La Révolution française

La Révolution française
Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution française

1 | 2012
L'attentat, objet d'histoire

Les représentations iconographiques de l'attentat politique au XIX^e^ siècle

Enjeux et usages de la mise en image d'une violence politique

Political attacks images in the 19th Century. Issues and uses of political violence representations

Karine Salomé

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/lrf/402
DOI : 10.4000/lrf.402
ISSN : 2105-2557

Éditeur
IHMC - Institut d'histoire moderne et contemporaine (UMR 8066)

Référence électronique
Karine Salomé, « Les représentations iconographiques de l'attentat politique au XIX^e^ siècle », *La Révolution française* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 19 mars 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/lrf/402 ; DOI : 10.4000/lrf.402

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© La Révolution française

Les représentations iconographiques de l'attentat politique au XIX^{e} siècle

Enjeux et usages de la mise en image d'une violence politique

Political attacks images in the 19th Century. Issues and uses of political violence representations

Karine Salomé

1 Au XIX^{e} siècle, la France est confrontée, comme bien des pays européens et plus largement occidentaux, à des attentats qui visent en premier lieu le chef d'Etat ou sa famille, mais qui concernent aussi, avec les attentats anarchistes commis dans la dernière décennie du siècle, des personnes et des lieux qui représentent le pouvoir politique, militaire, économique, judiciaire ou social. L'Assemblée nationale, les casernes, les commissariats, les sièges de compagnies minières, les résidences de magistrats, des restaurants et des cafés, à l'exemple du café Terminus, proche de la gare Saint-Lazare, deviennent ainsi les cibles des attaques anarchistes.

2 Si les poignards et les couteaux, caractéristiques de l'assassinat politique à l'époque moderne, sont toujours utilisés par certains auteurs d'attentats, à l'exemple de Louvel en 1820 ou de Caserio en 1894, et si les pistolets et les fusils constituent les armes privilégiées dans les deux premiers tiers du siècle, de nouveaux modes opératoires se développent. La machine infernale, déposée en 1800 par des anciens chouans dans la rue Nicaise afin de tuer le Premier consul et composée d'un tonneau rempli de poudre et de pierres d'artifice, ouvre la voie à une longue série d'engins, le plus souvent explosifs, parmi lesquels la machine que Fieschi et ses complices utilisent en 1835 pour frapper Louis-Philippe lorsqu'il passe en revue la garde nationale sur le boulevard du Temple, les grenades qu'Orsini et ses acolytes jettent sur le couple impérial qui s'apprête à assister à une représentation à l'Opéra en 1858, ainsi que les bombes anarchistes, déposées, parfois lancées, dans des lieux divers entre 1892 et 1894.

3 S'il n'est pas totalement inédit[1], le recours à de tels engins pose la question de la finalité de l'attentat et de sa nature même. Le code pénal, rappelons-le, envisage l'attentat comme un crime contre la sûreté de l'Etat. Dans la continuité de celui de 1791, le code pénal de 1810 considère comme attentats les actes contre « contre la vie ou contre la personne de l'Empereur » et « contre la vie ou la personne des membres de la famille impériale » (articles 86 et 87). Constituent également des attentats les crimes « tendant à troubler l'Etat par la guerre civile, l'illégal emploi de la force armée, la dévastation et le pillage publics »[2]. En terme de droit, l'attentat renvoie donc à des formes de violence diverses, qui peuvent aller jusqu'à l'assassinat et l'insurrection. Les définitions délivrées par les dictionnaires se révèlent plus imprécises encore. Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse envisage l'attentat comme une « attaque violente dirigée contre l'ordre politique ou social, le souverain, sa famille, les personnes et les propriétés »[3] ; le *Dictionnaire historique de la langue française*, publié en 1894, résume l'attentat à « une entreprise criminelle ou illégale contre les personnes ou les choses »[4]. En regard de ces définitions, il nous semble que l'attentat politique peut être envisagé comme une forme de violence qui renferme une dimension démonstrative, déstabilisatrice, et qui dépasse la seule volonté de tuer le chef de l'Etat ou de frapper toute autre cible. Certes, cette dimension est présente dans les attentats qui sont commis avec des poignards ou des pistolets, mais elle se manifeste avec plus d'évidence encore lorsque des bombes et des machines infernales sont utilisées. Elle est toutefois rarement explicitée par les auteurs d'attentat, à l'exception de certains anarchistes qui proclament leur intention d'intimider, de perturber, voire de terroriser[5].

4 Dès lors, il convient d'envisager comment, dans une société où l'image revêt une importance croissante, l'iconographie s'empare de cette violence spectaculaire et démonstrative. Il importe de s'interroger sur les lectures et les interprétations qui sont proposées, en prenant en considération le fait que les attentats procèdent de logiques et d'intentions qui connaissent de profondes transformations au cours du siècle, que les sensibilités, les seuils du tolérable et de l'intolérable, du légitime et de l'illégitime évoluent également, que les supports iconographiques eux-mêmes se renouvellent. Dans les deux premiers tiers du siècle, en effet, hormis quelques tableaux, commandés pour certains par les autorités politiques, et de rares images publiées par la presse périodique, les représentations des attentats sont essentiellement le fait d'estampes et de gravures qui envisagent l'attentat sous deux angles principaux, à savoir le carnage et la mise en scène des autorités politiques. Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, en revanche, la presse illustrée et la presse populaire traitent très largement le sujet qu'elles présentent à travers des thématiques diversifiées.

5 Or, face à ces attentats accomplis à l'aide de machines et de bombes, les différents supports iconographiques proposent une scénographie de l'attentat. Ils participent à conforter et à renforcer la légitimité des autorités politiques qui profitent de l'attentat pour asseoir leur pouvoir. Ils offrent, enfin, des représentations de la violence induite par l'attentat dont ils dénoncent, de manière implicite, l'illégitimité, et à qui ils peinent, parfois, à donner un sens, même s'ils traduisent, dans le même temps, une certaine fascination à l'égard de cette violence et participent à en démultiplier les effets.

Représenter l'attentat ou représenter l'irreprésentable

6 La question de la représentation iconographique de l'attentat, quel que soit son mode opératoire, mais plus encore lorsqu'il est commis à l'aide d'un engin explosif, se pose en effet, car l'acte se résume à une déflagration de quelques secondes et paraît par conséquent difficilement représentable[6].

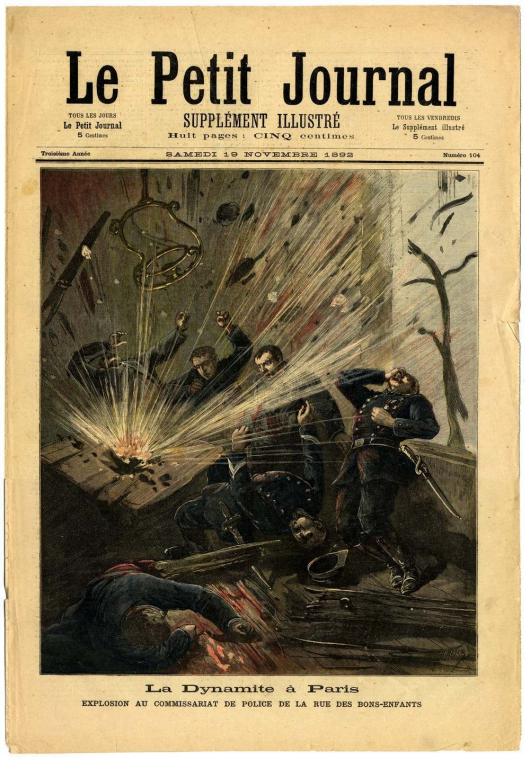
7 Bon nombre de gravures font le choix de montrer l'attentat au moment où l'engin fait explosion. Le problème se pose toutefois de figurer une bombe ou une machine infernale qui, par définition, ne peut apparaître sur l'image que détruite, du moins partiellement, au moment même où l'attentat s'accomplit[7]. Dans son étude sur les *Fictions de l'anarchisme*, Uri Eisenzweig souligne cette dimension inhérente à l'attentat qu'est l'absence de la bombe dans la mesure où elle présente la particularité de « n'apparaître qu'en se volatilisant »[8]. Dès lors, l'engin n'est représenté que sous la forme d'une espèce de boule de feu ou un nuage de fumée.

Ill. 1 : L'attentat de la rue Nicaise, 24 décembre 1800

(Préfecture de police. Tous droits réservés. Basset)

8 Esquissée dès l'attentat de la rue Nicaise[9], cette convention se retrouve tout au long du XIX[e] siècle, tant avec lors de l'attentat d'Orsini en 1858 que dans le cas de l'explosion au commissariat des Bons Enfants en novembre 1892[10]. Loin d'être propre aux attentats, elle apparait sur les estampes populaires relatives à la guerre de 1870, représentant des scènes de combat, à l'exemple de celui de Gravelotte en août 1870, ou de bombardements comme celui de Thionville en novembre 1870. Cette même convention se retrouve sur les gravures qui dépeignent les accidents miniers dans les dernières décennies du siècle.

Ill. 2 : L'attentat au commissariat de police des Bons-Enfants, 9 novembre 1892



Le Petit journal, supplément illustré, 10 novembre 1892
(Préfecture de police. Tous droits réservés)

9 Cette représentation suggère la fascination que fait naître l'usage de tels modes opératoires. Ces machines et ces bombes, qualifiées de « machine de mort », d'« effroyable machine », d'« épouvantable appareil » ou encore d'« instrument de destruction »[11], incarnent en effet une nouvelle forme de violence qui se nourrit des progrès techniques et scientifiques du siècle et qui recourt notamment, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, à des produits explosifs nouveaux, parmi lesquels figurent les poudres de chlorate, l'acide sulfurique ou encore la dynamite, qui entre dans la composition de la plupart des bombes anarchistes.

10 Or l'utilisation de tels engins sur la scène civile tranche avec les modalités « classiques » du carnage. Il rompt bien évidemment avec le massacre révolutionnaire, qui obéit à une progression ritualisée et s'achève avec une tuerie, massive et confuse, à l'aide de sabres et de piques[12]. Il s'apparente plutôt aux tueries du XIXe siècle, rapides et sérialisées, qui instaurent une distance entre le bourreau et les victimes, comme dans le cas de la rue Transnonain en 1834, mais il s'en affranchit néanmoins par la méthode de mise à mort employée et l'absence, dans la plupart des cas, de l'auteur de l'attentat. Il apparaît également comme une transposition, dans l'espace civil, de la guerre, qu'il vide toutefois de sa dimension fondamentale qu'est le combat et dont il perturbe l'organisation temporelle, brouillant la distinction entre temps de paix et temps de guerre, effaçant toute idée d'avertissement, de préparation et de gradation. L'attentat s'approche finalement plutôt de la « petite guerre », qui transgresse les règles de la guerre classique et opère en dehors du seul champ de bataille[13] ; il s'apparente également au guet-apens,

pensé et préparé avec minutie, mais exécuté, dans le cas de l'attentat, de manière particulièrement spectaculaire.

11 Dès lors, les représentations iconographiques, quel que soit leur support, mettent en évidence les caractéristiques de ce carnage, signalant la spécificité du mode opératoire. L'accent est mis sur la soudaineté de l'attentat qui ne peut qu'inquiéter les contemporains. Sur la gravure consacrée à l'attentat de la rue Nicaise précédemment citée, les victimes sont représentées, surprises dans leurs activités quotidiennes : les unes frappées par le souffle de l'engin alors qu'elles se trouvaient à proximité des fenêtres de leur domicile ou proches de leur établissement commercial, les autres entravées dans leurs déplacements dans la rue[14]. A l'évidence, cette rupture dans l'ordre intelligible des choses ne peut qu'interroger, déconcerter, terrifier. En 1858, à la suite de l'attentat d'Orsini, *La Revue des deux mondes* note : « Un instant auparavant, tout était calme ; en quelques secondes, ces abords d'un théâtre étaient convertis en un lieu lugubre teint du sang des victimes et plein d'anxiété »[15].

12 A cette irruption soudaine de la violence s'ajoutent l'étonnement et la stupéfaction face à la puissance des machines et des bombes. Sur les gravures qui sont consacrées à l'attentat de la rue Nicaise, l'effet de souffle est systématiquement suggérée à travers la représentation de fragments d'objets et de débris de bois, d'individus, mais aussi de chevaux et même d'une diligence avec son attelage projetés dans les airs, à des hauteurs vertigineuses. Les gravures se font ainsi l'écho de la fascination qui entoure la capacité destructrice de ces engins tout au long du XIX^{e} siècle, y compris, dans la dernière décennie du siècle, les bombes anarchistes, qualifiées, par la presse, de « procédés de destruction d'une puissance inouïe »[16]. Or l'irruption d'une telle brutalité ne peut que choquer les contemporains à une période où le spectacle de la violence se retire progressivement de la sphère publique et se soustrait au regard, qu'il s'agisse du spectacle de l'exposition, du bannissement ou de celui de la mise à mort[17].

13 De fait, nombre de gravures tentent de saisir et de retranscrire la peur et de la terreur qui s'emparent de ceux qui se trouvent sur le lieu de l'explosion et qui fuient, le visage marqué par l'épouvante. Elles suggèrent l'ignorance qui anime les témoins de l'attentat, tout au moins dans les premiers instants de l'attentat, quant à l'identité possible de ses auteurs, et qui conduit, selon Wolfgang Sofsky, à une « asymétrie du savoir », participant ainsi du caractère inquiétant de l'acte[18].

14 La question se pose toutefois de restituer l'instantanéité de l'attentat. Réduit à quelques secondes, et par conséquent difficilement saisissable, l'attentat apparaît comme un défi à la représentation et s'apparente à cet « instant d'invisibilité » qu'évoque Daniel Arasse à propos de la guillotine[19]. L'attentat se joue d'ailleurs du rapport entre visibilité et invisibilité : accompli dans la sphère publique, conçu, dans bien des cas, pour être spectaculaire, il se soustrait, dans son exécution, à la vue de tous et ne peut être perceptible qu'à travers ses effets. Mettre en image la scène de l'explosion, sous ces différents aspects, nécessite donc d'entremêler plusieurs temporalités qui ont comme point commun d'être toutes très courtes, sans être pour autant synchrones : le temps de la machine qui explose, celui des victimes projetées au sol ou soulevées dans les airs, le temps des dégradations des bâtiments dont les vitres se brisent et les toitures s'effondrent sous l'effet du souffle, celui enfin de la foule qui s'enfuit. Seul l'enchâssement de différentes temporalités permet de saisir l'attentat dans sa globalité.

15 A cet égard, les représentations iconographiques donnent l'impression de condenser la trame narrative que les contemporains proposent de l'attentat, notamment en 1835, à la

suite de l'explosion de la machine infernale : « Tout à coup une sourde détonation, assez semblable à un feu de peloton, se fait entendre. On cherche, on regarde, on s'interroge sur la cause de cette explosion...un cri d'horreur s'élève. Des chevaux, des hommes, des femmes, des enfants, sont tombés auprès du Roi, dans les rangs de la garde nationale, parmi les spectateurs. Envoyée par une main inconnue, une grêle de mitraille a troué la foule ; le sang ruisselle. Les blessés, étourdis, sans mouvement, gisent à côté des cadavres ; aussitôt, tous les regards demandent le roi ; il est là, avec ses trois fils, aucun n'est blessé. A cette machine de mort, dirigée contre lui et ses fils, il a échappé avec ses fils, comme par miracle. Ici se passe une scène de confusion impossible à décrire. On entend des cris d'effroi, de douleur et de vengeance. Les uns fuient, épouvantés, les autres se précipitent avec fureur vers une maison de l'autre côté du boulevard, de laquelle, par une fenêtre du troisième, s'échappe une épaisse fumée »[20].

16 Cet extrait témoigne de la construction d'une scénographie, organisée en plusieurs séquences successives et rapidement stéréotypées au cours du XIXe siècle : l'irruption d'un bruit que chacun s'emploie à identifier, le développement de sentiments confus où s'entremêlent l'incertitude, l'appréhension et l'affolement, le soulagement ensuite de constater que le chef de l'Etat n'a pas été touché lorsque ce dernier est la cible de l'attentat, mais aussi l'effroi et la stupeur face à l'ampleur du carnage, la douleur de ceux qui sont touchés, la panique et la terreur enfin de ceux qui tentent de fuir les lieux.

17 L'entrelacement des différentes scènes est loin d'être spécifique à l'attentat et se retrouve notamment dans toute représentation de scène de crime. Bien des gravures, publiées notamment dans la presse populaire, montrent l'assassin, brandissant l'arme du crime et s'apprêtant à frapper, tandis que la victime est déjà en train de s'écrouler. Toutefois, dans le cas de l'attentat, l'enchevêtrement se révèle plus complexe dans la mesure où ce dernier implique un plus grand nombre de séquences et donc de temporalités.

18 Il convient enfin de souligner que certaines représentations tendent à conférer une dimension esthétique à cette scénographie de l'attentat et rejoignent ainsi les témoignages de certains contemporains qui n'hésitent pas à écrire : « Rien n'a manqué à la grandeur et à l'émotion »[21].

Le pouvoir en représentation

19 Outre la scénographie de l'attentat qu'ils proposent, les différents supports iconographiques mettent en scène les autorités politiques qui sont visées par les machines infernales ou les bombes. Ils contribuent ainsi à asseoir la légitimité de régimes qui se révèlent soucieux des effets politiques de l'attentat et s'emploient à utiliser et à contrôler les émotions[22]. Les exemples des attentats commis par Carbon et Saint-Réjant contre Bonaparte, rue Nicaise, et par Fieschi et ses complices, Pepin et Morey, contre Louis-Philippe sont à cet égard révélateurs.

20 Sur certaines gravures consacrées à l'attentat de la rue Nicaise et autorisées par le pouvoir, l'accent est mis sur le fait que Bonaparte a échappé de peu à la mort. Il convient de rappeler à cet égard que la machine infernale a explosé quelques instants après le passage de la voiture du Premier consul[23]. Bonaparte est ainsi présenté à proximité de la scène de l'attentat, à quelques mètres seulement du lieu de l'explosion, les roues arrière de sa voiture parfois enveloppées du nuage de fumée provoqué par la machine infernale. En ce sens, les représentations participent de la dramatisation que l'on retrouve dans

certains discours, à l'exemple du commissaire du gouvernement qui, lors du procès, n'hésite pas à dépeindre, avec emphase, le malheur auquel la France a échappé : « Trois secondes plutôt périssait donc misérablement celui que la victoire n'a cessé d'accompagner [...] ; celui que les génies de la liberté, de la politique, du commerce, des sciences et des arts, n'avaient déposé un moment sur l'aride rocher de Malthe (sic) que pour le faire parvenir, malgré mille obstacles et mille dangers, dans les plaines fécondes de l'Egypte, et, à travers les sables brûlans (sic) des déserts, dans les plaines fameuses de la Syrie ! [...] celui que le génie tutélaire de la France avait ramené sur le sol sacré de la liberté, et dont toutes les démarches ont été depuis des actes d'héroïsme, de sagesse et d'indulgence »[24]. Il est bien évident que la présence de la providence, longuement évoquée dans les adresses et les discours à travers notamment le qualificatif de génie tutélaire ne peut être que suggérée dans les représentations iconographiques.

21 Parallèlement, certaines gravures placent Bonaparte au cœur de leur représentation. Alors que l'attentat n'apparaît qu'à la marge, sous la forme d'une épaisse fumée, tandis que les victimes et les dégâts matériels sont occultés, Bonaparte occupe la partie centrale de l'image et focalise, de ce fait, l'attention[25]. Dans la voiture qui le transporte, le Premier consul est montré, arborant un air calme et stoïque qui tranche avec la confusion et la panique qui règnent. Son regard se tourne vers les gardes qui entourent son véhicule, mais aussi vers la foule, apeurée et stupéfaite, qui tente de s'éloigner au plus vite. On retrouve ici l'image de Bonaparte qui s'est élaborée à partir de 1798, à savoir le héros qui n'observe pas l'ennemi, mais qui regarde ses soldats afin de les encourager et les rassurer, qui offre un air sérieux et digne, parfois méditatif, et adopte une posture flegmatique, suggérant son rôle protecteur et sa volonté de mettre en œuvre la paix[26].

22 Le Premier consul incarne ainsi celui qui est capable de restaurer la réconciliation nationale et qui laisse derrière lui le désordre et la violence, les tensions et les divisions héritées de la période révolutionnaire.

Ill. 3 : Bonaparte lors de l'attentat de la rue Nicaise

Reproduction d'une gravure de l'époque
(Préfecture de police. Tous droits réservés)

23 Ces représentations iconographiques font écho aux discours de propagande qui sont tenus à la suite de l'attentat et qui, dans la continuité des thématiques déjà développées, six mois auparavant, lors de la victoire de Marengo, confortent Bonaparte dans le rôle de sauveur de la France, le présentent sous les traits d'un magistrat respectable, d'un héros et d'un chef militaire dont le rôle réparateur est glorifié. Effaçant les crimes de la Révolution, cicatrisant les plaies, Bonaparte est celui qui promet non seulement la gloire à la France, mais aussi la paix et les bienfaits qui en découlent, en l'occurrence la liberté, la prospérité, le bonheur et la tranquillité. Les adresses qui sont rédigées à la suite de l'attentat abondent dans ce sens. Le tribunal criminel de la Corrèze loue le « restaurateur de la liberté et le protecteur de la morale »[27] ; celui de la Seine vante « un gouvernement bienfaisant, entouré de l'opinion publique, et fort de la confiance nationale, avait cicatrisé les plaies de l'Etat. Déjà la république jouissait de l'espoir d'une félicité constante et inaltérable, lorsque ses ennemis, tant intérieurs qu'extérieurs, s'occupaient de renverser le gouvernement et de nous apporter la guerre civile. Le Premier magistrat voulait le bien et le faisait ; c'en fut assez : tous leurs poignards se dirigèrent contre lui. »[28] Sa légitimité ne peut que s'en trouver renforcée, son autorité consolidée. Fouché estime à cet égard que la machine infernale a rendu « plus inviolable encore l'union intime et sacrée de la République et de son premier magistrat. »[29]

24 Cette mise en scène de la légitimité se retrouve dans plusieurs représentations iconographiques consacrées à l'attentat de Fieschi contre Louis-Philippe. Nombre de gravures et de tableaux, dont plusieurs répondent à des commandes du pouvoir, représentent le roi à cheval, surplombant les cadavres ensanglantés et dominant les blessés qui l'entourent et se pressent vers lui[30]. La présence de militaires, l'impression de fusillade que fait naître la machine infernale de Fieschi, qui est composée de plusieurs canons de fusils alignés et fixés les uns aux autres sur une sorte d'échafaudage en bois,

contribuent à transformer la scène de l'attentat en champ de bataille. Figurer des chevaux affaissés, montrer des corps allongés et meurtris ne peut que faciliter l'identification aux tableaux consacrés à la guerre et plus particulièrement aux batailles de l'Empire sur lesquels nous reviendrons.

Ill 4 : Carte postale - Louis-Philippe lors de l'attentat de Fieschi

(Préfecture de police. Tous droits réservés)

25 Dès lors, ces représentations confortent l'image du chef de guerre qui émerge en 1832[31] : Louis-Philippe incarne celui qui rassure ses troupes et montre, dans le même temps, sa détermination, son sang-froid et son courage. En ce sens, elles s'accordent avec les récits que les contemporains proposent de l'attentat et qui constituent, si l'on en croit les autorités politiques, un motif d'attachement au souverain. Dans le département de l'Allier, et plus précisément dans l'arrondissement de Moulins, l'attentat de Fieschi « a réveillé dans tous les cœurs l'affection et le respect pour la personne du roi dont on a admiré le sang-froid et le courage »[32]. Entouré par la foule, sans être confondu avec elle, Louis-Philippe apparaît, en outre, comme celui qui parviendra à faire taire l'agitation et à assurer la continuité monarchique. Bien des discours de propagande voient en lui le protecteur de la paix, le garant de la liberté, du bonheur et du repos, en bref l'homme providentiel, « l'homme du destin, non seulement pour la France, mais pour l'Europe entière »[33]. La violence fondatrice du régime est ici oubliée. A l'inverse, les représentations iconographiques montrent le roi, et à travers lui le régime, comme l'antithèse de la brutalité, de la confusion destructrice et du désordre meurtrier. A cet égard, elles ne font que prolonger les images qui sont proposées de Louis-Philippe au lendemain de l'insurrection de juin 1832. Le tableau d'Auguste-Hyacinthe Debay met ainsi en scène le roi qui, entouré d'officiers, se penche, plein de sollicitude, vers un garde national étendu sur une civière. Cette œuvre de commande tend, comme les représentations de l'attentat de Fieschi, à démontrer la puissance pacificatrice du souverain[34].

26 La légitimité du régime se voit ainsi réaffirmée ; sa nature est également précisée. Comme dans le cas de l'attentat de la rue Nicaise, les représentations iconographiques suggèrent que le roi a échappé de peu à la mort, mettant en évidence la proximité physique de ceux qui ont été frappés par les canons de Fieschi. Implicitement, elles rappellent le rôle de la providence, que bien des contemporains invoquent, entre autres dans les adresses qu'ils rédigent peu après l'attentat, encouragés le plus souvent par diverses instances politiques. Recourant généralement à des termes convenus et répétitifs, ils contribuent de ce fait à cette redéfinition du régime qui développe l'idée d'une monarchie personnelle, imprégnée de principes de sacralité et d'inviolabilité[35]. Bon nombre de discours s'emploient en effet à restaurer les principes de l'Ancien Régime, soulignant le caractère sacré de la race royale, renouant avec les principes héréditaires de la royauté, inscrivant Louis-Philippe dans la continuité d'Henri IV et de Louis XIV[36]. A l'évidence, le pouvoir et la dignité de Louis-Philippe sont réaffirmés, comme le signale *Le Journal des débats* lorsqu'il écrit : « Jamais il n'avait paru si roi »[37].

27 Dans ce cadre, le souverain offre le visage d'une émotion maîtrisée et contenue qui tranche avec les réactions d'effroi, de stupeur et de panique qui animent la foule et la garde nationale, loin de ce qui peut s'apparenter à l'instinct et à l'excès. Il instaure ainsi une sorte de distance avec le peuple, même si l'on assiste, parallèlement, à une personnalisation du pouvoir. La légitimité du régime monarchique se construit ainsi sur cette mise en scène de l'émotion qui participe dorénavant de l'exercice du pouvoir et dont certaines gravures, déjà entrevues, se font l'écho.

28 Dans le même temps, les représentations iconographiques contribuent à rappeler la légitimité populaire du régime, à travers la présence de la foule qui entoure le souverain boulevard du Temple, mais aussi de la garde nationale qui, soudée, à proximité du roi, témoigne implicitement de sa confiance et de son admiration. L'origine populaire du régime se voit ainsi symboliquement rappelée. D'une certaine manière, l'attentat conduit à réitérer l'acclamation de 1830. Bien des contemporains soulignent, à cet égard, les effets positifs de l'attentat, à travers l'émotion qu'il a suscitée sur l'opinion, à l'image d'un commandant de police qui note dans son département de Seine-et-Marne : « L'effet moral a été grand et a rallié au gouvernement une masse de petits propriétaires et de rentiers, de gens sans caractère, faciles à impressionner, et qui se laissent gouverner despotiquement par la presse. Ces individus comprennent le danger qu'aurait couru la France si le Roi eut été tué »[38].

29 Dans la mesure où la monarchie de Juillet se montre soucieuse de l'opinion, qu'elle jauge et enregistre avec minutie, il n'est guère étonnant que le roi ait commandé lui-même à Eugène Lami le tableau de l'attentat de Fieschi qui suggère cette légitimité populaire, à travers la représentation d'une foule abondante, rassemblée autour du souverain[39].

30 L'attentat permet, enfin, au régime de définir, tout au moins de préciser, sa nature. Les gravures font penser aux tableaux de Gérard, de Meynier ou de Gros qui dépeignent Napoléon juché sur un cheval blanc et dominant la foule lors des batailles d'Austerlitz et d'Eylau ; la gravité de l'expression qu'il arbore laisse entendre sa supériorité et sa noblesse[40]. Or, les gravures et les tableaux consacrés à l'attentat de Fieschi reprennent en partie ces dispositions. Ils permettent à Louis-Philippe de s'inscrire dans la continuité impériale et de parfaire ainsi le régime de compromis qu'est la monarchie de Juillet, sorte de synthèse de l'histoire nationale réunissant l'héritage de la Révolution et de l'Empire ainsi que la longue tradition monarchique du roi de guerre.

31 Les attentats de la rue Nicaise et de Fieschi montrent comment l'iconographie peut être utilisée, instrumentalisée, ce au même titre que bon nombre de discours ou d'adresses de l'époque, pour conforter une autorité, renforcer un pouvoir et accroître sa légitimité. Face à une violence qui vise à la démonstration et à la déstabilisation, les représentations iconographiques contribuent à effacer, tout au moins à limiter, la portée de cette violence en témoignant de la capacité des chefs d'Etat à mettre fin au désordre en manifestant, à leur tour, leur puissance modératrice et pacificatrice.

Dépeindre la violence

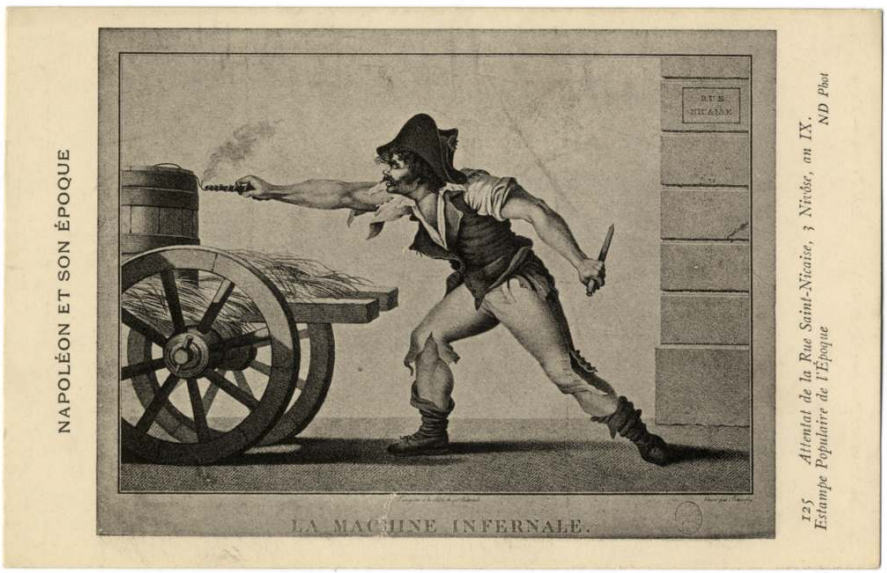
32 Tout au long du XIX[e] siècle, les représentations iconographiques, quel que soit le support, ne peuvent que souligner la violence provoquée par l'attentat. Elles se révèlent néanmoins plus ou moins soucieuses d'en traduire les modes opératoires et les effets spécifiques ; elles apparaissent préoccupées parfois par la volonté d'en exacerber l'ampleur et les conséquences ; elles illustrent enfin la possibilité ou, au contraire, la difficulté, selon les périodes, de conférer un sens à l'attentat et à la brutalité qu'il génère.

33 Dans bien des cas, représenter l'attentat implique d'abord d'en montrer la violence, tant dans les destructions matérielles que dans le carnage qui découlent de l'usage de machines infernales ou de bombes. A la suite de l'attentat de la rue Nicaise, les représentations iconographiques mettent l'accent sur les conséquences de l'explosion causée par la machine infernale. Rappelons que les façades d'une quinzaine de maisons sont détruites, des immeubles sont éventrés, des maisons se sont en partie écroulées, de nombreuses vitres de bâtiments situées autour du Carrousel sont brisées sous l'effet de l'explosion. Les gravures qui sont consacrées à l'attentat témoignent de ces destructions et présentent des toitures soulevées, des cheminées qui s'écroulent, des immeubles qui se lézardent. Elles donnent une impression de chaos, de cataclysme et font ainsi écho aux poèmes qui n'hésitent pas à évoquer le « génie de la destruction »[41] qui transforme « Paris en cendre »[42].

34 Les représentations iconographiques donnent également à voir l'ampleur et la spécificité des atteintes qui sont faites aux corps. De fait, la machine infernale démembre, disloque, détruit. Les victimes présentent le plus souvent des jambes arrachées, des bras tranchés, des doigts coupés. Certains blessés sont défigurés, la peau brûlée, les lèvres arrachées. L'explosion conduit même à l'anéantissement des corps dans le cas de la jeune fille qui était chargée de tenir le cheval qui était attelée à la charrette, porteuse de la machine : ses membres sont dispersés et partiellement retrouvés. Or les gravures qui circulent à l'époque suggèrent le morcellement des corps à travers la représentation de membres humains projetés dans les airs, de victimes dont la tête a été arrachée, de chevaux dont seul l'arrière-train subsiste. Elles ne retiennent toutefois que les aspects les plus visibles des dommages corporels, et peut-être les plus marquants pour les contemporains, et ce non sans une certaine complaisance, même si elles restent bien en-deçà des descriptions qui font état de corps brûlés, profondément entaillés par de multiples projectiles. Elles soulignent parfois l'innocence des victimes en présentant notamment, pour l'une d'entre elles, un bébé projeté dans les airs, alors que le bilan humain qui est établi au lendemain de l'attentat ne fait mention d'aucun enfant de cet âge. Elles ne peuvent qu'insinuer la nature profondément hasardeuse de cette distribution de la mort, frappant au hasard, ignorant les âges, les sexes et les statuts sociaux.

35 Dans cette mise en évidence d'une violence spectaculaire, au mode opératoire spécifique et aux effets singuliers, tant dans la destruction des biens matériels que dans les atteintes aux corps, les gravures se distinguent quelque peu des discours des contemporains qui voient dans l'attentat de la rue Nicaise la résurgence des massacres révolutionnaires et considèrent les victimes comme des martyrs. La seule référence iconographique à la période de la Révolution est une gravure qui représente l'auteur de l'attentat sous les traits, classiques dans la caricature révolutionnaire, du brigand au nez retroussé et aux yeux furibonds, vêtu de haillons et arborant une cocarde tricolore sur son chapeau, tenant dans une main un poignard et s'apprêtant à allumer la mèche de la machine infernale avec l'autre[43].

Ill. 5 : La machine infernale de la rue Nicaise



Gravure de Bonnefoy
(Préfecture de police. Tous droits réservés)

36 Il est néanmoins légitime de penser que les représentations iconographiques participent de ce discours de propagande qui voit dans les jacobins, accusés dans un premier temps d'être les responsables de l'attentat, l'incarnation de la barbarie et la promesse de la résurgence de la Terreur.

37 Les représentations iconographiques de l'attentat de Fieschi contre Louis-Philippe visent également à restituer la nature du carnage. De fait, la machine infernale entraîne des atteintes au corps profondément différentes qui s'apparentent à des blessures de guerre. Soumis à la fusillade, les corps sont abîmés, fracassés, parfois broyés. Le maréchal Mortier, duc de Trévise, meurt d'une balle qui a pénétré dans l'oreille gauche ; le marquis de Lachasse de Vérigny est frappé au front par une balle. Bien des victimes présentent de nombreuses plaies qui couvrent l'ensemble du corps. Selon les cas, la colonne vertébrale est fracturée, les côtes sont cassées, les os des jambes dénudés. La représentation du carnage s'inscrit, on l'a vu, dans la continuité du modèle du champ de bataille. L'engin utilisé, la présence parmi les victimes d'officiers de l'armée, la volonté de construire l'image d'un roi chef de guerre favorisent la comparaison et convoquent le souvenir des

guerres napoléoniennes. Dès lors, les représentations iconographiques, au même titre que les discours et les descriptions des contemporains, abondent dans le sens d'une violence qui ne recèle guère de singularité en regard de ce modèle guerrier. L'identification au champ de bataille permet également de conférer une certaine dignité à cette mort qui paraît au premier abord sans honneur, car synonyme d'entremêlement des hiérarchies sociales et d'imbrication confuse des hommes et des animaux, mais qui devient ensuite un sacrifice, reconnu par la suite lors d'une cérémonie en l'honneur des victimes.

38 La volonté de restituer la nature du carnage se voit également dans la mise en image de l'attentat d'Orsini, néanmoins affranchie de toute référence antérieure. Les grenades qu'Orsini et ses complices lancent en direction de l'empereur endommagent l'Opéra, dont elles dégradent l'auvent ; elles brisent également les vitres de plusieurs maisons de la rue Lepeletier. Mais ces destructions demeurent toutefois modestes et ne figurent que rarement sur les représentations iconographiques de l'attentat. Les gravures et les tableaux mettent en revanche l'accent sur les victimes, renversées sous l'effet de souffle, projetées à terre, dont les blessures toutefois ne sont guère apparentes. En cela, ils se montrent fidèles à la nature des lésions qui ont été infligées par des fragments de clous, des morceaux de fer aplatis, de la mitraille aux bords anguleux. Chargé d'examiner les victimes, Ambroise Tardieu compare les plaies à des « piqûres de sangsue », qui se caractérisent par leur petitesse et leur apparence anodine, mais qui se révèlent néanmoins d'une « gravité exceptionnelle », causant de vives douleurs et entraînant des inflammations, parfois mortelles[44].

39 Outre la volonté de restituer, et parfois d'amplifier les effets de l'attentat, au-delà du souci de s'inscrire parfois dans des modèles antérieurs, les représentations iconographiques qui sont consacrées à ces trois attentats se rejoignent dans l'idée que l'attentat frappe de manière aléatoire, prolongeant ainsi le discours sur l'innocence des victimes perdure tout au long du XIXe siècle. En 1835, Louis-Philippe rappelle que Fieschi n'a pas craint « d'immoler [...] des citoyens paisibles, des femmes, des enfants »[45] ; *La Gazette de France* évoque des individus « innocents du fait politique »[46]. Dans le même esprit, en 1858, Ambroise Tardieu signale que la plupart d'entre elles étaient « des personnes curieuses, inoffensives, appelées par le spectacle qui allait se donner »[47].

40 Certaines représentations iconographiques suggèrent dès lors qu'il s'agit là d'une violence lâche, empreinte d'une profonde illégitimité, car née de la décision d'un individu ou d'un petit groupe. Il est en effet souvent reproché aux « attentateurs » d'usurper un pouvoir qui n'est pas le leur en s'appropriant le droit de faire usage de la violence et d'aller ainsi à l'encontre de la volonté du peuple et de l'intérêt collectif. La mise en œuvre d'un mode opératoire qui s'apparente au guet-apens et bafoue les règles du combat à égalité, dans la tradition du duel, est également vivement critiqué. En attestant de la violence et de la brutalité des fusillades et des explosions, les représentations iconographiques rejoignent ainsi les discours qui dénient à l'attentat toute dimension politique. Présenté le plus souvent comme un anachronisme, du moins comme une incongruité dans un contexte où la volonté de repos et le désir de paix prévalent, l'attentat est défini comme l'œuvre de fanatiques, guidés par des passions politiques, animés par la haine et la fureur, et ne pouvant, de ce fait, que se placer à la lisière de l'humanité. Il apparaît comme la promesse de la restauration d'un système de désordre et de division, comme le signe avant-coureur, tout au moins dans la première moitié du XIXe siècle, d'une résurgence de la Terreur. Mettre en image les scènes de carnage peut ainsi

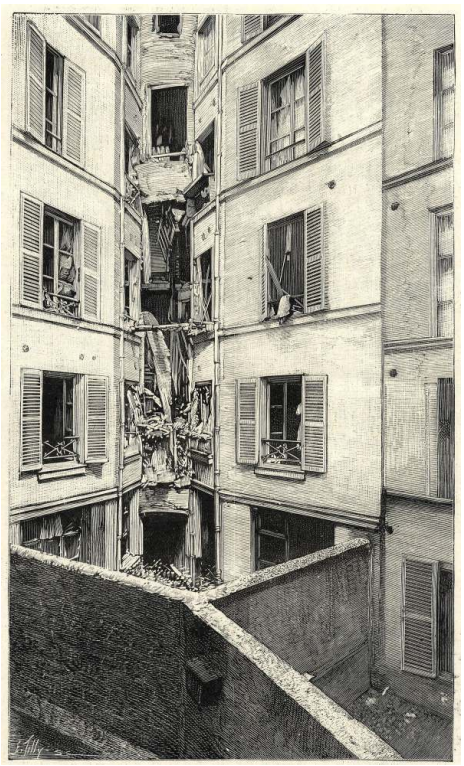
permettre de disqualifier un acte jugé indigne de figurer dans le répertoire politique et d'en dénoncer la lâcheté.

41 Les représentations iconographiques confèrent néanmoins une certaine intelligibilité à l'attentat qui est interprété comme un acte ayant pour seule finalité la mort du chef de l'Etat. Elles suggèrent, en revanche, plus difficilement sa dimension déstabilisatrice, perturbatrice, intimidatrice sur laquelle de rares contemporains s'interrogent, notamment à partir de la fin de la monarchie de Juillet.

42 Les attentats anarchistes de la dernière décennie du siècle, et notamment entre 1892 et 1894, donnent lieu en revanche à des représentations iconographiques quelque peu différentes. Ces attentats peinent, en effet, à faire sens. De manière générale, l'anarchisme est considéré comme une entreprise de destruction et d'anéantissement de l'ordre social, dénuée de toute logique politique[48]. En outre, si certaines cibles peuvent être comprises par les contemporains, à l'image de l'Assemblée nationale ou les sièges de compagnies minières, le fait de poser des bombes dans les cafés et les restaurants leur paraît dénué de toute signification. Lors de l'attentat au café Terminus, *Le Journal* explique ainsi que l'attentat « ne rime à rien »[49]. Dès lors, les images parues dans la presse présentent une violence brute, réduite à sa seule matérialité, non sans laisser affleurer une certaine fascination, déjà présente dans les représentations des attentats politiques antérieurs, à l'égard de ce qui apparaît comme une démonstration de brutalité.

43 De fait, la dynamite engendre des dégâts conséquents. En mars 1892, à la suite de l'explosion de la bombe déposée par Ravachol dans un immeuble du boulevard Saint-Germain, la cage d'escalier est partiellement démolie, tandis que des pans du mur sont arrachés ; la salle à manger et le palier du premier étage sont dévastés. Quinze jours plus tard, Ravachol reproduit son geste dans un immeuble de la rue de Clichy. L'escalier est complètement détruit et laisse la place à une cage béante. La presse parle d'un « affreux chaos de poutres tombées, de gravats, de fers tordus, de murs éventrés »[50]. Or, bon nombre de gravures multiplient à l'envi les images de ces immeubles dévastés, les planchers effondrés, les meubles dispersés[51]. Elles présentent également les décombres accumulés dans la rue, une fois la scène déblayée, et donnent l'impression, pour reprendre des termes employés par la presse, d'un « chantier de démolition »[52].

Ill.6 : L'attentat de la rue de Clichy



(*L'Illustration,* 2 avril 1892. Préfecture de police. Tous droits réservés)

44 D'une certaine manière, ces images font penser aux photographies destinées à « fixer » sur le papier les dévastations de la guerre de 1870 et de la Commune. On est loin, toutefois, des compositions photographiques qui, par leur mise en scène et leur approche qui se veut sensible, confèrent une dimension romantique aux ruines de Paris[53] : les représentations iconographiques des attentats tendant à montrer une violence dénuée de toute dimension esthétique ou poétique.

45 Il en est de même des violences infligées aux corps des victimes que la presse n'hésite pas à montrer et à exposer. Sous l'effet des projectiles qu'elles contiennent, les bombes déchirent et ravagent les corps, provoquent de nombreuses mutilations. A la suite de l'explosion de la bombe au commissariat des Bons-Enfants, le garçon de bureau présent sur les lieux ne peut être reconnu que grâce à des fragments de ses vêtements. La tête de l'agent Réaux est carbonisée, son nez et ses yeux ont disparu, les os de ses jambes sont mis à nu. Des débris humains sont dispersés : deux pieds informes, plusieurs lambeaux de chair et des bouts de cervelle jonchent la pièce. Or les représentations iconographiques sont loin d'occulter la violence infligée, à l'image du *Petit journal* qui reproduit à la une les entrailles de l'une des victimes du commissariat des Bons Enfants, enroulées autour d'un bec de gaz[54]. Elles ne font qu'illustrer les descriptions délivrées par plusieurs journaux. *Le Petit journal* fait état d'une victime réduite « à l'état de bouillie sanglante »[55] ; *la Gazette des tribunaux* décrit la scène de l'attentat au commissariat des Bons Enfants dans les termes suivants : « C'était un amoncellement de débris hachés, de morceaux de bois déchiquetés, de vêtements et de lambeaux de chair. D'un bec de gaz fixé au plafond pendait un paquet d'entrailles. Les murs étaient éclaboussés de sang. Près de la fenêtre, on marchait littéralement sur des lambeaux de chair, de foie, de poumon »[56]. Ces images, comme ces

discours, doivent être mis en parallèle avec la curiosité et la fascination que les contemporains de la fin du XIXe siècle éprouvent à l'égard des individus suppliciés, accidentés, mutilés et qui se retrouve dans les récits de crimes et de faits-divers de la Belle-Epoque[57].

46 Ils mettent en évidence le fait que les victimes constituent désormais des preuves, des témoignages de la brutalité des attentats anarchistes. Elles semblent privées de la dignité qui pouvait entourer les blessés et les morts des attentats, du Consulat au Second Empire, par la simple présence du chef de l'Etat. Désormais chosifiées, réduites à des amas de chairs broyées et déchiquetées, les victimes sont englobées dans le discours négatif qui accompagne les attentats anarchistes et plus généralement l'anarchisme. Dès lors, la violence ne peut être qu'illégitime.

47 En regard de ces attentats commis à la bombe, l'assassinat de Sadi Carnot fait toujours sens, même si bien des contemporains s'interrogent sur l'utilité d'assassiner le président dans le cadre du régime de la Troisième République et du faible pouvoir qui est dévolu au président. En outre, les circonstances de la mort de Carnot participent à conférer une dignité au corps du président. Alors qu'il se rend en landau au Grand-Théâtre de Lyon, Sadi Carnot est frappé par Caserio, un anarchiste italien, d'un coup de poignard. La blessure est peu visible. En outre, la manière dont se déroule l'attentat, l'arme utilisée convoquent le souvenir des régicides de l'époque moderne, et en premier lieu celui d'Henri IV[58]. Enfin, la mort s'accompagne d'une agonie de plus de trois heures et ne peut, dès lors, qu'être empreinte d'une grande dignité[59].

48 Ainsi, à l'exception de l'assassinat de Sadi Carnot, la plupart des représentations iconographiques tendent à présenter l'attentat anarchiste comme une forme de violence, qui se résumerait à un mode opératoire, en l'occurrence l'utilisation des bombes, et serait dépourvue de toute intelligibilité. Dès lors, il n'est pas étonnant de voir se multiplier dans la presse des dessins des engins explosifs qui symbolisent l'attentat. *L'Illustration*, comme bien d'autres journaux, consacre ainsi des pages entières à décrire les procédés utilisés, à détailler leur composition et leur système de mise à feu. La représentation des autorités policières et judiciaires sur les lieux de l'attentat doit être replacée dans même perspective. Peu après l'attentat au boulevard de Clichy, *L'Illustration* publie ainsi une gravure qui représente, au milieu des chaises renversées et des tables retournées, plusieurs policiers et magistrats, parmi lesquels le juge d'instruction qui discute avec le gérant de l'établissement[60]. La présence de ces enquêteurs, qui témoigne de l'intérêt de l'époque pour l'enquête, offre un contrepoids rassurant à la violence brute de l'attentat ; elle permet d'apaiser les esprits dans un contexte où la crainte de la réitération des actes se diffuse[61]. Elle tend, en outre, à compenser l'opacité de l'attentat, en laissant croire à la possibilité de délivrer une explication rationnelle à un acte présenté comme dénué de toute logique. En occupant l'espace dévasté par la bombe, elle suggère qu'il est possible de reconquérir la vacuité de sens qui entoure l'attentat.

49 Les représentations iconographiques de l'attentat politique qui sont proposées au cours du XIXe siècle montrent ainsi la difficulté à saisir cette forme de violence, tant dans son déroulement que dans sa finalité. Elles présentent l'attentat comme une violence inédite, tout en recourant, dans le même temps, à des modèles antérieurs ou à des conventions qui sont loin de lui être spécifiques. Largement tributaires des usages qui sont faits des images, notamment par les autorités politiques, dépendantes des interprétations qui sont données à l'attentat et qui évoluent au cours du siècle, elles témoignent de la fascination qui accompagne l'attentat et qui n'exclut pas une profonde répulsion à l'égard d'une

violence jugée profondément illégitime et dépourvue de toute dimension politique. A travers ces représentations, apparaît avec évidence que l'attentat émerge progressivement, au cours du siècle, comme une forme de violence au mode opératoire singulier, mais dont la finalité importe peu.

NOTES

1. Guillaume MAZEAU, « Violence politique et transition démocratique. Les attentats sous la Révolution française », *La Révolution. Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution*, infra.

2. Pierre LASCOUMES, Pierrette PONCELA, Pierre LENOËL, *Au nom de l'ordre. Une histoire politique du code pénal*, Paris, Hachette, 1989.

3. Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e^ siècle, français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc*, Paris, Larousse, 1866-1879.

4. *Dictionnaire historique de la langue française, publié par l'Académie française*, Paris, Didot, 1894. Il s'inscrit, en cela, dans la continuité du Littré qui définit l'attentat comme « [une] entreprise criminelle, [une] entreprise contre les lois », *Dictionnaire de la langue française,* Paris, Hachette, 1863.

5. A cet égard, rappelons que les travaux sur terrorisme envisagent souvent l'attentat à bombe comme étant l'acte terroriste par excellence, cf. Isabelle SOMMIER, *Le terrorisme,* Paris, Flammarion, 2000. A la dimension terroriste de l'attentat, nous préférons la nature déstabilisatrice.

6. Sur les rapports entre ce qui est montrable et ce qui ne l'est pas, représentable et irreprésentable, Christian DELPORTE, Annie DUPRAT, *L'événement. Images, représentation, mémoire*, Paris, Créaphis, 2003, p. 8.

7. Dans le cas de l'attentat de Fieschi, la machine infernale est soustraite à la vue dans la mesure où elle est installée dans un appartement surplombant le boulevard du Temple et se révèle par conséquent éloignée de la scène même de l'attentat.

8. Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 13.

9. Illustration 1.

10. Illustration 2.

11. *Procès de Fieschi et de ses complices devant la Cour des Pairs, précédé des faits préliminaires et de l'acte d'accusation*, Paris, E. Bourdin, 1836, p. 12 ; *Précis historique sur les victimes du 28 juillet 1835, suivi du chant funèbre*, Paris, Le Normant, 1835 ; *Attentat du 28 juillet 1835. Procès de Fieschi, Morey, Pepin, Boireau et Bescher,* Verdun, Lippmann, 1835, p. 4 ; *La Gazette des tribunaux*, 26 février 1858.

12. Alain CORBIN, « Douleurs, souffrances et misères du corps », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, tome 2, sous la direction d'Alain Corbin, « De la Révolution à la Grande Guerre », Paris, Seuil, 2005, p. 221-225 ; Bruno HERVE et Pierre SERNA (dir.), « Les massacres aux temps des Révolutions. Les violences extrêmes entre conflits militaires, guerres civiles et construction des citoyennetés dans l'espace atlantique (1750-1841) », *La Révolution française. Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution française*, janvier 2011.

13. Hélène L'HEUILLET, *Aux sources du terrorisme. De la petite guerre aux attentats-suicides*, Paris, Fayard, 2009.

14. Illustration 1.

15. 31 janvier 1858.

16. *La Gazette des tribunaux*, 28 avril 1894.

17. Alain CORBIN, *Le village des "cannibales"*, Paris, Flammarion, [1990], 1995, p. 132-135.

18. Wolfgang SOFSKY, *L'ère de l'épouvante. Folie meurtrière, terreur, guerre*, Paris, Gallimard, 2002, p. 104.

19. *La guillotine ou l'imaginaire de la Terreur,* Paris, Flammarion, 1987, p. 49.

20. *Procès de Fieschi et de ses complices devant la Cour des Pairs, précédé des faits préliminaires et de l'acte d'accusation*, op.cit., p. 12.

21. *La Patrie,* 15 janvier 1858. Voir notamment le tableau de H. VITTORI, *L'attentat d'Orsini, 14 janvier 1858*, Musée Carnavalet, Paris.

22. Pierre KARILA-COHEN, *L'état des esprits : l'invention de l'enquête politique en France, 1814-1848*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

23. Aurélien LIGNEREUX signale l'existence d'interprétations différentes quant au temps écoulé et les enjeux qui les accompagne, « Le moment terroriste de la chouannerie. Des atteintes à l'ordre public aux attentats contre le Premier consul », *La Révolution. Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution*,infra.

24. Exposé du Commissaire du gouvernement, *Procès instruit par le tribunal criminel du département de la Seine contre les nommés Saint-Réjant, Carbon, et autres, prévenus de conspiration contre la personne du Premier Consul*, Paris, Imprimerie de la République, an IX, t. 1, p. 31-32.

25. Illustration 3.

26. Annie JOURDAN, *Napoléon. Héros, imperator, mécène*, Paris, Aubier, 1998, p. 153-154.

27. 24 nivôse an IX, AN, BB[1] 215.

28. 16 germinal an IX, APP, AA 278.

29. Rapport du Ministre de la Police générale sur l'attentat contre le Premier consul Bonaparte, AN, F[7] 6271.

30. Illustration 4.

31. Thomas BOUCHET, *Le roi et les barricades. Une histoire des 5 et 6 juin 1832*, Paris, Seli Arslan, 2000.

32. Rapport de la Cour royale de Riom, 29 août 1835, AN, BB[18] 1360.

33. *La Gazette de Cassel*, 4 août 1835, citée dans *Procès de Fieschi et ses complices...*, op.cit., t. 2, p. 36.

34. Thomas BOUCHET, *op.cit.*, p. 135

35. Emmanuel FUREIX, *La France des larmes. Deuils politiques à l'âge romantique, 1814-1840*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 289.

36. Ibidem, p. 97-98.

37. *Le Journal des débats*, 6 août 1835.

38. Rapport du commandant de police, Seine-et-Marne, 31 juillet 1830, AN, F[7] 6783.

39. Eugène LAMI, « Revue de la garde nationale, attentat de Fieschi », 1846, Musée national du Château de Versailles.

40. Annie JOURDAN, *op.cit.*, p. 169-170.

41. Pierre CROUZET, *Ode sur l'attentat du 3 nivôse lue à l'Institut national dans la séance du 13 pluviôse an 9*, Paris, Desenne, an IX, p. 7

42. Poésie de Flins, parue dans *le Mercure de France*, 16 nivôse an IX.

43. Illustration 5. Voir Antoine DE BAECQUE, *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.

44. *La Gazette des tribunaux*, 26 février 1858.

45. Proclamation de Louis-Philippe, citée dans *Le National*, 29 juillet 1835.

46. *La Gazette de France*, 29 juillet 1835.

47. *La Gazette des tribunaux*, 26 février 1858.

48. Jean MAITRON, *Le mouvement anarchiste en France*, t. 1, « des origines à 1914 », Paris, Gallimard, 1975 ; Gaetano MANFREDONIA, *L'anarchisme en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 2001 ; Uri EISENZWEIG, *op.cit.*

49. *Le Journal* 13 février 1894.
50. *L'Illustration*, 2 avril 1892.
51. Illustration 6.
52. *L'Intransigeant*, 29 mars 1892.
53. Eric FOURNIER, *Paris en ruines. Du Paris haussmannien au Paris communard*, Paris, Imago, 2008.
54. 9 novembre 1892.
55. Ibidem.
56. 28 avril 1894.
57. Dominique KALIFA, *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle-Epoque*, Paris, Fayard, 1995 et Anne-ClaudeAMBROISE-RENDU, *Petits récits des désordres ordinaires. Les faits divers dans la presse française des débuts de la Troisième République à la Grande Guerre*, Paris, Editions Seli Arslan, 2004.
58. Voir Michel CASSAN, *La grande peur de 1610, les Français et l'assassinat d'Henri IV*, Seyssel, Champ Vallon, 2010.
59. L'agonie de Carnot permet en effet une belle mort, à l'image du duc de Berry. Voir Gilles MALANDAIN, *L'introuvable complot. Attentat, enquête et rumeur dans la France de la Restauration*, Paris, EHESS, 2011.
60. 17 février 1894.
61. Jean-Claude FARCY, Dominique KALIFA, Jean-Noël LUC, (dir.), *L'enquête judiciaire en Europe au XIXe siècle : acteurs, imaginaires, pratiques*, Paris, Créaphis, 2007.

RÉSUMÉS

La France du XIXe siècle est marquée par de nombreux attentats qui visent le chef de l'Etat, mais aussi, dans les années 1880-1890, les représentants de l'ordre politique, économique, judiciaire et social. Aux côtés des pistolets et des poignards, les machines infernales et les bombes constituent désormais des outils privilégiés. Ces engins mettent en évidence la dimension déstabilisatrice, intimidatrice, voire terroriste des attentats. Or l'iconographie s'empare de cette violence à bien des égards spectaculaire. Les gravures, les tableaux, les illustrations de la presse périodique tentent de restituer l'irruption soudaine de la brutalité dans l'espace public et proposent une scénographie de l'attentat. Utilisées, instrumentalisées par le pouvoir en place, les représentations iconographiques permettent aux régimes des deux premiers tiers du siècle de promouvoir leur légitimité et d'asseoir leur autorité. Elles mettent également en évidence la violence de l'attentat dont elles exagèrent souvent l'ampleur et les effets. Même si elles peinent à en saisir le sens, elles tendent à faire de l'attentat un mode opératoire singulier.

In the 19th century, France was marked by numerous attempts on the Head of State, but also, from 1880 to 1890, on representatives of the political, economic, judiciary and social order.Together with pistols and daggers, infernal machines and bombs henceforth became the attackers' favorite tools. Such machines highlighted the destabilizing, intimidating or even terrorist dimension of the attempts. Thus the iconography of the period seized this form of violence which was spectacular in many respects. The engravings, paintings, and illustrations published in the periodic press tried to reproduce the sudden appearance of brutality in the public place and set up a scenography of the attacks. The iconographic representations were used and exploited by the ruling power and enabled regimes to promote their legitimacy and

establish their authority during the first two thirds of the century. They stressed the violence of the events while often exaggerating their scale and consequences. Even if they found it difficult to grasp the meaning of the attempts, the representations tended to turn them into a peculiar operating procedure.

INDEX

Mots-clés : attentat, émotion, iconographie, représentations, violence politique
Keywords : emotion, iconography, political attack, political violence, representations

AUTEUR

KARINE SALOMÉ

Docteur en histoire, Centre d'Histoire du XIXe siècle, Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne