

Mémoire / juin 2009

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire, histoire de l'art et archéologie

Spécialité - cultures de l'écrit et de l'image



Daumier et la scène parisienne

TAROU Anne

Sous la direction de Raphaële Mouren

Directeur de recherche - Essib

Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier Raphaële Mouren qui m'a encadrée et orientée durant cette année de recherches.

Je souhaiterais également remercier Claudio Galleri, directeur du fonds d'estampes de la Bibliothèque Municipale de Lyon, qui m'a permise de consulter des lithographies originales et m'a conseillée dans mes choix bibliographiques.

Résumé :

Ce mémoire vise à rendre compte de la vision du théâtre parisien par Daumier, lithographe du XIX^e siècle, dans un contexte politique oppressant pour la liberté d'expression. L'artiste brise le mythe du théâtre classique et cherche à en restituer les effets dans le quotidien d'une société sur la voie de l'industrialisation. Le théâtre quitte son contexte initial pour gagner la rue, les tribunaux et l'assemblée nationale.

Descripteurs :

Daumier, théâtre, lithographie, caricature, presse au XIX^e siècle, Balzac, censure, Antiquité

Abstract :

This long essay aims at showing Daimier's view of Parisian theatre. Daumier is a nineteenth century lithographer in a political context of hostility towards freedom of speech. The artist breaks the classical theatre's myth and tries to restore the effects on the everyday life of a society on the verge of industrialisation. Drama leave its initial context to spread to the streets, the courts et the national assembly.

Keywords :

Daumier, theatre, lithography, caricature, XIXth century press, Balzac, censorship, Antiquity

Droits d'auteurs



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :
Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 2.0 France
disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/> ou par courrier postal
à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Table des matières

INTRODUCTION.....	7
CORPUS.....	11
I PRÉSENTATION.....	33
A LA LITHOGRAPHIE.....	33
<i>a. La technique.....</i>	<i>33</i>
<i>b. Les confrères de Daumier.....</i>	<i>33</i>
B LA PRESSE.....	35
<i>a. Le contexte.....</i>	<i>35</i>
Le dépôt légal.....	35
Le pouvoir de l'image.....	36
<i>b. Daumier et la censure.....</i>	<i>36</i>
La presse et les autorités.....	36
Chronologie.....	37
<i>c. Le Charivari.....</i>	<i>38</i>
C LE THÉÂTRE.....	39
<i>a. La scène parisienne.....</i>	<i>39</i>
La législation.....	39
Le public.....	40
Les salles.....	42
Les spectacles de curiosités.....	42
Les salles officielles.....	42
<i>b. La professionnalisation du théâtre.....</i>	<i>43</i>
Le statut de l'acteur.....	43
La critique dramatique.....	44
<i>c. Les genres théâtraux.....</i>	<i>45</i>
Le romantisme.....	45
Le drame historique.....	45
Daumier et Victor Hugo.....	46
Affirmation des genres secondaires et déclin de la tragédie.....	47
Joseph Prudhomme et le vaudeville.....	48
Robert Macaire et le mélodrame.....	51
II DAUMIER « DÉMYSTIFICATEUR ».....	55
A LA REPRÉSENTATION DES COULISSES.....	55
<i>a. Les ouvreuses et le claqueur.....</i>	<i>55</i>
Les ouvreuses.....	55
Le claqueur.....	56
<i>b. Le souffleur et l'orchestre.....</i>	<i>57</i>
Le souffleur.....	57
L'orchestre.....	58
<i>c. Le directeur et le régisseur.....</i>	<i>59</i>
Le directeur.....	59
Un personnage.....	59
Un métier difficile.....	60
Le régisseur.....	61

<i>d. Le trafic</i>	62
B L'INTERACTION ENTRE COULISSES ET SCÈNE	63
<i>a. L'invisible sous le visible</i>	64
La simultanéité.....	64
L'artifice du décor.....	65
Les mères.....	66
Les acteurs.....	68
<i>b. La désacralisation de la scène</i>	69
L'école du laid.....	69
Diderot et Le Paradoxe sur le comédien.....	73
C LES « LAIDEURS BOUFFONNES »	75
<i>a. La miniaturisation humaine</i>	75
<i>b. Histoire ancienne</i>	77
« Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? ».....	77
Le détournement de l'Antiquité.....	78
L'anachronisme.....	78
Les légendes.....	80
La fausse authenticité.....	81
Des corps repoussants.....	82
III LA MÉTAPHORE THÉÂTRALE	87
A LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE	87
<i>a. La confusion entre personne et personnage</i>	87
Dans la loge.....	87
Dans la mode.....	88
Les comédiens de société.....	91
<i>b. Daumier et l'attaque des Bas-bleus</i>	93
La mise en scène dans l'image.....	94
L'inversion des rôles.....	97
Une prétention irritante.....	99
B LA COMÉDIE HUMAINE	100
<i>a. Balzac et Daumier</i>	100
Ressemblances et divergences.....	100
Le « Michel-Ange de la caricature ».....	102
<i>b. Le théâtre judiciaire</i>	105
Les coulisses.....	105
La scène.....	108
<i>c. La scène politique</i>	110
CONCLUSION	113
BIBLIOGRAPHIE	115

Introduction

« Il est inutile de raconter le paradoxe de sa carrière. Pris pour un caricaturiste, il est mort très pauvre, très célèbre et totalement inconnu. »¹ Voici la définition que donne en 1909 l'historien de l'art Élie Faure au sujet d'Honoré Daumier, dont les talents de caricaturiste reconnus de ses contemporains ont occulté le reste de l'activité picturale et sculpturale. La contradiction qui traverse son parcours en fait certes un lithographe des plus célèbres, mais un peintre ignoré, à rebours des critères ordinaires de postérité. Sa production immense, intrinsèquement liée au quotidien contestataire *Le Charivari*, concentre une diversité rare en matière de technique et d'esthétique. Sa « charrette », comme il nommait la tâche à laquelle il devait se livrer tous les jours, offre à l'histoire de l'art comme à l'histoire politique et sociale un matériau dense et riche de sens.

La production artistique de Daumier épouse les aléas politiques et sociaux du XIX^e siècle, entre la fin de la Restauration et celle du Second Empire. Né en 1808 à Marseille, il rejoint Paris avec sa famille en 1816 et inscrit dès 1822 sa première lithographie au dépôt légal. Parallèlement, son père tente de faire reconnaître ses talents de dramaturges et familiarise sans doute son fils au théâtre. Les événements qui rythment l'actualité de l'époque inspirent le jeune Daumier, dont les convictions républicaines solidement ancrées et l'habileté à se saisir de la technique lithographique le conduisent à rejoindre le milieu journalistique. Le succès qu'il rencontre assez rapidement, sans pour autant lui permettre de bien vivre de son métier, en fait aujourd'hui encore l'emblème de l'esprit révolutionnaire très présent du XIX^e siècle. Il reste néanmoins discret, se contente de dessiner selon les commandes plus que ses envies, et ne rallie pas les groupes d'artistes prolixes au sujet de l'actualité. L'impertinence de ses lithographies s'achoppe à la rigidité des autorités, qui sans le vouloir encouragent le recours à une iconographie métaphorique pour contrer une surveillance accrue. En effet, le principe même de la caricature repose sur l'emploi de codes, qu'un régime répressif conduit à resserrer et à renforcer dans la menace qu'elle fait peser sur la création. Le champ d'action se restreignant, Daumier et ses comparses donnent à leur production des « effets

¹Élie Faure, *L'Art moderne*, cité par Michel Melot, *Daumier, l'art et la république*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

métaiconiques »² qui rendent le discours plus subtil mais non moins virulent. Notre étude portera non sur la vision par Daumier de l'actualité politique, qui a déjà fait l'objet de nombreux travaux, mais sur ses impressions plus ou moins imaginaires de spectateur de la scène parisienne. La thématique *a priori* uniquement culturelle ici posée rejoint pourtant les tribulations de la société, dans l'interaction entre la production de lithographies traitant du théâtre et le regard des autorités sur la presse. Cette dernière apparaît comme une des conditions *sine qua non* à l'intérêt de Daumier pour la scène parisienne, qui préfère dès qu'il le peut concentrer ses talents de caricaturiste à dénoncer les déséquilibres de la France de l'époque.

L'enjeu du théâtre au XIX^e siècle est semblable à celui de la presse, dans son rapport étroit à la censure qui en dicte les modalités d'existence. Daumier ne s'intéresse pas à l'étau qui enserrme la scène parisienne, comme il peut au contraire le faire pour les journaux, à l'origine de sa profession et de la diffusion de ses lithographies. En revanche, de la même manière qu'il condamne régulièrement les affaires politiques de son temps, et plus particulièrement les grandes figures anti-républicaines, il attaque le théâtre, notamment classique, et ses acteurs. Le regard qu'il porte sur la scène l'interroge dans ses fondements et permet de mettre en perspective la vision par le lithographe de ses contemporains. Il s'agit véritablement d'une mise en scène qui confère aux planches abordant la thématique une dimension sociale forte et dresse le tableau d'une époque. Le discours critique systématiquement latent de l'œuvre de Daumier prend par ailleurs place dans un contexte plus vaste de remise en cause du théâtre, depuis trop longtemps immobile. L'artiste fait entendre sa voix parmi d'autres ; il appartient finalement dans une certaine mesure et sans s'en réclamer aux groupuscules des gens de lettres, qui font et défont l'actualité artistique de l'époque.

Étudier des lithographies du XIX^e siècle nécessite de s'interroger sur la place du dessinateur dans le rendu final de la planche, auquel il faut adjoindre l'intervention du directeur de journal et celle du journaliste en charge des légendes. Le premier oriente les choix éditoriaux selon les thèmes porteurs ou la menace de la censure et astreint le lithographe à ses décisions, tandis que le second vient par le texte agrémenter l'image d'une signification supplémentaire, parfois suivant les indications du dessinateur. De même, les lithographies prennent majoritairement place dans des séries, également appelées suites, qui les contextualisent et leurs donnent

²Philippe Kaenel, « Daumier « au point de vue de l'artiste et au point de vue moral », dans Valérie Sueur-Hermel (dir.) *Daumier, l'écriture du lithographe*, Paris, BnF, 2008, p. 49.

d'emblée une orientation de lecture. La planche qui paraît finalement résulte ainsi d'une stratification de voix, aux messages de temps en temps multiples, que les périodes de censure alimentent une fois encore. La place de l'artiste, et en l'occurrence de Daumier, dans ce croisement d'intentions pose dès lors question et singularise notre objet d'étude. Sans chercher à échapper à cet enjeu supplémentaire de l'œuvre de Daumier, l'analyse s'articule autour d'un postulat qui tend à rendre autonomes les lithographies, à délaissé quelque peu la lettre pour se focaliser sur l'iconographie de l'artiste. Les légendes seront pourtant mentionnées, d'une part parce qu'elles titrent les images, et d'autre part en raison de la légitimité ou de l'importance sporadique qu'elles prennent dans la globalité de la planche. Par ailleurs l'excessive longueur des légendes que l'on retrouve fréquemment, s'explique par la rémunération à la ligne des journalistes chargés de les rédiger. Nonobstant le caractère quasi systématique des légendes, nombreuses sont les lithographies suffisamment parlantes pour la compréhension immédiate ou presque de l'intention de Daumier, qui reste dans le cadre de cette étude, notre première préoccupation. Les images qui appuieront notre propos ne correspondent pas à l'intégralité des lithographies dans lesquelles l'artiste a traité la scène parisienne. Une sélection progressive s'est faite en raison de l'abondance des planches, qui n'offre pas au corpus étudié une valeur exhaustive. Les lithographies s'échelonnent entre 1835 et, de manière posthume 1882 (la première ayant réellement trait au théâtre datant de 1841) et s'étendent sur l'ensemble de la carrière du lithographe. Le traitement du théâtre par Daumier apparaît ainsi comme un motif récurrent de son œuvre, et un des axes par lequel il convient d'aborder sa production.

La scène parisienne croquée par Daumier nécessite d'abord de poser un cadre législatif et technique aux parutions de l'artiste pour mieux en comprendre la portée et les mobiles. Pareillement, le théâtre du XIX^e siècle répond à une organisation précise, qui justement commence à se mettre en branle durant la période qui nous intéresse. Après ce panorama posant les bases de l'analyse, il convient de prendre en compte, en s'appuyant sur des images de la main de l'artiste, de l'organisation souterraine d'un théâtre, que le public ne voit pas ou préfère se cacher. Le regard de Daumier sur le hors-champ scénique repose sur une organisation géométrique de l'image, qu'il découpe de façon à inclure le spectateur, la scène et les coulisses dans une même planche. Il ramène la théâtralité là où elle ne figure pas, et l'exagère jusqu'à l'exclure là où elle doit se produire. L'artiste ne cherche pas absolument la beauté dans ses lithographies, chose qu'il garde davantage pour la peinture, et va au contraire puiser dans la laideur des hommes et femmes qu'ils dessinent, renouant ainsi avec sa

profession de caricaturiste, et stigmatisant l'image qu'ils renvoient. Enfin, la thématique théâtrale telle que Daumier l'aborde se lit à plusieurs niveaux et permet des allers et venues au sein de son œuvre. Il s'agira non seulement d'en sonder les différents modes d'expression, mais de les mettre en relation entre eux, et de façon plus large, avec certains éléments de l'actualité théâtrale de l'époque. L'intertextualité, si tant est que ce terme se prête à l'image, apparaît comme un motif récurrent de l'œuvre de Daumier qui inscrit souvent ses lithographies en regard d'une autre, et se saisit de personnages réels ou fictifs pour les inclure dans son univers. La notion de personnage comprend aussi bien les personnes publiques, les héros littéraires que les anonymes dessinés par l'artiste, tout comme le théâtre désigne les planches et la représentation quotidienne à laquelle se livrent les hommes, y compris les magistrats et les politiques. Il en ressort une confusion entre spectacle et réalité que Daumier met régulièrement en image, et qui en fonde la compréhension.

Corpus

- Alexandre, Arsène, *Honoré Daumier, l'homme et l'œuvre*, Paris, Librairie Renouard, 1888.
- Alexandre, Arsène, *L'art du rire et de la caricature*, Paris, May et Motteroz, 1892.
- Balzac, Honoré de, « Avant-propos » dans *La Comédie humaine*, t. I, Paris, Gallimard, 1976 (collection bibliothèque de la Pléiade) p. 7 – 20.
- Baudelaire, Charles « Critique littéraire » dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976 (collection bibliothèque de la Pléiade) p. 44 – 49.
- Baudelaire, Charles, « Salon de 1845 » dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976 (collection bibliothèque de la Pléiade) p. 355 – 356.
- Baudelaire, Charles, « Salon de 1846 » dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976 (collection bibliothèque de la Pléiade) p. 468.
- Baudelaire, Charles, « De l'essence du rire » dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976 (collection bibliothèque de la Pléiade) p. 538 – 537.
- Baudelaire, Charles, « Quelques caricaturistes français » dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976 (collection bibliothèque de la Pléiade) p. 544 – 563.
- Baudelaire, Charles, « Le peintre de la vie moderne » dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976 (collection bibliothèque de la Pléiade) p. 698.
- Daumier, Honoré, *Les gens de justice*, préface de Julien Cain, Paris, Éd. Vilo, 1969.
- Daumier, Honoré, *Les gens du spectacle*, préface de François Périer, catalogue et notices de Jacqueline Armingeat, Paris, Éd. Vilo, 1973.

Daumier, Honoré, *Mœurs politiques*, préface de Philippe Erlanger, catalogue et notices de Jacqueline Armingeat, Paris, Éd. Vilo, 1972.

Daumier, Honoré, *The Daumier Register Work Catalogue*, <http://www.daumier-register.org/login.php?startpage> (juin 2009).

Jullien, Alphonse, *Histoire du costume au théâtre : depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours*, Paris, Ed. G. Charpentier, 1880,

Racine, Jean, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1976 (collection bibliothèque de la Pléiade) p. 246.

L'intégralité des lithographies consultées pour la réalisation de cette étude représente 191 planches, répertoriées selon le catalogue raisonné établi par Loÿs Delteil entre 1924 et 1928, *Le peintre-graveur illustré* (LD). Ci dessous-figure la liste descriptive du corpus, dont certaines lithographies n'apparaissent pas dans l'analyse mais ont néanmoins alimenté la réflexion. Les références précédées d'un astérisque (*) renvoient aux lithographies originales consultées à la salle du fonds ancien de la Bibliothèque Municipale de Lyon.

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
34	Gargantua			17/12/35	La Caricature
71	Ah ! Tu veux te froter à la presse !			04/10/37	La Caricature
86	Baissez le rideau, la farce est jouée.			12/09/38	La Caricature
*343	Rien ! Rien ! Je ne trouve rien !	Galerie physionomique	18	24/06/41	Le Charivari
*401	Spéculateur dramatique./ Votre ouvrage est assez bonne... je la ferai recevoir, je ferai copier le manuscrit et vous me donnerez pour cela les trois quarts des droits d'auteur... mais une chose à laquelle je tiens, c'est que je sois en seul nom, c'est un condition sine qua non !	Caricaturana	46	06/05/41	Le Charivari
*427	Recette pour guérir la colique. / Mr Macaire, mon cher ami, ne me faites pas manquer cette soirée , j'en ai tant besoin. - Ah ! Mon ami je ne puis jouer je souffre trop... - Essayez je vous en conjure... Le public vous demande, il crie, menace, veut briser les banquettes, je vais être forcé de rendre l'argent... Voyons je doublerai vos feux... - Oh là ! Oh là ! Chauffez des serviettes ! ... Du vin chaud ! ... Chauffez ! Chauffez ! - Je triplerai vos feux.. - Chauffez toujours, chauffez ! Chauffez les serviettes... - Nous partagerons la recette... - Nous partagerons la recette ? Levez le rideau, la farce est jouée, le drame commence.	Caricaturana	72	13/01/42	Le Charivari
*473	Je crois que mon cinquième acte fera beaucoup d'effet, qu'en pensez-vous...Ils dorment, brutes!!! ... Crétins ! ... Ganaches ... va !	Croquis d'expressions	8	11/04/42	Le Charivari
*512	Charmant, jeune trainant tout le cœur après soi / Tel qu'on dépeint nos Dieux, ou tel que je vous vois ! ... (Phèdre)	Croquis d'expressions	44	11/02/43	Le Charivari
*516	Pour aller jusqu'au cœur que vous voulez percer, / Voilà par quel chemin vos coups doivent passer.	Croquis d'expressions	48	27/03/43	Le Charivari
*518	...princes trop généreux, / En quelle extrémité me jetez-vous tous deux. (Bérénice)	Croquis d'expressions	50	30/03/43	Le Charivari
*572	Auteurs dramatiques / Mon cher au point où vous en êtes, votre femme vous gêne ; il faut absolument vous en défaire ... n'importe comment ... le fer ... le poison ... vous verrez ... ce qui vous semblera meilleur.	Types parisiens	16	23/11/43	Le Figaro

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
634	Le Mari (lisant) : « Nous étions mollement étendus sur la mousse odorante, les rayons de la lune perçaient les branches du saule agitées par la brise du soir. Enivrés d'amour nous lancions au ciel des serments qui retombaient dans nos coeurs. » / La femme (à part) : Peut-on lire ces choses avec un bonnet de coton et une boule comme la sienne !	Mœurs conjugales	11	30/10/43	Le Charivari
648	Effet de lunes.	Mœurs conjugales	25	09/05/44	Le Charivari
*669	Le mari du bas-bleu / Monsieur, ma femme est inspirée depuis ce matin : impossible de la voir, je suis comme vous voyez obligé de prodiguer mes soins au dernier ouvrage que nous avons fait en collaboration !	Mœurs conjugales	46	11/04/46	Le Charivari
735	Chaboulard Arnal : Monsieur, voulez-vous bien finir, fermez cette fenêtre ! Voulez-vous que j'emploie la violence ? / Passé Minuit (Théâtre du Vaudeville).	Album théâtral	7	22/06/43	Le Figaro
792	Oh elle est délicieuse ... et plus bas ... là ... ici lisez donc. - Oh c'est un peu fort ? - Sapristi oui – Et la gravure, l'homme a une tête soignée. - Et la femme donc. - Ah lisez donc ce qui est dessous. - Oh oh, cette charge ! - J'achèterai ce numéro-là.	Actualités	13	31/07/44	Le Charivari
834	Le marchand de contremarques / Une contremarque là, notre bourgeois ; vingt sous, madame Doche dans la dernière pièce. - Dix sous. - De quoi, madame Doche pour 10 sous. On vous la fichera des actrices qu'est jolie et qu'a du talent comme ça ... madame Doche pour dix sous, excusez !	Bohémiens de Paris	13	03/01/46	Le Charivari
840	Le claqueur / Nom d'un, il va falloir chauffer ça ce soir, une pièce nouvelle en trois actes ; le comique veut que j'éclate de rire, l'héroïne veut que je pleure, l'auteur veut que je trépigne jusqu'à la vieille mère noble, qui désire que je la claque ... en v'là de l'ouvrage.	Bohémiens de Paris	19	12/02/46	Le Charivari
841	L'acteur des funambules / - En v'là un temps qui vous rend passionné ! Et tout à l'heure va falloir être brûlant d'amour en turc ... et dire "ô Zuléma partage mes trésors et mon trône ... viens, viens t'enivrer dans les plaisirs et l'abondance !" avec un sou de pommes de terre frites	Bohémiens de Paris	20	18/02/46	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
	dans le ventre !				
*873	Farce dramatique / Doucement ! Doucement ! Ne levez pas le rideau, je ne joue pas ... - (Le Directeur accourant effrayé). Vous plaisantez, mon cher Macaire, vous plaisantez, n'est-ce pas ? – Pas du tout, pas du tout !... Je ne jouerai pas ... - Vous ne jouerez pas un semblable tour au théâtre, à l'auteur, à vos pauvres camarades ... - Brrrrt ! Vous ne tenez pas vos engagements je romps le mien, donnez-moi le dédit ... - Je ne tiens pas mes engagements !! – Non, vous devez me payer comptant et vous me devez ... - Quoi ! – Vous me devez 75 centimes.	Robert Macaire	8	17/04/45	Le Charivari
*890	J'ai vu Seigneur, j'ai vu votre malheureux fils / Traîné par les chevaux que sa main a nourris... / (Phèdre, récit de Théromène)	Physionomies tragico-classiques	1	09/01/45	Le Charivari
891	Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? / (Andromaque, Fureurs d'Oreste)	Physionomies tragico-classiques	2	16/01/45	Le Charivari
*892	Va faire chez les Grecs admirer ta fureur ; / Va, je la désavoue et tu me fais horreur ! / (Andromaque)	Physionomies tragico-classiques	3	15/02/45	Le Charivari
*893	Je pars plus amoureux que je ne le fus jamais. / (Bérénice)	Physionomies tragico-classiques	4	07/03/45	Le Charivari
894	Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur. / (Phèdre)	Physionomies tragico-classiques	5	07/03/41	Le Charivari
*895	Oui je viens dans son temple adorer l'Eternel / (Athalie)	Physionomies tragico-classiques	6	22/03/45	Le Charivari
*896	Ta main vient d'immoler Britannicus ton frère, / Je prévois que tes coups iront jusqu'à la mère. / (Britannicus)	Physionomies tragico-classiques	7	26/03/45	Le Charivari
897	... Rodrigue, as-tu du cœur ? / (Le Cid)	Physionomies tragico-classiques	8	05/04/45	Le Charivari
*898	Caché près de ces lieux, je vous verrai, Madame ; / Renfermez votre amour dans le fonds de votre âme. / (Britannicus)	Physionomies tragico-classiques	9	13/04/41	Le Charivari
*899	Nourri dans le Sérail, j'en connais les détours. / (Bajazet)	Physionomies tragico-classiques	10	14/04/45	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
900	Qu'il mourut / (Les Horaces)	Physionomies tragico-classiques	11	26/02/45	Le Charivari
*901	Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées / La valeur n'attend pas le nombre des années ! / (Le Cid)	Physionomies tragico-classiques	12	29/04/45	Le Charivari
*902	Oui c'est Agamemnon, c'est ton Roi qui t'éveille ! / (Iphigénie)	Physionomies tragico-classiques	13	27/04/41	Le Charivari
*903	Sortez ! / (Bajazet)	Physionomies tragico-classiques	14	10/05/45	Le Charivari
*904	Mon char, mes javelots, tout cela m'importune / Je ne me souviens plus des leçons de Neptune. / (Phèdre)	Physionomies tragico-classiques	15	08/05/45	Le Charivari
*925	Ménélas vainqueur / Sur les remparts fumants de la superbe Troie, / Ménélas, fils des Dieux, comme une riche proie, / Ravit sa blonde Hélène et l'emmène à sa cour / Plus belle que jamais de pudeur et d'amour. / (Iliade, traduction Baresté)	Histoire ancienne	1	21/12/45	Le Charivari
*926	La veille des Thermophyles / Profitant des ombres de la nuit, Léonidas s'avança pour reconnaître les avant-postes de Xercès. Quatre bouillans guerriers l'accompagnaient dans cette héroïque expédition. / (Plutarque illustré)	Histoire ancienne	2	24/02/46	Le Charivari
*927	Achille sous sa tente / De Briséis en pleurs se rappelant les charmes / Le héros se plaisait en sa morne douleur. / Et vraiment Patrocle en fourbissant ses armes, / Tentait de ranimer sa bouillante valeur. / Trad. discrète du Président P... / Ce précieux bas relief a été découvert dans les ruines de l'antique Boule rouge (faubg. Montmartre) par notre infatigable voyageur Mr. Charles Texier Selon Mr. Ingres, Phidias, seul peut en être l'auteur. / Ce précieux bas-relief a été découvert dans les ruines de l'antique Boule rouge (faubg. Montmartre) par notre infatigable voyageur Mr. Charles Texier. Selon Mr. Ingres, Phidias, seul peut en être l'auteur.	Histoire ancienne	3	28/02/46	Le Charivari
*928	Présentation d'Ulysse à Nausica / A l'aspect du héros souillé de limon noir, / Tout fuit, mais Nausica dans sa pudeur naïve ; / Lui dit en	Histoire ancienne	4	29/03/46	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
	rougissant sans quitter sa lessive : / Quel Dieu noble étranger t'amène en mon lavoir ? / (Traduction inédite de Mr. Casimir Delavigne).				
*929	Les Amazones / Aux premiers feux du jour, devant leur noble reine / On les voyait dompter des chevaux pleins d'ardeur. / Et la jeune vainqueuse au milieu de l'arène / Recevait comme Litz un grand sabre d'honneur. / (Quatrain retrouvé dans le fleuve de leur nom).	Histoire ancienne	5	02/04/46	Le Charivari
*930	Les nuits de Pénélope / De son époux absent l'adorable profil, / Toujours à ses doux yeux brillait comme une étoile. / Mais pour tramer trois ans et sa ruse et sa toile / Il fallait qu'elle eut un fier fil. / (Odyssés Ch. II. Trad. indiscreète de Mr. Villemain).	Histoire ancienne	6	23/04/46	Le Charivari
*931	Le retour d'Ulysse / Aux portes du palais, son caniche fidèle / Seul de ses vieux amis le reconnut soudain, / Et fut, sublime instinct! s'emparer d'une écuelle / Pour seconder Ulysse en son rusé dessein. / (Odyssée, Poésies légères de Mr. Vatout.)	Histoire ancienne	7	17/05/46	Le Charivari
*932	La colère d'Agamemnon / En vain le Rois des Rois épuisant sa rage / Ses jurons de troupiers qu'ici nous abrégeons. / Achille restait sourd et cloué sur la plage / Pleurant sa Briséis en pêchant des goujons. / Iliade. Traduction libre de Mr. Vatout.	Histoire ancienne	8	24/06/46	Le Charivari
*933	L'éducation d'Achille / L'Inflexible Chiron faisait chaque matin / Endéver bien souvent son élève mutin. / Las ! que de professeurs rompent nos jeunes têtes, / Et sans être sans torts, sont plus qu'à moitié bêtes ! / Iliade, Traduction philosophique de Mr. Patin.	Histoire ancienne	9	28/05/46	Le Charivari
*934	Socrate chez Aspasia / Aimant le vin et les fillettes, / Socrate après diner laissait sagesse en plan, / Et comme un Débardeur chez d'aimables Lorettes, / Il pinçait son léger cancan. / Poésies badines de Mr. Vatout.	Histoire ancienne	10	04/06/46	Le Charivari
*935	L'épée de Damoclès / Tu ne te plaindras pas de manques en ce jour / De couteaux pour diner , dit le tyran aimable. / Ma foi ! fit Damoclès, si c'est un calembourg / Je trouve que la pointe est fort détestable. / Titre académique de Mr. Patin.	Histoire ancienne	11	11/06/46	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
*936	Une rencontre de joyeux Augures / Les Augures, dit-on, ne pouvaient s'aborder / Sans rire de leur fourberie : / Mais nos chevaliers d'industrie / Se traitent gravement et sans se dérider. / (Viennet. Fable nouvelle)	Histoire ancienne	12	18/06/46	Le Charivari
*937	L'enlèvement d'Hélène / Pâris qui par amour sur les dents s'était mis, / N'était plus guère bon qu'à fumer un cigare. / Hélène le savait aussi sans crier gare, / Sur ses robustes bras elle enleva Pâris. / (Enéïde, travestie par Mr. Patin.)	Histoire ancienne	13	21/06/46	Le Charivari
*938	Ulysse et Pénélope / Chastement étendus sur leur pudique couche, /Ces deux nobles époux se retrouvaient enfin. / Et quand Ulysse ronfla, sur sa charmante bouche / Pénélope commit un amoureux larcin. / (Oeuvres badines de Mr. Vatout).	Histoire ancienne	14	25/06/46	Le Charivari
*939	Enée et Didon / Un brouillard protecteur obscurcissait les cieux ; / Et comme ils se trouvaient tous deux sans parapluie, / Dans une grotte sombre entraînant son amie, / Enée en ce beau jour vit couronner ses feux /(Enéïde corrigée par M. Villemain).	Histoire ancienne	15	02/07/46	Le Charivari
*940	Le fil d'Ariane / Au rebours des guerriers qui marchent d'ordinaire / En tête de leur peloton ; / Thésée en royal rejeton / Marchait après le sein pour se tirer d'affaire. / (Apologue de Mr. Cuvillier Fleury).	Histoire ancienne	16	01/07/46	Le Charivari
*941	Enée aux enfers / Horreur ! il aperçoit la femme qui l'adore, / Un poignard dans le cœur et les yeux pleins d'émoi ; / Qui d'un geste charmant que la pudeur décore, / Lui dit: cher bien aimé, je me fiche de toi ! / (Eneïde trad. de M. Trognon.)	Histoire ancienne	17	14/07/46	Le Charivari
*942	Bon mot du temps / Que fait donc Diogène avec une lanterne ? / Se disait des Dandys à l'élégant maintien. / Messieurs, je cherche un homme, et de mon oeil lent-terne. / Je n'en vois pas, dit -il ; ce mot les vexa bien. / (Essai poétique de M. de Rambuteau).	Histoire ancienne	18	09/07/46	Le Charivari
*343	Jeunesse d'Alcibiade / Ce dandy rutilant, auréolé de fleurs, / Si crânement galbé dans sa prestance riche, / Voulant faire un beau jour la queue à ses blagueurs, / Coupa celle de son caniche. / Ballade grecque de Mr. Theophile Gautier.	Histoire ancienne	19	16/07/46	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
*944	Alexandre et Diogène / Le Sage qui goipait dans le simple appareil / D'un voyou fumant sa bouffarde. / Dit au héros qui le regarde : / Esbigne-toi de mon soleil ! / Goualante de Mr. Eugène Sue.	Histoire ancienne	20	13/08/46	Le Charivari
*945	Marius à Minturnes / De ce grand général admirez la malice ! / Voyant qu'il allait être atteint ; / Au travers des roseaux dans la vase il se glisse / Et rit en surète dans ce marais bon teint. / (Calembour historique de Mr. de Rothschild).	Histoire ancienne	21	24/08/46	Le Charivari
*946	Le baptême d'Achille / Comme on trempe une arme de guerre, / Thétis de son moutard voulant faire un héros, / Le trempa dans le Styx dès qu'il vit la lumière ; / Ce qui prouve qu'un bain est bon à tout propos. / (De l'influence des bains, poème par Mr. Vigier).	Histoire ancienne	22	27/08/46	Le Charivari
*343	Le beau Narcisse / Il était jeune et beau, de leurs douces haleines, / Les zéphirs caressaient ses contours pleins d'attraits, / Et dans le miroir des fontaines / Il aimait comme nous à contempler ses traits. / Quatrain intime de Mr. Narcisse de Salvandry.	Histoire ancienne	23	10/09/46	Le Charivari
*948	L'abandon d'Ariane / Près de sa treille sur la rive, / Elle se disait en ce jour : / Pour me consoler de l'amour / Il est temps que Bacchus arrive. / Poésies du cœur par Melle. Fl.	Histoire ancienne	24	03/09/46	Le Charivari
*949	Hercule dompté par l'amour / Ce dieu malin qui dans sa course triomphale / Soumet tout ; Rois, Pasteurs, Héros et Députés ; / D'Alcide interrompit les exploits redoutés / Pour enchaîner aux pieds d'Omphale. / Poésies galantes de Mr. Sauzet.	Histoire ancienne	25	17/09/46	Le Charivari
*950	Les écuries d'Augias / Se faire recureur, pour un héros superbe, / C'est par Hercule, un goût difficile à chanter. / Mais comme le dit un proverbe : / d'égouts et des couleurs on ne peut disputer. / Calembour inédit de Mr. Delessert.	Histoire ancienne	26	24/09/46	Le Charivari
*951	Télémaque ravagé par l'amour / En dépit de Mentor qui le grognait sans cesse / Il butinait chaque matin / Les plus brillantes fleurs pour sa tendre maîtresse, / Fleurs dont la piquante drôlesse / Ornait sa gorge de satin. / (Cigarette par Mr. Alfred de Musset).	Histoire ancienne	27	08/10/46	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
*952	Le passage d'Annibal / Dans ces monts sourcilleux dont la neige aigrette / Semble un front chenu de géant, / Pour se faire un chemin, Annibal triomphant / Mit les Alpes en vinaigrette. / Les Occidentales de Mr. Quinet.	Histoire ancienne	28	05/10/46	Le Charivari
*953	Télémaque et Mentor / Voyant son langoureux pupille, / Brûler pour Eucharis d'un feu toujours nouveau ; / Mentor d'un coup de poing le flanqua raide à l'eau / Pour lui faire abandonner l'île. / Unique quatrain de Mr. Duponchel.	Histoire ancienne	29	05/10/46	Le Charivari
*954	Denys le tyran / S'il choisit cet état dans sa triste fortune, / C'est qu'en fait d'écoles toujours / Les tyrans en font trop pour que dans leurs vieux jours, / Ils n'en retrouvent au moins une. / (Feu Barthelemy.)	Histoire ancienne	30	22/10/46	Le Charivari
*955	La chute d'Icare / Tandis que le soleil lui rôtiissait les ailes, / Son vieux gredin de père, auteur de ce moyen, / Disait, le voyant choir des voûtes éternelles : / Décidément ça vaut rien. / (Un poète qui ne va qu'en fiacre).	Histoire ancienne	31	19/10/46	Le Charivari
*956	Télémaque rendu à la vertu / Son cœur, que trop longtemps Eucharis occupa, / Rompit un jour enfin ce honteux esclavage : / Et ce jeune héros, beau, frais, gros, gras et... sage. / Dit à Mentor joyeux : Allons chercher papa. / Fénelon, L. XII.	Histoire ancienne	32	27/10/46	Le Charivari
*957	Le sauvetage d'Arion / Par un gros poisson dilettante / Ce ténor fut sauvé grâce à sa fraîche voix. / Maint chanteur que l'Opéra vante, / Dans une pareille tourmente, / N'attendrait pas un anchois. / Extrait d'un feuilleton de Mr. Berlioz.	Histoire ancienne	33	31/10/46	Le Charivari
*958	Les filets de Vulcain / Ce vilain serrurier sachant que son épouse / Parlait à Mars d'un peu trop près, / Forgea d'impitoyables rets, / Et les pinça tout deux jasant sur la pelouse. / (Un célibataire D.M.F.P.)	Histoire ancienne	34	08/11/46	Le Charivari
*959	Marius à Carthage / Soldat, dis au sénat qu'en ma noble débine, / J'ai pris pour chaise une ruine ; / Et que si j'étais à Sylla, / Je ne serais pas assis là. / (Calembour attribué à Mr. Cousin).	Histoire ancienne	35	12/11/46	Le Charivari
*960	Apelles et Campaste / Sachant que pour son tendre et ravissant modèle	Histoire ancienne	36	29/11/46	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
	/ Apelles se mourait de désirs insensés / Alexandre en grand roi lui céda cette belle / Dont il avait du reste assez. / (De l'art antique, essai poétique de Mr. Cavé).				
*961	Le supplice de Tantale / Hélas ! plus d'un de nous en la verte jeunesse, / A vu devant son nez passer tous les plaisirs ; / Sans pouvoir de ses dents qui s'aiguisaient sans cesse : / Comme Tantale en sa détresse, /Mordre à l'objet de ses désirs. / Résignation par M. Ste. Beuve.	Histoire ancienne	37	19/11/46	Le Charivari
*962	Mars et Vénus / Dans ce traquenard érotique / En voyant les amants, tous les dieux furent pris / De ce fameux rire homérique, / Réserve depuis lors aux malheureux maris. / (Quatrain familial de M. A***.....)	Histoire ancienne	38	26/11/46	Le Charivari
*963	Léandre / Chaque nuit, peu vêtu, mais de façon galante, / Et comptant sur son bras de fer. / Il traversait un bras de mer / Pour aller se jeter dans ceux de son amante. / Byron poésies très mêlées.	Histoire ancienne	39	03/12/46	Le Charivari
*964	Le désespoir de Calypso / Dans le vain espoir d'oublier / L'ingrat pour qui son cœur sanglote, / Cette nymphe avait dans sa grotte / Fait tendre un très joli papier. / (Fénélon. Variante du L. XI.)	Histoire ancienne	40	07/12/46	Le Charivari
*965	Hippolyte lardé par Cupidon / Depuis ce jour fatal, ce chasseur si terrible, / Echangea son fusil contre un doux galoubet, / Et quand il épanchait ainsi son cœur sensible / Les lapins sans frayeur lui mordaient le mollet. / Racine variante de Phèdre.	Histoire ancienne	41	10/12/46	Le Charivari
*966	Télémaque interrogé par les sages / A l'aspect imposant de ces nobles ganaches, / Télémaque en finaud jura ses plus grands Dieux, / Qu'il voudrait échanger ses naissantes moustaches / Contre la majesté de leurs front radieux. / (Fénélon, Livre XXIV.).	Histoire ancienne	42	13/12/46	Le Charivari
*967	Œdipe chez le Sphinx / Ce vilain animal a tête d'antiquaire, / Lui dit : Pourquoi, monsieur, ne fait-il pas compter / Sur une pyramide ? Alors sans hésiter / Œdipe répondit : C'est qu'elles sont près Caire. / Pour un vieux calembour on peut s'en contenter. / (Cours de Mr. Raoul-Rochette.)	Histoire ancienne	43	17/12/46	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
*968	La mort d'Anacreon / Entre le fromage et la poire, / Ce chantre des amours folâtrait après boire, / Lorsqu'un malencontreux pépin / Lui fit perdre le goût du pain. / (Bossuet, Œuvres badine.)	Histoire ancienne	44	25/12/42	Le Charivari
*969	Endymion / Un beau soir qu'il ronflait en un riant bocage, / La lune, jeune alors, s'en épris follement, / Et du bout d'un rayon déposa mollement / Un amoureux baiser sur son noble visage. / Girodet (Œuvres posthumes).	Histoire ancienne	45	20/12/46	Le Charivari
*970	La mère des Gracques / Un jour qu'une Lorette avec effronterie / Lui vantait des bijoux qui valaient quelque sous, / En montrant ses deux fils, l'espoir et la patrie, / Cette Romaine dit: Voilà mes seuls bijoux ! / (Plutarque.)	Histoire ancienne	46	22/12/46	Le Charivari
*971	Pygmalion / O triomphe des arts ! quelle fût ta surprise, / Grand sculpteur, quand tu vis ton marbre s'animer / Et, d'un air chaste et doux, lentement se baisser / Pour te demander une prise. / (Comte Siméon.)	Histoire ancienne	47	27/12/46	Le Charivari
*972	Les bergers de Virgile / Air suffisamment connu. / Ces beaux enfants de l'Italie / Célébraient ainsi tour à tour, / Le bois, le coteau, la prairie, / Et le doux ciel qui leur donna le jour. / Paroles et Musique de Mr. F. Bérat.	Histoire ancienne	48	30/12/46	Le Charivari
*973	La mort de Sapho / Jeunes filles, voyez où nous conduit l'Amour ! / Sous nos pieds si mignons, le gueux creuse un abîme / Où l'on tombe aisément ; car du plaisir au crime / Le chemin est bigrement court. / (Mlle. Esther, poésies morales.)	Histoire ancienne	49	03/01/47	Le Charivari
*974	Clémence de Minos / Heureux le pâle humain, qui, dans ce noir refuge / Arrive quand Minos lit son Charivari ; / Il est sûr d'être absous, car on sait que tout juge, / Est désarmé quand il a ri. / (Petite réclame poétique.)	Histoire ancienne	50	04/01/47	Le Charivari
1004	Hugo, lorgnant les voûtes bleues / Au seigneur demande tout bas : / Pourquoi les astres ont des queues / Quand les Burgraves n'en ont pas.	Caricatures du jour	98	30/03/47	Le Charivari
1007	Ai-je besoin d'éloquence, devant un juge si haut placé, aussi	La Comédie	3	02/02/47	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
	familiarisé avec la forme qu'avec le fond, et qui par sa position, sera toujours à la tête de l'humanité.	humaine			
1008	- Accusé! avez-vous quelques moyens d'existence ? / - Mais, merci, mon président... l'estomac est assez bon.	La Comédie humaine	4	21/03/47	Le Charivari
1009	Une rencontre désagréable / - Je ne me trompe pas ! ... c'est Mr. Alfred ... pourriez-vous me dire quand vous me donnerez un acompte sur la petite note de neuf cents francs que vous me devez depuis trois ans ? / - Que le diable emporte l'omnibus et le tailleur !... j'aurais bien mieux fait de prendre un cabriolet !	La Comédie humaine	5	02/04/47	Le Charivari
1010	Lucrèce et le Burgraves / Lucrèce, de nos jours, par un destin plus beau, / A su briser enfin de pénibles entraves, / Loin de se contenter de tourner son fuseau, / Elle sait faire encore filer les vieux Burgraves.	Revue caricaturale	9	06/05/47	La Caricature
*1124	Une représentation à bénéfice / Je viens de compter la recette, mon pauvre vieux... elle s'élève à sept cents francs... mes frais sont de sept cents soixante... et cela s'appelle une représentation à bénéfice... Amère dérision !	Les beaux jours de la vie	37	04/12/48	Le Charivari
*1160	Un engagement d'artiste / - Vous voulez un engagement à mon théâtre... c'est très bien mademoiselle... comme vous êtes jolie, pour vous ça ne sera que douze cents francs.... que vous me paierez chaque année bien entendu ! / - J'accepte.... mais c'est à condition que je n'aurai pas d'augmentation !	Les beaux jours de la vie	72	28/09/49	Le Charivari
*1222	Dis donc mon mari, j'ai bien envie d'appeler mon drame Arthur et d'intituler mon enfant Oscar ! ... mais non... toute réflexion faite, je ne déciderai rien avant d'avoir consulté mon collaborateur !	Les Bas-bleus	2	31/01/48	Le Charivari
*1225	- Dis donc, Bichette... à quoi songes-tu donc de te promener comme ça la nuit ? ... est-ce que t'es somnambule, ou bien, est-ce que t'as la colique ? ... / - Non... je cherche un moyen neuf de tuer un mari... je ne me recouche pas que je n'ai trouvé mon moyen ! ... il me le faut pour terminer mon roman ! ... / - Saperlotte ! pourvu qu'elle ne l'essaye pas sur moi !	Les Bas-bleus	5	12/02/48	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
1227	La mère est dans le feu de la composition, l'enfant est dans l'eau de la baignoire !	Les Bas-bleus	7	25/02/48	Le Charivari
1228	O Lune ! ... inspire-moi ce soir quelque petite pensée un peu grandiose ! ... car je t'aime ainsi, lorsque tu me présentes en entier ta face pâle et mélancolique ! ... mais, ô Lune, je t'affectionne moins lorsque tu m'apparais sous la forme d'un croissant... parce que alors tu me rappelles tout bonnement mon mari ! ...	Les Bas-bleus	8	27/02/48	
*1234	- Satané piillard d'enfant va ! ... laisse moi donc composer en paix mon ode sur le bonheur de la maternité ! ... / - C'est bon, c'est bon, ... il va se taire... je vais aller lui donner le fouet dans l'autre pièce... (à part) dans le fait, de tous les ouvrages de ma femme c'est bien celui qui fait le plus de bruit dans le monde ! ...	Les Bas-bleus	14	10/03/48	Le Charivari
*1237	(Le parterre de l'Odéon) – L'auteur ! ... l'auteur ! ... l'auteur ! ... / - Messieurs, votre impatience va être satisfaite... vous désirez connaître l'auteur de l'ouvrage remarquable qui vient d'obtenir un si grand, et je dois le dire, si légitime succès... cet auteur... c'est môa ! ...	Les Bas-bleus	17	16/03/48	Le Charivari
*1238	- O mon Victor idolâtré... Il me vient une idée poétique !! Précipitons nous ensemble et à l'instant du haut de cette grise falaise dans les flots bleus de l'Océan ! / - Nous noyer dans la mer ! ... nous y réfléchirons, Anastasie, ... je tiens à descendre encore pendant quelque temps le fleuve de la vie ! ...	Les Bas-bleus	18	20/03/48	Le Charivari
*1239	Enfer et damnation ! ... sifflée ! ... sifflée ! ...Siiiiifflée ! ...	Les Bas-bleus	19	23/03/48	Le Charivari
*1259	Comment ! encore une caricature sur nous, ce matin, dans le Charivari ! ... ah ! jour de ma vie ! j'espère bien que cette fois c'est la dernière ! ... et si jamais ce Daumier me tombe sous la main, il lui en coutera cher pour s'être permis de tricoter des Bas bleus.	Les Bas-bleus	39	04/08/48	Le Charivari
*1280	Ce qu'on appelle les séductions de Paris / Une étale, not'bourgeois... vous entendrez chanter ce soir Mme. Dorus-Grasse et Mr. Bariolhé ... une excellente estalle de parterre... douze francs... moins cher qu'au bureau ! ...	Les étrangers à Paris	9	22/06/48	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
1342	Un avocat qui évidemment est rempli de la conviction la plus intime... que son client le paiera bien.	Les Gens de justice	6	20/04/49	Le Charivari
1344	Comme je vous ai bien dit vertement votre fait ! ... Mais aussi, que je vous ai crument riposté les choses les plus désagréables ! ... / - Nous avons été beaux ! ... / - Nous avons été magnifiques ! ... Ce n'est réellement qu'au Palais qu'on connaît la manière de se disputer et de s'en dire de toutes les couleurs sans se fâcher!...	Les Gens de justice	8	28/04/49	Le Charivari
1350	Dites donc, confrère, vous allez soutenir aujourd'hui contre moi absolument ce que je plaçais il y a trois semaines, dans une cause identique... hé hé hé ! ... c'est drôle ! ... / Et moi je vais vous redébiter ce que vous me ripostiez à cette époque... c'est très amusant, au besoin nous pourrions nous souffler mutuellement... hi hi hi ! ...	Les Gens de justice	14	12/10/49	Le Charivari
1362	Un plaideur peu satisfait.	Les Gens de justice	26	1848	
1365	- Plaidez, plaidez... ça sera un bon tour à jouer à votre voisin... vous lui ferez manger plus de cent écus ! ... / - Oui, mais c'est qu'moi... j'en mangerai itou des miens... des écus... et j'ai pas d'appétit pour ça !	Les Gens de justice	29	17/11/50	Le Charivari
1369	Une péroraison à la Démosthène.	Les Gens de justice	33	31/10/51	Le Charivari
1372	Grand escalier du Palais de justice. Vue de faces.	Les Gens de justice	36	07/02/52	Le Charivari
*1740	« Que de soins m'ont coutés cette tête charmante... » / (Phèdre)	La tragédie	1	16/01/52	Le Charivari
*1741	« Venez, dignes soutiens de la grandeur romaine » / « Compagnons de César, approchez ! ... » (La mort de César)	La tragédie	2	19/01/52	Le Charivari
*1742	« Oui ! puisque je retrouve un ami si fidèle » / « Ma fortune va prendre une face nouvelle » / (Andromaque.)	La tragédie	3	03/02/52	Le Charivari
*2175	Achille et Agamemnon / Achille - Et que m'a fait à moi cette Troie où je cours !	Physionomies tragiques	1	30/01/55	Le Charivari
*2176	Mérope / « Un soldat tel que moi peut justement prétendre / A	Physionomies	2	04/03/55	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
	gouverner l'état quand il l'a su défendre ! »	tragiques			
*2177	Athalie / « Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange / D'os et de chair meurtris et traînés dans la fange... ! »	Physionomies tragiques	3	07/03/55	Le Charivari
*2178	Hamlet / Prenez cette urne et jurez-moi sur elle,... / Non ta mère, mon fils, ne fut point criminelle... / L'osez-vous, je vous crois ! ... »	Physionomies tragiques	4	20/03/55	Le Charivari
*2179	Athalie / « Aux petits des oiseaux il donne la pâture / Et sa bonté s'étend sur toute la nature ! »	Physionomies tragiques	5	16/05/55	Le Charivari
*2180	Andromaque / « J'ai vu trancher les jours de ma famille entière / Et mon époux sanglant traîné sur la poussière ! »	Physionomies tragiques	6	03/06/55	Le Charivari
*2181	César / César. - Si vous n'avez su vaincre apprenez à servir ! ... / Brutus. - César, aucun de nous n'apprendra qu'à mourir ! ...	Physionomies tragiques	7	07/04/55	Le Charivari
*2182	Zaïre / Orosmane. - Le voilà donc connu ce secret plein d'horreur !	Physionomies tragiques	8	21/05/55	Le Charivari
*2183	Héraclius / « Devine si tu peux, et choisis si tu l'oses ! »	Physionomies tragiques	9	29/05/55	Le Charivari
*2184	Œdipe / - Moi-même en le perçant, je sentis dans mon âme, Tout vainqueur que j'étais... vous frémissez madame !	Physionomies tragiques	10	15/07/51	Le Charivari
*2201	Un Othello parisien soupçonnant sa chaste moitié.	Tout ce qu'on voudra	?	03/05/56	Le Charivari
*2218	Nouveau manteau Talma, ainsi nommé parce qu'il donne à celui qui le porte un air complètement comique.	Les Parisiens en 1852		10/01/56	Le Charivari
*2243	L'orchestre pendant qu'on joue une tragédie.	Croquis musicaux	17	04/04/56	Le Charivari
2260	- Comment, vous ne portez pas encore de talma ? ... / - Non, je reste fidèle au paletot, cela dessine mieux la taille.	Les bons parisiens	1	17/06/56	Le Charivari
*2322	Un jour de représentation à bénéfice : - ayant payé vingt francs pour avoir le droit de se promener dans le corridor.	Croquis parisiens	14	17/09/56	Le Charivari
*2323	Romain s'appêtant à transpercer sa propre soeur pour cause de rimes inconvenantes.	Physionomies tragiques	1	17/10/56	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
*2347	Henri Monnier / (Rôle de Joseph Prudhomme) / Jamais ma fille ne deviendra la femme d'un écrivassier !	Les artistes contemporains (Odéon)	1	12/12/56	Le Charivari
2349	Couplet au public. / Le public pendant qu'on lui adresse le couplet.	Croquis dramatiques	2	10/01/57	Le Charivari
2350	Prends un siège Cinna. / Le contrôle pendant qu'on joue la tragédie.	Croquis dramatiques	3	17/01/57	Le Charivari
2351	Danses de la haute école. / Poses d'une école encore plus élevée.	Croquis dramatiques	4	11/03/57	Le Charivari
2430	Lecture d'un testament.	La Comédie humaine	1	19/12/57	Le Charivari
2432	L'amour et sa mère.	Croquis de théâtre	1	18/12/57	Le Charivari
*2437	Sur la scène. / Dans les coulisses.	Croquis parisiens	?	27/02/57	Le Charivari
2591	- Mon fils, la vessie a été donnée à l'homme pour affronter les flots !	Croquis aquatiques		08/09/58	Le Charivari
2807	Modification du costume parisien par suite des nouveaux drames maritimes, qui se jouent en ce moment, sur les théâtres du boulevard.	Croquis parisiens	8	05/08/60	Le Charivari
*2809	Ce qui représente la mer au peuple le plus spirituel de la terre.	Croquis parisiens	10	08/08/56	Le Charivari
*2826	L'acteur - On voit bien qu'il fait chaud... trois spectateurs dans la salle... faut-il commencer ? / Le directeur – Et encore, un des trois est le vendeur d'entractes... faites lever le rideau tout de suite avant qu'il ne sorte !	Paris l'été	1	15/06/60	Le Charivari
2829	- Dire que je deviendrai peut-être un jour aussi gros que ça !	L'exposition des animaux	2	06/06/60	Le Charivari
*2847	Les théâtres au mois d'août / Elles rêvent que la salle est comble et qu'on se dispute les programmes et les petits bancs... ne les réveillons pas !	Croquis d'été	6	21/08/60	Le Charivari
*2849	Un directeur de n'importe quel théâtre / - Gredin de thermomètre... il montera donc toujours ! ...	Croquis d'été	8	24/08/60	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
2897	Une reine se préparant à une grande tirade.	Croquis dramatiques	1	23/09/60	Le Charivari
2898	Je viens prévenir le roi Agamemnon qu'on va commencer le 4è acte... il faut qu'il se dépêche, sans cela il sera mis à l'amende.	Croquis dramatiques	2	26/11/60	Le Charivari
2899	Mossieu le directeur.	Croquis dramatiques	3	10/12/60	Le Charivari
2900	Le régisseur - Vous avez beau jouer les rois, je ne vous en flanque pas moins à l'amende d'un franc cinquante, pour avoir manqué votre entrée.	Croquis dramatiques	4	14/12/60	Le Charivari
2901	Le régisseur - Voyons, mademoiselle faites sonner les RRR... vibrrez, ... vibrrez, ... les bonnes traditions se perdent... de mon temps, au conservatoire, on était parvenu à nous faire vibrer, même en prononçant le mot navet ! ...	Croquis dramatiques	5	21/12/60	Le Charivari
2902	Agamemnon se faisant couronner à huis-clos - Cérémonie dont la simplicité n'exclut point une certaine majesté.	Croquis dramatiques	6	22/12/60	Le Charivari
2903	La mère la chanteuse - Et dire que ce grigou de directeur rechigne à donner soixante mille francs par an à un ange qui chante comme Ça !	Croquis dramatiques	7	26/12/60	Le Charivari
2904	Vlà une petite femme qu'est pas paresseuse, elle trouve toujours un moyen de s'occuper, même pendant les entr'actes !	Croquis dramatiques	8	06/01/61	Le Charivari
2905	Un rappel de chanteuse, ... scène de haute comédie.	Croquis dramatiques	9	08/01/61	Le Charivari
2906	La mère de l'amour (ne pas confondre avec Vénus)	Croquis dramatiques	10	19/01/61	Le Charivari
2907	Dire que dans mon temps, moi aussi, j'ai été une brillante Espagnole... maintenant je n'ai plus d'espagnol que les castagnettes ! ... c'est bien sec ! ...	Croquis dramatiques	11	23/01/61	Le Charivari
2908	Le danseur qui se pique d'avoir conservé les belles traditions de Vestris.	Croquis dramatiques	12	22/01/61	Le Charivari
2909	La princesse - Voyons, être féroce, finis-en donc vite avec ton	Croquis	13	25/01/61	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
	monologue... tu me fais rester morte pendant une heure... et tu sais qu'on m'attend pour souper ! ...	dramatiques			
2910	De l'utilité d'une famille pour une cantatrice.	Croquis dramatiques	14	28/01/57	Le Charivari
3031	- Pardonnez-moi, ô mon Dieu... j'ai trompé mon mari... prenez dix ans de ma vie pour racheter ce crime ! ... / - Tiens ! ma femme qui répète son rôle... cette pièce est très bien écrite... elle me plaît !	Les comédiens de société	1	02/04/62	Le Charivari
3032	- Voyons monsieur le baron... je n'entends rien... soufflez donc plus fort ... / - Mais je souffle à éteindre toutes les bougies ! ...	Les comédiens de société	2	05/04/58	Le Charivari
3033	- Mon cher ami, tu vois... j'étais né pour être marquis... / - Je n'amènerai jamais ma femme te voir jouer, tu es trop séduisant ! ...	Les comédiens de société	3	05/04/58	Le Charivari
3034	Une maîtresse de maison du marais qui a tenu absolument à faire concurrence au théâtre Français... rien n'a été négligé pour la mise en scène ! ...	Les comédiens de société	4	13/04/62	Le Charivari
3035	La leçon du professeur / - Madame, ayez toujours de la dignité dans le geste... en prononçant votre phrase, ayez soin de bien m'imiter... voici le geste du mépris ! ...	Les comédiens de société	5	11/04/62	Le Charivari
3036	La répétition / Oh ! ma fille... reçois la bénédiction d'un vieillard ! ...	Les comédiens de société	6	14/04/62	Le Charivari
3037	Voyez, cette pièce est très grande... on pourra parfaitement y jouer la comédie, voici une alcôve qui fera la scène.	Les comédiens de société	7	20/04/62	Le Charivari
3038	Un orchestre dans une maison très comme il faut, où l'on se passe la fantaisie de jouer l'opérette.	Les comédiens de société	8	20/04/58	Le Charivari
3039	Maître Galoubet, avoué de 1ère instance, faisant attendre ses clients, pour répéter sa grande scène d'amour...	Les comédiens de société	9	28/04/62	Le Charivari
3040	Ah madame, vous venez de jouer Marivaux comme jamais on ne l'avait joué, et mademoiselle Mars a bien fait de mourir... car si elle vous avait vu ce soir, elle serait morte de jalousie ! ... / (La dame trouve que ce monsieur est un peu froid dans ses éloges).	Les comédiens de société	10	27/04/62	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
3041	Dites donc Baptiste, qu'est-ce qu'y ont donc monsieur et madame à crier comme ça depuis une heure... y s'battent bien sûr ! ... / - Eh ! non... y font des gestes que c'est à crever d'rire... j'y suis, y répètent leur tragédie qu'y doivent jouer dans une soirée chez madame Follemèche... sont t'ils heureux nos bourgeois d'avoir des rentes pour pouvoir s'divertir comme ça ! ... oh ! ... monsieur surtout, est presqu'aussi drôle que le pierrot des Folies-nouvelles !	Les comédiens de société	11	29/04/62	Le Charivari
3042	Rappelés avec enthousiasme ! et pas un claqueur, voilà ce qui s'appelle un vrai succès ! ... et on dit que l'art dramatique dépérit ... allons donc ! ...	Les comédiens de société	12	30/04/62	Le Charivari
3043	Toute entière à l'étude de son rôle d'opérette, madame de St Chalumeau crie tellement fort qu'elle ne s'aperçoit pas que son enfant beugle !	Les comédiens de société	13	07/05/89	Le Charivari
3044	La simple comédie ne suffisant plus à l'ambition artiste de Mr de Boisfumé, il se décide à aborder la haute tragédie.	Les comédiens de société	14	10/05/62	Le Charivari
3045	Répétition d'une pièce dramatique / - Non, barbare ! ... la mort seule pourra me séparer de mon enfant ! ...	Les comédiens de société	15	13/05/62	Le Charivari
3046	- Voyons madame, un peu de courage, une reine ne doit pas trembler comme ça... , rappelez-vous donc que vous êtes une reine et que vous allez dire des vers du grand Corneille ! ... / - La tragédie, ça me révolutionne... je regrette bien de ne pas m'en être tenue à jouer l'opérette... faites une annonce au public et réclamez son indulgence ! ...	Les comédiens de société	16	06/06/62	Le Charivari
3081	Les reines des théâtres du boulevard sommées d'avoir à se rendre dans le plus bref délai au théâtre français ! ...	Actualités	563	12/10/62	Le Charivari
3082	Le théâtre français réduit, par suite de la disette des reines de tragédie, à se servir d'une reine-mannequin...	Actualités	571	24/10/62	Le Charivari
3154	- Pardon, monsieur le directeur, je viens vous dire que ma fille est absolument forcée de s'absenter pendant trois jours./ - Mais, c'est impossible ! ... elle a un rôle important dans le drame que nous jouons	Naïvetés	2	20/03/63	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
	... / - Si vous le permettez, monsieur, je le remplirai à sa place ... Oh! soyez tranquille, je le sais par cœur... je suis toujours dans la salle pendant que ma fille est en scène ! ...				
3263	- On dit que les Parisiens sont difficiles à satisfaire, sur ces quatre banquettes pas un mécontent... - il est vrai que tous ces Français sont des Romains.	Croquis pris au théâtre par Daumier	2	12/02/68	Le Charivari
3264	Une discussion littéraire à la deuxième galerie.	Croquis pris au théâtre par Daumier	3	26/12/68	Le Charivari
3265	Une méprise à l'Odéon un jour de tragédie / - Mais viens donc, mais viens donc ! ... / - J'te dis que ça n'est pas fini on vient de relever le rideau et voilà encore un romain qui est en scène !	Croquis pris au théâtre par Daumier	4	03/05/68	
3267	Le fruit d'une mauvaise éducation dramatique.	Croquis pris au théâtre par Daumier	5	25/05/68	Le Charivari
3268	Déesse mais pas fière.	Croquis pris au théâtre par Daumier	8	11/06/69	Le Charivari
3276	Le terrible régisseur / - Comment vous me dites que vous avez manqué la répétition aujourd'hui parce que vous avez posé des sangsues à votre mère ? ... / - Oui, monsieur ! / - Mais il y a trois mois, en entrant ici, vous m'avez dit que vous étiez orpheline... c'est la première fois, dans ma longue carrière dramatique, que je vois poser des sangsues à une personne morte.	Les moments difficiles de la vie	5	01/04/68	Le Charivari
3277	Un soir de première représentation. Pataugeant au milieu d'une tirade qu'il savait si bien à la répétition générale.	Les moments difficiles de la vie	6	26/05/64	Le Charivari
3279	Ah mon cher monsieur, vous m'avez passer une soirée bien agréable, vous m'avez rappelé Talma. / - Vraiment je vous ai rappelé Talma ? / - Oui... notamment par la coupe du nez.	Croquis dramatiques	1	12/04/68	Le Charivari
3281	La mère de la débutante / - Quel bonheur ! ... on reconnaît du talent à	Croquis	2	01/07/68	Le Charivari

Loÿs Delteil	TITRE	SERIE	PLANCHE	DATE	JOURNAL
	ma fille, on lui jette des bouquets ! ... Oh ! merci mon Dieu ! / (Dans sa joie elle oublie que c'est elle même qui les a achetés).	dramatiques			
3312 bis	Un nouveau théâtre modèle / Rien n'y a été négligé pour la commodité des spectateurs.	Croquis pris au théâtre par Daumier		29/01/68	Le Journal amusant
3555	La femme à barbe – Imprudente ! osez venir chasser sur mes terres ! / (LA TRAGÉDIE) - De quoi ! ... est-ce que je n'ai pas de la barbe aussi ? ...	Actualités	27	15/02/71	Le Charivari
3706	Répétition de sourire avant de se présenter à ses électeurs.	Actualités	74	20/04/69	Le Charivari
3764	Le souffleur.	Actualités	27	06/02/74	Le Charivari
3850	Une représentation au théâtre de Bordeaux / L'ennuyeux c'est qu'on ne voit pas le souffleur.	Actualités	319	24/02/71	Le Charivari
3904	- La toile !!	Actualités	9	12/01/76	Le Charivari
3949	- Mon vieux Talma, tu peux te fouiller !	Les Cabotins	7	26/04/82	Le Journal amusant

I Présentation

A LA LITHOGRAPHIE

a. La technique

La technique lithographique apparaît d'abord à Munich en 1796 sur l'initiative de l'auteur dramatique Aloys Senefelder qui cherchait un moyen de reproduire rapidement ses propres textes. Il utilise un crayon gras sur une pierre calcaire traitée avec une solution acidulée qui permet de fixer les graisses du crayon lithographique et de rendre plus perméable encore les zones de la pierre où le crayon n'est pas passé. Après cette première étape de réaction chimique qui dure environ 24 heures, il lave la pierre à l'essence, puis l'humidifie et enfin l'encre au rouleau grâce à une encre particulièrement grasse qui ne se fixe que sur les traits du crayon lithographique. Après un moment de tâtonnements, et une première tentative qui échoue en 1802, Senefelder parvient à introduire cette technique en France en 1816 grâce à la collaboration des imprimeurs Engelmann et de Lasteyrie. Très vite la lithographie connaît un essor fulgurant, dans le contexte d'industrialisation de la première moitié du XIX^e siècle, en raison des capacités de reproduction plus rapide qui lui sont prêtées. Cette nouvelle forme d'impression va rapidement supplanter les techniques traditionnelles de gravure (sur bois ou sur cuivre) car elle offre une plus grande maniabilité et nécessite moins de dextérité.

b. Les confrères de Daumier

L'Angleterre, qui incarne au XIX^e siècle le pays phare en matière d'industrialisation mais également de libéralisme, va se saisir de la technique lithographique et devenir le pays de la caricature. Déjà, bien avant l'émergence de la lithographie, elle se distinguait au siècle précédent par ses caricatures de mœurs puis celles traitant de politique, qui ont fait la notoriété de Hogarth, précurseur en la matière, et inspirateur de Daumier. Au XIX^e, c'est à la France de connaître son âge d'or de la caricature, favorisé par l'apparition de l'invention de

Senefelder. Cette dernière s'applique tout d'abord massivement aux albums de paysages et aux portraits. Ensuite, dans la seconde moitié du siècle, la chromolithographie permettra également la diffusion d'affiches, dont le public se montre très friand, et qui fit accéder Toulouse-Lautrec et Alphonse Mucha à la postérité.

Daumier fait ses débuts de lithographe dans la décennie qui suit l'arrivée en France de l'invention et reste aujourd'hui un de ceux qui en exploitaient au maximum les possibilités. Néanmoins, d'autres noms sont à retenir qui ont également contribué au déploiement et à l'exploration de la lithographie en France, et qui l'ont extraite de son ancrage purement technique et journalistique pour en faire un art. Ces hommes, comme Daumier, fournissent des illustrations pour les journaux qui les emploient et parallèlement collaborent à des ouvrages collectifs. En outre leurs planches font régulièrement l'objet de nouveaux tirages, dits « sur blanc » de meilleure qualité que les parutions journalistiques.

On retiendra ainsi quelques lithographes contemporains de Daumier qui travaillèrent avec lui, dont l'un des plus connus de son temps, mais resté depuis dans l'ombre de Daumier, Gavarni (1804 – 1866). D'abord dessinateur industriel puis dans le milieu de la mode, il devient observateur des Boulevards, et offre à ses planches une particularité en rédigeant lui-même ses légendes. Il s'est penché lui aussi sur la thématique théâtrale, dans les suites *Les Coulisses* en 1838 et *Les Artistes* deux ans plus tard. Baudelaire se livre à une comparaison entre Daumier et Gavarni, collègues au *Charivari* mais que l'on pose désormais presque en rivaux tant le succès du premier a endigué celui du second. « Beaucoup de gens préfèrent Gavarni à Daumier, et cela n'a rien d'étonnant. Comme Gavarni est moins artiste, il est plus facile à comprendre pour eux. Daumier est un génie franc et direct. Otez-lui la légende, le dessin reste une belle et claire chose. Il n'en est pas ainsi pour Gavarni ; celui-ci est double : il y a le dessin, plus la légende. En second lieu, Gavarni n'est pas essentiellement satirique ; il flatte souvent au lieu de mordre ; il ne blâme pas, il encourage. »³ Autres lithographes du *Charivari*, dont les œuvres respectifs restent aujourd'hui encore plus confidentiels, Cham (1819 – 1879), Charlet (1792 – 1845) et Traviès (1804 – 1859), qui déjà aux dires des critiques de l'époque, ne peuvent prétendre égaler le talent de Daumier. Ainsi Arsène Alexandre qualifie-t-il de

³ Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes français » dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976 (collection bibliothèque de la Pléiade) p. 559.

« nul »⁴ le dessin de Cham et se prononce-t-il en des termes peu élogieux au sujet des deux autres⁵. Rares sont les artistes qui semblent trouver grâce aux yeux des critiques d'art. On en trouve un exemple dans la personne de Gustave Doré, qui a collaboré très peu de temps au *Charivari*, avant de s'écarter de la presse pour explorer les possibilités de son art dans des illustrations de livres.

Finalement, la suprématie de Daumier du point de vue aussi bien esthétique que technique s'impose de son vivant. Une inégalité de sa production, inhérente à la condition d'artiste, apparaîtra au fil de notre étude, comme elle a surgi aux yeux de ses contemporains. Néanmoins, la critique demeure à son sujet quasi unanime dans la qualité et la profondeur des lithographies dont la presse s'est faite le relais.

B LA PRESSE

a. Le contexte

Le dépôt légal

Le contexte de contrôle de l'imprimé du XIX^e siècle explique la richesse des fonds d'estampes, notamment de la Bibliothèque nationale de France, qui possède la totalité de l'œuvre lithographiée de Daumier. En effet la loi du dépôt légal rétablie par Napoléon en 1810, s'étend aux estampes, et sept ans plus tard, suite à l'introduction en France du procédé lithographique, aux publications qui en sont issues. Sur les cinq planches à fournir, trois sont destinées respectivement à la Chancellerie, au ministère de l'Intérieur et à la direction de la Librairie. Les deux autres rejoignent le fonds de la Bibliothèque, qui au fur et à mesure va se doter de l'intégralité de la production lithographique de l'artiste, soit 4000 pièces. Il s'agit majoritairement d'épreuves avec la lettre, tirages moins prestigieux que les épreuves avant la lettre, qui devaient figurer au dépôt légal mais dont l'obligation n'a pas eu de réelle portée. Si sur le long terme, l'application de la loi permet l'acquisition d'une collection complète, essentielle aux travaux de catalogage qui suivront, il convient de souligner qu'il s'agissait à l'origine d'une mesure de censure.

⁴ Arsène Alexandre, *Honoré Daumier, l'écriture du lithographe*, Paris Librairie Renouard, 1888, p. 242.

⁵ Arsène Alexandre, *L'art du rire et de la caricature*, Paris, May et Motteroz, 1892, p. 157 et 177.

Le pouvoir de l'image

L'encadrement particulier des estampes trouve sa justification dans la mesure où l'image ne nécessite pas de savoir lire. En effet, la population alphabétisée demeure minoritaire (53 % en 1832)⁶ mais elle peut en revanche comprendre une caricature. L'image se situe dans un rapport d'immédiateté ; aisément compréhensible puisqu'en relation directe avec l'actualité, elle utilise des références communes et se décode rapidement. Le principe de la caricature repose d'ailleurs sur la réutilisation de codes, qui éloignent l'objet de lui-même en le définissant comme un personnage, pour mieux l'inscrire dans une réalité souvent surprenante ou choquante, qui, par ce déplacement devient drôle. Les nombreux portraits-charges de Louis-Philippe en forme de poire illustrent l'appropriation progressive du motif aussi bien par les caricaturistes, qui le réutilisent, que par le public, qui le réclame. De plus, la structure sérielle des publications d'estampes accentue l'émergence d'un véritable personnage dont le public veut connaître les nouvelles aventures et fait naître chez lui un « horizon d'attente »⁷. La place de l'illustré dans l'alimentation de la curiosité des lecteurs s'accroît ainsi d'autant et contribue à critiquer et mettre à mal l'autorité du Roi. La diffusion des images doit cependant être nuancée par une réelle pauvreté des Français, qui souvent recoupe l'analphabétisme, et place le média dans une position instable entre début d'une libéralisation menant à un capitalisme journalistique et archaïsme de la société.

b. Daumier et la censure

La presse et les autorités

L'activité de Daumier se comprend mieux en regard des décisions politiques prises sous la monarchie de Juillet concernant la presse. La puissance du média, son impact croissant à l'aune du « siècle de la presse »⁸, le rendent potentiellement menaçant aux yeux des autorités dans l'expression d'un état esprit séditionnel, encore imprégné de la Révolution française, de sorte que la diffusion doit en être contrôlée, si ce n'est réduite. Le poids de la presse se mesure notamment dans le rôle décisif qu'elle joue à l'occasion de la naissance des Trois Glorieuses, les 27, 28 et 29 juillet 1830, qui mettent fin à la Restauration. Elle est à la fois mobile et

⁶Christophe Charle, *Le Siècle de la presse ; 1830 – 1939*, Paris, Ed. du Seuil, 2004 (collection l'Univers Historique) p. 24.

⁷Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (collection Tel) p. 49 - 50.

⁸Christophe Charle, *Le Siècle de la presse ; 1830 – 1939*, Paris, Ed. du Seuil, 2004 (collection l'Univers Historique)

moteur du mouvement de contestation : objet d'une tentative du gouvernement de la museler et, en réaction, vecteur d'une opposition fédératrice. La libéralisation relative qui s'amorce au début des années 1830 rompt alors avec la législation antérieure très rigide. Daumier illustre le rapport conflictuel qui oppose les autorités et sa profession dans *Ah ! Tu veux te frotter à la presse !!* (LD 71, illustration 1) publiée en 1833 dans *La Caricature*. Cette lithographie met en scène Louis-Philippe (reconnaissable entre autre à son parapluie) prisonnier d'une presse qu'actionne un ouvrier typographe pour venger la liberté de la presse en danger. Plus tard, sous le Second Empire apparaîtra la figure d'Anastasia distinguable à ses grands ciseaux, emblème de la censure qui vient amputer la caricature.

Chronologie

Il convient dès lors de mettre en relation le travail de Daumier sur la thématique théâtrale et les évolutions successives de l'encadrement légal. On peut établir une concordance entre les moments de retour à la censure et la production de lithographies de mœurs depuis la monarchie de Juillet jusqu'au Second Empire, divisant ainsi l'œuvre de l'artiste en cinq périodes :

1)1830 - 1835

Les caricatures politiques qui le rendent célèbre placent également Daumier en cible privilégiée des autorités : aussi se retrouve-t-il emprisonné six mois suite à la publication en décembre 1831 de *Gargantua* (LD 34, illustration 2), une mise en scène du roi volant au peuple ses écus. Cette condamnation se produit bien avant le retour en 1835 à la censure préalable, et illustre le caractère complexe d'un régime soi-disant libéral, mais qui dans les faits intente de nombreux procès aux organes de diffusion et les place en difficulté financière.

2)1835 - 1848

L'année 1835 marque un coup d'arrêt pour la presse d'opinion, par la définition de nouveaux délits de presse et le rétablissement de la censure, en particulier concernant les dessins et caricatures, c'est-à-dire précisément l'objet de notre étude. Premier organe de publication des lithographies de Daumier, *La Caricature* disparaît et l'artiste se tourne alors vers la caricature de la société parisienne, comme chroniqueur de mœurs pour *Le Charivari*.

3)1848 - 1851

La proclamation de la république s'accompagne immédiatement d'un relâchement de l'étau qui enserrait la presse. La suppression de la censure permet à Daumier de s'exprimer à nouveau sur le terrain politique et d'œuvrer pour ses convictions républicaines.

4)1851 - 1859

Le progressif retour à l'ordre mené par Louis-Napoléon Bonaparte, suite au coup d'état du 2 décembre 1851, se traduit par l'instauration à nouveau de la censure, et par conséquent l'abondance de lithographies de mœurs. Cette période se caractérise notamment par un intérêt vif de l'artiste pour le monde du spectacle, nous fournissant ainsi la majeure partie du corpus nécessaire à l'étude de la scène parisienne vue par Daumier.

5)1859-1872

Les années de libéralisation de l'Empire finissant et l'ancrage de la république dès 1870 se juxtaposent avec les dernières publications de Daumier. Avant d'abandonner définitivement le domaine de la presse pour se consacrer à la peinture, il peut à nouveau fournir des planches politiques.

c. Le Charivari

Sur l'intégralité de notre corpus, moins d'une dizaine de lithographies ne proviennent pas du *Charivari*, qui apparaît dès lors pour Daumier comme la principale source de diffusion de sa carrière, concernant ou non la thématique théâtrale.

Charles Philipon (1800 - 1862), dessinateur et lithographe qui avait déjà établi un commerce de caricatures en 1829 à Paris, crée cette même année avec l'aide de l'imprimeur Ratier *La Silhouette*. Ce journal n'existera qu'une année durant, mais pose les bases de la presse satirique illustrée de lithographies. Daumier prend part à *La Silhouette* de façon très relative, dans la mesure où il ne fournit qu'une planche sur les cent trois publiées. Après la Révolution de Juillet, Philipon fonde, toujours dans la capitale, un journal hebdomadaire qui paraîtra entre le 4 novembre 1830 et le 27 août 1835 et qui s'intitule : *La Caricature politique, morale et littéraire ; journal rédigé par une société d'artistes et de gens de lettres*. Daumier y fait ses vrais débuts et rejoint par ailleurs *Le Charivari*, également mis en place par Philipon dès le 1^{er} décembre 1832, pour contrer les condamnations régulières de sa première presse. L'ambition du directeur pour ce second journal est grande, comme l'indique son titre complet ; *Le Charivari ; journal publiant chaque jour un nouveau dessin*. Son format in-quarto reste le même que celui des autres journaux politiques : des articles critiques sur les deux premières pages et des annonces de spectacles et de réclames en dernière page. Son originalité réside dans la présence en troisième page d'un dessin original, en lien avec l'actualité, que les journalistes lithographes fournissent tous les jours. Le nom même du journal annonce son

caractère contestataire, le charivari correspondant au tapage organisé lors des remariages. Par extension il accompagne les hommes politiques, en particulier sous Louis-Philippe et signifie dans le cadre de la presse le regard critique et lucide des citoyens sur la vie publique. L'impact du journal, qui n'a cessé de paraître qu'en 1937, en fait un journal contestataire qui trouve un écho en Angleterre, avec la création en 1841 du *Punch ; London Charivari*.

C LE THÉÂTRE

a. La scène parisienne

La législation

Comme la presse, le théâtre français du XIX^e siècle dépend du bon vouloir de la censure, en raison de la vive menace qu'il peut représenter pour le maintien de l'ordre public. Déposés au ministère de l'Intérieur, les manuscrits doivent répondre aux critères moraux et politiques en adéquation avec les bonnes mœurs, et en ressortent assortis de modifications des censeurs chargés d'en édulcorer le contenu. De plus, et là encore comme la presse, les théâtres ont longtemps relevé du système des privilèges, qui assure l'exclusivité d'une publication ou d'une pièce selon le domaine auquel il s'applique. Dans un premier temps aboli par la loi Le Chapelier en 1791, le privilège entre à nouveau en vigueur sous le Premier Empire, par l'intermédiaire, entre autre, du décret du 16 juin 1806. Napoléon établit ainsi une « scission esthétique et sociale des répertoires et des publics »⁹ qui s'assouplira progressivement mais se maintiendra dans le texte jusqu'en 1864.

⁹Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette, *Le théâtre français du XIX^e siècle, histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008, (collection Anthologie de L'avant-scène théâtre) p.16.

TITRE PREMIER.

1. Aucun théâtre ne pourra s'établir dans la capitale sans l'autorisation spéciale de S. M. sur le rapport qui lui en sera fait par son ministre de l'intérieur.

2. Tout entrepreneur qui voudra obtenir cette autorisation, sera tenu de faire la déclaration prescrite par la loi, et de justifier, devant le ministre de l'intérieur, des moyens qu'il aura pour assurer l'exécution de ses engagements.

3. Le théâtre de l'impératrice sera placé à l'Odéon, aussitôt que les réparations seront achevées. Les entrepreneurs du théâtre Montansier, d'ici au 1^{er} Janvier 1807, établiront leur théâtre dans un autre local.

4. Les répertoires de l'opéra, de la comédie française et de l'opéra-comique, seront arrêtés par le ministre de l'intérieur; et nul autre théâtre ne pourra représenter à Paris des pièces comprises dans les répertoires, de ces trois grands théâtres, sans leur autorisation, et sans leur payer une rétribution qui sera réglée de gré à gré et avec l'autorisation du ministre.

5. Le ministre de l'intérieur pourra assigner à chaque théâtre un genre de spectacle dans lequel il sera tenu de se renfermer.

6. L'opéra pourra seul donner des ballets ayant les caractères qui sont propres à ce théâtre, et qui seront déterminés par le ministre de l'intérieur. Il sera le seul théâtre qui pourra donner des bals masqués.

Le public

Les salles parisiennes du XIX^e s'inspirent du théâtre à l'italienne dont l'architecture permet à la fois de voir et d'être vu, situant ainsi le spectacle aussi bien sur la scène que parmi le public. Lieu de sociabilité, le théâtre, malgré la hiérarchie des places et des salles, permet à des publics multiples de se mêler. La représentation de plusieurs pièces de registres parfois différents dans une même soirée accentue ce phénomène de mixité, et anime également la salle. En effet, les spectateurs s'absentent entre deux spectacles, voire pendant et arrivent en retard. Daumier prend en compte ces mouvements et les restitue au fil de ses planches, parfois en attirant particulièrement l'attention sur ce phénomène, parfois, presque malgré lui en fournissant un décor à la scène qui l'intéresse. Dans une lithographie de 1853 issue d'une première série de *Croquis dramatiques*, l'artiste dessine simultanément la scène sur laquelle se joue la tragédie et le contrôle des billets à l'entrée (LD 2350, illustration 3). Derrière le personnel de l'accueil on aperçoit un couple se dirigeant probablement vers la salle et qui s'il va s'y installer, le fera sans se soucier de la gêne occasionnée aussi bien au public qu'aux acteurs. Daumier montre également le mouvement inverse, à savoir un départ prématuré avant la fin du spectacle. Dans *Un nouveau théâtre modèle* (LD 3312bis, illustration 4), un homme

imposant quitte la salle et bouscule ceux qui se trouvent sur son passage. La légende met par ailleurs l'accent sur le manque de confort de ces parterres, symptomatique des salles de l'époque, par le biais de l'ironie ; *Rien n'y a été négligé pour la commodité des spectateurs*. Dans de nombreuses lithographies, Daumier s'intéresse donc à l'assistance et rend compte en outre de l'impolitesse du public, de ses réactions face au spectacle ou encore des petites bassesses de la vie quotidienne qu'abrite également un théâtre. On retiendra ici trois planches qui caractérisent le travail de l'artiste sur ce sujet et qui inscrivent sa démarche dans une plus vaste de « peintre de la vie moderne »¹⁰. La première (LD 3263, illustration 5) publiée dans *Le Charivari* du 13 février 1864 propose un cadrage restreint sur les premiers rangs du parterre, constitué d'un public essentiellement masculin. Conquis, ces hommes applaudissent les acteurs et une certaine satisfaction sur leurs visages, comme éclairés, ce que permet le papier laissé en réserve par le lithographe. Daumier met l'accent sur l'expression des visages, sans pour autant exagérer les traits, inscrivant son travail dans une dimension plus sociale ou documentaire que caricaturale. L'importance des portraits apparaît également dans une autre planche de la même série des *Croquis pris au théâtre par Daumier*, (LD 3264, illustration 6) mais qui cette fois rend compte de physionomies très disparates et presque défigurées. Ici les femmes se mêlent aux hommes, et ce public semble plus populaire, moins apprêté et s'est probablement installé dans le poulailler, tout en haut de la salle. Daumier rend compte de l'agitation de l'assistance pendant la représentation, qui fait fi du bon déroulement du spectacle et n'hésite pas à en venir aux mains. Les visages difformes, l'obscurité dans laquelle sont plongés certains, l'importance des jeux d'ombres et la vive luminosité braquée sur le visage de l'homme en colère donnent à cette lithographie l'aspect d'un tableau. De plus la ligne diagonale qui traverse la scène accentue le mouvement vers l'avant de celui près à frapper et le recul de la victime dont la casquette tombe déjà, semblant annoncer sa chute. Cette planche, intitulée *Une discussion littéraire à la deuxième Galerie*, mise en relation avec la précédente souligne le caractère complexe de l'œuvre de Daumier, dont les modes de représentation diffèrent sensiblement au fil des lithographies. Enfin, l'intérêt de l'artiste pour l'évocation de l'auditoire réside également dans sa capacité à tourner en ridicule le public bourgeois, ce qui apparaît en outre comme l'un des fils conducteurs de l'ensemble de sa carrière. Nous nous pencherons ici sur *Une méprise à l'Odéon un jour de tragédie*, (LD 3265, illustration 7) où figure un couple prêt à s'installer à nouveau dans la salle croyant voir le spectacle reprendre ; il ne s'agit en réalité que du pompier chargé d'éteindre les bougies, que l'épouse prend pour un Romain en raison de son casque. Daumier se rit de de cette femme, qui sous des allures

¹⁰Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976 (collection bibliothèque de la Pléiade) p. 683.

élégantes mais un physique grossier, tente de masquer sa naïveté et son inculture. Emblème de tout un pan du public, cette scène illustre l'affection toute particulière de l'artiste pour la bourgeoisie fière mais hébétée, dont le quotidien regorge de saynètes de ce types qui offrent à Daumier un matériau inépuisable.

Les salles

Les spectacles de curiosités

Extrêmement surveillé, le paysage théâtral de l'époque de Daumier oppose une scène officielle, subventionnée à une activité plus marginale et populaire. Cette dernière, que Daumier a croquée et peinte comprend tous les « spectacles de curiosités » que nous ne traiterons pas ici mais dont nous rendrons compte par l'intermédiaire d'une planche, symbolisant l'affrontement entre deux genres ; la foire et la tragédie (LD 3555, illustration 8). Parue le 15 février 1871 dans la série *Actualités*, cette lithographie de la fin de la carrière de Daumier, situe le regard depuis le parterre, parmi le public. Au premier plan tout en bas de l'image, apparaissent des visages tendus vers la scène, montrant la contorsion nécessaire au spectateur pour espérant voir le spectacle qui se déroule sur les planches. Au-dessus de ces têtes se tiennent deux femmes, dessinées sur un fond grisâtre et aux pieds desquelles Daumier fait apparaître une fumée blanche. La femme à barbe à gauche surprend par la grossièreté de ses traits et de sa musculature qui l'apparente davantage à un homme. Elle menace de son poing l'allégorie de la tragédie qui se tient face à elle, avec fierté. Toutes deux reçoivent de la part du lithographe les attributs propres à leur registre ; une masculinité plus qu'affleurante dans une robe grotesque pour la femme à barbe, et une toge antique pour la tragédie. Cet affrontement symbolise les rivalités entre deux théâtralités distinctes en quête d'un légitimité toujours plus grande pour la tragédie, et cherchant à ne pas couler sous des formes théâtrales déjà reconnues pour la foire.

Les salles officielles

Le théâtre officiel comprend quant à lui deux types d'établissements ; les grands théâtres et opéras d'une part et les salles secondaires, de et sur les boulevards, d'autre part. La première catégorie regroupe initialement les lieux de représentation les plus prestigieux de la capitale : l'Opéra (ou Académie de musique), l'Opéra-Comique, le Théâtre-Français, le Théâtre de l'Odéon et le Théâtre des Italiens. Chaque salle a reçu un privilège et propose un registre en

conséquence, permettant ainsi une grande transparence aux yeux des autorités et limitant la concurrence. Le décret de 1806 autorise en parallèle l'existence de quatre salles dites secondaires, dont le nombre croira progressivement dès la Restauration. Parmi elles on trouve le Théâtre de la Porte Saint-Martin, celui de la Gaîté, des Variétés ou encore l'Ambigu-Comique. La situation géographique d'une dizaine de ces établissements le long du boulevard du Temple, conduit à baptiser celui-ci « Boulevard du Crime », en raison de toutes les truanderies fictives qui s'y sont produites. Il disparaîtra en 1862 lors des grands travaux haussmanniens de modernisation de Paris. La demande croissante du public, l'assouplissement législatif et la professionnalisation du milieu permet au théâtre de s'étendre et de gagner en reconnaissance. En 1855, 26 salles existaient dans la capitale, tandis qu'en 1878, date qui coïncide presque avec la fin de notre étude, la ville en comptait 78.

b. La professionnalisation du théâtre

Le XIX^e siècle amorce un changement fondamental dans le monde du théâtre concernant aussi bien les métiers d'acteur, de metteur en scène que de critique d'art. L'assouplissement législatif et le succès croissant du premier divertissement des parisiens permettent à la scène et à ceux qui la font vivre de s'épanouir.

Le statut de l'acteur

Progressivement, la condition sociale de l'acteur s'améliore, l'éloignant ainsi de la marginalisation du XVIII^e siècle, encouragée depuis longtemps par le discours réprobateur de l'Église. Les troupes voient naître en leur sein de véritables vedettes qui pour certaines d'entre elles se feront les ambassadrices du théâtre français à l'étranger. Sarah Bernhardt figure sans doute comme la représentante la plus emblématique de l'explosion au XIX^e siècle du phénomène de vedettariat. Notre étude se situe quelque peu en amont de cette période, à l'aune de la prise d'ampleur du mouvement. La postérité garde en mémoire les noms de Talma, Frédérick Lemaître, Marie Dorval ou Mlle Mars. Le théâtre d'alors s'organisait en fonction de l'emploi, qui confiait toujours à un acteur le même genre de rôle, habituant le public à un type et l'influençant dans sa compréhension de la pièce. Outre ces rares grandes vedettes, nos futures stars de cinéma, le théâtre inscrit nombre de ses acteurs dans une grande précarité dont rend compte Daumier. *L'acteur des Funambules*, (LD 841, illustration 9) parue dans *Le*

Charivari du 19 février 1842, il montre à la fois la foule, impatiente, se pressant pour prendre place dans la salle, et l'arrivée par l'entrée des artistes d'un comédien, maigre et affamé, qui doit se contenter « d'un sou de pommes de terre frites » pour repas. Son visage aux traits marqués et sa posture voûtée montrent l'usure d'un métier qui ne nourrit pas toujours son homme. En outre, le décor choisit par Daumier singularise d'autant plus la profession ; l'acteur au premier plan, qui occupe la plus grande partie de l'image, est séparé du public compressé par une barrière. La présence de cette barrière symbolise la séparation entre scène et salle, et isole d'autant plus l'acteur que si les gens se pressent pour voir jouer une pièce et paient pour cela, lui en retour ne semble pas gagner correctement sa vie. Pareillement, Daumier décrit les difficultés financières que n'empêche pas le succès dans *Une représentation à bénéfice* (LD 1124, illustration 10) extraite de la série *Les beaux jours de la vie*. L'expression « représentation à bénéfice » nécessite de s'attarder sur sa définition, que l'on trouve de manière développée et critique dans *L'Encyclopédie des gens du monde*¹¹, dont le tome qui nous intéresse a été publié à Paris en 1834, soit au début de la carrière de Daumier. Il s'agit d'un spectacle joué au nom d'un acteur ou d'une cause, auquel est versée par la suite l'intégralité des recettes. L'auteur de l'article, un certain Ourry, relate le passage d'une « récompense à la fois honorifique et fructueuse accordée au talent, ou du moins aux longs services d'un acteur » à une pratique qui perd de son éclat et fait à l'époque de Daumier partie des prérogatives de tout comédien. Dans la planche qui se rapporte à ce thème, deux acteurs en costume dessinés à mi-corps, semblent échanger des propos secrètement. Les couleurs qui les habillent sont inversées : le noir du couvre-chef du plus jeune se retrouve dans le drapé du plus âgé, et le blanc très vif de la barbe de ce dernier réapparaît pareillement dans le vêtement bouffant du premier. L'ironie de la lithographie tient dans le décalage entre le titre et la légende ; malgré l'affluence et les gains engendrés, les deux acteurs ne rentrent pas pour autant dans leurs frais.

La critique dramatique

L'espace croissant qu'occupe le théâtre dans la vie parisienne comme « objet de fascination esthétique et sociale »¹² est relayé par la presse, qui offre une nouvelle place à la critique. Daumier pourrait dans une certaine mesure incarner une des grandes voix du XIX^e siècle tant

¹¹Maurice Ourry, « Représentation à bénéfice », Treuttel et Würtz (dir.) *Encyclopédie des gens du monde*, t. III 1, Paris, 1833 – 1844, p. 310 et 311, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2155288.f> (juin 2009).

¹²Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette, *Le théâtre français du XIX^e siècle, histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008 (collection Anthologie de L'avant-scène théâtre) p.28.

il s'est intéressé à la dramaturgie de ses contemporains. Sa position et celle de ses collègues lithographes sur le sujet théâtral reste ambiguë, dès lors qu'elle relève, dans le cas de Daumier notamment, plus d'une étude de l'homme à travers son expressivité, que d'une véritable analyse du spectacle. La critique dramatique a un impact primordial sur le succès ou l'échec d'une pièce et dans les querelles théoriques et idéologiques qui animent la presse de l'époque. La publication de feuilletons dramatiques dans un journal entre en compte dès les années 1810 dans le nombre de ventes. Ces papiers résument la pièce et se proposent de juger aussi bien la vraisemblance des situations, que le jeu des acteurs ou la qualité des décors. Il convient de souligner que les hommes à l'origine de ces publications s'illustrent parallèlement par leurs qualités d'écrivains qui donnent à leurs paroles un poids considérable.

c. Les genres théâtraux

Le théâtre du XIX^e siècle repose sur le système des genres, hérité de la *Poétique* d'Aristote, qui les confine à un lieu de représentation et un public toujours les mêmes, comme nous l'avons vu plus haut. Mais le contexte historique mouvementé et l'émergence du métier d'historien qui en découle viennent interroger le théâtre dans ses fondements, en donnant lieu à des genres nouveaux et une nouvelle distribution de la scène parisienne.

Le romantisme

Le XIX^e siècle représente le siècle du romantisme qui vient diviser les milieux artistiques, en particulier littéraires. La teneur éminemment politique des débats de l'époque confère aux querelles une teneur sociale, dans laquelle Daumier prend place, cherchant à répondre aussi bien à ses responsabilités de journaliste, qu'à ses affinités personnelles.

Le drame historique

Le 25 février 1830 apparaît comme la date de naissance symbolique du romantisme, en raison de la première représentation sur scène du drame romantique de Victor Hugo, *Hernani*, qui a donné lieu avant même cette date, à la bataille du même nom. Les principes défendus par Hugo et ses confrères tels que Théophile Gautier et Gérard de Nerval, vont à l'encontre du théâtre établi à Paris et de la répartition traditionnelle qui va de paire. Le théâtre doit avoir partie liée avec l'Histoire, ce qui lui donnera également le nom de drame historique. C'est-à-

dire que les auteurs ne doivent plus se contenter de prendre le passé pour trame de fond, mais faire résonner des interrogations sur l'avenir, dépassant ainsi les combats ontologiques ordinaires de la tragédie et inscrivant l'homme dans une dimension sociale et politique. En réalité, dès 1827, dans la préface de son drame intitulé *Cromwell*, Hugo avait exposé sa volonté de donner naissance à une dramaturgie au carrefour des genres : « la muse moderne (...) sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime »¹³. Une ambition plus vaste, et sans doute plus utopique, réside sur le même mode dans l'abolition des frontières entre les publics, pour l'unir sans distinction dans la réception d'un même spectacle. L'âge d'or du drame romantique se situe entre 1830 et 1835, période de relâche de la censure qui permet au discours critique qu'il véhicule de s'épanouir, dont voici certaines des publications les plus célèbres et les plus virulentes : *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset (1834), *Chatterton* d'Alfred de Vigny (1835) et de manière un peu plus tardive *Ruy Blas* de Victor Hugo (1838). Le déclin du drame historique s'amorce en 1843, lors de l'échec en mars des *Burgraves*, pièce de Hugo jouée à la Comédie-Française, qui parodie l'immobilisme des anti-républicains. Mais le genre connaîtra par la suite une postérité assurée dans l'émergence du drame moderne.

Daumier et Victor Hugo

La collaboration de Daumier à l'illustration de la page de garde des *Châtiments*, parus en 1853 et dans lesquels Victor Hugo attaque la tyrannie de Napoléon III, n'a pas empêché le lithographe de malmener l'écrivain et homme politique. En ce qui concerne la thématique théâtrale. Il s'agit pour lui non d'attaques personnelles, mais plutôt de rendre compte d'informations culturelles, comme la déconvenue historique des *Burgraves* qui mit fin aux publications des pièces de l'écrivain, et que Daumier croqua dans *Le Charivari* du 31 mars 1843, alimentant la série *Caricatures du jour* (LD 1004, illustration 11). Le travail de caricaturiste de Daumier y affleure dans l'exagération des traits de Hugo, notamment son front découvert et démesuré. L'implication politique de ce dernier lui vaut d'être croqué comme tous les autres acteurs de la société de l'époque dans des planches d'actualités politiques qui ont fait la célébrité de Daumier. La scène a lieu de nuit, dans une ville vide et sombre qui apparaît dans la moitié droite de la planche. À gauche, Hugo se campe devant une affiche titrée de sa pièce, les mains dans les poches, le visage de profil, tourné vers une étoile filante. La légende en vers explicite les tristes pensées de l'homme : *Hugo, lorgnant les voûtes bleues, / Au*

¹³Victor Hugo, préface de *Cromwell*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k374607.image.r>, p. 16 (juin 2009).

Seigneur demande tout bas : / Pourquoi les astres ont des queues / Quand les Burgraves n'en ont pas. Cette première représentation s'accompagne d'une seconde le 7 mai 1843 dans *La Caricature* (LD 1010, illustration 12). Le lithographe joue sur le contraste, en mentionnant *Lucrèce*, une tragédie néo-classique de François Ponsard, jouée un mois après à l'Odéon, dont le succès accentua l'échec de Hugo d'une part et la perte de vitesse des romantiques d'autre part. Daumier ne fait pas figurer les auteurs mais les personnages des deux pièces sur un fond presque totalement laissé en réserve. *Lucrèce*, femme digne et droite, vêtue de drapés antiques refoule du pied les Burgraves, minuscules hommes laids et grimaçants, et les contraint à rebrousser chemin. L'écart de tailles entre les deux camps, sans pour autant grandir le succès de *Lucrèce*, ridiculise *Les Burgraves* et son auteur. De plus, le caractère hybride de la pièce de Ponsard, de tradition classique mais teintée de certains traits romantiques, transparait dans la légende, une fois de plus en vers : *Lucrèce, de nos jours, par un destin plus beau, / A su briser enfin de pénibles entraves, / Loin de se contenter de tourner son fuseau, / Elle sait faire encore filer les vieux Burgraves.*

Si Daumier fournit des planches tournant en dérision la personnalité de Hugo et son échec public, son œuvre lithographiée se rapproche également des préceptes romantiques par sa volonté de traduire sans cesse les imperfections de la vie quotidienne, et, notamment dans le domaine du théâtre, par le compte-rendu en image des travers des comédiens interprétant des personnages nobles. Daumier inscrit dans le cadre très codé et socialement marqué du théâtre des touches de « grotesque », qui le place du côté des romantiques. En outre, ce rapprochement idéologique et esthétique, doublé de la vocation critique de sa profession, inscrit son travail en réticence à la pratique classique empreint de l'héritage antique.

Affirmation des genres secondaires et déclin de la tragédie

Il ne s'agit pas ici de retracer toute l'histoire des genres théâtraux montants et descendants au XIX^e siècle, ce qui constituerait une exposition de données purement théoriques sans réel intérêt pour l'analyse qui nous concerne. Il nous faut en revanche traduire leur impact sur l'art lithographique de Daumier, en se penchant sur certaines caractéristiques de la scène parisienne de l'époque.

La première moitié du XIX^e poursuit et achève la pérennité du genre tragique, inchangé depuis *L'Art poétique* de Boileau datant de 1674 et la règle des trois unités mise en forme par

Corneille en 1660. Théâtre classique et noble par excellence, la tragédie, dont le pendant joyeux s'incarne dans la comédie, se caractérise par sa stabilité dans les pièces jouées, les thèmes abordés et les acteurs employés. Le manque d'innovation et la concurrence du drame historique amorce le déclin du genre, qui ne disparaît pas totalement et garde ses lettres de noblesse au Théâtre-Français autour des acteurs de la Comédie-Française. Nombreuses sont les lithographies de Daumier dans lesquelles il attaque ce théâtre vieillissant et démodé, dont il accuse les acteurs d'immobilisme, réutilisant sans cesse les mêmes ficelles. « C'est un contemporain qui attaque ses contemporains et leur fait un grief de ne pas savoir penser et créer par eux-mêmes »¹⁴ Le XIX^e marque de nombreux changements dans le paysage théâtral, permis entre autre par l'ancrage républicain progressif qui porte la liberté d'expression en étendard.

En dépit de nombreuses représentations couronnées de succès de ces deux genres théâtraux dans la première moitié du siècle, la critique ne semblait apprécier ni le mélodrame ni le vaudeville. Les raisons à l'époque invoquées témoignent aujourd'hui en réalité de « malentendus »¹⁵. Le premier concerne le public auquel s'adressent *a priori* ces genres ; on le pensait populaire et donc quasiment inculte, il s'avère finalement varié, et mêle indistinctement les catégories sociales. La seconde méprise réside dans les qualités de représentation des genres du vaudeville et du mélodrame, qui priment sur la dimension littéraire, et les éloignent dès lors des critères canoniques du théâtre.

Joseph Prudhomme et le vaudeville

Le vaudeville se définit par son imbrication dans l'actualité, qui sert de motif au nœud de l'action et en fait un vecteur de l'esprit frondeur du XIX^e siècle, loin de l'image qui depuis le devance des portes qui claquent et des amants cachés. En voici une définition, extraite du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* : « le vaudeville présente la conception de rencontres inattendues et détonantes, de rapprochements de situations incompatibles, d'affrontements de personnages, enchaînés aux répliques, qui, l'instant précédent, ne se connaissaient pas. De ces coïncidences apparemment fortuites, néanmoins habilement agencées par l'auteur, naissent des entrées et sorties foudroyantes, des dérèglements du comportement, des poursuites minées d'embûches et de chausse-trapes dans

¹⁴ Arsène Alexandre, *Honoré Daumier, l'homme et l'œuvre*, Paris, Librairie Renouard, 1888, p. 165.

¹⁵ Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984 (collection Que sais-je ?) p. 3.

lesquelles s'engouffre le personnage qui a oublié le but de sa précipitation excitée. »¹⁶ Jusqu'au tournant fatal des années 1850, sa formule consiste en une alternance de textes parlés et de couplets chantés, dont Scribe est le principal chantre. Les couplets, qualifiés par Théophile Gautier de « petites musiques stridentes d'une fausseté insupportable »¹⁷, se heurtent à la concurrence de l'opérette et disparaissent petit à petit, donnant naissance au vaudeville de la seconde moitié du siècle. Daumier, témoin de son temps¹⁸ rend compte du genre vaudevillesque de la première génération dans une planche extraite des *Croquis dramatiques* et datée du 11 janvier 1853 (LD 2349, illustration 13). Outre la laideur des personnages dessinés, qui fera l'objet d'une analyse poussée plus loin, cette lithographie fournit une illustration des propos de Théophile Gautier. La légende n'annonce pas explicitement une représentation de vaudeville. Néanmoins, on reconnaît l'intérieur d'un appartement moderne aux tableaux accrochés, de même que les costumes laissent deviner différentes catégories sociales, de la bonne au bourgeois. De plus, à ce moment du spectacle, les comédiens chantent, tandis que le public quitte manifestement la salle. Ces éléments, mis en relation avec la légende qui mentionne le terme « couplet » permettent de conclure à la mise en image par Daumier d'une scène de vaudeville, et à une critique ironique des airs qui ont faits sa célébrité.

La naissance de l'opérette en 1858 avec *Orphée aux Enfers*, qui lança la carrière d'Offenbach, donne un coup d'arrêt à cette forme de vaudeville. La scène se divise dès lors en deux genres ; d'une part l'opérette qui conquiert un public friand de chansons et d'autre part, le théâtre vaudevillesque contraint de se renouveler. Parallèlement, la loi de 1864 sur la libéralisation des théâtres offre aux auteurs de vaudevilles de ne plus devoir donner une dimension musicale à leurs œuvres. Les productions de cette période gardent une postérité remarquable en particulier à travers le nom de Labiche et à la toute fin du siècle, Feydeau. Avec eux, le genre se renouvelle et se rapproche de la comédie, sans pour autant renoncer à ses quiproquos et à la complexité de son intrigue. A nouveau, Daumier s'intéresse au genre, non dans une représentation symbolique d'un théâtre en difficulté, mais dans l'appropriation d'un des personnages typiques du vaudeville, Joseph Prudhomme, créé par Henri Monnier. Caricaturiste et dramaturge, ce dernier donne vie à un bourgeois grotesque et caricatural : « Joseph Prudhomme est un sot. Il en a l'allure triomphante, l'aplomb et le verbe haut, l'habit noir et la montre en or, l'impertinence et la plaisanterie égrillardes. »¹⁹ On le retrouve dans

¹⁶ Daniel Lemahieu « Vaudeville » dans Michel Corvin (dir.) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 1401 – 1402.

¹⁷ Théophile Gautier cité dans Henri Gidel, *Le vaudeville*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986 (collection Que sais-je ?) p. 51.

¹⁸ Roger Passeron, *Daumier, témoin de son temps*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1979.

¹⁹ *L'Avant-Scène*, n°456, 15 septembre 1970, p. 13.

plusieurs pièces, notamment *Grandeur et décadence de M. Joseph Prudhomme* (1853) et *Joseph Prudhomme, chef des brigands* (1860). Le travail de Daumier, semblable à celui d'un journaliste, consiste à rendre compte de l'actualité théâtrale, d'autant plus qu'elle se prête dans le cas présent à une critique sociale par l'attaque de la bêtise bourgeoise. Le lithographe ne consacre pas une série toute entière au personnage de théâtre, il l'inclue dans diverses planches traitant de la vie quotidienne des parisiens, et participe de l'élaboration d'un type. On le retrouve ainsi dans une soixantaine de planches en bon époux et père de famille, en bourgeois moyen dénué de sensibilité qui tente de masquer son manque d'esprit sous une attitude fière. Aussi Daumier le représente-t-il notamment lors d'une exposition des animaux, qui donne d'ailleurs son titre à la série de juin 1856, en bourgeois ventripotent, tentant la comparaison avec un énorme cochon (LD 2829, illustration 14). Il porte le costume noir évoqué plus haut et se tient de profil, de sorte que le spectateur ne puisse rater l'énormité de son ventre, quasiment aussi imposant que celui du cochon. La couleur claire de la bête le détache du fond gris qui l'encadre, et le positionne en concurrent direct de Prudhomme, incarnant son pendant animal. Cette idée est également amenée par l'empiètement du cochon sur le territoire humain. En effet la séparation initiale entre les deux univers, figurée par l'étable des cochons en arrière-plan qui scinde la lithographie verticalement, devient perméable dès lors que le corps de l'animal la dépasse et se rapproche de Joseph Prudhomme et son épouse. L'iconographie que développe Daumier autour du personnage pousse à l'extrême ses caractéristiques physiques, et plus particulièrement son ventre et son visage : laid, le nez aquilin, l'air grimaçant et peu aimable en dépit de la bonhomie qu'inspire son énorme ventre. Une planche se détache des autres qui représente Joseph Prudhomme, toujours sur ce même modèle, mais sur scène et non en français moyen (LD 2347, illustration 15). Seule lithographie de la série *Les artistes contemporains*, elle a paru dans *Le Charivari* du 13 décembre 1852, et sa légende apporte la précision qui suit : « Henri Monnier (Rôle de Joseph Prudhomme) ». Il se présente de face dans une posture théâtrale qui laisse toujours voir son ventre. L'éclairage scénique rendu par Daumier fait ressortir l'intérieur de ses mains, le bas proéminent de son tronc et les traits de son visage. La seconde partie de la légende lui prête ces mots : « Jamais ma fille ne deviendra la femme d'un écrivassier », qui sans doute reprend la thématique d'une pièce où Prudhomme intervient, et figure ainsi un moment du spectacle, où le bourgeois borné refuse que sa fille fréquente un esprit éveillé. Néanmoins, la mention du nom d'"Henri Monnier, écrivain de profession, s'achoppe aux propos ici rendus, et donne à la lithographie une dimension intertextuelle.

Robert Macaire et le mélodrame

Le mélodrame va connaître très tôt dans le courant du XIX^e un changement radical. Vecteur d'un discours moral de soumission aux valeurs traditionnelles, il condamne la marginalité incarnée par un traître ou un bandit. Son canevas très rigide fait se heurter le bien et le mal, le premier sortant toujours grand vainqueur, à l'image d'une société idéale. La famille, en reproduction d'une petite société, reste une des valeurs prônées par les auteurs du genre, dont l'un des acteurs les plus connus de son temps et de nos jours, reste Pixérécourt. L'année 1823 représente le tournant du genre avec l'apparition d'un mélodrame différent, amené par le très célèbre Frédérick Lemaître dans *L'Auberge des Adrêts*. Cette pièce, écrite par Benjamin Antier, Amand Lacoste et Alexis Chaponnier, depuis tombés dans l'oubli, s'organise autour du personnage de Robert Macaire, bandit assassin, rattrapé par son passé. D'un style plutôt conventionnel, la pièce devient novatrice par l'interprétation qu'en fait Frédérick Lemaître qui s'approprie complètement le personnage et donne à la pièce une autre mesure. Le soir de la première, alors qu'il avait répété dans la tradition dite des « troisièmes couteaux », il entre en scène vêtu d'un costume loqueteux et d'un chapeau sans fond, devenus par la suite caractéristiques du rôle. Plus encore, il parodie les conventions du mélodrame et le tourne en dérision. Le ton qu'il emploie remporte l'adhésion du public, qui se retrouve dans le renversement de la hiérarchie des valeurs par la mise en scène des « sarcasmes de la génération romantique »²⁰. Alertée par ce succès la censure fait interdire la pièce après quarante représentations, ce qui n'empêche pas Frédérick Lemaître, avec l'aide de Benjamin Antier, de renouer avec Robert Macaire en 1834 dans une pièce éponyme. Le rôle taillé sur mesure pour l'acteur donne naissance à un véritable mythe, qui attaque la bourgeoisie et la monarchie de Juillet et assoit la célébrité de Lemaître.

Sur la demande de Charles Philippon qui flaire le phénomène, Daumier réalise une série de cent lithographies toute entière consacrée à Robert Macaire. *Caricaturana* paraît ainsi dans *Le Charivari* entre le 20 août 1836 et le 25 novembre 1838, mettant en scène le personnage et son acolyte Bertrand en « maître[s] du jeu social » qui appliquent à leur guise le slogan de Guizot, soutien de Louis-Philippe, « Enrichissez-vous »²¹. Arsène Alexandre, critique d'art, parle de « monotonie » de cette série mais en explique le succès par l'attachement du public au personnage, et sans doute à l'univers contestataire qu'il véhicule.²² Au fil des planches,

²⁰ Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France (collection Que sais-je ?) p. 52.

²¹ Ségolène Le Men, *Daumier et la caricature*, Paris, Ed. Citadelles et Mazenot, 2008, p. 137.

²² Arsène Alexandre, *Honoré Daumier, l'homme et l'oeuvre*, Paris, Librairie Renouard, 1888, p. 128.

Robert Macaire apparaît tout à tour en notaire, journaliste, agent matrimonial ou médecin et parvient toujours à abuser des personnes qui l'entourent. Daumier le fait également surgir dans le domaine théâtral qui se prête à la mise en évidence des tensions financières inhérentes à l'existence d'un théâtre. La planche 46 (LD 401, illustration 16) de la suite nous positionne en aval du spectacle, au moment de l'écriture et de la création de la pièce. Elle montre le bandit en spéculateur dramatique peu scrupuleux qui n'hésite pas à proposer un marché abusif à un auteur, consistant à récupérer la majeure partie de l'argent des droits d'auteur et surtout à effacer le nom de l'écrivain au profit de celui de Robert Macaire. Comme dans toutes les autres lithographies extraites de *Caricaturana*, l'image est délimitée par un cadre très fin et laisse voir les personnages en pied, englobés dans une situation et un décor définis. Ici les deux hommes prennent place dans le bureau du spéculateur dramatique, comme le montre les casiers derrière lui aux noms des différents théâtres de la ville. Il porte ses attributs ordinaires qui le rendent identifiable immédiatement et resteront invariablement les mêmes ; il est bedonnant, porte un long pardessus et un jabot de dentelle, il a le nez retroussé et les cheveux en bataille. Seul manque son chapeau, caractéristique typique du personnage. Face à lui, le jeune écrivain, un brin dandy, ne semble pas s'offusquer outre mesure de la proposition faite par Macaire. Il donne même l'impression, son chapeau à la main et le corps courbé vers l'avant de remercier son voleur. Le style de Daumier, sans nuances très fortes, mais au trait fin, figure une scène banale de la vie et donne d'autant plus de force à l'idée d'une insinuation profonde du « macairisme »²³ dans la société.

Deux autres lithographies prennent place dans la thématique théâtrale, représentant le voyou en acteur, capable là aussi de tourner la situation en sa faveur. La planche n°72 de *Caricaturana* (LD 427, illustration 17) montre Robert Macaire feignant la maladie avant d'entrer en scène pour obtenir davantage d'argent. Daumier situe la scène dans la loge de l'acteur, en insérant dans l'image une personne en train de se changer et des accessoires épars (une épée, des gants et des bottes). Il se fait porter pâle et revient à lui dès que le directeur lui promet de partager la recette du soir. Dans une posture dramatique, affalé et l'air souffrant, il semble repousser de la main les propositions du directeur. Grâce au papier laissé en réserve pour sa chemise et à la nuance plus claire de ses vêtements par rapport à ceux de l'autre homme, Robert Macaire se détache dans l'image, comme si l'attention toute tournée vers lui l'éclairait. Son visage plaqué de profil contre le dossier du fauteuil n'est pas visible. Mais on

²³ Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette, *Le théâtre français du XIX^e siècle, histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008 (collection Anthologie de L'avant-scène théâtre) p.78.

reconnaît qu'il s'agit bien là du fameux bandit grâce à sa redingote et son chapeau haut-de-forme accrochés au mur de la loge. En face de lui, et tournant presque le dos au spectateur, le directeur l'implore les deux mains ouvertes. La légende, rédigée par Philipon pour toute la série, retranscrit le dialogue entre les deux hommes et en accentue le caractère théâtral. Elle intitule la planche « Remède pour guérir la colique » et ironise sur la vénalité malade mais efficace de Macaire, qui pousse le directeur à la surenchère dans ses offres. Le bandit apparaît également en comédien dans une série à son nom, parue en 1841 suite au succès de *Caricaturana* et qui repose sur la même formule. La huitième planche des *Robert Macaire* (LD 873, illustration 18) le présente en coulisses annonçant là encore au directeur de la salle qu'il ne tiendra pas son rôle. L'intérêt de la planche réside dans le mouvement insufflé par Daumier à Robert Macaire qui tente d'arrêter le lever de rideau du machiniste, alors que le directeur essaye pour sa part de stopper l'acteur dans cette initiative problématique. En arrière-plan et occupant un tiers de l'image, un employé du théâtre s'apprête à tirer la corde qui dévoilera la scène. Cette portion de la planche reçoit les mêmes teintes grises sans relief que le parquet foulé par l'acteur et son chef. Ils sont séparés du machiniste par un pan de décor très blanc duquel leurs habits noirs se détachent. On ne retrouve aucun des attributs symboliques du truand puisqu'il a revêtu un costume élisabéthain, ce qui accentue, avec sa posture élancée, l'aspect théâtral du moment. La légende explicite le retournement de situation que parvient à mener Robert Macaire, qui exige pour monter sur scène d'être payé comptant.

Cette présentation du contexte dans lequel l'œuvre de Daumier prend place permet déjà de saisir le regard lucide du lithographe sur un domaine qu'il n'a à l'origine pas choisi, puisque la censure l'y pousse, mais dans lequel il va pourtant exceller. Il s'insinue là où il ne devrait *a priori* pas se trouver et offre un point de vue original, aussi bien dans le message qu'il véhicule que dans l'organisation de ses planches. L'intérêt que la scène et les coulisses vont finalement susciter chez lui apparaît par la suite, dans des lithographies extrêmement acerbes à l'égard d'un monde qui le fascine et le scandalise.

II Daumier « démystificateur »

Aux vues du travail de Daumier sur les arts de la scène, un parallèle entre le théâtre et la caricature s'impose à notre réflexion. Ces deux domaines font appels à des techniques similaires d'exagération de l'expression visuelle et du corps, pour soutenir un texte. Daumier les réunit davantage encore dans ses lithographies, en mettant en scène des comédiens en représentation et les acteurs des coulisses qui sous-tendent toute l'organisation d'un théâtre. Par le rire qui en naît du décalage entre ce que voit le public et ce qu'il ne doit pas deviner, Daumier brise une image fondée sur l'apparat et se fait démystificateur de la scène²⁴.

A LA REPRÉSENTATION DES COULISSES

a. Les ouvreuses et le claqueur

Les ouvreuses

Daumier offre une place de choix à tout un pan du théâtre d'ordinaire délaissé et en fait émerger de véritables types. Il place ainsi les coulisses sur le même plan que le reste de l'activité théâtrale et donne la parole à des professions peu reconnues, mais essentielles au bon fonctionnement du théâtre, comme autant de rôles secondaires. C'est le cas notamment des ouvreuses que Daumier choisit de montrer non pendant qu'elles assurent leur rôle d'hôtesse, avant et après la représentation, mais durant le spectacle, moment pour elle d'inactivité. Deux lithographies se rejoignent dans la peinture ironique de ces femmes lassées d'attendre, qui, parce qu'elles ont déjà vu la pièce à maintes reprises, ou parce qu'elles ne s'y intéressent pas, s'endorment. Dans *Les théâtres au mois d'août* (LD 2847, illustration 19) et *Un jour de représentation à bénéfice ; ayant payé vingt francs pour avoir le droit de se promener dans le corridor* (LD 2322, illustration 20), apparaissent des ouvreuses aux physiques similaires ; elles sont vieilles, leurs visages restent fermés et leurs traits durcis. La première planche provient de la série des *Croquis d'été* publiée dans *Le Charivari* entre le 22 août 1856 et le 10

²⁴ Julian Zugazagoitia, « Daumier : scènes de vie et vies de scène » dans Julian Zugazagoitia (dir.) *Daumier, scènes de vie et vies de scène*, Milan, Electa, 1998, p. 13

septembre 1856, qui relate les habitudes des parisiens accablés par la chaleur. Deux ouvreuses assises dans le couloir y sont dessinées, tandis que la porte ouverte de la première galerie laisse voir un théâtre désert. La seconde lithographie ne centre pas l'attention sur l'ouvreuse endormie qui fait plutôt office de décor à l'arnaque subie par deux bourgeois fiers, mais qui ne pourront pas rentrer dans une salle cette fois-ci comble. L'aspect secondaire du rôle de l'ouvreuse dans cette planche correspond à la série des 120 *Croquis parisiens* à laquelle elle appartient, et qui rassemble les petites infortunes des bourgeois dont se délecte Daumier. Le type de l'ouvreuse apparaît au regard de ces lithographies comme l'emblème de la pauvreté dans un univers qui fait entrer quelques rares élus dans la lumière, et qui en écarte les autres. On établira ici un parallèle entre les planches sus-citées et une lithographie déjà mentionnée qui met aussi en avant l'ennui du personnel d'un théâtre (LD 2350, illustration 3). Cette estampe se démarque par sa conception en deux vignettes superposées qui figurent un même moment en deux endroits différents ; la scène et l'accueil. Tandis que les acteurs jouent *Cinna ou la Clémence d'Auguste* de Corneille, comme le laisse penser la légende : *Prends un siège, Cinna !*, à l'entrée le personnel chargé du contrôle des billets s'ennuie ferme. L'un des trois baille pendant qu'un autre dort carrément, laissant imaginer sans le représenter l'ennui du public.

Le claqueur

Le succès d'une pièce se mesure entre autre aux applaudissements reçus à l'issue de la représentation. Le théâtre du XIX^e repose sur une profession aujourd'hui plus ou moins obsolète qui est celle du claqueur, dont l'équivalent le plus proche de nos jours s'apparenterait au rôle de chauffeur de salle. Très convoité, le claqueur a pour mission d'encourager les applaudissements du public, en fonction de demandes et de paiements des comédiens. Le plus offrant recevra en retour une ovation proportionnelle et peut même demander de huer son partenaire, qu'il conviendrait plutôt d'appeler dans ce cas, son concurrent. Cet homme incarne à lui tout seul le décalage entre succès apparent d'une pièce et succès véritable, qui se traduirait ainsi certainement davantage par le nombre de personnes présentes dans la salle. De même, il caractérise les rivalités au sein d'une troupe et le besoin des comédiens que leur égo soit flatté. Daumier représente le portait en pied d'un claqueur dans une planche de 1842 issue de la série des *Bohémiens de Paris*, (LD 840, illustration 21) série qui donne à voir les petits métiers parfois hasardeux d'une population itinérante et pauvre. La lithographie qui nous intéresse met en scène le responsable de la claqué, dans l'expectative, avant le début du

spectacle. Sa position traduit une certaine détermination, mais son air hagard une certaine inquiétude. Cet homme vêtu de clair se trouve seul à l'arrière d'un bâtiment, peut-être d'un théâtre, dans une rue vide et grise, figurant comme une pause, une accalmie avant l'agitation et la foule de la représentation. L'infléchissement que nécessite une telle profession est mis en exergue dans la légende, dont on comprend la difficulté pour le claqueur de répondre à des demandes multiples et parfois contradictoires, dans une même pièce : *Nom d'un ; il va falloir chauffer ça ce soir, une pièce nouvelles en trois actes ; le comique veut que j'éclate de rire, l'héroïne veut que je pleure, l'auteur veut que je trépigne, jusqu'à la vieille mère noble, qui désire que je la claque... en v'là de l'ouvrage.*

b. Le souffleur et l'orchestre

Les deux fonctions qui nous intéressent à présent ont ceci de captivant qu'elles ne se situent plus derrière le rideau, et qu'elles ont partie prenante avec la scène.

Le souffleur

Aujourd'hui totalement disparu ou remplacé par le prompteur, le rôle du souffleur s'il nécessite une certaine discrétion s'affiche clairement dans les théâtres des XVIII^e et XIX^e siècles, de par la place qui lui est réservée. L'abri sous lequel il se poste tout à l'avant de la scène n'appartient pas au spectacle en tant que tel, mais ne peut pas pour autant se soustraire à la vue des spectateurs. Daumier dessine l'intérêt dont le souffleur peut à tout moment devenir l'objet, dans une lithographie de 1870 (LD 3764, illustration 22), où prime davantage l'originalité du point de vue que l'esthétique et le trait d'un artiste vieillissant et peut-être lassé de fournir des planches au *Charivari*. Le lithographe attire l'attention en plan rapproché sur la figure centrale du souffleur, entouré du noir de sa boîte, tandis que devant on distingue les planches de la scène et au fond la masse de plus en plus confuse du public. Le coup de crayon plutôt grossier ne confère pas à cette planche une réelle portée ; en revanche le recours à un cadrage aussi restreint isole le souffleur et le projette quasiment au devant de la scène, lui qu'on ne voit jamais. Cette estampe prend une dimension autre quand elle est mise en relation avec l'actualité, qui donne d'ailleurs son titre à la série. Daumier a donné à son personnage les traits d'Adolphe Thiers, comme souffleur du nouveau gouvernement formé par Émile Ollivier sur les ordres de Napoléon III. Cette première image d'un souffleur ne fournit ainsi pas vraiment un type de la profession, que l'on retrouve en revanche de façon plus discrète dans

d'autres planches. Dans *Une reine se préparant à la grande tirade* (LD 2897, illustration 23), première de la série des *Croquis dramatiques*, publiés entre septembre 1856 et février 1857 on aperçoit en arrière-plan le souffleur en action, la bouche entrouverte. On le retrouve pareillement dans une lithographie qui met en exergue la nécessité pour un comédien distrait de pouvoir compter sur la présence du souffleur. *Un soir de première représentation ; pataugeant au milieu d'une tirade qu'il savait si bien à la répétition générale*, (LD 3277, illustration 24) se lit en suivant le visage crispé de l'acteur adressant un regard insistant au souffleur qui lui chuchote son texte, tandis que le public ne semble pas s'en apercevoir. Ces deux lithographies proposent à chaque fois un visage vieilli et abîmé, sans doute marqué par un manque de considération qui caractérise le métier.

L'orchestre

Les programmations du XIX^e mêlaient souvent plusieurs registres artistiques en une seule et même soirée. Acteur secondaire d'une scène parisienne qui fait la part belle aux comédiens, l'orchestre prend place en contrebas du plateau. Daumier cherche par son dessin à rendre compte de la réalité de cette position ambiguë d'un orchestre visible, mais qui doit s'effacer. Il publie une planche en avril 1852 (LD 2243, illustration 25), dans la continuité d'une série intitulée *Croquis musicaux*, dont l'ensemble croque essentiellement des musiciens amateurs, qui se donnent en spectacle dans les salons privés, sans mesurer l'embarras qu'ils peuvent susciter. Seule lithographie traitant d'une représentation officielle, *L'orchestre pendant qu'on joue la tragédie* véhicule un message double. Au service de la pièce et/ou dans l'attente de jouer à nouveau, les musiciens semblent les premiers dommages collatéraux d'un spectacle soporifique. Daumier se rit de cet ennui et par la même occasion attaque le genre de la tragédie. L'organisation de l'image mérite qu'on y prête attention, tant elle regorge d'intelligence et de finesse. Au premier plan en bas de la planche, se tiennent les musiciens endormis, que vient accentuer une dominante grise de la scène. Certaines zones se détachent par l'intermédiaire d'une teinte plus claire du gris ; les partitions et notamment le visage de l'un des protagonistes, de trois-quarts en train de bailler allègrement. Cette scène inspirera Edgar Degas pour *L'Orchestre de l'Opéra* réalisé vers 1870 (illustration 26). La partie supérieure de la lithographie propose une vue en contreplongée du plateau, sur lequel se tiennent deux acteurs dont les visages sont coupés par le champ restreint de l'image. Daumier reproduit l'éclairage théâtral par le bas en laissant une grande partie du papier en réserve. Cette répartition au sein de l'image, de même que le point de vue particulier de l'artiste doublé

d'un cadre qui laisse deviner le hors-champ donne l'aspect d'un instantané à ce croquis musical.

c. Le directeur et le régisseur

La tenue d'un théâtre du XIX^e siècle dépend de deux personnes aux rôles parfois ingrats, du fait du rapport financier qui les lie aux comédiens ; le directeur et le régisseur. Même si leurs fonctions et surtout leurs statuts diffèrent sensiblement, le second étant sous les ordres du premier, ils contrôlent tous deux la conduite des acteurs et sévissent le cas échéant. Les lithographies les plus parlantes à ce sujet sont réunies dans une série de quinze planches, intitulée *Croquis dramatiques*, (LD 2897 à 2911) publiées entre septembre 1856 et janvier 1857. L'utilisation de la feuille dans le sens horizontale et le cadrage délimité de l'image que l'on retrouve dans toute la série, permettent de faire figurer plusieurs personnes en pied en donnant pour autant une impression de rétrécissement du champ.

Le directeur

Un personnage

Daumier choisit de représenter le directeur dans toute sa fierté de petit bourgeois, qui se grise de son omnipotence sur les comédiens, comme dans *Mossieu le directeur*, (LD 2899, illustration 27) planche dont la légende courte suffit parfaitement à caractériser l'homme hautain dessiné par Daumier. Fier, la main sur le cœur, il s'adresse aux jeunes danseuses, tentant peut-être d'user de sa position pour les impressionner. Réceptives, ou feignant de l'être, les trois jeunes femmes rendent jaloux les deux acteurs plus âgés auxquels le directeur tourne le dos. Sa supériorité transparait ici dans la couleur que Daumier applique à son costume, bien plus sombre que les autres personnages qui dès lors sont presque effacés de l'image, comme de simples esquisses accompagnant le chef des lieux. L'abus de pouvoir semble de même caractériser le personnage que l'on retrouve dans l'explicitation d'*Un engagement d'artiste* (LD 1160, illustration 28) payé auprès d'un directeur de théâtre, comme un droit d'investissement des murs. Aussi Daumier représente-t-il ces moments basement matériels, scènes quotidiennes empreintes de réalisme. Il place même le directeur du côté du mensonge et de l'intéressement, affectant d'offrir un tarif préférentiel à une actrice, naïve, en invoquant sa beauté douteuse. On voit ici apparaître la fascination de Daumier pour l'expressivité

humaine, qu'il concentre particulièrement dans les nez. La laideur chez lui s'exprime très souvent en fonction de la taille et de la difformité de l'appendice nasal. Le rire naît dans ce cas présent plus de la légende que du dessin lui-même qui pourrait s'accompagner de bien d'autres explications ; ici l'actrice, flattée, réplique qu'elle accepte sa proposition à condition de ne pas être augmentée. Le décalage entre le sens habituel d'une augmentation, à savoir celle du salaire, et le sens à l'emploi ici, des versements qu'elle doit effectuer, fonde le comique de cette situation. *Les beaux jours de la vie*, titre de la série dont provient cette planche, nous positionne dès lors aussi bien du côté de la jeune comédienne, ravie d'être engagée et d'en négocier le tarif, que du côté du directeur, qui sous des airs compréhensifs et paternels s'assure un revenu.

Un métier difficile

Rusé, le directeur de théâtre doit également gérer des impondérables, qu'il s'agisse des difficultés à remplir la salle à cause du temps ou de désistements de ses comédiens. Dans le premier cas, l'attrait de Daumier pour la météorologie et les intempéries, été comme hiver, surgit dans des lithographies qui figurent l'impact de la chaleur sur la fréquentation des théâtres. Deux planches traitent parallèlement de cette question. La première (LD 2826, illustration 29) place le directeur en coulisses, en compagnie d'un acteur, juste avant le lever de rideau, plongeant les deux hommes dans la pénombre, les yeux rivés vers une salle qu'on ne voit pas et qu'ils regardent par les entrées de lumière permises par le décor. Tous deux se désolent du manque d'affluence et ne comptent que trois personnes dans la salle dont l'une s'avère un employé du théâtre. Le directeur est maigre, les yeux hagards, comme exorbités ; on le sent soucieux des conséquences de cet abandon du théâtre sur ses finances. L'horizontalité du cadre se retrouve dans la seconde image (LD 2849, illustration 30) où le directeur apparaît cette fois-ci dans son bureau ou son salon, le doigt pointé sur son thermomètre. La verticalité des traits accentue le mouvement horizontal du bras accusateur. De plus, l'ouverture sur la rue pleine de monde en arrière-plan fait figure de contraste avec le vide qui entoure l'homme, métaphore du vide de sa salle. Là encore l'homme est maigre, loin du ventre proéminent permis par les profits de *Môssieu le directeur* et il se lamente : *Gredin de thermomètre... il montera donc toujours !* Autre difficulté qui vient parfois taquiner le directeur ; l'absentéisme des comédiens qu'il engage. Daumier tourne à la dérision l'ingénuité d'une mère qui croit pouvoir remplacer sa fille au pied levé (LD 3154, illustration 31). Cette planche de 1859 appartient à une série au titre révélateur, *Naïvetés*, qui met en scène les

petites désillusions de la vie de tous les jours. On y voit les deux femmes, les mains dans leurs manchons, semblant prier un directeur visiblement amusé de la situation. En outre, on retrouve une thématique transversale de l'œuvre du lithographe dans son observation des phénomènes de mode à Paris. Ici, il s'agit de la crinoline apparue en 1855 et qui pendant une dizaine d'année va s'épanouir sur tous les trottoirs de la capitale. Daumier s'est ainsi emparé de cet accessoire vestimentaire « fantaisiste[s], mal pratique[s] et totalement extravagant[s]... ce qui correspondait tout à fait à l'époque du Second Empire : irréaliste et futile »²⁵. Finalement, si le directeur reste dans une position de supériorité vis-à-vis des comédiens, il en dépend pour le bon déroulement du spectacle, ce que Daumier ne manque pas de souligner dans sa *Farce dramatique* déjà mentionnée (LD 873, illustration 18). Le lithographe y emploie le personnage de Robert Macaire, apologie du vol et du crime dans la bonne humeur. Dans cette planche, Robert Macaire menace de ne pas entrer en scène si le directeur ne lui paye pas les 75 centimes qu'il lui doit et retourne ainsi la situation à son avantage puisque d'ordinaire c'est le directeur qui utilise l'argument financier. Daumier place ce dernier en difficulté et indique les relations d'interdépendances qui sous-tendent l'organisation d'une salle de spectacle.

Le régisseur

Le régisseur seconde le directeur dans la surveillance active des comédiens, en particulier de leurs retards. Peu apprécié en raison de cette tâche ingrate, il apparaît dans l'œuvre de Daumier comme menaçant et sévère. Les diverses lithographies qui emploient ce personnage ne permettent pas de définir un réel type du régisseur, de par la diversité des physiques proposés. Sa sévérité et sa fermeté se traduisent certes dans l'assurance de sa position mais bien davantage dans les légendes au bas des images. Qualifié de « terrible régisseur » (LD 3276, illustration 32) quand il confond une jeune comédienne prise au piège de ses excuses en raison d'absences multiples, il intimide la jeune fille, et on lit sur son visage la peur qu'il lui inspire. Comme une des lithographies étudiées plus haut qui insistait sur le rôle du souffleur en cas de difficultés d'un comédien, cette planche du 2 avril 1864 provient de la série *Les moments difficiles de la vie*, et plonge à nouveau un protagoniste dans l'embarras mais selon des circonstances différentes. En effet la comédienne ne s'est pas présentée à une répétition, et invoque une raison peu valable ; elle prétend avoir posé des sangsues à sa mère alors que lors de son engagement dans le théâtre, elle se déclarait orpheline. Il incombe au régisseur de démêler le vrai du faux et de sanctionner le cas échéant. L'organisation de l'image témoigne

²⁵http://www.daumier-register.org/hintergrundlist_popup.php?key_m=2624 (juin 2009).

du rapport de force symptomatique de la relation entre le régisseur et les comédiens, en opposant de manière frontale les deux personnages dessinés à mi-corps. Cette situation de heurt dont rend compte la mise en scène au sein-même de l'image, se retrouve dans une lithographie plus ancienne issue des *Croquis dramatiques* (LD 2900, illustration 33). Le régisseur, chargé de distribuer les amendes pour manque de ponctualité, y figure en train de sanctionner un acteur : *Vous avez beau jouer les rois, je ne vous en flanque pas moins à l'amende d'un franc cinquante, pour avoir manqué votre entrée* . Ici en revanche, le cadre de l'image les saisit pleinement, restituant la fermeté du régisseur prêt à tourner les talons d'une part, et la position de demande de l'acteur, mains ouvertes et genoux fléchis. De plus, tous deux occupent la même proportion de l'espace, ce qui en plus des les opposer, les place sur un pied d'égalité. La neutralité de Daumier dans cette planche n'empêche cependant pas de rire de la situation fondée sur le décalage entre le comédien en costume, incarnant son personnage royal, et la réalité qui le rattrape dans les coulisses. La menace financière qui pèse sur les comédiens apparaît également dans une autre planche de cette même série des *Croquis dramatiques*, abondante pour l'étude des coulisses, qui évoque l'activité des comédiens attendant d'entrer sur scène (LD 2898, illustration 34). On voit ainsi Agamemnon jouer aux cartes dans sa loge, pressé par un jeune homme de monter sur scène s'il ne veut pas être mis à l'amende par le régisseur.

d. Le trafic

La face non visible du théâtre a partie liée avec l'argent et le trafic autour des places. Les classes aisées se rendent au spectacle afin d'être vues et parfois d'afficher un soutien à tel comédien ou dramaturge. Les plus modestes, si elle veulent se divertir, cherchent à le faire à moindre coût, alimentant un marché parallèle dans la vente des places, qui se fera logiquement dans la rue et non au guichet. Permettant à Daumier d'exploiter le motif de la rue qu'il affectionne particulièrement, plusieurs lithographies reproduisent des scènes de commerce sous le manteau. On mettra ici en parallèle deux planches, l'une de la série *Les Étrangers à Paris*, l'autre des *Bohémiens de Paris* publiées à deux années d'intervalle. Opposées uniquement par leurs titres, elles représentent une même scène tandis qu'en arrière-plan se détachent dans des teintes très claires et avec un trait fin des éléments figurant un théâtre. La première (LD 1280, illustration 35) montre les arnaques subies par les bourgeois étrangers ou provinciaux, auxquels un groupe tente de vendre une place, peut-être fantôme.

La seconde (LD 834, illustration 36) reprend cette même thématique, en se positionnant cette fois-ci du côté du voleur. Cette dernière repose sur un manichéisme chromatique que la technique lithographique magnifie : le blanc immaculé du vêtement du bourgeois, permis par le papier laissé en réserve, contraste nettement avec le reste de l'image extrêmement sombre. Cette opposition de couleurs figure celle qui place les deux protagonistes dans des univers très différents qu'accentuent leurs physiques : le contrebandier a une expression bien plus équivoque que le bourgeois, dessiné de dos, dont la droiture égale certainement la morale. La première planche illustre un autre trait dominant de l'œuvre de Daumier dans le mouvement qu'il a su donner à ses personnages, exprimant le refus du bourgeois pris à parti. De plus, il parvient à rendre compte de la confusion qui naît de la situation, de telle sorte qu'il en devient difficile de distinguer exactement les corps. Les nuances de gris accentuent cette impression de désordre et perdent le bourgeois dans la foule de la ville et de ses pièges.

En plus de témoigner d'un aspect non négligeable du monde du théâtre au sens large, les deux planches sus-citées singularisent le travail de Daumier dans son autonomie vis-à-vis des légendes qui l'accompagnent. En effet, on mesure ici leur caractère facultatif dans la compréhension d'une image qui à elle seule exprime beaucoup. La légende donne la parole aux personnages, singeant l'accent rural ou pauvre, sans apporter de signification supplémentaire à la lithographie, ou en préciser le message. On devine grâce à l'image qu'il s'agit d'une tentative de vol, proche de l'agression.

Les coulisses tels que Daumier aime à les représenter laissent déjà entrevoir son recul et sa sagacité vis-à-vis d'un univers clos, mais qui par son facteur humain, ne peut qu'inspirer le lithographe. Les parts d'imaginaire et de réalisme dans ces planches ne peuvent être dissociées tant il parvient grâce à son regard aiguisé sur l'humanité, à devancer les actions de ses semblables pour les coucher sur le papier. Il fera de même avec la scène et ceux qui l'occupent, en stigmatisant toute une profession mégalomane aveuglée par les feux de la rampe.

B L'INTERACTION ENTRE COULISSES ET SCÈNE

Les planches auxquelles nous avons eu recours jusqu'à présent concentrent plusieurs des traits fondamentaux de l'œuvre de Daumier, que le théâtre permet et exacerbe particulièrement, du

fait de la multitude de situations qu'il offre. L'expression des personnages, centrale dans la totalité de son travail, s'appuie sur une organisation de l'image qu'il convient de commenter. Le clivage habituel entre la scène et les coulisses est totalement remis en question par Daumier qui cherche même à les réunir.

a. L'invisible sous le visible

La simultanéité

Le regard que porte Daumier sur le théâtre s'articule autour du rapport entre le visible et l'invisible, entre ce qui s'offre aux yeux du spectateur et ce qu'il ne doit pas voir mais qui pourtant appartient également au monde du théâtre. Daumier cherche à rendre compte simultanément de l'activité sur scène et dans les coulisses, afin de mettre en évidence et de tourner en dérision les décalages qui en naissent. Ponctuellement, le lithographe traduit cette notion de simultanéité, qui permet un regard comparatif entre les deux univers, par le recours déjà introduit dans notre analyse à la représentation double. La série des *Croquis parisiens* fournit plusieurs exemples de cette mise en relation de deux images croquées au même moment, et dont la confrontation révèle le sens, pour la plupart relatant les « petites infortunes quotidiennes des bourgeois »²⁶. La planche qui nous intéresse (LD 2437, illustration 37) s'écarte ici de cette thématique sociale pour rendre compte d'une part de ce qui se passe sur scène et d'autre part dans les coulisses. La première vignette s'apparente à celle du *Souffleur* ; on aperçoit les acteurs, séparés par le souffleur dans son trou, et en arrière-plan le public aux contours de plus en plus flous. La question du point de vue fait émerger deux solutions possibles. Le lithographe, comme un intrus parmi les acteurs, semble dessiner depuis le plateau, en retrait vis-à-vis des comédiens. Cette position, imaginaire, résonne comme une mise en abyme du travail de Daumier en le plaçant aux yeux de tous, alors même qu'il ne doit pas être vu. Une seconde interprétation plus probable et sans doute correspondant davantage à l'intention de Daumier, se dessine grâce à la mise en relation des deux images ; il peut s'agir de ce qu'observe la bonne par un trou du décor dans le dessin suivant. Ainsi les deux représentations se feraient écho et marqueraient mieux encore la simultanéité. La seconde vignette qui nous positionne depuis les coulisses, non loin d'une entrée sur la scène, offre de même en arrière-plan une vue sur l'actrice de la première vignette. Cette disposition dans la seconde image permet de représenter aussi bien les acteurs hors du champ de vision des

²⁶http://www.daumier-register.org/hintergrundlist_popup.php?key_m=2353 (mai 2009).

spectateurs que ceux qu'ils voient, et traduit également la concomitance des deux scènes. Ainsi « Daumier était le spectateur par excellence, car il saisissait à la fois ce qui se passait dans la salle, sur le théâtre et en coulisses »²⁷. Du point de vue du dessin à proprement parler, cette planche s'avère également extrême pertinente dans la mesure où la caricature s'insinue dans la représentation des acteurs. Leurs têtes sont énormes, équivalentes à la taille de leurs troncs, les plaçant du côté de la démesure et de l'exagération, comme des personnages fictifs, sortis tout droit de l'imagination de Daumier.

L'artifice du décor

Le décor chargé de figurer le lieu où se passe l'action, devient au XIX^e siècle une préoccupation esthétique primordiale dans la mise en scène. Le passage d'un décor uniquement peint à un plus structuré et architecturé dans le courant du XVIII^e siècle, puis les progrès de la machinerie d'opéra au début du siècle suivant, influencent considérablement le décor de théâtre vers le spectaculaire. Daumier exhibe le décor qui fait illusion aux yeux du public et le détourne de cette fonction première pour rendre compte d'un phénomène d'observation depuis les coulisses, et d'un théâtre vu de l'autre côté du rideau. L'originalité de cet angle d'attaque double se traduit par un format horizontal, et le motif récurrent d'un morceau de décor qui scinde la lithographie et en organise la lecture. Dans une planche issue de la série des *Croquis parisiens*, Daumier met l'accent sur le décalage entre l'effet produit sur le public et son origine. *Ce qui représente la mer au peuple le plus spirituel de la terre* (LD 2809, illustration 38) montre l'artifice qui permet à un machiniste de figurer la mer en mouvement, en couvrant plusieurs personnes d'un drap sans doute bleu qu'elles doivent agiter. Le caractère comique du dessin réside dans la trivialité d'une scène que ne voit pas le public puisqu'elle se produit derrière un pan du décor ; le machiniste qui donne un coup de pied dans le postérieur d'un des figurants de la mer. On assiste ici à une inversion, ou du moins à un déplacement de la théâtralité, dans la mesure où le spectacle est ici relégué au second plan, au niveau de la saynète qui a lieu dans les coulisses et dont Daumier préfère rendre compte. De plus, la division de l'espace au sein de la planche s'avère extrêmement intéressante dans la répartition presque géométrique des trois lieux de l'action. Le machiniste et sa victime occupent le tiers vertical gauche de l'image. Les deux tiers restants se présentent en revanche à l'horizontale, le premier plan laissant voir la « mer » et la partie supérieure de la planche la

²⁷ Arsène Alexandre cité dans Philippe Kaenel, « Daumier au point de vue de l'artiste et au point de vue moral », dans Valérie Sueur-Hermel (dir.) *Daumier, l'écriture du lithographe*, Paris, BnF, 2008, p. 48.

salle et le public. Le décor intervient donc chez Daumier comme un motif qui signifie dès qu'il apparaît, la révélation au public des travers des hommes qui meuvent le théâtre.

L'iconographie que développe Daumier offre ainsi un regard multiple. Sa découpe du champ visuel inclut le récepteur de l'image dans la scène qui se joue sous ses yeux. Le spectateur prend place dans les coulisses et adopte un regard critique tout en restant libre de pouvoir à nouveau regagner la salle.

Les mères

Seulement séparées de leur progéniture par un pan du décor, les mères sont régulièrement représentées par Daumier comme partie intégrante d'un public particulier, situé hors du champ scénique. Elles incarnent les premières admiratrices de leurs enfants mais parfois aussi celles qui les envient le plus, jalosant un succès ou une beauté qui devrait être ou a été leur. Vieillies et enlaidies, les mères se caractérisent chez Daumier par leurs physiques ingrats qui les laissent dans l'ombre de leurs enfants. Dans une lithographie du 2 juillet 1864 intitulée *La mère de la débutante*, (LD 3281, illustration 39) l'artiste joue sur le rapport entre ombre et lumière qui oppose la mère et son enfant, en les plaçant chacun dans des champs chromatiques contraires très marqués, conférant au dessin une symbolique très forte : la mère émue aux larmes figure dans des teintes grises tandis que sa fille en train de chanter est directement éclairée depuis la scène. Elle est également l'objet de toutes les attentions, puisque dans les balcons combles, le public dont Daumier n'a dessiné que les contours des visages ne regarde qu'elle. La légende confère un aspect comique supplémentaire au dessin, puisqu'elle explique que la mère, dévouée, pour s'assurer du succès de sa fille, a acheté les bouquets que le public jette. En outre, la position de la mère, les mains jointes et le visage levé comporte une connotation religieuse évidente, comme si elle remerciait le ciel de faire pleuvoir des bouquets sur sa fille alors qu'elle en est l'initiatrice délibérée.

Plusieurs lithographies s'inscrivent dans cette thématique relationnelle que Daumier a choisi d'accentuer par la présence sur le papier à la fois de la mère et de son enfant, mettant ainsi en parallèle une vie de scène révolue ou rêvée de la première et le jeu du second. Dans les planches 2906 et 2903, parues respectivement les 20 janvier 1857 et 27 décembre 1856, figurent des femmes qui œuvrent pour leur progéniture ; l'une d'elles tend à Vénus le flambeau, que l'on peut également interpréter comme un passage de témoin entre génération

(LD 2906, illustration 40). On aperçoit également ici les rouages du théâtre à machine, qui permet à la comédienne de s'élever dans les nuages, que la forme du décor laisse deviner, et de contribuer au caractère spectaculaire de la mise en scène. Le dessin installe d'ailleurs le spectateur de l'image non plus sur les côtés des coulisses, mais derrière le fond de scène, face à la salle, ce qui s'avère relativement rare dans les planches de notre étude. La mère vieille et voutée, habillée de sombre semble presque intimidée du geste qu'elle s'apprête à faire en faveur de sa fille, droite et fière de sa situation. La légende, *La mère de l'amour (à ne pas confondre avec Vénus)*, qualifie la relation mise en exergue par le lithographe. En effet, l'amour désigne ici non le rôle tenu par la fille, qui en par ailleurs incarne tout de même Vénus, mais la teneur des sentiments de sa mère. Dans cette même série des *Croquis dramatiques*, Daumier dessine une mère pestant contre l'avarice du directeur qui refuse de payer davantage « un ange qui chante comme ça » (LD 2903, illustration 41). L'image s'organise en deux parties égales ; à gauche, la jeune fille chante pour une assistance nombreuse, et à droite mais côté jardin de la scène, apparaissent alignés le directeur, la mère et le pompier de service. Le premier habillé de noir, tend la tête afin d'apercevoir la chanteuse. La mère, en gris clair, semble regarder en direction du spectateur, comme pour nous prendre à témoin de sa plainte. Son visage traduit son mécontentement en raison de son front plissé et des rides d'expression qui ne la rendent pas très aimable. A côté d'elle se tient le pompier, droit, que Daumier semble avoir un peu effacé comme pour figurer le caractère permanent mais invisible de sa présence. Il n'est pas du tout l'objet de cette planche, seulement un élément de décor.

L'artiste choisit parfois également, de montrer le caractère maternel sous un jour bien plus brutal, dans la jalousie du succès. Ici l'opposition entre l'ombre et la lumière symbolise la dualité de la mère qui, cachée dans les coulisses, se met à nu et dévoile sa véritable personnalité. La lithographie (LD 2907, illustration 42) publiée dans *Le Charivari* du 24 janvier 1857 en est la parfaite illustration, ce que la légende plus que l'image explicite en prêtant ces dires à la mère : « Dire que dans mon temps, moi aussi, j'ai été une brillante Espagnole... maintenant je n'ai plus d'espagnol que les castagnettes ! C'est bien sec ! » La jalousie se mêle ainsi aux regrets d'une mère qui doit désormais se contenter d'accompagner sa fille en musique. La mère au profil disgracieux qu'accentue un prognathisme, reste dans l'ombre de sa danseuse de fille éclairée par la rampe. Le mode de représentation s'apparente ici à celui de *La mère de la débutante*, dans les couleurs choisies par Daumier pour figurer les deux âges, bien que cette seconde planche saisisse les personnages en pied et non à mi-

corps comme dans la première. On peut ainsi voir le contraste entre le mouvement de la jeune danseuse, pleine d'allant, et l'immobilisme de sa mère, qui n'ayant peut-être plus d'aussi jolies jambes ne bougent plus que ses doigts.

Les acteurs

Dans les coulisses circulent également les acteurs dont Daumier montre les manies ou certains gestes d'une banalité rare avant de rentrer en scène. La présence sur l'image du pan de décor qui isole du monde de la représentation sans pour autant l'occulter, permet à Daumier de désincarner les acteurs qu'il dessine. Loin du faste et de l'apparat de la scène, les acteurs se laissent aller au naturel, rompant avec l'image qu'ils renvoient d'eux par l'intermédiaire de leur personnage. Dans *L'amour et sa mère* (LD 2432, illustration 43), on retrouve une mère mouchant son jeune fils alors qu'il se trouve déjà sur le support qui lui permettra de s'élever dans les airs et de tenir son rôle de chérubin. Cette planche extraite des *Croquis de théâtre* et publiée dans *Le Charivari* daté du 19 décembre 1853 trouve un écho dans une étude plus haut, intitulée *La mère de l'amour (à ne pas confondre avec Vénus)*. Daumier a ainsi utilisé un motif similaire en inversant simplement les titres. On peut imaginer que la parenthèse de la seconde lithographie renvoie particulièrement à la première, et invite à ne pas confondre les deux dessins, étant donné que dans les deux cas l'amour incarnée par Vénus prend place sur le papier. Outre la place de la mère qui maternelle son enfant, la lithographie met l'accent sur l'humanité de l'acteur. De surcroît, la combinaison du mouchoir et des rouages techniques des machineries nuance l'effet spectaculaire de ce que verra le public et ramène le chérubin à sa véritable identité d'enfant.

De même, Daumier utilise à nouveau ce motif du mouchoir dans *Une reine se préparant à une grande tirade*, (LD 2897, illustration 23) première planche de la série des *Croquis dramatiques* à laquelle nous nous sommes abondamment référés jusqu'ici. Tandis que l'acteur sur scène déclame son texte dans une posture tragique, l'air inspiré, et que le public attentif, ne se doute de rien, la comédienne en charge du rôle royal se mouche en coulisses. Le point de vue nous situe depuis les coulisses côté jardin, mais positionne la reine et une femme derrière le fond de scène, et décale ainsi ce qu'il nous est offert de voir et ce que peuvent observer les personnages. Comme le pompier de la planche 2903, une femme se tient à ses côtés, floue, presque fondue dans le pan de décor découpé. La confusion du dessin à cet endroit ne permet de savoir si le mouchoir est tendu par cette femme ou si la reine se mouche dans son costume.

En effet le mouvement des drapés rend difficile une interprétation définitive à ce sujet, et pose la question de la volonté ou non de la part de Daumier de susciter une telle interrogation. La trivialité de l'action de l'actrice affronte ici la grandeur de la reine et la met à mal, tout comme dans *Déesse mais pas fière*, (LD 3268, illustration 44) publiée dans *Le Charivari* du 12 juin 1865, qui montre une déesse prisant du tabac avant d'endosser son rôle. Le plan très rapproché qu'utilise Daumier restreint dans le cas présent la place accordée au public, qui apparaît dans une petite fenêtre dans le coin supérieur droit, et laisse le bois du décor occuper presque tout le fond de l'image. De profil, dans son costume sombre, le pompier regarde impassible la jeune actrice, à laquelle il tient sans tendre vraiment le pot de tabac à priser. A droite, de trois-quarts profil elle se détache du fond gris par la clarté de ses vêtements qui rappellent le public dessiné au-dessus d'elle. Elle est petite, peu jolie et se prête à une activité d'ordinaire masculine, ou du moins négativement connotée pour les femmes, qui vient l'enlaidir davantage. Le cadre extrêmement resserré ne laisse rien entrevoir ce qui entoure les deux protagonistes et les isole, conférant ainsi à ce moment un caractère confidentiel.

Le décalage que Daumier met en exergue dans les diverses planches étudiées au fur et à mesure, caractérise son travail de caricaturiste, qui consiste à insister davantage sur les travers de chacun qu'à rendre compte unilatéralement d'une réalité.

b. La désacralisation de la scène

L'école du laid

L'appropriation de la technique lithographique par les artistes fait entrer celle-ci dans le domaine de l'art et promeut une production antérieurement décriée. Delacroix, dont le parcours se présente à l'inverse de celui de Daumier - succès en peinture mais tentatives infructueuses en lithographie - propose une illustration de *Faust* qui se heurte à une critique vive, et le place « comme un des coryphées de l'école du laid »²⁸. Cette désignation fait écho dans l'œuvre de Daumier qui ne cherche pas à contourner la laideur, mais s'en saisit pour conduire à une réflexion²⁹. Son discours d'attaque de la tragédie repose sur cette utilisation de la laideur qui vient affronter la noblesse et la grandeur des personnages qu'elle met en scène.

²⁸ Eugène Delacroix, *Correspondance*, t. IV, p. 303 [1^{er} mars 1862] cité par Michel Melot, « Daumier dans l'histoire de France », dans Valérie Sueur-Hermel (dir.) *Daumier, l'écriture du lithographe*, Paris, BnF, 2008, p. 33.

²⁹ Arsène Alexandre, *Honoré Daumier, l'homme et l'œuvre*, Paris, Librairie Renouard, 1888, p. 5.

Baudelaire parlant en terme de chic et de poncif, soit de traditionnel et de conventionnel qu'il exècre, dénonce les singeries des acteurs, et encense de ce fait le regard que porte Daumier, : « Quand un chanteur met la main sur son cœur, cela veut dire d'ordinaire : je l'aimerai toujours ! - Serre-t-il les poings en regardant le souffleur ou les planches, cela signifie : il mourra, le traître ! - Voilà le *poncif*. »³⁰

Parallèlement, comme Baudelaire et le photographe Nadar, Daumier admire le mime Deburau, emblème de la pantomime, qui vingt ans durant a tenu le rôle du Pierrot au visage enfariné. La réapparition du genre au XVII^e siècle, après avoir été mis à l'Index, se fait d'abord dans les foires de St Germain et St Laurent et lui permet peu à peu de gagner au XIX^e siècle le théâtre des Funambules. Daumier rend compte de l'existence de ce théâtre dans *L'acteur des Funambules* (LD 841, illustration 8) une planche que nous avons déjà étudiée plus haut au sujet de la condition du comédien. Deburau occupe un place toute particulière dans cette forme théâtrale, dans la mesure où il perfectionne le costume du personnage et lui donne de l'épaisseur, le sortant de son rôle redondant de faire-valoir d'Arlequin. L'engouement des romantiques pour son art se retrouve dans l'œuvre de Daumier qui s'en inspire dans l'expressivité de ceux qu'ils dessinent en particulier dans leurs regards. « Daumier maniait les yeux d'une manière surprenante, et il trouvait de certains regards de côté, à croire que le mime le plus ingénieux, un Deburau, était toujours devant lui. »³¹

Quatre séries, recensant au total une trentaine de lithographies se prêtent à cette thématique. Leur organisation et leur lecture restent les mêmes, aussi il ne s'avère pas nécessaire ici de détailler chaque planche, mais seulement d'en extraire le fil conducteur, et pour commencer d'introduire leur provenance. Les trois premières images prennent place dans une série intitulée *Croquis d'expressions*, qui comporte 55 planches parues entre le 28 août 1838 et le 7 avril 1839 et fera l'objet de nouvelles publications dans le cadre du *Musée pour rire*. Les lithographies suivantes proviennent de série dont la totalité apparaît dans le corpus, c'est-à-dire qu'elles traitent exclusivement de la thématique théâtrale, et en particulier du détournement de la tragédie. Il s'agit des *Physionomies tragico-classiques*, quinze planches imprimées entre le 18 avril et le 9 mai 1841, des dix lithographies des *Physionomies tragiques*, éditées entre janvier et juillet 1851, et pour finir, de *La tragédie*, soit trois planches des 17, 20 janvier et 4 février 1848.

³⁰ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 » dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976 (collection bibliothèque de la Pléiade) p. 468.

³¹ Edmond Duranty, « Daumier », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1878, p. 441 cité par Ségolène Le Men, *Daumier et la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2008, p.62.

La plupart du temps figurent deux acteurs, incarnant leurs personnages respectifs, dessinés à mi-corps, sur une planche horizontale sans cadre précis. La légende au bas du dessin consiste en une citation extraite d'une tragédie classique qui donne la parole aux protagonistes et permet au spectateur de se situer. On retrouve essentiellement des références à Racine avec cinq illustrations de *Phèdre*, trois des pièces *Athalie* et *Andromaque*, et une ou deux de *Bajazet*, *Britannicus*, *Iphigénie* et *Bérénice*. De façon plus sporadique surgissent également des évocations de Corneille ou Shakespeare. Mais la légende fait surtout naître le rire du décalage entre la lettre et l'image. Aussi voit-on Le Cid, barbu et dans la force de l'âge annoncer à Don Gormas : « Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées / La valeur n'attend pas le nombre des années ! » (LD 901, illustration 45) L'inadéquation du texte et du personnage croqué par Daumier met en difficulté aussi bien l'ouvrage de Corneille que la profession qui la joue. Par ailleurs, la régularité de Daumier dans ces différentes séries et la finesse du dessin dénote une véritable passion du lithographe pour cet objet, en dépit d'une monotonie dans la représentation d'une image presque inchangée. Il sculpte les drapés des costumes antiques et le mouvement que leur donnent les comédiens et « s'intéresse au jeu des acteurs, aux postures de la déclamation qui bombe la poitrine, aux gestes amples et expressifs qu'elle suppose, aux déformations des traits et de la physionomie qu'implique le travail sur le souffle et la voix de l'acteur : Daumier se livre à une étude pathognomonique du métier de l'acteur »³². Il rend visible la contorsion du visage des acteurs et la réalité de leurs effets, pris dans des costumes qui les rendent ridicules. Pour ce faire il a recours très régulièrement à l'imitation de l'éclairage des rampes qui, doublée du cadrage à mi-corps, accentue le caractère théâtral des scènes et l'impression de pénétrer la pièce et ses rouages.

Les lithographies qui nous intéressent ici rapprochent Daumier de son travail de caricaturiste, dans l'exagération des traits et des postures qui caractérisent les protagonistes de ses planches. L'imbrication de ces deux pratiques artistiques atteint sans doute son paroxysme dans le traitement de la tragédie par Daumier qui désacralise le rôle de l'acteur en l'exagérant tellement qu'il le pousse dans ses retranchements. Ce travail d'amplification se fonde sur deux éléments fondamentaux ; le regard et le nez. Déjà évoqués plus haut, ces deux motifs de représentation apparaissent dans ces planches comme la clef de voûte du dessin de Daumier, qui dépasse l'aspect esthétique et concentre en eux le sens de son art. En choisir une pour illustrer ce propos s'avère difficile tant le lithographe donne à chacun des personnages une

³²Ségolène Le Men, « Daumier et le théâtre », dans Julian Zugazagoitia (dir.) *Scènes de vie et vies de scène*, Milan, Electa, 1998, p. 23.

expressivité tellement rare qu'elle en devient effrayante. Par exemple, un détournement d'*Andromaque* met en scène deux acteurs incarnant Oreste et Pyliade, le premier déclamant les tous premiers vers de la pièce (LD 1742, illustration 46)³³. L'homme de gauche, de profil, a le visage allongé et le nez de même. Son attitude extrêmement sévère provient de son menton relevé et de son œil mi-clos, fixant le lointain par-dessus son partenaire qu'il ignore. Celui-ci s'oppose physiquement au premier : plus dodu, plus petit, le nez retroussé, écrasé et un goître naissant. Par ailleurs sa position très théâtrale d'embrassade, les yeux remerciant le ciel, face à l'ignorance de Pyliade procure à l'image une dimension comique forte. On voit dès lors émerger d'autres recours de l'iconographie de Daumier dans l'opposition des physiques, qui demeure un comique de situation inépuisable. Le lithographe aime dessiner des nez totalement improbables qui repoussent les lois de la nature, comme il repousse toujours la fin du nez. Ainsi la seule planche dont la provenance ne soit pas précisée (LD 516, illustration 47) montrent deux hommes, têtes redressées, leurs nez semblant tendre vers une acmé située au centre de l'image. La clarté de leurs peaux contraste avec les noirs de leurs perruques et de leurs toges. Tous deux héritent de nez très différents ; le premier est rond et orné de verrues, tandis que le second extrêmement petit et fin semble ne jamais devoir s'arrêter. Toutes les lithographies des *Physionomies* concentrent dans leurs personnages de semblables caractéristiques, qui permettent à Daumier de dépasser la thématique théâtrale et de se livrer une fois encore à une étude du genre humain.

Une des planches des *Physionomies tragico-classiques* montre l'acteur incarnant Oreste en colère dans la scène finale de la pièce perdant, de rage, sa perruque (LD 891, illustration 48). Ce détail brise l'image lisse du comédien et dévoile une calvitie bien avancée, loin du rôle qu'il incarne. Il est de mi-profil, s'adressant probablement à un autre comédien sur lequel il semble délivrer son ire. Daumier s'intéresse à sa gestuelle, raidie, comme si l'homme se retrouvait paralysé par sa fureur. Ses doigts sont crispés et son visage habité. Daumier utilise à nouveau le motif de la perruque, qui cette fois doit masquer les cheveux du comédien et imiter la calvitie (LD 897, illustration 49). On voit une des scènes du *Cid*, dans laquelle Don Diègue interpelle Rodrigue qui demeure impassible. La scène reste relativement sombre, en raison de leurs vêtements très gris, voire noirs. Seul le visage du vieil homme se détache par la blancheur de ses cheveux et de sa barbe. Sa perruque ressemble à une sorte de casque ridicule simplement orné de quelques rares cheveux sur le dessus et de longueurs à partir des tempes. A l'instar de ces deux planches, dans la plupart des lithographies traitant de ce thème,

³³Jean Racine, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard (collection bibliothèque de la Pléiade) p. 246.

Daumier extrait son dessin du décor, ne fournit pas de contexte scénique à son personnage et laisse en réserve une majeure partie de papier. En isolant de la sorte les protagonistes, il focalise l'attention uniquement sur eux, leurs travers et les détails techniques que ne doit pas apercevoir le spectateur. Les aléas des costumes font partie intégrante pour Daumier de la représentation et participent de sa volonté de saper l'esthétique classique et ses défenseurs. Sur les trente et une planches ici étudiées, seules cinq suggèrent un arrière-plan, qui consiste en quelques traits évoquant les colonnes antiques. Ces lithographies proviennent de la suite des *Physionomies tragiques*, dernière chronologiquement des quatre séries étudiées ici. On remarque que le dessin a gagné en espace sur le papier en réserve et que le trait de Daumier a perdu en finesse et précision, peut-être par lassitude vis-à-vis du sujet.

Diderot et *Le Paradoxe sur le comédien*

Les planches des quatre séries sus-citées illustrent le propos de Diderot qu'il met en forme dans *Paradoxe sur le comédien*, texte rédigé entre 1773 et 1777 mais qui ne paraît véritablement qu'en 1832. L'œuvre de Daumier se situe ainsi dans la période de réception de cet ouvrage de réflexion sur le jeu des acteurs, présenté sous forme de dialogue. Diderot y rappelle que le théâtre se fonde sur l'illusion, c'est-à-dire que le comédien doit se contenter d'incarner pour donner au spectateur l'illusion d'avoir sous yeux le personnage. Il existe une sorte de pacte tacite entre l'acteur et le spectateur qui assigne chacun à un rôle dans la production et la réception de cette illusion. Le *Paradoxe sur le comédien* se présente également comme un texte véhément à l'égard des acteurs, dont Diderot s'efforce de fournir une définition. Il oppose pour ce faire l'acteur sensible à celui qui raisonne, attaquant le premier et encensant le second : « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes. »³⁴ Diderot attaque de ce fait les acteurs qui prétendent ressentir les émotions attribuées à leur rôle alors que le spectateur seul doit les éprouver. Le comédien doit quant à lui imiter, après avoir longuement observé la nature humaine. En image, cela correspond à ces comédiens que Daumier dessinent habités. Sa critique les stigmatise par leur laideur due à une implication émotionnelle inappropriée qui les rend ridicules. Il met à nu le comédien qui se cache derrière son personnage et en dévoile une vérité triviale et décevante pour le spectateur. Le travail du lithographe sur l'expressivité montre la si forte volonté des comédiens d'approcher au plus près de la vérité qu'ils s'en

³⁴Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Le livre de Poche, 2001 (collection Classique) p. 81.

éloignent. Aussi voit-on Hippolyte et Aricie, amoureux mais désemparés, ressembler pour lui à une sorte de Cupidon vicieux et pour elle à une vierge effarouchée (LD 904, illustration 50). Elle est blafarde, le cou tendu et les yeux exorbités, et tourne le dos à Hippolyte dont la peau tannée et les yeux globuleux, dans un geste d'excuse, accentuent le côté malsain. Daumier rend les comédiens laids pour accentuer ce que l'on pourrait qualifier d'amateurisme dans l'appréhension de leur rôle. Il pousse la laideur à son paroxysme et montre les traits usés de l'acteur, que les spectateurs au loin ne voient jamais. Daumier se saisit de la tragédie de Voltaire intitulée *Mérope* et en donne une représentation grotesque tant les acteurs sont repoussants (LD 2176, illustration 51). Mérope à droite ressemble presque un homme alors qu'elle minaude les paupières closes dans un ample costume blanc. Son profil disgracieux, au nez et menton crochus la rend très laide. Face à elle un soldat ventre en avant et les yeux injectés de sang la regarde. Il semble en colère face à Mérope qui, si elle l'a provoqué garde au moins l'innocence de son vêtement. Daumier détaille chaque trait du visage et du cou de l'homme, jusqu'à saturation. Par ailleurs, cette image ne traduit aucune communication entre les deux êtres, comme si Daumier les avait dessinés sans rapport l'un avec l'autre. De ce fait, ils semblent tous deux jouer à outrance, mais égoïstement, sans écoute mutuelle. Une dernière lithographie mérite un temps d'arrêt dans le recours à la laideur comme vecteur de la peur chez le partenaire, qui dénonce un jeu excessif d'un côté et un manque de recul et de concentration de l'autre. Daumier représente un Œdipe tellement monstrueux et habité que l'actrice à gauche en reste pétrifiée (LD 2184, illustration 52). L'opposition chromatique de la femme en blanc et de l'homme dans des nuances plus sombres accentue cet effet, de même que le mouvement de recul de la première face à la progression du second traduit là encore la réalité de cette scène. L'éclairage de la rampe sur les acteurs creuse leurs traits qui deviennent ombres alors que leurs visages se détachent du fond de l'image obscurcie par Daumier.

Le théâtre offre à Daumier la possibilité de mêler à la fois la caricature de mœurs et la critique d'un milieu fondé sur le paraître. Il gratte le vernis et montre sans détours sa vision de la scène, qui doit s'entendre comme le théâtre dans sa globalité, coulisses y compris. L'endroit où se trame le spectacle offre comme la scène une multitude de situations grotesques que le lithographe ne manque de saisir. Il déplace les limites esthétiques ordinaires et interroge à la fois sa pratique artistique et celle des comédiens.

C LES « LAIDEURS BOUFFONNES »³⁵

La trivialité dans laquelle Daumier inscrit le comédien et ses préoccupations centre l'intérêt non tant sur le jeu de l'acteur que sur la dramatisation surfaite du théâtre, non tant sur le texte que sur les effets que les comédiens cherchent à lui donner et plus que tout, elle fait resurgir l'expressivité difforme et récurrente qui singularise la profession, à laquelle Baudelaire a donné le nom de « laideur bouffonne ». Il place ainsi le travail de Daumier dans une perspective double qui consiste à la fois à montrer les comédiens, et de façon plus large les hommes, sous leur vrai jour, c'est-à-dire laids et pauvres, et à tourner cette laideur en dérision, à la rendre grotesque. Le discours dithyrambique de Baudelaire à propos de Daumier garde aujourd'hui une résonance particulière, en plus de la postérité désormais accordée aux deux artistes, quand on sait la pauvreté et la discrétion qui ont conclut la vie du lithographe. En avril 1878, soit quelques mois avant sa mort le 10 février 1879, ses amis républicains organisent une exposition pour lui venir en aide financièrement. L'échec retentissant pose la question de sa reconnaissance publique alors que dès 1845, Baudelaire le plaçait aux côtés d'Ingres et Delacroix, pour leur dessin « qui rend bien, rend parfaitement le mouvement, la physionomie, le caractère insaisissable et tremblant de la nature »³⁶. Les écrits du poète, qui n'a pu suivre la totalité de la carrière de Daumier puisqu'il décède lui-même en 1867, offre une approche de la réception du lithographe par ses contemporains, et un regard artistique aiguisé. De plus, l'adéquation de Baudelaire à l'attaque véhémement de la tragédie fournit tel un manifeste, un argumentaire en texte et plus uniquement en image, et donne des pistes pour l'interprétation de l'œuvre de Daumier.

a. La miniaturisation humaine

Une première forme de ces « laideurs bouffonnes » surgit de façon ponctuelle, n'ayant pas une valeur véritablement représentative à l'échelle du corpus. Quatre planches, dont trois figurent déjà dans l'analyse, font apparaître des personnages aux physiques extrêmement réduits, sur lesquels Daumier place une tête absolument énorme. Il s'agit des trois dernières planches de la série des *Croquis dramatiques* publiées entre le 11 janvier 1853 et le 12 mars de la même année, et d'une quatrième extraite des *Croquis parisiens*, datée du 28 février 1853. Le mode de représentation utilisé par Daumier se concentre sur une courte période de trois mois, pendant laquelle il l'a expérimenté, pour ne plus y revenir par la suite. Peut-être est-ce

³⁵ Charles Baudelaire, « Critique littéraire » dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976 (collection bibliothèque de la Pléiade) p. 46.

³⁶ Charles Baudelaire, « Salon de 1845 » dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976 (collection bibliothèque de la Pléiade) p. 356.

l'organisation déjà étudiée plus haut sous forme de deux vignettes superposées qui a contraint Daumier à adopter un tel style, étant donné que dans les deux images les personnages se présentent en pied, inclus dans un décor. L'horizontalité des planches allongent le cadre mais écrase les personnages que Daumier représentent alors par groupe et non pas par couple comme il affectionne de le faire bien souvent. La vignette supérieure concerne toujours la scène d'un théâtre ou d'un opéra et les visages reçoivent de ce fait une lumière en contreplongée qui accentue leurs traits. Daumier joue ainsi avec l'éclairage théâtral qu'il met au service d'un enlaidissement des acteurs. Mais il n'épargne pas pour autant ceux qui prennent place dans l'image du bas, qu'il s'agisse du public ou d'autres professionnels du théâtre. La planche 2351 (illustration 53) s'articule autour de l'opposition entre un ballet *Danses de la haute école* et un cirque *Poses d'une école encore plus élevée*. Les figurants de la première image, croqués tels de gros mouchérons, dansent certes avec légèreté mais ne font preuve d'aucune élégance, affublés de sourires béats. Deux jeunes femmes particulièrement laides entourent un danseur qui semblent pouvoir s'envoler, ce qu'accentue en arrière-plan le décor de paysage tranquille. En dessous, dans une fosse de cirque, deux acrobates montent des chevaux sur lesquels ils réalisent des figures, d'où la résonance du mot « élevé », tandis que le dresseur affiche un air blasé. La lithographie 2349 (illustration 13) montre cette fois les acteurs d'une opérette *Le couplet au public* et une partie de la galerie *Le public pendant qu'on lui adresse son couplet*. Les physiques disproportionnés des cinq acteurs alignés deviennent encore plus ridicules une fois mis en relation avec l'image en contrebas, dans laquelle on voit l'auditoire quitter la salle. Daumier rend compte de leur mécontentement évident, en particulier par l'intermédiaire de l'homme qui remet sa veste, le visage renfrogné et très sévère. La femme à l'extrême gauche de l'image incarne parfaitement la petite bourgeoise piquée au vif mais toute de même digne. Pareillement, les planches 2350 et 2437 (illustrations 3 et 37), elles aussi déjà étudiées, présentent ce motif qui permet à Daumier de se centrer uniquement sur l'expression et de délaisser la partie corporelle qui sans doute éveillait chez lui moins de curiosité. Il leur donne des corps malingres, grotesques sous le poids des têtes, évoquant on peut le supposer la suffisance et la fierté excessives. Dans ces quatre lithographies, le trait de Daumier est rapide, peu précis et ne confère pas à cette série de planche une esthétique des plus séduisantes. Néanmoins, son discours critique trouve ici un moyen d'expression efficace, dans la construction d'un type qui véhicule par son physique les aspects dominants de sa personnalité.

b. *Histoire ancienne*

« Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? »

La série *Histoire ancienne* pousse encore plus loin l'attaque de la tragédie et le culte abusif de l'Antiquité qui persiste au moment même où d'autres formes théâtrales naissent, et où les acteurs cherchent à tâtons un jeu plus naturel. Publiées entre décembre 1841 et janvier 1843, les cinquante planches mettent à mal la culture humaniste classique dans une interprétation toute nouvelle du théâtre antique. Plus qu'une dénonciation d'une théâtralité depuis longtemps dépassée, Daumier met en exergue un quiproquo grotesque autour de l'Antiquité et de son interprétation abusive. Extrêmement abouties, les lithographies fournissent un arrière-plan détaillé, souvent en extérieur, rappelant l'âge antique. Véritables mises en image de textes canoniques, la laideur y est de rigueur comme pour singulariser davantage encore un monde obsolète. On ne situe plus ici dans la représentation théâtrale, mais dans la mise en image du discours critique de Daumier et de l'inadéquation de la tragédie avec le XIX^e siècle. Voici en outre l'avis de Baudelaire concernant cette série : « *L'Histoire ancienne* me paraît une chose importante, parce que c'est pour ainsi dire la meilleure paraphrase du vers célèbre : *Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ?* Daumier s'est abattu brutalement sur l'antiquité, sur la fausse antiquité, - car nul ne sent mieux que lui les grandeurs anciennes, - il a craché dessus ; et le bouillant Achille, et le prudent Ulysse, et la sage Pénélope, et Télémaque, ce grand dadais, et la belle Hélène qui perdit Troie, et tous enfin nous apparaissent dans une laideur bouffonne qui rappelle ces vieilles carcasses d'acteurs tragiques prenant une prise de tabac dans les coulisses. »³⁷ Ces propos soulèvent plusieurs points pertinents, dont le premier peut résider dans l'emploi à nouveau de l'expression « laideur bouffonne » qui marque l'importance aux yeux de l'auteur de cette association des deux termes dans la pratique de Daumier. Deuxièmement, le vers cité par Baudelaire, s'il demeure difficile d'en connaître la provenance exacte, marque l'adéquation d'une tranche importante des critiques d'art à la remise en cause qui émane ici. *Le musée de la conversation*³⁸ de Roger Alexandre paru en 1897, fait état de cette interrogation dans une pièce de Berchoux, *Élégie*, publiée pour la première fois en 1801. Il soupçonne même l'auteur de plagier un épitaphe dijonnais, ce qui daterait peut-être d'avant le début du XIX^e siècle de tels propos. Enfin, l'évocation des coulisses rapproche une fois encore Baudelaire et Daumier, notamment par le biais de la lithographie *Déesse mais pas fière* (LD 3268, illustration 44) qui montre une actrice prisant du tabac.

³⁷ Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes français » dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976 (collection bibliothèque de la Pléiade) p. 556.

³⁸ Roger Alexandre, *Le musée de la conversation*, Paris, 1897, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96377p.r>, p. 132 et 133 (juin 2009).

Le détournement de l'Antiquité

L'étude de cette série fondamentale ne sera pas exhaustive du fait de son caractère prolifique. Néanmoins, de grands thèmes émergent au service de la démythification qu'il convient d'identifier pour les mettre en relation avec les modes de représentation mis à l'œuvre par Daumier.

L'anachronisme

Une première planche attire l'attention par son caractère anachronique, qui représente d'après le titre Ulysse et Pénélope alités (LD 938, illustration 54). Or rien, si ce n'est le bouclier et la lance accrochés au mur derrière eux ne laisse suggérer que ces deux personnages appartiennent à l'époque antique. Au contraire, le bonnet de nuit de l'homme et le gros édredon sur lequel il repose sa tête laissent penser qu'ils incarnent des contemporains de Daumier. Représentation allégorique de l'anachronisme plus large de la tragédie, on retrouve par ailleurs dans cette image les thèmes chers à l'artiste. Il se place en effet en observateur qui saisit un moment d'intimité, comme dans la série *Mœurs conjugales*. Ulysse et Pénélope évoquent la onzième planche de cette série, parue le 29 octobre 1839, sur laquelle apparaissent de même un mari et sa femme, au lit, avec bonnets et édredons (LD 634, illustration 55). De même, dans *Léandre* (LD 963, illustration 56), le lithographe coiffé d'un bonnet de bain le jeune homme tentant de rejoindre sa bien-aimée Héro à la nage et l'équipe d'une vessie double, c'est-à-dire d'une bouée flottant de part et d'autre de son corps. Par la présence de ces accessoires, Léandre ressemble aux contemporains de Daumier et plus particulièrement au grotesque Monsieur Prudhomme initiant son fils à la natation (LD 2591, illustration 57). Le jeune grec se caractérise par un visage disgracieux, livide comme le reste de son corps qui contraste avec l'obscurité de la mer et de la nuit. Néanmoins, la planche n'est pas très sombre, certainement pour ne pas saturer l'image puisque mer et ciel, qui tiennent lieu de décor à cette planche, en occupent la majeure partie. Le parallèle entre les deux planches s'avère en outre très parlant par la différence des styles qu'adopte Daumier dans son tracé, capable d'utiliser un crayon très gras ou au contraire très fin.

Daumier emploie le motif de l'anachronisme à plusieurs reprises dans la série, notamment par l'intermédiaire des lunettes. Ainsi, *L'éducation d'Achille* (LD 933, illustration 58), *Denys le tyran* (LD 954, illustration 59) et *Jeunesse d'Alcibiade* (LD 943, illustration 60) montrent des hommes affublés de lunettes ou monocle. Dans la première, le jeune Achille reçoit des leçons

d'alphabétisation de la part du sage centaure Chiron, comme le montre le cahier qu'il tient entre ces mains, et qui semble poser quelques problèmes à l'enfant. Tous les traits du dessin, de la position du Centaure aux grisailles du décor convergent vers l'enfant désespéré, grimaçant et se grattant la tête. En coiffant l'homme d'un bonnet, en lui donnant lunettes et livre, Daumier cherche à rendre le caractère banal de cette scène issue de l'Antiquité, comme dans *Denys le Tyran*. Il revisite l'Histoire et choisit de rapprocher un tyran du IV^e siècle avant J-C en maître d'école, infligeant une fessée à un élève, pendant qu'un autre au premier rang porte un bonnet d'âne. Les enfants agenouillés à même le sol, la tête baissée, symbolisent sans doute la plèbe soumise à l'omnipotence d'un seul homme. Les jeux d'ombre exploités par Daumier placent les enfants dans la lumière, en particulier celui qui a reçu le bonnet d'âne, et font apparaître au contraire le tyran dans des teintes plus sombres, alors que les fesses de l'enfant qu'il fouette dénotent là encore par leur luminosité. De cette utilisation des teintes émane très clairement une lecture éclairée de l'époque antique, qui fait écho dans les tribulations de la République naissante. Enfin dans *Jeunesse d'Alcibiade*, le lithographe représente son protagoniste en dandy à monocle pavanant dans les rues de la ville. Derrière lui les passants sont interpellés, non par le jeune homme mais par son caniche, tondu sur la moitié du corps. On lit la prétention du général grec persuadé de sa grandeur, provoquant la foule par son attitude. Daumier divise l'image et sa lecture, en appuyant le crayon lithographique sur Alcibiade et son chien, et en l'utilisant de façon plus légère pour la foule. Autre exemple de l'anachronisme à l'œuvre dans cette série, la transposition dans *Clémence de Minos* (LD 974, illustration 61) du journal *Le Charivari*. Cette pratique n'est pas une première comme en atteste une planche publiée le 1^{er} avril 1840 dans laquelle deux hommes lisent le journal du jour, qui porte le titre de l'organe de diffusion « publiant chaque jour un nouveau dessin » (LD 792, illustration 62). Ils font face au spectateur, mais leurs visages ne laissent pas lire leurs expressions puisqu'ils sont totalement cachés par le journal dont on ne peut manquer le titre. Dans la lithographie extraite d'*Histoire ancienne*, deux vieillards apparaissent de profil et en pied. Minos, juge des Enfers, figure à droite, assis sur un trône. Il semble s'amuser de sa lecture, pendant qu'en face de lui, et à gauche de l'image, un homme attend, impatient, qu'il daigne lui accorder son attention. Daumier s'est particulièrement concentré sur les expressions des deux hommes qui traduisent leur état d'esprit ; Minos rit de sa lecture tandis que l'autre s'enfonce dans une moue grimaçante. Les détails de leurs visages, poussés à l'extrême, les rendent laids, peut-être plus encore Minos que l'autre protagoniste. En outre, Daumier accorde à chacun une couleur en arrière-plan, synonyme de leurs humeurs. Le juge de des Enfers, en dépit de son rôle sombre ressort sur un fond clair et vapoureux alors que

le « mort » qui attend la sentence prend place dans un nuage noir. Le titre du *Charivari* ne figure pas sur le dessin mais dans la légende qui explicite le rire de Minos et fait naître celui du spectateur, amusé de la mise en abyme anachronique de la presse.

Les légendes

Daumier rédigeait rarement les légendes qui figurent au bas des planches et laissait un journaliste s'en charger, qui parfois devait suivre certaines indications manuscrites du lithographe. La série *Histoire ancienne* n'échappe pas à la règle, en revanche les auteurs des légendes et leur contenu méritent que l'on s'y attarde, chose relativement rare dans cette étude. Elles se présentent pour la plupart sous forme de quatrains versifiés, parodiant comme l'image de Daumier les textes antiques. L'essentiel de ces légendes est l'œuvre d'homme de lettres de l'époque, pour beaucoup membres de l'Académie française, dont entre autre messieurs Vatout, Villemain et Patin, qui réalisent chacun trois légendes. Par ailleurs, certains personnages illustres de l'époque se prêtent au jeu de la réécriture ou de la parodie, comme Alfred de Musset, Hector Berlioz ou encore Théophile Gautier, dont les noms n'apparaissent qu'une seule fois dans la série. Ils inventent de fausses citations antiques, chargées d'ironie et de décalage, qui n'imitent pas le dialogue mais décrivent l'image. Ces textes permettent à la série d'apparaître comme un tout cohérent, extrêmement abouti où tous les éléments entrent en compte. On retiendra en particulier le texte de *L'Éducation d'Achille* (LD 933, illustration 58) qui ramène le personnage du Centaure à une définition terre-à-terre : « sans être sans torts, sont plus qu'à moitié bêtes ». Le double sens de cette phrase joue sur le mot « bête » qui renvoie aussi bien à la bestialité qu'à la bêtise, d'autant plus que le Centaure tient le rôle de professeur d'Achille. De plus, si les signatures apposées aux légendes correspondent aux vrais noms de leurs auteurs, la source du texte entre elle aussi dans le champ parodique. Toujours concernant *L'Éducation d'Achille*, il s'agirait d'une « traduction philosophique » de *L'Illiade* d'Homère, le terme philosophique renvoyant sans doute à l'acception qu'en donne depuis Darnton, à savoir une littérature séditeuse et clandestine bien loin de la philosophie en tant que pensée. D'autres termes viennent ainsi qualifier les prétendus textes dont proviennent les légendes, comme « traduction indiscreète » dans *Les Nuits de Pénélope* (LD 930, illustration 63), « inédite » dans *Présentation d'Ulysse à Nausica* (LD 928, illustration 64) ou encore « Eneïde, travestie par Mr. Patin » pour *L'Enlèvement d'Hélène* (LD 937, illustration 65). Lorsqu'il s'agit de vers imités, les auteurs resituent bien souvent le contexte littéraire initial pour insister sur le phénomène de décalage mis en place par tous les acteurs du processus

lithographique. Au bas de *Hippolyte lardé par Cupidon*, (LD 965, illustration 66) la légende se réclame de « Racine variante de Phèdre » et restitue une part de la paternité à l'auteur réel de la pièce, sans préciser en revanche qui en a détourné le sens. Le premier vers « Depuis ce jour fatal, ce chasseur si terrible » récupère les codes de la tragédie mise à mal dans la série, par l'emploi d'un mot emblématique du genre, « fatal ».

La fausse authenticité

La publication dans *Le Charivari* des cinquante planches de la série repose sur l'invocation d'un faux prétexte d'authenticité, qui donne au travail du lithographe une légitimité infondée : *Seul, sans mission scientifique, Daumier a parcouru la Grèce, s'inspirant là où un beau souvenir l'attachait, pleurant là où une touchante tradition l'attendait. Dessinant nuit et jour il a retrouvé enfin le sentiment grec primitif dont nous donnons une première preuve dans le Ménélas vainqueur*³⁹ (LD 925, illustration 67). La soi-disant portée anthropologique, en dépit de l'anachronisme que représente l'emploi de ce terme, se situerait ainsi à l'origine de la série et pourrait fournir un gage d'authenticité. Cet artifice accentue une fois encore le caractère complet de la série d'une part, et la dimension ironique qui la caractérise pleinement d'autre part. Trois planches du début de la suite utilisent ce motif du fait de leur aspect de fragment archéologique, directement ramené de Grèce par l'explorateur Daumier. Le lithographe, qui travaille sur la pierre, imite les gravures des bas-reliefs et joue avec les supports puisque ces planches restent publiées sur papier. *Le retour d'Ulysse* (LD 931, illustration 68) et *La colère d'Agamemnon* (LD 932, illustration 69) montrent les deux héros se livrant à des activités banales, loin de leur grandeur mythique. Ulysse rentre chez lui devancé par son chien tenu en laisse, tout en jouant de la clarinette et Agamemnon peste contre Achille incapable de faire autre chose que de pêcher. La technique de la gravure que Daumier feint de pratiquer dans ces planches ne permet pas comme dans le reste de la série de mettre en place un contexte. En effet, le décor est très sommaire, l'arrière-plan presque vide. Daumier a du griser tout le fond de la planche pour imiter le relief de la pierre. Mais son talent s'exprime dans sa capacité à faire ressortir les personnages de ce fond uniforme et à leur donner vie. *Achille sous sa tente* (LD 927, illustration 70), la planche qui inaugure cette technique, se base sur les mêmes principes. Elle donne à voir le même Achille que dans *La colère d'Agamemnon*, malade d'amour et que rien ne console, instaurant par conséquent un dialogue entre les deux lithographies. Avachi et l'air désabusé, il fume sa pipe. Daumier reproduit le drapé de la tente qui ouvre sur l'extérieur où sont amarrés des bateaux, et on retrouve ici sa patte qui le fait

³⁹ *Le Charivari*, Paris, 22 décembre 1841.

moins encre l'arrière-plan pour figurer la perspective. Il s'inspire donc des fragments archéologiques, mais ne les imite pas complètement dans leur manque de relief et le côté plat du rendu final. Enfin, la légende de cette planche demeure une illustration parfaite des prétendus gages d'authenticité posés par les journalistes du *Charivari* par l'intermédiaire de cette précision : *Ce précieux bas-relief a été découvert dans les ruines de l'antique Boule Rouge (faubourg Montmartre) par notre infatigable voyageur M. Charles Texier. Selon M. Ingres, Phidias seul, peut en être l'auteur.* Le décalage atteint ici son comble par le rapprochement entre un lieu typiquement parisien et un sculpteur grec du V^e siècle avant J-C, dont atteste un illustre nom de la peinture, Ingres. Ces trois lithographies ne donneront pas suite dans la série, ce qui leur confère caractère exceptionnel et démontre l'ingéniosité de Daumier.

Des corps repoussants

Dans toute la suite, Daumier met en scène les représentants de l'Antiquité sur le mode de la laideur exagérée. Elle s'exprime d'abord dans les visages, auxquels Daumier accorde une attention particulière, pour traduire la personnalité de ceux qu'il croque. *Une rencontre de joyeux Augures* (LD 936, illustration 71) excelle dans ce registre, tant les traits des visages des deux hommes sont détaillés. Ils se tiennent fièrement sur une terrasse surplombant un paysage presque désertique. Leur profession un peu occulte d'augure, qui les charge d'interpréter les signes des oiseaux, est rappelée par la présence en arrière-plan d'oiseaux noirs, planant au-dessus de la plaine. Leurs qualités particulières, louées et sollicitées, leur donnent une certaine importance dans la hiérarchie romaine, qui se traduit ici par une suffisance évidente. Drapés dans des toges grises sur une tunique blanche, les deux protagonistes qualifiés de « joyeux » portent sur leurs visages cette dénomination, pour le moins surprenante, puisque d'ordinaire ils véhiculent le mauvais présage. La légende explique à ce propos que les Augures riaient entre eux des prédictions qu'ils annonçaient. Leurs faces qu'on imagine rubicondes portent les traces de cet amusement qui devient grimace à force de se retenir de rire, en particulier en ce qui concerne l'homme de gauche au visage bouffi. Son pendant mince n'en reste pas moins laid, bien que moins disproportionné. La laideur de ces deux hommes est à l'image de leurs comportements et de leur autosatisfaction. De même, dans *Apelles et Campaste* (LD 960, illustration 72) Daumier utilise l'apparence comme instrument de dénonciation des faux-semblants. Alexandre, en roi magnanime offre la main d'un jeune modèle à un vieux peintre. Des trois personnages représentés par le lithographe, Alexandre le Grand reste le plus

repoussant, habillé de son attirail de conquérant. Son porté de tête surélevé en dit long sur son arrogance, tout comme il dénote quelque peu entouré d'un modèle à demi-nu et d'un peintre en habits de travail. Il semble triompher sans aucun mérite au milieu d'eux, satisfait de son geste. Il ne regarde même pas ceux qu'il décide d'unir sans les avoir préalablement consultés, comme le montrent leur visages exprimant une grande surprise. Le peintre, en est tombé sur les genoux et regarde celle qu'il aime avec tendresse. Elle, presque choquée, le fixe avec stupeur. Son expression figée et son corps un peu voûté ôte la beauté qui devait sans doute la caractériser. Par ailleurs, on aperçoit les prémices du tableau sur lequel elle figurera. Daumier laisse derrière le peintre une grande partie de papier en réserve, comme une toile vierge, où apparaît son corps recroquevillé, peut-être synonyme d'un repli face à sa destinée. Cette esquisse se situe en outre juste au-dessus du visage du peintre, et peut également figurer ses rêveries, comme une mise en image de son subconscient. Le vieil homme reste si ce n'est le plus beau, du moins le plus réaliste de la planche. Ses traits figurent des rides et non de la prétention, et rien dans son physique ne touche à la démesure. Daumier établit par ce biais une hiérarchie dans l'image et donne à ses protagonistes un physique en adéquation avec leurs vices et vertus.

Outre les visages, Daumier aime traduire la laideur de ses figurants dans leurs corps et leurs attitudes. Deux types principaux se dégagent de la série autour du semi-nudité presque gênante : des hommes gras au ventre proéminent ou au contraire des silhouettes maigres et décharnées.

L'homme ventripotent, emblème du bourgeois et de sa petitesse, prend place également dans *Histoire ancienne*. Daumier dénude le plus possible les grecs et les romains et accentue ainsi l'énormité des ventres, inspirant dégoût et rire au spectateur. Le décalage entre l'imaginaire collectif de l'Apollon et l'iconographie que développe Daumier prend dès lors toute sa mesure. Deux lithographies serviront ce propos ; *Ménélas vainqueur* (LD 925, illustration 67) et *La veille des Thermopyles* (LD 926, illustration 73). Dans la première, Ménélas quitte le champ de bataille de Troie avec Hélène à son bras. Au milieu du carnage, il se déplace élégamment, sur la pointe des pieds tel un danseur. Mais cette hypothétique légèreté contraste avec son abdomen démesuré et pendant qui lui donne un profil disgracieux. Hélène se tient à ses côtés mais un peu en retrait, ce qui lui permet de lui faire un pied-de-nez sans que son futur époux s'en aperçoive. Sa robe blanche et vaporeuse se détache de l'image, en particulier du noir du costume de Ménélas et des nuages fumants du paysage. Daumier représente symboliquement

l'union entre les deux êtres, comme s'ils avançaient vers l'autel, Hélène paradant dans une robe virginale. Or son faciès, comme celui de Ménélas, n'a rien de noble, en dépit de leur rôle éminemment important dans l'histoire de Troie.

Dans la seconde planche, Daumier pousse le phénomène à l'extrême en représentant Léonidas sur le chemin de la guerre, totalement nu, une épée seule cachant et figurant par la même occasion, son sexe. La lumière rasante arrivant du côté droit de l'image fait ressortir la pâleur des corps et leur aspect flasque. Léonidas apparaît de face, quatre soldats presque réfugiés derrière lui et pour l'un d'entre eux surpris visiblement de son absence d'habits. Comme pour Ménélas ou Alexandre, Daumier met en avant le côté fanfaron qui détermine chacun d'entre eux, notamment en les dessinant tête dressée, le nez en l'air et le front haut. Ménélas hérite de surcroît d'un regard vide entourés de grands cernes, tandis que Léonidas reçoit un nez très allongé. Ainsi, au-delà du type dans lequel Daumier choisit d'inscrire ses personnages, il leur inflige également des tares physiques qui dénaturent complètement la physiologie humaine.

Chez Daumier, si l'embonpoint traduit la satisfaction, la maigreur caractérise la bêtise, la sécheresse des idées. *Télémaque ravagé par l'amour* (LD 951, illustration 74) donne ainsi à voir le jeune homme, hébété, maigre et sans tenue à cause de ses préoccupations sentimentales. Le paysage bucolique et le bouquet qu'il tient à la main intensifient cette représentation des conséquences de l'amour. Mentor, chargé de l'instruction de Télémaque, se tient derrière lui, dans une toge sombre le regardant d'un œil tout aussi noir. On comprend l'agacement que suscite le jeune homme perdu dans ses pensées, coiffé d'une couronne de fleurs, symbole de sa naïveté. Il tourne le dos à Mentor et à ses conseils ; il fait fi peut-être sans le vouloir du pragmatisme de son aîné. Son grand corps maigre exprime plus que son innocence, son entêtement juvénile qui poussera Mentor, deux lithographies plus loin, à le précipiter dans l'eau (LD 953, illustration 75). Daumier donne également au nez de Télémaque une signification particulière en l'affublant d'un nez dit grec., c'est-à-dire tout droit du front jusqu'à la pointe. Ce recours tourne en dérision ce qui touche à la Grèce et ôte toute douceur et beauté au visage du jeune homme. Le corps sec qualifie également le caractère du jeune Narcisse dans *Le beau Narcisse* (LD 947, illustration 76). Comme en atteste la mythologie, il se mire dans l'eau et se ravit de son reflet. Il se tient dans une grotte sombre, à moitié couché sur une terre claire. On lit sur son visage un sourire de satisfaction et comme Télémaque, il est coiffé d'une couronne de fleurs. Qualifié de « beau » par le titre, sa maigreur

qui laisse entrevoir ses os ne force absolument pas l'admiration. Daumier en fait un jeune dadaïste suffisamment bête pour tomber amoureux de son propre reflet. On remarquera par ailleurs que cette planche peut se lire dans la continuité de la précédente qui donne à voir la partie de gauche de la grotte, en représentant *Le baptême d'Achille* (LD 946, illustration 77). Comme pour les faux fragments archéologiques, Daumier cherche des variantes et propose un va-et-vient entre les planches, qui s'entrecroisent aussi bien sur le fond que sur la forme.

Histoire ancienne reste une des séries majeures de l'œuvre de Daumier et des publications du *Charivari*. L'étude qui vient d'être menée des principaux axes de cette suite la distingue des autres en particulier par son homogénéité au service d'une démythification en vogue à l'époque. Le dessin de Daumier y atteint une qualité exceptionnelle, qui l'inscrit pleinement dans son métier de caricaturiste par l'amplification des traits, tout en donnant une profondeur picturale à son objet. « Il a un talent d'observation tellement sûr qu'on ne trouve pas chez lui une seule tête qui jure avec le corps qui la supporte. Tel nez, tel front, tel œil, tel pied, telle main. C'est la logique du savant transportée dans un art léger, fugace, qui a contre lui la mobilité même de la vie. »⁴⁰

L'étude du théâtre par Daumier dépasse la simple notion de représentation. Il met véritablement en scène dans l'image des personnages aboutis, extrêmement caractérisés, et parvient à déplacer la théâtralité hors du champ ordinaire du spectacle. De la peinture des coulisses aux planches parodiques d'*Histoire ancienne*, le lithographe embrasse des pans différents de la scène parisienne qu'il ne croque pas de la même façon ; il traite avec une certaine tendresse les petites mains du théâtre, se rit de la bêtise du public et attaque de manière frontale les acteurs. Son discours n'est pas unilatéral et se justifie toujours dans ses lithographies par la mise en place d'un contexte cohérent, qui laisse l'artiste prendre le pas sur le journaliste.

⁴⁰ Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes français » dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976 (collection bibliothèque de la Pléiade) p. 556.

III La métaphore théâtrale

A LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE

La désacralisation du théâtre entreprise par Daumier passe également par une mise en abyme de l'objet scénique, comme un regard sur lui-même. Il ne s'agit plus seulement, comme nous l'avons déjà vu, de passer outre l'initiale rupture entre scène et coulisses, mais d'inscrire la théâtralité dans des objets d'études variés, de mettre en scène la banalité du quotidien. Daumier sort de son rôle de journaliste lithographe pour diriger les acteurs de son propre théâtre.

a. La confusion entre personne et personnage

Dans la loge

Daumier dénonce le penchant des comédiens qui se laissent aller à la confusion prétentieuse entre leur personnage et leur propre personnalité. Il dépasse ainsi les propos de Diderot en s'immisçant hors du champ scénique, dans le quotidien de l'acteur qui n'entrait pas en compte dans le *Paradoxe sur le comédien*. Avec *Agamemnon se faisant couronner à huis-clos ; cérémonie dont la simplicité n'exclut point une certaine majesté* (LD 2902, illustration 78), parue dans le *Charivari* du 23 décembre 1856, Daumier capture un moment de répit dans les coulisses qui donne lieu à une scène des plus surprenantes. Au milieu de l'image, le comédien incarnant Agamemnon se tient de profil, mais nous tournant légèrement le dos, assis dans un fauteuil. Derrière lui, un accessoiriste visiblement très concentré tente de placer une couronne sur la tête de l'acteur. Un miroir accroché au mur face à Agamemnon offre le reflet de son visage duquel émane une grande solennité. Le comédien vit ce moment comme un réel couronnement royal. Les bougies qui encadrent le miroir éclairent particulièrement le reflet de l'acteur et plongent dans la pénombre le reste de la lithographie. Daumier donne ainsi à cette scène des aspects spectaculaires (au sens de théâtral du terme) grâce au jeu des lumières. L'obscurité et le point de vue en retrait ici offert, laissent imaginer Daumier caché dans la loge

qui immortaliserait cette scène grotesque, et confèrent à la planche une dimension photographique. Enfin, la légende, en faisant se rencontrer les termes « simplicité » et « majesté » ironise ce moment d'intimité du comédien qui se délecte d'un couronnement factice et vit son heure de gloire en coulisses. Vers la fin de sa vie, Daumier emploiera à nouveau le motif de l'acteur dans sa loge face à un miroir, en dessinant un des comédiens les plus marquants de son temps ; Talma, décédé en 1826 (LD 3949, illustration 79). Cette façon de s'approprier un personnage public diffère dans notre étude de la récupération par Daumier de type littéraire tels que Joseph Prudhomme et Robert Macaire. Ici son métier de caricaturiste prend toute sa mesure dans le détournement de célébrités, au même titre que les satires politiques qui l'ont rendu célèbre. Le plan est plus rapproché, centré sur le profil de l'homme à mi-corps et son reflet dans une glace éclairée une fois encore par des bougies. L'image se situe dans des teintes extrêmement sombres, dont seuls les deux visages de l'homme et ses mains se détachent. Avec cette planche, on ne se situe plus dans l'attaque d'une profession égocentrique, mais face aux doutes d'un homme au visage marqué, dont les traits symbolisent la fatigue. Talma se tient droit et fier mais son reflet offre la réalité d'un acteur vieillissant, qui prend conscience de cet état de fait, et apparaît dans la glace avant tout comme un homme et plus dans son rôle un acteur. L'image qui surgit au visage de Talma représente celle qui guette tôt ou tard la profession toute entière ; le reflet amène la réflexion. Les acteurs devront un jour accepter leur âge, leur condition et la fin de leur carrière, pour redevenir humain.

Dans la mode

L'emblématique Talma apparaît plusieurs fois dans l'œuvre de Daumier qui utilise sa postérité assise comme allégorie du comédien et de son impact sur la société parisienne, en particulier à travers la mode. L'acteur phare de la Restauration, en plus de son soutien aux pièces révolutionnaires et de son jeu précurseur du romantisme, reste célèbre pour le vif intérêt qu'il portait aux costumes, dont il interrogeait les traditions. Les réactions du public et de la critique ne le soutenaient pas toujours dans ses innovations et donnaient lieu à des querelles dans un contexte d'opposition entre la Comédie française suppôt du Roi et le théâtre de la rue de Richelieu, qui cherchait à s'affranchir des autorités. Au milieu de ce trouble politique et social, Talma considère qu'il faut par le biais des costumes, rendre compte de la volonté de l'auteur de traduire les passions d'une époque et non plus, comme c'est encore le cas, se vêtir selon sa propre notoriété et ses goûts. Par exemple, en 1789 jouant son premier petit rôle dans *Brutus*, il monte sur scène « drapé dans ses habits de laine, chaussé du cothurne exact, les

jambes et les bras nus »⁴¹ et choque aussi bien ses collègues que le parterre. Deux ans plus tard, incarnant Titus toujours dans cette même pièce et après avoir « éduqué »⁴² le public à son jeu, il va plus loin en se coiffant à la romaine. Cette volonté de coller au plus près à une époque l'auréole de succès et gagne les parisiens, qui à leur tour adoptent cette même coiffure.

Daumier détourne cette récupération par le public dans deux planches qui ne représentent pas Talma mais le citent, par l'intermédiaire d'un manteau apparu dans les années 1840 qui porte son nom. Ce manteau ressemble à une cape courte qui recouvre uniquement le buste. Retrouver l'origine de cette dénomination pose des difficultés même si l'on peut affirmer l'existence aussi bien du vêtement que de l'expression. Sans doute le comédien a-t-il introduit ce vêtement dans la mode parisienne quelques années auparavant, n'imaginant pas l'engouement qui suivrait. La première lithographie provient de la série *Les Parisiens en 1852* qui comprend onze planches publiées dans *Le Charivari* entre janvier et mars 1852 (LD 2218, illustration 80). On y voit plusieurs hommes, dont deux au premier plan qui semblent se rencontrer et entamer une conversation. Le cadrage restreint de l'image croque tout juste les protagonistes dans la largeur et à mi-corps, ce qui les isole des autres et accentue l'impression de pénétrer dans leur rencontre. L'organisation de l'image reste somme toute un peu brouillonne, de même que le crayon de Daumier semble un peu imprécis et rapide, voire inachevé. Tous les acteurs de la planche portent le fameux manteau, un chapeau haut-de-forme et des rouflaquettes, traduisant ainsi l'impact uniforme de la mode. Les deux hommes sont semblables, comme des reflets l'un de l'autre. Daumier confronte deux personnes identiques, sans doute convaincues de faire preuve d'originalité en se conformant à une mode qu'ils croient élitiste mais qui s'avère en réalité populaire. La légende ajoute au comique de situation : *Nouveau manteau Talma, ainsi nommé parce qu'il donne à celui qui le porte un air complètement comique*. La lithographie se moque ainsi aussi bien du parisien lambda que du comédien, célèbre pour ses interprétations tragiques et non pour ses rôles comiques. On retrouve cette thématique de l'accessoire de mode hérité du théâtre dans une seconde planche de 1852 toujours, issue d'une suite de deux lithographies intitulée *Les bons parisiens* (LD 2260, illustration 81). Parodiant les considérations des dandys et des femmes, Daumier représente deux hommes d'âge mur, se tenant par le bras et discutant chiffon. La légende ne commente pas la scène mais rend compte de leur dialogue traitant du manteau Talma. Le premier s'étonne de voir son ami ne pas en porter, tandis que celui-ci explique les motivations

⁴¹ Adolphe Jullien, *Histoire du costume au théâtre : depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours*, Paris, Ed. G. Charpentier, 1880, p.302.

⁴² *Idem*, p. 307.

esthétiques de son choix. Il croit affiner sa silhouette en gardant un paletot plus moult qui en réalité rend pour le moins visible la légère proéminence de son ventre. Daumier accentue les différences physiques en colorant le manteau Talma de noir, affinant la silhouette de celui qui le porte, et crayonne de gris très clair la veste un peu étroite du second. L'essentiel du papier laissé en réserve entoure les protagonistes, dans l'expressivité desquels on retrouve plus de précision de la part du lithographe. En retrouvant son nom accolé à un manteau, Talma, dont le jeu empreint de noirceur a fait la célébrité perd de sa splendeur. Daumier désacralise un mythe théâtral et en fait un objet du quotidien. Par ailleurs ces deux lithographies résonnent avec le discours critique du lithographe à l'égard de la tragédie, dans l'interprétation excessive de la part des successeurs de Talma de son appréhension des rôles et de son ajustement des costumes.

Une dernière planche détourne l'habit de théâtre par l'intermédiaire cette fois de Monsieur Prudhomme, dont nous avons déjà défini la bonhomie bourgeoise et bête. Huitième de la série des *Croquis parisiens* et parue le 6 août 1856, cette lithographie met en scène la *Modification du costume parisien par suite des nouveaux drames maritimes, qui se jouent en ce moment, sur tous les théâtres du boulevard* (LD 2807, illustration 82). Daumier positionne les personnages dans un intérieur bourgeois, probablement l'appartement de Joseph Prudhomme. Ce décor est simplement suggéré, presque effacé par les lignes horizontales et verticales qui le recouvrent et qui donnent une impression de rapidité d'exécution, sans grande application. L'homme fait face à son fils et sa femme, qui regarde amoureusement son époux. Joseph Prudhomme a revêtu un costume marin, avec canotier et pantalon de toile blanche bouffant. Son fils porte exactement le même ensemble, et se tient comme son père, de profil, très droit et les mains dans les poches. Daumier joue une fois de plus sur l'opposition des physiques entre un père démesurément grand et volumineux et son enfant fluet. Le père reste tout de même le plus ridicule, engoncé dans un habit étriqué qui rend visibles les plis de ses bourrelets et magnifie la circonférence de son ventre. Pour autant, conscients de leur ridicule, tous deux affichent le même air mécontent, qui vire à la bêtise. Joseph Prudhomme garde un visage enfoncé, bougon, avec un nez et un menton très avancés ; son fils a les oreilles décollées et un regard morne. La mère au sourire béat achève le tableau de famille emblématique des parisiens moyens de l'époque. Avec cette lithographie, Daumier tourne davantage en dérision la réception sans discernement du public que le contexte initial du vêtement. En outre, en choisissant le personnage de Joseph Prudhomme pour endosser le rôle

comique, l'artiste relie son dessin à la thématique de la scène, et opère une mise en abyme du théâtre. Les frontières entre spectacle et quotidien se distendent et rendent perméable les deux domaines.

Les comédiens de société

La série des *Comédiens de société* met en situation des bourgeois amateurs qui se prêtent au jeu de la représentation, non dans un théâtre mais chez eux devant un parterre d'amis. La proximité du public et des acteurs dans cette forme théâtrale précise qui vire à l'auto-congratulation, se manifeste sous le crayon de Daumier par la concentration dans l'image des coulisses et de la scène, entre lesquels subsistent une séparation ténue, et une récupération de l'emphase théâtrale dans la sphère privée. La suite comprend seize planches parues dans *Le Charivari* entre le 3 avril 1858 et le 7 juin de la même année, offrant comme une interprétation nouvelle des *Croquis dramatiques* dans le cadre plus restreint des appartements de la bourgeoisie parisienne.

Plusieurs des modes de représentation à l'œuvre notamment dans *Les Croquis dramatiques* resurgissent ici, en particulier le recours à une scission matérielle entre la scène et les coulisses par l'intermédiaire non plus d'un pan de décor mais d'un paravent. Cet objet véhicule une charge symbolique forte, puisqu'il permet de se changer sans être vu, et en application au domaine du théâtre, il permet au personnage de naître grâce au costume. En outre, le paravent incarne également un élément du décor bourgeois du XIX^e siècle fréquemment utilisé par les femmes. La deuxième planche de la série (LD 3032, illustration 83) repose sur l'importance du paravent dans la mesure où s'y cache le souffleur, puisqu'il n'a pas de trou à l'avant de la scène. L'homme en charge de ce poste prend place à gauche de l'image, de profil, un livre dans les mains. Ce dernier objet ainsi qu'une partie de son visage sont clairement visibles par le public qui se tient face à nous, en arrière-plan et que Daumier a dessiné semblable à des silhouettes sans aucune précision. A droite de la lithographie, le comédien de société fait face à son assistance, et tourne sa tête en direction du souffleur, pour solliciter plus de puissance vocale de la part de celui censé pallier ses trous de mémoire. Comme dans *Rappelés avec enthousiasme !* (LD 3042, illustration 84) qui situe le point de vue cette fois-ci depuis les coulisses et non depuis le fond de la scène, la lumière des bougies propose un éclairage intéressant. Posés au sol, les candélabres éclairent les visages de l'auditoire et placent dans une grande clarté cette zone de la lithographie. En outre l'angle d'attaque que choisit le lithographe le place en retrait vis-à-vis des comédiens, dont les visages sans doute également

illuminés n'apparaissent dès lors pas. Si Daumier reproduit probablement les effets réels de la lumière, il s'avère intéressant de remarquer ce renversement de son impact, qui caractérise bien l'aspect superficiel de ces représentations réservées aux *happy few*, venus autant pour encourager leurs amis que pour la mondanité des rencontres. Mais l'apparente convivialité de ces moments cachent bien évidemment des rivalités et des problèmes d'égo, comme le montre les craintes d'un mari face à la prestance d'un ami comédien mais néanmoins rival (LD 3033, illustration 85), ou le mécontentement d'une actrice face à des éloges à son goût trop peu dithyrambiques (LD 3040, illustration 86).

Les répétitions des comédiens de société prêtent également à rire et, grâce la mise en scène choisit par Daumier, prennent une dimension théâtrale supplémentaire. Les bourgeois parisiens amateurs de théâtre se complaisent dans le mimétisme, sans se douter que parfois leur public change. En effet, le lithographe choisit de montrer les domestiques de ces acteurs, les observant en pleine répétition par le trou d'une serrure (LD 3041, illustration 87). Cette planche rappelle une déjà étudiée dans laquelle un directeur de théâtre constatait amèrement la désertion de son théâtre l'été en comptant seulement trois personnes dans la salle (LD 2826, illustration 29). La position penchée des employés de maison est similaire à celle du directeur et du comédien de la scène estivale, qui regardaient pour leur part dans les espaces vides du décor. Ici, l'image se scinde en deux parties ; à gauche le couple de domestiques dans l'obscurité, et à droite, saisi dans l'encadrement de la porte qui délimite le champ d'action, et mis en lumière, les deux comédiens de société se livrant à une répétition dans des postures dramatiques. Cette scène de théâtre dans le théâtre reprend parallèlement le topos d'une personne épiant par une petite entrée de lumière et révélant, tel un kaléidoscope, les multiples facettes de l'objet de son observation.

L'heure de gloire que désire vivre chacun de ces acteurs amateurs empiète inévitablement sur leur vie privée en raison des modalités de représentation. Néanmoins, l'imbrication est telle que la distinction entre la comédie, au sens de jeu d'acteur, et la réalité leur échappe parfois. Ainsi, dans la première planche de la suite (LD 3031, illustration 88), un homme se méprend sur sa jeune femme qui implore Dieu suite à un adultère, en croyant qu'elle répète un rôle. Lui se tient dans le tiers gauche de l'image, de face, les mains derrière le dos et regarde vers le bas son épouse agenouillée occupant les deux tiers restants. Derrière, et délimitant la zone dans laquelle elle se situe, un paravent rappelle l'idée de révélation de la personnalité et met

effectivement en lumière les travers de la femme. Sa position de prière passe pour une expression tragique, de même que ses yeux levés au ciel peuvent tromper sur les raisons de son adresse à Dieu. L'opposition chromatique des deux parties de la lithographie qui place le mari dans une coloration sombre et entoure la jeune femme d'un blanc virginal accentue la méprise possible, et inverse le manichéisme ordinaire des couleurs.

Le théâtre permet de mettre à jour les vraies personnalités que cachent les rôles, et d'interroger la proportion de chacun, la prééminence de l'un sur l'autre, sans pour autant en distinguer pleinement les limites. Le théâtre occupe une place trop grande dans la vie de beaucoup, ce qui en fait de véritables personnages, au sens où il n'ont plus trait à la réalité. Daumier en extrait des types qu'il pousse à l'extrême, croqués dans le spectacle du quotidien.

b. Daumier et l'attaque des Bas-bleus

La série des Bas-bleus se compose de quarante planches publiées entre janvier et août 1844, dont la teneur nécessite que l'on s'y attarde. Le titre traduit une expression anglaise dont voici la définition en 1842 sous la plume de Jules Janin, par ailleurs en charge de la critique dramatique au *Journal des débats* de 1826 à 1874 : « la race toute moderne des malheureuses créatures féminines qui, renonçant à la beauté, à la grâce, à la jeunesse, au bonheur du mariage, aux chastes prévoyances de la maternité, à tout ce qui est le foyer domestique, la famille, le repos au dehors, entreprennent de vivre à la force de leur esprit »⁴³. Quand Daumier entreprend en 1844 de s'attaquer aux Bas-bleus, nombre de ses collègues s'y sont déjà prêtés, et l'expression fait partie du langage journalistique. Rien de très novateur donc dans une série qui se fonde sur le topos de l'inversion des rôles au sein du couple. Néanmoins, l'insertion dans la vie conjugale reste pour Daumier un moyen de faire naître un comique de situation efficace tout en croquant des types de la société parisienne. La théâtralité des planches qui vont suivre tient parfois à l'inspiration vaudevillesque dont elles émanent mais également aux relations étroites qu'entretiennent avec la scène les personnages qu'emploie le lithographe.

⁴³ Jules Janin, *Les Français*, t. V, 1842, p. 201, cité dans Ségolène Le Men, *Daumier et la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2008, p. 149.

La mise en scène dans l'image

L'œuvre de Daumier, en particulier les scènes de mœurs, repose sur l'imbrication du théâtre dans la vie quotidienne qui, devenant un véritable spectacle, offre au spectateur et chef d'orchestre lithographe le loisir d'en saisir au vol des instants truculents. Ce croisement naît de la grande maîtrise de la part de Daumier de son art et de ses talents d'observateurs. Les diverses ressources techniques utilisées pour dessiner sur la pierre lithographique (crayon, plume ou pointe) permettent des rendus extrêmement variés, dans l'épaisseur des traits, leur appui et l'encrage final. Si à des fins commerciales certaines planches reparaissent en chromolithographies, initialement la presse les diffuse en noir et blanc. Entre ces deux teintes opposées, le lithographe peut faire surgir tout un éventail de nuances, rendre plus profond davantage encore le noir et éclairer le blanc. Daumier reste le premier artiste à en explorer autant les possibilités et contribue de ce fait à extraire cette pratique du strict journalisme pour l'élever au rang d'art. En « coloriste du noir et blanc »⁴⁴, il donne à ses réalisations une dimension théâtrale, et capture la lumière et ses effets. Plusieurs fois dans notre étude, le travail de Daumier sur les nuances chromatiques a jailli, en particulier concernant les techniques du lithographe pour éclairer les scènes croquées. Il donne à ses lithographies la lumière de la rampe ; un éclairage par la bas, tamisé, qui change l'aspect de ceux qui le reçoivent. Par ailleurs, la formation de Daumier par Alexandre Lenoir, fondateur du musée des Monuments français, mais également peintre portraitiste, trouve de ce fait un certain écho dans son intérêt pour les physionomies. Ainsi, nombreuses sont les planches comme *Romain s'apprêtant à transpercer sa propre sœur pour cause de rimes inconvenantes* (LD 2323, illustration 89), qui attirent l'attention sur l'expressivité du personnage, amplifiée par une luminosité aveuglante et déformante. Dans cette lithographie, Daumier place deux acteurs jouant une tragédie romaine dans le halo lumineux de la rampe, et en pousse à l'extrême la clarté et l'impact sur les protagonistes. Il laisse en réserve la totalité de leurs visages, hormis les traits d'expression et les cheveux ou barbe, et traite de la même manière leurs costumes, ne noircissant que les reliefs du drapé. De plus il les met en scène dans un décor extrêmement obscur qui semble happer les parties sombres du couple, et valorise dès lors les zones plus claires. Les deux acteurs prennent alors l'apparence de spectres effrayants et grimaçants. Parallèlement, Daumier leur insuffle un mouvement que la lumière théâtrale grandit, et qui porte à son paroxysme la théâtralité de cette scène. Enfin, il a recours à un cadrage restreint qui réduit le champ de vision du spectateur pour attirer son attention sur un fait précis à un

⁴⁴Ségolène Le Men, « Le Michel-Ange de la caricature », dans Valérie Sueur-Hermel (dir.) *Daumier, l'écriture du lithographe*, Paris, BnF, 2008, p. 23.

moment donné. La lithographie croque ainsi les deux protagonistes à mi-corps et ne laisse rien voir de ce qui les entoure, nous faisant pénétrer au cœur leur dialogue et mettant à jour tous leurs défauts physiques. Il convient d'établir un parallèle entre la planche étudiée ci-dessus, caractéristique de la vision de la scène par Daumier, et les techniques similaires à l'emploi dans les *Bas-bleus*.

Le motif lumineux apparaît très souvent dans l'œuvre du lithographe, donnant à des moments du quotidien une dimension théâtrale prégnante. En témoigne une première planche, qui nous situe dans la chambre du bas-bleu et de son mari en pleine nuit (LD 1225, illustration 90). Elle a quitté le lit et semble tourner en rond, trop obnubilée par son roman pour trouver le sommeil. Elle tient à la main une bougie qui l'éclaire, et telle un fantôme se détache totalement de tout ce qui l'entoure. Le papier en réserve de sa chemise de nuit est d'un blanc presque trop vif par rapport à l'obscurité du reste de l'image. En outre, la bougie se situe à la hauteur de sa poitrine, éclairant son visage par le bas, et faisant naître derrière elle une ombre immense et menaçante. Son visage blafard entouré de cheveux noirs exprime une intense concentration qui déforme ses traits et fait presque sortir ses yeux de leurs orbites. Derrière elle, son mari coiffé de son bonnet de nuit s'enquiert de son insomnie et reste caché sous la couverture comme effrayé de l'attitude de son épouse. Cette scène n'est pas sans rappeler une planche déjà employée dans notre étude et qui pousse encore plus loin la question de la mise en scène. Il s'agit de la onzième lithographie de la série des *Moeurs conjugales*, parue en octobre 1839 (LD 634, illustration 55) dans laquelle on voit un couple couché dans un lit bateau encadré de rideau, et éclairé à la lumière seule d'une bougie. Daumier dessine cette lithographie comme une vignette, par le biais de contours arrondis qui collent au plus près des rideaux et des extrémités du lit, comme un toit et des murs autour d'eux. Le spectateur a l'impression de s'introduire dans l'alcôve du couple au moment du coucher, ce qu'accentue l'éclairage faible de la bougie qui laisse une partie du lit et de la chambre dans l'obscurité. Cette noirceur contraste avec la blancheur des draps dont Daumier dessine également les plis et les ombres.

La lumière qui vient révéler le couple dans son intimité et le montrer sous un jour différent prend une autre forme sous les traits de la lune. Une autre scène nocturne fait apparaître une femme assise de profil dans un fauteuil fixant la lune pleine et ronde dans le cadre de sa fenêtre grande ouverte (LD 1228, illustration 91). En revanche, et c'est le cas pour la quasi-totalité de la suite, les personnages figurent en pied et non à mi-corps comme dans beaucoup

des planches traitant directement de la scène. Peut-être est-ce pour prendre place pleinement dans l'image et laisser la possibilité au lithographe de créer un véritable arrière-plan. Néanmoins, le dessin ne dépasse presque pas le montant de la fenêtre, pour ne pas non plus noyer le personnage dans l'image. Le bas-bleu porte un bonnet de nuit et un pyjama blancs, attirail de la nuit par excellence dont Daumier accoutre ses figurants à maintes reprises. La scène prend place dans un cadre matériel, en revanche cette fois-ci l'éclairage fonctionne à rebours et provient non plus de l'intérieur en contrebas, mais de l'extérieur en hauteur, grâce au rayonnement de la lune. Cette dernière éclaire la femme, le sol et à gauche le livre qui lui cause tant de tracas. Les lignes verticales sur les côtés de la fenêtre restent plongées dans le noir et étire l'image vers le haut. La luminosité ne se situe par conséquent pas pleinement du côté du spectacle, mais signifie davantage la solitude de la femme mise en lumière par la pleine lune révélatrice. En revanche, la légende rend compte du soliloque du bas-bleu qui interpelle l'astre et le personnifie : *O Lune ! Inspire-moi ce soir quelque petite pensée un peu grandiose ! Car je t'aime ainsi, lorsque tu me présentes en entier ta face pâle et mélancolique ! Mais, ô Lune, je t'affectionne moins lorsque tu m'apparais sous la forme d'un croissant... parce que alors tu me rappelles tout bonnement mon mari !* Ce texte par sa tournure hyperbolique et sa fonction de monologue redonne à l'image une dimension théâtrale, et ironise sur la sensibilité féminine qui pensent trouver des réponses dans la lune. Comme précédemment, cette planche se fonde sur un motif déjà employé par Daumier avec une planche extraite là-encore des *Mœurs conjugales*, publiée le 10 mai 1840. Dans *Effets de lunes* (LD 648, illustration 92) il emploie à nouveau le motif du cadre en inscrivant ses personnages, sujets à l'insomnie à cause de la pleine lune, dans l'ouverture d'une fenêtre. Cette délimitation précise, comme dans la planche précédente, a pour effet de rendre le moment plus personnel et de l'extraire de sa dimension sociale pour le mettre en scène véritablement. Accoudé à la rambarde, le couple regarde la lune par la fenêtre grande ouverte sur un ciel étoilé. Ils portent tous deux leurs vêtements de nuit et leur bonnet, dont la blancheur tranche une fois encore avec la noirceur du décor. Par ailleurs, ces habits semblent éclairés par une bougie qui ne se matérialise pas dans la planche ; on ne voit que les effets de la lumière et non la source. Cette clarté paraît provenir du sol à gauche, mimant l'éclairage scénique d'un théâtre. De ce fait, la pâleur des protagonistes décroît de bas en haut et trouve son aboutissement dans le petit croissant de lune du coin droit de la fenêtre, conduit jusqu'ici par le nez exagérément long de l'homme.

Les interactions entre ces diverses planches montrent que Daumier ne systématise pas les modes de représentation sur lesquels repose l'iconographie qu'il met en place. Sa production témoigne de résonances mais pas d'uniformité ; il réinterprète des scènes similaires mais y ajoute une nuance qui les place dans un autre registre.

L'inversion des rôles

Le personnage du bas-bleu offre à Daumier la possibilité de mettre en exergue un ressort comique des plus employés qui réside dans l'inversion des rôles, notamment dans la comédie, lorsque le valet prend le dessus sur le maître. Ici les femmes assument des revendications d'ordre féministe, ce que Daumier tourne en dérision par son métier de caricaturiste, mais dont il rend compte également comme question en lien avec l'actualité.

La série, et le regard porté par Daumier et l'ensemble de ses confrères sur ces femmes, a partie liée avec une forme de misogynie propre au XIX^e et à la hiérarchie sociale et culturelle en place à l'époque. Les planches montrent notamment des femmes écrivains tellement occupées par leurs ouvrages qu'elles en oublient d'accomplir les tâches ordinaires d'une épouse, qui consistent à tenir la maison et à s'occuper aussi bien du mari que des enfants. Le lithographe donne ainsi en image à plusieurs reprises la définition d'une mère indigne, en particulier dans une planche extrêmement cocasse, du point de vue du dessin comme de la légende. Il s'agit de *La mère est dans le feu de la composition, l'enfant dans l'eau de la baignoire*, publiée le 26 février 1844, qui demeure une des lithographies les plus célèbres de la suite (LD 1227, illustration 93). On voit la mère assise à son bureau en train de rédiger, tournant le dos au reste de la scène et au spectateur. Dans cette position qui traduit sa concentration et un refus d'assurer son rôle de mère, elle ne réalise pas que son enfant risque littéralement de se noyer dans un baquet d'eau. Il a déjà la tête sous l'eau et apparaît en train de chuter, jambes en l'air et fesses découvertes. Cette posture comique accuse la mère, dans l'appartement de laquelle règne par ailleurs un désordre sans nom. La légende en opposant les termes « mère » et « feu » à « enfant » et « eau » suscite le rire et explique le laisser-aller de la mère qui oublie le ménage, et plus grave sa progéniture. Daumier emploiera à nouveau cette idée en 1858 dans une planche extraite de la série *Les Comédiens de société* (LD 3043, illustration 94). En pleine répétition de son rôle d'opérette dans sa cuisine, la mère n'entend pas son enfant crier, alors qu'il a chu, entraînant avec lui sa chaise et se retrouve désormais dans une position inextricable. La teinte grise de la planche est ponctuée de deux zones plus claires : le visage

de la chanteuse et l'imbroglio de la chute de l'enfant, centres d'attention du spectateur. Cette lithographie repose sur le même système d'organisation que *La mère est dans le feu de la composition, l'enfant dans l'eau de la baignoire*, de par la position de la mère le dos tourné à son enfant et le comique qui pourrait caractériser même isolément la situation du second. Plusieurs lithographies reprennent l'idée d'abandon du rôle de mère en donnant de plus la parole au bas-bleu qui manifeste ouvertement le désir de voir s'éloigner son enfant, dont celle-ci : « Emportez donc ça plus loin. Il est impossible de travailler au milieu d'un vacarme pareil. Allez vous promenez à la petite provence, et en revenant achetez de nouveaux biberons passage Choiseul ! Ah ! Monsieur Cabassol c'est votre premier enfant, mais je vous jure que ce sera votre dernier ! » (LD 1231, illustration 95) Le bas-bleu entouré de livres tente de travailler à son bureau et s'adresse avec mépris à son mari décontenancé qui se tient en robe de chambre, leur bébé dans les bras. L'homme se voit confier le rôle maternel et la femme, s'écartant de sa féminité, devient rude et désagréable. La théâtralité est ici suggérée par la présence d'un paravent, comme le pan de décor cachant la scène, qui nous positionnerait présentement dans les coulisses de la vie conjugale. En outre, cette thématique reste le sujet de prédilection de nombreuses pièces, en particulier dans le vaudeville.

L'inspiration vaudevillesque prend corps spécialement dans une lithographie surprenante puisqu'elle sous-entend un propos sexuel relativement rare dans l'œuvre de Daumier. La vingt-neuvième planche de la série (LD 1249, illustration 96) donne à voir un triangle amoureux, qui place dans le salon d'un appartement un bas-bleu et un homme, qui n'est pas son mari. Ils sont tous deux assis dans un canapé, face au spectateur. Leurs corps et visage amorcent néanmoins un mouvement vers leur gauche qui annonce la présence du troisième protagoniste. L'époux apparaît à droite de l'image, dans l'entrebâillement d'une porte et semble surprendre voire déranger les deux premiers, en particulier son épouse dont le profil dévoile un cruel manque d'amabilité. Visiblement la femme trompe son mari sous son toit en invoquant des motifs professionnels, étant donné l'intervention du mari : « Ma bonne amie, puis-je entrer ! As-tu fini de collaborer avec monsieur ? » Le terme « collaborer » prend une connotation sexuelle évidente, surtout si l'on remarque que les quelques feuilles qui ont du servir de prétexte à cette entrevue se trouvent à même le sol et que l'homme dans une position lascive a déjà ouvert sa veste. Le motif du cocuage, éminemment comique, émerge ainsi dans cette planche et caractérise une fois encore le bas-bleu, non plus seulement comme une mère

démissionnaire mais également comme une épouse infidèle, voire arriviste, si elle trompe son mari pour parvenir à ses fins en matière littéraire.

Une prétention irritante

La reconnaissance que réclament les bas-bleus et l'implication dont elles font preuve se caractérisent par un manque de recul criant et une fierté agaçante. Elles se mettent en avant aux dépens de leurs maris qui par conséquent s'effacent et perdent de leur virilité. Étouffées par ce qu'Arsène Alexandre qualifie de « pédantisme féminin »⁴⁵, elles se prêtent comme les acteurs et le public à une confusion entre leur profession et la sphère privée que Daumier ne manque pas de tourner en dérision.

Le lithographe donne à voir une de ces femmes parvenue à un certain succès puisque le parterre du théâtre de l'Odéon la réclame (LD 1237, illustration 97). Daumier donne un cadre à l'image en situant la scène dans un balcon, vue en contrebas. Le bas-bleu se tient debout, affichant une autosatisfaction tellement grande que son visage en devient arrogant, et domine un public essentiellement masculin qui la fixe surpris, voire horrifié. Daumier joue sur les tailles des figurants hommes qui apparaissent bien plus petits que la femme, accentuant de ce fait sa fierté et traduisant son ressenti. Au fur et à mesure que l'on s'éloigne d'elle, les visages des hommes s'étiolent, deviennent moins précis, comme pour figurer une marée humaine unanimement choquée de ce qui se produit sous ses yeux. On assiste à une mise en abyme du théâtre, par l'exhibition d'un autre spectacle personnifiée par le bas-bleu, et qui se produit non plus sur la scène mais parmi les rangs du public. Du point de vue de son apparence, le bas-bleu hérite d'une peau diaphane, de cheveux sombres et filasses, et d'une simple robe noire. On retrouve régulièrement cette caractérisation, notamment dans une lithographie qui montre la trop grande place qu'occupe le théâtre dans le couple (LD 1222, illustration 98). On se situe à nouveau dans un appartement, en présence d'une femme exagérément enceinte et de son mari attentif bien que malmené auquel elle annonce : « Dis donc... mon mari... j'ai bien envie d'appeler mon drame Arthur et d'intituler mon enfant Oscar ! Mais non, toute réflexion faite, je ne déciderai rien avant d'avoir consulté mon collaborateur ! » Tout en fumant ostensiblement, elle annonce à son mari qu'il est désormais définitivement exclu de tout ce qui a trait à la création, y compris s'agissant de son propre enfant. La question peut se poser, en regard de la planche 1249 (illustration 96) du rôle réel du collaborateur. Par extension, la

⁴⁵ Arsène Alexandre, *Honoré Daumier, l'homme et l'œuvre*, Paris, Librairie Renouard, 1888, p. 260.

confrontation de ces lithographies peut même remettre en cause la paternité du mari. On retrouve par ailleurs la présence d'un livre pour symboliser le moteur de tous les dysfonctionnements de la vie conjugale, et insister sur l'objet qui rend méconnaissables ces femmes. Enfin, dans cette image et dans toute la série, Daumier met en scène une fois encore un véritable type qu'il habille d'une robe noire et sobre, loin des crinolines bourgeoises, et qu'il caractérise par un visage fermé, peu féminin et presque ingrat. Cette critique d'un féminisme fait écho à l'attaque traditionnelle de la littérature et en particulier du roman comme genre pernicieux et immoral.

La mise en abyme du théâtre dans des scènes du quotidien nous éloignent des planches, mais révèlent le regard de Daumier sur la société, dans laquelle il voit des motifs d'exagération et de confusion. L'organisation des images qu'il réalise permet de s'imaginer les tenants et les aboutissants du moment qui semble se dérouler sous nos yeux. La structure sérielle des publications accentue l'inscription dans le temps des planches de l'artiste, et le rapproche de la prolixité littéraire.

B LA COMÉDIE HUMAINE

L'expression « comédie humaine » renvoie au romancier Honoré de Balzac (1799 – 1850) et évoque parallèlement à la fois une perspective théâtrale et l'hypocrisie symptomatique d'une société qui s'incarnerait plus particulièrement dans les domaines judiciaires et politiques. Daumier met en scène les parisiens dans des planches qui ne traitent pas du théâtre à proprement parler mais qui lèvent le rideau sur la vérité du genre humain et sur les rôles qu'ils endossent au quotidien.

a. Balzac et Daumier

Ressemblances et divergences

Le rapprochement entre Daumier et Balzac résonne à plusieurs niveaux dans l'œuvre du lithographe et le situe non pas dans l'ombre de l'écrivain, mais une fois encore au cœur de son époque. Tous deux à leur manière ont élaboré une « comédie humaine », dans la lithographie

pour l'un et dans la littérature pour l'autre, qui rend compte de la réalité du genre humain. L'œuvre monumental de Balzac comprend 95 nouvelles ou romans, parus entre 1830 et sa mort, plus une quarantaine de textes inachevés, qui se répartissent en *Scènes de la vie privée*, *Scènes de la vie de province* et *Études philosophiques*. La concomitance des productions respectives des deux artistes renforce par ailleurs l'idée parfois un peu surfaite d'une intelligence entre les deux hommes, qui relierait leurs ouvrages comme une illustration des récits de Balzac et une légende intarissable des planches de Daumier. Mais une nuance de taille s'impose entre les univers que développent les deux artistes, dans l'élaboration de la part de Balzac d'un projet systématique. Dans son *Avant-propos à la Comédie humaine*, publiée rétrospectivement en 1842, il invoque des inspirations aussi bien littéraire par l'intermédiaire de l'écrivain Walter Scott, que d'ordre scientifique et empirique avec le naturaliste Buffon. Il définit dès lors sa démarche : « Le hasard est le plus grand romancier du monde : pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier. La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. »⁴⁶ De son côté, Daumier ne s'impose aucunement ce type de directives et ne cherche pas absolument à établir une organisation cohérente de son œuvre, qui reste par ailleurs tributaire des décisions de Philippon. En dépit de cette divergence fondamentale, il faut souligner la collaboration effective entre les deux hommes, d'une part en raison de la contribution de Balzac au *Charivari* et d'autre part, du fait de la publication à partir de 1842 de *La Comédie humaine* illustrée par Daumier et ses confrères. Le lithographe réalise cinq des cinquante-quatre images, en particulier *Le Père Goriot*, auquel il donne la physionomie d'un rentier, telle qu'elle est décrite par Balzac dans *les Français peints par eux-mêmes*, qui avait déjà permis une semblable collaboration⁴⁷. « Sa face pâle et souvent bulbeuse est sans caractère, ce qui est un caractère. Les yeux peu actifs offrent le regard éteint des poissons quand ils ne nagent plus (...) les cheveux sont rares, la chair est filandreuse ; les organes sont paresseux. »⁴⁸ Il ne s'agit pas ici de décrire cette gravure sur bois mais de voir s'établir un parallèle dans la caractérisation physique systématique à laquelle les deux artistes ont recours. Comme Balzac, Daumier se livre à une étude de la morphopsychologie humaine en cherchant à mettre en

⁴⁶Honoré de Balzac, « Avant-propos » dans *La Comédie humaine*, t. I, Paris, Gallimard, 1976 (collection Bibliothèque de la Pléiade) p. 11.

⁴⁷Ségolène Le Men, *Daumier et la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2008, p. 109.

⁴⁸Honoré de Balzac, « Monographie du rentier » dans Léon Curmer (dir.) *Les Français peints par eux-mêmes*, t. III, Paris, 1842, p. 2 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2079830.image.r=rentier.f51.langFR> (juin 2009).

relation la caractérisation physique et la personnalité, et à rendre compte des interactions entre elles. Cette approche repose sur la fusion du concept de phrénologie, établi par l'Allemand Gall, et l'idée de physiognomonie du Suisse Lavater. Balzac y adjoint en outre un déterminisme socio-culturel qui transparait également chez Daumier, dans la création de véritables types, qu'il s'agisse du bourgeois ou du bohémien.

Le « Michel-Ange de la caricature »

La légende prête à Balzac une exclamation au sujet de Daumier, qui lui ferait dire « Ce gaillard-là a du Michel-Ange sous la peau ! ». Si la paternité de cette dénomination reste indéfinie, il n'en demeure pas moins intéressant de constater que très rapidement la critique artistique s'en empare et singularise par conséquent l'esthétique de Daumier. En témoigne le travail de compilation d'Henri Béraldi, collectionneur d'estampes de la seconde moitié du XIX^e siècle, qui rend compte d'une anecdote, peut-être là-encore imaginaire, entre Daumier et le peintre Daubigny⁴⁹.

Un jour, à un dîner chez Daubigny, un peintre dit à Daumier :
— Vous savez : le dessin du VENTRE LÉGISLATIF? oh bien, c'est au fond le même dessin que celui de la Chapelle-Sixtine.
Daumier fit un bond en arrière, avec l'air de quelqu'un qui trouve la plaisanterie mauvaise. Puis il se prit le menton dans la main, pour réfléchir, et au bout d'un instant :
— Au fait, vous avez peut-être raison, dit-il.
Daumier a gardé le surnom formidable de « Michel-Ange de la caricature ».
Daubigny, allant plus loin, a retourné la comparaison : étant à Rome et voyant un chef-d'œuvre, le *Motse* de Michel-Ange, je crois, il s'écria avec enthousiasme : *C'est un Daumier!*
Chez Daubigny, une pareille exclamation n'était pas simplement destinée à effrayer le bourgeois. C'était une manière sincère d'admirer. On passe volontiers ce genre de boutades aux artistes.

Ce rapprochement de l'œuvre lithographiée de Daumier et de la peinture confère à ses planches une dimension picturale forte et témoigne d'une prise en compte de son travail de peintre parallèle à sa profession de caricaturiste. La restriction de notre champ d'étude à la technique lithographique telle qu'elle a été expliquée dès le début de l'analyse, ne doit pas pour autant empêcher de mentionner les réalisations de Daumier en peinture comme en sculpture. Concernant plus particulièrement son expérience de peintre, il s'est heurté à une reconnaissance extrêmement tardive de la part de ses contemporains. Si grâce à lui la caricature accède au rang d'art et acquiert une certaine légitimité, il ne parvient pas réellement

⁴⁹ Henri Béraldi, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, t. V, Paris, Conquet, 1886, p.101 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215475j.image.r=b%C3%A9raldi.f99.langFR#> (juin 2009).

de son vivant à obtenir cette même légitimité en tant que peintre, sauf auprès d'un cercle très confidentiel d'amis et d'artistes.

Daumier récupère l'esthétique picturale et l'insère dans ses lithographies, par l'intermédiaire des nuances entre noir et blanc, comme nous l'avons déjà mentionné, mais également dans sa maîtrise du corps humain et de ses mouvements qu'il reproduit et sait également transcender pour mieux les détourner. Outre l'hommage du lithographe au romancier, il faut voir dans les sept planches de *La Comédie humaine*, publiées entre janvier et avril 1843 pour les cinq premières et en décembre 1853 pour les deux dernières, une critique d'une société grotesque, qui se prête quotidiennement à une farce. La lithographie intitulée *Lecture d'un testament* (LD 2430, illustration 99) en offre une très bonne illustration, autour du sujet souvent épineux de l'héritage qui laisse entrevoir la vénalité des personnes prétendument endeuillées. La scène se produit dans le cabinet d'un notaire, assis à son bureau et comme l'indique le titre, en train de lire à la famille du défunt le testament laissé par ce dernier. Le décor est très sommaire, peu détaillé et traversé de grandes lignes verticales qui grisent l'arrière-plan. Daumier choisit de montrer le notaire presque de dos afin de se concentrer sur les visages des héritiers, tout comme il ne s'attarde pas sur l'arrière-plan pour au contraire détailler l'expression des protagonistes. Quatre adultes et un très jeune enfant entourent le bureau du notaire, tous arborant le deuil grâce des costumes noirs, qui permettent également à Daumier de les détacher du fond gris de l'image. De la même façon que pour le notaire, Daumier ne cherche pas à caractériser outre mesure l'enfant, qui occupe une place discrète, de profil en bas à gauche de l'image. L'un des adultes dort, pendant que les trois autres semblent éminemment intéressés par la lecture du testament, voire réjouis pour le couple de gauche. L'héritage reçu occulte le deuil ; un large sourire remplace les mines tristes de circonstance. Daumier se moque ainsi du manque de décence de cette famille cupide, qui a sans doute feint quelque peine lors de l'enterrement du défunt, et retrouve le sourire en entrevoyant un possible gain. La lumière rasante qui arrive de la droite de l'image, imitant la présence d'une fenêtre, éclaire les visages de façon d'autant plus distincte qu'ils tranchent avec le noir des habits. Par ailleurs, l'expression des personnages surprend dans cette planche par la diversité des styles utilisés par le lithographe. L'homme endormi ressemble presque à Scapin dans les peintures de Daumier (illustration 100) par ses traits fins et son long nez pointu. Les cernes et le nez retroussé de l'homme tout à droite le rendent grossier et correspondent à une physionomie bourgeoise. Le troisième homme ne se situe en revanche pas du côté du réalisme, peut-être en raison de la grande simplification de ses traits. On retrouve ici une dominante caricaturale qui singularise

ce personnage et nous dévoile la capacité de Daumier à confronter des références diverses. L'hypocrisie caricaturale de la famille s'accompagne également dans la série d'une dénonciation semblable propre à la bourgeoisie. Daumier met ainsi en image *Une rencontre désagréable* entre un tailleur et un des ses mauvais payeurs (LD 1009, illustration 101). La scène se situe à huis-clos, à l'intérieur d'un omnibus qui exclut toute sortie immédiate du bourgeois pour tenter d'échapper à son créancier. La confrontation va devoir se produire, même si le bourgeois à gauche détourne la tête pour éviter la sollicitation du tailleur, dont le visage est très lumineux, grâce au papier laissé en réserve. L'attention attirée sur lui connote son rôle pivot dans cette scène. Daumier organise symétriquement la planche en positionnant face aux spectateurs les deux hommes assis, séparés par le montant d'une fenêtre, et entourés chacun d'un autre passager dont une seule moitié apparaît. Seuls les mouvements de tête des deux protagonistes laissent deviner la suite de l'action. Du point de vue chromatique, Daumier donne à sa lithographie nombre de nuances, en particulier dans les vêtements qui témoignent d'une volonté de réalisme, nous rappelant ici sa fonction de journaliste et de « peintre de la vie moderne »⁵⁰.

Deux planches de la suite renouent plus particulièrement avec la notion de spectacle dans le traitement par Daumier de la justice comme une scène. La première prend pour théâtre un tribunal et donne à voir le juge accusateur et l'accusé plaidant sa cause (LD 1008, illustration 102), chacun derrière leur box. L'organisation géométrique de la planche repose sur les lignes de ces boxes qui scindent verticalement l'image, opposant la justice et la truanderie, et confinent chaque camp dans un territoire délimité. Néanmoins, le juge apparaît surélevé, plus en retrait et dans des teintes plus claires, comme pour signifier sa suprématie et son refus d'implication. Les jurés en contrebas regardent tous l'accusé, en public d'une représentation qui doit les séduire ou au contraire éveiller leur mécontentement. Daumier reprend cette thématique judiciaire dans la lithographie suivante de la série en se positionnant cette fois-ci dans les coulisses de la justice, c'est-à-dire dans le bureau d'un avocat (LD 1007, illustration 103). Ce dernier, hors de lui, déclame un texte véhément à l'égard d'un juge absent, représenté par une sorte d'épouvantail qui consiste en un chapeau haut-de-forme posé sur une chaise et une canne. La colère visible qui émane de l'avocat, de par son expressivité très forte et la position de son corps comme invoquant une puissance supérieure, contraste avec le vide auquel il adresse son monologue. Daumier insiste sur les reflets noirs de sa robe grise face à

⁵⁰Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976 (collection bibliothèque de la Pléiade) p. 683.

un chapeau très sombre, symbolisant un rival, sans doute bien plus puissant, que l'avocat ici présent n'osera jamais affronter. Par ailleurs l'aspect comique de ses planches correspond au titre de la série qui annonce le rire. La première y répond essentiellement grâce à la légende ; à la question du juge qui l'interroge sur ses ressources, l'accusé se contente de répondre : « Mais, merci, mon président... l'estomac est assez bon ». Le comique de la seconde réside davantage dans l'opposition entre la grandiloquence de l'homme et le ridicule de la situation.

Une fois encore, la « comédie humaine » et son hypocrisie se rejoignent pour permettre à Daumier de diversifier les cibles de ses attaques. En outre, ces lithographies amorcent une autre série emblématique de l'artiste, qu'il consacre uniquement au traitement des *Gens de justice*.

b. Le théâtre judiciaire

Entre le 21 mars 1845 et le 31 octobre 1848, paraissent les trente-huit lithographies de la suite *Les Gens de justice*. Les intervalles espacés de publication des planches inscrivent le travail de Daumier dans la longueur et montrent également l'organisation difficile d'un journal, qui demande au directeur de pondérer entre l'actualité, les séries à succès et les procès intentés. Cette série traite de la « gent chicanière » qui « jamais, depuis Rabelais, [...] n'a été plus serrée de près, plus fouillée, plus implacablement disséquée dans ses trucs, dans ses manies, dans ses audaces, dans ses roueries. Ces robes noires, ces faces rasées, le froid humide de la salle des Pas-Perdus, l'atmosphère surchauffée des salles d'audience, tout cela a positivement grisé Daumier. »⁵¹ De la même manière que le lithographe a désacralisé le théâtre, il montre les rouages de la justice, ce qui se trame en coulisses et que jamais ne devraient voir les clients, et surtout, il attaque l'égo surdimensionné des avides représentants de la justice.

Les coulisses

Daumier met en exergue l'opposition entre le rôle de défense de représentants de la justice, ce qu'elle véhicule apparemment, et les raisons réelles qui les motivent. La cupidité des avocats ne fait dans la suite aucun doute, même si elle tient plus aux légendes qu'à l'image de Daumier. Néanmoins, plusieurs planches mettent en scène la confrontation de deux univers sociaux *a priori* étrangers l'un à l'autre, qui ne sont amenés à se rencontrer que rarement, mais

⁵¹ Arsène Alexandre, *Honoré Daumier, l'homme et l'œuvre*, Paris, Librairie Renouard, 1888, p. 269.

particulièrement dans deux lieux centraux de notre analyse ; le tribunal et le théâtre. Daumier fait ainsi se croiser le type de l'avocat sur lequel il travaille ici et le type du bohémien de Paris, du pauvre, sur lequel il s'est déjà penché. La lithographie la plus parlante à ce sujet s'intitule *Un plaideur peu satisfait*, qui n'a pas paru dans *Le Charivari* mais plus tard sous forme d'album (LD 1362, illustration 104). Contrairement à de nombreuses planches de la suite, la légende ne retranscrit pas un possible discours mais se contente de caractériser sommairement la scène, au demeurant totalement autonome. Daumier situe deux hommes, un plaideur et son avocat, devant un tribunal, comme en témoignent les placards officiels derrière eux, et les marches du palais qu'entreprend de descendre le client. Tous deux se tiennent face au spectateur, et, partant chacun dans une direction opposée, se tournent presque le dos. Le plaideur mécontent et menaçant a déjà descendu quelques marches et interpelle son avocat depuis une position symboliquement forte qui marque son infériorité. Vêtu pauvrement d'une large chemise claire et d'un chapeau cabossé à la Robert Macaire, son bras accusateur se lève en direction de l'homme de justice qu'il pointe du doigt comme pour dénoncer un manquement à son engagement qui le rend victime d'une injustice. L'avocat, habillé de sa toge noire, se tient plus en hauteur et détourne la tête avec mépris pour cet individu dont il n'a que faire. L'indigence du second ne fait que renforcer la froideur et l'antipathie du premier. Par l'intermédiaire de la main du client, Daumier met en image sa diatribe à l'égard de la « chicane » qui, une fois payée, se lave les mains des décisions prises au sujet de ceux qu'elle est censée défendre, et qui du haut de sa condition sociale méprise le peuple. L'opposition chromatique des costumes apparaît à plusieurs reprises, et organise de façon très nette la lecture de l'image dans la vingt-neuvième planche des *Gens de justice* (LD 1365, illustration 105). Attablés face à face, un avocat en tenue civile tente de convaincre un hypothétique plaideur de mettre en branle la justice dans une affaire de voisinage. En dépit d'un geste de sympathie envers l'autre homme, on lit sur le visage de l'avocat une certaine crispation et une sécheresse avare dans les traits, qui dénotent une gêne dans cette bonhomie feinte, et une cupidité évidente. Le noir du costume élégant de l'avocat contraste avec les habits défraîchis et d'un blanc presque sale de celui qu'il tente de convaincre, et stigmatise l'attitude immoral d'un homme a priori représentant de la moralité. Daumier attire ainsi l'attention sur le comportement ambigu des avocats qui la cas échéant renient leur implication, et savent se montrer plus mielleux quand ils l'estiment nécessaire.

Outre la relation d'interdépendance entre l'avocat et son client, Daumier attire également l'attention sur les rapports douteux qu'entretennent entre eux les gens de justice. Une première lithographie met en scène deux avocats se congratulant mutuellement au sujet de leur éloquence durant un procès (LD 1344, illustration 106). L'absence de décor, comme dans de nombreuses planches de la série, sa neutralité par sa couleur blanche, et le motif du coin de rue, ou en l'occurrence de couloir, confèrent à la scène une certaine confidentialité. Les deux hommes, dessinés en pied, se tiennent face à face dans leurs toges noires et semblent totalement occulter l'affaire qui initialement divisait leurs clients, mais en aucune manière ne vient remettre en cause leur solidarité corporatiste. On émettra tout de même une réserve concernant l'homme de gauche qui conserve un air très crispé, peu convaincu, face à celui qui représente un rival, et incarne parfaitement l'hypocrisie de la « comédie humaine ». Dans une autre planche parue en octobre 1845, Daumier nous fait véritablement pénétrer dans la loge des avocats, lieu où ils enfilent leur toge et endossent leur rôle de soutien de la justice (LD 1350, illustration 107). On peine à croire qu'il s'agisse réellement d'avocats tant leurs visages n'inspirent que dégoût et méfiance. Ils correspondent tous deux, en particulier l'homme de droite à la description de l'« Avocat du diable » dans *Physiologie de l'homme de loi*, publié en 1841 chez Aubert et Cie, beau-frère de Philipon et également éditeur des lithographies de Daumier. : « cette espèce de chiffonnier judiciaire à l'œil louche, à la barbe grasse, au nez rouge et vineux, qui ramasse et jette dans sa hotte les dossiers sales, ignobles et fangeux que ses confrères honorables ont rebutés du pied dans le ruisseau de la rue ou dans la vermine des prisons ». ⁵² Par ailleurs, le gris de l'arrière-plan et l'obscurité globale de la planche, dont seule se détache la chemise blanche de l'un des protagonistes, rajoutent à la connotation extrêmement négative de la profession. Enfin, la légende qui rend compte du dialogue entre les deux hommes, achève la critique de la scène juridique dont les acteurs s'échangent les rôles, et poursuit la métaphore théâtrale ; *Dites donc confrère, vous allez soutenir aujourd'hui contre moi absolument ce que je plaçais il y a trois semaines, dans une cause identique... hé hé hé !.. c'est drôle ! - Et moi je vais vous redébiter ce que vous me ripostiez à cette époque... c'est très amusant, au besoin nous pourrions nous souffler mutuellement... hi hi hi !* La justice apparaît dès lors comme un monde clos et élitiste, dans lequel nombre de personnes fondent leurs espoirs sans se douter de ce qui se trame en coulisses.

⁵² *Physiologie de l'homme de loi*, par un « homme de plume », Paris, Aubert et Cie, 1841 cité par Honoré Daumier, *Les gens de spectacle*, préface de Julien Cain, Paris, Ed. Vilo, 1969, p. 12.

La scène

Si en coulisses, transparaissent la cupidité et la désinvolture des avocats, une fois en représentation, ils laissent éclater leur suffisance. L'arrogance de la profession se manifeste dans la pièce maîtresse de la série intitulée *Grand escalier du Palais de justice. Vue de faces* et parue en février 1848 (LD 1372, illustration 108). En leur offrant pour décor le magistral escalier du tribunal, Daumier place à trois hauteurs différentes les représentants judiciaires ; deux au premier plan descendant les marches, dont un à mi-corps et l'autre en pied, et le troisième au fond de l'image parvenu en haut de l'escalier. Hormis la présence matérielle de l'escalier et d'une colonne sur la droite, rien ne figure un palais de justice. Le fond de l'image, au dessus des marches est simplement crayonné de gris, comme vide. La sobriété et la géométrie du cadre de l'action rappelle l'élégance des robes noires des avocats, et permet à Daumier de canaliser le regard du spectateur en direction des visages. Les deux protagonistes de face se tiennent exactement dans la même position et arborent pour l'un un air sérieux et fermé, et pour l'autre, dont le visage est d'ailleurs plus clair, une suffisance très marquée. L'homme en haut, paraît lointain, malgré le peu de marches qui le sépare de ses collègues. Son ascension semble véritablement épuisante, et très longue. L'aboutissement dont elle témoigne symbolise l'omnipotence de la justice, qui surplombe la ville et ceux qui la peuplent. A la sortie du palais de justice, les avocats sont encore en représentation et cherchent à renvoyer une image digne et investie, mais tombent dans l'excès qui les rend caricaturaux.

Pour mener à bien sa critique des *Gens de justice*, Daumier pénètre logiquement dans le tribunal et, tel un journaliste parmi l'assistance, il croque les silhouettes des avocats, de la même façon qu'il dessine avec véhémence la théâtralité hyperbolique des comédiens. Il leur prête la même laideur et la même emphase risible, flottant dans l'ample tissu de la toge et tentant d'impressionner leur auditoire par un quelconque effet de manche. *Une péroraison à la Démosthène* (LD 1369, illustration 109), parue le 1^{er} novembre 1847, met ainsi en scène l'amplitude du mouvement d'un avocat qui déconcerte la partie adverse. L'image situe le spectateur sur le banc de l'accusé, en compagnie de ce dernier et des magistrats chargés d'assurer sa défense. Les trois visages de la partie accusée, alignés à la même hauteur et tournés vers leur adversaire surprenant, guident le regard du spectateur dans cette direction. Apparaissant de dos, l'avocat survolté semble prêt à s'envoler tant il s'incline sur sa gauche, bras tendus et en croix. Daumier en accentue l'effet par de longs traits noirs sur sa toge qui suivent la direction de son corps. Au fond de l'image et avec une certaine opacité, Daumier

dessine le président sur le fond blanc du papier en réserve. Il cherche uniquement à restituer un cadre cohérent à la scène sans en détailler la totalité du décor, afin d'éveiller l'intérêt pour ce manège curieux des effets de manches et la réaction qu'il suscite. Daumier ne cherche pas non plus à rendre visible le visage de celui que la légende compare à l'orateur Démosthène ; on le devine possédé, les yeux exorbités et les traits tendus, exactement comme dans *Un avocat qui évidemment est rempli de la conviction la plus intime... que son client le paiera bien* (LD 1342, illustration 110). Deux avocats s'y affrontent face à une cour inexpressive, probablement accablée d'ennui. L'homme de droite visiblement très agité, comme en témoignent les plis de sa robe, accuse du doigt l'autre magistrat. Daumier place la main au bout d'un bras très long pour qu'elle se situe au milieu de l'image. A la même hauteur que les visages très expressifs des deux rôles principaux de cette scène, la main établit une symétrie entre eux et reçoit les mêmes nuances chromatiques plus claires. Elle incarne la continuité du visage déformé par la colère du magistrat de droite, dont la pâleur ne fait qu'accentuer la laideur due à un nez disproportionné et des yeux globuleux. On retrouve les mêmes effets plus discrets de l'éclairage par le bas propre au scène de théâtre. La cible de sa colère le fixe avec dureté et amorce un mouvement de recule qui signifie son indignation. En plaçant les protagonistes presque de dos, le lithographe attire l'attention principalement sur l'expressivité, semblable à celles des comédiens, qu'incarnent à leur manière les magistrats. Les clients de chacun d'eux, assis tandis que leur défenseur se tiennent debout, restent complètement dans l'ombre et s'effacent, comme des figurants d'une scène qui ne les concerne plus guère. Ces deux lithographies rappellent une planche des plus significatives dans le discours critique et parodique de la scène juridique, parue le 23 avril 1837 dans le cadre de la série *Caricaturana* et intitulée *Robert Macaire avocat* (LD 399, illustration 111). Le point de vue similaire à celui d'*Une péroraison à la Démosthène* ouvre face à Robert Macaire sur un grand vide lumineux, comme si une rampe éclairait le tribunal depuis le sol. Le truand ici magistrat s'adresse à la cour, dont l'un des membres, comme souvent dans *Les Gens de justice*, dort. De même, Daumier laisse en réserve une partie importante du papier qui figure le mur du tribunal. Plus de personnages prennent part à cette scène et toutes regardent Macaire tenter de convaincre la cour de l'exactitude de son propos. Il s'exprime avec grandiloquence et concentre sur son visage une expressivité qui une fois encore confine à la laideur, comme toutes les mines tristes de l'assistance.

La caractérisation systématiquement négative à laquelle Daumier a recours concernant le domaine judiciaire passe par le rappel de la dimension théâtrale évidente d'une telle

profession. Le lithographe désapprouve la satisfaction que connaissent les magistrats à l'issue du spectacle qu'ils donnent dès qu'ils enfilent leur toge.

c. La scène politique

La métaphore théâtrale se prête particulièrement bien à la thématique politique dans le rapprochement régulier qu'opère Daumier entre ces deux domaines, condamnant comme chez *Les gens de justice* la face cachée d'un univers qui repose pour beaucoup sur l'éloquence et la représentation. Le lithographe se saisit de l'actualité pour afficher ses convictions républicaines et son insatisfaction à l'égard des représentants du peuple. La proximité de Daumier au sujet des enjeux politiques de son époque demanderait un travail d'investigation bien plus poussé que celui qui va suivre, dans lequel nous extrairons seulement quelques planches où transparait de façon limpide l'évocation de la politique comme un théâtre. Les dates de publication de ces lithographies correspondent comme nous l'avons vu précédemment à des périodes de libéralisation, toute relative qu'elles soient au XIX^e siècle, qui se situent pour une planche avant 1835 et le retour officiel à la censure préalable, et pour les autres entre 1869 et 1872, années de la fin du Second Empire et de son assouplissement législatif.

Une première lithographie introduit l'idée de spectacle, de mise en scène organisée, qui nous situe dans la loge d'un politicien en train de se livrer à une *Répétition de sourire avant de se présenter à ses électeurs* (LD 3706, illustration 112). Du point de vue de l'organisation de l'image, cette planche rappelle *Mon vieux Talma, tu peux te fouiller !*, précédemment étudiée mais postérieure dans la production du lithographe (LD 3949, illustration 79). Ici le politicien se tient comme Talma à gauche de l'image face à un miroir, qui dédouble son visage, dans une pièce extrêmement sombre, qu'intensifie le cadrage restreint auquel Daumier a recours. La présence d'un cadre au cœur de l'image accentue l'idée de mise en abyme et place l'homme en spectateur de sa propre figure. Si le comédien semblait douter, le politicien lui s'assure de son sourire et affiche un air assez satisfait. La clarté du bas de l'image (due au papier en réserve) contraste avec le noir très profond du haut de la planche, de même que la luminosité du visage

de l'homme se détache de son costume sombre. Le jeu de lumière opéré par le lithographe donne au protagoniste une allure presque maléfique, en particulier dans son reflet auquel il semble s'adresser. Daumier utilise régulièrement le procédé de la double représentation d'une même personne, par l'intermédiaire du reflet ou du portrait, qui permettent de montrer les différentes facettes de la personnalité de chacun.

Si cette première planche nous situe dans les coulisses de la politique, une autre parue le 13 janvier 1872 introduit l'idée de représentation en prenant pour cadre une salle de spectacle, dont le rideau qui cache la scène comporte ces inscriptions : « Théâtre de la politique » (LD 3904, illustration 113). Le public agité s'est redressé et exige que ce rideau soit levé pour faire jour sur la scène politique. Daumier situe son point de vue depuis le parterre, parmi les spectateurs et citoyens plongés dans la pénombre qui regardent tous en direction de la scène et de la toile (qui donne son titre à la planche) très puissamment éclairées. L'éclairage se répercute sur certains visages du premier plan, davantage détaillés que le reste anonyme de la foule. L'esthétique de cette planche reste secondaire en comparaison au discours de Daumier sur le double jeu des acteurs politiques, qui se contentent de tenir un rôle pour satisfaire le moment venu l'auditoire, et ensuite disparaître derrière le rideau. Dès 1834 et les débuts de sa carrière, Daumier avait établi le parallèle entre scène politique et théâtre par l'intermédiaire de Louis-Philippe, en fonction à ce moment. Dans *Baissez le rideau, la farce est jouée* (LD 86, illustration 114), il représente le roi dans les habits de Paillasse, un personnage de la commedia dell'arte, c'est-à-dire vêtu d'un costume bouffant et court, à carreaux blancs et bleu et collerette, et orné de gros boutons sur le devant. En plus de rendre Louis-Philippe ridicule, cet accoutrement d'origine théâtrale et comique évoque le manque de sérieux du roi qui ressemble davantage à un bouffon qu'à un monarque. Il se tient au premier plan, se décoiffant de la main gauche pour saluer et gardant dans l'autre une baguette de chef d'orchestre. Il occupe la partie droite de l'image, tandis qu'au milieu et en arrière-plan, apparaît l'hémicycle de l'assemblée dont les motifs en alternance de blanc et noir rappelle le tissu quadrillé du costume de Louis-Philippe. Les députés débattent, même si certains semblent assoupis, comme aime à le représenter le lithographe. Tout à gauche et ouvrant sur l'assemblée, Daumier place une statue de la justice, les yeux bandés que pointe, et sans doute actionne, la baguette du roi. La planche garde une coloration assez obscure, dont seules quelques touches blanches se détachent ; le visage, les collants, les carreaux blancs du monarque et la statue éclairés depuis le sol comme au théâtre d'une part, et les murs et plafonds de l'hémicycle en contrebas d'autre part. Au dessus des députés pend le rideau que Louis-Philippe somme de

tirer, ce que, dans un hommage aux derniers mots de Rabelais, la légende explicite. L'organisation de cette lithographie rappelle *Les lutteurs*, une peinture réalisée par Daumier en 1852, dans laquelle on voit pareillement un homme séparé d'une arène sur laquelle le rideau va se refermer, et que semble employer à nouveau l'artiste (illustration 115).

Daumier a régulièrement mis en image l'inconséquence de Louis-Philippe, mais il a également déversé toute sa rancœur à l'égard d'Adolphe Thiers, (1797 – 1877) dont il n'appréciait pas la conception de la République, et qui reste l'homme public le plus dessiné par le lithographe. On l'a déjà vu en souffleur du théâtre de la politique (LD 3764, illustration 22), mais déjà auparavant, le lithographe l'avait représenté en acteur de cette grande farce. Il est d'ailleurs amusant de mentionner un propos de Thiers au sujet de l'apparition de la technique lithographique en France, qui dès 1824 soulignait que « le dessin [de la lithographie] a fourni de la sorte une véritable comédie souvent plus vraie, plus gaie que la comédie jouée avec appareil sur nos théâtres »⁵³, sans se douter qu'il en serait par la suite protagoniste. Le 24 février 1871 paraît *Une représentation au théâtre de Bordeaux* (LD 3850, illustration 116) dans laquelle Daumier attaque l'assemblée nationale temporairement installée à Bordeaux suite à la défaite de la France face aux Prussiens. Thiers, qui joue un rôle fondamental dans cette période de l'histoire française, apparaît dans la lithographie sur le devant de la scène, éclairé par la rampe. Daumier le représente comme à son habitude petit, grassouillet avec des lunettes rondes reposant sur son nez crochu. Seul sur une scène baignée de lumière, il s'adresse à l'assistance, sagement assise et attentive, loin du public agité de *La toile !* Quelques têtes grises se détachent de l'image, même si globalement le lithographe plonge l'auditoire dans l'obscurité, qui se répercute dans le costume d'Adolphe Thiers et le haut de la planche que l'éclairage au sol n'atteint pas. Thiers paraît isolé sur la grande scène vide, et agite ses mains à la manière d'un chef d'orchestre, qui dirige le public de l'assemblée nationale. Daumier utilise une fois encore l'esthétique qu'il avait mise en place dans la représentation et la désacralisation du théâtre, pour stigmatiser la politique et ses représentants.

⁵³ Adolphe Thiers, « De la lithographie et de ses progrès », *La Pandore*, n°259, 30 mars 1824 cité par Michel Melot « Daumier dans l'histoire de la France » dans Valérie Sueur-Hermel (dir.) *Daumier : l'écriture du lithographe*, BnF, Paris, 2008.

Conclusion

Sous la griffe de Daumier, la scène parisienne perd de sa superbe et n'apparaît plus comme une machine bien huilée, qui donne à voir des vedettes auréolées de succès. Le lithographe délaisse l'image éculée d'un théâtre à la fois lisse et époustouflant, par l'admiration qu'il suscite chez les néophytes et le classicisme qui le caractérise, pour s'intéresser à la face cachée du théâtre. Le lieu devient témoin des agissements de chacun et de l'hypocrisie générale que le théâtre permet de mettre en image, et qu'il véhicule tout autant. Le principe même de la représentation semble écarter systématiquement la possibilité de spontanéité, sauf peut-être du côté du public, qui, depuis sa position de retour vis-à-vis du spectacle ne cherche pas à flatter outre mesure l'égo de ceux qui, ils le savent, se noient déjà de leur propre prétention. De même, le personnel du théâtre caché par l'ombre des comédiens, ne s'efforce pas d'abonder dans le sens des vedettes, et vient parfois au contraire les affronter ou les canaliser. Daumier dévoile ainsi de façon implicite sa revendication d'une plus grande prise en considération de ceux qui se postent loin des lumières de la rampe, et qu'il dessine mais n'éclaire pas.

La scène parisienne du XIX^e siècle offre à Daumier la possibilité de faire se rejoindre des domaines *a priori* étrangers les uns aux autres, et grâce à cet achoppement, de sonder l'âme humaine. Le théâtre incarne un fil rouge de l'iconographie qu'il développe et permet par la notion même de « représentation » de mettre en exergue les travers du quotidien, dans la salle mais également au dehors. Suite à notre étude, la scène parisienne doit s'entendre au sens large, réunissant sur les mêmes planches, les hommes politiques, les bourgeois, les gens de justice, les acteurs et le personnel des coulisses. Au sein de cette thématique théâtrale élargie viennent s'adjoindre d'autres sujets chers au lithographe, parmi lesquels les effets de mode, l'agitation due à une querelle ou l'intimité du couple, qui, grâce aux croisements qui en naissent, permettent d'appréhender son œuvre de façon plus globale. Au final, même les planches extrinsèques à la question du théâtre se retrouvent chargées d'une critique, qui tient à la superposition des fonctions de journaliste et de caricaturiste de Daumier d'une part, et à l'enchevêtrement des motifs qu'il aborde d'autre part. En accord avec Michael Fried, on peut affirmer que Daumier pratique « la récupération *mais non la dé-théâtralisation* du drame

visuel »⁵⁴, qu'il fait accéder à la dimension de spectacle des moments d'une apparente banalité. L'organisation de ses images conforte cette idée, par le recours à des effets, notamment lumineux, que n'offre dans la réalité que la scène et à des points de vue originaux. L'enjeu dès lors de son œuvre s'articule autour de l'insinuation plus ou moins prononcée de caractéristiques scéniques dans des lithographies aux sujets variés. L'exemple le plus abouti reste sans conteste l'évocation de Louis-Philippe en personnage grotesque de la commedia dell'arte, dans laquelle Daumier pousse la précision des détails à l'extrême (LD 86, illustration 114). Cet ouvrage de jeunesse d'une finesse rare, permet par ailleurs de faire remarquer l'évolution du trait de l'artiste, qui progressivement devient imprécis, plus grossier. De la même manière, le lithographe inscrit de moins en moins ses personnages dans un cadre construit et défini ; avec le temps, il se contente de figurer très symboliquement un décor à l'action.

L'inégalité esthétique des planches de Daumier n'ôte rien à sa maîtrise de la technique lithographique, par le biais de laquelle il peut donner à son dessin une allure de simple croquis, ou au contraire lui donner à loisir une dimension picturale. L'iconographie qu'il propose, dont une infime partie nous a occupés dans le cadre de cette étude, le rapproche de la photographie qui voit le jour en 1829 et influence incontestablement son œuvre. La menace qui pèse sur son art, et en aura finalement raison, marginalisant progressivement la pratique lithographique, n'empêche en rien son amitié avec Nadar, célèbre photographe de l'époque. Ce dernier immortalise le portrait de Daumier, qui de même saisira le visage de son ami. L'interférence de la photographie dans la production du lithographe, se retrouve dans le réalisme criant de certaines planches, et sa manière de capturer la lumière pour en restituer les effets. Daumier apparaît dès lors comme un artiste complet, curieux de ce qui l'entoure du point de vue technique et humain, interrogeant sa profession et contribuant à la hisser au rang d'art, ce qui n'échappe plus aujourd'hui à la critique artistique. 2008 marquait le bicentenaire de sa naissance et la célébration de « l'année Daumier » durant laquelle nombre d'expositions consacrées à l'artiste ont eu lieu, qui encensent toujours autant les caricatures politiques, en particulier en regard de l'actualité mouvementée de la presse, mais tiennent également de plus en plus compte des enjeux théâtraux de sa production. La thématique théâtrale rend finalement universels les propos d'une époque révolue, et étonne par son intemporalité. Comme Balzac, Daumier a réussi à mettre en scène sa *Comédie humaine*.

⁵⁴Michael Fried, *Le réalisme de Courbet : esthétique et origine de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1993, p. 44.

Bibliographie

Akakia-Viala, Marie-Antoinette, « Le théâtre français » dans Dumur, Guy (dir.) *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965 (Encyclopédie de la Pléiade) p. 908 – 929.

Barry, Daniels, *Le décor de théâtre à l'époque romantique : catalogue raisonné des décors de la Comédie française*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003.

Bersier, Jean-Eugène, « Daumier » dans *Aux quatre vents de l'estampe*, Éd. Berger-Levrault, Nancy, 1971, p. 205 – 252.

Bibliothèque nationale de France, Sueur-Hermel, Valérie (dir.) *Daumier, l'écriture du lithographe [exposition, Paris, BnF, site Richelieu, 4 mars – 8 juin 2008]* Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008.

Bornemann, Bernd, Roy, Claude, Searle, Ronal, *La Caricature, art et manifeste : du XVI^e siècle à nos jours*, Genève, Skira, 1974.

Charle, Christophe, *Le Siècle de la presse : 1830 – 1939*, Paris, Éd. du Seuil, 2004 (collection l'Univers Historique).

Cherpin, Jean, *Daumier et le théâtre*, Aix-en-Provence, Edisud, 1978.

Corvin, Michel (dir.) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.

Démier, Francis, *La France du XIX^e siècle : 1814 – 1914*, Paris, Éd. du Seuil, 2000 (collection Points Histoire) p. 500 – 506.

Feynman, Gilles, *La presse en France des origines à 1944 : histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses, 1999.

Fried, Michael, *Le réalisme de Courbet : esthétique et origine de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1993, p. 44.

Gengembre, Gérard, *Le théâtre français au XIX^e siècle : 1789 – 1900*, Paris, Armand Colin, 1999 (collection U).

Gervis, Daniel (dir.) *La lithographie en France des origines à nos jours*, Paris, Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, 1982.

Gidel, Henri, *Le vaudeville*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986 (collection Que sais-je ?).

Hamilton, Edith, *La mythologie : ses dieux, ses héros, ses légendes*, Paris, Ed. Marabout, 1978 (coll. Marabout Université).

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (collection Tel) p. 49 – 50.

Laplace-Claverie, Hélène, Ledda, Sylvain, Florence, Naugrette, *Le théâtre français du XIX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Éditions L'avant-scène théâtre, 2008 (collection Anthologie de L'avant-scène théâtre).

Le Men, Ségolène, *Daumier et la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2008.

Lévêque, Jean-Jacques, *Honoré Daumier (1808 – 1879) ; les dessins d'une Comédie Humaine*, Courbevoie, ACR Édition Internationale, 1999 (collection PocheCouleur).

Melot, Michel, *Daumier, l'art et la République*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

Nouschi, André, Olivesi, Antoine, *La France de 1848 à 1914*, Paris, Ed. Nathan Université, 1997 (collection Fac. Série Histoire) p. 9 – 109.

Rossel, André (dir.) *Un journal révolutionnaire : le Charivari*, Paris, Éd. de la Courtille, 1971.

Rykner, Arnaud (dir.) *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009 (collection Le Spectaculaire)

Sueur-Hermel, Valérie, conférence « Daumier, le Michel-Ange de la caricature », Lyon, 16 janvier 2009, [exposition *Honoré Daumier : le crayon et la griffe*, Lyon, Bibliothèque municipale de la Part-Dieu, 2 décembre 2008 – 28 février 2009].

Thomasseau, Jean-Marie, *Le mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984 (collection Que sais-je ?).