya*, septembre 1917] et Karl Marx, *op. cit.* ; *Les Luttes de classes en France, 1848-1850*, traduction de l'allemand revue par Gérard Cornillet, Paris, Éditions sociales/Messidor, 1984 [*Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850*, Abdruck aus der « Neuen rheinischen Zeitung » politisch-ökonomische Revue. Hamburg, 1850.] ; *La Guerre civile en France*, Paris, Mille et une nuits, 2007 [*The Civil War in France*, 13 juin 1871].
16. Voir Kristin Ross, « Le passé est imprévisible », traduit de l'anglais par Maya Rousseaux et Roméo Bondon, *Ballast*, mis en ligne le 3 novembre 2020. URL : <https://www.revue-ballast.fr/kristin-ross-le-passe-est-imprevisible/?fbclid=IwAR0dUx8lQ6cVGUzSV9d96aO27Xm9T28jau2wtOnqTzLvcbf0FoNk6jG-QiY>
17. Voir Marc Ferro, *La Révolution de 1917*, Paris, Albin Michel, 1997, notamment les chapitres XVI, XVII et les Conclusions.

18. Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, « Eh ! De la pureté du langage cinématographique », 1934, traduit du russe par Luda et Jean Schnitzer, *Cahiers du Cinéma*, n^o 210, mars 1969, p. 11. Sur le plan narratif, la scène du lynchage et ce qui a lieu sur le pont forment deux actions simultanées en deux endroits différents et se présentent à ce niveau-là en montage alterné. Ce qui n'empêche pas que se trouvent en contrepoint de la strate narrative d'autres modes de montage, nous allons le voir ; voir Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, « La quatrième dimension du cinéma », traduit du russe par Jacques Aumont, *Cahiers du Cinéma*, n^o 270, septembre 1976, p. 14-28 et Pascal Rousse, *op. cit.*, p. 222-226.

19. Le 4 avril 1871, avenue de Paris, sur des gardes nationaux faits prisonniers la veille ; voir Prosper-Olivier Lissagaray, *Histoire de la Commune de 1871*, Paris, Librairie Dentu, 1896, p. 185 et 399.

20. Un thème assez présent dans les arts depuis l'Antiquité, en passant par l'âge classique (xvii^e-xviii^e siècles), le xix^e, qui faisait retour dans le modernisme, parmi des créateurs bien connus d'Eisenstein : après que *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* d'Apollinaire avait paru en 1911, celui-ci qualifie d'« orphisme » la peinture de Delaunay vers 1912, Félix Vallotton peint un *Orphée dépecé par les Ménades* en 1914, Valéry lui dédie un poème dans l'*Album de vers anciens* en 1920, Rilke publie les *Sonnets à Orphée* en 1923, Jean Cocteau créa sa pièce éponyme pour le théâtre en 1926.

21. Voir Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein « Le mal voltairien », S.M. Eisenstein. *Cahiers du Cinéma*, n^o 226-227, janvier-février 1971, p. 49.

22. Armand Dayot (1851-1934), *L'Invasion, Le Siège, la Commune. 1870-1871. D'après des peintures, gravures, photographies, sculptures, médailles autographes, objets du temps*, Paris, Flammarion (s. d.) : l'estampe, d'après une gravure de Léopold Flameng (s. d.), se trouve p. 158. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k990671n/>

23. Voir Ada Ackerman, notice « Révolutions françaises » et illustrations, dans *Sergueï Eisenstein. L'œil extatique*, sous la direction d'Ada Ackerman, Metz, Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2019, p. 158-159 ; *Eisenstein et Daumier. Des affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2013.

24. Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *Selected Works. Volume IV. Beyond the stars. The Memoirs of Sergei Eisenstein*, *op. cit.*, p. 559 (je traduis de l'anglais).

25. *Ibid.*, p. 541 et 557-566.

26. Voir Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, « Eh ! De la pureté du langage cinématographique », *op. cit.*, p. 10-11 ; Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Pierre Sorlin, *Octobre. Écriture et idéologie I. Analyse filmique d'Octobre d'Eisenstein (Études séquentielles)*, Paris, Albatros, 1976, p. 153.

27. Voir Jay Leyda, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, traduit de l'anglais par Claude-Henri Rochat, Lausanne-Paris, L'Âge d'Homme, « Histoire et théorie du cinéma », 1976, p. 278-279 et 284-285 ; Barthelemy Amengual, « Octobre », *Que viva Eisenstein !*, Lausanne-

Paris, L'Âge d'Homme, 1980 ; François Albéra, *Eisenstein et le constructivisme russe*. Stuttgart, *dramaturgie de la forme*, Lausanne-Paris, L'Âge d'Homme, « Histoire et théorie du cinéma », 1990, note 11, p. 212 ; Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2003 p. 200-201.

28. Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *Selected Works. Volume IV. Beyond the stars. The Memoirs of Sergei Eisenstein*, *op. cit.*, p. 562.

29. *Ibid.*, p. 352, 532, 535 et 581.

30. Voir Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Jean Narboni, (éd.), *S. M. Eisenstein. Esquisses et dessins*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1978, p. 24, 61, 76, 82 ; Naum Kleiman, *Eisenstein on Paper. Graphic Works by the Master of Film*, London, Thames & Hudson, 2017, p. 51, 165, 184-185.

31. Voir Yuri Tsivian, « Eisenstein and Russian Symbolist culture : an unknown script of *October* », dans *Eisenstein rediscovered*, sous la direction de Ian Christie et Richard Taylor, London-New York, Routledge, 1993.

32. « Notes pour l'exposé de 1935 », *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1989 [*Das Passagen-Werk*, 1927-1929, 1934-1940, édition allemande établie par Rolph Tiedemann, 1982], p. 896 ; voir aussi *infra*, note 53.

33. Ainsi nommées par les Versaillais, selon une légende inventée par eux pour justifier des exécutions arbitraires : des femmes accusées de jeter du pétrole dans les caves pour allumer des incendies ; voir Prosper-Olivier Lissagaray, *op. cit.*, p. 353.

34. Comme Marc Ferro l'a bien souligné : *op. cit.*, p. 59.

35. Empruntée à Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, la notion de *figural* désigne un « bouleversement, au sein d'un texte ou d'un espace pictural, des écarts réglés du signifiant, dérive du sens sous la pulsion d'une énergie, qu'on peut appeler désir si l'on veut, mais dont seules les opérations et non plus les fantasmes sont désormais représentées. », Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*, p. 172-173 (on pourrait aller jusqu'à dire *présentées* dans le cas d'Eisenstein puisque la forme même et ses déplacements font sens dans le montage) ; les « poussées figurales » « abolissent toute possibilité d'assigner la figuration à des codes préalablement établis, donc de fixer un modèle révolutionnaire. », écrit-elle encore, dans Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Pierre Sorlin, *La Révolution figurée. Inscription de l'Histoire et du Politique dans un film. Octobre II*, Paris, Albatros, 1979, p. 1 ; voir François Aubral et Dominique Château (éd.), *Figure, figural*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; comparativement, sur les rapports entre Eisenstein, le « troisième sens » selon Roland Barthes et le travail des anagrammes chez Ferdinand de Saussure : Pascal Rousse, « S. M. Eisenstein et la spatialisation de la pensée d'après "Le troisième sens" de Roland Barthes », *Cadrage.net*, mis en ligne en mars 2011. URL : <https://prousegalibi.wordpress.com/cinema/eisenstein-barthes-et-le-troisieme-sens/>

36. Sur ces mouvements artistiques de gauche et leurs relations, voir Léon Moussinac, « Eisenstein », *L'Âge ingrat du cinéma*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1967 ; François Albéra, *op. cit.* ; Gérard Conio, Philippe Sers, *Les Avant-gardes entre métaphysique et histoire*.

Entretiens avec Philippe Sers, Lausanne-Paris, L'Âge d'Homme, « Petite bibliothèque slave », 2002 ; Gérard Conio, *Dépassements constructivistes. Taraboukine, Axionov, Eisenstein*, Lausanne-Paris, L'Âge d'Homme, 2011.

37. *New Yorker*, 26 septembre 1942 ; Voir Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *La Non-indifférente nature 1*, traduit du russe par Luda et Jean Schnitzer, Paris, UGE, « 10/18 », 1976, [*Népravnodouchnaia priroda* (1945-1946), paru dans l'édition russe des *Œuvres choisies en 6 volumes*, 1964-1971], p. 406.

38. Voir ses textes sur le cinéma entre 1925 et 1933, dans *Œuvres complètes*, III, Paris, Gallimard, 1978 ; voir aussi Barthélémy Amengual, « Antonin Artaud, disciple d'Eisenstein ? », *op. cit.*

39. Le latin *statio* veut dire immobilité, séjour, emplacement et, au figuré, principe, règle ; le grec στάσις signifie action de dresser, d'où : se tenir et l'idée de fixité, mais aussi la place où l'on se tient, où se trouve quelque chose, la position, qui s'étend à la société, au politique, à l'État, à la morale, et, enfin, l'action de se lever, d'où le soulèvement d'une tempête, la révolte, la discorde, la sédition. Il y a donc une dialectique inhérente au terme grec. On pourrait dire que la *stasis* contient déjà, en puissance, l'*ex-statis*. François Albéra, *op. cit.*, p. 205-230, compare cette scène avec la séquence de l'investissement des appartements de la tsarine par les marins bolcheviks lors de la prise du Palais d'Hiver et souligne de l'une à l'autre l'opposition du pathétique et de l'extatique. Mais la méthode « structuraliste » employée conduit à un blocage de l'opposition entre ces deux moments, alors que nous y voyons justement un basculement dialectique.

40. Dans la *Critique du droit politique hégélien*, traduit de l'Allemand par Albert Baraquin, Paris, Éditions sociales, 1975 [*Zur Kritik der Hegelschen Redtsphilosophie*, 1843], p. 205.

41. On sait qu'Eisenstein, outre sa culture symboliste et décadentiste, était pétri de culture ésotérique ; voir Oksana Bulgakowa, *Sergei Eisenstein. A biography*, *op. cit.* et Ada Ackerman, « Les préoccupations ésotériques de Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein », *La Revue russe*, n° 29, 2007, p. 125-145.

42. Prosper-Olivier Lissagaray, *op. cit.*, p. 197 ; Karl Max, *La Guerre civile en France*, *op. cit.*

43. D'après François Albéra, *op. cit.*, p. 133, Plekhanov fut surtout l'inspirateur d'une vulgate marxiste qui constituait le vade-mecum commun, sans pour autant qu'il fût lu. Mort en 1918, il faisait partie du corpus de base dont Lénine recommandait l'étude, car celui-ci ne lui tenait pas rigueur d'avoir condamné la prise du pouvoir en 1917, après avoir aussi pris position en 1905 contre la Commune de 1871, à l'inverse de Marx. Selon Oksana Bulgakowa, *op. cit.*, p. 88, Eisenstein ne l'aura lu qu'après la réalisation d'*Octobre* : il le cite en 1929 dans « Perspectives » au sujet du film, *op. cit.*, p. 186, 188-189 et 191, mais pas dans « Notre Octobre » (mars 1928), *op. cit.* Ces citations n'ont rien de décisif et semblent plutôt servir de gage d'orthodoxie (comme dans la *Psychologie de l'art* de Vygotski, par exemple, *op. cit.*). Nous postulons qu'Eisenstein mentionne des auteurs très divers à l'appui de sa propre recherche, issue de son expérience artistique. Ce qui oriente son usage des textes, ce sont donc

les questions que soulève la pratique, laquelle constitue le champ de sa propre maîtrise. C'est pourquoi il cite William Blake dans l'introduction de ses mémoires : « I must Create a System, or be enslav'd by another Man's. », *op. cit.*, p. 37.

44. Prosper-Olivier Lissagaray, *Ibid.*, p. 242 sq. : « n'eût-elle à son avoir que la création de la commission du Travail et de l'Échange, la révolution du 18 mars aurait plus fait pour le travailleur que jusqu'alors toutes les Assemblées bourgeoises de la France depuis le 5 mai 1789. »

45. Comme le remarque Marc Ferro, *op. cit.*, p. 81 : « Ainsi, à tous les niveaux, Eisenstein privilégie la spontanéité par rapport à l'organisation. »

46. Voir David Bordwell, « October », *The Cinema of Eisenstein*, New York and London, Routledge, 2005, p. 79-96.

47. Voir Hayden White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1987 ; *Figural realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1999 ; Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, « Critique », 1983.

48. « Le temps d'Octobre », *La Révolution figurée. Inscription de l'Histoire et du Politique dans un film. Octobre II*, *op. cit.*, p. 78.

49. Voir Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1973, p. 281-330.

50. Voir Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2018 [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936] : la notion de distraction (*Zerstreuung*) apparaît à la fin, au chapitre XV ; Pascal Rousse, « La distraction », *Le Montage organique. Eisenstein et la synthèse des arts*, *op. cit.* ; « Distraction et politisation de l'art chez Benjamin, Bloch et Krakauer » à paraître dans un ouvrage collectif sur les « politiques de la distraction », sous la direction de Dork Zabunyan et Paul Sztulman, aux Presses du réel.

51. Voir Louise Michel, *La Commune*, Paris, La Découverte, 2015 [1898].

52. Voir Oksana Bulgakowa, *op. cit.* p. 75.

53. « Perspectives », *op. cit.*, p. 196.

54. Voir Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduit de l'allemand par Alain Renaut, Paris, Aubier, 1995 [*Kritik der Urteilskraft*, 1790] ; Hannah Arendt, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, traduit de l'anglais par Myriam Revault d'Allonnes, Paris, Seuil, 1991 [*Lectures on Kant's Political Philosophy*, 1970-1977] ; Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, 3 volumes, Paris, Minuit, 1999 [*Philosophie der symbolischen Formen*, 1923-1929] ; Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Librairie Arthème Fayard, « Pluriel », 2012.

55. Dziga Vertov, *Le Ciné-œil de la Révolution. Écrits sur le cinéma*, Édition établie par François Albéra, Antonio Somaini, Irina Tcherneva, textes traduits du russe par Sylviane Mossé, Andrée Robel, Irina Tcherneva, Dijon, Les presses du réel, 2018.

56. Voir Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 42 ; contrairement à ce qu'il écrit à ce moment, cela n'est pas incompatible, on le voit, avec une écriture dialectique.

57. Selon Leibniz, la monade est l'unité élémentaire, physique ou/et psychique, dont l'univers est formé ; il en existe à différentes échelles ; chaque monade ne communique qu'en son intérieur avec la réalité ultime ; Walter Benjamin, dans « Sur le concept d'histoire », 1940, *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006, p. 441-442, oppose l'analyse des monades, en tant qu'images dialectiques, à la conception « continuiste » de l'Histoire : le « noyau monadologique » de l'image et de l'œuvre d'art permet de sauver, de déchiffrer puis de libérer, le temps venu, le refoulé de l'Histoire, sa charge messianique pour le futur ; voir aussi Theodor Wiesengrund Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, « Esthétique », 2004, p. 126-127 [*Ästhetische Theorie*, 1970].

58. Michèle Lagny, « Le temps d'Octobre », *La Révolution figurée. Inscription de l'Histoire et du Politique dans un film. Octobre II*, op. cit., p. 82.

59. Voir Sigmund Freud, *Métapsychologie*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006, p. 96-97 [*Metapsychologie*, 1915] ; Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », op. cit. ainsi qu'une traduction commentée de la version allemande : Michaël Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, « Philosophie imaginaire », 2014.

60. Voir Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit. ; Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, Paris, Klincksieck, « Critique de la politique », 2017, p. 133-167 [*Erbschaft dieser Zeit*, 1935].

61. Voir *Octobre. Écriture et idéologie I. Analyse filmique d'Octobre d'Eisenstein (Études séquentielles)*, p. 54 sq.

62. Initialement spontanée, comme le montre Jacques Rancière dans *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, op. cit..

63. Michèle Lagny, op. cit., p. 58.

64. « L'espace populaire parisien en 1871 », *Bulletin de l'Institut d'Histoire économique et sociale de l'Université de Paris I Recherches et Travaux*, n^o 5, janvier 1977, *Recherches sur le Paris du XIX^e siècle. Espace populaire et espace révolutionnaire : Paris 1870-1871*. URL : <http://commune1871-rougerie.fr/lespace-parisien-en-1871%2cfr%2c8%2c53.html>.

65. Voir Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*, Londres-New York, Verso, 1998 ; Pascal Rousse, « Le labyrinthe et l'archipel : Ulysse de Joyce », *Le Montage organique. Eisenstein et la synthèse des arts*, op. cit.

66. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Octobre. Écriture et idéologie I. Analyse filmique d'Octobre d'Eisenstein (Études séquentielles)*, op. cit., p. 63.

67. Sur la forme russe de la commune, voir Anatole Kopp, *Changer la vie, changer la ville*, chapitre VI, « Les communes », Paris, UGE, « 10/18 », 1975 ; Éric Aunoble, « *Le communisme tout de suite !* » *Le mouvement des communes en Ukraine soviétique (région de Kharkiv) de 1919 à 1935*, thèse d'histoire, EHESS, Paris, 2007 ; Kolja Lindner (éd.), *Le dernier Marx*, chapitre V « La Russie et le populisme révolutionnaire », Toulouse, Éditions de l'Asymétrie, 2019.
68. Voir Quentin Deluermoz, *Commune(s), 1870-1871. Une traversée des mondes au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 2020, p. 192, 195 et 222.
69. Voir Pascal Rousse, « Ejzenštejn on the Put in Common : Editing and the Chronotope », *Fata Morgana*, n^o 18, septembre/décembre 2012, Università della Calabria, Rende (Cosenza), Luigi Pellegrini Editore [titre original de l'auteur : « Sergueï Eisenstein : how montage makes commoning, like a chronotope »] et les chapitres consacrés à ces films dans *Le Montage organique. Eisenstein et la synthèse des arts*, op. cit.; sur la notion de chronotope, voir Mikhaïl Bakhtine, « Forms of Time and the Chronotope in the Novel », *The Dialogic Imagination. Four Essays*, traduits du russe par Caryl Emerson et Michael Holquist, Austin, Austin University Press, 1981 et *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, « TEL » 2008. Le nom de Bakhtine semble recouvrir celui d'autres auteurs, ce qui n'enlève rien à la valeur de ces textes : <https://www.contretemps.eu/marx-individualite-bakhtine-vygotski/>
70. Op. cit., p. 134.
71. Voir Michaël Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses* « Sur le concept d'histoire », op. cit., « Thèse VI », p. 61 sq..
72. Voir Pascal Rousse, notice « La figure de Lénine », dans *Sergueï Eisenstein. L'œil extatique*, op. cit., p. 162.
73. Voir Ada Ackerman, « Les statues dans Octobre d'Eisenstein », *Revue de l'art*, n^o 162, Paris, décembre 2008, p. 71-78.
74. Autre point de désaccord : la fragmentation de la statue du tsar ne produit pas les masses, elle opère leur transformation, d'une foule insurrectionnelle inorganisée à des groupes identifiées et armés (paysans et soldats) ; voir Mikhaïl Yampolski, « Le monument brisé », *Le pouvoir incarné. Vertigo*, n^o 13, 1995, p. 27-30.
75. Voir Jean-Claude Marcadé, *L'Avant-garde russe, 1907-1927*, Paris, Flammarion, « Tout l'art. Histoire », 1995, p. 230-235 ; Philippe-Alain Michaud, notice « Nicolas Evreïnov, La prise du Palais d'Hiver », dans *Sergueï Eisenstein. L'œil extatique*, op. cit., p. 156.
76. Voir Laure Godineau, « Les barricades de mai 1871 chez Jules Vallès », dans *La Barricade*, sous la direction d'Alain Corbin et Jean-Marie Mayeur, Éditions de la Sorbonne, 1997, p. 167-181.
77. Voir Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, « Montage 37 », *Selected Works, Volume II. Towards a Theory of Montage*, traduit du russe par Michael Glenny, London-New York, I.B. Tauris & co Ltd, 2010, p. 23-27.

78. Voir *La Non-indifférente nature 1*, *op. cit.*, p. 275-325.

79. *Op. cit.*

80. *Ibid.*, p. 197.

81. Walter Benjamin, « Discussion sur le cinéma russe et l'art collectiviste en général (réponse à O.A.H. Schnitz) », traduit de l'allemand par Bernard Eisenschitz, *S.M. Eisenstein. Cahiers du Cinéma*, *op. cit.*, p. 16.

82. « Perspectives », *op. cit.*, p. 189-190.

83. Voir Quentin Deluermoz, *op. cit.*, p. 226

84. Voir Søren Kierkegaard, *La Reprise. Essai de psychologie expérimentale*, traduit du danois par Paul-Henri Tisseau, revue par Else-Marie Tisseau, Paris, Robert Laffont, 1993 [*Gjentagelsen*, 1843].

INDEX

Mots-clés : Eisenstein (Sergueï Mikhaïlovitch), Cinéma, Mémoire, Commune de Paris, Héritage, Révolution, Russie

AUTEUR

PASCAL ROUSSE

Chercheur indépendant

Peter Watkins et les apories de la lutte médiatique

Enjeux et limites de la critique de la monoforme dans *La Commune* (Paris, 1871)

Jeremy Hamers

Introduction

- 1 Face caméra, une femme et un homme en costumes d'époque s'adressent au spectateur :

L'homme : « Je m'appelle Gérard Watkins et je joue le rôle d'un journaliste de la télévision dans ce film qui est à la fois un film sur la Commune de Paris et un film sur le rôle des mass-médias dans la société d'hier et d'aujourd'hui. »

La femme : « Je m'appelle Aurélia Petit et je vais jouer le rôle de Blanche Capelier, journaliste de la télévision communale. Premièrement, ce qui a été assez difficile, c'est que c'est quelqu'un de crédule avec un optimisme forcené. Et connaissant l'histoire, la fin et les événements de la Commune, ça n'a pas toujours été facile de garder le sourire. Et deuxièmement, c'est quelqu'un qui aime tellement son métier face à la caméra qu'elle en oublie de dénoncer et de mettre en cause le pouvoir des médias, ce qu'elle représente entièrement. »

- 2 Ensuite, la caméra s'avance dans les décors du film construits dans un hangar industriel tandis qu'en off, Aurélia Petit nous décrit ce que nous voyons :

Au-dessus d'une barricade flotte le drapeau tricolore du gouvernement français, là où, quelques heures auparavant, se trouvait le drapeau rouge de la Commune de Paris.

- 3 C'est par ces mots que s'ouvre *La Commune (Paris 1871)* de Peter Watkins, un film qu'il réalise en 1999 avec 200 comédiens, pour la plupart non professionnels, dans un hangar de Montreuil cédé, le temps d'un tournage de 18 jours, par *La Parole errante*, la compagnie théâtrale d'Armand Gatti. Ces quelques phrases adressées au spectateur en ouverture du film résument à elle seules le projet politique qui a animé toute l'œuvre de Watkins. Comme ce fut le cas pour *Forgotten Faces* (1961), *Culloden* (1964), *Punishment Park* (1970) ou encore *Le Libre-penseur* (1994), *La Commune (Paris 1871)* fait le pari d'un « parasitage des genres ¹ » du reportage, du documentaire et de la reconstitution historique, d'une œuvre et de son commentaire réflexif, ainsi que des temporalités discursives ², pour opposer aux formes télévisuelles et cinématographiques majoritaires un autre récit possible de l'histoire.
- 4 Cette entreprise d'opposition est indissociable d'une critique des mass-médias que Watkins n'a eu de cesse de nourrir depuis ses débuts en tant que réalisateur professionnel. Deux notions se trouvent au cœur de cette critique et de son projet politique : la « Monoforme » et « l'Horloge universelle ». Je n'aborderai qu'indirectement la seconde, à l'aide de laquelle le réalisateur fustige les camisoles horaires dans lesquelles le marché de la distribution audiovisuelle enserme la plupart des productions, à commencer par celles qui nourrissent quotidiennement ce qu'avant Watkins, Raymond Williams a identifié comme un flux ³. La monoforme en revanche doit être décrite brièvement, tant *La Commune* semble s'y opposer, en lui rendant, coup pour coup, la monnaie de sa pièce. Le terme désigne un ensemble de conventions formelles et narratives liberticides qui tuent dans l'œuf toute recherche créative originale et toute prise de conscience politique du spectateur. Dans *Media Crisis*, un essai en plusieurs fragments publié en 2003 et traduit en français

un an plus tard, c'est-à-dire quelques années à peine après la réalisation du film dont il est question ici, l'auteur la définit comme suit :

[L]a Monoforme est le dispositif narratif interne (montage, structure narrative, etc.) employé par la télévision et le cinéma commercial pour véhiculer leurs messages. C'est le mitraillage *dense* et *rapide* de sons et d'images, la structure, apparemment fluide mais structurellement fragmentée, qui nous est devenue si familière. [...] De nos jours, la Monoforme se caractérise également par d'intenses plages de musique, de voix et d'effets sonores, de coupes brusques destinées à créer un effet de choc, une mélodie mélodramatique saturant les scènes, des dialogues rythmés et une caméra en mouvement perpétuel ⁴ .

- 5 Tout auteur qui espère voir son œuvre diffusée un jour en salle ou en télévision doit respecter un ensemble de conventions, politiquement tendancieuses. Ces conventions concernent le montage et ses effets choc, la « structure narrative mono-linéaire ⁵ », la durée indexée au rythme des interruptions publicitaires, la hiérarchisation des paroles et, dans le domaine de l'information et du documentaire, les « mythes médiatiques de "l'objectivité", de la "réalité" et de la "vérité" ⁶ » ⁷ . Au cœur de la critique de la monoforme se trouve le constat que le spectateur est réduit à n'être qu'un sujet passif, objet d'une manipulation quotidienne par les mass-médias. Pour Watkins, le premier moyen de l'en affranchir consiste donc en son implication dans le processus de fabrication du film ou du programme télévisé, afin de lui accorder la possibilité de codéterminer les contenus ⁸ et les formes de la production, comme il le rappelle dès l'avant-propos de *Media Crisis* :

En résumé, mon travail, avec (essentiellement) des acteurs non-professionnels, a toujours été motivé par le désir d'ajouter une dimension et un processus qui font encore défaut à la télévision actuelle : ceux permettant à un public de participer directement, sérieusement et en profondeur, aux moyens d'expression de ce médium pour analyser l'histoire – passée, présente ou future. [...] J'ai cherché des processus permettant aux spectateurs – autant qu'à moi-même – de s'évader des contraintes du petit écran comme du format pyramidal traditionnel du documentaire. Des processus qui ont impliqué l'expérimentation de différentes méthodes d'aliénation ou de distanciation, associées à un investissement intense

et exigeant de la part de « l'acteur »... pour que les fils de l'histoire, le passé et le présent, puissent enfin se tisser ⁹ .

- 6 Le souhait d'une participation spectatorielle qui pourrait résister à la perte du « sens de l'histoire ¹⁰ », apparaît en première lecture comme un commentaire *ad hoc* du processus qui a présidé à l'élaboration, à la réalisation et à la diffusion de *La Commune* . Plus largement, l'œuvre de Watkins, d'une cohérence et d'une constance idéologiques rares, pourrait être intégralement lue à la seule lumière de ses textes militants, critiques et parfois analytiques. Une part considérable des chercheurs qui analysent son œuvre cèdent d'ailleurs longuement à la paraphrase de ses propos, tant ces derniers semblent offrir un discours d'escorte explicatif à son approche cinématographique du réel et de l'histoire ¹¹ .
- 7 Non sans accorder une place centrale à ces textes dans la suite de ma réflexion, je voudrais pour ma part m'affranchir de la réduction d'une œuvre, qui demeure complexe et protéiforme, aux commentaires de son auteur ou à ses intentions, pour essayer plutôt de les faire dialoguer dans un double mouvement centripète et centrifuge. Centripète d'abord dans la mesure où les propos de Watkins et *La Commune (Paris 1871)* s'éclairent, non pas seulement du texte à l'œuvre, mais réciproquement, et permettent d'en révéler, par un mouvement d'aller-retour, les multiples potentialités politiques et historiographiques. Cette approche permettra ainsi de mettre au jour certaines contradictions et apories qui traversent son œuvre, écrite et audiovisuelle. Centrifuge ensuite parce que ce retour de Watkins sur lui-même n'a de sens que s'il est accompagné par ailleurs d'une réinscription de son œuvre dans un réseau de pensées de l'image et de son rapport à l'histoire qui la dépasse. Sans que la structure du présent texte ne doive y être réduite, les deux sections principales qui le composent correspondront grosso modo aux deux mouvements ainsi définis. La première portera sur le

processus de préproduction, de réalisation et de diffusion du film qui réinscrit le spectateur au cœur de la création et des discours politiques dont elle se fait le support. La seconde, quant à elle, sera consacrée au *produit*, c'est-à-dire au film lui-même, dans le but de comprendre ce qui reste du projet médiatique de Watkins, et singulièrement de la déhiérarchisation des paroles, lorsque *La Commune (Paris 1871)* rencontre un spectateur extérieur au cadre réflexif (textuel, pragmatique, etc.) qui devrait idéalement accompagner toute projection d'un de ses films.

- 8 La distinction que je reproduis ici entre *processus* et *produit* est bien évidemment artificielle et a fait l'objet de nombreuses disqualifications, à commencer par celles que suscite l'opposition entre tenants du processus et tenants du produit dans le contexte de l'émergence de la vidéo militante, participative et collaborative, proche parente du cinéma de Watkins, dans les années 1970. Elle est en outre disqualifiée par les écrits de Watkins eux-mêmes, le réalisateur britannique n'ayant eu de cesse de rappeler l'inextricable lien qui unissait processus et produit dans un seul geste de création ¹². Je maintiendrai toutefois d'abord cette distinction car elle me permettra de rappeler la primauté du processus dans nombre de commentaires du film, critiques ou scientifiques, avant de la contrebalancer par un intérêt porté sur le discours filmique lui-même. Car si *La Commune* est un film politique, critique, voire subversif, tant d'un point de vue historiographique qu'audiovisuel, en raison de son processus de réalisation, il ne pourra être considéré comme tel que s'il soumet aussi le spectateur à une expérience audiovisuelle génératrice de critique. Ce n'est en effet qu'à la condition d'extraire le processus qui fonde *La Commune* du seul cadre intentionnel établi par son auteur que l'on parviendra à identifier la

véritable portée politique de sa représentation cinématographique de l'histoire.

Le processus comme réponse à la monoforme

- 9 Watkins l'a répété à suffisance : les discours institutionnels, la mémoire nationale, l'éducation officielle ont largement contribué à invisibiliser le moment essentiel dans la généalogie des luttes sociales européennes que fut l'expérience complexe de la Commune de Paris. Dans un entretien qu'il accorde à Christiane Passevant quelques mois avant le tournage, le réalisateur y insiste : les manuels d'histoire n'ont pas, ou mal, retenu la Commune.

Sur la Commune, c'est le silence général pour le moment, y compris dans le système scolaire où cela a toujours été un sujet honteux. Mon idée est de briser la pensée unique ou simpliste sur les communards qui sont soit de braves gens de gauche, soit des assassins, ce qui est également faux ¹³ .

- 10 Il renchérit quatre ans plus tard, dans *Media Crisis* :

La Commune de Paris a toujours été un sujet occulté par le système éducatif français, bien qu'elle représente un moment particulièrement significatif de l'histoire de la classe ouvrière européenne (ou peut-être à cause de cela). Lors de notre première rencontre, la plupart des participants ont avoué qu'ils ignoraient presque tout de cette période ¹⁴ .

- 11 La réalisation du film fleuve de 1999 répond donc d'abord à un point aveugle de l'histoire officielle, à un trou dans la mémoire nationale que Watkins entend combler en consacrant finalement plus de 5 heures de film aux événements reconstitués des mois de mars, avril et mai 1871. Ce projet est indissociable de l'expérimentation d'une forme particulière qui résiste aux conventions de la monoforme. Car, pour le réalisateur, les motivations des silences politiques qui frappent la Commune sont aussi exactement celles qui sous-tendent la domination de certaines formes de représentation. Raconter la Commune de Paris, montrer en quoi plus de 100 ans d'occultation

institutionnelle n'ont pas eu raison de son élan révolutionnaire, montrer que « la Commune n'est pas morte ¹⁵ », n'est donc possible qu'à la condition de lui offrir des modalités narratives et formelles qui passent outre aux formes dominantes qui en fondaient, précisément, l'invisibilisation. Ces modalités nouvelles, qui concernent autant l'étape de la préproduction, que de la réalisation et de la diffusion du film, convergent toutes vers la participation du spectateur.

Les individus et les groupes d'affinités peuvent et doivent jouer un plus grand rôle dans le choix et la fabrication de ce qu'ils regardent sur les écrans des mass media audiovisuels. Malheureusement, ce principe, et la volonté de l'appliquer, sont absents de nos débats contemporains. Intégrées dans le processus créatif des mass media audiovisuels, les idées et les initiatives du public pourraient pourtant contribuer à défaire les formes et les pratiques hiérarchiques des MMAV ¹⁶ .

- 12 Pour recruter ses comédiens, non professionnels pour la plupart, Watkins a effectivement sollicité plusieurs spectateurs de ses propres films rencontrés dans le cadre de séances de projection et lors de débats qui y faisaient suite en France. D'autres ont été choisis lors de contacts avec des communautés subalternes, celle des sans-papiers notamment, ou encore, pour ce qui est des comédiens qui incarnent les bourgeois hostiles au mouvement populaire, en s'adressant au lectorat du *Figaro* . En somme, Watkins a donc recruté un ensemble hétérogène de citoyens forcés généralement, selon le réalisateur, à une consommation passive des discours médiatiques et politiques, dans le but de leur donner la parole ¹⁷ . Ensuite, en aval d'abondantes recherches menées par plusieurs historiens ¹⁸ , il a invité ces spectateurs à s'emparer à leur tour des innombrables sources, notamment non savantes (lettres, communiqués, appels, etc.) qui témoignent de ce que fut la Commune, pour leur permettre de nourrir progressivement l'image qu'ils devaient se faire de leurs personnages.

13 Nombre de commentateurs de l'œuvre de Watkins relèvent et analysent cette centralité du spectateur (passif, manipulé ou opprimé) devenant acteur, massivement encouragés en cela par le cinéaste lui-même ¹⁹ . Ainsi François Bovier et Cédric Fluckiger insistent sur la levée, si chère à Watkins, de la distinction entre spécialiste de l'histoire et profane, pour rappeler que le *devenir acteur* dépend directement d'un *devenir scientifique* ou *historiographe* ²⁰ . Emmanuel Barot insiste également sur la participation du spectateur au processus de production, de réalisation et de diffusion du film, suggérant en outre que le spectateur du film, grâce aux débats qui doivent en accompagner la diffusion, prolongera nécessairement le devenir acteur de ses semblables qui apparaissent à l'écran ²¹ . John R. Cook et Sébastien Denis enfin lient cette dimension participative à la forme hybride choisie par le réalisateur, entre reconstitution fictivisante et faux documentaire, en suggérant que la suppression du 4^{ème} mur, récurrente dans le film, et l'omniprésence du dispositif de tournage dans l'espace diégétique, permettent de réunir en un seul geste de création les spectateurs jouant dans le film et les spectateurs le visionnant ²² . Le bénéfice escompté de ce décloisonnement – des rôles et des différents temps de la vie de l'œuvre – est la remise en cause d'un monopole de la parole légitime qui profitait aux « réalisateurs » et aux « enseignants ²³ », en explorant des « moyens moins hiérarchiques pour communiquer avec le public ²⁴ ». Pour Cook cette tentative d'horizontaliser le savoir, la parole, la participation à un processus de création et enfin la prise de conscience d'une expérience politique en cours, assimilerait *in fine* l'entièreté du projet de *La Commune (Paris, 1871)* à un film collectif dont le processus aurait toujours primé sur le produit fini ²⁵ .

14 Si les lectures du processus préconisé par Watkins que j'ai (trop) rapidement synthétisées ici sont fidèles aux intentions du réalisateur et décrivent sans doute l'expérience d'une part de son public, elles sont toutes fondées sur un geste inductif qui, partant d'un dispositif particulier et singulier, tente d'identifier les conditions dans lesquelles tout spectateur de *La Commune (Paris 1871)* serait invité à rejoindre un processus politique et éducatif vertueux. Or, la grande majorité des spectateurs n'a pas participé à la production, ni à la réalisation proprement dite, ni encore à la diffusion en tant que prolongement du geste collectif et déhiérarchisant (accompagnement des projections par l'équipe, débats, etc.) de ce film qui, faut-il le rappeler, était d'abord destiné à une distribution télévisuelle. Certes, Watkins lui-même fonde quelque espoir sur le seul effet de la forme, de la structure et du matériau constitutif de son film qui rendraient le spectateur nécessairement plus actif dès lors que le processus lui-même transparaîtrait littéralement à travers cette forme ²⁶. Mais si cet espoir est tout à fait décisif pour l'identification de l'efficacité politique intrinsèque du film, force est de constater qu'il n'a que rarement fait l'objet d'une réflexion approfondie de la part des commentateurs de l'œuvre de Watkins. Je voudrais donc essayer d'interroger le film en tant que *produit fini*, en m'emparant du premier matériau que tout analyste et tout spectateur a à sa disposition : le film lui-même. Concrètement, au lieu de tenter de répondre à la question l'efficacité politique du très long métrage de 1999 par un retour aux intentions de Watkins ou, au contraire, par une démarche empirique qui se nourrirait aux études et théories de la réception ²⁷, je voudrais très simplement rabattre le film sur lui-même. Car si, par sa forme, le film donne « l'opportunité [au spectateur] de mieux appréhender le document, d'y réfléchir ou même éventuellement de [le] questionner ²⁸ », il

doit lui permettre, de fait, de réfléchir aussi à la place qu'il lui assigne en tant que spectateur.

Critique, autocritique et hiérarchisation

- 15 Comme annoncé par l'ouverture de *La Commune*, le fil rouge scénaristique du film est tissé par un couple de journalistes reporters qui déambulent parmi les groupes de communards, de soldats de la Garde nationale, ou encore de citoyens opposés à la révolution, afin de récolter leurs témoignages. Ces témoignages composent l'essentiel du récit des événements parisiens du printemps 1871, parfois interrompus par le contrechant médiatique de la télévision versaillaise et de son homme-tronc précieux qui se contente de donner la parole aux supporters du gouvernement en exil à Versailles. Au fil de l'organisation progressive de la Commune, de la constitution du Comité central, de la mise en place, parfois fastidieuse, d'une nouvelle organisation sociale, les deux reporters nous permettent d'assister, « en direct », à l'émergence d'un ordre nouveau, à l'apparition de ses premières apories et difficultés, notamment l'espoir déçu d'un traitement plus égalitaire des femmes et des hommes, mais aussi à la création d'une nouvelle télévision qui donnerait enfin la parole au peuple.
- 16 Ici encore, le parallélisme entre l'anachronique télévision communale et les tentatives du mouvement vidéo des années 1970 ne peut être ignoré. L'intention première des reporters novices est en effet d'opposer aux discours des médias dominants, institutionnels et centralisés, un « exemple de média alternatif ²⁹ » de terrain et déhiérarchisé ³⁰. Si la comparaison entre les aspirations des tenants de la télévision communale et des militants de la vidéo engagée s'impose avec la force de l'évidence,

l'anachronisme sur lequel elle repose doit toutefois être mené à son terme, et ce y compris théoriquement. C'est à cette opération que je voudrais consacrer le début de ce deuxième temps de ma réflexion.

- 17 Cette comparaison me permet d'abord de rappeler que la mise en scène d'un média alternatif en tant que nouvelle voix de la révolte est aussi, dans *La Commune (Paris 1871)* la mise en scène d'un échec. Car comme le rappelle Watkins lui-même, la télévision communale reproduit strictement le mythe de l'objectivité, de la simultanéité et de l'information en continu qui caractérise précisément la monoforme dans le registre non-fictionnel ³¹. On en trouve une illustration très nette dans la tentative, partagée par les deux chaînes, de suivre les événements tout en se réclamant de la seule vérité médiatique possible. De façon plus discrète, le film met également en évidence que dès les premières formalisations d'un nouveau processus démocratique, les deux reporters qui n'ont soudain plus accès aux délibérations, c'est-à-dire à la révolte en train de se faire, se mettent à partager avec les téléspectateurs leur enchantement d'un suspens historique et une forme de fascination acritique pour les nouveaux détenteurs du pouvoir. Postés devant une porte close qui donne accès à un couloir au bout duquel se réunit le Comité central de la Garde nationale, ils lisent un texte, en chuchotant presque, sous l'œil sévère de quelques soldats qui se tiennent au plus près des deux journalistes. Le contraste avec leur immersion improvisée dans la lutte est saisissant. Alors qu'elle tentait de donner la parole au peuple, la télévision communale est ici réduite à l'annonce d'élections à venir :

Blanche Capelier [tendue, s'adressant au cameraman] « C'est bon ? »

[Soudainement souriante, elle s'adresse ensuite aux téléspectateurs] « Citoyens, citoyennes, bonsoir. »

Le journaliste : « Bonsoir. »

BC : « Nous voici à présent dans l'hôtel de ville, rendez-vous compte, pour moi c'est la première fois que je peux entrer dans ces lieux. »

J : « Derrière cette porte, il y a un couloir. Et au bout de ce couloir se trouve la salle où se réunissent actuellement une vingtaine de membres du Comité central de la Garde nationale, dont Édouard Moreaux. »

BC : « Eh oui, la Garde nationale n'a aucune intention de conserver le pouvoir et met tout en œuvre pour organiser des élections mercredi prochain. Ce sera donc à vous, citoyens, de décider d'ici peu au bureau de vote si la Commune sera proclamée, oui ou non ³² . »

- 18 Ce phénomène de mimétisme ou d'un retour aux formes de cela même qui est critiqué a été problématisé par plusieurs penseurs marxistes confrontés à l'émergence de nouvelles médiations de la lutte politique. Dans un contexte déterminé par l'apparition de nouveaux outils techniques qui promettaient une décentralisation et une horizontalisation de la production télévisuelle, Hans Magnus Enzensberger relève dès 1970 que la prise en main des moyens de production médiatique désormais accessibles à tout « amateur isolé » exposait le non-professionnel au risque d'imiter grossièrement ce que les médias dominants faisaient déjà ³³ . Deux ans plus tard, dans leur essai séminal répondant à l'étude de l'espace public bourgeois de Jürgen Habermas, *Espace public et expérience* , Oskar Negt et Alexander Kluge décrivaient un phénomène similaire en constatant que la lutte, même collective, peut, dans un premier temps, exposer ses sujets à la reproduction de formes et de lectures du réel contre lesquelles ils prétendent pourtant se dresser :

Le besoin des travailleurs de s'orienter dans une société a souvent été décrit comme étant une conscience dichotomique. Pareille approche sociologique ne permet cependant pas de distinguer, d'une part, les différents composants de ce besoin fondamental et, de l'autre, les formes de l'espace public bourgeois qui les recouvrent. Ce qui est sous-tendu par ce besoin de proximité est une approche visant à recueillir une expérience immédiate et frontale, « car notre monde est humain, c'est-à-dire qu'il est le nôtre ». L'influence de l'espace public bourgeois se manifeste dans le fait que l'on scrute l'environnement pour y retrouver l'identité, simplement reconnaissable, des rapports marchands. Lorsque les travailleurs ne disposent pas de leurs propres modes d'expression pour articuler leurs intérêts, ils recourent à des stéréotypes que la société leur suggère. C'est le cas quand ils adoptent un clivage qui divise le monde en amis et ennemis ³⁴ .

- 19 Une fois de plus, Watkins commente lui-même la superposition a priori paradoxale de la critique et des modalités du critiqué, en rappelant notamment que la mise en scène d'un embrayeur de paroles contestataires en la personne du reporter embarqué a suscité plusieurs tensions dans les rangs des spectateurs-acteurs du film.

Pour certains acteurs, la présence de ce micro (parfois brandi devant eux et aussitôt retiré sans qu'ils aient eu le temps de développer leurs propos) fut vécue comme une contrainte frustrante. De leur point de vue, cette façon de filmer limitait la libre expression des idées qui avaient émergé des discussions collectives préparatoires. Je comprends d'autant mieux cette critique qu'elle est en rapport direct avec les problèmes découlant des pratiques de la Monoforme décrits précédemment. Il ne fait aucun doute que, par certains aspects, le rôle de la TV Communale et la technique de tournage de certains plans-séquences ressemblaient aux « raids éclair » et autres télé-trottoirs de la télévision actuelle. Et j'avoue que, sous la pression du tournage, j'ai négligé les aspects négatifs de ce processus, notamment son effet fragmentaire ³⁵ .

- 20 Le cinéaste va d'ailleurs jusqu'à inscrire ces tensions dans le film en leur consacrant quelques parties de séquences. Les comédiens s'y plaignent des méthodes de la télévision communale et de l'intrusion des journalistes dans les débats et l'action, toujours fuyants et donc incapables de rendre la véritable densité et complexité de leurs échanges et de la lutte. Dans ces moments, la critique médiatique des participantes vise tout autant la télévision communale fictive que la maïeutique de Watkins. Sa méthode semble être prise au piège d'un processus qui a largement dépassé le jeu de rôle et que les comédiens n'acceptent plus, désormais, de voir médié ou interrompu par un dispositif médiatique, ni dirigé de l'extérieur par un scénario, fût-il rudimentaire :

« Je m'aperçois que par exemple, sur ce film, il y a un grand décalage entre la réflexion et l'action. Et le fait d'être mis en place dans une situation qui est par exemple, on est sur les barricades, on est complètement, physiquement, impliquées dans une lutte directe et forte, et chimique, physique, dès que la caméra arrive et qu'il faut que la parole sorte de là, on a un rapport très difficile à ce que la réflexion soit en relation avec l'action. Et je trouve que le vrai changement possible, il est vraiment dans ce travail-là, et il n'est pas dans une

démission de “oui mais, de toute façon, on sait très bien comment ça va se passer, de toute façon c’est dur parce qu’on n’arrive pas à se réunir en collectif.” On est vraiment, vraiment, profondément dans une recherche de comment c’est possible d’être plus en relation avec ce qu’on pense, avec ce qu’on peut dire, avec les idées. »

« Vous par exemple, vous êtes les seuls médias qui sont disponibles, la seule autorité qui permet que les gens qui ne savent ni lire, ni écrire, puissent vous voir. Vous vous rendez indispensables, il n’y a que ça. »

« Je pense qu’il faut arrêter de répondre à vos questions parce que vos méthodes de manipulation, elles sont les mêmes que celles de la tv nationale. Et de toute façon, nos idées, elles sont dans nos têtes et on n’a rien à vous prouver. »

- 21 En mettant en scène l’imitation des médias traditionnels par le nouveau média alternatif, et en l’exposant à la critique, le réalisateur fait donc du faux reportage le révélateur critique de la fausseté de l’idéal d’objectivité ³⁶. Autrement dit, si la critique de l’information centralisée, incarnée par l’homme-tronc de TV Versailles, est un des objectifs premiers du film, c’est en réalité à une véritable cohabitation de la critique et de l’autocritique de la représentation médiatique que nous assistons dans *La Commune (Paris 1871)*. Certes, je l’ai dit, Watkins ne nie pas les tensions générées par cette cohabitation, attisées encore par un processus de réalisation qui reste malgré tout dirigé par un auteur central soucieux, envers et contre tout, de reproduire les insuffisances du flux fragmenté de la monoforme. Mais Watkins s’en détourne également rapidement pour réhabiliter sa démarche au nom d’un bénéfice critique supérieur. Dans *Media Crisis*, il suggère non seulement que la frustration grandissante de certain.e.s participant.e.s est en réalité le révélateur critique de la monoforme que les reporters de la tv communale imitent, mais il ajoute également que cette imitation volontaire a malgré tout libéré la parole des intervenants :

Si nous avons pu privilégier à ce point les longs plans-séquences, y compris au stade du montage, c’est aussi parce que les passages de la caméra n’avaient pas comme seule conséquence une fragmentation de la parole. En examinant attentivement ces séquences, on constate que, très souvent, Gérard [Watkins] et

Aurélia [Petit] s'approchent d'un groupe, lui posent une question, puis se retirent pendant que naît une discussion entre les membres du groupe ; ainsi, la technologie est employée ici dans le but de faciliter la communication entre les gens ³⁷ .

- 22 Il n'en reste pas moins qu'en première lecture, *La Commune* (Paris 1871) nous confronte donc à la mise en scène de l'échec d'un média alternatif et nous invite à interroger ce que seraient, comme l'écrit Ken Nolley, « les stratégies médiatiques les plus susceptibles de servir un mouvement social ³⁸ ». Or, cette question ne concerne pas exclusivement la Commune. Par extension et par le truchement d'un scénario riche en anachronismes, elle doit également porter sur le discours que le film tient au sujet des mouvements sociaux de la fin du xx^e siècle qui le traversent et dont il est, dans de nombreuses séquences, le porte-voix. Très régulièrement en effet, l'improvisation des comédiens les amène à élargir leurs témoignages de l'événement passé à des problématiques qui, tout en étant au cœur des préoccupations de la Commune, frappent le spectateur par leur absolue actualité (revendications féministes, réforme de l'enseignement, identité nationale et solidarité internationale, recrutement d'une main d'œuvre étrangère, immigration à deux vitesses, etc.). Ces actualisations de la Commune nous encouragent à considérer le film lui-même comme le résultat d'un ensemble de « stratégies médiatiques » qui servent différents mouvements sociaux. Or, pour éprouver cette hypothèse, nous devons soumettre le film de Watkins lui-même à la question : le film *La Commune* (Paris 1871) , à l'instar de la couverture médiatique des événements par la télévision communale, risque-t-il à son tour de prêter le flanc à une imitation de ce qu'il entend dépasser par ailleurs ?
- 23 Pour répondre à cette question, je voudrais revenir à une des finalités premières de la résistance à la monoforme : la déhiérarchisation de la parole. Nous avons vu que la mise en scène

d'un échec, celui de la création de modalités alternatives de l'information médiatique, est considérée par Watkins et ses commentateurs comme un ressort critique. Elle révèle l'incapacité, en situation de lutte, de s'affranchir complètement des canevas formels et du mythe de l'objectivité informationnelle qui régissent la monoforme. Conformément au vœu du réalisateur, cette mise en scène, si elle est portée par une expérimentation formelle qui résiste aux conventions dominantes – ici : une longueur hors norme, l'emploi de comédiens non professionnels, un sous-découpage en longs plans-séquences, l'absence d'un scénario figeant l'action –, peut mettre le spectateur au travail, l'amener à interroger le flux médiatique incessant et nerveux qu'il subit au quotidien. L'autocritique à laquelle le film fait droit y contribue assurément.

- 24 Une partie pourtant du matériau constitutif du film et l'usage qu'en fait le monteur final Watkins échappent à ce processus réflexif et critique. Le réalisateur interrompt régulièrement le flux du direct par des intertitres qui ne bénéficient d'aucune inscription énonciative dans le film. À côté de citations de Blanqui ou de Ghandi, de commentaires de Watkins sur l'état actuel des médias, ou encore d'extraits de documents témoignant des troubles parisiens (lettres, extraits du *Père Duchêne*, etc.), ces intertitres sont principalement de deux ordres. Soit ils livrent un ensemble de données historiques, souvent chiffrées, soit ils informent le spectateur de situations contemporaines du tournage du film. En voici deux exemples :

Le taux de participation aux élections communales est de 48%. C'est sensiblement le même que pour l'élection des maires en novembre 1870. Ce chiffre cache toutefois de grandes disparités selon les arrondissements. Dans les « beaux quartiers », on compte moins de 40% d'électeurs, contre plus de 62% dans les quartiers populaires.

Aujourd'hui en France, 60% des femmes travaillent dans 6 corps de métier qui ne représentent que 30% du marché de l'emploi : à titre d'exemple, 98% des secrétaires sont des femmes. Pourtant, le taux de réussite des femmes dans les études, du bac à l'université, est largement supérieur à celui des hommes.

25 Désincarnés, impersonnels, ces cartons fournissent un ensemble d'informations qui sont immunisées contre toute réception critique. Dans les deux cas, ces informations réactivent, sans susciter aucune réappropriation critique de la part du spectateur, le « mythe de l'objectivité médiatique », et j'ajouterais « savante », d'une information composée de faits ³⁹. Extraits du registre hybride du film, les cartons d'actualisation ne s'inscrivent plus, en effet, dans le montage anachronique ou le régime parfois farcesque qui était pourtant essentiel aux remises en perspective des autres actualisations des causes portées par la Commune ⁴⁰. Les cartons d'information historique quant à eux échappent à la réappropriation par des acteurs non professionnels et non-historiens d'un matériau savant pour être érigés parfois en véritables sources de « fact-checking » avant la lettre. C'est le cas notamment d'une réponse écrite à l'annonce par le présentateur du journal télévisé de la télévision versaillaise du « repli en bon ordre » de l'armée régulière. Le carton suivant l'interrompt : « Cette information est totalement fausse. La retraite des troupes gouvernementales a été si précipitée et chaotique que plusieurs régiments ont été oubliés et abandonnés dans Paris. » Par conséquent, ces intertitres rejouent donc une hiérarchisation de la parole médiatique et éducative que le cinéaste prétendait pourtant combattre ⁴¹.

Conclusion

26 Le repli de la critique de Watkins sur les cartons qui composent son propre film se solde par un constat d'échec. Tout se passe en effet comme si, après les reporters de la télévision communale, le réalisateur Watkins lui-même cédait à la hiérarchisation des paroles, un des fondements de la monoforme. À ce stade de l'analyse, aucun

nouveau mouvement dialectique consistant ne me permet de justifier ce retour à la hiérarchisation – une conséquence, somme toute prévisible, de l’attachement de Watkins à un paradigme émancipatoire qui considère le spectateur comme un sujet passif à libérer ⁴² – au nom d’une mise au travail supérieure du spectateur. Par conséquent, cette conclusion se bornera à la formulation de trois hypothèses finales qui pourraient passer outre à ce constat d’échec si une recherche ultérieure pouvait les nourrir plus rigoureusement.

27 Ma première hypothèse s’inscrit dans le sillage d’une abondante littérature anglo-saxonne qui attribue une fonction réflexive, éducative et critique ⁴³ au régime du faux-documentaire : mis au contact d’un faux évident, le spectateur pourrait prendre conscience de sa crédulité et de son adhésion à une forme, c’est-à-dire, avec les mots de l’approche sémio-pragmatique, son adhésion à divers vecteurs l’incitant à adopter une « lecture documentarisante ». Dans le cas de *La Commune (Paris 1871)*, cette prise de conscience suscitée par le faux-reportage rejaillirait ensuite sur les intertitres a priori extraits du régime du faux. Ma première hypothèse présuppose donc un mouvement de généralisation d’un processus critique dont le faux reportage serait l’embrayeur. Ainsi mis au travail, le spectateur pourrait appliquer aux cartons la prise de distance critique que le faux a instaurée entre lui et la forme documentaire des témoignages des communards.

28 Ma deuxième hypothèse en revanche ne tente pas d’intégrer les intertitres, historiques ou actualisants, au geste critique que le cinéaste veut communiquer à ses spectateurs. Elle attribue plutôt à Watkins la volonté de transformer la monoforme à partir de l’intérieur, en l’investissant de nouveaux discours invisibilisés jusqu’alors. Concrètement, le réalisateur n’essayerait pas de s’affranchir de la hiérarchisation des paroles mais tenterait plutôt de

la détourner pour la mettre au service d'un retour de l'histoire de la Commune de Paris à l'avant-plan des discours médiatiques, des manuels d'histoire et plus largement de la mémoire officielle ⁴⁴ . De la même façon, l'insert d'informations concernant, par exemple, les sans-papiers, serait pour l'auteur un moyen d'interrompre le flux médiatique dominant pour le forcer à retourner à un ensemble d'informations qui avaient tout au plus bénéficié d'un flash info. Dans ce cas, l'absence d'une critique explicite des cartons dans le film – contrastée par la critique des méthodes de la télévision communale par les comédiens – serait une condition essentielle à un rejeu efficace de la monoforme.

- 29 Ma troisième hypothèse enfin est plus ouverte que les deux précédentes, non seulement parce qu'elle est sans doute la moins précise à ce stade de ma réflexion, mais aussi parce qu'elle détache une dernière fois le film de Watkins de son propre cadre théorique. Oskar Negt et Alexander Kluge constatent, je l'ai dit, que la création d'espaces publics oppositionnels s'accompagne dans un premier temps d'une reprise des formes et des lectures du monde de l'espace bourgeois auquel il s'agit de s'opposer. Ce constat a nourri plus haut l'analyse de la reproduction des conventions narratives dominantes par la télévision communale et de son incapacité à créer de nouvelles formes médiatiques plus à même de conférer une visibilité nécessaire et juste aux événements du printemps 1871. Il faut toutefois préciser à présent que dans la pensée de Negt et Kluge, l'imitation n'est pas une tare ou un défaut de la constitution d'un espace public oppositionnel, mais peut être assimilée, au contraire, à « la tentative de saisir la réalité » :

Lorsque les travailleurs ne disposent pas de leurs propres modes d'expression pour articuler leurs intérêts, ils recourent à des stéréotypes que la société leur suggère. C'est le cas quand ils adoptent un clivage qui divise le monde en amis et ennemis. Le même procédé contient néanmoins une activité autonome : la tentative de saisir la réalité, telle qu'elle est. Cependant, même cette activité

reste contradictoire, puisqu'elle ne fait qu'indiquer une voie juste pour appréhender la réalité, tout en ayant recours à la simplification pour emprunter cette voie, donc à une vision du monde irréaliste et idéologique ⁴⁵ .

- 30 J'ignore encore si cette contradiction inévitable relevée par Negt et Kluge en 1972 peut nous amener à mieux comprendre pourquoi Watkins n'a pas hésité à alimenter la monoforme en en jouant la hiérarchisation des paroles. Mais elle nous permet en tout cas d'identifier ce qui, dans *La Commune (Paris 1871)* , relie *in fine* la démarche de Watkins à l'expérience populaire de 1871 telle qu'il l'a dépeinte dans son film : un ensemble d'espoirs, de tentatives, et donc aussi d'impasses. Pour cette raison au moins, il n'est ni naïf, ni anachronique, d'affirmer avec son réalisateur que « la Commune n'est pas morte ».
-

BIBLIOGRAPHIE

Emmanuel Barot, « Le cinéma du politique est politisation du cinéma : Peter Watkins ou le sabotage de la monoforme », *Chimères*, vol. 2, n^o 70, 2009, p. 233-250.

François Bovier, Cédric Fluckiger, « Le langage de l'action politique dans *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins : "selmaire" et utopie », *Décadrages*, n^o 20, 2012, p. 92-109.

François Bovier, Hamid Taieb, « Le théâtre performatif et les reportages de "politique-fiction" de Peter Watkins », *Décadrages* , n^o 20, avril 2012, p. 8-33.

Bertolt Brecht, *Sur le cinéma précédé de Extraits des carnets, Sur l'art ancien et l'art nouveau, Sur la critique, Théorie de la radio*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Lebrave et Jean-Pierre Lefebvre, Paris, L'Arche, coll. Travaux, 1970 [pour les textes communément regroupés sous le titre d'usage « Théorie de la radio » : p. 125-141].

John R. Cook, « 'Don't forget to look into the camera !' : Peter Watkins' approach to acting with facts », *Studies in Documentary Film* , vol. 4, n^o 3, 2010, p. 227-240.

Sébastien Denis, « Médias et politique chez Peter Watkins. Des jeux du cirque médiatiques aux médias alternatifs », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit, *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 63-74.

Sébastien Denis, « Le documentaire à l'épreuve. La subversion des genres et des techniques chez Peter Watkins », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 155-165.

Hans Magnus Enzensberger, « Jeu de construction pour une théorie des médias », traduit de l'allemand par Céline Letawe, dans Jeremy Hamers, Céline Letawe (dir.), *Hans Magnus Enzensberger. Jeu de construction pour une théorie des médias suivi de Usages d'une théorie marxiste des médias*, Dijon, Les presses du réel, sous presse, p. 21-55 [« Baukasten zu einer Theorie der Medien », 1970].

Hans Magnus Enzensberger, « Le degré zéro du média ou pourquoi toutes les plaintes contre la télévision sont sans objet », dans *Médiocrité et folie. Recueil de textes épars*, traduit de l'allemand par Pierre Gallissaires et Robert Simon, Paris, Gallimard, 1991, p. 98-111 [« Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind », 1988].

Eric Fournier, « Les photographies des ruines de Paris en 1871 ou les faux-semblants de l'image », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, vol. 32, n^o 1, 2006, p. 137-151.

Gérard Grugeau, « Le pouvoir de la rue. *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins », *24 images*, n^o 105, hiver 2001, p. 52.

Jean-Pierre Jeancolas, « Paris 1871-1999. La Commune vue par Peter Watkins », *Positif*, n^o 472, juin 2000, p. 28-30.

Alexandra Juhasz, « Phony Definitions », dans Alexandra Juhasz, Jesse Lerner (dir.), *F is For Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, p. 1-18.

Alexander Kluge, Edgar Reitz, « Alexander Kluge », dans Edgar Reitz (dir.), *Bilder in Bewegung: Essays, Gespräche zum Kino*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1995, p. 75-88.

Michèle Lagny, « Imiter pour dénoncer : le paradoxe du cinéaste confronté aux médias », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 31-39.

Christine Lapostolle, « Plus vrai que le vrai. Stratégie photographique et Commune de Paris », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 73, juin 1988, p. 67-76.

Isabelle Marinone, « Une opposition aux mass media audiovisuels : *La Commune (Paris, 1871)*, une démarche alternative », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 49-61.

Christian Milovanoff, « Les voix ordinaires, *La Commune de Peter Watkins* », *La pensée de midi*, vol. 3, n° 3, 2000, p 128-133.

Oskar Negt [et Alexander Kluge], *L'espace public oppositionnel*, traduit de l'allemand par Alexander Neumann, Paris, Payot & Rivages, 2007 [fragments de : *Öffentlichkeit und Erfahrung*, 1972].

Ken Nolley, « Peter Watkins et l'Histoire. Du discours sur l'Histoire à la déconstruction de la violence du discours », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 91-100.

Jane Roscoe, Craig Hight, *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*, Manchester, New York, Manchester University Press, 2001.

Peter Watkins, Christiane Passevant, « Histoire occultée et tournage pas comme les autres : *La Commune de Paris* », *L'homme et la Société*, vol. 4, n° 142, 2001, p. 109-117.

Peter Watkins, *Media Crisis*, traduit de l'anglais par Patrick Watkins, Paris, Éditions Homnisphères, 2004 [*Media Crisis*, 2003].

Raymond Williams, *Television : Technology and Cultural Form*, Londres, Routledge, 2004, [1974].

NOTES

1. J'emprunte cette expression à Emmanuel Barot dans : « Le cinéma du politique est politisation du cinéma : Peter Watkins ou le sabotage de la monoforme », *Chimères*, vol. 2, n° 70, 2009, p. 234.

2. L'introduction du film mêle au moins quatre temporalités distinctes : le commentaire extradiégétique d'un film en train de se faire (« Je joue le rôle d'un journaliste de la télévision. »), l'annonce extradiégétique d'un tournage sur la Commune à venir (« Je m'appelle Aurélia Petit et je vais jouer le rôle de Blanche Capellier. »), le commentaire extradiégétique d'un tournage passé (« Ça n'a pas toujours été facile de garder le sourire. »), et le récit au présent des événements de la Commune (« là où quelques heures auparavant se trouvait le drapeau rouge de la Commune de Paris »). Dans la suite du film, ces 4 régimes temporels ne vont cesser de se croiser.

3. Raymond Williams, *Television : Technology and Cultural Form*, Londres, Routledge, 2004, p. 86-96 [1974]. Pour un commentaire de la notion d'horloge universelle et de son inscription dans le processus de réalisation de *La Commune*, voir : Peter Watkins, *Media Crisis*, traduit de l'anglais par Patrick Watkins, Paris, Éditions Homnisphères, 2004, p. 32 [*Media Crisis*, 2003].

4. *Ibid.*, p. 25.

5. *Ibid.*, p. 34.

6. *Ibid.*, p. 15.

7. On peut associer la critique de la monoforme à une préoccupation partagée par nombre de réalisateurs de la première et de la seconde modernité cinématographique, parmi lesquels il faut mentionner Alexander Kluge et son goût pour la « diversité primitive » du cinéma des premiers temps. Cette association, peut-être surprenante à première vue, entre Kluge et Watkins fait fond notamment sur les origines amateurs du réalisateur britannique qui a, de fait, expérimenté d'abord différentes méthodes de tournage et différentes formes cinématographiques dans un contexte marqué par une spontanéité libre qui n'est pas sans entretenir quelque point commun avec la « diversité primitive » mobilisée par Kluge. Ainsi, Watkins rappelle que « [l]e problème, c'est que la Monoforme a arbitrairement écarté toutes les autres formes narratives audiovisuelles » avant de préciser que « [l]es raisons de l'assujettissement des médias à la Monoforme sont d'ordre économique et politique. » Alexander Kluge quant à lui, établit un constat similaire en déclarant son amour pour la « diversité primitive » qui a animé les premières années du cinématographe : « On essayait sans cesse d'inventer le cinéma. Et chaque fois qu'il avait été inventé, on le réinventait encore une fois. On pourrait dire qu'il y a là l'origine d'au moins dix, vingt, trente histoires du cinéma différentes, qui n'ont pas été empruntées, qui ont toutes été enfermées par des sens uniques commerciaux par la suite. » Peter Watkins, *op. cit.*, p. 27 ; Alexander Kluge, Edgar Reitz, « Alexander Kluge », dans Edgar Reitz (dir.), *Bilder in Bewegung: Essays, Gespräche zum Kino*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1995, p. 82. [ma traduction]

8. « Si l'on se base sur les définitions courantes, la télévision publique est un service dont les contenus ne seraient pas ouvertement commerciaux et dont les programmes devraient refléter la diversité des intérêts du "public". Les limites inhérentes à cette conception du public sont flagrantes. Le "public" ne participe pas à l'identification des "intérêts du public", ni même à la définition de ce que ces termes recouvrent. Le public n'est pas appelé non plus à participer aux choix de sa programmation ni à discuter des formes narratives qui la structurent. En d'autres termes, la relation entre ce type de média et le public est de nature tout aussi hiérarchique que la plus commerciale des télévisions privées. » Peter Watkins, *op. cit.*, p. 65. Le souhait de Watkins s'inscrit dans la droite lignée du projet que Bertolt Brecht esquissait déjà dans sa « théorie de la radio » au début des années 1930, imaginant un approvisionnement des programmes par les auditeurs : « La radio pourrait être le plus formidable appareil de communication qu'on puisse imaginer pour la vie publique, un

énorme système de canalisation, ou plutôt, elle pourrait l'être si elle savait non seulement émettre, mais recevoir, non seulement faire écouter l'auditeur, mais le faire parler, ne pas l'isoler, mais le mettre en relation avec d'autres. Il faudrait alors que la radio, abandonnant son activité de fournisseur, organise cet approvisionnement par les auditeurs eux-mêmes. » Bertolt Brecht, « La radio, appareil de communication », Bertolt Brecht, *Sur le cinéma précédé de Extraits des carnets, Sur l'art ancien et l'art nouveau, Sur la critique, Théorie de la radio*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Lebrave et Jean-Pierre Lefebvre, Paris, L'Arche, 1970, p. 137

9. Peter Watkins, *op. cit.*, p. 18.

10. « À force de subir les histoires dérisoires, fragmentaires et clonées du processus médiatique, c'est notre histoire elle-même qui s'évanouit. Et en perdant ainsi le sens de l'histoire, du rôle complexe et essentiel qu'il joue dans la définition du lien social, nous nous perdons aussi. » *Ibid.*, p. 40.

11. Dans le cadre particulier du présent volume consacré aux héritages culturels et artistiques de la Commune, cette tentation d'un éclairage direct du film par le texte pourrait également se doubler d'un parallélisme trop simple entre le projet participatif du réalisateur britannique et l'expérience politique originale que fut la Commune. C'est à cette tentation que cède notamment Gérard Grugeau dans une critique du film que fait la part belle aux parallélismes entre l'élan collectif et révolutionnaire des événements parisiens de 1871 et la méthode de travail de Watkins qui « donner[ait] à voir ce qui résonne encore *ici et maintenant* de cette utopie révolutionnaire. » Ce parallélisme, s'il n'est nourri de solides contextualisations et relativisations, ne rend justice ni à l'espoir des communards, ni à l'expérience de l'équipe atypique réunie par Watkins. Il ne peut donc être envisagé à l'échelle de cet article sans le concours de spécialistes politistes et historiens de la Commune, dont je ne suis pas. Je me concentrerai par conséquent, dans ce qui suit, sur le film, sans être en mesure de la faire entrer en résonance, avec suffisamment de précision, avec les événements parisiens de 1871. Gérard Grugeau, « Le pouvoir de la rue. *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins », *24 images*, n^o 105, hiver 2001, p. 52. Dans son texte très éclairant sur la « méthode Watkins », John R. Cook nous rappelle que le réalisateur lui-même prête sans doute le flanc à un tel parallélisme réducteur, en reproduisant, via sa méthode de casting – les communards sont joués par des citoyens français modestes voire des sans-papiers, tandis que les bourgeois sont recrutés parmi les lecteurs du *Figaro* – un partage social qui pourrait immédiatement être lu comme une actualisation du partage qui a fondé une partie des tensions des événements parisiens de 1871. John R. Cook, « “Don't forget to look into the camera !” : Peter Watkins' approach to acting with facts », *Studies in Documentary Film*, vol. 4, n^o 3, 2010, p. 235.

12. Watkins constate que la télévision entretient cette distinction artificielle en offrant au spectateur l'illusion de pouvoir l'interroger quant à son contenu mais « jamais sur la forme ni le processus qu'elle impose au public. » Peter Watkins, *op. cit.*, p. 68. Une variation sur le

problème de cette distinction se retrouve aussi plus loin, dans son commentaire de *La Commune* : « Ce qui est important, en particulier dans un film comme *La Commune*, c'est le fait que la "forme" et le "processus" se confondent : la forme permet au processus de se développer, mais sans processus, la forme en elle-même n'aurait aucun sens. » *Ibid.*, p. 221.

13. Peter Watkins, Christiane Passevant, « Histoire occultée et tournage pas comme les autres : *La Commune de Paris* », *L'homme et la Société*, vol. 4, n° 142, 2001, p. 110. Watkins rappelle ici une distinction très polarisante qui a été, par ailleurs, abondamment nourrie par les usages des photographies de la Commune. À ce sujet, voir notamment : Christine Lapostolle, « Plus vrai que le vrai. Stratégie photographique et Commune de Paris », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 73, juin 1988, p. 67-76 ; Eric Fournier, « Les photographies des ruines de Paris en 1871 ou les faux-semblants de l'image », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, vol. 32, n° 1, 2006, p. 137-151.

14. Peter Watkins, *op. cit.*, p. 221-222.

15. « La situation d'une femme aujourd'hui a certainement son équivalent pendant la Commune. Le parallèle crée immédiatement une dynamique sur laquelle nous travaillons. Cette femme peut s'exprimer sur les événements de la Commune et faire le lien avec les événements d'aujourd'hui. Autrement dit : la Commune n'est pas morte. Pour la forme, je vois de longs plans-séquences. Il est difficile, mais enrichissant, de filmer une série de scènes sans couper. Cela paraît compliqué, car on ne travaille plus du tout ainsi. » Peter Watkins, Christiane Passevant, *art. cit.*, p. 112-113.

16. Peter Watkins, *op. cit.*, p. 133. Voir également au sujet de la participation des spectateurs : p. 26-27 ; 68.

17. Un carton du film nous rappelle le lien que Watkins établit entre le processus participatif et la rupture avec les méthodes et les formes des médias dominants : « La participation active des comédiens à la réalisation de ce film constitue précisément ce qui fait peur aux médias mondiaux, et représente probablement l'une des raisons premières des refus de financement de la part de nombreuses chaînes de TV sollicitées pour apporter un soutien... Ce dont les médias ont particulièrement peur, est de voir le petit homme du petit écran remplacé par une multitude de gens – par le public... »

18. Il s'agit principalement de Marcel Cerf, Michel Cordillot, Alain Dalotel et Robert Tombs. On notera qu'au générique de fin ces historiens sont crédités au générique de fin immédiatement après les noms des actrices et acteurs, et donc avant l'équipe technique et artistique du film. On peut reconnaître dans ce choix peu habituel la manifestation d'une proximité de ces deux catégories d'intervenants, comédiens et conseillers scientifiques, au nom d'une recherche historique commune.

19. Peter Watkins, Christiane Passevant, *art. cit.*, p. 110, 111 et 115.

20. « *La Commune* repose sur un processus analogue de recherche historique et de réactualisation critique d'un événement qui constitue un tournant dans l'Histoire : Watkins

fait appel à une équipe d'historiens pour l'écriture du scénario de *La Commune*, puis invite les acteurs à poursuivre les recherches en vue de composer leur rôle. Le scénario s'apparente ainsi à la documentation d'un événement historique, et le tournage à sa remise en jeu dans un cadre socio-politique contemporain. » François Bovier, Cédric Fluckiger, « Le langage de l'action politique dans *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins : "selmaire" et utopie », *Décadrages*, n^o 20, 2012, p. 92.

21. « La coupure entre le film et le public disparaît alors purement et simplement : c'est le spectateur comme discutant, comme répondant, comme contradicteur, c'est-à-dire comme nouvelle voix dissonante, autre regard et potentielle réaction, qui s'avère être l'acteur réel du film. » Emmanuel Barot, art. cit., p. 249.

22. John R. Cook, art. cit., p. 232 ; Sébastien Denis, « Médias et politique chez Peter Watkins. Des jeux du cirque médiatiques aux médias alternatifs », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit, *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 65. La création par les comédiens du film d'un collectif appelé *Rebond pour la Commune* s'inscrit dans la stricte continuité d'un projet qui visait, dès ses prémises, à lever la frontière entre le temps de l'élaboration et le temps de la diffusion du film : « Rebond pour la Commune a organisé de nombreuses projections du film et toute une série de débats publics autour des questions soulevées par la Commune. Sa mission première n'est donc pas tant de distribuer le film, que de diffuser le processus qu'il a enclenché. » Peter Watkins, *op. cit.*, p. 232.

23. « J'invite tous les collectifs qui entreprennent une telle analyse à impliquer les enseignants des médias et les réalisateurs, non comme mentors, mais comme *compagnons de route* dans cette quête pour le changement. Il est d'ailleurs fort possible que les réalisateurs et les enseignants voient leur position et leur autorité remises en cause par un processus qui implique nécessairement la définition de *nouveaux types de relations*. » *Ibid.*, p. 135.

24. *Ibid.*, p. 221.

25. John R. Cook, art. cit., p. 238.

26. « Il est clair que les MMAV ont décidé une fois pour toutes que les structures narratives plus complexes et les langages audiovisuels moins rythmés étaient dangereux. Les MMAV ont compris que de telles formes audiovisuelles, en offrant plus de temps et d'espace au spectateur, en lui donnant l'opportunité de mieux appréhender le document, d'y réfléchir ou même éventuellement de questionner ce qu'ils voient, constituent donc une menace flagrante. » Peter Watkins, *op. cit.*, p. 164.

27. Dans leur article déjà cité, François Bovier et Hamid Taieb explorent encore une troisième voie qui présente le grand intérêt d'« échappe[r] à la maîtrise du vouloir-dire du réalisateur » et de s'éloigner « d'une lecture littérale du propos de Watkins » en suggérant, en substance, que le décroisement de la parole des participants au processus de réalisation entraînerait, tels des actes perlocutoires, une libération de la parole de ses spectateurs. François Bovier, Hamid Taieb, art. cit., p. 33.

28. Peter Watkins, *op. cit.* , p. 164.

29. Isabelle Marinone, « Une opposition aux mass media audiovisuels : *La Commune* (Paris, 1871), une démarche alternative », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *op. cit.*, p. 53-54.

30. « La Télévision Communale expérimentée dans le film peut être, selon Peter Watkins, un modèle à diffuser dans le champ des structures médiatiques classiques. Elle se base alors sur un échange constant avec les acteurs des événements, qui donnent leur avis sur les phases de conception et de montage des productions. Pour ce faire, la première des conditions pour le cinéaste est l'abandon de tout sentiment de supériorité par rapport aux participants, c'est-à-dire l'évacuation d'une organisation hiérarchique au profit d'une organisation autogérée. » *Ibid.* , p. 54.

31. Peter Watkins, Christiane Passevant, art. cit., p. 113. Voir aussi : François Bovier, Cédric Fluckiger, art. cit., p. 97.

32. Bien plus tard dans le film, dans la même antichambre de l'hôtel de ville, l'homme du duo de reporters va exprimer sa lassitude face à la rétention d'informations par les membres de la Commission supérieure exécutive dans le cadre du vote pour la création du Comité du salut public, ce que lui reprochera vivement Blanche Capelier au nom de la neutralité journalistique. Un carton nous annoncera ensuite que le journaliste a finalement démissionné de ses fonctions.

33. « Le programme réalisé par l'amateur isolé n'est jamais qu'une mauvaise copie dépassée de ce qu'il capte de toute façon. » Hans Magnus Enzensberger, « Jeu de construction pour une théorie des médias », traduit de l'allemand par Céline Letawe, dans Jeremy Hamers, Céline Letawe (dir.), *Hans Magnus Enzensberger. Jeu de construction pour une théorie des médias suivi de Usages d'une théorie marxiste des médias*, Dijon, Les presses du réel, sous presse, p. 34 [« Baukasten zu einer Theorie der Medien », 1970].

34. Oskar Negt [et Alexander Kluge], *L'espace public oppositionnel* , traduit de l'allemand par Alexander Neumann, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 86-87 [fragment de : *Öffentlichkeit und Erfahrung* , 1972]. Il faut signaler ici que François Bovier et Hamid Taieb, attentifs aux points de convergence et de divergence entre la critique de l'industrie culturelle de Theodor W. Adorno et de Max Horkheimer d'une part, et la critique des mass-médias de Watkins d'autre part, ont déjà mobilisé le concept d'espace public oppositionnel dans le cadre de leur analyse très éclairante des « reportages de politique-fiction » de Watkins. Ils soutiennent en effet que les films du réalisateur britannique « constitue[nt] un “espace public oppositionnel” au sein même des *mass media* », sans relever toutefois les multiples contradictions, pensées par Negt et Kluge, qui sont inscrites au cœur de ce processus de constitution. François Bovier, Hamid Taieb, « Le théâtre performatif et les reportages de “politique-fiction” de Peter Watkins », *Décadrages* , n^o 20, avril 2012, p. 11.

35. Peter Watkins, *op. cit.* , p. 226-227.

36. C'est en substance la thèse défendue par Michèle Lagny dans son article sur la pratique de l'imitation médiatique chez Watkins : « Plus encore que la thématique des films, c'est la stratégie d'exposition, le mode de tournage pseudo-documentaire, la confusion entre réel et fiction créée par la parodie des médias qui donnent aux œuvres leur dimension réflexive et critique. Ce sont les faux reporters, les faux interviews qui disent le vrai, à savoir que les médias mentent quand ils prétendent être objectifs, alors qu'ils ne sont qu'au service de l'establishment. Ainsi ce mensonge même, en éveillant la suspicion, sert à comprendre la réalité. » Michèle Lagny, « Imiter pour dénoncer : le paradoxe du cinéaste confronté aux médias », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *op. cit.*, p. 39.

37. Peter Watkins, *op. cit.*, p. 229.

38.« Bien qu'il y ait une différence nette dans le jugement de valeur apparemment porté sur les deux formes de couverture dans le film, l'une et l'autre font l'objet de critiques significatives. Nous en sommes réduits à nous interroger, non seulement sur la manière de penser la Commune et ce qu'ont bien pu être ses réussites et ses erreurs, mais aussi sur les stratégies médiatiques les plus susceptibles de servir un mouvement social faillible mais néanmoins sincèrement engagé dans la lutte pour la démocratie et la justice. » Ken Nolley, « Peter Watkins et l'Histoire. Du discours sur l'Histoire à la déconstruction de la violence du discours », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *op. cit.*, p. 99-100.

39. Sur ce point, mon analyse relativise pour une part la proposition analytique que fait Christian Milovanoff d'une *typologie* des intertitres dans *La Commune* qui lui permet notamment d'affirmer que les informations livrées au spectateur par écrit le transforment en un monteur réflexif en le « mett[a]nt en demeure [...] de dégager le sens en associant les différents textes qu'il lit. » Christian Milovanoff, « Les voix ordinaires, La Commune de Peter Watkins », *La pensée de midi*, vol. 3, n° 3, 2000, p. 131.

40. Jean-Pierre Jeancolas soutient quant à lui que les cartons proposant des actualisations de la lutte communale s'inscrivent dans la continuité des prises de parole anachroniques de certains intervenants du film. Il me semble pour ma part que cette continuité est rompue dès lors que ces intertitres sont précisément dépourvus de toute inscription énonciative dans le registre du faux ou de l'anachronisme. Jean-Pierre Jeancolas, « Paris 1871-1999. La Commune vue par Peter Watkins », *Positif*, n° 472, juin 2000, p. 29-30.

41.À cet égard encore, mon analyse de certains cartons ne suit pas la lecture qu'en propose Sébastien Denis : « Watkins donne la parole à tout le monde, et pas seulement à une seule catégorie socio-professionnelle ou politique. Le résultat est à la fois objectif et subjectif, la voix off omniprésente dans nombre de ses films (puis les cartons qui l'ont remplacée) étant là pour rappeler la forme documentaire et objective des informations fournies tout en se montrant comme une lecture subjective de ces données. » Il me semble au contraire qu'en extrayant ces cartons du régime discursif même qui devait favoriser un aller-retour entre forme objectivante et réception (critique) subjective, nombre d'intertitres de *La Commune*

réinstaurent une hiérarchisation des sources qui est encore accentuée par le fait que ces cartons interviennent toujours *après* un témoignage, à la façon d'une validation ou d'une invalidation supérieure. Sébastien Denis, « Le documentaire à l'épreuve. La subversion des genres et des techniques chez Peter Watkins », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *op. cit.*, p. 159-160.

42. Pour une critique du présupposé de ce paradigme émancipatoire, c'est-à-dire, selon les mots de l'auteur, la « thèse de l'abrutissement », voir notamment : Hans Magnus Enzensberger, « Le degré zéro du média ou pourquoi toutes les plaintes contre la télévision sont sans objet », dans *Médiocrité et folie. Recueil de textes épars*, traduit de l'allemand par Pierre Gallissaires et Robert Simon, Paris, Gallimard, 1991, p. 98-111 [«Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind », 1988].

43. « In general terms, the mock-documentary filmmaker seeks to construct a particular relationship with factual discourse which often involves a reflexive stance with regard to the documentary genre. Mock-documentary's agenda is ultimately to parody the assumptions and expectations associated with factual discourse, to 'mock' the cultural status of documentary's generic codes and conventions. » Jane Roscoe, Craig Hight, *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*, Manchester, New York, Manchester University Press, 2001, p. 46-47. Voir aussi: Juhasz, Alexandra (2006), "Phony Definitions", in: Alexandra Juhasz, Jesse Lerner (éd.), *F is For Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, p. 1-18.

44. Si l'on se limite au sort que la chaîne Arte a finalement réservé à l'unique diffusion de *La Commune* en le programmant à une heure de très basse écoute au mois de mai 2000, cette hypothèse ne tient pas. En revanche, elle devient plus consistante si on se souvient que le film a également été projeté au Musée d'Orsay deux mois plus tôt, dans le cadre d'une exposition consacrée à la Commune de Paris.

45. Oskar Negt, *op. cit.*, p. 87.

INDEX

Mots-clés : Watkins (Peter), Commune de Paris, Cinéma, Politique, Imaginaire, Scénographie

AUTEUR

JEREMY HAMERS

Université de Liège

La « commune » du Comité invisible, une métaphore de métaphores

Patrick Marcolini

- ¹ Dans *Le Monde*, en janvier 1969, évoquant les révolutionnaires du passé qui « tombaient sur les barricades ou prenaient le pouvoir », mais ne songeaient pas à publier des livres, le journaliste Pierre Viansson-Ponté notait avec une pointe de sarcasme : « les révolutionnaires de mai 68 sont, grâce à Dieu, bien vivants. Ils n'ont pas pris le pouvoir. [...] Alors ils écrivent. Beaucoup. La main qui vient de lâcher le pavé saisit aussitôt le stylo ¹. » Les situationnistes, qui considéraient mai 68, auquel ils avaient pris part, comme « le plus grand moment révolutionnaire qu'ait connu la France depuis la Commune de Paris ² », réagirent en ces termes : « Nous nous flattons de ce passage du stylo au pavé, et réciproquement, comme d'un début de dépassement de la séparation entre le travail manuel et le travail intellectuel ³. » Voilà une déclaration que ne renieraient pas les auteurs des opuscules publiés dans les années 2000 et 2010 sous le nom du « Comité invisible », héritiers contemporains des situationnistes au point qu'on a pu parler d'eux comme d'« enfants de Guy Debord ⁴ ». Il n'est effectivement pas difficile de voir que le partage entre la pensée et

l'action est une frontière que ne connaissent pas des textes tels que *L'Insurrection qui vient* (2007), *À nos amis* (2014) ou *Maintenant* (2017), sans oublier des publications plus confidentielles comme la revue *Tiqqun* (1999-2001) ou *l'Appel* (2003), qui forment comme leur préalable et leur sous-texte, au sens où l'on y trouve la même vision du monde et les mêmes concepts, mais à l'état naissant ⁵.

- 2 La dimension littéraire de ces textes politiques, leur « poétique insurrectionnelle » comme leur inscription paradoxale dans la tradition stylistique de la « Grande Prose Française », ont été relevées par nombre de lecteurs, universitaires comme écrivains ⁶. Leur *écriture* – dans tous les sens du terme – a même donné lieu à diverses transpositions au théâtre et au cinéma ⁷. Le Comité invisible entretient d'ailleurs l'ambiguïté : s'il récuse les catégories littéraires lorsqu'il procède à des mises au point sur sa propre activité, il le fait toutefois dans le langage caractéristique des avant-gardes ⁸. Son choix de nommer « cercles » les sept sections de *L'Insurrection qui vient* renvoie implicitement aux neuf cercles de *l'Enfer* de Dante, référence littéraire s'il en est. Et la lecture de *Tiqqun* comme des textes du Comité invisible révèle un positionnement réfléchi au sein d'une lignée poétique et artistique bien précise, celle des marges du surréalisme attirées par la métaphysique et le sacré, *Acéphale* et *Le Grand Jeu* pour l'essentiel ⁹.
- 3 Et pourtant, ce climat littéraire assez marqué n'empêche pas ces textes d'être portés, comme le dit un aficionado, « par une sorte d'appétit praxique », de « s'efforce[r] d'enchaîner, à des analyses, des perspectives d'action ¹⁰ ». Jamais la volonté d'énoncer une théorie globale de l'ordre des choses ne se sépare du souci d'y intervenir concrètement pour le détraquer ; à chaque page le savoir philosophique ou sociologique – cachant le plus souvent ses origines académiques – est mis au service d'une réflexion sur les conflits en

cours, qu'ils soient manifestes ou latents, et sur les stratégies à adopter. Parfois même certains textes assument clairement le rôle de manuel ou de mode d'emploi ¹¹.

- 4 Au premier rang de ces propositions pratiques, « Se constituer en communes » et « Tout le pouvoir aux communes ! ¹² » sont les mots d'ordre adressés aux lecteurs de *L'Insurrection qui vient*. Si le sens de ce terme de « communes » fait l'objet de plusieurs explications, celles-ci sont précédées et comme imprégnées de l'imaginaire de la Commune, celle de Paris en 1871. Son nom apparaît en effet dès les premières pages du livre, revient à plusieurs reprises ¹³, jusqu'à passer du statut de souvenir à celui d'avenir. Une première fois lorsqu'il s'agit de se demander ce que deviendront après l'insurrection les tours de bureaux « de la Défense, de la Part Dieu, ou d'Euralille » : « L'expression “flambant neuf” contracte en elle toute leur destinée. Un voyageur écossais, après que les insurgés ont brûlé l'Hôtel de Ville de Paris en mai 1871, atteste la singulière splendeur du pouvoir en flamme ¹⁴. » Une deuxième fois lorsqu'il s'agit de répondre à la question d'un possible écrasement de l'insurrection par des troupes régulières, mieux équipées et entraînées : « face à l'armée, il faut une foule nombreuse, envahissant les rangs, et fraternisant. Il faut le 18 mars 1871 ¹⁵. »
- 5 C'est la puissance de cet imaginaire, dans des textes qui relèvent à la fois de la littérature et de la politique, que nous étudierons ici, d'abord en dépliant les significations de la « commune » telle que l'entend le Comité invisible, et en montrant qu'elle fonctionne comme *métaphore* de la Commune de Paris ; puis en nous demandant si nous n'avons pas affaire à une *métaphore de métaphores*, à travers les registres d'images utilisés. Il appartiendra finalement au lecteur d'évaluer la portée comme les limites de ces métaphores.

De la Commune aux communes

- 6 À ceux que désespèrent à la fois la suprématie du capitalisme et de l'État et l'inanité du militantisme politique traditionnel, le Comité invisible propose donc la constitution en « communes ». Que faut-il comprendre par là ? La définition nouvelle que le collectif donne à ce terme peut se déplier en trois niveaux.
- 7 Pour lui, le capitalisme se caractérise par un mode de vie factice et une séparation généralisée, l'argent et le spectacle (au sens débordien du terme) s'interposant non seulement entre les êtres humains, mais aussi entre ceux-ci et le monde. A contrario, nous dit le Comité invisible, il y a « commune » chaque fois que « des êtres se trouvent, s'entendent et décident de cheminer ensemble ¹⁶ », assouvissant ainsi le besoin d'une vie authentique. Transcendant la simple catégorie sociologique de groupe, la commune se caractérise par « la densité des liens » qui existent en son sein, et donc par la puissance des affects qui s'y développent. Comme le dit le Comité invisible de façon lyrique : « C'est la joie de la rencontre qui survit à son étouffement de rigueur. C'est ce qui fait qu'on se dit "nous", et que c'est un événement ¹⁷. » La commune contient donc « tout ce qui a si évidemment déserté les rapports sociaux contemporains : la chaleur, la simplicité, la vérité, une vie sans théâtre ni spectateur ¹⁸ ». Il semble donc, à ce niveau, que la réalité la plus immédiate de la commune soit son *éthos* et son *pathos communautaires*. De fait, si l'on recule un peu dans le temps, plusieurs articles de la revue *Tiqqun*, dont le travail théorique a précédé celui du Comité invisible, s'apparentent à des prises de position dans le débat philosophique sur le thème de la communauté qui a vu intervenir dans les années 1980 et 1990 des penseurs comme Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy ou Giorgio Agamben – ce dernier ayant publié en 1990 *La*

Communauté qui vient, dont s'inspire le titre de l'opuscule du Comité invisible. Or, par la multiplicité des structures collectives qu'elle a vu se développer (clubs, comités, sociétés ouvrières, etc.), comme par ses nombreuses scènes de liesse populaire – notamment celle, inaugurale, qui vit la foule fraterniser avec l'armée venue la réprimer –, la Commune de Paris offre bien une représentation concrète de cet éthos communautaire.

- 8 Le deuxième niveau de définition de la commune empêche toutefois de la limiter à cette seule notion de communauté, car il met l'accent sur la dimension de l'auto-organisation à partir d'un espace donné. *L'Appel* affirmait déjà la nécessité d'« établir dès maintenant un ensemble de foyers de désertion, de pôles de sécession, de points de ralliement », « un ensemble de lieux où se soustraire à l'empire d'une civilisation qui va au gouffre ¹⁹ ». *L'Insurrection qui vient* insiste sur l'aspect matériel de cette démarche, visant à assurer sa pérennité dans le temps : « Toute commune ne peut que tendre vers l'auto-subsistance ²⁰. » Son auto-organisation est donc politique, bien sûr, mais elle concerne aussi l'aptitude à survivre sans passer par l'argent ni le travail salarié, qui entretiennent la dépendance à une organisation sociale et des formes de vie appauvries que l'on souhaite précisément abandonner. La Commune de Paris présentait déjà cette double caractéristique, « communaliste », de concevoir la politique à partir de l'ancrage dans un « espace partagé et localisé d'expériences ²¹ », et d'esquisser une forme de réorganisation non-capitaliste de l'économie, s'appuyant en l'espèce sur la reprise des ateliers vacants par leurs ouvriers associés en coopératives. Dans un contexte différent, le projet de « communes » formulé par le Comité invisible articule la ruralité à l'urbain, et les nécessités immédiates au long terme : il s'agit aussi de se préparer aux situations extraordinaires – notamment insurrectionnelles – dans lesquelles la

production comme la circulation des biens de première nécessité seraient paralysées. Les questions qui se posent alors sont les suivantes : « Comment restaurer les cultures vivrières des zones rurales jusqu'à ce qu'elles puissent à nouveau supporter les densités de peuplement qu'elles avaient encore il y a soixante ans ? Comment transformer des espaces bétonnés en potagers urbains, comme Cuba l'a fait pour pouvoir soutenir l'embargo américain et la liquidation de l'URSS ²² ? »

- 9 Enfin, et c'est le troisième niveau de définition, la commune telle que la définit le Comité invisible ne se conçoit pas sans une dimension *agonistique*. Lieu de vie authentique, elle ne peut se contenter d'être un refuge. Non seulement elle doit maîtriser son autodéfense, mais sa résistance est vouée à l'échec si elle ne passe pas à l'offensive. D'où les exemples pris dans l'histoire des opprimés, qui soulignent cette dimension belliqueuse, chaque commune s'apparentant à une position conquise sur une carte : « Toute grève sauvage est une commune, toute maison occupée collectivement sur des bases nettes est une commune, les comités d'action de 68 étaient des communes ²³ », etc. La commune n'a de sens que si elle cherche à multiplier les formes de perturbation de l'ordre social, le caractère asymétrique du conflit obligeant le camp le plus faible – celui de la subversion – à choisir l'invisibilité (celle qui donne son nom au Comité), et à éviter l'affrontement direct pour privilégier, par exemple, les sabotages de toute sorte. L'objectif est que ces perturbations, en se systématisant et en servant d'exemples, finissent par déstabiliser le système : « Une montée insurrectionnelle n'est peut-être rien d'autre qu'une multiplication de communes, leur liaison et leur articulation ²⁴ . » Comme en 1871, le seuil critique serait franchi, nous dit le Comité invisible, au moment où les insurgés prendraient les armes – ce qui donne lieu à de longs développements, à vrai dire contradictoires et

peu réalistes, sur la nécessité d'en posséder pour ne pas s'en servir (c'est-à-dire d'en avoir à des fins dissuasives). Comme certains l'ont fait remarquer ²⁵, le titre tronqué de *Maintenant* en 2017, dans la mesure où il renvoie au recueil de textes de Blanqui *Maintenant, il faut des armes* publié dix ans plus tôt chez le même éditeur ²⁶, reconduit d'ailleurs la même contradiction. Quoi qu'il en soit, le Comité invisible se risque à décrire la nouvelle configuration qui pourrait résulter de ce conflit mené à terme, imaginant « une multiplicité de communes qui se substitueraient aux institutions de la société : la famille, l'école, le syndicat, le club sportif, etc. ²⁷ » En fait, si l'on ajoute au « règne des comités de base » « l'abolition pratique de l'argent ²⁸ », il apparaît évident que le projet des « communes » du Comité invisible consonne avec le retour de « l'idée communiste » dans le champ de la théorie politique au tournant des années 2010 ²⁹.

- 10 L'usage du mot « commune » par le Comité invisible joue donc sur plusieurs plans : tout en faisant référence au sens localiste que le mot assume dans le langage ordinaire – la commune comme ville ou village – il résonne également comme une substantivation de l'adjectif « commun », désignant ce qui appartient à tous, ce qui concerne tout le monde. Mais surtout, il permet de réveiller le souvenir mythique de la Commune de Paris de 1871, fort prégnante dans l'imaginaire révolutionnaire français (au point d'avoir presque fait oublier la première Commune de Paris, celle de 1793), comme dans l'imaginaire du mouvement ouvrier international (nombre de révoltes ayant repris son nom, comme la Commune de Berlin en 1919, la Commune de Kronstadt en 1921, la Commune de Canton en 1927, etc.). Il en est même une métaphore, la translation opérée permettant d'en révéler les trois composantes constitutives, qui doivent être réunies pour qu'il y ait insurrection : l'émotion associée

à l'expérimentation de rapports humains plus authentiques ; la capacité à faire partir d'un site spécifique la réorganisation de la vie matérielle sur de nouvelles bases ; la prise d'armes pour renverser l'ordre établi. Ou pour le dire autrement : l'union de l'affect communautaire, de l'organisation communaliste et du combat communiste.

La fête, la terre, la guerre

- 11 Mais à regarder de plus près les textes du Comité invisible et de *Tiqqun*, à scruter les images qu'ils emploient, on se rend compte que cette première métaphore en contient d'autres, qui engagent la pensée sur des chemins bien précis.
- 12 Or, comme le souligne José M. González García, la métaphore est bien plus qu'une figure de rhétorique, un élément ornemental du discours ou un outil permettant d'étendre ses effets de persuasion : « il convient plutôt de l'identifier à une structure pénétrante et indispensable de la compréhension humaine, au moyen de laquelle nous saisissons le monde de manière figurée et imaginative ³⁰ ». Sans doute faut-il même parler, avec Hans Blumenberg, du rôle *directeur* de certaines métaphores dans la formation des énoncés philosophiques ³¹. Le fait qu'en Occident le concept de vérité ait été historiquement élaboré à travers les métaphores de la lumière et de la nudité, ou que la nature ait été fréquemment représentée comme un livre, montre bien comment les métaphores, loin d'être seulement des moyens de véhiculer la pensée, sont des prismes qui tout à la fois la colorent, l'orientent et limitent son horizon. Elles créent de véritables paradigmes au sein desquels évolue la réflexion théorique.

- 13 Les opuscules du Comité invisible se plaçant d'eux-mêmes dans un entre-deux qui joue à la fois de la philosophie et de la littérature, les métaphores y assument d'autant plus facilement ce rôle directeur, *poïétique*, dans le travail de la pensée. Or, à examiner celles qui trament ces textes, on se rend compte que trois paradigmes structurent leur réflexion sur ce qui est nommé « commune », coïncidant exactement avec les trois niveaux de la définition qu'ils en donnent et que nous avons exposés plus haut – trois paradigmes qui, de surcroît, correspondent à un certain imaginaire de la Commune de Paris.
- 14 Le premier paradigme a trait à *l'intensité* des affects et de l'expérience vécue par les membres de la commune ³². Il se caractérise fréquemment par le recours au champ lexical de l'énergie. Ainsi, par exemple, les insurgés doivent-ils se méfier de la transformation des collectifs humains en « milieux », car, nous dit le Comité invisible : « La tâche des milieux culturels est de repérer les *intensités* naissantes et de vous soustraire, en l'exposant, le sens de ce que vous faites ; la tâche des milieux militants, de vous ôter l'*énergie* de le faire ³³. » Inversement, la tristesse ou la dépression, qui sont le versant subjectif de l'aliénation et de la réification en régime capitaliste, peuvent se muer en « rébellion et *centre d'énergie* contre tout ce qui conspire à nous normaliser, à nous amputer ³⁴ ». Sur cette base, l'objectif de la commune, en rompant avec les divisions classiques en temps de travail et temps de loisirs, est d'aboutir à « une *libération d'énergie* qu'aucun “temps” ne contient ³⁵ ». Sans doute cette manière d'énoncer l'expérience affective de la communauté dans le langage de l'énergie trouve-t-elle au moins l'une de ses origines dans la philosophie de Georges Bataille, et notamment dans sa théorie de la dépense, comme le laisse à penser la lecture de la revue *Tiqqun* ³⁶. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce

que l'une des figures de la dépense bataillienne, la *fête*, vienne métaphoriser dans cette même revue l'effervescence de la communauté à l'état pur. À l'opposé de la *rave-party*, qui n'en est qu'un pâle succédané homogène au capitalisme contemporain, la « déchirante *intensité* » de la fête manifeste qu'elle « n'est rien d'autre que cette révolution qui contient en elle le *Drame* ». Or, affirme le collectif, « nous prétendons que l'*énergie* qu'engloutit en pure perte la *rave* doit être perdue autrement, et que dans cette affaire il y va de la fin d'un monde ³⁷ ».

- 15 Que la fête soit le paroxysme de la communauté insurgée, voilà qui consonne fortement avec l'imaginaire de la Commune de Paris. On sait que les situationnistes, en affirmant en 1962 que « la Commune a été la plus grande fête du XIX^e siècle ³⁸ », ont inauguré l'un des motifs les plus importants de cet imaginaire, qu'Henri Lefebvre s'est ensuite chargé de développer dans un ouvrage célèbre ³⁹, en s'appuyant sur des descriptions faites à l'époque. La Commune comme fête, ce sont les défilés ininterrompus de la Garde nationale, des sociétés ouvrières, des clubs et des corporations, la foule amassée aux fenêtres comme dans la rue, les drapeaux rouges agités, les couronnes et guirlandes de fleurs sur les monuments, les fanfares jouant des airs patriotiques, la colonne de Juillet illuminée de couleurs, les grands concerts organisés aux Tuileries – et ceci jusqu'à la date fatidique du 20 mai, alors même que les troupes versaillaises font leur entrée dans Paris. À travers toutes ces manifestations festives, écrit Lefebvre, se faisait jour « une volonté fondamentale, celle de changer le monde et la vie telle qu'elle est », « un projet révolutionnaire total ⁴⁰ ». Avec la Commune, la pratique sociale, ajoute-t-il dans des termes qui anticipent sur ceux du Comité invisible, « se métamorphos[ait] d'un bond en communauté, en communion au sein de laquelle le travail, la joie, le loisir,

l'accomplissement des besoins – et d'abord des besoins sociaux et des besoins de sociabilité – ne se sépareront plus ⁴¹ ».

- 16 C'est un autre champ lexical, un autre registre de métaphores, qui se regroupe autour du second paradigme présent dans les textes du Comité invisible sur la commune. Ce paradigme est celui de *l'habitat* (d'ailleurs énoncé comme tel par Julien Coupat dans l'un des entretiens qu'il a donnés à la presse au moment de l'« affaire de Tarnac ⁴² »). Il s'installe à la faveur d'un examen des questions d'autonomie matérielle de la Commune. Cette autonomie implique de nouer un rapport étroit à la terre – « constituer une agronomie de guerre, comprendre la biologie du plancton, la composition des sols, étudier les associations de plantes ⁴³ » ; mais aussi de trouver une base concrète dans un « lieu », une maison ou un quartier qui puissent servir de foyers de révolte – plusieurs épisodes de soulèvements nés à partir de squats ou de quartiers populaires sont ainsi mentionnés dans *L'Insurrection qui vient* ⁴⁴. Dans les deux cas il s'agit bien d'habiter au sens fort du terme. Déjà l'*Appel* évoquait la contribution du mouvement international des squats, « cette constellation de lieux occupés où s'expérimentent, quoi qu'on en dise, des formes d'agrégation collective hors contrôle », à l'élaboration du projet de constitution en communes ⁴⁵. Émerge ainsi une notion, à la fois littérale et métaphorique, capable de rendre compte de toutes ces dimensions, celle du *territoire* : « territoire du deal ou de la chasse, territoire des jeux d'enfants, des amoureux ou de l'émeute, territoire du paysan, de l'ornithologue ou du flâneur », qui, s'entremêlant, peuvent devenir le terrain d'une sécession active ⁴⁶. À *nos amis*, plus tard, reviendra sur ce paradigme en affirmant qu'à l'heure où fleurissent partout dans le monde les mouvements d'occupation de places, de parcs, etc., le plus important n'y est pas la pratique de la démocratie directe, mais plus

fondamentalement « tout ce qui relève de la miraculeuse aptitude des vivants à *habiter*, à habiter l'inhabitable même : le cœur des métropoles ⁴⁷ ».

- 17 Retrouver possession d'un territoire devenu inhabitable : ce pourrait être aussi un bon résumé de ce qu'a fait la Commune, du moins telle qu'une certaine historiographie nous la représente. Les grands travaux d'urbanisme entrepris par Haussmann ayant contraint le peuple à quitter le centre-ville, conquis par la bourgeoisie, pour gagner des quartiers périphériques désolés et hier encore situés hors de Paris, la Commune, notamment par l'occupation de l'Hôtel de Ville, aurait marqué au contraire le retour du peuple au centre de la capitale, une forme de réappropriation matérielle et symbolique d'un lieu dont on avait été dépossédé ⁴⁸. Les interventions marquantes de la Commune dans le tissu urbain parisien (notamment la démolition de la colonne Vendôme) – ce fameux « urbanisme révolutionnaire » que vantèrent les situationnistes ⁴⁹ – s'intégreraient dans cette perspective. Reprendre la ville à l'adversaire et la transformer pour la rendre habitable : que cette motivation ait été consciente ou non (les historiens en débattent), elle reste pour sûr un motif clé dans l'imaginaire de la Commune. De ce point de vue, l'une des médiations entre la Commune de Paris et la commune du Comité invisible est peut-être bien le projet de « fédération de communes » formulé par Kropotkine à la fin du XIX^e siècle. Comme l'expose de manière convaincante Kristin Ross dans *L'Imaginaire de la Commune*, quand le révolutionnaire russe dresse des plans – fort proches de ceux du Comité invisible – pour que Paris, passée aux mains du peuple, reconvertisse en potagers ses grands parcs ainsi que les domaines forestiers qui l'entourent (dont l'aristocratie aurait été expropriée), « sa description extrêmement détaillée d'une société anarchiste apparaît comme une réécriture de

la Commune de Paris de 1871 du point de vue de l'autosuffisance agricole comme stratégie révolutionnaire ⁵⁰ ».

- 18 Enfin, le troisième et dernier paradigme d'intelligibilité de la commune recourt aux images de *la guerre*. « La commune est l'unité élémentaire de la réalité partisane », affirme *L'Insurrection qui vient* ⁵¹. Par là, il faut comprendre qu'elle est le point d'où rayonnent les actions de perturbation, métaphorisées en guerre de partisans. La commune constitue donc aussi une « base » où les insurgés mènent leur existence clandestine, planifient leurs actions, viennent se réfugier. Sur le modèle de la Résistance française ou des guérillas anti-impérialistes ⁵², la multiplication de ces bases et leur mise en relation rend possible la formation de zones libérées. Les entraves mises à des processus destructeurs, la conduite d'expériences alternatives au capitalisme, se donnent donc à voir comme des actes de guerre ou de guérilla, mais à l'intérieur d'une guerre qui préexisterait à la commune puisqu'elle serait constitutive du capitalisme. Telle campagne de publicité est ainsi présentée comme « une campagne *militaire*, un cri de guerre dirigé contre tout ce qu'il y a *entre* les êtres ⁵³ ». Telle opération de police en banlieue rappelle la répression coloniale pendant la Guerre d'Algérie ⁵⁴. Plus généralement, « la métropole est le terrain d'un incessant conflit de basse intensité, dont la prise de Bassora, de Mogadiscio ou de Naplouse marquent des points culminants ». Face à cette situation, nous dit le Comité invisible, retrouver l'insurrection, c'est retrouver « une certaine perception abrupte du réel, le sens partisan de la guerre en cours ⁵⁵ ». Dès lors il faudra « comprendre chaque information comme une opération dans un champ hostile de stratégies à déchiffrer ⁵⁶ ». Le premier numéro de *Tiqqun*, citant *Les Liaisons dangereuses*, avait annoncé le programme : « Eh bien la guerre ⁵⁷ ! ». Le deuxième numéro ira jusqu'à absolutiser ce

paradigme polémologique : dissolvant la notion d'individu, considérée comme une fiction nuisible, pour lui préférer une pensée du collectif en termes de « formes-de-vie », il affirmera que « la guerre civile est le libre jeu des formes-de-vie, le principe de leur co-existence ⁵⁸ ».

- 19 *La Guerre civile en France* : tel est justement le titre, bien connu, de l'essai de Karl Marx sur la Commune de 1871. Il rend bien compte du degré de violence atteint par la lutte entre les communards et les forces versaillaises ; mais le fait que Marx ait auparavant utilisé l'expression de « guerre civile » pour désigner la lutte pour la réglementation de la journée de travail montre qu'il n'hésitait pas à utiliser cette image pour désigner des phénomènes d'antagonisme social ou politique dont le niveau de violence était très variable ⁵⁹. L'assimilation métaphorique de la transformation sociale à une guerre, même en l'absence de lutte armée, est une tentation à laquelle ont succombé nombre de révolutionnaires – dans une tradition qui va des *Réflexions sur la violence* de Georges Sorel jusqu'à la passion de Guy Debord pour la stratégie ⁶⁰. Le Comité invisible ne fait finalement que prolonger ce geste, par lequel l'imaginaire polémologique oriente et modèle la pensée politique. En témoigne aussi sa fascination pour le personnage mythique de Blanqui, inlassable animateur de révoltes et de conspirations, nommé en son absence membre de la Commune pour les XVIII^e et XX^e arrondissements en mars 1871, mais aussi révolutionnaire attentif aux problèmes militaires, aux questions de stratégie et de tactique abordées jusque dans les moindres détails, comme celui de la construction des barricades. Cité en référence dans *L'Insurrection qui vient* pour ses conseils en matière de guérilla urbaine ⁶¹, Blanqui fait l'objet la même année d'une préface signée d'un nom renvoyant à la revue *Tiqqun* ⁶². Au terme de cette préface, où la théorie

politique finit par se diluer dans l'élément du mythe Blanqui ⁶³, c'est symboliquement la Commune elle-même qui resurgit, projetée dans le présent de l'écriture, celui d'un récit de manifestation, et dans le futur de l'insurrection : arrivée dans le nord de Paris au terme d'une longue marche, « la foule monte en courant sur le Sacré-Cœur au cri de "Vive la Commune !" [...] Il est trois heures du matin. Le passé ne passe pas. L'incendie de Paris sera le digne achèvement de l'œuvre de destruction du baron Haussmann ⁶⁴. »

Un peu de métaphorologie politique

- 20 Nous avons vu que la commune du Comité invisible, métaphore de la Commune de Paris de 1871, était aussi, par ce biais, une métaphore de métaphores, puisque le jeu d'images que ces deux entités déploient dans la conscience du lecteur incitent à lire ces dernières, séparément ou l'une avec l'autre, au prisme des métaphores de l'intensité, de l'habitat ou de la guerre.
- 21 Les distinctions que nous avons ainsi opérées ne doivent pas faire croire que ces trois paradigmes existent indépendamment les uns des autres. Au contraire, ce sont des polarités entre lesquelles le discours oscille en permanence. Parfois même on les voit apparaître ensemble quand se présente à nous un réseau serré d'images. Comme dans ce passage de *L'Insurrection qui vient* où on les trouve entrelacés : « L'environnement, c'est ce qu'il reste à l'homme quand il a tout perdu. Ceux qui habitent un quartier, une rue, un vallon, une guerre, un atelier, n'ont pas d'"environnement", ils évoluent dans un *monde* peuplé de présences, de dangers, d'amis, d'ennemis, de points de vie et de points de mort, de toutes sortes d'êtres. Ce monde a sa consistance, qui varie avec l'intensité et la qualité des liens qui nous attachent à tous ces êtres, à tous ces lieux ⁶⁵. »

L'habiter se dit ici dans les images de l'intensité, tandis que la guerre se dit dans les images de l'habiter. Un texte paru dans le premier numéro de *Tiqqun* en donne un autre exemple, qui noue encore ces paradigmes d'une autre manière. Celui qui rejoint la communauté des insurgés, nous dit-on, découvre en même temps « un monde en guerre dont tout l'éblouissement tient à la vérité tranchante de son partage en amis et ennemis » : « La désignation du front participe du passage de la ligne mais ne l'accomplit pas. Cela, seul le combat le peut. Non pas tant parce qu'il provoque à la grandeur, que parce qu'il est l'expérience de la communauté la plus profonde, celle qui côtoie en permanence l'anéantissement et ne se mesure qu'à l'extrême proximité du *risque*. Vivre ensemble au cœur du désert dans la même résolution à ne pas se réconcilier avec lui, telle est l'épreuve, telle est la lumière ⁶⁶ . » Combat, ligne de front, partage amis/ennemis : paradigme de la guerre. Vivre ensemble au cœur du désert : paradigme de l'habitat. Épreuve, proximité du risque, expérience la plus profonde : paradigme de l'intensité.

- 22 Comme on le voit peut-être avec ce dernier exemple, la cohabitation entre ces paradigmes imaginaires ne se fait pas sans contradiction ni parasitage. Un lecteur familier des productions littéraires et philosophiques de l'Allemagne de l'entre-deux-guerres pourra ainsi éprouver quelque gêne à voir resurgir dans une publication d'ultragauche les éléments constitutifs de ce que l'on a appelé la *Kriegsideologie*, cette « idéologie de la guerre » propre à des auteurs comme Carl Schmitt, Ernst Jünger, Martin Heidegger – d'ailleurs fréquemment cités par *Tiqqun* ⁶⁷ . Le pathos de la communauté forgée sur le front, dans la proximité du danger et de la mort, s'y articulait déjà avec une critique radicale de l'individualisme et du matérialisme bourgeois ; mais cette rhétorique s'énonçait alors à l'extrême droite de l'échiquier politique ⁶⁸ . Il faudrait en outre dire

un mot des déformations que ces métaphores impriment à la réalité historique de la Commune elle-même, l'imaginaire ici ne valant plus seulement comme répertoire d'images maillant un discours théorique à structure littéraire, mais comme mythe, voire comme fiction. L'historien Robert Tombs, par exemple, a souligné le décalage entre les représentations de la Commune comme fête et la réalité de la vie parisienne au printemps 1871, marquée aussi – et peut-être même surtout – par « la peur, les difficultés et les souffrances que la révolution et la guerre civile ont entraînées ⁶⁹ ». Si l'expérience politique de la Commune a été aussi courte et peu développée, c'est bien parce que la guerre a pris le dessus sur le reste : « les projets de la Commune visant à édifier un système politique démocratique et à mettre en œuvre des réformes sociales furent relégués à l'arrière-plan par les événements militaires échappant à son contrôle ⁷⁰ ».

- 23 Or il semble bien, précisément, que le paradigme de la guerre ait toujours le dessus dans les publications du Comité invisible. Qu'on nous permette donc, pour finir, de poser quelques questions qui sont tout à la fois littéraires et politiques – ou pour mieux dire qui relèvent de la « métaphorologie politique ». Comme le fait remarquer très justement José M. González García, « jusqu'à un certain point, nous sommes prisonniers des métaphores que nous employons, étant donné que celles-ci expliquent certains segments de la réalité tout en en masquant d'autres ⁷¹ ». On sait que l'ancien communard Charles Longuet, lorsqu'il a traduit en français l'essai de Marx *La Guerre civile en France*, a préféré changé son titre en *La Commune de Paris*. D'après Kristin Ross, ce choix trouverait son explication dans les positions réformistes de Longuet : le titre original était trop « incendiaire ⁷² ». Mais on peut émettre une autre hypothèse : peut-être la métaphore lui semblait-elle aussi, à lui

l'ancien communard, déformer le contenu réel de la Commune, en évoquant les affrontements sanglants plutôt que les solutions qu'elle avait tenté de donner à la « question sociale ».

24 Le Comité invisible, on l'a vu, figure aussi l'exercice de la domination sous la forme d'une guerre. À supposer que cette image soit exacte – ce qui serait à discuter – encore reste-t-il à décider comment se comporter en fonction de cela. Faut-il en prendre son parti, et concevoir sa propre action à l'intérieur de ce paradigme métaphorique ? Le risque est alors double. D'une part on en vient ainsi à réduire les révolutions à un pur choc de forces antagonistes, et à oublier leur capacité à faire exister *autre chose*, autrement dit leur fécondité sociale, institutionnelle, culturelle, etc. D'autre part, comme l'a fait remarquer Francesca Rigotti, il arrive fréquemment dans les théories et discours politiques que « se brise le lien fragile entre l'événement politique et sa description métaphorique, de sorte que la figure linguistique usurpe la place de l'objet dans la perception du lecteur ou de l'auditeur ⁷³ ». Dès lors, la force persuasive de la métaphore la propulse de la simple *description* de phénomènes ou d'événements à la *prescription* d'attitudes à tenir face à eux. En se pensant eux-mêmes, fût-ce sur le mode métaphorique, comme protagonistes d'une guerre, les révolutionnaires s'exposent à voir leur action s'infléchir dans des directions imprévues, et même changer complètement de nature – surtout si l'on se souvient avec Clausewitz que la logique de la guerre est une « montée aux extrêmes », dans laquelle l'emploi de la violence ne connaît plus de limites.

25 Par conséquent, il nous semble plus pertinent de trouver d'autres jeux d'images pour rendre compte de la dimension expansive, constructive, fourmillante, des expériences révolutionnaires. Par le passé, nous avons eu l'occasion de suggérer le passage d'un modèle

iliadique à un modèle odysseén de la révolution, utilisant les métaphores du voyage, de l'égaré mais aussi du retour au foyer ⁷⁴. Et nous avons aussi montré avec des outils bachelardiens comment la réorientation politique d'une partie des milieux post-situationnistes au tournant du ^{xxi}^e siècle avait été portée par une substitution de métaphores, la terre et les rêveries de l'enracinement ayant remplacé les songes utopiques liés à l'élément liquide ⁷⁵. De tout cela ressort l'idée qu'en matière de théorie politique, une sorte de variation éidétique permanente s'impose pour éviter de figer la compréhension des modalités concrètes de la transformation sociale.

- 26 Pour revenir à la Commune, la suprématie du paradigme polémologique dans son interprétation reconduit en fait sur le plan imaginaire la disproportion concrète qui s'y est jouée entre l'ampleur de l'élément militaire, qui a surdéterminé toute la séquence historique, et la faiblesse des réalisations sociales, due à la fois au manque de temps et à une certaine forme de modération de la part des communards ⁷⁶. On sait aujourd'hui que Marx et ses disciples, lorsqu'ils ont insisté sur la radicalité des transformations introduites par la Commune, ont en fait « suppos[é] l'application effective de mesures n'existant que sur le papier » et « exagér[é] des actes et des intentions ⁷⁷ ». Autrement dit, ils se sont finalement livrés bien plus à une « transfiguration » qu'à une interprétation de l'événement ⁷⁸. Comme le dit Robert Tombs, « une part cruciale de la mystique plus tard de la Commune réside dans la pureté virginale [d'un] utopisme qui n'a pas été mis en œuvre ⁷⁹ ». Avec le recul, il paraît d'ailleurs surprenant qu'une révolution aussi limitée dans le champ social et économique ait pu inspirer autant de commentaires dans la gauche extraparlamentaire. « En France, l'horloge historique reste bloquée en mai 1871 », affirmait la préface aux écrits de

Blanqui, pour s'en féliciter ⁸⁰. Mais ne faut-il pas aussi le regretter ? Peut-être est-il temps, là aussi, de changer de métaphore, et de défaire l'hégémonie de la Commune sur les imaginaires de la transformation sociale.

NOTES

1. Pierre Viansson-Ponté, « La révolution de mai continue d'exploser dans les vitrines des libraires », *Le Monde*, 25 janvier 1969.
2. « Le commencement d'une époque », *Internationale situationniste*, n° 12, septembre 1969, p. 3.
3. « Comment on ne comprend pas des livres situationnistes », *Internationale situationniste*, n° 12, septembre 1969, p. 45.
4. Voir Elsa Vigoureux, « Qui est le Comité invisible ? Pour l'insurrection », *Le Nouvel Observateur*, 26 avril 2007, et Frank Adloff et Marie Rotkopf, « Ingouvernables ? Puissance poétique et/ou l'impossible réception du Comité invisible en Allemagne », *Revue du MAUSS*, n° 51, 2018/1, p. 140. Pour une mise en lumière des racines situationnistes du Comité invisible, voir Patrick Marcolini, « Héritiers situationnistes », *Le Tigre* n° 30, mars-avril 2009, p. 30-33.
5. Fait anecdotique mais révélateur, le « Comité invisible » fait sa première apparition dans une petite fiction sans titre publiée par la revue *Tiqqun*, n° 2, octobre 2001, p. 84.
6. Du côté des universitaires, voir par exemple Bertrand Guest, « L'énonciation qui vient. L'essayisme révolutionnaire du Comité invisible », dans *Écrire la révolution. De Jack London au Comité invisible*, sous la direction de Émilie Goin et Julien Jeusette (dir.), Rennes, PUR, 2018, p. 121-136. Du côté des écrivains, voir par exemple Nathalie Quintane, *Tomates*, Paris, POL, 2010, ainsi que l'analyse qu'en donne Justine Huppe, « L'insurrection qui vient par la forme », *CONTEXTES*, n° 22, 2019, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6975>.
7. Bertrand Guest (*op. cit.*) évoque ainsi les usages théâtraux de *L'Insurrection qui vient* par Thomas Ostermeier et Coline Struyf. Des allusions au Comité invisible sont présentes dans le film *Nocturama* de Bertrand Bonello (2016). *Le Grand Jeu* de Nicolas Pariser, sorti dans les salles l'année précédente, et dont toute l'intrigue est inspirée de l'« affaire de Tarnac » qui mit le Comité invisible sous les feux des projecteurs en 2008-2009, pousse encore plus loin

les références (parmi les clin d'œil aux initiés, citons le nom du personnage principal – un écrivain, justement : Pierre Blum, homonyme du « Bloom » dont les auteurs de *Tiqqun* ont fait la théorie dans le premier numéro de leur revue).

8. « Cracher et cracher encore, tant qu'il est en nous de crachats, à la figure de l'Auteur, à la clôture de l'Œuvre », énonce ainsi le « Memento » ajouté au tiré à part de son *Introduction à la guerre civile* paru aux éditions VLCP en 2006.

9. Concernant Acéphale, voir notamment « Le problème de la tête », *Tiqqun*, n° 2, *op. cit.*, p. 127.

10. Alain Brossat, *Tous Coupats, tous coupables. Le moralisme antiviolence*, Paris, Nouvelles éditions Lignes, 2009, p. 8.

11. Voir par exemple les fiches-recettes de la bouteille Joliot-Curie, du Miguelito et de l'emploi fictif, dans *Tiqqun*, n° 2, *op. cit.*, p. 149-150.

12. Comité invisible, *L'Insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique, 2006, p. 89. « Tout le pouvoir aux communes ! » figure isolé, au milieu d'une page (p. 123), juste avant la conclusion de l'ouvrage, pour souligner son importance.

13. Exactement : aux pages 22, 40-41, 73, 106, 119 et 120.

14. *Ibid.*, p. 40-41. S'ensuit une longue citation comparant la beauté des ruines de Paris après l'incendie de la Commune à celle des ruines laissées par les civilisations antiques.

15. *Ibid.*, p. 120.

16. *Ibid.*, p. 89.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, p. 25.

19. *Appel*, s.l., s.n., s.d. [2003], p. 53-54.

20. Comité invisible, *L'Insurrection qui vient*, *op. cit.*, p. 107.

21. Pour reprendre les mots de Laurent Jeanpierre, lorsqu'il définit le communalisme des nouveaux mouvements sociaux, auquel il rattache le concept de « commune » tel qu'il circule aujourd'hui dans la gauche extraparlamentaire, notamment depuis son invention – ou sa réinvention – par le Comité invisible (voir Laurent Jeanpierre, *In girum. Les leçons politiques des ronds-points*, Paris, La Découverte, 2019, p. 112 et 137-138).

22. Comité invisible, *L'Insurrection qui vient*, *op. cit.*, p. 95.

23. *Ibid.*, p. 90.

24. *Ibid.*, p. 107.

25. Frank Adloff et Marie Rotkopf, *art. cit.*, p. 130.

26. Auguste Blanqui, *Maintenant, il faut des armes*, Paris, La Fabrique, 2006. La préface à ce recueil est une sorte de trait d'union entre *Tiqqun* et le Comité invisible : signée par un (ou plusieurs) agent(s) (selon qu'on se fie à la page de titre ou à la signature) de ce « Parti imaginaire » qui figurait en couverture de *Tiqqun*, elle est en même temps intitulée « A un ami », adresse que reprendra l'opuscule *À nos amis* dix ans plus tard.

27. Comité invisible, *L'Insurrection qui vient*, op. cit., p. 90.
28. *Ibid.*, p. 90 et 108.
29. Voir Alain Badiou et Slavoj Žižek (éd.), *L'Idée du communisme. Conférence de Londres, 2009 et L'Idée du communisme. Conférence de Berlin, 2010*, Fécamp, Lignes, 2009 et 2011. Rappelons qu'Alain Badiou figure aussi au catalogue des éditions La Fabrique, qui publient les textes du Comité invisible.
30. José M. González García, *Métaphores du pouvoir*, Paris, Mix, 2012, p. 10-11
31. Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, Paris, Vrin, 2006.
32. La revue *Tiqqun* faisait déjà remarquer que l'amitié et l'inimitié valent surtout par leur capacité à « donner lieu à d'intenses circulations d'affects », tandis que le concept d'amour a pour principal défaut de masquer et refouler « tous les degrés par ailleurs criants des intensités qui peuvent se produire au contact de deux corps » (« Introduction à la guerre civile », thèse 24, *Tiqqun*, n° 2, op. cit., p. 9).
33. Comité invisible, *L'Insurrection qui vient*, op. cit., p. 88-89 (c'est nous qui soulignons).
34. *Ibid.*, p. 17 (c'est nous qui soulignons).
35. *Ibid.*, p. 93 (c'est nous qui soulignons).
36. Les références à Bataille y sont en effet omniprésentes, mais nous relèverons celle-ci en particulier, saturée de ces métaphores : « L'homme ne vaut pas suivant le travail utile qu'il fournit mais suivant la *force contagieuse* dont il dispose pour entraîner les autres dans une libre dépense de leur *énergie*, de leur *joie* et de leur *vie* : un être humain n'est pas seulement un estomac à remplir, mais un *trop-plein d'énergie* à prodiguer. » Voir « Thèses sur la communauté terrible », *Tiqqun*, n° 2, op. cit., p. 108 (c'est nous qui soulignons).
37. « Sermon au Raver », *Tiqqun*, n° 1, 1999, p. 150 (nous soulignons les termes « intensité » et « énergie »).
38. Attila Kotányi, Guy Debord et Raoul Vaneigem, « Sur la Commune » [1962], thèse n° 2, *Internationale situationniste*, n° 12, septembre 1969, p. 109.
39. Henri Lefebvre, *La Proclamation de la Commune. 26 mars 1871*, Paris, La Fabrique, 2018 [1965]. Le fait que ce livre de 1965 ait été récemment réédité par La Fabrique, éditeur de *Tiqqun* et du Comité invisible, n'est évidemment pas le fruit du hasard. Concernant le contexte d'écriture des analyses situationnistes et lefebvriennes de la Commune, voir « Sur les situationnistes. Entretien inédit d'Henri Lefebvre avec Kristin Ross » (1983), publié en 2014 sur le site *Période* : <http://revueperiode.net/sur-les-situationnistes-entretien-inedit-dhenri-lefebvre-avec-kristin-ross/>.
40. Henri Lefebvre, op. cit. , p. 28-33.
41. Henri Lefebvre, op. cit. , p. 354.
42. « Julien Coupat : "La prolongation de ma détention est une petite vengeance". Entretien exclusif avec le principal suspect dans l'affaire des sabotages contre la SNCF », propos recueillis par Isabelle Mandraud et Caroline Monnot, *Le Monde*, 25 mai 2009.

43. Comité invisible, *L'Insurrection qui vient*, op. cit., p. 96.
44. *Ibid.*, p. 8-9, 41, 86, 117.
45. *Appel*, op. cit., p. 49.
46. Comité invisible, *L'Insurrection qui vient*, op. cit., p. 97-98.
47. Comité invisible, *À nos amis*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 63 (souligné dans le texte).
48. C'est notamment l'interprétation d'Henri Lefebvre dans *La Proclamation de la Commune*, op. cit.
49. « Sur la Commune », thèse n° 7, op. cit., p. 110.
50. Kristin Ross, *L'Imaginaire de la Commune*, Paris, La Fabrique, 2015, p. 87.
51. Comité invisible, *L'Insurrection qui vient*, op. cit., p. 107.
52. La Résistance est évoquée à travers la figure de Georges Guingouin, *ibid.*, p. 86. Dans *l'Appel*, la notion de « foyers » de sécession (op. cit., p. 53) renvoie implicitement aux *focos* des guérillas guévaristes.
53. Comité invisible, *L'Insurrection qui vient*, op. cit., p. 16.
54. *Ibid.*, p. 103-104
55. *Ibid.*, p. 82.
56. *Ibid.*, p. 83.
57. Titre de l'article introductif de *Tiqqun* n° 1, op. cit., p. 4-6.
58. « Introduction à la guerre civile », thèse n° 10, *Tiqqun*, n° 2, op. cit., p. 10.
59. Kristin Ross, op. cit., p. 99-100.
60. Voir Emmanuel Guy et Laurence Le Bras (dir.), *Guy Debord, un art de la guerre*, catalogue de l'exposition à la Bibliothèque nationale de France, du 27 mars au 13 juillet 2013, Paris, BnF/Gallimard, 2013, et les fiches de lecture de Debord rassemblées dans *Stratégie*, Paris, L'échappée, collection « La librairie de Guy Debord », 2018.
61. Comité invisible, *L'Insurrection qui vient*, op. cit., p. 44.
62. Quelques agents du Parti imaginaire, « À un ami », dans Auguste Blanqui, *Maintenant, il faut des armes*, Paris, La Fabrique, 2006, p. 9-28.
63. Le ou les auteur(s) reconnaissent ainsi l'absence d'une doctrine chez Blanqui, l'essentiel étant son « style ». S'il s'agit de se pencher sur Blanqui, est-il affirmé, « ce n'est que pour mieux penser la guerre en cours » (*ibid.*, p. 26). Mais si ses théories sont secondaires, on voit bien, alors, qu'il s'agit de penser cette « guerre » à travers l'homme Blanqui lui-même (en vertu du principe « le style, c'est l'homme »), c'est-à-dire à travers son mythe. Dans ces conditions, l'exercice de la pensée tend à quitter la réflexion pour la rêverie, la poésie voire le fantasme.
64. *Ibid.*, p. 28. On aura reconnu dans la dernière phrase une citation de Walter Benjamin tournée au futur.
65. Comité invisible, *L'Insurrection qui vient*, op. cit., p. 59.
66. « Théorie du Bloom », *Tiqqun*, n° 1, op. cit., p. 44.

67. Le concept de « passage de la ligne » utilisé dans la citation renvoie d'ailleurs au livre d'Ernst Jünger du même titre.
68. Voir Domenico Losurdo, *Heidegger et l'idéologie de la guerre*, Paris, PUF, 1998.
69. Robert Tombs, *Paris, bivouac des révolutions. La Commune de 1871*, Paris, Libertalia, 2014, p. 194-195 et 229.
70. *Ibid.*, p. 24.
71. José M. González García, *op. cit.*, p. 13.
72. Kristin Ross, *op. cit.*, p. 99.
73. Francesca Rigotti, « La théorie politique et ses métaphores », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 68-3, 1990, p. 560.
74. Patrick Marcolini, « Espagne 1936-37, guerre ou révolution ? », *Cahiers du GRM*, n° 1, 2011. URL : <http://journals.openedition.org/grm/176>
75. Patrick Marcolini, « Payser le monde. Des situationnistes aux anti-industriels, recherche politique d'une poétique de l'habiter », dans *La Poétique de l'habiter. Donner lieu au monde*, sous la direction d'Augustin Berque, Alessia de Biase et Philippe Bonnin, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Donner Lieu, 2012, p. 108-131.
76. Faisant le bilan des réalisations sociales de la Commune, Jacques Rougerie parle ainsi d'une « œuvre mince ». Voir *La Commune de 1871*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 2009, p. 76.
77. Robert Tombs, *op. cit.*, p. 355.
78. Jacques Rougerie, *ibid.*
79. Robert Tombs, *op. cit.*, p. 380.
80. Quelques agents du Parti imaginaire, « À un ami », *op. cit.*, p. 28.
-

INDEX

Mots-clés : Commune de Paris, Héritage, Comité invisible, Politique, Collectif

AUTEUR

PATRICK MARCOLINI

Université Paul-Valéry Montpellier 3

« La joke de l’histoire qui se répète »

L’Évasion d’Arthur ou La commune d’Hochelaga de Simon Leduc

Sylvain David

- 1 « [O]n peut redonner le goût de croire en quelque chose ¹ », s’exclame un délinquant très juvénile, alors qu’il tente de convaincre ses complices de l’école primaire du bien-fondé de leurs actions séditieuses. Son attitude est emblématique du roman *L’Évasion d’Arthur ou La Commune d’Hochelaga*, de Simon Leduc, dont l’intrigue repose sur une prise de conscience et une quête de dignité collectives dans un quartier défavorisé de Montréal. Les modalités de cette affirmation de soi sont diverses : Arthur, un gamin de dix ans, tente de surmonter un trouble de l’attention qui lui vaut des ennuis en classe par des fugues répétées et une plongée dans l’imaginaire ; Choukri, un immigrant schizophrène clochardisé, apprend à canaliser ses excès dans un sens positif ; les « RJ », la bande de petits voyous tout juste évoquée, se lancent dans des trafics divers pour échapper à une misère atavique ; plus généralement, les marginaux et les laissés pour compte du quartier investissent l’école Saint-Clément, abandonnée à la suite d’un incendie, où ils tentent, de façon souvent maladroite et improvisée, de trouver des manières de s’entraider, d’arriver à vivre autrement.

- 2 La commune d'Hochelaga, telle que la nomment ceux et celles qui y participent, n'est pas directement inspirée par celle de Paris. Si certains personnages, plus cultivés, semblent avoir connaissance d'un « héritage révolutionnaire toujours vivant » (p. 116), la plupart citent des références davantage contemporaines. Les jeunes attirés par ce projet de réappropriation de l'espace public y voient tour à tour une vague survivance des collectivités « hippie » (p. 247) ou une actualisation pittoresque des squats « punk » (p. 107). La police, rapidement appelée à surveiller ce lieu suspect, fait le lien avec les « carrés rouges » (p. 90) et les « casseroles » (p. 271) de la grève étudiante récente ². Dans l'ensemble, les prises de parole et les attitudes rappellent souvent celles du mouvement altermondialiste (qui a, bien que le roman n'en fasse pas mention, marqué les esprits au Sommet de Québec). Le spectre de 1871 se manifeste pourtant en filigrane du texte. L'action, située en 2013, débute le « 18 mars » (p. 21). Les occupants de l'école Saint-Clément sont qualifiés, par la narration, de « communards » (p. 119). La police observe, à la suite de Karl Marx, « les anarchistes de la commune monter leurs barricades haut comme le ciel » (p. 274). L'inévitable répression qui en découle se voit annoncée par un intertexte révélateur : « Le temps des cerises semble révolu » (p. 327).
- 3 L'idée d'un lien problématique avec le passé trouve son expression la plus transparente dans la paraphrase, par une étudiante désabusée, du célèbre incipit du *18 Brumaire de Louis Napoléon*. Alors que la police est à ses trousses, elle rumine « la joke de l'histoire qui se répète pis qui devient crissément pas drôle » (p. 315). La formule, transposée à la situation de la commune, ne manque pas d'ambiguïté : insinue-t-elle que, à l'instar du travestissement de l'idéal napoléonien que fut le Second Empire, les événements de 1871 se rejouent ici sur le mode de la farce, de la parodie ? C'est en réalité

dans son irrévérence même, dans sa reprise ironique d'un classique du militantisme en langue orale-populaire, que la remarque s'avère significative. Elle illustre une volonté, observable tout au long du roman, d'entretenir un esprit de contestation tout en évitant de s'enliser dans ses idées reçues, ses inévitables automatismes. Je tenterai ici de dégager la logique sous-tendant une telle approche en comparant la représentation fictionnelle qu'offre *L'Évasion d'Arthur* de la commune d'Hochelaga aux reconstitutions et interprétations historiques généralement proposées de la Commune de Paris. Pour ce faire, je jouerai pleinement le jeu du pacte référentiel et considérerai sur un même plan discursif romancier et historiens, récit d'événements inventés et commentaire de faits réels.

Événements

- 4 La Commune de Paris est à la fois un événement spontané, unique, et un jalon dans une série d'insurrections aux caractéristiques et enjeux similaires : « une façon d'être intensément dans le présent, rendue possible par la mobilisation de figures et d'expressions du passé ³ », selon la formule de Kristin Ross. Les antécédents de 1871 sont nombreux. L'une des dissensions majeures entre les factions concurrentes dans la ville assiégée reposait sur la volonté de rejouer, ou non, le jacobinisme de 1789. Les barricades érigées pour protéger le territoire occupé faisaient écho à celles de 1830 et, surtout, de 1848, que certains communards plus âgés avaient connues. De manière plus abstraite, l'idée même de commune et la décentralisation du pouvoir que celle-ci suppose trouve ses sources au Moyen-Âge. À ces origines s'ajoute une postérité. Le soulèvement du peuple de Paris a été revendiqué par les Soviets comme inspiration à la Révolution d'Octobre. On en trouve également,

comme le rappelle Jacques Rougerie, des résonances explicites tout au long du XX^e siècle : « Chaque révolution qu'on écrasait dans le sang était tout naturellement une Commune : Commune Spartakiste de Berlin en janvier 1919, Commune de Budapest en septembre 1919 (ou en 1956), Commune de Canton de décembre 1927 ⁴ . » Une telle énumération trouve, à certains égards, un prolongement dans la contestation de Mai 1968. Simon Leduc ne cite pas des sources aussi précises comme motivation de ses personnages, mais, compte tenu de la tradition militante et discursive dans laquelle s'inscrit son roman, il ne paraît pas déplacé de souligner ce qui unit et ce qui distingue la commune fictionnelle de *L'Évasion d'Arthur* de son lointain précédent historique.

- 5 Les communards parisiens ont profité de la fuite du gouvernement et de la classe dominante à Versailles pour s'approprier à la fois les institutions du pouvoir, comme l'Hôtel de Ville ou les ministères, désormais soumis à la volonté du peuple, et les ateliers abandonnés, transformés en coopératives de travail. Ceux d'Hochelaga, plus modestement, investissent une école sinistrée qu'ils transforment en lieu d'existence et de création. Les préoccupations des deux groupes sont souvent les mêmes. À l'instar de leurs ancêtres de 1871, les fédérés d'Hochelaga apportent de l'aide aux démunis, sous la forme d'un refuge et d'une cuisine populaire. Ils mettent en place un enseignement alternatif, dégagé non plus des préceptes de l'Église, mais de ceux des « didacticiens du ministère de l'Éducation » (p. 15). Leur démarche cherche à promouvoir une culture politique et un art engagé, tel qu'en témoignent divers projets de réflexion et d'expression personnelles. Les squatteurs rappellent ainsi, par l'exemple, que « [l]'avenir appartient aux patentés » (p. 146). Ces initiatives soulèvent l'enthousiasme et, à mesure que progresse l'intrigue, le territoire symbolique de la commune s'étend aux rues

environnantes, balisé par des banderoles de soutien tendues aux balcons du quartier.

- 6 L'écart historique de près d'un siècle et demi entre l'insurrection parisienne et son avatar montréalais ouvre toutefois à quelques défis inédits. La commune d'Hochelaga recrute, par exemple, des immigrants dont le diplôme n'est pas reconnu au Québec et leur donne la possibilité de faire valoir leurs compétences (en médecine, notamment) pour le bien de tous. Elle accueille également d'anciens patients psychiatriques comme Choukri, abandonnés par l'État et souvent à la rue, en leur offrant un espace sécuritaire où ils peuvent tenter de se reconstruire. Une attention particulière est accordée à l'enfance – comme en atteste la focalisation du récit sur le personnage d'Arthur – dont l'innocence et la créativité font figure de modèles : « on veut repartir sur de nouvelles bases » (p. 121). Les débats internes des communards abordent diverses questions d'actualité : les inégalités systémiques et la revendication d'un droit à la différence ; l'aliénation causée par la culture médiatique de masse et les manières de la contrer ; les ravages écologiques découlant de la surconsommation et l'instauration de comportements responsables ; la progressive gentrification du quartier et la revendication d'un territoire propre. La portée de ces échanges demeure par contre limitée : « Inévitablement, la discussion dévie des questions pragmatiques, et on se remet à rêver. » (p. 153)
- 7 Par-delà ces enjeux sociopolitiques et culturels qui dépassent souvent de loin l'expérience de la commune, tant celle de Paris que sa contrepartie d'Hochelaga, c'est par leur fonctionnement interne que les deux initiatives en viennent à se ressembler le plus. La ville autogérée de 1871 reposait sur une série de comités, eux-mêmes fondés sur le principe de la volonté populaire. La réappropriation de

l'école Saint-Clément s'effectue selon une approche similaire. Les communards montréalais se dotent de divers titres, dont celui de « citoyen » (p. 117), faisant état de leur participation à une forme de démocratie directe. Ils se regroupent en de multiples sous-communautés d'intérêts, afin de faire valoir et défendre leur point de vue. Le roman a ainsi pour procédé comique récurrent une prise de parole à titre non pas individuel, mais collectif : « Il faut lutter, décrète le gars du Comité fuck toute est politique. [...] La force de la commune est pas dans les idées, mais dans les liens qu'elle soude, avance Anaé, sympathisante du Comité d'amour libre. » (p. 154) La manière dont sont rapportées ces interventions suggère qu'elles sont, non sans paradoxe, tout autant nécessaires que prévisibles. Une critique fréquemment faite à la Commune de Paris est d'avoir privilégié le débat à la stratégie. Jacques Rougerie, notamment, cite des témoignages plutôt sévères de l'époque : « “Nous ne sommes qu'un petit parlement bavard”, [...] “La Commune passe son temps à des niaiseries.”⁵ » À certains égards, le soulèvement d'Hochelaga s'enlise dans les mêmes travers. Les prises de parole incessantes que le roman met en scène se font souvent au détriment de l'action réelle. Elles permettent en outre aux autorités de se tenir au courant des aspirations des insurgés.

- 8 Le contexte demeure cependant bien différent entre la commune d'Hochelaga et celles qui la précèdent. L'insurrection de Paris – comme la Révolution d'Octobre, la résistance de Barcelone – se déroule dans un contexte de guerre civile, où les enjeux prennent une dimension nationale. L'occupation de l'école Saint-Clément a lieu dans un Québec plutôt tranquille, à peine marqué, si l'on en croit le texte, par le souvenir du Printemps érable récent. De ce fait, la commune d'Hochelaga, quoiqu'en disent ses membres, est moins une tentative de « renverser le pouvoir en place » (p. 119), une volonté

de se substituer à celui-ci, qu'un repli vers la marge, un désir de s'épanouir autrement. L'initiative est d'abord motivée par un besoin d'affirmation personnelle, la nécessité de se reprendre en main. Les habitants du quartier sont toutefois bien conscients que leur situation précaire est entre autres imputable à des inégalités systémiques. Le processus d'autonomisation des personnages se double, en conséquent, d'un désir de revanche symbolique. À cent cinquante ans de distance, l'ennemi commun demeure les privilégiés :

La bourgeoisie essaye de nous contrôler pis de nous neutraliser depuis des siècles. Elle assomme le prolétariat avec le travail, pis ceux qui arrivent pas à se trouver de job, elle les endort avec de la télé, de la bière pis des pilules. Pendant que le bourge moyen fait son frais en mangeant bio pis en se payant des psys pour se plaindre du vide de son existence, nous autres, ici, on souffre pour de vrai. (p. 195)

- 9 Pareil rappel des réalités de l'asservissement et de l'aliénation n'ouvre pas pour autant à une possible dictature du prolétariat. La tonalité humoristique du roman a pour effet de conférer à la représentation du quartier une dimension davantage pittoresque que misérable. Il en résulte un traitement particulièrement original du thème de la justice sociale.
- 10 La principale revanche d'Hochelaga contre les dominants, qui constitue l'un des fils conducteurs de l'intrigue, demeure ainsi loin des schémas habituels de la lutte des classes. Les petits délinquants qui traînent à la commune, moins par conviction qu'en quête de mauvais coups, se voient encouragés par les adultes à convertir leurs trafics divers en activités de financement collectif. Ils recueillent les pilules destinées à contenir les troubles de comportement des enfants défavorisés et des patients psychiatriques désinstitutionnalisés pour les revendre aux rejetons des beaux quartiers, qui y voient au contraire une précieuse aide à la performance et à la réussite scolaire : « C'est pas vrai qu'Hochelaga

va rester sur le neutre à gober des somnifères. C'est aux riches qu'on va la vendre, la marde. En commençant par leurs écoles. » (p. 195) En un retournement symbolique éclatant, les chaînes chimiques auxquelles étaient soumis les personnages les plus aliénés sont non seulement brisées, mais retournées à leurs créateurs : « De toute façon, c'est les parents de ces enfants-là qui la fabriquent. Qu'ils s'étouffent avec. » (p. 196) Les ennemis de la Commune de 1871 insistaient sur la forte présence d'éléments criminels dans les rangs des insurgés, dans le but de discréditer leurs actions. Les historiens d'aujourd'hui minimisent à l'inverse le rôle du lumpenprolétariat dans les événements ⁶. Simon Leduc, en une approche nettement plus carnavalesque, met l'accent sur la débrouille illégale comme nécessaire soutien à la rébellion. Un plan aussi grotesque ne plaît évidemment pas aux militants plus traditionnels, et contribue à semer la dissension au sein de la commune. Il attire d'ailleurs l'attention des autorités, ce qui mène, bien davantage que les prises de position politiques défendues, à la répression du squat autogéré.

- 11 La plupart des retours sur 1871 passent rapidement sur les épisodes de la Semaine sanglante : d'une part, pour préserver la dignité des martyrs massacrés par les Versaillais ; de l'autre, pour ne pas détourner l'attention de ce qui demeure pour eux l'intérêt principal, soit les actions et réalisations de la Commune elle-même. *L'Évasion d'Arthur* repose sur une même stratégie narrative. On voit les habitants du quartier dresser des barricades composées de neige et d'objets hétéroclites : « des poteaux de clôture, des manches de pelle et une porte de frigo » (p. 303). Celles-ci se trouvent prises d'assaut par les bulldozers des forces de l'ordre et par l'escouade antiémeute. Après un combat sans réelles victimes, bien plus proche des escarmouches entourant une manifestation qui dérape que de l'hécatombe militaire parisienne, la narration s'arrête au moment où

les remparts cèdent et qu'une policière plus lucide que ses collègues tente de calmer les esprits. L'épilogue montre un apparent retour à la normale, sans préciser le sort des personnages les plus potentiellement compromis. En cela, le roman rappelle la perspective de Karl Marx, qui considérait que la principale pertinence du soulèvement de Paris résidait dans le simple fait qu'il ait pu avoir lieu : « La grande mesure sociale de la Commune, ce fut sa propre existence et son action ⁷ . » De même, la commune d'Hochelaga vaut moins par ses accomplissements, qui demeurent souvent à l'état de projet ou d'ébauche, que par sa présence éphémère et tout ce qu'elle représente.

Récits

- ¹² Les historiens de la Commune de Paris proposent chacun une interprétation de l'impact du soulèvement sur le siècle qui a suivi. Jacques Rougerie y voit une étape brutale, mais nécessaire à l'avènement de la « vraie République ⁸ ». Henri Lefebvre y décèle à l'inverse « un projet révolutionnaire total ⁹ », une manifestation de « l'élément négatif radical au cœur de la société lorsqu'elle se veut et se prétend positivité pure et accomplie ¹⁰ ». Leurs interprétations *a posteriori* s'avèrent cependant moins tranchées en ce qui a trait au déclenchement et au déroulement des événements. L'insurrection de 1871 n'est pas tant un plan concerté qu'une somme d'affirmations individuelles (ou, du moins, de factions aux visées divergentes). Dans cette perspective, le commentaire des faits et gestes parisiens laisse une large place aux documents d'époque et à la parole directe des communards : témoignages, affiches, procès-verbaux, dossiers judiciaires, actes d'accusation, articles de journaux. Il en va d'un souci éthique de ne pas trop rationaliser une

poussée de liberté souvent spontanée. « J'ai pris comme point de départ l'idée que ce n'est qu'en respectant scrupuleusement la nature et le contexte spécifiques des paroles et des inventions des acteurs de la Commune qu'on peut arriver à ses effets plus centrifuges ¹¹ », déclare à cet égard Kristin Ross. Le récit que livre Simon Leduc de la commune d'Hochelaga repose, volontairement ou par une heureuse coïncidence, sur des procédés similaires. D'une part, une narration hétérodiégétique omnisciente rapporte les actions des habitants du quartier et en offre un commentaire parfois ironique. De l'autre, plusieurs personnages principaux et secondaires du récit – dont Arthur – ont droit à la parole dans des chapitres leur étant consacrés, où ils racontent en leurs propres mots les mésaventures auxquelles ils sont mêlés.

- 13 Le portrait brossé de l'occupation de l'école Saint-Clément repose ainsi sur la polyphonie de témoignages croisés. Les débats de la commune sont rapportés tels quels ou paraphrasés par la narration. Un procédé original permet, de manière faussement savante, de les compléter en incluant, sous forme de notes de bas de page d'ampleur souvent démesurée, des extraits de documents officiels de l'assemblée : « PROCÈS-VERBAL [...] DU 30 MARS / PROPOSITION SOUMISE : que la commune fasse les démarches nécessaires pour obtenir un pédalo. » (p. 117) Les remarques désobligeantes des espions de la police à l'écoute des insurgés sont d'ailleurs offertes, sous la même forme, à quelques pages de distance. À tout ceci s'ajoute les observations naïves ou décalées de communards plus improbables, comme Arthur, le gamin de dix ans, ou Doyon, l'étudiante en ingénierie blasée, qui ont pour effet de souligner le côté à la fois pittoresque et prévisible de l'initiative. Les graffitis, généralement convenus, des squatteurs inscrivent le combat dans une tradition militante : « Les A encerclés sont légion, le rouge et le noir semblent souvent les seules couleurs

disponibles dans la boîte de Prismacolor » (p. 320). Des extraits de discours médiatiques et de propos de citoyens ordinaires tenus sur les réseaux sociaux, tout autant prévisibles dans leur hostilité, permettent de souligner l'impact du projet sur les esprits. Il n'en reste pas moins que cette apparente polyphonie romanesque demeure volontairement déséquilibrée : la narration reconnaît ouvertement, à l'occasion d'une remarque métatextuelle, que l'accent est mis sur « des individus pour le moins marginalisés » (p. 235).

- 14 Ce souci de donner une voix à ceux qui n'en ont pas toujours a pour effet d'infuser le récit de langue orale-populaire. De la même manière que les historiens de la Commune reproduisent les fautes de français des témoignages oraux ou écrits cités, Simon Leduc, par la syntaxe et la graphie, donne à lire (et donc à entendre) une parole généralement émancipée des contraintes du bon usage. Cette forme d'expression permet de libérer une rage trop longtemps contenue. Elle sert aussi à masquer une paradoxale pudeur d'anarchistes en herbe animés de sentiments qui les dépassent. Ceci n'empêche bien évidemment pas une fréquente vulgarité. Le mélange instable qui en résulte ouvre sur une improbable poésie :

Quand tu vois un kid qui a pus de voix à la fin de la récré, qui sait pas quoi faire d'autre avec ses poings que de les crisser dans face de ses chums, qui rit pendant que tout le monde autour s'enfuit ou ben pleure, tu sais que t'as un cas. C'est là qu'on opère. On lui dit qu'on a quelque chose pour l'aider. Moi, je cherche ceuses qui rushent, ceuses qui sont pas capables de rester un avant-midi sur leur chaise, ceuses qui voient des triangles au lieu des lettres. Ceuses qui ont peur des nuages parce qu'y cachent des éclairs. Ceuses qui ont personne pour parler à, parce que des mots, ça sort jamais de leur gueule, ceuses qui veulent toujours des règlements. Ceuses ça marche pas. On a de quoi pour eux. (p. 205)

- 15 Pareils effets textuels sont entièrement assumés. La narration rappelle au passage que « [l]e vernaculaire est l'ultime arme des pauvres » (p. 300), que sa virulence offre au locuteur une revanche symbolique sur sa condition. Ce faisant, le livre souligne qu'il ne se

réduit pas au simple compte-rendu d'un événement fictif : c'est par sa construction, cumul hétérogène de perspectives et de paroles, que *L'Évasion d'Arthur* traduit le mieux la constitution et l'esprit de la commune.

- 16 Un tel travail du texte trouve une possible illustration métatextuelle dans la figure de Pierre, le père d'Arthur. L'individu est présenté comme un « glaneur » (p. 82). Il récupère une multitude d'objets et de matériaux dans les poubelles du quartier : « Des antiquités sans valeur, des appareils électroniques à peine fonctionnels, des pièces détachées de tous qui n'existeront plus jamais. » (p. 35) Ce bric-à-brac s'accumule chez lui de manière désordonnée et sert à d'improbables bricolages : un « lit-ascenseur » (p. 83), un « véloneige » (p. 88) et bien d'autres. En cela, le personnage rappelle l'image du chiffonnier chez Walter Benjamin, allégorie de la modernité, dont l'activité consiste à recueillir et à recycler les rebuts de la grande ville ¹² . Il est également possible d'y voir un *alter ego* de l'auteur, qui compile divers éléments dévalués de la métropole contemporaine – faits et gestes, discours et paroles – pour les recombinaison en un tout significatif. Les éléments délaissés ou ignorés acquièrent dès lors une fonction inédite, une pertinence renouvelée : « À force de fouiner dans les poubelles et les ruelles, on finit par être au courant de bien des affaires. » (p. 89) Il n'en reste pas moins que le personnage de Pierre ne se voit pas toujours pris au sérieux par son entourage : sa collection s'avère accaparante ; ses constructions se révèlent trop souvent fragiles. Du coup, la poétique du roman vaut aussi par une apparente perte de contrôle, une impression de débordement.
- 17 Ce principe d'accumulation et de trop-plein trouve une expression métonymique dans un recours fréquent à l'énumération, à la liste. Plusieurs descriptions d'actions ou de lieux sont présentées sous

forme paratactique. Le procédé offre un reflet interne du récit, qui narre la cohésion bordélique, mais féconde d'un groupe d'individus aux intérêts et aux modes d'existence divergents. Il constitue également une illustration concentrée de sa mise en écriture, qui joue sur la juxtaposition d'éléments hétérogènes. En témoigne la présentation des activités collectives dans le chapitre où, de manière significative, « la commune s'assemble » :

Une assemblée à la commune, ça donne lieu à des discussions parfois enflammées sur les moyens de réinventer le monde, ça crépite de formules inspirées d'un héritage révolutionnaire toujours vivant, ça balbutie des volontés de commencement, ça bave de désir, rougit d'audace, brûle d'enthousiasme et expire des souffles jusque-là interdits, ça se fait chant triomphant, ricane souvent, éclate en jubilations, se gonfle d'espoir, mais ça roupille à cause de réflexions trop vastes, d'analyses qui s'embrouillent en délires théoriques ou échouent à se distancer du plancher des vaches, dénonce beaucoup, s'arrête souvent en milieu de phrase, remplace les arguments par des onomatopées, lance des appels sans toujours savoir à qui ils s'adressent, découvre que la force du consensus est inversement proportionnelle à la possibilité d'action, ce qui en irrite plusieurs, fait décrocher les plus ardents défenseurs des principes démocratiques, en amène de nombreuses à dénoncer la bureaucratisation du processus et vide la salle ; ça multiplie les comités, interroge la raison d'être de chaque moment, instille l'amertume dans l'esprit de dictateurs qui s'ignoraient, complique la simplicité, somnole, s'échappe en pensées fugitives, parle beaucoup, se demande quand ça commence vraiment, comprend que ça ne finira jamais, s'engage et se désengage, tangué, exulte puis cède à l'abattement, connaît de grands instants de lucidité, joue trop peu de guitare, donne envie de retourner à la maison regarder un film, même plate, en coton ouaté, ça vote à main levée, c'est décourageant, ça découvre la face odorante de la biodiversité, boit beaucoup de café, de thé, même de la tisane, allonge les files d'attente pour les toilettes, comprend les nécessités de l'accès à l'eau courante.

Et encore, nous ne sommes qu'une trentaine. (p. 117)

- 18 À l'instar de l'idéal et du fonctionnement défendus par les communards, une description de ce type présuppose une égalité de principe. Elle fonctionne selon une logique de mise à plat ou d'horizontalité qui interdit toute hiérarchie. Or, si *L'Évasion d'Arthur* repose en grande partie sur une telle approche, un élément, néanmoins, se distingue et paraît, en une possible contradiction, primer sur les autres : la narration elle-même.

19 Dans les ouvrages savants sur la Commune de Paris, la polyphonie, souvent anarchique, des témoignages colligés se voit tempérée par la parole, supposément objective, de l'historien. En un écho intéressant, la construction du roman de Simon Leduc présente une tension de même ordre entre personnages et narration. De prime abord, la voix hétérodiégétique et omnisciente qui porte le récit paraît coller à son sujet : diverses remarques laissent deviner des positions politiques semblables à celles des occupants de l'école Saint-Clément ; le niveau de langue reflète celui des personnages, sans nécessairement verser dans la vulgarité des plus virulents de ceux-ci. Une série de précisions dans la description des faits révèle pourtant une culture générale bien plus vaste que celle des individus mis en scène :

Avant de poursuivre et d'étudier davantage les ramifications de leur lexique, précisons que les RJ sont une espèce prédatrice qui vit en meute de trois, à laquelle se greffe souvent un colosse du nom de Styve Taillefer, mammifère analphabète de bientôt quatorze ans dont l'espérance de vie dépasse à peine trente années. (p. 10)

20 Ces remarques sont elles-mêmes énoncées en ayant recours, de façon parcimonieuse, à un lexique soutenu : « tout le monde parle en même temps, en jouant de l'hyperbole, même s'ils ne connaissent pas le mot » (p. 253). Cette distance socioculturelle paraît d'autant plus marquée que la narration manifeste une ironie constante envers les personnages, que ceux-ci soient des policiers obtus, des punks un peu trop prévisibles, ou, de manière plus étonnante, des militants efficaces et sincères. Alors que le principe de la commune suppose une adhésion totale de chacun, la voix narrative, derrière laquelle se profile la figure de l'auteur lui-même, paraît parfois tergiverser.

21 Pareille tension est particulièrement significative dans la mesure où l'ambivalence qu'elle suppose peut trouver une répercussion dans le dénouement du récit lui-même. En effet, si la narration n'adhère pas

entièrement aux actions et paroles des insurgés, l'échec final de leur initiative paraît dès lors, selon la logique du texte, inéluctable. Un paradoxe similaire se trouve au cœur des études historiques de la Commune de Paris. L'Internationale Situationniste dénonce, dans une visée militante, le fait que la perspective distancée, en principe neutre, de l'historien réitère inévitablement le ratage de l'insurrection : « Les théoriciens qui restituent l'histoire de ce mouvement en se plaçant du point de vue omniscient de Dieu, qui caractérisait le romancier classique, montrent facilement que la Commune était objectivement condamnée, qu'elle n'avait pas de dépassement possible ¹³ . » Par contre, les témoignages des Fédérés, même lus des années plus tard, en attiseraient le potentiel en latence : « Il ne faut pas oublier que, pour ceux qui ont vécu l'événement, le dépassement *était là* ¹⁴ . » Dans le cadre du roman de Simon Leduc, l'aporie tend à se résoudre d'elle-même : à mesure que l'intrigue progresse, la distance ironique ou culturelle de la narration paraît s'atténuer, comme si la voix portant le récit se laissait à son tour gagner par la commune d'Hochelaga et ce qu'elle représente. En cela, la fantaisie de la fiction romanesque se distingue forcément de la rigueur du travail historique : ce qui importe est moins la reconstitution fidèle d'une série d'actions (de toute manière inventées par l'auteur) que la représentation de leur impact sur les individus et la collectivité, leur inscription dans un horizon plus vaste.

Imaginaires

- 22 Les retours contemporains sur la Commune de Paris tendent à dépasser la seule saisie historique ou politique des événements pour s'intéresser à leur impact sur un ensemble élargi de discours et de

représentations. Déjà, le commentaire sur le vif de l'insurrection proposé par Karl Marx dans *La Guerre civile en France* constitue, à en croire Jacques Rougerie, une « [t]ransfiguration ¹⁵ » des faits dans le but de soutenir l'Association internationale des travailleurs et l'idéal de la lutte des classes. Cette mythification initiale de 1871 et le déplacement qu'elle suppose ouvrent aujourd'hui à une relecture du soulèvement sur le plan culturel. Kristin Ross, notamment, a montré comment les principes et les valeurs de la Commune, à laquelle participent un romancier comme Jules Vallès ou un peintre comme Gustave Courbet, trouvent des échos indirects autant dans la poésie d'Arthur Rimbaud, « un rapport sauvage, adolescent ou communard à la culture ¹⁶ », que dans les travaux de géographie sociale d'Élisée Reclus. Pareille ouverture du militantisme aux sphères de l'art et de la connaissance est également à la base de *L'Évasion d'Arthur* ; elle en fait d'ailleurs toute la force. Le principe d'accumulation et de recyclage illustré par la figure du glaneur dépasse de loin les éléments du quartier Hochelaga, pour puiser allégrement dans une multitude de sources, dont la cohérence ou la compatibilité ne vont pas forcément de soi.

- 23 Déjà, le personnage central du roman n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, un insurgé adolescent ou adulte, engagé en toute conscience dans le processus révolutionnaire ; il s'agit plutôt d'un enfant de dix ans, Arthur, attiré par les occasions de liberté que lui offre le milieu communard. Loin des thèses de Proudhon ou de Kropotkine, ses principales lectures sont les *Contes* de Charles Perrault, illustrés par Gustave Doré. Une grande partie des mésaventures du héros en herbe est dès lors vécue sur le mode de la fantasmagorie. L'école sinistrée Saint-Clément, dans laquelle rôde Choukri, l'inquiétant schizophrène, apparaît d'abord à Arthur comme « [l]e château de Barbe bleue ¹⁷ » (p. 33). S'il trouve le

courage d'y pénétrer, c'est à l'occasion d'une fugue pour fuir ses ennemis de la cour de récréation, lors de laquelle, pour bien souligner le passage d'un univers à un autre, il ne semble plus avoir toute sa tête : « Comme dans les histoires où les personnages prennent des décisions complètement débiles, genre le Petit Chaperon rouge qui est trop innocente pour comprendre que la grippe a jamais rendu les grands-mères poilues pis qui décide d'embarquer dans le lit avec le grand méchant loup. » (p. 55) Les êtres hauts en couleur qu'il croise alors – dont un chat qui fume la cigarette – lui semblent pareillement étranges. Cette perspective décalée permet au roman de représenter la commune non pas seulement comme projet politique, mais aussi, et surtout, comme volonté collective de transcendance du quotidien, d'émancipation des contraintes du réel.

- 24 Un autre protagoniste important du récit est Choukri, à la fois intégré à la commune, où il participe aux débats en qualité de « citoyen », et en périphérie de celle-ci, dans la mesure où il trouble souvent les autres insurgés par ses lubies et ses crises subites. Marginal parmi les marginaux, il entraîne la collectivité dans des voies inédites. L'une de ses activités de prédilection consiste à jouer au golf, en solitaire ou avec Arthur comme caddie, sur les eaux glacées du Saint-Laurent. Parmi ses actions emblématiques figure également l'achat, financé par l'assemblée, d'un pédalo « à des fins géo-poétiques, matérialistes et sportives » (p. 117). Le personnage vise ainsi, fidèle en cela au principe d'horizontalité et d'accumulation manifesté tant par la commune d'Hochelaga que par le livre de Simon Leduc qui en fait le récit, une extension maximale du domaine des insurgés : « Ce moyen de transport permettrait l'exploration de nouveaux territoires et une prise de conscience de l'insularité pathologique du Montréalais contemporain. » (p. 117)

Alors que Marx, en une formule célèbre, considérait que les Fédérés de 1871 « monta[ient] à l'assaut du ciel ¹⁸ », Choukri, plus modestement – mais avec une singularité éclatante –, dérive à l'assaut du fleuve. À la déréalisation de la commune permise par le regard d'Arthur s'ajoute la poétisation de ses accomplissements, au travers des initiatives imprévisibles de Choukri.

- 25 Plusieurs éléments du texte contribuent à ouvrir davantage encore l'espace symbolique investi par les insurgés d'Hochelaga. Le prénom du personnage central, Arthur, rappelle bien évidemment, dans un tel contexte, la figure de Rimbaud. Le gamin lui-même n'est pas directement associé au poète. Par contre, la narration cite des formules connues de l'œuvre de ce dernier à divers moments incongrus du récit, ce qui contribue à tisser un lien intertextuel : il est par exemple question des « décorations de Noël des familles en manque d'illuminations » (p. 143) ; le langage codé requis pour commander de la drogue dans un commerce local vaut à ses clients le titre d'« alchimistes du verbe » (p. 262). Le petit Arthur finit lui-même, à la suite d'une engelure, amputé d'un orteil, en un apparent écho ironique aux souffrances de son illustre prédécesseur. De manière plus générale, les expériences de mort symbolique et de renaissance initiatique de divers personnages sont présentées comme des métaphores de l'évolution de la commune et interprétées à la lumière du dogme chrétien ou de la pratique chamanique. Dans un autre ordre d'idées, les déboires des communards, qui impliquent notamment l'exploration de tunnels souterrains et la réappropriation d'un robot de voirie municipal, rappellent les tropes du récit d'aventures. Les titres de chapitres, conçus sous forme de brefs résumés, paraissent d'ailleurs directement inspirés du roman prémoderne : « Dans lequel on apprend que l'univers social est criblé de trous noirs » (p. 9) ; « Dans lequel on découvre d'autres

transformations du monde » (p. 148). Ce qui prédomine donc, dans l'histoire de la commune d'Hochelaga, est le principe de l'imagination au pouvoir, tel que le permet la prose romanesque.

26 Cet impératif de réinvention de soi et de la collectivité trouve lui aussi une illustration métatextuelle dans la figure de Pierre. Une scène plutôt transparente montre le personnage en train de taguer les murs d'Hochelaga de formules un peu trop abstraites pour être pleinement compréhensibles : « FAITES LA BARBE À LA BARBARIE, RESTE QU'À RIT » (p. 41). Il croise alors une bande de punks aux aphorismes nettement plus conventionnels, ce qui est l'occasion d'une leçon sur les modalités de la prose politique : « "Fuck the police" ou "ACAB", c'est pas comme si c'était vraiment révolutionnaire. Des slogans en série, c'est aussi aliénant que la bêtise qui nous entoure. » (p. 42) On comprend que le personnage, en dépit de son activité de glaneur qui le pousse à fouiller les traces sédimentées de la ville, ne fétichise aucunement le passé. Bien au contraire, ses diverses activités – dont le bricolage – suggèrent, dans leur principe même, une volonté de recyclage et d'actualisation. Un tel état d'esprit ne va pas sans rappeler les analyses d'Henri Lefebvre, lorsque celui-ci dénonce le fait que certains communards « revêtent les authentiques créations révolutionnaires de vêtements anciens qui les étouffent ¹⁹ ». Conséquemment : « Le vieux monde périmé garde [...] des points d'appui : idéologie, langage, mœurs, goûts, rites suspects, images consacrées, vieux symboles – jusque parmi ses ennemis. Il s'en sert pour regagner le terrain perdu ²⁰ . » En cela, Pierre s'avère le militant le plus pur et le plus intransigeant du roman. Ses actions demeurent cependant cantonnées au seul plan symbolique.

27 Un développement davantage imagé raconte la manière dont le personnage met en place un atelier d'écriture communard, la « Maison des feuilles ²¹ », destiné aux anciens patients

psychiatriques pour les aider à se sortir d'eux-mêmes. Les textes qui y sont produits paraissent de prime abord une recombinaison délirante de la parole ambiante. Il s'agit, comme l'explique Pierre, de « [l]aisser sortir les voix qui nous habitent tous. Une sorte de caisse de résonance des discours qui nous traversent. » (p. 123) Pareille initiative rappelle, une fois de plus, la construction du texte : « Pierre recueille ces mots comme il glane les objets au bord des rues. » (p. 170) Elle illustre en outre, dans ses visées mêmes, une volonté de se réinventer, de tourner le dos à l'existant :

On écrirait tout pis on punaiserait les feuilles sur les murs, pour montrer comment les lieux nous dictent des comportements. Ces feuilles qu'on accrocherait un peu partout, ça deviendrait comme une série d'étiquettes dont on veut se débarrasser. Pis la colle finirait par sécher, pis tout tomberait. (p. 123)

- 28 Le délabrement de l'école abandonnée contribue d'ailleurs paradoxalement à l'évolution du projet :

Avec le plafond qui coule [...] le local se transforme. La légèreté du papier se perd, les feuilles se gondolent et l'encre se dilue. Dans un coin, les gouttes perlent à tel point que les textes implosent et se dilatent en vastes auréoles. Pierre ne s'en désolé pas. On lui a laissé un local miteux, mais c'était pour que les champignons s'emparent du passé. (p. 171)

- 29 Le déjà-là duquel les protagonistes cherchent à s'extraire est d'abord extérieur à la commune. Il est constitué de tout ce qui, dans le quotidien, peut entraver et contraindre. Le contexte général du roman fait toutefois en sorte qu'on peut également assimiler à ce fardeau symbolique un passé et un passif révolutionnaires, qui ont pour effet pervers d'alourdir plutôt que de libérer : « la joke de l'histoire qui se répète », pour reprendre une formule citée précédemment.

- 30 Il n'est pas clair si Pierre réussit vraiment dans ses aspirations à la table rase. Son projet paraît d'abord fructueux, dans la mesure où le texte met de l'avant une certaine rupture temporelle. Les Fédérés de 1871 étaient revenus au calendrier révolutionnaire, conçu en 1793 pour symboliser l'avènement d'une nouvelle société. En une

résonance révélatrice, le temps sort de ses gonds dans *L'Évasion d'Arthur*, alors que les jours s'amalgament et que le mois de mars paraît s'étendre à l'infini : « Le vendlundi 29 + 3 mars » (p. 135) ; « le [...] samedi 51 mars » (p. 238). Le phénomène se voit d'abord expliqué par les délires de Choukri (« J'aurai trente-sept ans le 37 mars » – p. 23), puis par une vague « prophétie inca » (p. 214), mais on comprend qu'il serait en fait dû aux actions des insurgés eux-mêmes. Le temps revient pourtant à la normale, dans un bref épilogue situé après la répression – éludée dans un blanc de la narration – de la commune d'Hochelaga. Dans cette scène finale, un arbre mort, abattu par des ouvriers de la ville, révèle, amassés en son tronc, une multitude d'objets ayant marqué l'intrigue, lesquels ont possiblement contribué à l'étouffer. Vu ainsi, le saut hors du continuum de l'histoire paraît bien éphémère. Par contre, l'autre volet, davantage concret, du projet de Pierre semble tout à fait réussi. À mesure que progresse l'intrigue, ce ne sont plus seulement les participants à la Maison des feuilles qui s'émancipent par les mots : l'entièreté du quartier en vient à se réinventer et à se fédérer par une libération de la parole. Les policiers qui s'apprêtent à prendre d'assaut l'école occupée le constatent à leur grand désarroi : « les gangs se mélangent. [...] Tout le quartier a embarqué dans la patente. Le monde se parlent, bonyenne ! » (p. 272) C'est d'ailleurs tout ce qui reste après leur intervention brutale : l'épilogue laisse une large place à la rumeur publique, dont le brouhaha contribue à entretenir le mythe déjà grandissant du soulèvement d'Hochelaga et de ses principaux exploits.

- 31 L'une des grandes « transfigurations » de la Commune de Paris est celle proposée, dans les années 1960, par L'Internationale Situationniste et Henri Lefebvre ²². L'interprétation qu'ils en offrent met d'abord l'accent sur la spontanéité de la fédération

populaire et l'idée de libération totale qui a pu en résulter : « fête des déshérités et des prolétaires, fête révolutionnaire et fête de la Révolution, fête totale, la plus grande des temps modernes, elle se déroule d'abord dans la magnificence et la joie ²³ ». Leur lecture déplace en outre la focalisation d'un plan strictement politique pour ouvrir à une dimension urbanistique : « la grande et suprême tentative de la ville pour s'ériger en mesure et norme de la réalité humaine ²⁴ ». Dans cette perspective, qui annonce Mai 1968, l'insurrection de 1871 se comprend comme une émancipation joyeuse, euphorique, de la collectivité au quotidien. Le récit que livre Simon Leduc de la commune fictionnelle d'Hochelaga s'inscrit dans la continuité d'une telle démarche. L'essentiel, pour les insurgés de *L'Évasion d'Arthur*, ne réside pas tant dans une revanche contre la bourgeoisie, épouvantail qui demeure à l'arrière-plan de la diégèse, que dans une réappropriation symbolique du quartier, dans la reprise en main, par ses habitants, de leurs conditions d'existence. L'ouverture sur l'imaginaire que permettent des figures comme Arthur et Choukri – ou, dans un autre ordre d'idées, les projets d'écriture de Pierre – s'inscrit dans la continuité de la « fête » séditeuse postulée par Lefebvre et les Situationnistes. C'est en ce sens que la Commune peut éventuellement se rejouer sous la forme paradoxale d'une comédie (« la joke de l'histoire qui se répète ») ; c'est à cet égard que son esprit et ses visées peuvent encore se perpétuer et, possiblement, se transmettre.

Engagements

- 32 L'ampleur du soulèvement de Paris a longtemps été minorée dans les manuels scolaires. Les revendications des insurgés ont souvent été discréditées et qualifiées de délires d'irresponsables ou

d'incompétents. Pour convaincre malgré tout de l'importance historique de la Commune, plusieurs commentateurs insistent sur l'inspiration qu'elle représente, sur la manière dont son idéal a pu renaître, sous diverses formes, dans les décennies qui ont suivi. Dans cette perspective, une image qui revient fréquemment est celle, possiblement fictive, de Lénine dansant dans la neige au soixante-treizième jour du coup d'état des Soviets, dont la longévité dépassait désormais celle de son modèle avoué. Des développements récents ont ajouté de nouvelles filiations potentielles à 1871. Kristin Ross, par exemple, circonscrit une descendance actuelle aux actions des Fédérés, laquelle comprend, de manière ici révélatrice, le Printemps érable québécois : « Depuis l'année 2011 et le "printemps arabe", le mouvement *Occupy*, les Indignés et les insurrections de masse qui ont secoué le monde, d'Athènes au Québec, on peut supposer que nous sommes de nouveau entrés dans une période de forte visibilité pour la Commune de Paris ²⁵ . » Le roman de Simon Leduc, dont le récit ne dépasse que de peu la répression de la commune fictionnelle d'Hochelaga, n'a guère la possibilité de présenter une possible suite à l'existence de celle-ci. Pourtant, à la fin du livre, le printemps est enfin arrivé, avec ses promesses de renouveau. La parole du quartier continue à se libérer. Arthur semble avoir trouvé un équilibre, si ce n'est un élan. Les effets de ce mouvement, laissés à l'état de germe dans l'univers du texte, peuvent néanmoins trouver un terrain fertile dans l'esprit du lecteur.

- 33 Le recours constant du roman à la langue orale-populaire, tant par la narration que par les personnages, a entre autres pour effet un usage fréquent de tournures à la deuxième personne du singulier. Celles-ci sont parfois issues de locuteurs se référant à eux-mêmes, mais, par l'ambiguïté de la syntaxe, paraissent tout autant destinées à qui les entend ou les lit : « C'était une poursuite étrange, [...] une

ride comme t'en feras plus jamais de ta vie. » (p. 313) La majorité de ces occurrences consiste toutefois, dans une rupture ou une consolidation du pacte fictionnel, en des adresses directes au lecteur. La narration, qui recoupe à cet égard directement la figure de l'auteur, commente à quelques reprises, de manière ironique, certaines incongruités du récit : « tu connais-tu ça, toi, des plans qui fonctionnent ? » (p. 218) Les plus révélatrices de ces métalepses constituent par contre un appel à la solidarité émanant des personnages eux-mêmes, une injonction à une indignation ou à une colère partagées :

Tabarnac ! que j'ai dit à Styve.

Tabarnac ! qu'y m'a répondu.

Tabarnac ! que tu devrais crier toi aussi. (p. 244)

- 34 De la même manière que la narration, qui marque d'abord une légère distance face aux événements racontés, se confond ensuite peu à peu à ceux-ci, le lecteur semble incité à abandonner sa position tranquille de témoin pour s'agrèger à son tour au chaos de la diégèse. Lors de la répression de la commune d'Hochelaga, certains voisins défendent activement le territoire alors que d'autres, assis sur leurs balcons, contemplent passivement le spectacle. En interpellant ainsi le lecteur, en tentant de le recruter pour rejoindre symboliquement les insurgés sur leurs éphémères barricades, le texte marque implicitement une prise de position en faveur de l'action.
- 35 La commune d'Hochelaga demeure, cela dit, fictionnelle. Ceux ou celles qui lisent le roman retraçant son essor et sa chute ne sont bien évidemment pas conviés à investir à leur tour le quartier pour y semer la zizanie. Par contre, l'accent mis par le texte, tant dans sa construction que dans ses thèmes, sur un imaginaire émancipateur, irrévérencieux, fait en sorte qu'un certain état d'esprit – voire une certaine attitude – face à la vie ordinaire semblent être prônés. Ce

qui est valorisé n'est pas tant de balancer des cocktails Molotov sur des voitures de police, même si la chose paraît parfois nécessaire, que de trouver un équivalent personnel, inédit, à la pratique anarchiste du pédalo ou au détournement des règles du golf sur le fleuve glacé. Le jeune âge de son héros pousse à voir dans *L'Évasion d'Arthur* un roman d'apprentissage précoce. Il convient à cet égard de dépasser la lecture littérale pour voir dans la trajectoire du gamin la progressive libération d'un potentiel, l'ouverture et le balisage d'un espace des possibles. « Il nous faut des armes » s'exclament certains des insurgés (p. 153), en écho à Blanqui. C'est pourtant le verbe et tout ce qu'il permet qui s'avère le plus efficace ici. Comme le rappellent opportunément d'autres membres de l'assemblée : « l'objectif ultime n'est pas tant de faire rouler la commune que de diffuser l'expérience ». (p. 154)

BIBLIOGRAPHIE

Benjamin Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002 [1979] [*Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, 1955].

Blanqui Auguste, *Maintenant, il faut des armes*, textes choisis et présentés par Dominique Le Nuz, Paris, La Fabrique, 2007.

Bonenfant Maude, Glinoeur Anthony et Lapointe Martine-Emmanuelle (dir.), *Le Printemps québécois. Une anthologie*, Montréal, Écosociété, « Hors série », 2013.

Compagnon Antoine, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 2017.

Danielewski Mark Z., *House of Leaves*, New York, Pantheon, 2000.

Debord Guy, Kotányi Attila et Vaneigem Raoul, « Sur la Commune », *Arguments*, n^o 27-28, 3^e et 4^e trimestres 1962. Repris dans Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2006, p. 628-633.

Débrayage (Collectif de), *On s'en câlisse. Histoire sauvage de la grève. Printemps 2012*, Québec, Montréal / Genève-Paris, Sabotart / Entremonde, 2012.

Leduc Simon, *L'Évasion d'Arthur ou La Commune d'Hochelaga*, Montréal, Le Quartanier, « Série QR », 2019.

Lefebvre Henri, *La Proclamation de la Commune. 26 mars 1871*, Paris, La Fabrique, 2018 [1965].

Marx Karl, *La Guerre civile en France*, Paris, L'Herne, « Carnets », 2016 [1871].

Marx Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, traduit de l'allemand par Grégoire Chamayou, Paris, GF Flammarion, 2007 [*Der achtzehnte Brumaire des Louis Napoleon*, 1852].

Ross Kristin, *L'Imaginaire de la Commune*, traduit de l'anglais par Étienne Dobenesque, Paris, La Fabrique, 2015 [*Communal Luxury : the Political Imaginary of the Paris Commune*, 2015].

Ross Kristin, *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, traduit de l'anglais par Christine Vivier, Paris, Les Prairies ordinaires, 2020 [2013] [*The Emergence of Social Space : Rimbaud and the Paris Commune*, 1989].

Rougerie Jacques, *La Commune de 1871*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2019 [1988].

Rougerie Jacques, *La Commune et les communards*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2018 [1978] [1995].

Saint-Amand Denis, « Rimbaud aux frontières du réel », dans *Repenser le réalisme*.

Montréal, Figura : Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, « Cahier ReMix », n^o 7, [En ligne], 2018. URL : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/rimbaud-aux-frontieres-du-reel>.

NOTES

1. Simon Leduc, *L'Évasion d'Arthur ou La Commune d'Hochelaga*, Montréal, Le Quartanier, « Série QR », 2019, p. 205. Les extraits sont directement suivis du numéro de page.

2. « [L]e mouvement social du printemps 2012 a été [...] un laboratoire d'idées, une explosion de créativité et une prise de parole collective (en mots, en arts et en actes). [...] L'espace public a été investi par les manifestations, insolites ou massives, les déclarations [...] on marchait dans les rues, on créait, on pensait, on agissait. » « Avant-propos. En résistance », dans *Le Printemps québécois. Une anthologie*, sous la direction de Maude Bonenfant, Anthony Glinoyer et Martine-Emmanuelle Lapointe, Montréal, Écosociété, « Hors

série », 2013, p. XXI-XXII . Voir aussi Collectif de débrayage, *On s'en câlisse. Histoire sauvage de la grève. Printemps 2012*, Québec , Montréal / Genève-Paris, Sabotart / Entremonde, 2012.

3. Kristin Ross, *L'Imaginaire de la Commune*, traduit de l'anglais par Étienne Dobenesque, Paris, La Fabrique, 2015 [*Communal Luxury : the Political Imaginary of the Paris Commune*, 2015], p. 38.

4. Jacques Rougerie, *La Commune et les communards*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2018 [1978] [1995], p. 100.

5. Jacques Rougerie, *La Commune et les communards*, *op. cit.*, p. 38. La première citation est d'Édouard Vaillant ; la seconde, d'Alfred Billioray.

6. Henri Lefebvre évoque « l'intervention, dans la courte bagarre de la place Pigalle, d'un nouvel élément : le "Lumpenprolétariat", souteneurs, gangsters, prostituées. [...] On devine le parti que les publicistes réactionnaires tireront de ces faits. Ils attribuèrent aux prostituées et aux repris de justice non seulement le mouvement montmartrois mais la journée entière du 18 mars. » *La Proclamation de la Commune. 26 mars 1871*, Paris, La Fabrique, 2018 [1965], p. 232-233. Jacques Rougerie précise que le communard « moyen » n'est « en aucun cas un marginal. [...] On ne saurait parler de "classes dangereuses". » *La Commune et les Communards*, *op. cit.*, p. 91-92.

7. Karl Marx, *La Guerre civile en France*, Paris, L'Herne, « Carnets », 2016 [1871], p. 80.

8. Jacques Rougerie, *La Commune de 1871*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2019 [1988], p. 123.

9. Henri Lefebvre, *op. cit.* , p. 30.

10. *Ibid.*, p. 28.

11. Kristin Ross, *L'Imaginaire de la Commune*, *op. cit.*, p. 7.

12. « Les poètes trouvent le rebut de la société dans la rue, et leur sujet héroïque avec lui. De cette façon, l'image distinguée du poète semble reproduire une image plus vulgaire qui laisse transparaitre les traits du chiffonnier [...]. Chiffonnier ou poète – le rebut leur importe à tous les deux ; tous les deux se livrent à leur occupation solitaire à l'heure où les bourgeois s'abandonnent au sommeil ; l'attitude, la démarche même sont identiques chez eux. » Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* , traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002 [1979] [*Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* , 1955], p. 117-118. Voir aussi Antoine Compagnon, *Les Chiffonniers de Paris* , Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 2017.

13. Guy Debord, Attila Kotányi et Raoul Vaneigem, « Sur la Commune », *Arguments* , n^o 27-28, 3^e et 4^e trimestres 1962. Repris dans Guy Debord, *Œuvres* , Paris, Gallimard, « Quarto », 2006, p. 632.

14. *Idem* .

15. Jacques Rougerie, *La Commune de 1871*, *op. cit.*, p. 74.

16. Kristin Ross, *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, traduit de l'anglais par Christine Vivier, Paris, Les Prairies ordinaires, 2020 [2013] [*The Emergence of Social Space : Rimbaud and the Paris Commune*, 1989], p. 70.

17. Le personnage de Perrault figure pourtant dans les discours et représentations entourant la Commune de Paris. Denis Saint-Amand rappelle qu'une caricature de l'époque « due à Rosambeau [...] met en scène Adolphe Thiers, chef du gouvernement de Versailles, armé d'un cimenterre devant une femme assassinée, une autre femme étant pendue derrière lui ; le dessin est accompagné de la légende : "L'Exécutif ou le Barbe-bleue de 1871". » Dans cette perspective, le syntagme « Le sang coula, chez Barbe-Bleue, – aux abattoirs » du poème liminaire des *Illuminations* « fait écho aux lieux de la répression durant la Semaine sanglante ». « Rimbaud aux frontières du réel », dans *Repenser le réalisme*. Montréal, Figura : Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, « Cahier ReMix », n^o 7, [En ligne], 2018. URL : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/rimbaud-aux-frontieres-du-reel>.

18. Cité par François L'Yvonnet, « Avant-Propos », dans Karl Marx, *op. cit.*, p. 7.

19. Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 358.

20. *Idem*.

21. Le nom du lieu paraît renvoyer au roman *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski (New York, Pantheon, 2000) qui met notamment en scène l'exploration d'une maison en perpétuelle transformation. La forme du récit mise sur le délire – ce qui fait écho aux expériences d'antipsychiatrie du personnage de Pierre – mais aussi sur des audaces narratives : par exemple, une narration secondaire se déploie en notes de bas de page, ce qui ne va pas sans rappeler un procédé de *L'Évasion d'Arthur* évoqué précédemment.

22. Les Situationnistes accusent à cet égard Lefebvre de plagiat : je n'entrerai pas ici dans ce différend.

23. Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 28.

24. *Ibid.*, p. 38.

25. Kristin Ross, « Avant-propos à l'édition française », *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, *op. cit.*, p. 19.

INDEX

Mots-clés : Leduc (Simon), Roman, Littérature québécoise, Québec, Littérature contemporaine, XXI^e siècle, Commune de Paris

AUTEUR

SYLVAIN DAVID

Université Concordia