



Université d'Ottawa • University of Ottawa

PERMISSION DE REPRODUIRE ET DE DISTRIBUER LA THÈSE

PERMISSION TO REPRODUCE AND DISTRIBUTE THE THESIS

NOM DE L'AUTEUR / NAME OF AUTHOR:	Lorraine LeBlanc
ADRESSE POSTALE / MAILING ADDRESS:	512-211 Wurtemberg Ottawa, Ontario K1N 8R4
GRADE / DEGREE:	ANNÉE D'OBTENTION / YEAR GRANTED
Ph.D - Lettres françaises	2003
TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS: Les deux Honoré, Balzac et Daumier	

L'auteur permet, par la présente, la consultation et le prêt de cette thèse en conformité avec les règlements établis par le bibliothécaire en chef de l'Université d'Ottawa. L'auteur autorise aussi l'Université d'Ottawa, ses successeurs et cessionnaires, à reproduire cet exemplaire par photographie ou photocopie pour fins de prêt ou de vente au prix coûtant aux bibliothèques ou aux chercheurs qui en feront la demande.

Les droits de publication par tout autre moyen et pour vente au public demeureront la propriété de l'auteur de la thèse sous réserve des règlements de l'Université d'Ottawa en matière de publication de thèses.

The author hereby permits the consultation and the lending of this thesis pursuant to the regulations established by the Chief Librarian of the University of Ottawa. The author also authorizes the University of Ottawa, its successors and assignees, to make reproductions of this copy by photographic means or by photocopying and to lend or sell such reproductions at cost to libraries and to scholars requesting them.

The right to publish the thesis by other means and to sell it to the public is reserved to the author, subject to the regulations of the University of Ottawa governing the publication of theses.

N.B. LE MASCULIN COMPREND ÉGALEMENT LE FÉMININ

19/09/2003

DATE

Lorraine LeBlanc

(AUTEUR)

SIGNATURE

(AUTHOR)



Université d'Ottawa • University of Ottawa



Université d'Ottawa • University of Ottawa

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES

FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

LEBLANC, Lorraine

AUTEUR DE LA THÈSE - AUTHOR OF THESIS

Ph. D. (lettres françaises)

GRADE - DEGREE

lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT - FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

TITRE DE LA THÈSE - TITLE OF THE THESIS

Les deux Honoré, Balzac et Daumier

P. Imbert

DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS SUPERVISOR

R. Mesley

CO-DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS DE LA THÈSE - THESIS EXAMINERS

P. Berthiaume

M. Couillard

I. Daunais

R. Grutman

J.-M. De Koninck, Ph.D.

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES
SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

SIGNATURE

DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE
AND POSTDOCTORAL STUDIES

LES DEUX HONORÉ, BALZAC ET DAUMIER

par

LORRAINE M. LEBLANC

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures et postdoctorales

de l'Université d'Ottawa

En vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises) : Ph.D.

Ottawa - 2003

© Lorraine M. Leblanc, Ottawa, Canada, 2003



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-85373-X

Canada

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord mon directeur de thèse, M. Patrick Imbert pour son incroyable rapidité et la pertinence de ses réponses à mes nombreuses questions. Il a su, également, avec un doigté exemplaire, corriger mes erreurs et me remettre dans le droit chemin lorsque je m'éloignais du but.

De plus, il y a mon co-directeur, M. Roger Mesley, de l'Université Carleton, qui a eu la générosité et la patience de consacrer de son temps à une étudiante inconnue, néophyte aux beaux-arts et la guider dans son analyse de l'œuvre de Daumier. I shall never forget your valuable contribution.

J'adresse également des remerciements à M. Michael Pantazzi, conservateur du département des Peintures européennes, au musée des Beaux-Arts du Canada et responsable de l'exposition rétrospective de l'œuvre de Daumier, en 1999. Sans aucune obligation de sa part, il a mis de son temps ainsi que toutes ses ressources à ma disposition.

Je suis très reconnaissante envers mon mari, Claude LeBlanc, qui m'a offert son sens pratique d'ingénieur, sa connaissance de la technologie et son acquiescement à se faire l'avocat du diable afin d'attirer mon attention lorsque la rédaction devenait obscure. Merci à mes enfants qui ne cessaient de manifester leur approbation et leur encouragement et à mes petits-enfants qui ne comprenaient peut-être pas mais qui manifestaient toujours leur admiration devant ce grand projet. À ma famille et à mes amis, merci de votre patience, je reviens.

J'aimerais aussi exprimer mon appréciation à Mme Jocelyne Gaumond, pour toutes les petites faveurs qu'elle m'a accordées, toujours avec un sourire.

RÉSUMÉ

Le XIX^e siècle, en France, a donné le jour à la *Modernité* dans les Arts. Ce qui a débuté comme un courant esthétique, s'est doté d'une sensibilité au présent et au changement. Il fallait « être de son temps » et les deux Honoré ont répondu à l'appel. Le but de cette thèse est d'établir des rapprochements entre Balzac l'écrivain et Daumier l'artiste qui indépendamment l'un de l'autre, ont su utiliser cette maxime dans la création d'une « comédie humaine ».

Tout en reconnaissant qu'à certains moments, la littérature ou la peinture a influencé l'autre ou parfois s'est faite la complice de sa rivale, nous nous sommes néanmoins soumise à des procédés d'équivalence nécessaires au rapprochement d'arts interdisciplinaires. Nous avons également assemblé certains critères qui, pour nous, définissent une « caricature », qu'elle soit picturale ou scripturale. Les deux Honoré ont été tous deux, de grands caricaturistes.

Nous pourrions apporter plusieurs théories pour expliquer le rapprochement entre les descriptions que chacun des Honoré donne de ses personnages dont la physionomie où la démarche révèle ce qui se cache dans leur for intérieur. Notre étude nous a révélé qu'à l'arrière plan des images de Balzac et de Daumier, se dessine l'ombre de ces *sciences* à la mode, la *Phrénologie* et la *Physiognomonie*. Les deux Honoré en ont observé les codes pour esquisser leurs personnages.

Nous avons monté un catalogue contenant des reproductions de lithographies de gravures et de peintures de Daumier qui ont servi au rapprochement des deux artistes. Ce volume accompagne notre thèse. Les illustrations viennent démontrer que la plupart des ressemblances entre les deux œuvres se trouvent dans les types ou stéréotypes de la contemporanéité que les deux artistes ont réussi à étoffer pour en faire des représentants vraisemblables des tendances, des modes, des thèmes et des vices de leur siècle.

Chapitre premier

Introduction

« Il était – lui de la race des Shakespeare et des Michel-Ange¹. »

« Ce gaillard-là, mes enfants, a du Michel-Ange sous la peau². »

1.1. LE CHOIX D'UN TITRE.

Notre titre, *Les deux Honoré : Balzac et Daumier*, met en évidence un écrivain et un artiste du XIX^e siècle; il insinue que les deux artistes peuvent être rapprochés par leur prénom. Le fait qu'ils ont, tous les deux, vécu à Paris à la même époque, qu'ils ont contribué aux mêmes journaux et qu'ils ont transmis un message semblable par leur œuvre respective, nous fournira des rapprochements initiaux qui déboucheront sur d'autres encore plus pertinents. Le hasard a voulu que Balzac et Daumier soient nés dans un siècle de changements, de modernisation et d'essor économique. Ils se sont rendu compte des conséquences négatives qu'avait apportées ce progrès rapide à la société de leur temps. Leur œuvre, qui témoigne des événements du XIX^e siècle, continue, de nos jours à s'attirer des commentaires laudatifs.

¹ Barbéris, Pierre, *Le monde de Balzac*, Paris, Éditions Kimé, 1999, p. 15. (Barbéris 1999)

² Nous avons trouvé cette citation attribuée à Balzac rapportée par plusieurs de ses contemporains, qui atteste de l'admiration de Balzac pour les talents d'artiste de Daumier. Elle pourrait être accordée à Louis Desnoyers, sous son nom d'emprunt de Derville, à Champfleury, ou plusieurs autres.

L'inspiration pour le choix du titre de notre recherche traitant d'un rapprochement possible entre Honoré de Balzac et Honoré Daumier, nous est parvenue de la plume d'un professeur de français de l'Université d'Osaka, Takao Kashiwagi. Admirateur de Daumier, il a signé un article inclus dans le catalogue de l'exposition Daumier de 1997 au « Itami City Museum of Arts », intitulé *The Two Honorés – Daumier and Balzac*. Nous avons simplement traduit ce titre en donnant priorité à Balzac.

There is a saying in Japan that “name is the manifestation of a person” while in the West, it is said “name is an augury”.

When a boy is named Honoré, meaning honorable and admirable, naturally, the name is taken after St Honoré but it is infused with the father's desire for the son's success in the world and the prosperity of the family as well, reflecting the father's ambition rather than the child's. Takao Kashiwagi³

Il semblerait que dans le cas de ces deux Honoré, Balzac et Daumier, ce furent plutôt les fils qui décidèrent de leur propre renommée. Tous deux, ils furent très prolifiques – Balzac produisit quatre-vingt onze romans à l'intérieur de sa *Comédie humaine*, œuvre déjà imposante à laquelle s'ajoute ses articles de journaux, ses contes et ses réflexions sociologiques. Daumier légua environ six mille cinq cents œuvres d'art qui comprenaient lithographies, gravures, peintures et sculptures. Une courte biographie de chacun des artistes révélera les circonstances qui les amenèrent à la notoriété.

³ Takao Kashiwagi, *Catalogue de l'exposition de Daumier, Itami City Museum of Arts, Itami, 1997*, p. 12. Traduit en anglais par Tomoko Matsutani.

1.2. ORIGINES DE BALZAC.

Balzac naquit à Tours, le 20 mai 1799, jour de la Saint-Honoré. Son père, Bernard François, d'origine méridionale, était venu à pied de son Tarn natal jusqu'à Paris, où il parvint à occuper plusieurs emplois dans les bureaux du conseil du roi. Il choisit de se fixer à Tours, où il est nommé directeur des contributions, administre l'hôpital et devient adjoint au maire. Il choisit également de polir son nom rustique de Balssa en Balzac et d'emprunter la particule « de », que son fils arborera plus hardiment.

La mère de Balzac, la très jolie Laure Sallambier, d'au moins trente ans plus jeune que son mari, est issue d'une famille de la bonne bourgeoisie de Paris. Fine, cultivée, mystique, mais sèche, elle ne manifestera jamais aucune tendresse envers son fils Honoré. Son affection ira plutôt à son cadet, probablement un fils adultérin. Deux sœurs, Laure et Laurence, complètent la famille de l'écrivain. À quarante-sept ans, Balzac souffre toujours d'un manque affectif. « Je n'ai jamais eu de mère », affirme-t-il. *Le lys dans la vallée*, roman publié en 1832, s'inspire de l'enfance d'Honoré, enfance sans amour, sans réconfort, partagée entre quatre années de nourrice, la pension de Guay à Tours et le collège des Oratoriens de Vendôme de 1807 à 1814. Il y passa sept longues années pendant lesquelles il ne vit ses parents que trois fois.

En 1814, Balzac suit ses parents à Paris, mais ses années de pension ne sont pas terminées. Après avoir fréquenté deux institutions dans le quartier du Marais, il s'inscrit à la faculté de Droit, où il obtient un baccalauréat en 1819. Étudiant malheureux aux poches toujours vides, il n'avait eu jusqu'à ce point qu'une amie-confidente, sa soeur Laure, la deuxième Laure à faire partie de sa vie.

L'accumulation de ses énergies, trop longtemps retenues prisonnières par toutes ces pensions, l'introversion qui en résulta, firent de Balzac un rebelle assoiffé d'amour, d'acceptation, de succès et de célébrité. À vingt ans, il refuse l'emploi sûr et le mariage bourgeois auxquels sa famille le destine et décide de tenter sa chance en littérature. Son premier effort, une tragédie en vers, intitulée *Cromwell*, est médiocre et mal accueillie. Heureusement pour lui, un an plus tard, Honoré fait la connaissance d'une femme exceptionnelle (une troisième Laure). En 1821, il rencontre Laure de Berny à Villeparisis, où son père, retraité de l'administration militaire, s'était installé avec sa famille. Elle a 45 ans, lui en a 22 : Balzac la nomme « Dilecta ». L'Élue d'Honoré devient pour lui, tout à la fois, sa mère, sa sœur, son amie et sa conseillère, et elle l'encourage à réaliser ses ambitions. Malgré les maintes escapades que se permit Honoré, il aimera Laure jusqu'à ce que la mort la lui ravisse en 1836.

1.2.1. DÉBUT D'UNE CARRIÈRE.

Ses incorrigibles goûts de luxe, (ses vêtements de dandy, sa collection d'antiquités, ses serviteurs, ses voitures et bien d'autres dépenses), s'ajoutant au désir d'être adulé, ont certainement contribué à lui donner la force de persévérer. Il exploita le filon des romans populaires, *Le Centenaire*, *Le Vicaire des Ardennes*, etc., qu'il qualifia lui-même de « cochonneries », et qu'il signait de pseudonymes tels que Lord R'Hoone, Horace de St-Aubin et plusieurs autres. À 26 ans, le jeune Honoré a déjà accumulé tant de dettes, qu'il ne parviendra plus jamais à s'en acquitter. Dès lors, il sera assiégé par les prêteurs et c'est avec les bénéfices d'une production littéraire ininterrompue et colossale, qu'il essaiera de colmater quelque peu les « trous ».

En mars 1829, *Le Dernier Chouan* ou *La Bretagne en 1800*, cette fois avec la signature Honoré de Balzac, fut un premier succès et la récompense de ses efforts. Devenu plus tard *Les Chouans*, ce sera le premier roman incorporé à *La Comédie humaine*. En décembre de la même année paraît, *Physiologie du mariage* « par un jeune célibataire ». Par malheur, dès que ses romans se vendent bien et qu'il prend conscience de son renom, il se pavane dans les salons, dépense ses revenus à toutes sortes de mondanités, et courtise le beau monde. Balzac est « à la mode ». Brillant mais gauche, il s'attire des humiliations de cette société à laquelle il veut appartenir. Toutefois, il parvient à effacer de sa plume un des affronts qui lui furent infligés en 1832 par la marquise de Castries qui l'avait abandonné à Genève où il était accouru dans son sillage. Balzac fit de la cruelle marquise l'héroïne malheureuse de son roman, *La Duchesse de Langeais*, qui parut en 1834.

Afin de survivre à ses dettes, Balzac collabore à plusieurs revues et journaux, dont certains à tendance politique, telle *La Caricature* (à partir de 1830). Plusieurs romans, qui souvent paraissent en feuilletons avant leur publication, s'ajoutent à son premier succès et Balzac atteint la consécration vers 1831. La célébrité lui donne des ailes et stimule sa vitalité déjà débordante. L'auteur travaille avec acharnement, tout en entretenant les dettes causées par sa vie luxueuse et mondaine. Malgré sa taille inélégante, sa gloutonnerie à table, ses petits péchés de vulgarité, Balzac plaît physiquement aux femmes et il en est fort aise. Peut-être les femmes le voyaient-elles comme Champfleury le voyait :

J'ai dit que M. de Balzac était beau, et comme je ne l'ai pas expliqué, on a pu sourire, surtout ceux qui ont rencontré l'homme dans les rues de Paris, avec son chapeau qui n'était pas la coiffure d'un lion, et sa fameuse canne à glands connue [...] Sans doute, M. de Balzac n'avait pas la beauté grecque qui a remué les cerveaux les plus chauves de France et d'Allemagne : mais il avait la beauté de son intelligence. Elle ne se renfermait pas en dedans, [...] elle s'étalait sur toute sa face. [...] M. de Balzac riait souvent et bruyamment dans la vie privée; son ventre bondissait de joie et derrière ses lèvres pleines de sang rouge se montraient quelques dents rares, solides comme des crocs. Aussi les portraits connus sont-ils insuffisants; [...] Devant M. de Balzac la caricature a échoué; si Daumier s'en était emparé, nous aurions aujourd'hui le plus vrai des portraits⁴.

Balzac avait hérité de Rabelais, qu'il admirait, un certain *pantagruélisme* et une joie de vivre passionnée, mais aussi l'imagination, la créativité et le talent de pouvoir transmettre sa philosophie de la vie par ses écrits, souvent par l'entremise de ses personnages.

⁴ Champfleury, *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*, Réimpression de l'édition de Paris, 1861, Genève, Slatkine reprints, 1968, p. 89 et 90. (Champfleury 1968)

Ayant tant lu, observé et subi, Balzac a choisi de verser ce trop plein sur la page. Il aurait pu être avocat et, qui sait, devenir politicien, mais nous pouvons constater par ses multiples faillites que les affaires et la spéculation n'étaient pas pour lui. Reconnu par certains autres écrivains et artistes, Balzac ne plaisait pas à plusieurs critiques et compagnons de profession. Champfleury, qui l'a connu, nous révèle :

Si Balzac mort a été chanté sur tous les tons, si son œuvre s'est vendue à de nombreux exemplaires, il n'en reste pas moins certain que le gros du public, de 1830 à 1852, avait un faible enthousiasme pour l'auteur de *La Comédie humaine*, et que ses nombreux ouvrages étaient peu goûtés des admirateurs de M. Dumas père. Sauf quelques esprits distingués, quelques écrivains ayant conservé le respect de l'art au fond de leur conscience, les envieux traitaient Balzac de grand producteur, et les injures ou le silence de la critique ne manquaient pas d'accompagner chacune de ses productions. La justice se fit plus tard; mais Balzac ne put recueillir ni en fortune ni en réputation le fruit de ses travaux. M. Théophile Gautier [...] a fait remarquer à différentes reprises que le grand peintre de mœurs n'avait pas été mieux compris par le gouvernement que par la critique: Balzac mourut simple chevalier de la Légion⁵.

Malgré ce peu de reconnaissance, Balzac avait persévéré. Abusant de ses forces physiques jusqu'à en perdre la santé, il parvint à tracer un tableau exhaustif et visionnaire de son époque. Balzac est mort en 1850, avant d'avoir achevé son œuvre ambitieuse, mais il allait plus tard atteindre son idéal d'être toujours reconnu et admiré plus d'un siècle après sa mort.

⁵ Champfleury 1968, *op. cit.*, p. 1.

1.3. ORIGINES DE DAUMIER.

Honoré-Victorin Daumier a vécu et travaillé en France à une époque secouée par de nombreux bouleversements politiques et sociaux. Il est né à Marseille le 26 février 1808, d'un père artisan verrier, encadreur ainsi que poète amateur. Jean-Baptiste Daumier, son père, avait épousé Cécile-Catherine Philip le 6 nivôse an 10. Elle lui donna trois filles et un fils. Honoré était le troisième enfant. Daumier père se rend seul à Paris en 1815 en quête de gloire littéraire. Il a, en effet, déjà été reçu membre du cercle littéraire de l'Académie de Marseille, mais certains accusent les méfaits de la concurrence de jeunes vitriers ambulants et l'échec de son activité d'encadrement à Marseille. Ardent monarchiste, il se rapproche immédiatement de l'entourage du roi Louis XVIII, car il veut obtenir l'appui du trône pour son œuvre à venir. Son succès ne dépasse pas une « Mention honorable » par la Société libre des Arts du Mans.

Honoré arrive un an plus tard à Paris avec le reste de la famille, en 1816. Il devient très tôt, malgré son jeune âge, le chef de la famille puisque son père, ne s'étant jamais relevé de ses échecs, avait abandonné ses droits et ses devoirs paternels. À l'âge de 12 ans, Honoré est employé comme saute-ruisseau chez un huissier, situation idéale pour observer de près les gens de loi et lui fournir, plus tard, des sujets caricaturaux très expressifs. Il entre en apprentissage chez le lithographe Zéphirin Béliard, où il apprend très vite à produire ses propres lithographies. Daumier suit des cours de

peinture chez Alexandre Lenoir, peintre et archéologue, professeur à l'Athénée Royal des Arts de Paris, et, surtout, ami de son père. La collection personnelle de Lenoir contenait plus de deux cents portraits et études physiognomoniques, qui ont laissé leur empreinte sur le jeune étudiant⁶. Il fut également inscrit à l'Académie Suisse et à l'Académie Boudin. Les nombreux déménagements de la famille Daumier l'amènent dans un logis de pauvres, voisin du Louvre. C'est là que le jeune Daumier achève de perfectionner son apprentissage d'artiste, en copiant des œuvres de grands maîtres. Il se souvient d'avoir souffert lorsque le logis qu'il habitait avec sa famille avait été abattu et qu'il avait été obligé d'abandonner ses visites fréquentes au musée. D'ailleurs, ceci expliquera, plus tard, ses caricatures condamnant la destruction de certains vieux quartiers révolutionnaires de Paris dans le grand projet d'assainissement de la ville dirigé par le Baron Haussmann, préfet de la Seine sous Louis Napoléon.

1.3.1 PROJETS DE L'ARTISTE.

Dès l'âge de quatorze ans, Daumier se préparait à devenir peintre. Alexandre Lenoir, artiste et ami de son père, lui fait connaître les œuvres de Rubens et de Titien ainsi que plusieurs études physiognomoniques qui durent impressionner le jeune Honoré. Un désaccord entre le maître et l'élève guide les pas de Daumier vers

⁶ On verra plus loin la présence de la Physiognomonie chez Balzac et Daumier.

Zéphirin Béliard qui lui enseigne l'art de la lithographie. La révolution de juillet 1830, mettant fin au règne de Charles X de Bourbon, et la montée en popularité de l'art caricatural, lui imposent une profession. Avec l'avènement de Louis-Philippe d'Orléans Honoré entreprend une longue carrière de caricaturiste par sa collaboration à l'hebdomadaire républicain *La Caricature*, fondé par Charles Philipon. Sa contribution à la critique du roi lui vaut beaucoup d'ennuis, jusqu'à la prison pour crime de lèse-majesté. Forcé d'abandonner la caricature politique à cause de la « Loi sur la liberté de la presse » du 29 août 1835 et de la fermeture forcée (par Louis-Philippe) de *La Caricature*, Daumier ne peut que se vouer, dorénavant, à l'étude critique de la société du XIX^e siècle. Aussi, c'est dans *Le Charivari*, autre journal fondé par Philipon, qu'il travaillera. Il se consacrera à la caricature sociale et à la satire des mœurs et ce, jusqu'en 1848. C'est le début de son oeuvre qui pourrait tout aussi bien s'intituler : *La comédie humaine*. L'élection de Louis-Napoléon Bonaparte comme Président de la Deuxième République, suivant la « Révolution de février », apporte une plus grande liberté à la presse. L'année 1848 marque également les débuts officiels de Daumier en tant que peintre. Il est vraisemblable de croire qu'il a déjà commencé à peindre de nombreux tableaux depuis plusieurs années mais ce n'est qu'à cette date qu'il réussit à s'y consacrer plus sérieusement, ainsi qu'à exploiter plusieurs autres moyens d'expression artistique, telles l'aquarelle et la sculpture. En 1860, après 27 ans de service, Daumier est licencié du *Charivari*. Sans travail, il dessine, peint et parvient à vendre certaines de ses planches et de ses peintures. En 1863, il accepte de retourner à la caricature, lorsque, à la mort de

Philippon, *Le Charivari* l'invite à reprendre sa place. Vers la fin de sa vie, lorsque sa vue baisse, et que la minutie d'une caricature demande trop de précision, Daumier se voue uniquement à la peinture. En 1877, le médecin qui le soigne lui ordonne de se reposer. Une exposition sous la présidence d'honneur de Victor Hugo, un an avant la mort de l'artiste, apporte une certaine gloire mais aussi un déficit de 4 000 F. Comme Balzac, Daumier était reconnu par ceux qui savaient juger objectivement ses œuvres – certains peintres, sculpteurs, écrivains et amis. Ses caricatures avaient été très populaires et la promesse de l'inclusion d'un de ses dessins avait souvent suffi à la vente d'un journal. Mais, on oublie les caricaturistes... D'ailleurs, au XIX^e siècle, la caricature était-elle considérée comme de l'art? Daumier n'avait donc pas atteint son idéal de renommée en tant que peintre de son vivant, car il n'avait pu se consacrer à la peinture que très tard dans sa vie, lorsqu'il avait perdu la santé de sa jeunesse. Il mourut à Valmondois le 10 février 1879.

1.4 POURQUOI RAPPROCHER BALZAC ET DAUMIER?

Peut-on, à la suite d'une inspiration, justifier le rapprochement d'un grand écrivain et d'un caricaturiste malgré les questions soulevées par le fait que la caricature n'était pas vue par tous comme du Grand art, surtout au XIX^e siècle? Serait-ce abaisser la Grande littérature que de la placer au même niveau qu'une simple lithographie, voire une caricature? L'œuvre de Balzac est plutôt vue comme

une œuvre sérieuse par certains initiés⁷. Il y a aussi le fait que Daumier n'a fourni que cinq gravures pour *La Comédie humaine*, à la demande de Balzac. Pourquoi choisir Daumier plutôt que Henry Monnier⁸, de qui Balzac a dit : « Je lui dois plus qu'on ne pense », qui illustra un très grand nombre des personnages balzaciens, et signait sa correspondance amicale avec Balzac de ces mots : « tibi toto ». Monnier devrait peut-être faire le sujet d'un rapprochement avec son vieux camarade, Balzac, plutôt que Daumier. Et puis, il y avait Gavarni, un Gavarni plutôt illustrateur, qui faisait corps avec le texte en le commentant par l'image, alors que Daumier préférait composer ses dessins au gré de sa propre imagination. Il est donc évident que le nombre de caricatures paraissant à l'édition Furne de *La Comédie humaine* influait très peu lorsque nous avons choisi de comparer Daumier l'artiste à Balzac l'écrivain. À mesure qu'avança la recherche, toutefois, notre intuition qui avait donné l'essor à ce projet s'avéra de plus en plus juste. Dans un article rédigé par Anne-Marie Meininger, intitulé « Balzac et Henri Monnier », on peut lire cette phrase encourageant la poursuite de notre travail : « Mais Balzac était Balzac et Monnier *seulement* Monnier »⁹. Monnier était un bon artiste. Que manquait-il à son talent que Daumier, lui, possédait? Champfleury, contemporain de Balzac et de Daumier, qui

⁷ Nous sommes de l'avis que Balzac a fait un travail sérieux mais il a dessiné des personnages très comiques qu'il a insérés même dans ses romans les plus tragiques. Il s'est aussi moqué des stéréotypes qui peuplaient son siècle. Dans un article d'Éva Martonyi, intitulé « Drôleries balzaciennes », in *Actes du colloque international sur le rire, le comique et l'humour*, Université de Pécs, Hongrie, 2001, p. 172, nous lisons ces paroles : « il convient de mentionner que le comique n'est pas du tout incompatible avec l'ensemble de l'œuvre balzacienne ».

⁸ L'orthographe du nom Henry Monnier varie d'un auteur à l'autre. Nous avons vu Henry surtout chez des écrivains du XIX^e siècle. Certains auteurs contemporains ont choisi l'épellation Henri.

⁹ Anne-Marie Meininger, *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1966, p. 217-244.

s'intéressait beaucoup à tous les caricaturistes, trouvait que Monnier manquait de ce regard intérieur que possédait Daumier. Pour lui, les yeux de Daumier n'avaient pas la courte portée de ceux de Monnier et laissaient entrevoir un côté visionnaire qui le rapprochait de Balzac. Champfleury affirme :

Si on évoque le souvenir d'Henry Monnier en face de celui de Daumier, la comparaison certainement ne tournera pas au profit du premier : [...] il se montrait dans ses croquis plus impersonnel que Daumier¹⁰.

Baudelaire lui, avait reconnu le côté visionnaire de Daumier :

Monnier ne sait rien créer, rien idéaliser, rien arranger. Pour en revenir à ses dessins, qui sont ici l'objet important, ils sont généralement froids et durs, et, chose singulière! [*sic*] il reste une chose vague dans la pensée, malgré la précision du crayon. Monnier a une faculté étrange, mais il n'en a qu'une. C'est la froideur, la limpidité du miroir, d'un miroir qui ne pense pas et qui se contente de réfléchir les passants¹¹.

Comparer les deux Honoré ne tient pas non plus à leur mode de vie. En effet, Daumier ne vivait pas la vie de Balzac. Gavarni, dont les dessins abondent dans la *Comédie humaine*, était plutôt celui dont le goût des bonnes choses de la vie le rapprochait le plus de Balzac. Gavarni « peignait la vie de jeunesse, les étudiants, les grisettes [...] Femmes du monde et dandys imitaient les poses des héros de Gavarni »¹². Henri Mondor, de l'Académie française, signe un commentaire à l'intérieur du catalogue intitulé, *Les gens de médecine dans l'œuvre de Daumier*. Parlant de Daumier, il reconnaît :

¹⁰ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, E Dentu Éditeur, 1885, p. 179. (Champfleury 1885)

¹¹ Baudelaire, *Œuvres complètes*, « Quelques caricaturistes français », Paris, Gallimard, 1975, p. 1008.

¹² *Ibid.* p. 302, 303.

On ne saurait voir une existence moins balzacienne que celle de ce créateur balzacien. Daumier, cependant, a créé, lui, un monde concurrent de l'état civil.

Focillon l'a bien rappelé : "De ces dures instances de la vie, de ces fuyantes images, de cette immensité de faits divers et de mots de la fin, il a construit une Comédie humaine, une histoire morale du XIX^e siècle, égale aux plus durables monuments du génie." Pierre à pierre, le lithographe a bâti, en effet, un monument qui aura, éternellement, visiteurs et fidèles¹³.

1.5. D'OÙ VIENT LEUR INSPIRATION?

Baudelaire, connaissant les deux Honoré et leurs visées réalistes dans leur sensibilité à la condition humaine, suggère que Balzac et Daumier ont trouvé leur inspiration dans leur société en évolution. La théoricienne bien connue Linda Nochlin souligne un rapprochement entre Balzac et Daumier dans leur façon très réaliste de présenter la vie urbaine, la vie à Paris :

The imagery of the modern city played a major role in the work of the most important literary figures of the nineteenth century, and in that of the less important one also. Balzac, Dickens, Baudelaire, Zola, [...] all found it the natural setting, or even the generating impulse, behind many of their creations. [...] In the visual arts, it is perhaps Daumier who most fully investigated the human dimensions of urban life, creating a *comédie humaine* as rich, variegated and insightful into the realities of individual and class existence in the contemporary metropolis as did Balzac in his *Comédie humaine*¹⁴.

Une tendance au changement et à la modernisation s'amorçait dans les arts picturaux et cette phrase de Daumier résume bien le regroupement en cours :

« Il faut être de son temps » [...] One of the few authentic pronouncements of Daumier, reiterated by the young Manet, [...] became the rallying cry of the

¹³ Jean Adhémar, *Catalogue raisonné : Les gens de médecine dans l'œuvre de Daumier*, Commentaires par le professeur Mondor de l'Académie française, Paris, Éditions Vilo, 1975, p. 15 et 16.

¹⁴ Linda Nochlin, *Realism*, Middlesex England, Penguin Books Ltd, 1971, p. 151.

militant Realist movement centering around Courbet, an underlying assumption of the innovating current around Manet [...] ¹⁵

Les deux Honoré étaient *de leur temps* même avant que ce *courant* s'établisse, dans les arts picturaux, vers les années cinquante (Courbet) ¹⁶, soixante, soixante-dix. Ils avaient le désir de présenter leur monde sans idéaliser le réel ou nous en donner une image épurée. Le Réalisme littéraire ne fit école que vers le milieu du siècle, mais Balzac en était un précurseur. D'ailleurs, on lui avait déjà accroché, ainsi qu'à Daumier, l'étiquette de *réaliste*. Barbéris commente :

C'est l'une des grandes intuitions du réalisme moderne et de tous les réalismes, que l'actuel offre de nouveaux sujets. [...] L'inspiration jaillit directement du moderne ¹⁷.

Balzac et Daumier ont manifestement modelé leur œuvre sur ces critères. Ils ont aussi, Balzac par ses descriptions et Daumier par ses caricatures et une grande partie de son art en général, exagéré certains traits, certains défauts, certaines particularités, afin de pouvoir tourner en dérision ce qui les inquiétait dans cette réalité qu'ils observaient. « L'art réaliste n'est possible qu'avec la prise de conscience de dissonances » ¹⁸, affirme Barbéris.

Influencé par l'ampleur que prenait l'œuvre de Balzac, le critique Gustave Planche (1801-1857), juge sévère du romantisme, utilisa le mot *Réalisme* pour la

¹⁵ Nochlin, *op. cit.*, p. 103.

¹⁶ Connu comme un des grands maîtres du réalisme, aux côtés de Daumier, Gustave Courbet offrit ses plus grands chefs-d'œuvre comme *Un enterrement à Ornans* pendant les années cinquante.

¹⁷ Barbéris 1999, *op. cit.* p. 91, 92.

¹⁸ *Ibid.*, p. 100.

première fois en 1836 dans *La Chronique de Paris*. Il avait vu dans ce mouvement une façon de régénérer l'art ou la littérature, ce qui était un des buts de Balzac :

Ce qualificatif apparaîtra plus tard chez les critiques littéraires pour définir la littérature française du XIX^e siècle, de Balzac à Zola, qui s'oppose au Romantisme d'imagination et explore le monde quotidien¹⁹.

1.6. LE RÉALISME DE BALZAC.

Realism, as an historical movement in the figurative arts and in literature, attained its most coherent and consistent formulation in France, with echoes, parallels and variants elsewhere on the Continent, in England and in the United States. Preceded by Romanticism and followed by what is now generally termed Symbolism, it was the dominant movement from about 1840 until 1870-80. Its aim was to give a truthful, objective and impartial representation of the real world, based on meticulous observation of contemporary life [...] the word Realism is also closely connected with central philosophical issues²⁰.

Barbérís observe que les romans de Balzac sont loin des contes des *Mille et Une Nuits*, puisqu'ils sont plutôt l'observation concrète du *vrai immédiat*. Le critique cite Balzac, dans sa préface à la première édition de *La Peau de chagrin* : « vos habits mesquins, vos révolutions manquées, vos bourgeois discoureurs, votre religion morte, vos pouvoirs éteints, vos rois en demi-solde sont-ils donc si poétiques qu'il faille vous les transfigurer? »²¹. Barbérís montre ainsi le refus de l'auteur d'édulcorer l'authentique pour dorer des personnages qui pourraient satisfaire aux exigences d'une littérature passée. Au contraire, la littérature de Balzac présente une kyrielle de

¹⁹ *Dictionnaire de la Peinture*, Paris, Librairie Larousse, 1989, p. 758. (D. P.)

²⁰ Nochlin, *op. cit.* p. 13.

²¹ Barbérís 1999, *op. cit.* p. 104.

types, auparavant inconnus, aux actions imprévisibles, qu'il se devra de faire connaître :

Il pouvait suffire jadis d'indiquer que tel héros était un roi ou un jeune seigneur, pour que fussent spontanément évoquées, et sans qu'il soit besoin de description, leurs conditions de vie : le pouvoir, la richesse, l'ambition. Mais un usurier, un fonctionnaire, un boutiquier de la rue Saint-Denis, un administrateur, un capitaliste de province, un capitaliste de banque ou de Bourse, il faut, il faut absolument tenir compte du fait qu'on ne les connaît pas²².

En nous les présentant, Balzac a usé avec finesse de tous les éléments du langage à sa disposition. Sa description de Gobseck l'indique bien. Derville, avoué honnête et généreux, voisin de palier de Gobseck l'avare, devient l'observateur tout désigné pour dessiner sa caricature. La juxtaposition de ces deux figures si contrastantes, l'homme généreux et l'usurier, établit une preuve de l'adresse de Balzac à présenter une scène caricaturale, rehaussée par le contraste entre la lumière projetée par la générosité de Derville et l'ombre qu'étend l'avarice de Gobseck, effet de clair-obscur souvent prisé par un caricaturiste, comme Daumier. Ce trait de style, connu dans le monde des arts sous son appellation italienne de *chiaroscuro*, qui plaît tellement à Daumier et qui fait ressortir de l'ombre le sujet important à remarquer, se manifeste souvent chez Balzac. Pour le moment, toutefois, nous allons remarquer le choix du lexique qui sert à dessiner admirablement bien l'apparence extérieure de l'usurier, séquelle de ses vices cachés :

²² Balzac cité par Barbéris, Barbéris 1999, *op. cit.* p. 105.

Saisirez-vous bien cette figure *pâle* et *blafarde*, à laquelle je voudrais que l'Académie me permit de donner le nom de face *lunaire* : elle ressemblait à du *vermeil dédoré*? [sic] Les cheveux de mon usurier étaient plats, soigneusement peignés et d'un *gris cendré*. Les traits de son visage, impassible autant que celui de Talleyrand, paraissaient avoir été *coulés en bronze*. Jaune comme ceux d'une *fouine*, ses petits yeux n'avaient presque point de cils et craignaient la lumière [...] Son nez *pointu* était si *grêlé* dans le bout, que vous l'eussiez comparé à une *vrille*. Il avait les *lèvres minces* [...] À l'imitation de Fontenelle, il *économisait* le mouvement vital et concentrait tous les sentiments humains dans le moi. [...] Vers le soir *l'homme-billet* se changeait en un homme ordinaire, et ses *métaux*²³ se métamorphosaient en cœur humain. Enfin, par une singularité que Sterne appellerait une prédestination, cet homme se nommait *Gobseck*²⁴.

À la lecture de cette description, l'image de l'avare se dessine par l'injection des couleurs, les analogies avec l'animal, et les figures ou structures de style qui défilent devant notre imagination. La comparaison et la métaphore y figurent ainsi que plusieurs expressions toutes faites que nous avons très souvent rencontrées mais qui contribuent à faire ressortir des images faciles à visionner vraisemblablement à cause de la fréquence de leur usage. Nous avons recouru à Riffaterre pour nous fournir une définition plus savante du *cliché*²⁵ que nous reconnaissons dans certains groupements de mots (figure pâle et blafarde, cheveux gris cendré, coulés en bronze) :

²³ Les italiques sont les nôtres sauf *lunaire*, qui fut le choix de Balzac. Nos intentions sont de souligner le lexique utilisé au dessin de Gobseck.

²⁴ Toutes nos citations tirées de l'œuvre de Balzac, sauf indication du contraire, proviennent de *L'œuvre de Balzac*, Paris, Le Club français du livre, 1962, 16 Tomes. Dorénavant, nous n'indiquerons que le titre du roman, le Tome et le numéro de la page. *Gobseck*, Tome 6, p. 1329, 1330, 1333.

²⁵ Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, fut notre conseiller lorsqu'il s'est agi de nous renseigner au sujet du *stéréotype*.

[...] on considère comme cliché un groupe de mots qui suscitent des jugements comme : *déjà vu, banal, rebattu, fausse élégance, usé, fossilisé*, etc. Nous pouvons inférer de ces réactions l'existence d'une unité linguistique (analogue à un mot composé), puisque le groupe est substituable en bloc à des unités lexicales ou syntaxiques, et puisque ses composantes, prises séparément, ne sont plus senties comme des clichés. Cette unité linguistique est expressive, puisqu'elle provoque des réactions esthétiques, morales ou affectives [...] ²⁶.

En plus de provoquer des réactions esthétiques, morales et affectives, les clichés confèrent au détail d'un décor ou d'un paysage un caractère de familiarité, sinon de généralité, qui favorise la mise en place de la représentation dite « réaliste » ²⁷. Lisons, comme nous le ferions pour une œuvre picturale, ce chef-d'œuvre de la technique descriptive, ces images colorées que dessinent les mots que nous avons mis en évidence par l'italique : Sous le *vermeil dédoré*, ressort la couleur *argent*, cet *argent* qui est un *dieu pour l'usurier* auquel la figure de Gobseck ressemble. Le *bronze*, métal *dur*, a servi à y couler les traits de l'avare alors que leur forme n'est que *minceur, angles et pointes*. En formant les traits de Gobseck avec des métaux, en donnant la préséance aux formes géométriques et angulaires, l'artiste chez Balzac dessine un personnage tout en froideur, en mesquinerie qui réfracte toute chaleur. Ce personnage caricatural, à la *figure pâle et blafarde*, aux *cheveux gris cendrés*, rappelle également la *fouine*, animal de couleur indécise qui fourre partout son museau pointu et tue sa proie en la saignant. Chez l'homme excentrique que décrit l'auteur, l'*économie* poussée envahit même ses mouvements. Comme touche

²⁶ Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 162.

²⁷ Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, Paris, CDU et SEDES réunis, 1982, p. 50.

finale, Balzac affuble cet être qui gobe tout l'argent de ses victimes jusqu'à ce qu'elles soient à sec, du patronyme, *Gobseck*. Aurait-il pu choisir meilleur nom pour désigner cet *homme-billet*? Balzac nous a présenté un portrait-charge, mais réaliste, au XIX^e siècle, d'un avare tel que l'avènement du modernisme l'avait formé. Balzac l'artiste, comme un bon caricaturiste, a obéi avec bonheur à la loi des contrastes et a fait ressortir le détail qui distingue ou établit le type. Avec une telle description, un tel choix de mots, il a figé pour le lecteur l'image d'un avare, le stéréotype²⁸ de l'avare, le même qui apparaîtra dans de multiples caricatures et il va sans dire, celles de Daumier. Avant l'avènement du réalisme dans la littérature, ce type aurait été passé sous silence. Grâce à Balzac, il voit sa figure projetée devant le lecteur comme elle le sera devant les spectateurs qui goûteront les nombreuses caricatures qui lui ressembleront²⁹.

1.7. DAUMIER LE RÉALISTE.

Les mots *réalisme*, *réaliste*, *réalité* sont d'une utilisation courante mais délicate : ils peuvent, en effet, définir plusieurs degrés de référence au réel.

²⁸ N'ayant trouvé dans aucun dictionnaire une définition précise qui nous permettait d'accrocher avec aplomb l'étiquette de « stéréotype » à ce passage, nous sommes allée trouver chez Jean-Louis Dufays de l'aide et un certain réconfort. Dufays nous rassure en admettant qu'il existe un flou conceptuel au sujet du stéréotype. Il ajoute que « ce flou sémantique apparaît de manière flagrante lorsqu'on se penche sur les définitions qui sont données de stéréotype par les dictionnaires » en page 52. Dufays consulte plusieurs experts, tels Bouché, Perrin-Naffkah et Ruth Amossy afin de former sa définition. Nous choisissons pour le moment de nous attarder à certains traits de la définition que nous avons trouvés, décrits très clairement dans sa récapitulation. Le stéréotype serait donc un phénomène : « 1. susceptible d'affecter tous les niveaux du discours (idées, thèmes, expressions, actions) et tous les domaines de l'expression et de la pensée (art, littérature, conversation); [...] Il est également, (6) porteur d'une valeur rhétorique et/ou idéologique qui ne produit pas nécessairement sur le récepteur l'effet visé par celui qui l'énonce ». p. 26.

²⁹ Le chapitre 7 nous proposera de ces types dont la présentation caricaturale est prisée par Balzac et Daumier et par ce fait constituent un volet de leur rapprochement.

Souvent, ils sous-entendent simplement l'observation scrupuleuse faite par l'artiste du modèle représenté, qu'il soit figure, visage ou nature morte, même si cette étude aboutit à une composition allégorique ou religieuse. [...] Mais le terme *Réalisme* s'emploie plus volontiers lorsque l'artiste mêle dans ses œuvres au rendu fidèle des choses l'ennoblissement du monde quotidien. Il en va ainsi des « peintres de la réalité »³⁰.

La peinture de Daumier, surtout certaines études de prolétaires, tels *Le Fardeau*, (chapitre 1, figure 1³¹), *La Blanchisseuse*, (figure 1.2) répondent bien aux critères émis dans la citation puisque l'artiste confère à ses personnages, exécutant une tâche ordinaire, une noblesse, une tendresse et une dignité qui suscitent plutôt l'admiration que la pitié. La *caricature* de Daumier et sa sculpture caricaturale appartiennent plutôt au *Réalisme typique* au XIX^e siècle qui se démarque considérablement du sens expansif que Nochlin accorde au terme *Réalisme* :

Le XIX^e s., en France, emploie le mot *Réalisme* dans une acception purement historique. [...] En fait, Daumier est le seul *réaliste* qui puisse partager avec Courbet l'acceptation purement historique du terme : il exhale, au même moment, sa révolte politique et sociale dans des centaines de gravures, aux accents vigoureux, et dans des toiles d'une grande force d'expression mais qui sont par leur technique très personnelle d'oppositions d'ombres et de lumières, de volumes cernés et non décrits, assez éloignés de la notion habituelle de réalisme. [...] Le *Réalisme*, dans son acception historique, ne recouvre donc en somme, ni une école ni une vérité picturale fondée sur la conception même de l'art, mais un élan socialiste et humanitaire qui a poussé quelques artistes du milieu du XIX^e siècle, après la révolution de 1848, à projeter leurs doctrines politiques dans leurs œuvres, conçues comme des manifestes³².

³⁰ D.P. *op. cit.*, p. 757.

³¹ Cette indication de chapitre 1, figure 1 se réfère au catalogue de caricatures, peintures et dessins de Daumier que nous avons préparé pour présenter les illustrations auxquelles nous faisons allusion dans le texte. Dorénavant, il n'y aura d'autre indication que le mot figure, suivi du numéro du chapitre et du numéro de l'image, *i.e.* figure, 1.1, 1.2, etc.

³² D.P., *op. cit.*, p. 758.

Remarquons qu'à l'image de Balzac qui se voulait réaliste dans ses descriptions révélatrices, Daumier fut un précurseur de ce *Réalisme*, par sa façon d'injecter une grande lucidité à ses images dont les figurants manifestaient les tendances du siècle, les idées politiques, socialistes et humanitaires, par leur geste et par leur physionomie.

1.7.1. RÉALISTE DEVANT LA POLITIQUE.

Les bustes-charges que Daumier a sculptées, des « célébrités du juste milieu », nous ont initiée aux opinions politiques de l'artiste. Ces bustes en terre crue de ressemblance étudiée, révélant ces exagérations pertinentes à l'œil critique d'un caricaturiste ont servi de maquettes aux portraits-charges de figures politiques associées à Louis-Philippe. L'artiste voulait satiriser le Roi-citoyen et ses promesses de se tenir dans un *juste milieu* également éloigné du pouvoir populaire et des abus du pouvoir royal. Parmi les trente-six bustes, vingt-six représentent des célébrités qui exercèrent un mandat au parlement, et vingt et un réapparaissent dans la lithographie intitulée *Le Ventre législatif*. (figure 1.3) Certains d'entre eux sont des chefs-d'œuvre d'étude physiognomonique³³, tel le buste d'Odier (figure 1.4) à l'allure arrogante que le journal *Le Charivari* surnommait, « M. Odieux ». Une autre a pris un air niais, tel

³³ La Physiognomonie (parfois appelée physionomie) est une « science » conçue par Johann Kaspar Lavater (1741-1801), écrivain, penseur et théologien suisse, qui permet de découvrir le caractère d'un humain par l'étude attentive des traits de sa figure. Nous avons étudié ses théories et leur application dans les descriptions de Balzac et les dessins de Daumier. Nous avons consacré le chapitre 5 à Lavater et à Franz Joseph Gall (1758-1828), qui créa la Phrénologie, l'étude de la forme extérieure du crâne et son influence sur les fonctions du cerveau.

Jean-Auguste Chevandier de Valdrome, (figure 1.5) député et pair de France à qui la légende, « le Stupide », a été accolée. Voici ce qu'en disait *Le Charivari* :

M. Chevandier [...] est l'un des improstitués [*sic*] qui se sont faits [*sic*] remarquer par leur obscurité parlementaire. Son éloquence ne saurait être mise en doute : car il n'a jamais ouvert la bouche à la Chambre, si ce n'est pour boire l'eau sucrée payée par le budget³⁴.

D'après Linda Nochlin, *Rue Transnonain* (figure 1.7), est un autre commentaire politique de Daumier. Elle y voit la quintessence du Réalisme typique au XIX^e siècle :

The very circumstantiality, the very insistence on the banality of the surroundings in Realist imagery of death, may confer a certain significance upon it, although a significance very different, of course, from any conveyed by earlier iconography. This may occur simply because the setting contains within itself certain social, political or humanitarian implications – implications which the Realist's accurate localization and specificity of detail allow to emerge naturally and all the more potently and clearly for being so unforced. This is certainly the case in Daumier's *Rue Transnonain le 15 avril, 1834*, where we are brought face to face with the immediate results of a socio-political outrage [...] How differently such a subject would have been treated only a few decades earlier! [...] If the *Marat* [par le peintre David] is an image of the secular hero, then *Rue Transnonain* is an image of the anti-hero.[...] It is an immediate social reality that is being depicted here, firmly rooted in the specific appearances of a given place at a given time in history³⁵.

Baudelaire voyait dans la modernité de l'œuvre de Daumier plus que cet art du moment qui peut capter l'actualité, l'exhiber à la vue de tous, noir sur blanc, provoquer le rire et permettre de passer à la prochaine drôlerie sans animer aucune

³⁴ *Le Charivari*, No 202, 20 juin 1833, p. 3. Nous avons consulté ce journal à «La Maison de Balzac» en mai 2000, mais avons choisi de citer seulement ces paroles tirées du Catalogue *Daumier 1808-1879*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1999, p. 97. (Catalogue 1999). Ce catalogue présente une rétrospective des œuvres de Daumier, une coopération entre la Réunion des musées nationaux/musée d'Orsay, à Paris, le musée des Beaux-Arts du Canada, à Ottawa et la Phillips Collection, à Washington.

³⁵ Nochlin, *op. cit.*, p. 75 et 76.

réflexion de la part du spectateur. Les caricatures de l'artiste, tout en dessinant la modernité et le modernisme du XIX^e siècle et faisant rire, ont également réussi à prolonger ce moment, le rendre éternel et immuable en laissant transcender un message politique et social toujours actuel en ce XXI^e siècle.

La caricature n'est pas le seul médium par lequel Daumier transmet sa pensée aux accents socialistes. Étudions ce dessin, *La Soupe* (figure 1.6), qui est étalé sur deux feuilles de papier vergé juxtaposées³⁶. Tout de lignes arrondies mais simplifiées telle une caricature, on y voit une femme qui en offrant le sein à son enfant, ne peut s'empêcher de se concentrer également sur son frugal repas. Le geste du personnage à la gauche indique que cette femme est accompagnée, dans sa précipitation, par une figure masculine, à peine une esquisse, mais qui semble aussi affamée que la mère et l'enfant, surtout lorsqu'on remarque les gouttelettes de soupe qui s'échappent de sa cuillère. Cet homme fait preuve, assurément, d'un appétit vorace :

La Soupe le plus célèbre peut-être des dessins de Daumier conservé au Louvre, fait depuis longtemps partie des quelques œuvres de l'artiste qui résument à elles seules la condition humaine. La femme qui avale goulûment sa soupe tout en donnant le sein à son enfant atteint à une férocité sans équivalent dans l'art du XIX^e siècle, une sorte de cycle alimentaire dont Élie Faure a écrit que "la tragédie de la faim y gronde comme un orage"³⁷.

³⁶ Dessin au fusain, pierre noire, plume, encre, lavis, aquarelle et crayon Conté.

³⁷ Catalogue 1999, *op. cit.*, p. 316.

Ce dessin d'un repas à trois personnages affamés transcende l'événement quotidien pour devenir l'image de la tragédie de la faim, réalité sociale au XIX^e siècle, réalité sociale au XXI^e siècle. Pourrait-on y voir un Daumier visionnaire?

1.8. BALZAC PRÉSENTE LA SOCIÉTÉ DU XIX^e SIÈCLE.

Comme Daumier qui a laissé ses dessins exprimer sa pensée, Balzac a fait parler ses personnages. Nous n'oublions pas les préfaces de ses romans qui révèlent certains détails de sa pensée profonde. Toutefois, la plupart du temps, il s'est contenté de laisser à ses Vautrin, Birotteau, Nucingen, Louis Lambert, Gaudissart et tous les autres, sans les juger, le soin de personnifier les malaises du XIX^e siècle, laissant au lecteur la *liberté d'interprétation* comme dans toute œuvre d'art. Dans son souci d'étaler tels qu'ils étaient certains niveaux de la société à travers ses personnages et avec tous les outils nécessaires, y compris leur langage, Balzac a choqué. Mais, d'après Barbéris, « si la première exigence du réalisme porte sur les sujets, la seconde porte sur le langage »³⁸. Nous pensons entre autres, à Nucingen qui *casse* le français avec son accent alsacien et le père Fourchon (*Les Paysans*), ami du *Souparfait*, qui chasse la *loute*. Balzac fait usage, en ce cas, d'un cliché mimétique, qui « sert à l'auteur à situer son personnage »³⁹. Le théoricien s'inspire ensuite de la préface de l'écrivain, dans le *Livre mystique*, pour présager son élévation de l'œuvre de Balzac à

³⁸ Barbéris 1999, *op. cit.* p. 94.

³⁹ Riffaterre, *op. cit.*, p. 176. C'est un cliché mimétique, qui « sert à l'auteur à situer son personnage »

une œuvre d'art : « Si la société était parfaite il n'y aurait aucune peinture possible, il faudrait chanter un magnifique alleluia [*sic*] social et s'asseoir au banquet pour y achever sa portion congrue ». Barbéris en conclut :

Le principe du réalisme y est en effet invoqué non seulement à des fins morales et justificatrices, mais à des fins artistiques. Le réalisme est la condition même de l'existence de l'art et de la puissance créatrice. Le réalisme ne rabaisse pas l'art : il le relance vers l'avant en bousculant des habitudes⁴⁰.

Cette déclaration pourrait tout aussi bien être appliquée à Daumier, qui, lui, donne au geste⁴¹ la fonction d'un *langage imagé et de style familier* révélant, en plus des pensées du personnage visé, son rang social et ses origines. Voilà donc, un lien additionnel entre les deux Honoré. À travers cette conjonction du réalisme de l'expression caricaturale et de la vision sociale, se concrétise la comparaison des deux Honoré.

1.8.1. IL FAUT ÊTRE DE SON TEMPS.

« Il faut être de son temps », phrase attribuée à Daumier, choisie comme *cri de guerre* par les Réalistes, fut endossée par Balzac dans son œuvre, même s'il ne l'a pas proclamée ouvertement :

⁴⁰ Barbéris 1999, *op. cit.*, p. 95.

⁴¹ Daumier crée ses stéréotypes et les réapplique à tous les personnages qui se rangeront sous le *type* créé – ex. Ses gens de loi gesticuleront ou tiendront jalousement leurs documents pressés sur leur poitrine.

Être de son temps, rien ne paraît plus simple et rien de plus malaisé. Ne porter aucunes lunettes, ni bleues ni vertes, penser avec son propre cerveau, se servir de la langue actuelle, ne pas recoudre en centons les phrases de ses prédécesseurs! Balzac posséda ce rare mérite; les siècles ont leur perspective et leur recul; à cette distance, les grandes masses se dégagent, les lignes s'arrêtent, les détails papillotants disparaissent; à l'aide des souvenirs classiques, des noms harmonieux de l'Antiquité, le dernier rhétoricien venu fera une tragédie, un poème, une étude historique. Mais se trouver dans la foule, coudoyé par elle et en sentir l'aspect, en comprendre les courants, y démêler les individualités, dessiner les physionomies de tant d'êtres divers, montrer les motifs de leurs actions, voilà ce qui exige un génie tout spécial, et ce génie, l'auteur de *la Comédie humaine* l'eut à un degré que personne n'égalait et n'égalerait probablement⁴².

Cette volonté d'être de son temps débouche, chez les deux Honoré, sur une visée moraliste. Jean Adhémar a rassemblé nombre de caricatures de Daumier et les a divisées par thèmes, faisant l'objet de catalogues raisonnés. Chaque catalogue révèle un type ou un thème particulier, qui s'est attiré les foudres caricaturales de Daumier. Le commentaire qui suit vise les gens d'affaires par l'entremise de Robert Macaire. Daumier utilisa ce personnage d'origine théâtrale pour incarner successivement chaque profession et endosser tous les défauts qu'elle pourrait provoquer. Adhémar voit chez ce Macaire le modèle de certains personnages de Balzac :

Le personnage de Robert Macaire ne pourra manquer de séduire Balzac. Celui-ci connaît Frédéric Lemaître depuis 1836 au moins; il va le voir à Pierrefitte en 1840; il projette même un *Macairmann*. Mais il faut se demander si ce n'est pas au Robert Macaire de Daumier qu'il pense avant tout, dès le moment où il évoque "ce vieux Robert Macaire de Nucingen". En effet, J.H. Donnard (*Balzac, les réalités économiques et sociales...*, 1961) montre que les "machinations de la haute banque" sont symbolisées par *la Maison Nucingen* du romancier, et que Balzac écrit son roman, après des années d'hésitation (1835-1837), entre le 25 novembre et le 20 décembre

⁴² Barbéris 1999, *op. cit.*, p. 100.

1837, c'est-à-dire peu après la publication de 66 Daumier dans *le Charivari*, et peu après celle des 50 premières planches offertes au public sous forme d'album en août 1837. De même que Daumier et Philippon, Balzac pense, dans son roman, à Girardin, et Donnard montre bien comment Girardin, se sentant visé, hésite à publier le roman dans son journal *la Presse* après avoir lu en février 1838 le bon à tirer, et finalement y renonce; le roman paraît en octobre 1838, et Balzac évoque à son propos "des choses trop épineuses qui ne cadrent pas avec la politique du journal". Dans ce roman, plein d'histoires de mines (mines de Wortschin), de faillites utiles au failli, on trouve l'apologie de *l'industrie* à la Robert Macaire, et des formules saisissantes qui pourraient être de lui, dont : "L'argent des sots est, par droit divin, le patrimoine des gens d'esprit. " On retrouve Robert Macaire dans *la Rabouilleuse*, *Une fille d'Ève*, *Ferragus*, *Modeste Mignon*, *le Cousin Pons*, *Les petites misères*, *Splendeurs et misères* (1839-1847).

Les rapports Balzac-Daumier seraient bien importants à prouver, car on constate que Balzac commence ses fameuses spéculations après la publication de Daumier. C'est à la fin de 1837 qu'il rêve de la Sardaigne et de ses trésors, en 1840 qu'il veut partir en Colombie, en 1846 qu'il veut s'enrichir grâce à la pêche à la baleine ou à l'exploitation des hauts fourneaux de Montceau-les-Mines. Qui sait si cette intuition spéculative, apparue assez brusquement, ne lui est pas venue en feuilletant l'œuvre de Daumier et Philippon? Robert Macaire n'aurait-il pas fait un élève encore plus sensationnel qu'on le disait⁴³?

1.8.2. RAPPROCHEMENT PAR LA CARICATURE?

Baudelaire fut le premier écrivain et critique littéraire qui apprécia l'élément caricatural des descriptions de Balzac. Dans un hommage qu'il rend à Théophile Gautier Baudelaire le souligne par ces paroles lourdes de sens :

Depuis le sommet de l'aristocratie jusqu'aux bas-fonds de la plèbe, tous les acteurs de sa *Comédie* sont plus âpres à la vie, plus actifs, plus rusés dans la lutte, plus patients dans le malheur, plus goulus dans la jouissance, plus angéliques dans le dévouement, que la comédie du vrai monde ne nous les montre. [...] il a noirci leurs ombres et illuminé leur lumière [...]. Il me fait

⁴³ Jean Adhémar, *Les gens d'affaires Honoré Daumier, Robert Macaire*, Paris, Éditions Vilo, 1975, p.15,16.

quelques fois penser à ces aquafortistes qui ne sont jamais contents de la morsure, et qui transforment en ravines les écorchures principales de la planche⁴⁴.

Le cousin Pons, tel que le décrit Balzac dans le roman du même nom, incarne un personnage tout en exagération, le vrai « personnage-caricature ». Lisons quelques bribes de la description de Balzac :

Ce vieillard sec et maigre, portait un spencer couleur noisette sur un habit verdâtre à boutons de métal blanc [...]. Le chapeau mis en arrière découvrait presque tout le front [...] sous ce chapeau, qui paraissait près de tomber, s'étendait une de ces figures falotes et drolatiques comme les Chinois seuls savent inventer pour leurs magots. Ce vaste visage percé comme une écumoire, où les trous produisaient des ombres, et refouillé comme un masque romain, démentait toutes les lois de l'anatomie. [...] Cette face grotesque, écrasée en forme de potiron, attristée par des yeux gris surmontés de deux lignes rouges au lieu de sourcils, était commandée par un nez à la Don Quichotte, comme une plaine dominée par un bloc erratique. Ce nez exprime, ainsi que Cervantes avait dû le remarquer, une disposition native à ce dévouement aux grandes choses qui dégénère en duperie⁴⁵.

Une telle description ne peut que s'appliquer à certains infortunés de la vie, et le lexique choisi le prédit. Balzac souligne que « Cette laideur, poussée tout au comique, n'excitait point le rire »⁴⁶. Baudelaire avait très bien perçu ce genre de caricature tragique et comique à la fois :

Pour prendre un des exemples les plus vulgaires de la vie, Qu'y [*sic*] a-t-il de si réjouissant dans le spectacle d'un homme qui tombe sur la glace ou sur le pavé, qui trébuche au bout du trottoir, pour que la face de son frère en Jésus-Christ se contracte d'une façon désordonnée, pour que les muscles de son visage se mettent à jouer subitement comme une horloge à midi ou un joujou à

⁴⁴ Baudelaire, *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 120.

⁴⁵ *Le cousin Pons*, Tome 10, p. 490.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 491.

ressorts? Ce pauvre diable s'est au moins défiguré [...] Cependant le rire est parti, irrésistible et subit⁴⁷.

C'est un rire que le grotesque a déclenché, mais qui glace, et la victime et le spectateur qui se rendent compte, un peu tard, des conséquences de la chute.

De nos critiques contemporains, nous pouvons lire des articles tels que celui de Maurice Ménard, dans *l'Année balzacienne*, dont, « Une esthétique du rire : Balzac et l'arabesque comique ». S'inspirant de Baudelaire, sur les caricaturistes, il discute de l'art du grotesque chez Balzac : « mais son grotesque spécifique dans l'échange intime qui s'y opère, entre réel et irréel, effrayant et risible, est proposé par Traviès, Goya ou Daumier : ces artistes "illustrent" Molineux, Pons ou Claparon tout aussi bien que ceux-ci "illustrent" Traviès, Goya ou Daumier ». Ces artistes que Ménard identifie à Balzac ont tous été de grands caricaturistes. Et, lorsqu'il ajoute que « le support balzacien du lexique de la désignation comique est tantôt le détail tantôt le type. Il obéit à la loi des contrastes »⁴⁸, il resserre le lien.

En parlant de Daumier, Baudelaire l'élève au niveau de « l'artiste spécial appartenant à l'illustre famille des maîtres »⁴⁹ et ses mots sanctionnent notre rapprochement d'un grand artiste à un grand écrivain. Le dessin de Pons par Balzac et, par la suite, la description de sa vie, rappellent une scène de Daumier, dont les

⁴⁷ Baudelaire, *op. cit.*, p. 530.

⁴⁸ Maurice Ménard, « Une esthétique du rire : Balzac et l'arabesque comique », *l'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1981, p. 145.

⁴⁹ Baudelaire, *op. cit.*, p. 557.

propriétés lithographiques la placent souvent parmi ses caricatures. Véridique et tragique, cette scène qui raconte l'Histoire et inspire un malaise chez le spectateur partage avec la description de Pons une intelligence du grotesque et une pudeur devant l'outrance. Baudelaire nous décrit cette planche à laquelle Linda Nochlin fera allusion, en y voyant la quintessence du Réalisme typique au XIX^e siècle, intitulée *Rue Transnonain*. (figure 1.7) :

Dans une chambre pauvre et triste, la chambre traditionnelle du prolétaire, aux meubles banals et indispensables, le corps d'un ouvrier nu, en chemise et en bonnet de coton, gît sur le dos, tout de son long, les jambes et les bras écartés. Il y a eu sans doute dans la chambre une grande lutte et un grand tapage, car les chaises sont renversées, ainsi que la table de nuit et le pot de chambre. Sous le poids de son cadavre, le père écrase entre son dos et le carreau le cadavre de son petit enfant. Dans cette mansarde froide il n'y a rien que le silence et la mort⁵⁰.

La description du cousin Pons avait su provoquer le rire, certes, un *rire jaune*, mais cette planche de Daumier en 1834, imbue de toute sa signification politique, aura surtout suscité un rictus vengeur chez plusieurs républicains. Le rapprochement se fait sur le plan de la présentation du grotesque auquel est accordé une certaine noblesse provenant de la conscience sociale des deux Honoré qui tend à inciter le lecteur ou le spectateur à la réflexion⁵¹.

Baudelaire va encore plus loin que nous l'aurions osé, dans ce rapprochement entre l'artiste et l'écrivain, car il fait de Daumier un romancier :

⁵⁰ *Ibid.*, p. 552.

⁵¹ Cette planche est une exagération de la vérité, une liberté qu'auront prise Daumier et Philipon, afin de susciter l'outrage des activistes républicains. C'est toutefois connu par les historiens contemporains comme la « bavure du 12 de la rue Transnonain » (des soldats du 35^e de Ligne massacrent douze habitants d'un immeuble d'où ils auraient été pris pour cible). Ces renseignements plus précis nous proviennent du livre de Hervé Robert, *La monarchie de juillet*, Paris, PUF, 1994, p. 21.

La grande épopée de Robert Macaire, racontée par Daumier d'une manière *flambante*, succéda aux colères révolutionnaires et aux dessins allusionnels [*sic*]. La caricature, dès lors prit une allure nouvelle, elle ne fut plus spécialement politique. Elle fut la satire générale des citoyens. Elle entra dans le roman⁵².

1.8.3. RAPPROCHEMENT PAR LES JOURNAUX – *LA CARICATURE*.

Champfleury, écrivain français contemporain de Balzac et de Daumier, nous fait part de la rencontre entre Balzac et Daumier lorsqu'ils ont travaillé en même temps à *La Silhouette*, en 1829 et à *La Caricature* en 1830⁵³. En cette première année de la fondation du journal, « Le premier volume de *La Caricature morale politique et littéraire*, est rédigé tout entier par Balzac »⁵⁴. Et Champfleury ajoute, « Dans le premier de ces journaux, d'abord la plume prit le dessus, et le premier caricaturiste fut Balzac ». Il établit le lien entre l'écrivain et l'artiste par ces mots :

Balzac et Daumier se connurent au journal. – Si vous voulez avoir du génie, disait l'écrivain au jeune artiste, faites des dettes. Toutefois une intimité ne s'établit pas entre les deux hommes⁵⁵.

Nous avons vu, par ces paroles, qu'il existait une possibilité de rapprocher les deux Honoré par leur contribution à *La Caricature* et nous étudierons cette possibilité au chapitre 3, même si Champfleury explique le manque d'intimité entre les deux hommes par ce fait que « Balzac était plutôt frappé par les exactes réalités d'Henri

⁵² Baudelaire, *op. cit.*, p. 555.

⁵³ Nous étudierons en détail les apports de Balzac à *La Caricature* de 1830 au chapitre 3.

⁵⁴ Champfleury 1968, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁵ Champfleury 1968, *op. cit.*, p. 38.

Monnier et les aspirations à l'élégance de Gavarni »⁵⁶. Les commentaires de plusieurs observateurs contemporains des deux artistes attestent d'une admiration mutuelle entre les deux Honoré qui fut, toutefois, extériorisée avec plus de panache par Balzac, il va sans dire... Toujours d'après Champfleury :

[...] si Balzac remarqua les admirables portraits de Bastien et Robert, les assassins de la rue Vaugirard, certainement le romancier s'écria que, plus tard, ces croquis seraient classés dans les portefeuilles des physiognomonistes et des phrénologistes⁵⁷.

Champfleury rapproche aussi l'écrivain et l'artiste en les associant tous deux à Frédérick Lemaître, le créateur de Robert Macaire, comme le feront plus tard plusieurs critiques des arts ou des lettres, entre autres Jean Adhémar que nous avons déjà cité :

[...] il est impossible de séparer Frédérick, Daumier et Balzac à propos de cette œuvre : trois natures surabondantes, inégales, enfiévrées, dont l'une, escaladant sans cesse les montagnes de la création, devait s'affirmer et grandir par son labeur obstiné, son regard profond et sa vie de titan⁵⁸.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁷ Champfleury, 1885, *op.cit.*, p. 39. Nous évaluerons cette influence de la phrénologie et de la Physiognomonie dans les dessins de Daumier et dans la formation des personnages balzaciens au chapitre 5.

⁵⁸ Jean Adhémar, *op.cit.*, p. 114.

Ce contemporain des deux Honoré insiste à noter que Daumier n'a pas caricaturé Balzac⁵⁹. Comme Daumier ne possédait pas la magie du verbe de Balzac, il n'a pas, non plus, partagé par écrit son opinion de l'écrivain pour la postérité⁶⁰.

Champfleury se révèle, ensuite, prophète pour ce qui est du legs de Daumier, surtout après 1835, et ses prédictions encouragent la comparaison de l'héritage de l'artiste à celui de Balzac :

Daumier laissera un jour une de ces réputations avec bien plus de force et de griffe; car, de 1830 à 1852, il a esquissé un immense panorama où défilent la bourgeoisie, et autour de cette puissance du moment tous les personnages marquants qui en profiteront⁶¹.

Après avoir examiné la biographie des deux Honoré, révélé nos raisons de les rapprocher et présenté la tendance corroborante et durable des apports de certains contemporains de Balzac et de Daumier, nous nous rendons compte que la *caricature* s'insinue dans notre esprit en tant qu'outil précieux de comparaison entre l'écrivain et l'artiste. Aussi, au cours de nos recherches, nous avons découvert l'énorme apport de Balzac au journal *La Caricature* dont il fut le plus assidu des correspondants (le seul,

⁵⁹ Ce fait est appuyé par plusieurs autres critiques et par nous-même qui n'en avons trouvé aucune parmi les milliers de caricatures et gravures que nous avons examinées.

⁶⁰ À la page 108 de Gaëtan Picon, *Balzac par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1960, nous avons trouvé un portrait de Balzac par Daumier (présumé), (figure 1.8). Nous avons consulté des experts tels M. Michael Pantazzi, conservateur, département des Peintures européennes, Musée des beaux-arts du Canada, commissaire général, qui prépara la rétrospective Daumier de 1999. Il affirme que Daumier n'a pas fait de portraits. Ce serait un faux. Cette affirmation nous a été corroborée par Mr. K. E. Maison dans sa présentation d'une exposition préparée par « The Arts Council of Great Britain at the Tate Gallery », p. 18.

⁶¹ Champfleury 1885, *op. cit.*, p. 107.

à quelques articles près), en plus d'en être l'éditeur à sa fondation en 1830. Ses articles sont très souvent les plus parfaites des caricatures scripturales. Afin de perfectionner cet outil de comparaison, nous formulerons une définition de la caricature⁶² qui saura englober nos conceptions, la pensée informée de théoriciens et de critiques et s'adapter tout autant à la littérature qu'à l'œuvre caricaturale, très particulière, de Daumier. Pour ce faire, nous devons traiter également des problèmes se posant à l'une ou l'autre des disciplines lorsqu'il s'agit de les rapprocher. Mentionnons, entre autres, la temporalité, la perspective, qu'elle soit linéaire ou atmosphérique, la description de l'immédiat, la transposition et la représentation. Comme l'énonce simplement Roland Bourneuf, Balzac est un artiste d'un « art du temps » tandis que Daumier est un artiste d'un « art de l'espace ». Nous avons consulté également certains autres théoriciens qui s'intéressent à la littérature comparative chevauchant deux disciplines, les Dufour, Durisin et Gliksohn, afin de répondre à notre questionnement. Toutefois, c'est surtout Bourneuf qui a su nous guider méthodiquement et clairement vers une solution qui nous est acceptable tout en permettant à chaque discipline de conserver son autonomie.

1.9. LE PROPOS DE LA THÈSE.

Par leur appartenance au XIX^e siècle, Balzac et Daumier vécurent la *Modernité*, en tant que concept explicatif émis par Baudelaire, d'une ère qui a été

⁶² Voir le chapitre 2, « Définition : une caricature ».

témoin de changements dans les arts et la littérature, d'inventions révolutionnaires, de développements industriels économiques et politiques et des conséquences de tout ce bouleversement sur la société d'alors. Ils ont tous les deux commenté à leur façon les événements, par la voie des journaux et dans leur œuvre personnelle; ils ont reconnu les types de personnages qui se sont développés à la suite de ce *modernisme*. Ils les ont intégrés dans leur œuvre; ils ont aussi défendu ou condamné des thèmes semblables qui leur tenaient à cœur. Ils étaient *de leur temps*, ils vivaient leur histoire et ils s'inquiétaient de ce qui allait advenir au bout de cette pente où s'engageait la société.

À mesure que progressera notre recherche, nous nous proposons de tracer un trait d'union entre l'œuvre de l'écrivain et celle de l'artiste et le message qui s'en dégage. Pour ce faire, nous évaluerons les ressemblances et dissemblances dans les idées émises par les écrits de Balzac et les dessins de Daumier, les thèmes qui ont retenu leur attention et les personnages types qui se sont mérité une description très souvent caricaturale. Nous n'oublions pas qu'ils avaient une personnalité et un mode de vie très différents, qu'ils ne fréquentaient pas socialement les mêmes gens et que leurs convictions politiques étaient souvent opposées. Ce n'est donc pas une amitié, voire une camaraderie qui rapprochent les deux Honoré mais plutôt un ensemble de réactions émotionnelles distinctes et inégales qu'ils manifesteront devant les inquiétudes que la modernisation de leur siècle leur apporte. Souvent, leurs protestations nous ont semblé être un appel au changement et à l'amélioration de la

société que leur idéalisme souhaitait. Il s'agira pour nous de dégager la motivation derrière la ressemblance, la raison des divergences qui s'est dessinée par leur œuvre respective, œuvre qui, néanmoins, permet un rapprochement entre les deux artistes.

Chapitre 2

Définition : Une caricature

2.1. POURQUOI PROPOSER UNE DÉFINITION DE LA CARICATURE?

Nous avons déjà signalé dans notre introduction que Balzac présentait souvent ses personnages d'une façon caricaturale – exagérant leurs traits inusités, accumulant les comparaisons et les métaphores imagées et jouant avec le langage, mais il reste toujours une certaine pudeur à comparer un *Grand écrivain* à un caricaturiste, puisque « la postérité ne tresse pas de couronne de laurier à l'artiste comique »¹. Aussi, puisque nous voulons faire un rapprochement entre un écrivain et un artiste, il nous faut un outil de comparaison apte à servir aux deux disciplines. Il devient alors impérieux d'établir ce qu'est une caricature scripturale, car la caricature picturale est reconnue en un clin d'œil.

2.2. DÉVELOPPEMENT DE LA DÉFINITION.

Qu'est-ce qu'une caricature? Il serait puéril de ne se fier qu'à cette simple définition que nous offre un dictionnaire. Toutefois, la proposition du Petit Robert suggère que le terme caricature peut être appliqué au dessin comme à la littérature.

Caricature 1. Dessin, peinture qui, par le trait, le choix des détails, accentue ou révèle certains aspects (ridicules ou déplaisants). = **charge**. *Les caricatures de Daumier, de Forain*. [...] 2. Description comique ou satirique, par l'accentuation de certains traits (ridicules ou déplaisants). *Faire dans un roman la caricature d'une société, d'un milieu* – **satire**².

Cette définition, quoique simplifiée, nous a semblé une base sur laquelle nous pourrions nous appuyer afin de mieux pouvoir façonner, avec l'aide des historiens de l'art et de la littérature, les caractéristiques qui constituent une caricature. Certains dessins de Daumier ne démontrent pas cette exagération « du ridicule ou du déplaisant » malgré leur contenu satirique. La technique de l'artiste, surtout dans le rendu figuratif des personnages, pourrait parfois rivaliser avec celle des œuvres de Michel-Ange. Par souci de précision, nous qualifierons ces œuvres de *portraits satiriques*. Il faudra également souligner que le climat politique du XIX^e siècle, la montée en popularité de la caricature et les changements sociaux deviendront des éléments essentiels de cette définition. En plus, nous y apporterons les qualités distinctives de Daumier (et plus tard de Balzac) puisqu'il s'agit de rapprocher ces deux artistes et leur *métier* respectif. La définition, ainsi montée, deviendra un critère adéquat pour établir des ressemblances entre *La Comédie humaine* de Balzac et celle de Daumier :

La caricature dessinée [d'après la définition de Baldinucci (1681)] correspond, chez peintres et sculpteurs, à une méthode consistant à faire un portrait le plus ressemblant possible mais aussi, pour s'amuser ou parfois pour se moquer de leur modèle, à augmenter et à accentuer exagérément les défauts des traits qu'ils copient. Ainsi, le portrait, dans son ensemble, est parfaitement

¹ Ernst Kris, *Psychanalyse de l'art*, Vendôme, PUF, 1978, p. 215. (Ernst Kris, 1978)

² Dictionnaire *Le Petit Robert*, Paris, 1996, p. 308.

conforme au modèle, alors que les traits qui le composent sont modifiés. [...] C'est l'identification de la ressemblance dans la différence qui produit l'effet du comique [...] Une caricature peut en dire plus sur une personne que celle-ci n'en sait elle-même³.

Le premier coup d'œil à la lithographie de Daumier représentant un Louis-Philippe laissant échapper son masque amical et son chapeau de citoyen (figure 2.1) pour laisser apparaître une vilaine figure contractée, révèle au spectateur l'image d'un autocrate qui n'hésiterait pas à fouler le peuple du pied. (*La Caricature*, 29 mars 1835) L'histoire nous révèle que le Roi-citoyen [*sic*] se voyait plutôt comme une victime des caricaturistes en cette année où il força la fermeture de *La Caricature*.

En plus de la définition ci-dessus, Kris et Gombrich ont choisi d'élaborer une définition du mot « caricature » en y renfermant la date approximative de ses origines. Ils ont tenu compte aussi de l'apport de certaines sciences, telles la psychologie et la physiognomie⁴, la personnalité du caricaturiste, son don de visionnaire et son talent de portraitiste. Ils ont également reconnu l'importance de l'histoire ambiante, des particularités du siècle, du pays de provenance du caricaturiste et de son aptitude à créer des stéréotypes et des symboles ou dessins satiriques symboliques. Si le caricaturiste a beaucoup de talent, il réussira peut-être à

³ Ernst Kris 1978, *op. cit.*, p. 232

⁴ Dans son livre intitulé *L'art et l'illusion*, Gombrich accorde une fonction à la physiognomonie, qu'il nomme plutôt physiognomie ou expression du visage humain, dans la caricature. Nous attendrons toutefois les précisions fournies par Judith Wechsler pour inclure la participation de la Physiognomonie (ou physiognomie), ainsi que celle de la Phrénologie, au dessin caricaturé.

créer des calembours visuels comme Daumier l'a fait. Ils marquent, toutefois, une grande différence entre le simple « griffonnage offensant » et l'œuvre d'art – le griffonnage pouvant tout de même être considéré comme une caricature mais l'œuvre d'art ayant droit à l'immortalité.

Le mot *caricature* prend ses origines du verbe italien *caricare*. Le français *charger* exprime la même idée, et *charge* veut dire caricature. Il n'est donc pas surprenant que Kris et Gombrich nous révèlent que les frères Carracci, artistes œuvrant à Bologne et à Rome vers la fin du XVI^e, début du XVII^e siècle seraient les *inventeurs* du *portrait caricaturé*. Il existait, avant eux, des dessins de personnages comiques (qui n'étaient l'image de personne en particulier), le clown, le dessin satirique et le grotesque, mais aucun portrait-charge. D'après leur biographe, Malvasia, les Carracci, comme Daumier l'a fait à Paris en tant que saute-ruisseau, trouvaient les « victimes » de leurs caricatures en se promenant dans les rues de Bologne. Encore dessinaient-ils un portrait *naturaliste*, de grande taille et le plaçaient-ils sur le corps d'un nain. Il y a une certaine ressemblance entre ces artistes-caricaturistes et les caricaturistes du XIX^e siècle, lorsqu'ils furent forcés d'abandonner la caricature politique. Comme les Carracci dont le but était de ridiculiser certains « types », Daumier dessina plusieurs de ces petits personnages anonymes, à grosses têtes tels que *Paris enrhumé*⁵ (figure 2.2), tiré de « Croquis d'hiver » nous présentant, sur des corps filiformes, quatre hommes à tête démesurée,

au nez proéminent, démontrant tous les signes apparents et déplaisants du rhume qui les afflige. Toutefois, en apposant la tête démesurée de Louis Napoléon sur le corps d'un nain, que Victor Hugo et Émile Girardin cherchent à élever en le balançant précairement sur un bouclier, Daumier visait bien Louis Napoléon que Victor Hugo avait surnommé « Napoléon-le-Petit » (figure 2.3). Il atteint donc le petit neveu du Grand Empereur de façon magistrale.

Un dernier regard à ces précurseurs du siècle des caricaturistes, qui réussissaient à créer une ressemblance avec quelques coups de crayon, nous amène à revoir l'œuvre caricaturale du fameux sculpteur et architecte Gian Lorenzo Bernini, dit Le Bernin (1598-1680). La simplification du dessin, l'économie du trait de crayon s'acharnaient surtout à démontrer l'insignifiance de certains grands hommes. Cette technique astucieuse s'est perpétuée jusqu'au XIX^e siècle. Nous nous devons donc d'inclure la simplification des lignes comme critère possible dans notre définition de la caricature. Le typage par simplification que les caricaturistes du XIX^e ont appris des frères Carracci est devenu plus subtil avec les siècles. Nous préciserons donc plus tard la contribution de Daumier.

⁵ Catalogue1999, p. 1410

2.2.1. APPORT DES SPÉCIALISTES.

Également sculpteur à ses heures, Daumier avait formé de terre crue chaque personnage de ses futures caricatures, les *Célébrités du juste milieu*. Vers 1834, il produisit quelque trente-six maquettes sculptées pour ensuite les dessiner d'après ces bustes-charge. L'économie des lignes apportées à leurs traits suggère très bien la médiocrité de ces célébrités et fait de ces dessins de véritables portraits-charges. Il y a toutefois une autre technique signalée par plusieurs historiens de l'art que nous trouvons à propos d'ajouter à notre définition. La caricature est souvent la réduction de l'humain à son animal fondamental, celui qui ressort sur sa physionomie et qui est saisi par l'artiste toujours perceptif. Daumier, dans ses bustes-charge, a créé plusieurs ressemblances avec des animaux. Le Comte Auguste Hilarion de Kératry, député et pair de France, surnommé *l'Obséquieux* (figure 2.4) devient un singe par le crayon de Daumier et le dessin de Benjamin Dudessert, (figure 2.5), à la face camuse, nous suggère un *Pékinois*. Le rôle de l'animal ressemblant devra donc faire figure dans notre recherche de caractéristiques qui signalent une caricature.

Freud a vu avant Kris et Gombrich, qui se chargent de nous le dévoiler, le rôle des conditions historiques dans l'importance que pourrait prendre la caricature comme forme d'expression artistique. Certains écrivains tels que Shakespeare et Cervantes avaient inventé des personnages (Falstaff et Don Quichotte) qui

ridiculisait certains *types* bien avant le XIX^e siècle, mais la caricature ne se répandit pas plus dans la littérature que dans les arts plastiques à cette époque.

L'épanouissement de la caricature, d'une façon toute spéciale à partir de 1830, en France, prouve que l'histoire se mérite ses caricaturistes. Le « comique sous ses formes tendancieuses ne peut véritablement atteindre son but si l'indifférence prévaut »⁶. Les Français avaient tout juste réussi à renverser le gouvernement de Charles X; le peuple revendiquait la liberté de la presse. Le climat politique incertain allait donc s'attirer le plus grand intérêt des citoyens qui accueillaient avec enthousiasme la surveillance étroite d'un nouveau gouvernement, surtout par un groupe de caricaturistes talentueux qui les renseignaient en les amusant, et un journal républicain comme *La Caricature* qui les provoquait par ses articles. Voyons comment tout est raconté en un clin d'œil par la caricature intitulée, *Ne vous y frottez pas!!* (figure 2.6) À l'arrière-plan droit, nous voyons Charles X, affaissé et secouru par des rois étrangers; à gauche, un gras personnage prêt à attaquer, portant le chapeau du citoyen (Louis-Philippe) poussé par un homme de loi (Persil), et retenu par Odilon Barrot (le peuple les reconnaîtrait). L'objet de la furie du roi-citoyen est l'imprimeur de l'avant-plan qui personnifie la liberté de la presse, dont l'abrogation est en partie responsable de la défaite de son prédécesseur. *Elle* est maintenant devenue l'adversaire du nouveau roi. Le jeune *symbole* est bien musclé, solidement

⁶ Ernst Kris 1978, *op.cit.*, p. 227.

campé sur ses jambes, les poings fermés, prêt à se défendre. Plusieurs citoyens approuveront et peut-être certains d'entre eux reconnaîtront-ils que la lithographie de Daumier est une adaptation judicieuse d'un envoi au *Salon* de 1831 par Delacroix, *Liberté guidant le peuple*. Cette peinture de Delacroix, que Daumier admire beaucoup, transforme le fait historique, les journées révolutionnaires de 1830 en épopée. Par sa lithographie, Daumier semble vouloir grandir et même immortaliser le rôle important que la *liberté de la presse* joue dans la liberté d'un peuple. L'histoire ambiante doit donc certainement figurer dans la définition d'une caricature réussie, au XIX^e siècle. D'ailleurs, de nos jours, l'histoire et la politique ambiante jouent toujours un rôle important dans la réussite d'une caricature.

Qu'en est-il de la relation entre la psychologie et la caricature? Sigmund Freud contribuera à façonner notre définition de la caricature par son étude de la psychologie du comique. Nous ne creuserons pas tous les détails de ses théories mais nous en retiendrons quelques idées qui dépeignent bien la caricature du XIX^e siècle. Freud, d'après Ernst Kris, fait état « de la nature agressive de toute caricature, ce qui semble en conditionner les mécanismes. [...] qu'elle est plus près de la vérité que ne l'est la réalité. [...] qu'elle sert à démasquer une autre personne »⁷. *Il défend l'orphelin et la veuve, à moins pourtant qu'il n'attaque la veuve et l'orphelin*, de Daumier (figure 2.7), est une caricature magnifiquement agressive envers le respect

⁷ Ernst Kris 1978 *op cit.*, p. 213-214.

qui était, à cette époque, accordé à l'avocat, personnage intimidant au XIX^e siècle. La physionomie de ce personnage est empreinte d'ambivalence et l'on ne peut y lire s'il défend ou attaque la veuve. Ce rendu serait-il plus proche de la vérité que ne l'était la réalité elle-même? Le but de Daumier est, de toute évidence, de démasquer l'avocat, sa bête noire préférée⁸.

Lorsque le caricaturiste réduit un personnage à un simple stéréotype, un procédé qui est inhérent à la caricature, le portrait, ainsi transformé, peut être comparé à cette technique ancienne que Kris et Gombrich qualifient de dessin satirique symbolique. On peut penser au Bouledogue qui rappelle l'Angleterre ou à l'Ours et la Russie ou encore à la poire qui est devenue l'image stéréotypée de Louis-Philippe (figure 2.8). Le psychologue qu'était Freud aurait approuvé l'appellation de calembour visuel que Gombrich et Kris donnent à cette image. Il avait lui-même fait certains rapprochements entre le calembour littéraire et le calembour dessiné. Si nous étudions la pensée de Freud, nous pouvons reconnaître un rapprochement entre le calembour ou mot d'esprit et la caricature qui tous les deux peuvent émerger de « ce mécanisme à l'œuvre », qui peut « de deux mots n'en faire qu'un ». Dans « la confusion du rêve », alcool et vacances peuvent se joindre pour former un mot tel qu'*alcoolvacances*. De la même façon, il serait possible de, « fondre deux personnages en un seul »⁹, d'une façon aussi machinale. Nous préférons,

⁸ Freud aurait vu dans ce dessin un plaisir pour l'artiste qui s'est libéré de ses frustrations.

⁹ Ernst Kris, 1978, *op. cit.*, p. 215.

personnellement, croire que les calembours sont conçus sciemment et non par la confusion du rêve, et que Louis-Philippe-poire fut une idée de génie¹⁰, comme calembour visuel. Puisque la taille de Louis-Philippe, déformée par l'embonpoint, lui donnait l'allure d'une poire, nous ne pouvons que reconnaître l'association. Comme l'appellation de poire soulève la sottise, la naïveté ou l'imbécillité de la personne ciblée, l'insulte était de taille et tout porte à croire que Daumier avait l'intention de la faire – c'était certainement ce que Louis-Philippe a pensé, lorsqu'il fit emprisonner Daumier pour lèse-majesté en 1832.

2.2.2. QUALITÉS « DÉSIRABLES » D'UNE CARICATURE.

Toute transformation cocasse de la ressemblance d'un personnage n'est pas une *bonne* caricature, ni du *Grand Art*, comme nous l'avons déjà mentionné, et nous englobons la possibilité de *griffonnage* dans notre définition. Daumier a produit de ces dessins-barbouillages qui pourraient équivaloir aux écrits de jeunesse que Balzac lui-même a qualifiés de *cochonneries*. Nous pensons aux *chinoiseries* de l'artiste indiquant les préjugés du siècle contre les Chinois (figure 2.9). Puisque nous nous intéressons à un seul caricaturiste dont l'art puisse être comparable à celui de Balzac, il faudra que *notre* définition de la caricature comporte certains critères exigés du

¹⁰ La représentation de Louis-Philippe sous forme de poire était initialement l'idée de Philippon, mais elle fut reprise par Daumier qui en fit un calembour populaire.

caricaturiste et de son art. Nous rejetons donc dans un même geste le griffonnage comme caricature *acceptable* à notre rapprochement particulier :

Daumier a su atteindre à une si grande maîtrise qu'on le rattache habituellement à la grande tradition de l'art français. On le rapprochera de Delacroix, on le comparera à Millet¹¹.

Gombrich parlera du génie de Daumier qui peut configurer des personnages qui semblent tout bonnement sortir de son crayon et prendre vie. C'est à ces personnages que Daumier donne le plus de lui-même. « Les contemporains de Daumier disent avoir été frappés par la ressemblance qui existait entre le peintre et les personnages qu'il créait¹². » C'est de même par l'image que Balzac révèle un peu de lui-même dans son Rastignac, dans son Félix de Vandenesse et même chez Lucien de Rubempré, sans oublier ses opinions profondes qu'il transmettait par l'interaction de ses personnages. Nous apprécions cette subtilité qu'a pressentie Gombrich et choisissons d'inclure la réflexion du génie ou de l'âme de l'auteur de la caricature dans son œuvre comme autre volet de la définition de la caricature¹³. Balzac et Daumier qui devaient *produire*, souvent à grande vitesse à cause d'une échéance qu'ils devaient rencontrer soit pour gagner leur vie soit pour payer leurs dettes, ont dû souvent remettre un travail vite fait. Néanmoins, le créateur qu'était chacun des Honoré s'investissait dans son œuvre et lui donnait le souffle de vie.

¹¹ E.H. Gombrich, *L'Art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1971, p. 435. (Gombrich 1971).

¹² *Ibid.*, p. 436.

2.3. FONCTIONS DE LA CARICATURE.

« Si le caricaturiste par sa satire stigmatise les imperfections morales en les rendant ridicules, c'est précisément parce qu'il place très haut la perfection morale¹⁴. Doit-on exiger comme le suggère Sully Prud'homme, dans sa préface à l'étude de Paul Gaultier sur *Le rire et la caricature*, que la caricature porte en sa définition cette fonction de fustiger les manquements à la morale, à l'honnêteté, à la bienveillance envers les pauvres, les faibles, à la justice? Puisque nous nous en tenons à la caricature du XIX^e siècle, spéciale en son genre et que nous étudions l'œuvre de Daumier en particulier, pourquoi pas? Daumier, homme probe, essayait bien de dénoncer tous ces manquements que Gaultier énumère. Une planche qui provoquera le rire nous présente Daumier fustigeant, avec panache, la société malhonnête. La légende se lit comme suit : *Nous sommes tous d'honnêtes gens – embrassons-nous et que ça finisse*, (figure 2.10). Au premier plan, un Louis Philippe piriforme et un personnage très bien mis s'embrassent tout en se fouillant mutuellement dans les poches. Le second plan droit présente une image semblable, tandis qu'à la gauche un homme de loi se tourne le dos pour ne pas voir ou se faire voir acceptant un petit

¹³ D'après Champfleury, les caricatures d'un Gavarni, par contraste, étaient plutôt des motifs d'amusement et de galanterie – il peignait la vie de jeunesse, les étudiants et les grisettes mais ne révélait pas son âme. Il n'était qu'un bon dessinateur. (Champfleury 1885)

¹⁴ Gaultier, Paul, *Le rire et la caricature*, Paris, Hachette, 1906, p. XIV. Préface de Sully Prudhomme.

cadeau de la main d'un personnage courbé d'une façon obséquieuse. L'arrière-plan répète les mêmes scènes, d'un ton flou.

La caricature est un art du rire, mais aussi un art de la laideur, cet art que Baudelaire a traité d'art de la modernité. Il va sans dire que l'exagération, le grossissement de traits, l'amincissement extrême vont, pour le moins, décroître la beauté. C'est ce qui fait rire quand le caricaturiste a peut-être envie de pleurer. Cette amplification des défauts misant souvent sur les contrastes pour provoquer le rire, comme un ventre énorme sur de petites jambes maigres, est un procédé élémentaire de la caricature. La citation de Gautier qui suit suggérera comment peaufiner notre définition : « À la charge pure et simple succède dans l'ordre des temps [...] le comique, qui exige une observation plus délicate »¹⁵. Et c'est un fait que Daumier en France et Hogarth en Angleterre sont reconnus comme n'employant l'exagération qu'afin de vraiment accentuer un message. Quant à Daumier, il préférera souvent placer ses personnages dans une situation ridicule, lorsqu'ils ne sont pas juxtaposés défavorablement avec un autre personnage, au lieu de les déformer. Il parvient, par le fait même à caricaturer sa cible avec finesse. Plusieurs exemples nous sont présentés lorsqu'il vise la mode féminine. Il provoque le rire par le dessin d'une femme qui, s'envolant dans les airs à cause de l'ampleur de ses crinolines, est retenue de peine et de misère aux chevilles par un mari atterré. *Danger de porter des jupes-ballon à l'époque de l'équinoxe* (figure 2.11).

« Si elle rencontre le rire sur son chemin, la caricature, somme toute, n'a rien d'un art du rire¹⁶. » La planche que Daumier fit pour le roman de Balzac, *Le père Goriot*, a dépouillé le personnage principal de tout ce qui l'avait rendu attrayant auparavant et presque beau aux yeux de Madame Vauquer. Daumier le dessine lorsqu'il est devenu la risée de sa maison de pension. La légende, que Daumier a prélevée directement du roman de Balzac, atteste de la tristesse de l'écrivain qui l'avait composée et de l'artiste qui l'a apposée telle quelle : « Aux uns il faisait horreur, aux autres il faisait pitié ». Une caricature peut donc démontrer la laideur avec beauté, une beauté technique (la courbe humiliante du dos, le clair-obscur, la couleur, révélée par les multiples teintes de noir) mais une beauté triste¹⁷. Et Gaultier précise, « De fait, les caricaturistes sont, comme tous les auteurs comiques, naturellement enclins aux humeurs noires. [...] De même que Molière, Daumier fut mélancolique ». Cette caricature ne serait donc qu'une autre manifestation de l'homme Daumier qui nous révèle son âme, une caricature établie dans la modernité qui étale la laideur sociale que Balzac avait étalée au grand jour par son roman, révélant lui-même ses sentiments profonds.

¹⁵ Gaultier, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶ Gaultier, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷ Certaines lithographies de Daumier seront citées en exemple plusieurs fois. C'est que, d'après nous, elles sont des chefs-d'œuvre de technique qui présentent soit, un grand nombre des caractéristiques de la caricature soit réussissent à démontrer le pathétique qui a su émouvoir l'artiste. Une analyse détaillée de cette caricature du père Goriot sera présentée au chapitre 6, « Personnages de *La Comédie humaine* gravés par Daumier », (figure 6.3).

2.3.1. LA CARICATURE DU XIX^e SIÈCLE – LA CHARGE ET L'ALLÉGORIE.

Il y a la caricature et il y a la caricature du XIX^e siècle. Comme nous traitons de la caricature de Daumier, en particulier, notre définition doit s'appliquer à l'art du XIX^e siècle. Judith Wechsler, dans *A Human Comedy Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, nous rappelle qu'au moins la moitié de la population de Paris était illettrée en 1830. La définition de la caricature du XIX^e siècle devrait donc contenir une clause qui la destine à éclairer le peuple sur les agissements de ses gouvernants et de la société en général, tout en lui offrant la motivation du comique. À ce moment là, la promesse d'une caricature était souvent, et pour plusieurs, la seule raison d'acheter le journal. Les petites gens qui ne pouvaient se payer le journal de Philipon (à un coût passablement élevé pour cette époque), pouvaient se rendre à la vitrine de chez Aubert ou au plus proche kiosque à journaux pour y goûter l'humour de Daumier. La caricature pourrait donc avoir eu un but didactique pour le peuple qui ne pouvait pas comprendre l'écrit. L'analyse de Wechsler révèle également ce qui était enregistré dans chaque caricature provenant d'artistes les plus distingués, dont Daumier faisait partie. « Caricature recorded moods and attitudes of city life – boredom, alienation, social displacement, political unrest and self-consciousness¹⁸. »

¹⁸ Judith Wechsler, *A Human Comedy Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, London, Thames and Hudson, 1982, p. 14.

Elle ajoute : « Three main strands can be distinguished in caricature, and each has its own relation to our theme »¹⁹. Nous avons déjà décrit la première tendance qu'elle porte à notre observation, et c'est le *portrait-charge*. Le prochain fil qui sert à tisser une bonne caricature, et que nous n'avons pas encore déroulé, est l'interprétation allégorique d'événements publics qui présentent des caractéristiques constantes. Cette planche intitulée *Épouvantée de l'héritage* (figure 2.12) présente l'année 1871 comme une veuve éplorée devant la dévastation qu'a laissée la guerre franco-prussienne de 1870, un champ de bataille jonché de corps jusqu'à perte de vue²⁰. La figure squelettique qui apparaît dans la lithographie intitulée *La Paix Idylle* (figure 2.13) devient une allégorie qui a endossé tous les opprobres possibles commis contre la paix pendant cette même guerre. Daumier avait aussi son allégorique Robert Macaire, toujours le même fripon mais qui adoptait plusieurs rôles différents afin de révéler concrètement aux yeux du peuple les maux politiques et sociaux. Selon Wechsler, la caricature peut endosser le rôle d'allégorie. L'idée d'inclure ce critère à la définition est renforcée surtout par les cent *Robert Macaire* de *Caricaturana*.

2.3.2. PHYSIOGNOMONIE, PHRÉNOLOGIE ET SATIRE.

Le troisième courant qui traverse la caricature, celui que Wechsler étudie le plus profondément, s'apparente à la *satire*. C'est une critique de la société qui

¹⁹ Wechsler, *op. cit.*, p. 14.

représente des personnages typiques faisant face à la quotidienneté. En s'inspirant d'une tradition transmise par Johann Kaspar Lavater, la physiognomonie ou des physiologies attribuées au Moyen-Âge à Aristote, et de la phrénologie (ou craniologie), d'après les théories de F.J. Gall, les caricaturistes dessinaient leurs personnages démontrant leurs tendances innées. L'extérieur révélait ce qui existait à l'intérieur. Traduits en français en 1818, les écrits *scientifiques*²¹ de Gall servaient aux romanciers, et surtout à Balzac, dans leurs descriptions. Quant aux caricaturistes, ils observaient les mêmes maîtres afin de marquer les victimes de leurs caricatures de codes que le peuple reconnaîtrait. Ces codes, qu'ils soient utilisés dans le dessin ou dans la partie descriptive du roman, deviennent les équivalents des *symboles* de la période classique – ces symboles qui semblent avoir perdu leur signification avec l'avènement de la modernité du XIX^e siècle. La popularité de ces codes en font une source de renseignements précieux, car ils sont connus uniformément dans les arts et dans la littérature. Ils sont un outil indispensable de toute caricature, qu'elle soit picturale ou scripturale.

Daumier a souvent minimisé l'influence de la physiognomonie et de la phrénologie sur son œuvre. Nous le constatons par l'irrévérence satirique qu'il accroche aux dessins faisant allusion à ces *sciences*. Une lithographie intitulée *Les*

²⁰ Par souci de précision, nous nous devons de noter que cette image est une *personnification* d'un événement public. Dans ce cas particulier, nous la considérons comme étant une *stratégie allégorique*.

Philanthropes du jour (figure 2.14) présente un prisonnier, vêtu du costume d'usage qui attire l'attention de deux personnages en tenue de ville, dont un qui est coiffé de son chapeau haut de forme. Le personnage au premier plan gauche donne toute son attention aux protubérances de la tête du patient au front énorme et aux bosses crâniennes intéressantes, si on en juge par l'attention qu'elles reçoivent. Celui de droite pointe avec son index directement à une bosse très visible à la joue gauche de l'homme assis. La légende souligne la satire amusée de Daumier :

–Monsieur est très voleur... tant mieux... J'espère bien le corriger à l'aide de mon système... par exemple il est impossible de moraliser un homme si on n'apporte pas la plus grande attention à ses protubérances... tout est là!...

–Dites-donc... il en a une fameuse à la joue...

–(Le prisonnier) faites pas attention... mes maîtres... c'est la bosse du tabac!...

Le grand front que Daumier a dessiné à son prisonnier est presque aussi grand que celui qu'il accorde à Victor Hugo, dont la caricature parut à l'affiche des « Représentants Représentés » du *Charivari*. C'est le signe d'un intellect supérieur, d'après la *science* de la phrénologie, et il admirait (mais avec un brin de satire) l'intelligence et l'œuvre de Victor Hugo. Ici, si on croit Ségolène Le Men, Daumier satirise l'écrivain qui est devenu politicien : « Les bras croisés, les sourcils froncés, l'air "grave", Victor Hugo incline sa tête (en poire à l'envers!), pour dégager son vaste front²². »...(figure 2.15)

²¹ Afin de marquer notre scepticisme personnel envers la qualification de la physiognomonie et de la phrénologie comme sciences véridiques, nous avons choisi de mettre ce mot en italique lorsqu'il sera relié à ces *sciences*.

²² Catalogue 1999, p. 242.

2.3.3. L'ŒIL INDIGNÉ.

The Indignant Eye est un titre qui en dit long sur ce que peut être la caricature. L'analyse par Ralph E. Shikes appuie fortement les critères qui font déjà partie de notre définition de la caricature. L'auteur discerne des nuances que nous pouvons apprécier. Dans cet œil des caricaturistes à la perception indignée, se voit le « cri des citoyens », une arme qui sert à clouer au pilori les chefs politiques, « pilloried political leaders »²³. Shikes voit également l'artiste et son œuvre comme un chien tenace qui persiste à japper et à mordiller le gouvernement au talon, blessant l'autorité en espérant que mort s'ensuivra. Pour Shikes, les dessins de Daumier constituent un lexique d'intégrité révélant quarante ans de ses convictions morales et politiques. Vers la fin des années quarante lorsque Louis-Philippe fut blessé, ne pouvant plus s'élever hors de la sclérose de son gouvernement qui s'effondra, les caricaturistes se sont attaqués à Louis Napoléon. Daumier sculpta un personnage fictif, qu'il nomma Ratapoil, (figure 2.16). C'était un fin dandy, « partisan du militarisme et particulièrement du césarisme napoléonien »²⁴. La statuette-emblème ne rappelait Louis Napoléon, physiquement, que par sa moustache impériale. Le gourdin qui promettait une propagande musclée en faveur d'une restauration impériale menée par les agents électoraux du Président de la République-aspirant Empereur laissait entrevoir son côté moral déficient. Bien que la statuette ne

²³ Ralph E. Shikes, *The Indignant Eye*, Boston, Beacon Press, 1969, p. 150.

²⁴ Catalogue 1999, p. 284.

caricature pas directement les traits du prince-président, la moustache à *l'impériale* demeure l'emblème immédiatement reconnaissable de l'ennemi. *Ratapoil* est en quelque sorte la litote, irrévérencieuse et tragique de « Napoléon-le-Petit »²⁵. Il était descendant de Robert Macaire, le dandy en guenilles, tandis que son compère Casmajou émule le Bertrand de son ancêtre. La sculpture servit de maquette à une trentaine de lithographies publiées dans *Le Charivari* entre mars 1850 et décembre 1851. Le but de ces caricatures était d'éveiller les gens à la sounoiserie de Napoléon qui se disait Républicain tout en rêvant d'un empire. Une de ces planches nous présente Ratapoil offrant son bras à Dame République (figure 2.17) :

–Belle dame voulez-vous bien accepter mon bras?
 –Votre passion est trop subite pour que je puisse y croire!

Il se peut que ce genre de personnage ne soit pas une particularité intégrante de toute caricature, en général, puisqu'il désigne notamment la caricature du XIX^e siècle, le siècle que nous privilégions, mais sa fonction d'œil indigné reste une des fonctions de la caricature.

2.4. NOTRE APPORT.

²⁵ Catalogue 1999, *op. cit.*, p. 285. L'allusion à la litote provient d'un écrit de Victor Hugo qui référerait à Louis Napoléon comme Napoléon-le-Petit. Le personnage de la caricature a servi à atténuer l'expression de la pensée de l'artiste pour faire voir au-delà de l'image en montrant le moins possible. Son Ratapoil est donc une litote picturale. Les renseignements au sujet de Ratapoil proviennent d'Edouard Papet, conservateur au Musée d'Orsay.

Aucune récapitulation des volets importants de notre définition de la caricature dessinée ne serait complète si elle n'intégrait cet élément qui nous a constamment frappée lors de notre étude de la caricature du XIX^e siècle en général et en particulier celle de Daumier. La lumière nous a semblé jouer un rôle énorme dans le sens devant être accordé au dessin. La lumière, le jeu de la lumière, le contraste entre le clair et l'obscur, à la façon de Rembrandt se remarquent particulièrement dans cette lithographie que nous présentons à ce point, *Le Choléra-Morbus* (figure 2.18). Baudelaire fut très impressionné par cette dernière caricature où il reconnaît que l'artiste a réussi à combiner dans un même dessin des incompatibles tels le soleil radieux de ce ciel splendide de Paris, toujours volage, et les ombres noires et nettes projetées par le corbillard, le cadavre posé en travers d'une porte, les porteurs d'un autre cadavre, et le chien, désorienté, maigre jusqu'aux os, qui flaire le pavé desséché. Nous aurions aimé inclure le *chiaroscuro* comme composante vitale à notre définition de la caricature mais il faut admettre qu'une caricature peut être purement linéaire²⁶ ou très colorée. Cette marque du style de Daumier, de favoriser les contrastes, ajoute une dimension plus grande à son œuvre caricaturale. Pourrions-nous dire que le *chiaroscuro* élève la caricature au niveau du *Grand Art* et le noter comme composante artistique désirable?

²⁶ Linéaire veut dire : qui évoque une ligne, qui est sans épaisseur. Le *chiaroscuro* ajoute une troisième dimension aux objets ou aux personnages.

2.5. REGROUPEMENT DES CRITÈRES DE NOTRE DÉFINITION.

La définition que nous avons assemblée est un amalgame de critères à partir du plus fondamental, auquel nous avons ajouté l'apport des théoriciens de l'art, l'influence du climat politique et historique et notre contribution personnelle appuyée sur nos connaissances et nos observations de la caricature du XIX^e siècle et en particulier de l'œuvre imposante de Daumier. Cette définition ne peut pas s'appliquer parfaitement à toute caricature ni embrasser tous les dessins humoristiques des siècles qui suivront celui de Daumier, car les circonstances entourant son œuvre ne se répèteront pas. Pour nous permettre de mieux caractériser la *caricature*, *telle que nous l'entendons*, nous avons posé des jalons : une définition simplifiée, la technique à la portée de l'artiste, les facteurs extérieurs qui ont assuré son épanouissement, son cheminement vers le *Grand Art* et sa vision intuitive toujours de mise au XXI^e siècle.

Tout recueil d'unités signifiantes de la langue établira que le mot *caricature* est dérivé du verbe *caricare* qui veut dire charger. C'est « un dessin ou une peinture qui, par le trait, le choix des détails, accentue ou révèle certains aspects (ridicules ou déplaisants) »²⁷. C'est une charge. On nous donnera souvent, comme exemple, la caricature de Daumier.

²⁷ *Le petit Robert*, p. 306.

Comment l'artiste en arrive-t-il à cet effet? Avec son outil de choix, que ce soit le crayon, le pinceau, le fusain ou le burin, il simplifiera, avec astuce, la ligne des traits du personnage ciblé sans en affecter la ressemblance. Du *grand* homme, il minimisera la portée. Ou encore, il reproduira fidèlement une belle tête fière, pour l'associer au corps d'un nain, ce qui est une autre façon de dégonfler l'amour-propre. L'exagération de certains aspects irréguliers²⁸ dans la figure ou le corps de la victime viendra révéler des traits de caractère ou des habitudes qui porteront au ridicule. Le réductionnisme d'un personnage à son *animal fondamental moral*, soit par l'économie de lignes ou l'accent donné à certains traits qui accusent la ressemblance, extériorisera les pensées, les aspirations, le quotient intellectuel apparent ou absent de la victime et deviendra satirique. Plus sa technique est perfectionnée, plus le dessinateur réussira sa caricature.

L'épanouissement d'une œuvre caricaturale dépendra de l'histoire ambiante car elle requiert un public réceptif à son genre. Elle est associée à la psychologie de l'artiste et, souvent, l'agressivité en conditionne les mécanismes. L'artiste probe désirera fustiger, par sa caricature, les imperfections morales ou sociales; il voudra démasquer sa cible, établir la vérité et en instruire le peuple. La popularité de la caricature, à Paris, au XIX^e siècle lui fournira un façon idéale de le faire. Son œil

²⁸ Nous avons choisi de modifier les qualificatifs du dictionnaire, *ridicules ou déplaisants*, à *irréguliers*.

indigné s'acharnera à reproduire une critique humoristique et satirique jusqu'à ce qu'il *semble*²⁹ être le cri du peuple.

La caricature cessera d'être griffonnage offensant pour devenir du *Grand Art*, lorsque son message sera transmis avec finesse et panache. L'artiste saura aussi créer des personnifications, des emblèmes et des allégories crédibles que le peuple reconnaîtra et acceptera. Il sera de son temps, et dans le cas de Daumier, le temps de l'avènement de la modernité, en ce XIX^e siècle. Le *Grand* caricaturiste divulguera son âme et son génie à travers son œuvre qui gardera sa pertinence au-delà des siècles, révélant la clairvoyance de l'artiste que l'on aura déjà qualifié d'historien de son siècle. Certaines caractéristiques de son style, tel l'emploi très efficace du chiaroscuro, pourront ajouter à la grandeur de son art.

2.6. EXISTE-T-IL UNE *CARICATURE SCRIPTURALE*?

Après avoir *façonné* notre définition de la caricature graphique à la lumière des dires des théoriciens et des critiques de l'art, y avoir apporté notre contribution, sans aucun doute influencée par l'œuvre du caricaturiste qui fait le sujet de notre thèse, nous tenterons d'élaborer ce que peut être une caricature littéraire. Il s'agira

²⁹ Daumier et tous ceux qui sympathisaient avec ses idées de gauche auraient certainement interprété ses caricatures comme la voix du peuple. Les historiens contemporains trouvent le jugement du caricaturiste trop dur. Nous tenions à le faire remarquer tout en croyant que ce fait n'enlève rien à la bonne foi de l'artiste.

ensuite de faire ressortir chez Balzac ce qui peut faire partie d'une caricature, ayant toujours en vue son rapprochement possible avec Daumier.

Peut-il y avoir, entre l'œuvre écrite et l'œuvre plastique, des rapports plus étroits que ceux de l'inspiration? La technique littéraire ne s'apparente-t-elle pas souvent à la technique du dessin, ne lui emprunte-t-elle pas au besoin certains de ses procédés? [...] La caricature apparaît certainement, parmi toutes les manifestations artistiques, comme la plus voisine de l'œuvre littéraire : « Le comique du dessin, affirme M. Bergson, est souvent un comique d'emprunt, dont la littérature fait les principaux frais. » [...] Elle sera donc de nature à tenter d'avantage l'écrivain à qui elle fournira des occasions d'humour, qui ne sont pas négligeables³⁰.

« Pour Balzac, les arts relèvent d'un principe commun. "L'Art peint avec des mots, avec des sons, avec des couleurs, avec des lignes, avec des formes"³¹. » Tout au long de *La Comédie humaine*, Balzac a manifesté son intérêt pour l'art pictural. Nous pourrions relever plusieurs références à des peintres de renom tels que Raphaël, Rubens, Rembrandt, Titien, Girodet et quelques autres. D'ailleurs, le roman *Le chef-d'œuvre inconnu* est dédié en son entier, à l'artiste fictif, Frenhofer, et inclut, comme personnages, le peintre Nicolas Poussin et son ami, également artiste, Porbus³². Nous retrouvons, toujours chez Vannier, des renseignements, comme les suivants, que nous pourrions croire tirés de *statistiques*,

³⁰ Lucien Refort, *La Caricature littéraire*, Paris, Librairie Armand Colin, 1932, p. 1 et 2.

³¹ Bernard Vannier, *L'Inscription du corps*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 49.

³² Le nom de Porbus pourrait être associé à celui de la famille *Pourbus*, Pieter, Frans I et Frans II, artistes flamands qui oeuvrèrent, de père en fils, du XVI^e au XVII^e siècle.

Il reste qu'environ cinq cent fois dans *la Comédie humaine* (le nombre varie selon la limite minimale requise pour identifier un portrait comme tel), le cours de la narration paraît s'interrompre pour décliner l'identité d'un personnage avant qu'il puisse prendre part à l'action. [...] Il [Balzac] alerte en fait sur les modalités de l'énonciation dans le cadre d'une certaine conception de la littérature qui ruse pour dissimuler son travail scriptural³³.

Souvent, et les allusions de Vannier nous l'ont rappelé, nous avons perçu dans l'œuvre de Balzac des portraits très précis, des esquisses, des silhouettes, des croquis, des figures que Titien, Rembrandt ou autres auraient voulu faire (comme le croyait Balzac lui-même), mais aussi nous reconnaissons des portraits-charges, des caricatures qui se comparent très bien avec celles de Daumier.

2.7. BALZAC CARICATURISTE?

La présence de descriptions caricaturales dans l'œuvre de Balzac a déjà impressionné Olivier Bonard qui nous fait part de ses observations dans *La Peinture dans la création balzacienne* :

L'index des allusions picturales de *La Comédie humaine* montre que Balzac a fondé sa réflexion et sa méditation sur l'école hollandaise à partir des maîtres comme Gérard Dow, Hobbema, Metz, Mieris, van Ostade, Teniers ou Terburg, [...] plus tard, il enrichira sa géographie picturale. (Rembrandt Ruysdael et autres) Mais ce sont les premiers enthousiasmes et les goûts de jeunesse qui laissent dans une œuvre les empreintes les plus ineffaçables. Or, si cette contamination entre les peintres et les dessinateurs a pu se produire dans le style de Balzac, c'est peut-être précisément parce que Teniers, Metz et les Hollandais que Balzac cite dans ses *Scènes de la vie privée*, sont les

³³ Vannier, *op. cit.*, p. 15.

peintres de la truculence et qu'il y a dans leur manière une sorte de charge et de vision grotesque de l'homme³⁴.

Balzac a toujours eu des ambitions de *peintre* littéraire jusqu'à poursuivre Delacroix de son admiration qui ne fut pas toujours appréciée par le peintre. Serait-il devenu écrivain caricaturiste à son insu? Bonard affirme que Balzac avait un sens inné de la charge, ce qui aurait contaminé son style qu'il voulait flamand, par un regard déformant. Bonard nous donne comme exemple la description de la « veillée d'anniversaire dans la salle grise du père Grandet » où :

Balzac penche vers la satire et la caricature. Comme si le clair-obscur avait pour effet de rendre plus problématique la lecture des physionomies, il grossit les traits, accuse les contours et les stylise jusqu'à les défigurer³⁵.

C'est un roman qui fut publié en 1833, période d'affluence de la caricature et quelques années après que Balzac eut travaillé étroitement avec les caricaturistes comme éditeur du journal, *La Caricature*... Bonard accepte ce fait comme influence possible. Il médite, dans son analyse, sur cette idée que la création romanesque de Balzac aurait été générée par l'image dont l'écrivain aurait fait la transposition littéraire tout en suggérant que, maintes fois, le talent de dessinateur de Balzac l'emporte sur celui de peintre.

Si les propos de Vannier et de Bonard laissent entendre que Balzac *peignait* parfois des portraits, parfois *dessinait* des caricatures, ce que nous acceptons très

³⁴ Olivier Bonard, *La Peinture dans la création balzacienne*, Genève, Librairie Droz, 1969, p. 147, 148.

³⁵ Olivier Bonnard, *op. cit.*, p. 148.

volontiers, nous trouvons chez Refort, (*La Caricature littéraire*), un appui très solide à notre thèse voulant que Balzac soit le caricaturiste de son temps. La caricature, qui ne requiert pas un degré de technique *rigide* de composition comme le nécessite la peinture, pourrait bien se tracer comme le parallèle le plus rapproché de la littérature réaliste du XIX^e siècle, au détriment de la peinture. En n'oubliant pas les tendances *réalistes et modernistes* de Balzac, nous devons également considérer que la caricature, en général et encore plus au XIX^e siècle, se loge définitivement à côté de la littérature de Balzac, dans la réalité historique du siècle de la modernité. Comme la caricature picturale, la caricature scripturale demandera de l'écrivain-artiste la profondeur du psychologue qui saura, dans ses descriptions, faire ressortir les traits évocateurs du for intérieur de son personnage. Et si nous assemblions dès maintenant une définition de la caricature littéraire en nous appuyant sur les critères acceptés dans la définition de la caricature dessinée?

2.8. LA CARICATURE, DÉFINITION COMPARATIVE.

Une définition sommaire de la caricature littéraire la situe dans la description comique ou satirique, par l'accentuation de certains traits ridicules ou déplaisants. Est admise, également, la possibilité que le roman puisse agir comme le véhicule de la caricature d'une société ou d'un milieu. Mais, comment l'écrivain peut-il en arriver à dupliquer dans une discipline apparentée, néanmoins différente, ce que l'artiste peut accomplir avec un minimum de traits dans la sienne?

2.8.1. EXAGÉRATION DE LA VÉRITÉ.

Daumier et les caricaturistes de son temps puisaient leur art dans l'actualité et la vérité politique et sociale communes au XIX^e siècle. L'habitude de l'analyse d'œuvres d'art, incluant la caricature, engendrée par nos activités professionnelles, nous a amenée à remarquer dans les romans de Balzac des ressemblances à Daumier dans la façon de présenter certains des personnages d'une façon caricaturale. Comme Daumier, Balzac avait décidé de s'affranchir du classicisme en embrassant la modernité. Il dessinait les personnages de ses romans dans leur environnement actuel du siècle, qu'ils aient habité à Paris ou en province. Personnages vrais, ou peut-être exagérément vrais, et donc passibles de faire voir leur côté sublime ou grotesque, on pourrait qualifier leur description de portraits-charges. Le *Vautrin* de Balzac revêt plusieurs physionomies différentes tout au long de *La Comédie humaine*, et la plume de Balzac lui fait endosser le portrait-charge qui convient à la fonction de chaque *alias* dont l'auteur l'a affublé. Tellement simplifiés sont ses traits que lorsqu'il s'agit de faire de *Vautrin* un homme secret, aux préoccupations mystérieuses dans le roman *Le Père Goriot*, il n'a, comme portrait, que quelques lignes discrètes parsemées tout au long du roman. Il est « un bruit allant s'affaiblissant », une grosse voix, « c'est moi qui rentre, maman Vauquer, dit Vautrin de sa grosse voix ». Il est aussi ce « bon gros papa Vautrin » de qui s'enquiert, à Christophe, un monsieur dans la rue « n'est-ce pas chez vous que demeure un gros monsieur qui a des favoris qu'il teint? ». Ajoutons le

« Moi j'ai dit : "Non monsieur, il ne les teint pas. Un homme gai comme lui, il n'en a pas le temps" »³⁶, et nous voyons le portrait simplifié, chargé d'endosser la personnalité d'un homme peut-être cachottier, mais bon, paternel, qui aime la vie, mais à qui il manque une dimension. Cette troisième dimension lui serait ajoutée par la juxtaposition avec un personnage antithétique, un effet de clair-obscur. L'ambiance dessinée d'une perspective atmosphérique floue, que nous verrions dans un dessin, est remplacée par l'ambiance suggérée par les mots. D'autres déguisements le révéleront comme un homme d'affaires, un forçat, un assassin et un père modèle pour Rastignac. À lui seul, Vautrin³⁷ englobe plusieurs volets de la caricature telle que nous l'avons déjà définie et devient une interprétation allégorique comme l'a été Robert Macaire, l'emblème de la fourberie et de la malhonnêteté chez Daumier.

2.8.2. LE TRAIT DE L'ANIMAL.

Dans ce même roman, nous surprenons Balzac cherchant à voir chez ses personnages le trait qui rappelle l'animal. « Enfin, Mme Vauquer avait bien vu avec son œil de pie [...] ce (le Père Goriot) devait être une bête solidement bâtie [...] ses cheveux en aile de pigeon³⁸ ». Nous remarquerons que Balzac (comme Daumier l'a fait utilisant soit le crayon, soit le pinceau le fusain ou le burin) se sert d'outils

³⁶ *Le Père Goriot*, Tome 4, p. 55 et 57.

³⁷ Nous ferons souvent allusion à certains personnages du *père Goriot* et du *cousin Pons* (le cousin lui-même), car pour nous, ces créations de Balzac sont multi dimensionnelles et sont souvent les meilleurs des exemples en la circonstance.

descriptifs et, dans les exemples qui précèdent, la métaphore est son choix. Nous nous proposons dès maintenant de continuer à démontrer, par quelques textes tirés de *La Comédie humaine*, comment les exemples de caricature scripturale qui suivront s'apparenteront à la caricature picturale, déjà définie, tout en revenant de temps à autre à nos experts pour y chercher leur bénédiction.

Lucien Refort (*La caricature littéraire*) affirme que la littérature du XIX^e siècle se devait d'accepter la caricature puisque les conditions étaient propices :

d'abord une plus grande liberté et le droit de critique, un affaiblissement de la discipline, la faculté de s'affranchir d'un académisme traditionnel et périmé, si l'on veut un besoin plus grand d'originalité³⁹.

Il attribue le succès de Balzac à son intuition de psychologue, sa morale d'idéologue et son attirance vers le violent, le laid et le mesquin, qui d'après Refort étaient des dons nécessaires au caricaturiste, ces mêmes qualificatifs qui s'appliquent également à Daumier.

2.8.3. LES ANTITHÈSES DE BALZAC.

Refort nous offre également des *procédés généraux* de la caricature littéraire, dont le premier est l'étude des contrastes. Certaines planches de Daumier, où d'énormes bedons surmontaient des petites jambes, de grosses personnes aptes à occuper une surface généreuse, décidaient de s'asseoir dans le plus minuscule espace

³⁸ *Le père Goriot*, Tome 4, p. 37.

³⁹ Lucien Refort, *op. cit.*, p 14

d'un omnibus, entre deux personnes très minces (*Un zeste, un rien... et l'omnibus se trouve complet* (figure 2.19), font toujours pouffer de rire. Daumier a bien joué avec les antithèses. Balzac était également un maître des antithèses et du clair-obscur, celui qui donne le ton à la mise en scène, qui indique l'état d'âme des personnages ou fait tout simplement ressortir le comique. Refort explique ainsi ce qui ajoute au rire :

L'humour des contrastes ne naît pas toujours de la représentation effective des personnages, mais plutôt des sentiments, idées ou réflexions que peut nous suggérer l'anormal de la situation où nous les voyons momentanément associés. [...] Le mode le plus habituel de cette sorte d'interprétation consiste à mettre en opposition deux individus. Balzac, un des premiers, a cultivé ce genre de croquis, conventionnel jusqu'au cliché⁴⁰.

Écoutons le narrateur dans *Le curé de Tour* :

Il était impossible de rencontrer deux figures qui offrissent autant de contrastes qu'en présentaient celles de ces deux abbés. Troubert, grand et sec, avait un teint jaune et bilieux, tandis que le vicaire était ce qu'on appelle familièrement grassouillet. Ronde et rougeaude, la figure de Birotteau peignait une bonhomie sans idées; tandis que celle de Troubert, longue et creusée par des rides profondes, contractait en certains moments une expression pleine d'ironie ou de dédain⁴¹.

Ne pouvons-nous pas à ce moment précis apercevoir dans l'arrière-scène la silhouette émaciée du Don Quichotte à cheval, suivi des rondeurs de Sancho Pança à dos d'âne, comme les voyait Daumier, noir sur blanc? Le chiaroscuro, en sa qualité de contraste, qui ajoute parfois une dimension sculpturale au personnage, est une technique éminemment souhaitable dans la création d'une caricature. Balzac et

⁴⁰ Lucien Refort, *op. cit.*, p. 59 et 60.

⁴¹ *Le curé de Tours*, Tome 6, p. 560

Daumier en étaient les maîtres. Nous avons déjà cité Maurice Ménard, dans son article « Une esthétique du rire : Balzac et l'arabesque comique » qui retrace en Traviès, Goya et Daumier les grands maîtres du contraste, pour y comparer la technique d'un Balzac, très habile à juxtaposer des personnages antithétiques avec bonheur.

2.8.4. LE COUP DE THÉÂTRE.

Comme Daumier l'a fait, Balzac a réussi à provoquer le rire en plantant certains de ses personnages dans des situations singulières. Refort le remarque comme étant un procédé caricatural :

La drôlerie ne provient pas des types étudiés, - qu'ils soient ou non risibles en particulier, - mais de leur rencontre inopportune. Ce n'est qu'une forme de coup de théâtre⁴².

Lorsque Balzac prépare avec soin la présentation de l'illustre Gaudissart, il nous dira : « Cet homme a tout vu, il sait tout, il connaît tout le monde [...] car il est voyageur ». Mais, il prépare aussi les événements qui suivront. « Il ne voit rien à fond : [...] il a son mètre particulier pour tout auner à sa mesure⁴³ ». Dans ce cas-ci, il n'est même pas nécessaire d'ajouter la description physique du commis voyageur, puisqu'il ne doit provoquer le rire que lors de sa rencontre avec Margaritis, « un homme à peu près fou ». Gaudissart le *prince* des commis voyageurs, fier de son

⁴² Lucien Refort, *op. cit.*, p. 63.

⁴³ *L'illustre Gaudissart*, Tome 8, p. 18.

extraordinaire talent de vendeur, gonflé par son amour-propre, est déjoué par le *fou*. Ce fou, que l'on avait présenté à Gaudissart comme un homme s'y connaissant en affaires, réussit à vendre, au vendeur chevronné, du vin qu'il ne possède même pas, sans acheter quoi que ce soit de l'expert. Déjoué, Gaudissart devient la risée des habitants du village, alors qu'il avait cru pouvoir les berner. Il est devenu, par ce fait, la caricature du commis voyageur (occupation très peu appréciée au XIX^e siècle), caricature qui est mise en valeur par juxtaposition défavorable, jeu de circonstances très fréquent dans le dessin satirique.

2.8.5. PHYSIOGNOMONIE, PHRÉNOLOGIE ET SATIRE.

Les *sciences* à la mode au XIX^e siècle, la Physiognomonie et la Phrénologie, ont suscité l'intérêt de toute une société. Balzac et Daumier ont consulté ces théories de Gall et Lavater, récemment traduites en français, afin de s'en inspirer pour dessiner leurs personnages. « Les écrivains ont, comme les dessinateurs, mis à profit les ressources qu'offre la recherche d'un caractère dominateur. » Et Refort continue en citant Taine (*Voyage en Italie*) pour indiquer comment repérer ce caractère dominateur : « Au point de vue caricatural, cette tendance [...] sera toujours donnée par un détail d'anatomie ou d'habillement »⁴⁴. La description du chevalier de Valois d'Alençon nous vient immédiatement à l'idée puisqu'elle a réussi à nous coller à la mémoire à cause d'un trait de sa physionomie qui ressort très visiblement.

Balzac a fait la remarque qu'il ne paraît pas ses cinquante-huit ans, qu'il a conservé sa taille juvénile et qu'il est élégant. Voyons cette particularité :

Au nombre des propriétés du chevalier, il faut compter le nez prodigieux dont l'avait doué la nature. Ce nez partageait vigoureusement une figure pâle en deux sections qui semblaient ne pas se connaître, et dont une seule rougissait pendant le travail de la digestion⁴⁵.

La caricature s'étend plus longuement, mais le nez de Valois reste le détail le plus proéminent qui, se joignant à son foie chaud, explique bien la vie galante du chevalier – le tout est conforme à la théorie de Lavater.

Tout en démontrant la plausibilité de l'existence d'une caricature littéraire, florissante au XIX^e siècle, Lucien Refort continue d'apporter un appui à nos recherches d'une définition de la caricature, tout au long de son étude. De suivre pas à pas, dans les menus détails, les justifications littéraires de l'auteur, qui sont à venir, deviendrait onéreux puisque ses révélations viennent rejoindre les volets de la définition de la caricature, que nous avons déjà formulée. Il s'agissait pour nous de trouver, chez ce théoricien, un appui à nos intuitions : Balzac aurait donc fait de la caricature, de la caricature littéraire

2.8.6. LA FINESSE DE L'OBSERVATION.

⁴⁴ Lucien Refort, *op. cit.*, p. 65 et 66.

⁴⁵ *La vieille fille*, Tome 1, p. 897.

Comme les frères Carracci et Daumier l'ont fait, Balzac est également descendu dans la rue pour *observer et voir*. Il a glorifié son geste par ses mots, tout en préparant le lecteur à l'objectivité des codes qu'il formera de ses aperçus :

[...] l'observation des phénomènes relatifs à l'homme, l'art qui doit en saisir les mouvements les plus cachés, l'étude du peu que cet être privilégié laisse involontairement deviner de sa conscience, exigent et une somme de génie et un rapetissement qui s'excluent⁴⁶.

Balzac admet donc avoir observé et vu. Sa *Théorie de la démarche*, par exemple, lui fournira l'occasion de rédiger des axiomes, des préceptes et plusieurs autres généralisations du même genre, puis d'établir des codes. Avec l'aide de ces codes, il donnera naissance à des types qu'il pourra insérer dans ses romans. Ses exemples sont des caricatures très imagées et Balzac lui-même se plairait de les voir en dessin :

Henry Monnier aurait certainement fait la caricature de ce gros monsieur, en mettant une tête au-dessus d'un tambour et dessous les baguettes en X. Cet inconnu semblait, en marchant, avoir peur d'écraser des œufs⁴⁷.

Suivant sa description, Balzac imaginera la personnalité qui aurait pu affecter à ce point la démarche du bonhomme. Cette autre image :

Une jolie femme, se défiant de la proéminence de son busc, ou gênée je ne sais par quoi, s'était transformée en Vénus Callipyge et allait comme une pintade, tendant le cou, rentrant son busc, et bombant la partie opposée à celle sur laquelle appuyait le busc⁴⁸,

pourrait aussi facilement se dessiner et provoquer le rire. Les romans de Balzac sont parsemés de ces *types* hilares.

⁴⁶ *Théorie de la démarche*, Tome 12, p. 1572.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 1584.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 1585.

2.8.7. CODIFIER POUR FUSTIGER.

Nous verrons au chapitre 5, intitulé « La physiognomonie, la phrénologie et les deux Honoré », que Balzac dessinait souvent les traits de ses personnages d'après les codes émis par Lavater et de Gall, technique employée également par les caricaturistes. De cette façon, les lecteurs s'attendaient à reconnaître dans le comportement du dit personnage ce qu'avaient prédit sa physionomie ou les bosses de son crâne. Suivant une relation de travail avec Raison (1823-1824), Balzac ajouta, dans ses écrits, un autre système de codes, celui qui fut inventé par Raison et dont il se servit avec éloquence. D'après Pierre Barbéris, les codes, qui « sont la caricature du rationnel et de l'efficace » ont comme idée maîtresse de « décrire le monde moderne dans un style pseudo-objectif destiné à en souligner les absurdités ou la cruauté »⁴⁹. Balzac explique par le geste suivant comment il en est venu à pouvoir regarder la société avec une grande objectivité :

Je suis venu me placer sur une chaise; j'ai regardé les passants; mais, après avoir admiré les trésors, je me suis sauvé d'abord, pour m'en amuser⁵⁰.

L'écrivain a donc, d'abord, saisi *la caricature* dans la société avant de soumettre ses déductions *impartiales*. « Il ne s'agissait pas de voir et de rire; ne fallait-il pas analyser, abstraire et classer? Classer pour pouvoir codifier⁵¹! » Sa *Pathologie de la vie sociale* soumet une liste de ce que l'auteur désigne comme étant des *axiômes* [sic] et des aphorismes qui sont destinés à présenter objectivement la

⁴⁹ Pierre Barbéris, *Balzac et le mal du siècle*, Paris, Gallimard, 1970, p. 700 et 701.

⁵⁰ *Pathologie de la vie sociale*, Tome 12, p. 1574.

société telle qu'elle est tout en dessinant des images qui provoquent le rire, comme le fait l'image suivante. L'aphorisme se lit comme suit : « Tout mouvement saccadé trahit un vice ou une mauvaise éducation! »⁵² Vient ensuite l'image :

N'avez-vous pas souvent ri des gens qui *virvouchent*? Virvoucher est un admirable mot du vieux français [...] Virvoucher exprime l'action d'aller et de venir, de tourner autour de quelqu'un, de toucher à tout, de se lever, de se rasseoir, de bourdonner, de tatillonner; virvoucher, c'est faire une certaine quantité de mouvements qui n'ont pas de but; c'est imiter les mouches. Il faut toujours donner la clef des champs aux *virvoucheurs*; ils vous cassent la tête ou quelque meuble précieux⁵³.

Avec une ponctuation saccadée, et un choix de verbes actifs indiquant un mouvement souvent circulaire, Balzac réussit à caricaturer un personnage comme le ferait l'artiste par des lignes courbes, torsadées, tortillées qui se prêtent au va et vient.

Le Code des gens honnêtes, écrit en 1825, présente, d'après Gaëtan Picon, « la vision balzacienne de la société »⁵⁴. Déjà, le titre complet sous l'entête principale de *Prolégomènes* présente plusieurs volets :

Considérations politiques, littéraires, philosophiques, législatives, religieuses et budgétaires, sur la classe des voleurs. Puis, vient l'édit. Les voleurs forment une classe spéciale de la société : ils contribuent au mouvement de l'ordre social, ils sont l'huile de ses rouages⁵⁵.

Balzac vient de décréter que plusieurs membres de la société ne sont pas très honnêtes, de façon *objective*, il va sans dire, pour ensuite appliquer cet aphorisme à

⁵¹ *Ibid.*, p. 1574, 1575.

⁵² *Ibid.*, p. 1581.

⁵³ *Pathologie de la vie sociale, op. cit.*, p. 1582, 1583.

⁵⁴ *Œuvres diverses*, Tome 14, p. 18.

certaines de ses personnages. Nous pensons à Jean-Athanase Polydore Milaud de la Baudraye, ce « fils unique d'un sang épuisé de bonne heure... » (*La muse du département*), magnifique caricature de celui qui peut envisager devenir pair de France par des moyens moins qu'honnêtes. Déjà, le nom dont Balzac l'afflige, annonce la satire. Et, il y en a beaucoup d'autres. Cette caricature de Balzac égale le panache que Daumier démontre à fustiger les gens qui se croient *très bien*.

En servant *d'allégorie de l'infortuné de la vie*, le personnage-caricature du Cousin Pons, « d'une laideur poussée tout au comique » comme nous le présente Balzac, atteint une autre dimension. Il fournit certainement la « laideur » souvent associée à la caricature, le beau et le laid à la fois, la beauté morale la laideur physique. Malgré son extérieur de clown, Pons inspire de l'admiration pour ses bontés et ses connaissances sous-estimées, et sert à faire ressortir la duperie chez ses *tortionnaires*, et en même temps, tous les *tortionnaires* du XIX^e siècle que la société a formés. Une caricature grinçante de Daumier émet un message semblable au sujet de l'éternelle relation entre le fort et le faible, le bourreau et la victime. « Celui-là, on peut le mettre en liberté » (figure 2.20). Louis-Philippe s'arrête devant un moribond qui gît sur un grabat. Le roi prend le pouls du malheureux qui semble déjà mort et prononce un *gracieux* pardon...

2.8.8. BALZAC : PSYCHOLOGUE, IDÉALISTE ET HISTORIEN.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 64.

Il est fort possible que *La Comédie humaine* de Balzac n'ait pu se constituer en « cri du peuple » au même niveau que celle de Daumier semblait l'être par son agressivité à tendances gauchistes. Les intentions de l'écrivain étaient sûrement didactiques mais elles étaient moins belliqueuses que celles de l'artiste et n'ont pas encouru la censure en France⁵⁶. Balzac ne semblait que vouloir étaler au grand jour les imperfections morales et sociales de la société et non les juger ouvertement – la preuve étant qu'il l'a fait par le truchement de ses personnages-caricatures. D'avoir su qu'il serait élevé au rang de grand historien du XIX^e siècle pour avoir donné vie à la grande famille balzacienne dont la ramification représente une énorme tranche de sa vie et de celle de la société du XIX^e siècle, lui aurait vraiment plu; de s'être douté qu'il serait plus tard reconnu comme un psychologue qui a su comprendre la société de son temps, en essayant de corriger son déséquilibre par ses écrits, aurait été un honneur pour lui. Idéaliste, il s'est investi dans son art, tout en révélant son génie, son intuition visionnaire et son âme généreuse qui déplorait la cupidité de son ère, mère de plusieurs maux. La bourgeoisie n'est pas éteinte, l'argent est toujours déifié, les pauvres négligés et le pouvoir menteur.

⁵⁶ Patrick Imbert, « *Le Père Goriot* au Canada : Feuilleton et censure » *L'Année balzacienne*, 1986, p. 237, 238. Tenant ses textes de *La revue de Paris*, le journal de Montréal *L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois* (in-folio de 4 pages), fit paraître *Le Père Goriot* en feuilleton en 1835. « En dehors des nombreuses coquilles inévitables et de quelques titres retirés, [...] le texte est méticuleusement ...

2.8.9. RÉCAPITULATION.

En revoyant les critères qui nous ont inspirée dans notre définition de la caricature et en particulier la caricature de Daumier, nous pouvons apprécier le fait que la caricature scripturale de Balzac honore ces mêmes critères. L'écrivain a su utiliser avec bonheur l'exagération de la vérité, le trait de l'animal, les antithèses et le coup de théâtre. Il a su profiter des enseignements des *sciences* à la mode avec la finesse de son observation et l'acuité du psychologue, afin de fustiger la société du XIX^e siècle. Balzac a fait de la caricature.

2.9. COMPARAISON DE L'ART PICTURAL À L'ART SCRIPTURAL : PROCÉDÉS ÉQUIVALENTS.

« Tout art pris en particulier existe et se développe sur le fond des autres. »

Eikhenbaum⁵⁷

Jusqu'à ce point, nous avons semblé ne trouver que des ressemblances entre l'œuvre artistique de Daumier et l'œuvre littéraire de Balzac.

The tendencies to broaden the object of literary comparative investigation by including a study of the relationships between literature and the other fields of

censuré. [...] La censure porte d'abord sur tout ce qui semble irrévérencieux envers la religion, l'Église ou le dogme. »

⁵⁷ Cette citation nous a spécialement frappée par sa justesse mais nous nous devons de remettre à Pierre Dufour le mérite de l'avoir trouvée. Elle sert d'épigraphe à l'article intitulé « La relation Peinture/Littérature », *Néohelicon*, Budapest, Hongrie, 1977, p. 141.

art derive from objectively existing bonds among these fields – evident already during a reader's cursory observation⁵⁸.

Dionyz Durisin, dans un article qui parut dans la revue *Néohelicon*, « Comparative Investigation in Literature and in Art », voit également la possibilité que chacun des éléments artistiques comparés soit marqué par l'influence de l'autre.

An investigation of the relationships among arts cannot afford to bypass also the process of mutual influencing of the various branches of art and some of the traditionally extraartistic spheres of human activity⁵⁹.

Pressentant quelques difficultés à l'horizon, dans le désir de rapprochement de la littérature et de l'art, Pierre Dufour, toujours dans cette même revue consacrée aux méthodes d'analyses comparatives interdisciplinaires, explique cette puissance extérieure qui anime leur ressemblance :

Chacun des deux arts qui nous occupe possède sa complexité propre, mais il est une difficulté fondamentale qui leur est commune. Elle tient à ce qu'ils sont l'un et l'autre, presque nécessairement, référentiels. [...] L'une et l'autre (littérature et peinture) s'ouvre largement sur un champ qui leur est extérieur, qu'on le nomme réalité, expérience, nature, société, ou qu'on use des termes plus vagues tels que "la vie", "le monde". En outre, elles ne se réfèrent pas seulement à ce champ comme à un univers qu'elles visent, comme le fait par exemple le langage quotidien : leur ambition est aussi d'en donner un équivalent, de l' "exprimer". Littérature et peinture possèdent donc en commun ce double trait : elles sont à la fois *référentielles et expressives*⁶⁰.

Ce fait, de prime abord, ne semble pas problématique, puisque le rapprochement entre les deux disciplines semblerait plutôt être une relation naturelle, voire nécessaire, dans certains cas :

⁵⁸ Dionyz Durisin, « Comparative Investigation in Literature and in Art », *Néohelicon*, Acta Comparationis Literarum Universarium, Tomus V. 1., 1977, p. 125.

⁵⁹ Dionyz Durisin, *op. cit.*, p. 130.

Sans doute il peut être parfaitement légitime de négliger les différences qualitatives, c'est-à-dire formelles, lorsqu'on veut faire l'histoire de la culture d'une époque⁶¹.

Toutefois, dans ces cas, chacun des arts perd son autonomie et se métamorphose en un des traits d'un ensemble. Tout en admettant que l'œuvre de Balzac, contient des analogies profondes et fut peut-être influencée par celle de Daumier (ou des caricaturistes du XIX^e siècle), elle doit conserver son originalité en tant qu'œuvre littéraire.

Chaque discipline a été souvent la complice de sa rivale, leurs images ont été les mêmes, elles se sont entraînées par ce fait que les légendes au bas des caricatures expliquaient le dessin, tandis que les caricatures illustraient les romans, mais il reste que chacune se sert de signes particuliers à son langage. Roland Bourneuf (*Littérature et peinture*) médite sérieusement sur ce sujet :

La pensée est conduite à s'interroger sur le langage : qu'est-ce qui le définit? La peinture (ou le cinéma ou la musique) en est-il un au même titre que celui que nous articulons avec des mots? Littérature et peinture : ce « et » rapproche, réunit, coordonne. Cela semble aller de soi mais nous entrevoyons déjà les sens multiples que prend ce mot. Il relie comment, où, à quels niveaux? Par cette petite conjonction nous pénétrons dans le champ des « études comparatives » dont l'étendue est difficile à apprécier et les frontières mouvantes. Des pléiades de chercheurs ont étudié « les influences et les échanges entre les littératures » – définition traditionnelle du comparatisme. Ils étendent maintenant leurs « comparaisons » au-delà du littéraire vers d'autres domaines de la création : la musique, le cinéma, et, bien sûr, la peinture⁶².

⁶⁰ Pierre Dufour, *op. cit.*, p. 145.

⁶¹ Pierre Dufour, *op. cit.*, p.147.

⁶² Roland Bourneuf, *Littérature et Peinture*, Québec, Québec, L'Instant même, 1998, p. 9.

Il ajoute :

La main prend un objet pointu, bâton, stylet, plume, pour tracer un trait sur une surface qui en conservera la trace, sable, cire, parchemin ou papier. Par ce geste apparaît une ligne qui sera un dessin ou une lettre⁶³.

Ce dessin sera plutôt un art de l'espace et la littérature reste un art du temps.

2.9.1. ENTRAVES AU RAPPROCHEMENT : LA TEMPORALITÉ.

Afin que notre définition de la caricature puisse s'adapter à la littérature et au dessin et ce à tous les niveaux, il faudra rechercher comment chaque discipline a réussi à trouver parmi ses propres ressources un procédé équivalent, que nous pourrions incorporer et qui nous aidera à surmonter les entraves à leur rapprochement. Cette première subtilité que le *dessin*⁶⁴ doit aborder et que nous avons déjà mentionnée, *la temporalité*, ne pose aucun problème à l'écriture qui peut utiliser plusieurs procédés inhérents à son organisation : « L'écrivain a donc les ressources de la grammaire, de la composition et de la stylistique, pour exprimer le temps »⁶⁵. Qu'en est-il de l'artiste? Qu'en est-il de Daumier? Lorsqu'un dessin présente des animaux qui s'élancent ou des personnes au bras levé ou à la jambe avancée, nous les voyons immobilisés dans ce mouvement mais il est possible d'imaginer le temps qui précède et le temps qui suivra ce même mouvement. Les magistrats de Daumier dans

⁶³ Roland Bourneuf, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁴ Dorénavant, nous utiliserons, (sauf dans les citations), les mots « dessin », « caricature » ou autres synonymes au lieu du mot « peinture » auquel les écrivains semblent accorder la seule vedette des beaux-arts, et ce, même si le renseignement obtenu d'un auteur particulier n'avait, *par inadvertance*, été attribué qu'à la peinture. Dans toute œuvre figurative, (le *Réalisme* est figuratif), il y a dessin.

⁶⁵ Bourneuf, *op. cit.*, p. 109.

Une cause célèbre (figure 2.21, vers 1862-1865) est un exemple frappant de ces mouvements qui ont un passé et un futur, dont le phénomène est perçu automatiquement chez le spectateur, sans qu'il n'ait à y penser sciemment. Dans une série d'études de psychologie et de philosophie, René Passeron emprunte son passé de peintre pour rédiger cette étude intitulée *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*. Il perçoit très bien la difficulté d'exprimer le mouvement dans une œuvre d'art :

Exprimer le mouvement dans l'immobilité de l'image plastique est un problème qui n'est pas sans rapport avec celui de l'expression d'un espace et d'un volume dans le plan du tableau. Nous avons déjà insisté sur la fixité de l'image peinte. Pourtant, les peintres ont toujours cherché, plus ou moins suivant les époques, à exprimer le mouvement. [...] Qu'il soit mû ou qu'il se meuve, l'objet présente toujours, dans l'apparence de son déplacement, des problèmes d'équilibre et pour le vivant, un certain art d'utiliser le déséquilibre en faveur du mouvement. Ainsi la différence, saisie perceptivement, entre les traits statiques de la forme conçue (par exemple, la balance en son point zéro) et l'apparence actuellement perturbée du même objet, serait une condition de l'appréhension du mouvement dans une image fixe. [...] D'autre part, la matière picturale comme telle (qu'on cherche ou non à exprimer grâce à elle un mouvement) peut être légèrement brouillée par la touche, *animée* par elle. Il ne s'agit pas alors d'un mouvement *évoqué* ou *suggéré*, mais d'un mouvement opératoire inscrit dans la *trace* qu'il a laissé [*sic*] [...] Le plus souvent, donc, dans la peinture figurative, les vivants, humains ou animaux, font des *gestes* qui suffisent à rendre intelligibles leurs déplacements et leurs actions. Ce sont [...] les magistrats de Daumier⁶⁶.

L'artiste qu'est Daumier semble donc se tirer très bien de cette embûche, et ce, dans la totalité de son œuvre. Il maîtrise merveilleusement bien le *geste* poussé à l'expression théâtrale qui devient à ce point l'expression de sentiments plus profonds qu'un simple mouvement physique, suggérant un avant et un après. Nous en

concluons que le problème de la temporalité peut ainsi être surmonté en recherchant des équivalences entre chaque discipline en laissant intact, par le fait même, notre rapprochement entre le pictural et le scriptural, lorsqu'il s'agit de la caricature de Daumier.

2.9.2. LA PERSPECTIVE.

« La perspective - géométrique ou atmosphérique - suggère un ailleurs par rapport au premier plan et au spectateur, mais aussi un autre temps⁶⁷. » La série de magistrats, toujours, signale que chaque cause a son « avant » et son « après » par sa perspective linéaire (géométrique, d'après Bourneuf). En suivant les diagonales, vers un point de fuite, on aperçoit le Palais de Justice où a eu lieu le procès. Le premier plan démontre l'endroit où se dirige l'avocat après une victoire évidente ou encore un échec tout aussi évident. On aura vite décelé la décision de la cour à la physionomie expressive des avocats, à l'expression de ceux qu'ils rencontrent sur leur passage ou à leur geste physionomique que l'on peut associer à *la scène* (figure 2.22, *grand escalier du palais de justice. Vue des faces*). Chez Daumier, les physionomies, l'attitude particulière du corps et la *grimace*, en disent long.

2.9.3. DESCRIPTION SCRIPTURALE DE L'IMMÉDIAT.

⁶⁶ René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1986, p. 166.

⁶⁷ Roland Bourneuf, *op. cit.*, p. 110.

L'écrivain face à l'espace confronte des difficultés symétriques de celles du peintre voulant suggérer le temps : Comment traduire dans la succession linéaire un objet physique donné immédiatement⁶⁸?

Les physionomies qui chez Daumier, ou chez les artistes en général, révèlent la pensée, l'intérieur du personnage en un clin d'œil, nécessitent souvent plusieurs phrases de description pour se révéler :

Comment avec des mots suggérer les nuances d'une couleur, la complexité d'une forme, la masse, la texture, la lumière et l'ombre, la distance, le rapport des objets entre eux? C'est la tâche que l'écrivain s'assigne chaque fois qu'il entreprend une description⁶⁹.

Nous ajouterons à ce point l'importance d'un cadre qui servira à contenir l'espace où se situera la description d'un personnage et qui aidera à régler cette difficulté de tout lecteur, de vouloir tout saisir, sur-le-champ. Admis à l'intérieur de ce cadre, le lecteur devient réceptif et envisage l'image qui suivra. Tout dessin et toute peinture n'offre à nos yeux qu'un espace précisément choisi et défini par les dimensions de la page, et cette page est souvent limitée par un cadre. Ce cadre ne fait pas partie intégrante de l'œuvre, mais il l'entoure, quelque fois la pare, et la contient. D'ailleurs, dans un article intitulé, « Qu'est-ce qu'une description? », nous pouvons remarquer que Philippe Hamon accorde une grande importance au cadre descriptif dans lequel doit être insérée la description d'un personnage. Lorsque, dans un roman, un observateur (hypothétiquement) impartial, bien renseigné, partage ses connaissances visuelles au sujet de l'environnement de personnages qui apparaîtront

⁶⁸ Roland Bourneuf, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁹ Roland Bourneuf, *op. cit.*, p. 113.

sous peu, il sert d'instrument à l'auteur pour construire un cadre. Le lecteur est, par ce fait, acclimaté à la superficie et à l'ambiance qui seront contenues à l'intérieur de cet espace restreint et il se laissera aller dans un mode réceptif teinté par son imagination en effervescence. Balzac réussit très bien cette mise en scène par exemple dans *Le Cabinet des antiques*. Émile Blondet, songeant à son engouement de jeunesse pour mademoiselle d'Esgrignon, trace la scène où il peut la revoir par cette *introduction* :

Je ne me souviens pas d'avoir jamais rencontré de femme qui ait autant que mademoiselle d'Esgrignon frappé mon imagination, [...] J'étais à la vérité fort jeune, j'étais un enfant, et peut-être les images qu'elle a laissées dans ma mémoire doivent-elles la vivacité de leurs teintes à la disposition qui nous entraîne alors vers les choses merveilleuses. Quand je la voyais venant de loin [...] je me sentais doué d'une nouvelle vie⁷⁰.

Ce signe démarcatif devient le cadre fleuri où une femme parfaite, vue avec les yeux d'un enfant rêveur à l'imagination fertile, viendra s'installer avec toute sa douceur et son charme. La femme que Blondet, redevenu enfant, décrit est toute exagération, telle une caricature, mais trop jolie pour qu'elle soit de Daumier (de Monnier, oui). Toutefois, un peu plus loin, Blondet reste dans le passé un bon moment et ouvre un tout petit cadre qui est présage d'une vraie caricature que nous présenterons sous peu : « si je veux rassembler mes souvenirs d'enfance, j'avouerai que le mot Cabinet des Antiques me faisait toujours rire »⁷¹. L'image qui suivra cette présentation sera comique.

⁷⁰ *Le cabinet des antiques*, Tome II, p. 1074, 1075.

⁷¹ *Le cabinet des antiques*, *op. cit.*, p. 1078.

D'après notre expérience, la lecture d'un *tableau* (ou dessin) se fait parfois avec autant de minutie et pour une durée de temps comparable à la lecture d'une œuvre littéraire, afin de pouvoir en analyser les plus menus détails et d'en saisir la portée. Nous suggérons que : « La description est assimilable à un croquis presté, ou à un dessin fouillé, ou à un tableau longtemps travaillé »⁷². En autant que la description use de tout ce qui est à sa portée, tels ses indicateurs d'espace, ses signes démarcatifs, ses nuances, ses champs sémantiques, elle simulera l'œuvre plastique. Et pour l'écrivain et pour l'artiste, l'encadrement de l'espace pourra être utilisé dans un rapprochement et, comme plusieurs de ces espaces servent à un effet caricatural, nous pourrons l'insérer dans notre définition de la caricature scripturale.

2.9.4. TRANSPOSITION ET REPRÉSENTATION.

La description bien imagée peut faire paraître un dessin devant le lecteur. Nous devons tout de même envisager les scrupules de Bourneuf qui voit un obstacle dans la *transposition* : « comment par des mots rendre sensible l'objet matériel qu'est le tableau », et dans la *représentation*, « comment rendre compte par le langage d'une réalité non linguistique »⁷³. Malgré toutes les ressemblances possibles et évidentes ainsi que les équivalences, chaque moyen d'expression garde son fonctionnement indépendant et c'est bien comme ça. Nous ne pouvons prétendre réussir parfaitement

⁷² Bourneuf, *op. cit.*, p. 114.

⁷³ *Ibid.*, p. 115.

ce que nombre de poètes romanciers et critiques ont affronté sans succès; de *transposer* d'un domaine à un autre sans effectuer une altération quelconque, même si l'on a constaté que Balzac et Daumier ont abordé un haut niveau de thèmes apparentés. Bourneuf cite Delacroix lorsqu'il affirme que chez Balzac, « plus la description est précise et minutieuse, moins le lecteur "voit" l'objet ». Delacroix, grand artiste révé, qui a plutôt fui les avances amicales et admiratives de Balzac, n'aurait peut-être pas su interpréter les descriptions de l'écrivain. En avançant qu'il est possible, sur le plan de la stylistique, de trouver des *équivalences de la donnée picturale*, Bourneuf suggère donc qu'il existe des moyens de contourner ce problème de la transposition. Le choix du procédé doit être également adapté au style de l'œuvre et à sa période dans l'histoire. Son exemple d'un texte de Huysmans, décrivant une toile de Goya, révèle « des phrases fragmentées, une syntaxe désarticulée, l'emploi de termes rares, l'alliance surprenante des mots »⁷⁴. Ayant une étudié l'œuvre de Goya, nous reconnaissons volontiers cette description saccadée, violente même, comme transposition satisfaisante d'un Goya – surtout le Goya d'après 1793, frappé de surdité, en proie à la crise profonde, où son inspiration prit un tour plus sombre et violent. Dans cette veine, nous pourrions signaler la description suivante des membres du cabinet des antiques, dont nous avons déjà dessiné le cadre, et faire remarquer les « alliances surprenantes de mots », les « trouvailles irrévérencieuses », la « ressemblance à une danse macabre »⁷⁵ :

⁷⁴Bourneuf, *op. cit.*, p. 116.

⁷⁵ Danielle Dupuis, « Pathétique et dérision », *L'Année balzacienne*, PUF, 1999, p. 249.

Il s'agissait là des figures aplaties, mais creusées par des rides, qui ressemblaient aux têtes de casse-noisettes sculptées en Allemagne. Je voyais à travers les carreaux des corps bossués, des membres mal attachés dont je n'ai jamais tenté d'expliquer l'économie ni la contexture; des mâchoires carrées et très apparentes, des os exorbitants, des hanches luxuriantes [...] Les hommes de ce salon offraient les couleurs grises et fanées des vieilles tapisseries [...]⁷⁶.

Remarquons que Balzac décrivait une création de sa propre imagination tandis que Huysmans avait transmis son observation d'une toile existante de Goya. Balzac créait sa propre caricature – il n'y manquait plus que le dessin d'un Daumier.

2.9.5. PERSPECTIVE ATMOSPHERIQUE.

Balzac a toutefois dessiné pour nous des scènes *existantes*, très souvent des rues ou des quartiers de Paris. La rue Neuve-Sainte-Genève, où il situe la Pension Vauquer, revient très souvent dans ses écrits, que ce soit dans ses romans ou dans *Le Paris de Balzac*. Il la cadrera parfois dans le quartier qui l'entoure, magistralement, soit par les seuls traits importants à sa situation dans ce quartier, un peu comme l'artiste situe sa lithographie. L'atmosphère se dessinera à partir de mots bien choisis tels : « nul quartier de Paris n'est plus horrible, ni, disons-le plus inconnu » (le *Père Goriot*), qui existait probablement au XIX^e siècle, « l'homme le plus insouciant s'y attriste comme tous les passants, le bruit d'une voiture y devient un événement ». Toute similitude entre la description de l'auteur et le Paris d'avant Haussmann est devenue impossible à vérifier – la rue Neuve-Sainte-Genève ayant disparu ainsi que cette atmosphère lugubre remplacée de nos jours par le brouhaha de milliers de touristes envahissant la rue Mouffetard (une rue avoisinante) et le quartier du Panthéon. Quoiqu'il en soit, chaque artiste (et nous voulons par ce chapitre voir plutôt l'artiste-caricaturiste chez Balzac que l'écrivain) peut se permettre de parer la

⁷⁶*Le Cabinet des Antiques*, Tome 2, p. 1081.

réalité de sa vision personnelle. Le lecteur de ce passage descriptif reste imbu du mystère que Balzac a suggéré par sa description inquiétante. L'œil de l'artiste en tracerait peut-être un dessin. Comme pour une œuvre d'art, l'écrivain a créé un arrière-plan. Il ne reste qu'à y dessiner les personnages. Daumier a recréé une atmosphère semblable, une lithographie à la légende : « Quelle heure est-il ? » (figure 2.23). Un passant bien mis est surpris, à l'angle de rues désertes où pénètre à peine une faible lumière, par un quidam mal fagoté et armé d'un gourdin. Perturbé, le passant ne peut que balbutier, « Quelle heure est-il ? » Balzac aurait pu imaginer une telle scène.

2.9.6. COMMENT TRANSPOSER ET « FAIRE L'IMAGE » ?

Roland Bourneuf explique, avec l'aide du dictionnaire Robert, le sens de *transposer* : « Transposer consiste à faire changer de forme ou de contenu en faisant passer dans un autre domaine »⁷⁷. Il continue :

La difficulté est de taille, et nous avons vu poètes, romanciers et critiques l'affronter pour parler de peinture. Idéalement, le passage de l'image au mot devrait se faire « sans altérer » l'image. Ce qui est tenter de résoudre la quadrature d'un cercle⁷⁸.

Nous savons que Balzac a essayé de transposer des images dans son texte, dont celle-ci dans *Le médecin de campagne* et nous devons à Mespoulet une description de la méthode de Balzac pour dessiner « La bataille devenue la légende de Napoléon, qu'un vieux soldat raconte »⁷⁹. Mespoulet a attiré notre attention sur ce

⁷⁷ Bourneuf, *op. cit.*, p. 115.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ M. Mespoulet, *Images et romans*, Paris, Les Belles-Lettres, 1939, p. 28.

fait, qui nous était inconnu, d'un Balzac décrivant une lithographie qui elle-même était une version d'une réalité possible. Il explique :

Lorsqu'en 1832 Balzac songeait à composer une *Bataille* ayant son *Lendemain* comme celles de Charlet et de Raffet, il écrivit à sa mère de lui envoyer : *les deux portraits lithographiés de Lannes et de Masséna, les deux meilleurs surtout*. [...] Il avait dans les yeux, non seulement les peintures de batailles, mais surtout l'épopée impériale lithographiée par ses confrères de la *Silhouette* et de la *Caricature* [...] Il voulait faire une œuvre visuelle comme la leur, "pendant la lecture de laquelle" on put croire "assister à une vraie bataille... avec tous les accessoires, uniformes, blessés... Napoléon dominant tout cela"⁸⁰.

Balzac a-t-il réussi à transposer ce dessin d'un champ de bataille sans *altérer l'image*? Nous ne le saurons jamais, car nous n'avons pas pu retrouver ces lithographies de Charlet et de Raffet. Nous ne croyons toutefois pas qu'il était ce genre d'écrivain que décrit Bourneuf, « sans doute secrètement jaloux du peintre et impatient de ses propres limites », mais qui « est bien conscient qu'il ne peut parvenir qu'à une approximation sommaire, que suggérer »⁸¹. Nous croyons aussi que Balzac n'insistait pas à *recréer* ou *transposer* l'image d'un autre, sauf lorsqu'il croyait devoir rendre une scène historiquement véridique.

Nous avons choisi les paroles de Victor Segalen, telles que citées par Bourneuf, pour expliquer le phénomène très spécial que nous avons fréquemment observé chez Balzac : « Puisqu'il s'agit de littérature, les toiles sont absentes, et les

⁸⁰ Mespoulet, *op. cit.*, p. 28.

⁸¹ Bourneuf., *op. cit.*, p. 115.

mots seuls doivent non seulement *faire image*, mais *faire l'image*. » Chez Balzac, *l'écriture d'artiste* avec son alliance surprenante des mots et son maniement astucieux de la stylistique, a servi plus souvent à décrire des personnages qui existent dans son imagination. Nous concéderons que certains de ces personnages trouvent des ressemblances dans la réalité de l'auteur; que certains lieux ou événements dont il a dessiné l'image ont existé mais ils ont, néanmoins, subi le coup de pinceau ou de crayon de Balzac, et, souvent, cette intervention est caricaturale. Comme un artiste, Balzac a créé des images avec son crayon, non par des dessins mais par des mots. Ces images semblent demander une transposition sur la planche du lithographe. Pourrions-nous donner à entendre que Balzac puisse échapper, par occasions, à la problématique de la transposition puisque l'œuvre artistique qu'il dessine, par le lexique qu'il choisit, est la sienne? L'enjeu de la transposition n'est-il pas, alors, reporté à l'artiste qui reproduira, sur la planche du lithographe, ce que Balzac a écrit?

Chez Balzac, le dessin pourrait naître du texte plus souvent que l'œuvre d'art n'est la source de l'écrit. Nous avons pu lire, un peu comme nous *lisons* une œuvre d'art, plusieurs images que Balzac avait dessinées sur ses pages par ses descriptions. Plusieurs caricaturistes ont illustré ce qu'ils avaient lu, ou, comme dans le cas de Daumier, ont vu la même corruption que Baudelaire ou Balzac voyaient et nous l'ont transmise, mais plus précisément que nous pourrions le faire en notre siècle, car « les analogies perceptibles entre les deux arts tiennent aux écrivains eux-mêmes mais

également aux modes d'époque »⁸². L'œuvre de Balzac et celle de Daumier ont cadré avec leur siècle, le siècle de la modernité, du changement, des inventions, de l'engouement poussé, d'une nouvelle société, bref, tout ce qui portait à la satire. En se rejoignant par cette définition de la caricature, Balzac et Daumier s'installent, par leur contribution artistique, comme participants et comme témoins de cette *modernité* que Baudelaire a choisi de définir et de légitimer par les changements fondamentaux de son siècle.

⁸² Bourneuf, *op. cit.*, p. 117.

Chapitre 3

Balzac et *La Caricature*

3.1 BALZAC À LA CARICATURE D'APRÈS CHAMPFLEURY.

Par ce titre que Balzac donna à son œuvre, *La Comédie humaine*, l'écrivain annonçait clairement son désir de se moquer de la société, utilisant souvent la satire ou la caricature littéraire pour arriver à l'effet désiré. Cette façon de présenter ses contemporains parut très tôt dans les écrits journalistiques de l'écrivain. Il contribua simultanément à plusieurs journaux dont *La Silhouette*. Ensuite il travailla pour *La Caricature*, qui fut publiée pour la première fois en novembre 1830, suivant le *Prospectus et numéro-modèle d'octobre*, auquel Balzac avait également contribué.

En feuilletant une appréciation par Champfleury des *personnalités* de son temps, dans l'édition de 1861 de *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*, nous sommes surprise de lire que « Le premier volume de *La Caricature morale politique et littéraire*¹ est rédigé tout entier par Balzac »². Connaissant la carrière caricaturale de Daumier et son rôle considérable dans *La Caricature*, *le Charivari* et *l'Association*

¹ Nous avons en main la photocopie des numéros 1 à 8 de *La Caricature*, et le titre n'est pas le même que celui que nous trouvons dans la citation de Champfleury. Il se lit : *La Caricature morale, religieuse, littéraire et scénique*. En plus, le numéro 4 du 25 novembre affiche, *La Caricature politique, morale religieuse, littéraire et scénique*.

² Champfleury, 1968, p. 37

mensuelle lithographique, ce qui nous surprend encore plus est que Champfleury, cette fois dans une publication de 1885, intitulée *Histoire de la caricature moderne*, choisisse à un certain moment de rendre hommage à Balzac comme *caricaturiste* en déclarant :

Dans le premier de ces journaux [*La Caricature*], d'abord la plume prit le dessus, et le premier caricaturiste fut Balzac; [...] Après un an d'escarmouche contre la cour citoyenne, Balzac se retira sans oublier la revue qui l'avait aidé à vivre. Daumier et Balzac se connurent au journal³.

Cet écrivain qui connaissait personnellement Balzac et les caricaturistes révèle également les divers pseudonymes que Balzac utilisait dans le même journal, tels que le comte Alex de B., Henri B., Morisseau et Alfred Coudreux. En effet, nous constatons que chacun à leur tour, ces pseudonymes apparaissent à la fin de tous les articles de *la Caricature*, du numéro 1, du 4 novembre, jusqu'au numéro 5 du 2 décembre, où nous trouvons un article signé V⁴. Nous en découvrons un autre au numéro 8 daté du 23 décembre. Triboulet est l'auteur de ce dernier article insensé à faible insinuation politique, dont la première phrase n'est qu'une suite de sons onomatopéiques, ainsi qu'un deuxième, du 30 décembre, qui commente les événements de la semaine sous le titre de « Pochades ». Néanmoins, Balzac continue de contribuer à *La Caricature* par ses articles et monopolise les écrits du journal, du moins jusqu'à la fin de l'année 1830.

³ Champfleury, 1885, p. 38.

⁴ Honoré de Balzac, *Œuvres diverses, Volume 2*, Paris, Gallimard, 1990, p. 1598. Une notice sur les articles publiés dans *La Caricature* nous révèle que l'auteur de ce « Croquis » est Constance Aubert, fille de la duchesse d'Abrantès, et que Balzac en tant que rédacteur en chef lui aurait remis la somme de 40 francs pour son article.

3.1.1. BALZAC JOURNALISTE : LE POURQUOI.

Pourquoi l'auteur devenu célèbre en 1829 par son roman *Le Dernier Chouan* et ses méditations sur la *Physiologie du mariage* opterait-il de devenir journaliste et ceci pour une année complète? Tout en se sentant en pleine possession de son talent d'auteur reconnu, il se rend compte qu'il ne peut subsister avec les maigres revenus d'un écrivain, surtout d'un écrivain qui a des dettes. L'année 1830 marque publiquement la crise en cours dans la librairie et plus précisément dans la publication du roman. Dans un article de l'*Année balzacienne*, Roland Chollet revoit certains manuscrits de Balzac à ce sujet et suggère, pour cet article de Balzac reproduit dans *L'Universel* intitulé « De l'état actuel de la librairie », cette conclusion implicite : « un roman ne saurait faire vivre ni celui qui l'écrit ni celui qui l'édite »⁵. Balzac a fourni plusieurs articles à plusieurs journaux mais nous choisissons de ne nous arrêter qu'à *La Silhouette* et ce, très brièvement, et à *La Caricature* plus longuement, puisque ce journal annonce par son titre et révèle par son contenu une des ressemblances les plus marquées entre Balzac et Daumier. Nous savons que les deux Honoré se rejoignent dans certaines de leurs opinions de la société. En analysant de près l'apport de l'écrivain aux journaux et surtout à *La Caricature*, nous y voyons aussi une origine possible de l'écriture caricaturiste de Balzac. En même temps, nous percevons le rôle qu'aura pu jouer la pléthore de renseignements, qu'ils soient

⁵ Roland Chollet, « Balzac journaliste », *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1981, p. 125.

politiques, économiques ou sociaux, et le contact continu entre écrivains et caricaturistes d'un même journal. Il est certainement concevable que ce fut à ce moment que Philipon, le gérant, les présenta l'un à l'autre, puisque les deux Honoré travaillaient tous deux à *La Caricature* à la même période.

La participation de Balzac à *La Silhouette* fut très utile à l'évolution de sa pensée et de sa plume. La plupart des articles auxquels Balzac a contribué sont plutôt *apolitiques*. S'ils deviennent politiques, c'est souvent un élan de son cœur d'artiste non apprécié qui espère promouvoir l'épanouissement des arts⁶. Après le 27 mai 1830, lorsque le journal devient nettement politique et attaque Charles X avec vigueur, précipitant sa déposition, Balzac choisit plutôt de se retirer en Touraine avec madame de Berny. Il n'était donc pas à Paris lors des « événements de juillet » qui mirent fin à la *Restauration*. Après les derniers soubresauts, Balzac offre à *La Silhouette* du 3 octobre 1830 une satire déchaînée contre les Jésuites intitulée *Zéro, conte fantastique* et signée Alcofribas, puis l'auteur cesse officiellement toute collaboration avec le journal le 10 octobre 1830 par ce dernier article intitulé *Tout, conte fantastique*, dont le titre fait pendant à celui de *Zéro*⁷. Quant à Daumier,

⁶ « Des artistes », l'article le plus politique que Balzac ait écrit, à *La Silhouette*, paru en trois fois, du 25 février au 10 mars 1830 révèle avec passion la théorie de l'écrivain sur la valeur de l'artiste et la manque d'égard qu'il doit souffrir aux mains de la société.

⁷ Cet article manifeste plutôt le désenchantement de Balzac, envers la société et « l'invention des deux titres exactement symétriques (sans aucune valeur rédactionnelle de cette symétrie) provoque un contraste ironique, un *effet de sens* d'un numéro à l'autre ». Roland Chollet, *Balzac journaliste, op. cit.*, p. 399.

« un artiste de génie encore inconnu »⁸, il ne s'ajoute à l'équipe des lithographes qu'à la fin d'octobre 1830. Nous suivons le parcours de Balzac depuis *La Silhouette* puisque ce journal, en s'éteignant le 2 janvier 1831, laisse *La Caricature* prendre son plein essor. Nous étions au courant d'une certaine participation de Daumier à *La Silhouette* et y cherchions un début de relation entre les deux Honoré, mais il semblerait que les deux Honoré n'y travaillèrent pas en même temps.

En fondant son journal en octobre 1830, Philipon en confie le lancement à Balzac. *La Caricature* accueille également Daumier et plusieurs autres des dessinateurs et écrivains de *La Silhouette*. Puisque nous connaissons très bien l'apport de Daumier à *La Caricature*, ainsi que le rôle important qu'y joua Balzac, au moins en 1830, en plus de toutes les affirmations déjà mentionnées de leur rencontre au journal⁹, nous avons voulu étudier avec minutie les pages de la première année de ce journal, que nous avons eu en main. Nous chercherons, plus tard, dans les écrits plus récents concernant l'œuvre journalistique de Balzac, la confirmation ou l'infirmité des avancées qui découleront de notre propre analyse.

Avant d'étudier de plus près le journalisme d'après Balzac, vérifions si les paroles de Champfleury consacrant Balzac comme le premier dont la plume servit à la caricature s'avèrent justes – assez justes pour avoir une répercussion sur les débuts

⁸ Roland Chollet, Christiane et René Guise, Notices, *Balzac œuvres diverses*, p. 1508.

⁹ Voir note 2, page 1, de l'introduction pour la première allusion.

d'artistes caricaturistes comme Daumier. Dans une notice fournie par Roland Chollet, Christiane et René Guise, à *Balzac Œuvres diverses*, nous repérons une corroboration des dires de Champfleury en ces mots :

Quoique Balzac ne soit nommé nulle part dans l'acte passé par devant Me Aumont, il joua un rôle prépondérant dans le lancement du journal. Quand Philipon lui demandera quelques années plus tard de laisser faire son portrait en vue d'une « galerie biographique des célébrités de la presse, » il s'adressera à lui comme à « l'auteur des premiers numéros de *La Caricature* »¹⁰.

Nous avons donc trouvé une autre motivation pour étudier les articles de *La Caricature* signés d'un ou de plusieurs pseudonymes de Balzac tels que fournis par Champfleury. Nous l'avons fait avec l'œil de l'amateur de caricatures qui connaît déjà l'œuvre très politisée de Daumier et qui essaie de trouver un lien possible entre les sujets traités avec un humour satirique par Balzac, et caricaturés à la même période ou plus tard, par Daumier. Le caricaturiste émulait-il l'écrivain ou manifestait-il simplement un jugement semblable à celui de l'écrivain sur les politiciens ou sur cette nouvelle aristocratie qu'est la bourgeoisie? Nous cherchions également à percevoir un glissement possible de procédés utilisés par l'écrivain dans les articles de journal vers la description de personnages ou de lieux qui font partie de cette écriture picturale qu'est *La Comédie humaine*.

3.2. ANALYSE DE LA CARICATURE DE 1830.

¹⁰Roland Chollet, *op. cit.*, p. 1592.

Succombons immédiatement à la tentation de jouir de l'article suivant en date du 18 novembre 1830, même si ce n'est pas le premier qui se présente à nous. Il est intitulé : *Fragment d'une Nouvelle Satyre Ménippée*, [sic] *Satire des morts*. Devons-nous y lire tout ce que le titre suppose? Ménippe, philosophe et poète cynique, était l'auteur d'écrits bouffons. L'histoire littéraire révèle que la satire avait comme but de censurer les mœurs politiques, tandis que la littérature plus moderne entrevoit la satire comme un écrit qui attaque en se moquant. Nous constatons tout de même qu'il s'agit d'une contribution toute particulière puisque le gérant, Philippon, choisit d'y afficher son commentaire au bas de la première page :

Nous n'avons pas pu nous refuser à laisser envahir nos colonnes par cette originale conception, qui, du reste, remplit toutes les conditions de nos divers articles, car c'est tout à-la-fois [sic] une Charge, une Caricature, un Croquis et une Fantaisie¹¹.

L'article en question est signé de quatre noms. Les voici tels qu'on les lit : « Alf. Coudreux. – Le Cte Al. De B. – Henry B. – E. Morisseau... »

Remarquons le titre au complet du journal que nous allons commenter avant même de nous consacrer au journal dans son ensemble : *La Caricature morale, religieuse, littéraire et scénique*¹². Cette appellation prévient le lecteur que la teneur de la revue tendra vers la moquerie ou la satire de la morale, de la religion, de la littérature et du théâtre. Toute participation doit donc se ranger sous des rubriques qui

¹¹ Charles Philippon, *La Caricature morale, religieuse, littéraire et scénique*, Paris, Aubert, 18 novembre 1830, p. 17-23.

¹² On ajoutera, *politique*, en permanence, au titre du journal en 1831.

s'apparentent au titre de la revue. Ce sont ces titres que Balzac a employés abondamment dans ses contributions au journal satirique. Il y a ajouté une satire, une *satyre ménippée*¹³, que nous étudions immédiatement, et qui nous présente plusieurs célébrités, sous un autre jour. Ce sont « des talents [*sic*] prodigieux dont le monde s'ébahissait depuis l'an premier jusqu'à cette époque assez obscure dans l'histoire »¹⁴, tous invités pour aider à :

[...] fonder un gouvernement-modèle [...] une merveilleuse utopie allant sur des roulettes, et fabriquée de manière à prouver au monde entier que la Liberté était une joyeuse personne, ayant des mœurs, et ne vivant pas en gourgandine affamée de baisers robustes, affriandée de sang et de cadavres¹⁵.

Balzac s'amuse avec les mots et leur donne à l'occasion un double sens qui est souvent antithétique, mais son message social, avec insinuations politiques, a la verve et le mordant des messages politiques de Daumier. Connaissant les opinions de Balzac sur Louis-Philippe, nous voyons dans ses allusions au *gouvernement modèle* et à la *merveilleuse utopie*, un manque de confiance en ce que le chef du nouveau gouvernement pourra accomplir – ce qu'il laisse transparaître par la satire de ses commentaires. Balzac n'a-t-il pas écrit dans une *Lettre sur Paris*, le 18 février 1831 en parlant de la monarchie orléaniste, que c'était : « gouvernement bâtard appuyé sur de fausses bases »¹⁶? Dans son enquête sur la *Politique des deux ministères*, suivant la révolution de juillet il ajoute : « Nous avons tous instinctivement senti que Juillet a

¹³ *La Caricature*, op. cit., « Fragment d'une Nouvelle Satyre Ménippée. Convention des morts », 18 novembre 1830, p. 17

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶ *Lettres sur Paris*, Tome 14, p. 431.

manqué d'un homme; et ce fut, comme nous l'avons dit ailleurs, une grande révolution tombée entre de petites mains »¹⁷. En mai 1831, donc l'année suivante, Daumier dessinera une caricature intitulée « Masques », (figure 3.1) un portrait de groupe aux visages grimaçants, représentant Louis-Philippe (la poire) et le personnel de la Monarchie de Juillet. Cette caricature rappelle clairement les mots sarcastiques de Balzac, « gouvernement-modèle ». Balzac poursuit la satire en appuyant la plume sur certains traits saillants de personnalités déjà passées de vie à trépas pour suggérer finement les défauts de certaines personnalités existantes. D'autres qui n'ont jamais existé autrement que par le crayon du caricaturiste (Prudhomme)¹⁸, mais qui représentent un échelon de la société que l'écrivain ridiculisera dans ses romans, viendront s'ajouter à la longue liste des *satirisés*.

3.2.1. BORGIA.

Son Borgia, qu'il fait chef de l'opposition royaliste, « portait une perruque et avait des bas chinés »¹⁹ Des bas chinés, aux dessins irréguliers, symbole peut-être de certaines *irrégularités* dans sa personnalité, qui évoqueront des similarités reconnues, par les lecteurs, chez certains membres du gouvernement? C'est une tactique bien connue de la caricature picturale que de présenter un personnage fourbe (soit fictif ou depuis longtemps disparu) dont les agissements répréhensibles bien connus du peuple

¹⁷ *Politique*, Tome 14, p. 1234, 1235.

¹⁸ L'épellation du nom du personnage caricatural, Prudhomme, par Daumier, s'écrit sans apostrophe.

¹⁹ *La Caricature*, *op. cit.*, p. 18.

identifieront un homme public que l'artiste veut satiriser et qui ne peut être mentionné ouvertement. Après la *Loi sur la liberté de la presse* du 29 août 1835 Daumier publiera sa série de Robert Macaire, dans *Le Charivari* et, plus tard, *L'Histoire ancienne* qui, en plus d'aider à *délivrer* l'Art de l'influence des Grecs et des Romains, comme Baudelaire le voyait, visait certains politiciens ou certaines professions. Nous pensons à *Une Rencontre de joyeux augures* (figure 3.2) :

By watching the flight of birds or the direction of lightning bolts, Roman augurs could purportedly discover the will of gods in regard to proposed military or political undertakings. Since they were not answerable to anyone, they had the freedom to read the signs they or their allies chose. [...] Daumier, [...] in *A Meeting of Joyful Augurs*, [...] used the theme to expose the government officials, lawyers and industrialists he felt were playing a cruel, deceitful joke through their use of power²⁰.

3.2.2. CONFUCIUS.

Notons la présence de Confucius, « reconnu pour guide par le centre » qui avait « d'énormes moustaches et l'ordre du Saint-Sépulcre, qui brillait sur sa poitrine à côté d'un crachas en diamans [*sic*] »²¹. Est-ce que Balzac se livre aux préjugés contre les Chinois, communs à cette période,²² et trouve que cet honneur conféré à un Chinois tout philosophe qu'il soit serait une aberration? Nous en doutons. Institué en 1496 par le pape Alexandre VI, cet ordre militaire qui honorait les nobles se rendant

²⁰ Marie Cieri et coll., Catalogue, *Honoré Daumier Histoire ancienne*, Presented by the University of Southern California Fine Arts Department at the J. Paul Getty Museum, Malibu, May 1-June 15, 1975, p. 22.

²¹ *La Caricature*, op. cit., p. 19.

²² Les « chinoiseries » étaient à la mode et Daumier s'est livré à plusieurs caricatures de mauvais goût sur ce peuple. Nous en avons déjà vues quelques unes au chapitre 2, « La caricature : une définition ». (Figure 2.9)

en pèlerinage aux lieux Saints renaissait en popularité au XIX^e siècle. Cela expliquerait sa présence dans l'esprit de Balzac. En observant le ton de son article fantaisiste, il nous semble plus vraisemblable que Balzac vise plutôt un personnage connu de son vivant qui s'est vu conférer un certain honneur sinon anachronique du moins non mérité et que ce geste lui ait semblé aussi absurde ou insensé que de donner à Confucius, né avant Jésus-Christ et auteur d'une doctrine personnelle très éloignée du christianisme, l'Ordre du Saint-Sépulcre. Il serait probablement aussi invraisemblable pour Confucius d'être vu avec une décoration en *diamans* [sic] que de porter l'honneur qu'on lui a accordé. L'auteur viserait-il certains *arrivés* de la société qui d'après lui arborent un signe extérieur, d'une portée semblable, qu'ils ne peuvent se mériter et qui le font avec mauvais goût?

3.2.3. VICTOR COUSIN.

Lorsque Balzac invite Victor Cousin, philosophe, fondateur de l'histoire de la philosophie et son contemporain, à sa « Convention des *morts* », il le range dans l'anachronisme. Lorsqu'un personnage surgit dans un endroit qui ne sied pas à sa personnalité, lorsqu'il est placé dans un siècle autre que le sien entouré d'un décor anachronique, il devient une caricature et fait rire. Dans le même paragraphe de cet article qui admet ses propriétés satiriques, Balzac fait allusion à Confucius, personnage illustre dont les mérites sont toujours acceptés de nos jours, et à Victor Cousin, bien vivant dont il ne semble apprécier ni la personnalité ni les soi-disant

mérites. Nous y voyons une façon originale de caricaturer Cousin qui est tout particulièrement visé par l'élan satirique de Balzac. Le journaliste précise que « M. Victor Cousin, en 9 volumes in-8o, commandait la section de gauche où étaient placés les doctrinaires. Il avait l'air d'un matamore qui a trop bu ». Balzac ne reconnaît *aucun talent* à M. Cousin ni un certain honneur²³ qu'on lui aurait attribué. Le portrait-charge que Balzac dessine révèle *l'intérieur* de l'homme qu'il veut atteindre par son apparence extérieure et sa démarche.

Poussée par une curiosité motivée par cette tirade de Balzac contre Victor Cousin, nous avons trouvé un article de Max Andréoli qui nous a fait voir bien des choses. Une rivalité semble avoir existé entre Balzac et Cousin par ce fait que chacun d'eux a voulu offrir sa doctrine philosophique élitiste, parallèle à la religion chrétienne qui était, d'après eux, faite pour les masses. Cousin fut célébré pour son recueil de *Fragments philosophiques*, ses cours en Sorbonne, à partir de 1815 lorsqu'il n'avait que vingt-quatre ans, et celui de 1828, où il s'était vu confier la chaire d'histoire de la philosophie moderne. Les théories de Cousin, associées à l'éclectisme, apparaissent ambiguës pour certains. Balzac croit que : « l'accumulation de termes pédantesques [...] semblent bien constituer [...] le fond de la philosophie cousinienne »²⁴.

²³ Victor Cousin fut admis à l'Académie française en 1830...

²⁴ Max Andréoli, « Balzac, Cousin et l'Éclectisme », *L'Année balzacienne*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1971, p. 61. Nous reviendrons à Cousin lorsque nous étudierons un autre article de Balzac à *La Caricature*.

3.2.4. CONSTITUTION DU GOUVERNEMENT MODÈLE.

Tant de grands noms de *disparus* s'entassent dans ce gouvernement modèle, Platon, Abélard, Danton, Rabelais, ses *pantagruélismes* et son appréciation du bon vin, Jean-Jacques Rousseau, Mahomet, Diderot, Pitt et Cobourg, Montesquieu et plusieurs autres, qu'il faudrait connaître mieux le siècle pour en goûter la portée voulue par Balzac et comprise par les lecteurs de 1830. N'est-ce pas l'équivalent des dessins de Daumier qui, parfois, *laissent entendre* au lieu de *démontrer clairement* afin d'échapper à la censure, mais sachant que le peuple saura décoder :

Quels sont les griefs de Balzac contre ce régime nouveau? Il lui reproche surtout de manquer de jeunesse, [...] Cette attaque contre la "gérontocratie" est le véritable "leit-motiv" [*sic*] des *Lettres sur Paris*. À peine arrivé de sa province, Balzac s'aperçoit que la révolution, faite par la jeunesse, est exploitée par [...] des hommes vieux [...] mais, ce qui est pire, par des hommes vieillis, usés, marqués par un long exercice du pouvoir, incapables d'un véritable renouvellement²⁵.

Par son choix d'illustres *morts* pour représenter le gouvernement modèle existant, Balzac peut faire allusion à la *gérontocratie* existante, qui ne peut se renouveler, sans risquer d'être condamné pour aucune des accusations qu'il portera contre des *disparus*. Cet article, plus agressif que les lettres sur Paris mais signé de quatre pseudonymes, se permet une critique plus acerbe que la correspondance au *Voleur*.

²⁵ Bernard Guyon, *La Pensée politique et sociale de Balzac*, Paris, Librairie Armand Colin, 1967, p. 385.

Bernard Guyon, dans sa *Pensée politique et sociale de Balzac*, nous apporte une autre explication, de cette *charge* cinglante portée à Victor Cousin et nous croyons l'avoir reconnue. Bien des événements se sont déroulés à Paris lors du séjour de Balzac en Touraine, en plus de la Révolution de Juillet. Nous laissons Guyon résumer ce qui se passait pendant que l'écrivain faisait *des provisions littéraires* :

[...] ses camarades à Paris, démolissaient un trône, en élevaient un autre, saisissaient les "leviers de commande" dans la politique et l'administration [...] les doctrinaires du *Globe*, les Villemain, les Guizot, les Cousin, qui avaient, depuis de longues années, mené le combat dans le parti libéral, n'hésitaient pas à s'emparer du pouvoir. Derrière eux se glissaient d'innombrables personnages d'une moralité douteuse et d'un talent médiocre qu'unissaient les liens très forts de la "camaraderie littéraire". [...] Stendhal était nommé consul à Trieste; [...] Girardin, inspecteur aux Beaux-Arts; Alexandre Dumas, bibliothécaire-adjoint au palais royal; Mérimée se casait [...] Michel Chevalier et Saint-Marc Girardin, conseillers d'état [...]²⁶.

Une des raisons valables pour expliquer son retour à Paris s'était présentée à Balzac par la proposition de Girardin d'écrire pour *Le Voleur* ses « Lettres sur Paris ». L'écrivain accepte de reprendre sa contribution au journal mais il ne pourra se permettre d'y critiquer ouvertement ce qu'il déplore. Toutefois, pris par l'atmosphère du journal satirique, *La Caricature*, et peut-être par un Philippon qui a su également aiguillonner Daumier, Balzac s'est livré à un brin de satire politique dans cet article. Philippon en reconnaît la portée caricaturale et, par deux fois, applique une *légende*, au bas de la page comme il les appliquait au bas des lithographies de ses caricaturistes²⁷. Le fondateur de *La Caricature* aimait composer la légende des caricatures de son

²⁶ *Ibid.*, p. 377, 378.

²⁷ *La Caricature*, 18 novembre, 1830, p. 17 & 20.

journal. Il s'assurait que les lecteurs étaient au courant de ce fait et en assumait la répercussion. Toutefois, comme Daumier²⁸, Balzac n'a pas vraiment besoin de légendes pour porter le coup qu'il veut porter. Après cet article, Philippon n'a jamais plus ajouté de commentaire. Aurait-il voulu s'approprier une partie du mérite de cet article? Le mordant de la « Convention des morts », en particulier, nous a semblé se rapprocher considérablement de celui des caricatures de Daumier. Dans la description des personnages de ses romans, et la presque totalité de ses écrits journalistiques, un peu comme Daumier l'a fait lorsqu'il fut forcé d'abandonner la caricature politique, par la loi sur la liberté de la presse du 29 août 1835, Balzac se voua à la critique sociale, critique moins virulente que celle que l'on lit dans cette *Satyre Ménippée* mais que l'on peut aussi bien rapprocher de Daumier. Les *Lettres sur Paris* que Balzac donne au *Voleur*²⁹, du 30 septembre 1830 au 31 mars 1831, contiendront des allusions politiques perceptibles, ainsi que son *Enquête sur la politique des deux ministères*, mais le style est différent, plus posé, un peu comme une dissertation intellectuelle et raisonnable sur des sujets d'actualité ou encore, une histoire que son auteur raconte sans la fougue et la vivacité prodiguées pour sa *satyre*.

3.2.5. M. PRUDHOMME, LE BOURGEOIS.

²⁸ Dans un catalogue intitulé *Le peintre graveur illustré*, (Delteil) qui présente l'œuvre de Daumier, un commentaire expliquant l'importance de la légende d'une caricature fait exception pour Daumier : « Pour Daumier, c'est tout différent. La légende n'a pas *a priori* pour ses œuvres, la même portée et il se préoccupait peu du texte applicable aux scènes qu'il traçait sur la pierre si compréhensibles par elles-mêmes. »

²⁹ Autre journal auquel Balzac a collaboré en 1830.

C'est en « type des bourgeois de Paris » que M. Prudhomme se présente, ce M. Prudhomme qui était chargé de transmettre l'opinion que le caricaturiste Monnier se faisait du bourgeois et qui fut repris plus tard par Daumier dans ce même rôle (figure 3.3). Le personnage est remarqué autant « par l'ampleur de ses mollets que par sa carrure. Ses breloques et sa chaîne d'or produisirent un léger bruit. Il est en costume de garde national ». Afin de s'assurer que le lecteur pourra voir ce qu'il y a de ridicule chez le bourgeois typique, Balzac croit devoir ajouter : « sa figure excite l'hilarité de l'assemblée »³⁰.

L'*opprimé* Prudhomme, qualificatif sur lequel Balzac insiste, glisse dans son discours des allusions politiques telles « les glorieuses, les immortelles, les patriotiques, [...] les sanglantes journées »³¹, sans doute *les trois Glorieuses* de juillet 1830. Il représente le bourgeois au gouvernement modèle mais Balzac l'assoit à côté de Perreault, qui a écrit des contes pour enfants. L'auteur de *La Comédie humaine* a déjà une opinion formée sur la bourgeoisie et sa candeur bonasse et cette caricature du bourgeois laisse présager la façon dont il présentera ses bourgeois de la *Comédie humaine*.

Le Prudhomme de Balzac, avec ses idées de grandeur, pourrait désigner plusieurs des caricatures de Daumier mettant en vedette le bourgeois ridicule. Nous

³⁰ « Nouvelle satire ménippée », *La Caricature*, op. cit., p. 19.

³¹ *La Caricature*, op. cit., p. 19.

choisissons d'examiner de près une gravure intitulée *Madame Prudhomme, ne nous pressons pas* (figure 3.4). Monsieur, madame et fiston sont à la plage et s'avancent vers nous, d'un pas pondéré, se voulant digne. Vêtus de maillots de bain moulant leur corpulence, le nez en l'air, la grimace condescendante, le dos arqué vers l'arrière, marchant du même pied, monsieur et madame se tiennent par le bras. Déjà, le spectateur décèle la morsure satirique. Le désordre qui ajoutera à la moquerie se personnifie par fiston que papa retient par la main mais qui devance ses parents en brisant la cadence de leur *marche santé au vu et au su du public qui observe*, par son usage du pied opposé à celui de ses parents. En ce cas, Balzac aura vu avant Daumier les possibilités d'un personnage comme Prudhomme³² pour endosser les manies du bourgeois puisque la caricature de Daumier est plus tardive.

3.3. L'ARCHEVÊQUE.

Pendant cette année de 1830, Balzac qui avait déjà manifesté son goût pour la satire par sa *Physiologie du mariage*, semblait vouloir tâter le pouls des lecteurs par la variété dans le style de ses écrits. Sa première contribution à l'édition originale du journal, datée du 4 novembre 1830, intitulée « L'Archevêque » et classifiée, *Caricature*, est une méditation critique sur les changements apportés à la vie des princes ecclésiastiques d'autrefois, « au temps où l'Église était puissante et riche ».

³² Ce phénomène peut être également expliqué par l'amitié entre Balzac et Monnier, celui qui fut le premier à utiliser Prudhomme.

Le tout petit paragraphe qu'il consacre à l'Archevêché du Paris de 1830 déplore la disparition de la poésie d'antan que l'on a remplacée par la politique et les budgets. Étant remonté à travers les âges, il décrit avec volupté la chambre d'un jeune archevêque, la belle *Impéria* qui occupe le lit et le jeune *monsignor* au teint de *femme* et aux yeux noirs. Ce type du jeune et beau personnage, un tant soit peu efféminé, se retrouvera dans *La Comédie humaine*. Souvent, lors de la description de jeunes hommes à la mode, tels les Vandenesse, Rastignac et Rubempré, Balzac leur accorde des traits féminins et c'est ce qui semble les rendre attrayants aux femmes. Allons voir, juste un moment, la description de Lucien de Rubempré, telle que Balzac la dessine dans *Illusions perdues*, (1835) :

Son visage avait la distinction des lignes de la beauté antique [...] un front et un nez grec, la blancheur veloutée des femmes, les yeux noirs tant ils étaient bleus [...] Il avait les mains de l'homme bien né [...] À voir ses pieds, un homme aurait été d'autant plus tenté de la prendre pour une jeune fille déguisée, que semblable à la plupart des hommes fins, pour ne dire astucieux, il avait des hanches conformées comme celles d'une femme³³.

Ce même Rubempré, jeune poète de talent fait partie des personnifications sveltes et élégantes du populaire dandy du XIX^e siècle dont certains atteignent le succès social financier et même politique dans les romans de Balzac (les Rastignac, Vandenesse etc.). Serait-ce une opinion critique de la société, finement camouflée, peut-être, comme son ancêtre admiré et émulé, Rabelais, savait le faire?

Daumier avait choisi Robert Macaire pour incarner le dandy et par ce fait rangeait ce type bien connu du XIX^e siècle parmi les coquins³⁴. Pour l'artiste, il ne

³³ *Illusions perdues*, Tome 4, , pp. 375, 376.

³⁴ Nous reparlerons longuement de coquins au chapitre 8, *Les coquins personnages-types des deux Honoré*.

s'agirait jamais d'associer le clergé raffiné d'antan au dandysme ou de regretter la perte de leur richesse et de leurs pouvoirs. Il ne voit pas cette « classe » de la société du même œil que l'écrivain et ne s'est occupé de lui porter attention qu'après 1865 à l'occasion de la rentrée officielle en France des Jésuites (chassés en 1764 pour leur implication dans la politique). Daumier créa un personnage ressemblant au Bertrand de Robert Macaire comme représentant le Jésuite. Il le nomma Basile. La lithographie de 1869, que nous présentons, fait partie des 19 caricatures satirisant cet ordre clérical controversé (figure 3.5).

Bertrand is the individual with no scruples, cunning, mercenary, and it should not be surprising that the Jesuits, in the eyes of Daumier, may have had the same characteristics. Daumier, a militant Republican, was, for that reason, anticlerical³⁵.

Une sculpture de Voltaire, à l'arrière-plan droit, arbore un sourire sarcastique en s'apercevant que le Jésuite qui voulait l'éclabousser en lui lançant une bouteille d'encre s'est lui-même souillé amplement les mains. La figure angulaire au nez crochu et aux lignes distinctives rappelle Bertrand. La légende se lit « Je voulais la lui jeter et c'est moi qui me suis sali. »

3.4. LA CONSULTATION.

Sous l'entête de « La Consultation », de *La Caricature* du 11 novembre 1830, Balzac qui signe Alfred Coudreux compare avec une satire mordante, la consultation enthousiaste et légère qu'un médecin donne à une très jolie jeune dame dans un hôtel de la Chaussée d'Antin et celles qu'il concède de mauvaise grâce à de vrais malades dans son cabinet. Cet article, sous la manchette « Caricatures », aura été apprécié par Daumier qui, si l'on en juge d'après les dessins contenus dans le Catalogue raisonné de Jean Adhémar, intitulé *Les Gens de médecine*, n'a aucune confiance en la charité attribuée à la profession.

³⁵ Charles F. Ramus, *Daumier 120 Great Lithographs*, New York, Dover Publications, p. 134.

Cette « consultation » met en scène un médecin accordant son attention enjouée, pendant une heure, à la jolie madame de *** [sic] qui n'est pas malade, pendant que l'attendent vingt personnes en consultations gratuites. Après que la jolie dame a admis une petite toux sèche, des inquiétudes dans les jambes et sa certitude d'avoir un anévrisme au cœur, le médecin lui parle de la qualité de son matelas, du côté sur lequel elle se couche et puis il passe à des questions plutôt personnelles :

- Que mettez-vous sur votre tête pendant la nuit?
- Un bonnet.
- Est-il en toile ou en coton? [...]
- Avez-vous des nouvelles de M. le comte?
- Mon mari! ...Ah bah! est-ce qu'il pense à moi!
- Il s'amuse à Alger...Hi, Hi, Hi! ...(Il rit.)Vous rapportera-t-il des cachemires³⁶?

Ce ne sont pas des propos très professionnels. Ils ne ressemblent en aucune façon à ceux du même médecin qui traite les patients, en consultation gratuite, dans son cabinet. Écoutons un peu la conversation qui suit :

- Eh bien, qu'avez-vous?Allons, mon homme, dépêchons-nous.
- Monsieur, j'ai les fièvres depuis un mois.
- Ce n'est rien... Mais oui, vous avez le fond du teint un peu altéré...Prenez du quinquina³⁷...

Et le docteur passe rapidement à une autre patiente.

Parmi les multiples caricatures des gens de médecine que Daumier a dessinées, nous avons choisi de présenter cette planche tirée de *Tout ce qu'on voudra*, puisqu'elle démontre un docteur qui préfère s'amuser plutôt que de soigner des

³⁶ *La Caricature*, 25 novembre, p. 11

³⁷ *Ibid.*, p. 11

malades. On y voit le médecin, déjà engagé dans l'escalier, ayant quitté son patient aussi précipitamment que possible, après lui avoir donné une ordonnance que le pauvre malade n'apprécie pas beaucoup, en fait, il lui recommande un régime très sévère (figure 3.6). En voici la légende :

Le malade. – comment, docteur, pas même un œuf à la coque!

Le docteur. – Non, il faut que vous observiez la diète la plus complète pendant encore au moins cinq jours...c'est un préjugé de croire qu'on a besoin de manger pour vivre!... Pardon si je vous quitte si vite, je vais dîner en ville!...

Les deux Honoré se rejoignent très bien dans ces deux caricatures d'un médecin bourgeois qui aime mieux soigner ceux qui peuvent bien le rémunérer, qu'ils soient malades ou non.

3.4.1. LA MÊME DATE, AU MINISTÈRE DES FINANCES.

Après avoir typé les médecins d'après leurs qualités morales dans l'article précédent, pour ensuite dessiner un gros curé à la large panse, futur personnage de sa *Comédie humaine*, sous le titre de *Charges, La colique*, au journal de la même date, Balzac accroche une certaine apparence physique qui en dit long sur les capacités intellectuelles du garçon de bureau typique.

La scène se passe au Ministère des Finances [*sic*] :

Personnages : Deux vieux garçons. – Ils sont petits trapus, à figure en forme d'écumoiros. – Ils conservent encore l'ancienne livrée du gouvernement-parjure. – On voit que ce sont de vieux domestiques qui ont été garçons de recette, valets de chambre, heiduques, et qui sont au ministère depuis trente ans. Le plus ancien a offert à l'autre une prise de tabac. – Ils ont tous deux déployé leur mouchoir à carreaux bleus et rouges. – Ils se regardent avant de se moucher. – Ils ont l'air de se défier l'un et l'autre; mais ils guignent de l'œil en même temps³⁸.

³⁸ 25 novembre, *op. cit.*, p. 25

Ces « garçons de bureau à la figure en forme d'écumoire, d'où aurait pu s'échapper toute intelligence qui aurait pu y être contenue, nous suggèrent la présentation aussi malveillante de ces autres garçons de bureau, sous Baudoyer, au même Ministère des Finances³⁹, dans le roman de Balzac, *Les Employés* :

À l'aspect de ces étranges physionomies, il est difficile de décider si ces mammifères à plumes se crétinisent à ce métier, ou s'ils ne font pas ce métier parce qu'ils sont un peu crétins de naissance⁴⁰.

Toutefois, sous leur apparence de crétins, les personnages de la scène que décrit Balzac, dans le journal, transmettent un message politique qui n'accorde pas plus d'intégrité au nouveau gouvernement de juillet qu'à l'ancien que le peuple a choisi de déposer. Nous pouvons le reconnaître à leurs vêtements, *l'ancienne livrée du gouvernement-parjure* du fait qu'ils sont restés *au ministère depuis trente ans, avec une accumulation d'allégeances diverses*. Les employés du roman, qui paraissent plus tard, véhiculent l'accusation de Balzac contre l'injustice qui existe *toujours* dans les ministères du gouvernement mais en particulier ce même Ministère des Finances. Tout en livrant subrepticement son message politique, par la voix de *La Caricature*, Balzac a composé un dessin plausible de ceux qui seront un jour les garçons de bureau de son roman publié en 1837. Rien n'a donc changé. Détail intéressant, le personnage principal de ce roman, Xavier Rabourdin, perd la position tant convoitée, et qui lui revenait de droit, à l'incapable Baudoyer et ce, « tué » par une caricature. Nous y avons vu une inversion du rôle de la caricature picturale qui d'habitude présente la situation et le texte vient s'y joindre pour donner le *coup de grâce*.

La description de la physionomie connivente des deux vieux garçons nous suggère un autre roman de Balzac, et ce, par les derniers mots dans la présentation des personnages : « Ils ont l'air de se défier l'un de l'autre; mais ils guignent de l'œil

³⁹ Nous utiliserons la majuscule pour « Ministère des Finances » de la même façon qu'elle était utilisée dans le journal, même si ce n'est plus de mise en notre siècle.

⁴⁰ Balzac, *Les employés*, Tome 5, p. 1085.

en même temps ». Au moment où le lecteur les voit guigner de l'œil, il visualise peut-être, comme nous le faisons, un certain personnage des *Paysans*, ce père Fourchon qui par des agissements de crétin, la poursuite d'une *loute* imaginaire, cache sa convoitise. Il sait berner certains personnages du roman, surtout Blondet, mais le lecteur, de connivence avec Balzac, l'imagine facilement guignant de l'œil, rêvant de s'emparer des biens de cette nouvelle classe de grands propriétaires. Ça ne sera pas la seule fois que Balzac dédoublera un personnage, possédant plusieurs traits de caractère, qu'il a puisés chez des êtres vivants en son siècle, tirés de caricatures qu'il aura appréciées, ou empruntés de pièces de théâtre ou de ses propres écrits journalistiques. En les admettant dans sa comédie, il les décompose pour créer plusieurs personnages semblables mais différents à la fois. Son intuition légendaire saura le guider. « L'intuition, voilà, pour Balzac, la faculté maîtresse du grand créateur⁴¹. » Plusieurs années séparent cet article de *La Caricature* du roman *Les Paysans*, écrit vers 1845 et inachevé mais il est possible que Balzac entrevoie déjà le personnage qui se développera plus tard.

3.5. LES LITANIES ROMANTIQUES.

« Les litanies romantiques » du 9 décembre révèlent l'opinion sarcastique de Balzac sur un certain « Mécène de la littérature », M. S. Le choix des cibles de cet article nous a semblé un prétexte pour faire un exercice de style, puisque Hugo, Lamartine et Chateaubriand ne méritent pas vraiment la critique qui leur est infligée. Le jeu est amusant, et l'effet *réduit* le personnage visé, à première vue... Toutefois, lorsque l'auteur de l'article, Alfred Coudreux, s'enquiert à ce même M.S. : « – Et M. Cousins? ... » et reçoit comme réponse, « – Oh, beau!... sublime!... prodigieux! Il y a dix apocalypses dans cet homme-là!... »⁴², nous savons qu'en mettant Cousin en

⁴¹ Pierre-Georges Castex, « L'Univers de la *Comédie humaine* », Honoré de Balzac, *La Comédie Humaine*, V. 1, Paris Gallimard, p. XXII.

⁴² « Les litanies romantiques » *La Caricature*, op. cit., p. 42.

opposition aux grands écrivains reconnus, il le satirise. À ce sophisme s'ajoute un chœur d'opéra avec son accumulation de termes pédantesques qui s'adresse à M. Cousin. L'opinion que le *journaliste-auteur* révèle à la question gênante du *patron*, au sujet de cette débandade de mots, confirme notre intuition :

–C'est un foyer!... répondis-je, un foyer de poésie, de philosophie, de psychologie, [*sic*] de fantasmagorie, de philanthropie... d'amphibologie, ajoutai-je en me mordant la langue, mais il m'avait heureusement tourné le dos⁴³...

Lisons, à ce moment, l'opéra tant anticipé :

Puis, les voix devenant confuses, j'entendis comme un chœur d'opéra, à travers le bruit duquel perçaient certaines notes plus fortes que les autres. Psychologique [*sic*]- Oécuménique, -Polytechnique, - Pathologique, - Figue, - Plique, - Blique, - curieux – divin! – d'honneur! – étourdissant! – vissant, – dépavant! ... – gisant, poétique, – scriptural!... – Byron!... – Qu'est-ce que Byron!... - Scott, - crott, - Bon , - Tal, - Pal, - Zchokke⁴⁴!...

Ces quelques lignes nous rappellent étrangement un passage du *Père Goriot* qui démontrait, par un bête jeu de mots, comment les gens de la pension Vauquer amoindrissaient au niveau d'une caricature le personnage du père Goriot.

Votre nez est donc une cornue? demanda encore l'employé au muséum.

– Corquoi? fit Bianchon. – Cornouille. – Cor-nemuse. – Cor-naline.

– Cor-niche. – Cor-nichon. – Cor-beau. – Cornac. – Cor-norama⁴⁵.

Nous retrouvons ce même jeu de mots dans le roman intitulé *Le Colonel Chabert* : Le colonel se présente au bureau de Derville pour le consulter. Les clercs, n'étant pas très impressionnés par l'apparence physique du personnage se moquent de lui :

–Est-ce le colonel mort à Eylau? [...] – Lui-même monsieur, répondit le bonhomme avec une simplicité antique. Et il se retira.

– Chouit!

– Dégonné!

– Pluff!

⁴³ *Ibid.* p. 44.

⁴⁴ *Ibid.*,

⁴⁵ *Le père Goriot*, Tome 4. p. 73, 74.

- Oh! Ah!
- Ah! le vieux drôle! Trinn, la, la, trinn, trinn!
- Enfoncé⁴⁶!

Or, *Le Colonel Chabert* fut écrit en 1832 et *Le père Goriot*, en 1835. Se pourrait-il que Balzac ait été influencé, soit par les plaisanteries caricaturales soit des journalistes soit des lithographes s'amusant aux dépens de tous et chacun, lorsqu'il travaillait à *La Caricature* en 1830? De toute façon, ces passages saccadés qui imitent la bande dessinée font partie du style de Balzac qu'Henri Mitterand rangerait à l'intérieur du « fonctionnement des signes verbaux »⁴⁷. Les exemples de Mitterand sont l'arrestation de Vautrin dans *Le père Goriot*, et la conversation entre Bixiou et ses compères dans *La maison Nucingen*. Mitterand observe que « chaque page engendre sa substance et sa forme propres et pourtant on entend partout [...] la même compétence à produire une composition et un styles adaptés au savoir et à la vision »⁴⁸. Dans la description de l'arrestation de Vautrin, Mitterand reconnaît que les « codes policiers » et tout le rituel associé à l'arrestation, incluant le chœur des témoins, « sont déjà des formes, [...] la dramatisation des attitudes »⁴⁹. Nous pensons que ces *exclamations en suite* tirées du journal et celles des deux romans de Balzac que nous avons cités portent en elles les codes de la satire, voire de la caricature, ou encore les sons qui souvent accompagnent la bande dessinée, dont le maniement a peut-être été acquis à *La Caricature*. Nous pouvons reconnaître une suite de sons enjoués semblables dans la légende d'une caricature mettant en vedette Robert Macaire et Bertrand qui sera présentée au chapitre 6 (figure 6.6).

3.5.1. LA DANSE DES PIERRES.

⁴⁶ *Le colonel Chabert*, Tome 1, p. 1103.

⁴⁷ Henri Mitterand, « Un bel artiste », *Balzac et le style*, Groupe international de recherches balzaciennes, Paris, Sedes, 1998, 141.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 141.

Est-ce une coïncidence que cet article en date du 9 décembre également signé Le Comte Alex. De B. et intitulé *La danse des pierres* mette le lecteur en face d'un jeune homme désespéré qui pense à se jeter dans les eaux de la Loire, la même année que Balzac publie *La peau de chagrin*, histoire d'un jeune homme, Raphaël, attiré lui aussi par la mort dans les eaux froides de la Seine? Observons Raphaël :

Il [...] prit le chemin des Tuileries et traversa le jardin d'un pas indécis. Il marchait comme au milieu d'un désert, coudoyé par des hommes qu'il ne voyait pas, n'écoulant à travers les clameurs populaires qu'une seule voix, celle de la mort. [...] Il levait les yeux au ciel; là, des nuages gris, des bouffées de vent chargées de tristesse, une atmosphère lourde, lui conseillaient encore de mourir⁵⁰.

Et, qu'écrivait le Comte de B. en ce 9 décembre 1830?

Le ciel versait un froid noir, et les nuées brunes qui passaient au dessus de ma tête donnaient à toute la nature une expression sinistre. L'eau jaune de la Loire, les peupliers décharnés de ses rives, tout me disait : – Mourir aujourd'hui, – ou mourir demain!... il faudra toujours mourir... Et, alors⁵¹...

Il n'est peut-être pas aussi évident de voir une caricature dans ce passage que d'y remarquer une ressemblance entre le texte du journal et le roman *La peau de chagrin*. Le titre de l'article en est pourtant *Caricatures*. Reportons-nous à notre Chapitre 2 et à la définition de la caricature, p. 50. «Lorsque le caricaturiste réduit un personnage à un simple stéréotype, un procédé qui est certainement inhérent à la caricature, il faut en convenir, le portrait, ainsi transformé, peut être comparé à cette technique ancienne que Kris et Gombrich qualifient de dessin satirique symbolique ». Lorsqu'il s'agit d'une caricature scripturale, on admet « la possibilité que le roman puisse agir comme le véhicule de la caricature d'une société ou d'un milieu ».

Raphaël, dans *La peau de chagrin*, est un dessin symbolique de la jeunesse éprise de la vie intense et comme plusieurs des personnages de Balzac, il en est une exagération parodique. Raphaël est poussé à ce suicide parce qu'il n'a pas assez

⁵⁰ *La peau de chagrin*, Tome 7, p. 974.

⁵¹ *La Caricature* 9 décembre 1830, p. 45.

d'argent pour vivre intensément comme plusieurs autres jeunes de son âge. Il admet son goût de la vie effrénée au propriétaire de la boutique d'antiquités : « Je verrai bien, monsieur, si ma fortune changera [...]. Il souhaite ensuite au vieillard de goûter au plaisir : « Vous comprendrez [...] le bonheur d'une débauche »⁵².

Dans *La peau de chagrin*, Raphaël se perd dans une hallucination à l'intérieur d'une boutique d'antiquités tandis que le jeune homme de « La danse des pierres », se laisse aller à l'extase dans la cathédrale de Saint-Gatien. Une voix rauque, celle du donneur d'eau bénite, vient interrompre les visions du jeune homme de la fantaisie journalistique et le ramène à la réalité. Quant à Raphaël :

Tout à coup il crut avoir été appelé par une voix terrible [...] il voyait briller au sein des ténèbres une sphère rougeâtre dont le centre était occupé par un petit vieillard [...] cette apparition eut quelque chose de magique⁵³.

Pour nous qui surprenons ce phénomène, en y appliquant un coup d'œil rétrospectif, il est facile de deviner que Balzac avait déjà *La Peau de chagrin* en marche, du moins dans sa tête. Sa carrière journalistique intense qui lui a permis de vivre pendant plus d'un an lui facilitait le contact avec la vie débridée lui permettant, en même temps, d'acquérir une connaissance profonde des mœurs de la société.

L'article et le roman nous suggèrent que le suicide était souvent la façon dramatique pour les jeunes gens de mettre fin à leurs soucis. Le manque d'argent souvent associé à l'insuccès d'une carrière dans les arts, les lettres ou le journalisme, devenait alors une raison valable de se donner la mort. Si on ne pouvait vivre avec jouissance, il valait mieux mourir.

Daumier a fait la caricature d'un jeune homme qui veut absolument se noyer dans la Seine (figure 3.7). C'est une scène morbide, tenant son côté comique ou

⁵² *La peau de chagrin*, Tome 7, p. 1006.

⁵³ *Ibid.*, p. 990.

satirique de l'humour noir qui semble vouloir établir l'habituel ou le banal d'une telle occurrence. Cette lithographie avait attiré l'attention de Baudelaire qui la décrit comme suit :

Sur le parapet d'un quai, debout et déjà penché, faisant un angle aigu avec la base d'où il se détache comme une statue qui perd son équilibre, un homme se laisse tomber roide [*sic*] dans la rivière. Il faut qu'il soit bien décidé; ses bras sont tranquillement croisés; un fort gros pavé est attaché à son cou avec une corde. Il a bien juré de ne pas s'échapper. [...] C'est la redingote chétive et grimaçante qu'il faut voir, sous laquelle tous les os font saillie! [...] Dans le fond, de l'autre côté de la rivière, un bourgeois contemplatif, au ventre rondet, se livre aux délices innocents de la pêche⁵⁴.

Baudelaire affirme que ce n'est pas « un suicide de poète [*sic*] qui veut être repêché et faire parler de lui ». Cette caricature est un dessin satirique symbolique de la jeunesse, comme le sont le jeune homme dans « La danse des pierres » et Raphaël dans *La peau de chagrin*. Elle porte, en plus, un jugement sur l'absurdité de certaines actions (la position du jeune suicidaire est d'un illogisme gravitationnel si évident) et sur la bourgeoisie par la présence de ce bourgeois qui ne se préoccupe pas de l'événement tragique en perspective et continue à pêcher.

3.6. CHARGES, LES BAISERS PATRIOTIQUES.

L'article « Charges. Les baisers patriotiques » dans le même journal attaque La Fayette. Il y eut un temps où Balzac admirait le marquis de La Fayette : Dans sa *Biographie pittoresque des Députés*, en 1820, il avait exalté les grands hommes de l'opposition : le général Foy, La Fayette “le plus beau caractère qu'ait laissé la révolution”⁵⁵. Toujours, en 1830 au début de la Monarchie de Juillet, Balzac « fait confiance [...] à La Fayette, dont il se déclare “ admirateur sincère ”». À la mi-

⁵⁴ Charles Baudelaire, *Écrits sur l'Art*, Paris, Gallimard, p. 341, Tome 1.

⁵⁵ Bernard Guyon, *La pensée politique et sociale de Balzac*, Paris, Librairie Armand Colin, 1967, p. 247.

octobre, l'écrivain a changé d'avis, « de La Fayette, Balzac ne tarde pas à découvrir le caractère vaniteux et faible, il prévoit la triste fin du faux grand homme »⁵⁶.

Cette charge du 16 décembre démontre bien son mépris pour le marquis par l'entremise de trois *gentlemen* retournant à Londres à bord d'un paquebot. Ils étaient allés à Paris pour « voir la révolution de juillet au mois de septembre »⁵⁷ et reviennent, ébahis du fait qu'un aristocrate français ait participé à la révolution de juillet :

–L'éristocréssy frenchèse, elle été démocrète.. et cété ridicule à oun merquis dè... mè le pèple il ête fort su le pevé ».

Puis, ils se disputent d'une façon dérisoire, au sujet de la couleur des cheveux et de la taille du soi-disant grand homme :

–C'est étonnant, comme M. De Lafayette est encore jeune, je ne lui ai pas trouvé les cheveux si blancs...

–Hâo! ... dit l'alderman, naô! naô... Ses cheveux sont blaônds...

–No, no! reprit l'esquire, ses cheveuses être grie, noir et blennes... [...]

–[...] lé d'généralle estre oun *little*...

–Hô! reprit l'esquire, oun *grend*..., sec... nouare...

–Nô... oun *little*... *graô*... dit l'alderman en décrivant avec ses mains une forte proéminence abdominale.

Et puis ces derniers mots fracassés par l'*alderman* et qui font rire un Français, témoin de la conversation depuis un bon moment, nous semblent attaquer les revirements d'allégeance du marquis :

–Mosiè..., dit l'alderman à un passager français, j'aye périé avec cé gentleman, qué lé dgénéralle Lefeyett né bèse paô tu le maônde... et qu'il è péti...⁵⁸

Nous lisons dans ces mots une pensée satirique de Balzac et lorsqu'il met le mot *péti* dans la bouche de l'alderman, il ne signifie pas *petit de taille*.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 385 et 386.

⁵⁷ *La Caricature*, *op. cit.*, 16 décembre, p. 55.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 56.

Daumier avait également ses opinions sur La Fayette mais il ne l'a pas toujours vu du même œil que Balzac. Ce fougueux marquis était l'homme qui était allé en Amérique en 1777 aider les insurgés pour ensuite revenir en France convaincre le gouvernement d'apporter son aide officielle à la guerre d'indépendance américaine. Il est vrai que cet aristocrate adepte des idées nouvelles se rangea du côté républicain ou de la royauté selon le climat du moment, au cours de sa vie mais un homme qui a participé à la révolution de 1830 doit avoir certaines qualités... Et puis, comment ne pas apprécier celui qui était la bête noire de Louis-Philippe? Daumier fit deux caricatures de l'homme politique qui eurent beaucoup de succès. Nous présenterons *Le Cauchemar* (1830), signé Rogelin,⁵⁹ nous présentant un La Fayette hanté par le roi-citoyen (figure 3.8).

Endormi sur un divan, entouré de coussins en forme de *poire*, le marquis porte une lourde *poire* sur un bedon saillant. Son dessin de La Fayette n'est toutefois pas sans malice puisque l'artiste accorde au marquis la même forme qu'à Louis-Philippe, la poire de la sottise. La photographie accrochée au mur, un peu à droite de l'énorme poire qui suffoque le marquis, présente des jours meilleurs où les deux hommes étaient amis et travaillaient ensemble. De la main droite inerte de Lafayette qui est appuyée sur le plancher, s'échappe, presque, un document sur lequel nous pouvons lire : « Programme de l'hotel [*sic*] de ville ». Les railleries de Balzac à travers l'alderman anglais rejoignent bien les rapports que Lafayette a eus avec Louis-Philippe ainsi que cette caricature de Daumier qui inclut l'avant et l'après de leur relation⁶⁰.

⁵⁹ À ses débuts, Daumier a parfois utilisé le pseudonyme Rogelin pour signer ses caricatures

⁶⁰ Il est très possible qu'en dessinant cette caricature, Daumier se soit inspiré d'une peinture de Füssli (1741-1825), peintre dessinateur, graveur et écrivain, qui avait accordé une place au rêve, et au fantastique dans son oeuvre. Sa peinture, *Le Cauchemar*, présente une scène semblable où une jeune fille est endormie, renversée sur un lit. Un animal *fantastique* quelconque est assis sur sa poitrine. Où le ventre proéminent de Lafayette faisait saillie, la jeune fille a soulevé les genoux. Au dessus de ses genoux, une tête de cheval ressort d'un rideau entr'ouvert comme s'il venait la hanter. Elle est placée presque au même endroit que l'image de son ancienne amitié avec Louis-Philippe vient hanter Lafayette.

3.7. ANALYSE DES EXPERTS.

Après avoir lu les renseignements fournis par Champfleury au sujet de la carrière journalistique de Balzac, de ses nombreux pseudonymes et de leur apparition plus que fréquente dans les copies de *La Caricature* en notre possession, nous avons été prise d'un doute latent qui demandait la recherche d'une compétence plus récente. Cette compétence, nous l'avons dépistée principalement chez des critiques balzaciens reconnus tels que Roland Chollet, Christiane et René Guise qui ont décelé certaines erreurs sur les attributions à Balzac de certains écrits provenant de *La Caricature*, aussi bien que des autres journaux qui reçurent les contributions de l'écrivain ;

Il est indispensable de remonter à l'origine d'erreurs qui n'ont pas cessé de troubler la critique balzacienne. Dutacq, le premier, s'efforça de recueillir les œuvres du collaborateur de *La Caricature*, mais, bien qu'il affirme s'être adressé aux *propriétaires* du journal, il paraît s'être borné à relever les articles signés de l'un ou l'autre des quatre pseudonymes présumés balzaciens [...] Champfleury notamment, adoptant les yeux fermés ses conclusions⁶¹.

Par bonheur, les articles que nous avons choisis intuitivement d'analyser faisaient partie de cette liste d'*Articles de Balzac dans La Caricature* approuvée par Chollet.

Nous avons établi certains critères pour notre choix des articles à analyser : ceux qui se mériteraient notre attention devaient être intitulés *Charges* ou *Caricatures* et, en autant que possible, nous rappeler un sujet à caricature traité par Daumier. Ils devaient présager un roman de Balzac soit par une situation décrite, soit par un personnage rencontré dans un des romans ou par un passage qui nous était familier. Finalement, ils devaient, par leur style entraînant, atteindre le calibre d'un grand écrivain qui donne pleine liberté à son imagination⁶².

⁶¹ Roland Chollet, *op. cit.*, p. 415.

⁶² Ici, nous pensons à Rabelais, à son symbolisme, à son comique débridé et à ses épopées verbales. Balzac a émulé son prédécesseur et nous avons cru que ce fait serait possiblement illustré dans ses écrits journalistiques

La presque totale concordance de nos choix avec ceux de Chollet démontre que nos critères, sans être les mêmes au départ, se rejoignent assez bien dans l'ensemble⁶³. Dans une étude intitulée *Balzac journaliste Le tournant de 1830*, avec l'apport de plusieurs experts, dont Bruce Tolley et René Guise qu'il cite à plusieurs reprises, Roland Chollet nous présente une liste des articles qu'il juge passible d'avoir été écrits de la main de Balzac. Nous en avons reconnu plusieurs, mais n'y avons pas toujours vu ce que les experts y avaient vu. Il y a aussi ce fait que nous avons appris de Chollet que le texte de l'article du 18 novembre 1830, intitulé *Fragment d'une nouvelle satire ménippée* a été corrigé par Balzac et repris dans *La Comédie du diable des Romans et contes philosophiques*. Notre analyse ne s'en tient qu'à l'article tel que lu dans le journal.

3.8. NOTRE INTERPRÉTATION.

Nous avons opté de ne pas changer notre interprétation personnelle des articles parcourus puisque nous les avons lus avec l'œil qui cherche un contenu politique ou social, ce qui n'était pas le but d'experts balzaciens tel que Roland Chollet. Il est vrai, et nous sommes d'accord avec Chollet et les experts quand ils affirment qu'il y avait :

[...] autant de Balzac que de journaux, l'écrivain-journaliste a eu clairement conscience de l'aliénation qui le menaçait. Aussi a-t-il pratiqué un discours

⁶³ Toutefois, nous n'avons pas fait mention dans notre lecture attentive d'aucun des articles sous le grand titre de *Croquis*, daté du 30 décembre, le tout signé par Henri B. Le premier de ces articles, intitulé *Étrennes*, continue de nous hanter. Les étrennes qui sont offertes (par le journaliste qui n'est pas censé être Balzac) à plusieurs personnages notoires, souvent en politique, satirisent en un clin d'œil le personnage qui les reçoit. Les lecteurs de 1830 auraient certainement pu visualiser la charge accrochée à chaque étrenne, dès la première lecture, un peu comme pourront le faire plus tard les mêmes abonnés devant les lithographies des bustes-charges de Daumier de plusieurs de ces mêmes personnages, les Sébastiani, (1833), De Lameth, (1832), Dupin, (1832), Guisot, (1833), etc. Chollet n'accorde d'aspect balzacien qu'au troisième de ces croquis, *Les horloges vivantes*, qui n'a pas su arrêter notre attention, et range l'article dans son entier sous les *Articles d'attribution incertaine*.

ambigu qui a pour fonction [...] une *éviction du sens*, il a obstinément refusé les débats de mots, il a refusé de se prononcer⁶⁴.

Toutefois, notre propre expérience de la lecture d'œuvres d'art et surtout des caricatures de Daumier qui savaient passer un message social ou politique sous une apparence assez ambiguë⁶⁵ pour s'épargner la réprobation des autorités concernées nous a valu de pressentir les messages politiques de Balzac, passés outre par les experts. Daumier avait été emprisonné, ainsi que Philippon, pour *lèse-majesté* et Balzac en était au courant. Il avait même prouvé sa sympathie envers Philippon et :

On retrouve son nom dans une liste de souscriptions en faveur du journal condamné (*La Caricature*). Balzac pauvre, donnant vingt francs pour aider Philippon à payer son amende, est un Balzac nouveau, car le romancier savait le prix d'un louis, et tout ce que contient d'indépendance un louis au fond du gilet⁶⁶.

3.9. INFLUENCE DE LA CARICATURE SUR L'ŒUVRE DE BALZAC.

En 1830, lorsque Balzac s'échappe de Paris avec sa maîtresse, il pense toujours à son *Histoire de France pittoresque* :

Au départ Balzac, écoeuré de journalisme, se berce d'une illusion dont l'échec commercial du *Chouan* ne l'a pas guéri : les fantômes de l'*Histoire de France pittoresque* viennent à nouveau le hanter⁶⁷.

Toutefois, sa carrière journalistique de 1830, qui l'a nourri, l'a aussi fait réfléchir et il a mûri. En participant à l'équipe de *La Caricature*, l'auteur de *La Comédie humaine* se rend compte que la satire et les insinuations plaisent beaucoup aux Français. Puisque Balzac n'a cessé d'admirer Rabelais, sa grande originalité, son réalisme truculent souvent caricatural, son érudition scientifique et la richesse de son vocabulaire, il trouvera une raison de plus pour émuler son ancêtre. Le journalisme

⁶⁴ Roland Chollet, *L'Année balzacienne*, op. cit, p. 130.

⁶⁵ Nous pensons à ses *Robert Macaire* ou ses *Ratapoil* dessinés pendant des périodes de censures de la presse politique.

⁶⁶ Champfleury, *Histoire de la Caricature moderne*, Paris, Dentu, 1885, p. 38.

⁶⁷ Roland Chollet, *Balzac journaliste le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 282.

lui a également fourni un contact plus facile avec les lecteurs. Ses romans feuilletons lui permirent de sortir de l'anonymat imposé par ses pseudonymes et de se former une clientèle avide de lire ses romans. Il s'est également servi de ses propres expériences de journaliste-écrivain dans ses romans, dont un en particulier qui le révèle clairement, *Illusions perdues*, et il semble avoir pris le conseil que d'Arthez prodigua à Lucien de Rubempré au sujet de son roman historique à la Walter Scott, *l'Archer de Charles X* :

Vous êtes dans une belle et bonne voie [...] mais votre œuvre est à remanier. Si vous voulez ne pas être le singe de Walter Scott, il faut créer une manière différente et vous l'avez imité. [...] Remplacez ces diffuses causeries, [...] par des descriptions auxquelles se prête si bien notre langue [...] Vous avez moyen d'être original en relevant les erreurs populaires qui défigurent la plupart de nos rois⁶⁸.

En relevant *ces erreurs des rois*, Balzac ne s'est jamais aventuré aussi loin que Daumier comme que nous pouvons le remarquer dans cette prochaine caricature présentée dans le catalogue *Daumier 1808-1879*, [Ah! His... Ah! His!...] ⁶⁹ (figure 3.9) :

Louis-Philippe, métamorphosé en poire, est pendu en effigie, dans cette charge d'une rare violence où il se trouve "exécuté" par les sonneurs du peuple qui le font carillonner telle une cloche colossale. Cette lithographie résume le dispositif caricatural, comme Kris et Gombrich l'ont analysé : une atteinte à la personne par le biais des images, qui exécute la cible en effigie⁷⁰.

Comme Daumier qui avait su se faire connaître par les journaux, divertir et enseigner, Balzac à l'écriture imagée et souvent caricaturale y a certainement puisé des adeptes à sa littérature. Il est maintenant prêt à dessiner une comédie humaine. C'est, du moins pour nous, ce qui commence à se manifester par notre consultation des journaux de 1830. Nous entrevoyons la continuation de la carrière d'écrivain de Balzac, dont la disposition à la satire voire à la caricature est reconnue peu à peu par

⁶⁸ *Illusions perdues*, Tome 4, p. 585, 586.

⁶⁹ Catalogue 1999, *op. cit.*, p. 81. « L'onomatopée du titre n'apparaît pas en légende, mais figure dans l'explication du journal d'où l'a tirée Delteil ».

⁷⁰ *Ibid.*

l'auteur de *La Comédie humaine* comme un appât certain pour les lecteurs du XIX^e siècle.

Chapitre 4

La modernité d'après Baudelaire, Balzac et Daumier

Avec Baudelaire, la création artistique entre dans l'ère de la modernité, brisant les liens qui l'enchaînaient aux règles et aux traditions. La modernité ouvre au travail de l'artiste un horizon que nous n'avons pas fini de prospecter. Mais en même temps, la création s'assujettit à une loi inexorable régissant le rapport que l'art entretient désormais avec la réalité sociale. L'œuvre d'art échappe à sa raison d'être si elle refuse de se voir moderne. La modernité fonde l'authenticité d'un texte ou d'un tableau; elle garantit leur vérité et leur confère seule un sens¹.

En étant le premier théoricien de la nouvelle esthétique, Baudelaire nous ouvre une fenêtre sur son siècle. Il révèle une création artistique, une société même, subjuguées par la *mode*, situation qui ne peut qu'inviter la conception d'œuvres telles cette satire de la société écrite par Balzac et dessinée par Daumier. Sa définition de la *modernité* nous fournira un critère important permettant de rapprocher l'écrivain et l'artiste, surtout lorsque nous comparerons leur opinion sur certains thèmes contemporains qui ont attiré leurs commentaires.

Par un bref retour en arrière nous jetterons un coup d'œil à ce qu'était la signification de la modernité *pré-baudelairienne*.

Dès son émergence et les débuts de son itinéraire étymologique, la notion de modernité emprunte trois directions sémantiques, liées à une définition qui

¹ Gérard Froidevaux, *Baudelaire : représentation et modernité*, Bâle, Suisse, José Corti, 1989, p. 10.

prévaudra jusqu'au XIX^e siècle : une relation de rupture ou de continuité, à un passé référentiel².

Au V^e siècle, on emploie le mot « modernus » (récemment) pour marquer le début de la civilisation chrétienne qui succède à l'antiquité romaine :

[La] Renaissance du XII^e siècle ajoute un troisième sens à cette notion qui est devenue à ce point, "modernitas". Cette "modernitas" assimile tout, en dépassant le premier sens pour en ajouter un nouveau qui est "la rédemption de l'ancien, sur lequel il se fonde"³.

D'autres mouvements modernes ont surgi, entre le XII^e et le XIX^e siècles, qui se sont nommés tour à tour : Renaissance (XV^e siècle en Italie, pour se répandre dans toute l'Europe), retour d'exil, réveil, résurrection, qui tous se raccrochaient plutôt au Moyen-Âge. La modernité esthétique, d'après Baudelaire, contient un élément chronologique puisqu'elle :

[...] s'impose après le milieu du XIX^e siècle et intervient par la suite dans tous les débats critiques [...] Ce n'est que dans les années soixante au XX^e siècle que la modernité esthétique cède la place, selon certains théoriciens, au post-modernisme qui définit une autre esthétique et renvoie à d'autres systèmes de référence⁴.

En ajoutant à cet élément de temps un ensemble de valeurs, de perceptions et de réalités nouvelles, Baudelaire crée sa propre définition de la modernité. Ce concept esthétique, il l'explique à sa façon tout aussi paradoxale qu'originale : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre

² Alexis Nouss, *La Modernité*, PUF 1995, p. 7.

³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, p. 167. Jauss cite Ohly.

⁴ Froidevaux, *op. cit.*, p. 10.

moitié est l'éternel et l'immuable »⁵. Dans sa première définition de la modernité, Baudelaire privilégie plutôt la partie « relative et circonstancielle du beau »; la citation de ce qu'il voit comme *le beau* nous en révélera la dualité :

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif et circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine⁶.

Lorsqu'il a formé sa deuxième définition de la modernité, Baudelaire décrivait le travail artistique de Constantin Guys, un « croqueur » qui fut pour un certain temps son choix idéal du « peintre de la modernité ». « Il s'agit pour lui, de dégager de la mode et ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire⁷. » Au moment où Baudelaire écrivait ces observations, il avait résolu le problème de rechercher le genre d'art qui pourrait le mieux représenter sa nouvelle esthétique de la modernité et cet art se devait de refléter le dualisme du beau. C'est plutôt en accrochant ce nouveau sens à la modernité, tout en gardant le sens de rupture avec le passé, que Baudelaire nous fournit ce critère de rapprochement entre Balzac et Daumier. Les deux Honoré, visionnaires, avaient pressenti bien avant le milieu du XIX^e siècle où *s'impose la modernité*.

4.1. ENGOUEMENT, MODERNISME.

⁵ Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Chapitre XV, « Le peintre de la vie moderne », Paris, Gallimard, 1975, p. 695.

⁶ *Ibid.*, p. 685.

⁷ *Ibid.*, p. 695.

Puisque les textes de Baudelaire prêtent souvent à confusion et que les mots choisis pour désigner sa théorie d'une nouvelle esthétique, mots dérivés d'une même racine, prennent des significations opposées nous préciserons le sens de sa pensée. Il y a aussi ce fait que certains autres théoriciens de l'art ne suivent pas nécessairement la démarche de la pensée baudelairienne. Il s'agit de « modernité », au sens très positif qui décrit la beauté dans l'originalité, et « moderne » qui signifie parfois « nouveau » en son sens chronologique mais qui s'apparente à « modernisme » dont la connotation négative, pour Baudelaire, signifie plutôt la recherche du moderne à tout prix. Dorénavant, par souci de clarté, il sera compris que lorsque nous nous servirons des mots *moderne*, *modernisme* et *moderniste*, nous ferons allusion à la glorification du progrès, des inventions et de la mode jusqu'à l'engouement, que Baudelaire abhorrait et qualifiait de vulgaire. L'interprétation que Froidevaux donne de la pensée critique de Baudelaire élucide pour nous les pensées parfois déroutantes du critique :

“Moderne” et “modernité” ne sont pas d'innocents néologismes. La modernité baudelairienne n'équivaut pas non plus à celle qui, après lui, associe la beauté à toute expression artistique se réclamant pathétiquement du présent actuel. “Modernité” et, par contrecoup “moderne” désignent la beauté originale et éternelle de l'époque présente, mais ils nomment bien la condition précaire du présent, son aliénation à la vulgarité envahissante, l'effacement progressif de cette confiance primitive qui permettait d'éprouver, en face d'une œuvre vraiment belle, le sentiment d'un éternel présent⁸.

⁸ Froidevaux, *op. cit.*, p. 32

Baudelaire n'hésite pas à ajouter que le mot « moderne » peut tout aussi bien s'appliquer à la manière et non au temps. Son idée peut sembler paradoxale puisqu'il avait déjà accordé à ce même mot d'incarner le « laid de la laideur particulière à (son) époque aussi bien que le beau de la beauté particulière à son époque »⁹. Le rassemblement de ces deux volets de sa définition s'applique tout spécialement à l'œuvre de Balzac et à celle de Daumier puisque l'écrivain et l'artiste se situent dans la modernité de l'époque de Baudelaire en étant « de leur temps » et en incarnant dans leur œuvre l'éventail des idées du critique.

Nous avons choisi Clement Greenberg pour montrer un usage différent de celui de Baudelaire des termes « modernisme et moderniste ». Ces mots n'ont pas les mêmes acceptions chez certains théoriciens de notre siècle. Dans un de ses articles, intitulé « Modernist Painting », Greenberg explique le mouvement moderniste par cette philosophie :

Modernism includes more than just art and literature. [...] I identify Modernism with the intensification, almost the exacerbation, of this self-critical tendency that began with the philosopher Kant. Because he was the first to criticize the means itself of criticism, I conceive Kant as the first modernist. The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself – not in order to subvert it, but to entrench it more firmly in its area of competence. [...] Modernism used art to call attention to art¹⁰.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰ Clement Greenberg, « Modernist Painting », *Art and Literature*, Spring 1965, Société Anonyme d'Éditions Littéraires, Lausanne, Suisse, p. 193 et 194.

Lorsque Greenberg désigne l'oeuvre de Manet pour expliquer les changements apportés à l'art au XIX^e siècle, le sens de *modernism* ne rejoint aucun des sens accordés à la *modernité* et au *modernisme* baudelairiens. Le critique français avait souligné, par ses écrits, les apports de Manet à la modernité dans l'art par sa substitution des éléments du présent aux conventions de la fiction qu'elle eut été religieuse ou mythologique. Le style qui a établi Manet comme exemple du *modernism* de Greenberg est plutôt l'importance que Manet accorde à « la peinture comme sujet » et un début de l'usage de l'*aplat* en remplacement à la perspective normale. Greenberg s'explique ainsi :

The limitations that constitute the medium of painting – the flat surface, the shape of support, the properties of pigment – were treated by the Old Masters as negative factors that could be acknowledged only implicitly or indirectly. Modernist painting has come to regard these same limitations as positive factors that are to be acknowledged openly. Manet's paintings became the first modernist ones by virtue of the frankness with which they declared the surfaces on which they were painted¹¹.

Nous suggérons, après avoir consulté Greenberg, qui semble s'être vraiment intéressé à la technique de ce qu'il qualifie de *modernism*, que le sens différent accordé par Baudelaire à *modernité* et à *modernisme*, accordant à ce dernier un sens péjoratif, ne peut être attribué qu'à Baudelaire lui-même. Contrairement à Greenberg, il qui aurait été fasciné plutôt par le changement social signifié par la modification de la technique que par la nouvelle technique en soi. Pour le moment, nous nous en tiendrons à la *modernité* et au *modernisme* tels que Baudelaire les concevait.

¹¹ Greenberg, *op. cit.*, p. 194.

4.2. DAUMIER ET LA MODERNITÉ

Dans sa première définition de la modernité, Baudelaire trouve difficile d'exprimer clairement quelle quantité du « beau moderne » fait toujours partie de cette « moitié éternelle et immuable ». Aussi, tout en refusant d'être attaché au traditionalisme de l'Académisme, il ne rejette pas le *Beau* d'avant la modernité qui conserve sa beauté éternelle. Il exige, toutefois, que l'artiste qui représentera le beau moderne puisse saisir le moment et l'exprimer par une forme artistique qui se prête à l'instantanéité. En présentant une nouvelle vision du monde, la reproduction de la vie contemporaine contient « un élément mystérieux » qui serait ce que Baudelaire appelle l'éternel et l'immuable. Quant à cette autre description de la modernité que nous donne le critique, qui traite du beau relatif et transitoire, elle n'est autre que la mode. Froidevaux explique que Baudelaire conçoit la mode :

[...] comme une image du présent qui, au terme d'une transposition esthétique, apparaît comme œuvre d'art [...] Baudelaire observe que les « gravures (de mode) peuvent être traduites en beau et en laid; en laid elles deviennent des caricatures; en beau, des statues antiques », [...] La caricature est l'expression même de la modernité, surtout si elle ne vaut pas uniquement « par ce fait qu'elle représente » mais contient « un élément mystérieux, durable, éternel et accède ainsi à la beauté proprement artistique »¹².

Baudelaire avait donc élu la caricature comme le médium artistique le plus adapté à l'expression de la modernité et comme Daumier se méritait, d'après lui,

¹² Froidevaux, *op.cit.*, p. 38.

l'étiquette du meilleur caricaturiste de son temps, il devenait également un *peintre de la modernité*¹³ :

Je veux parler maintenant de l'un des hommes les plus importants, je ne dirai pas seulement de la caricature, mais encore de l'art moderne, un homme qui tous les matins divertit la population parisienne [...] Jusqu'à maintenant les artistes seuls ont compris tout ce qu'il y a de sérieux là-dedans, et que c'est vraiment matière à étude. On devine qu'il s'agit de Daumier¹⁴.

Quiconque étudie attentivement une caricature apprécie le divertissement qu'il y trouve, la laideur et la beauté souvent côte à côte, et le lien qu'elle entretient avec le présent. C'est un art ambigu qui idéalise le laid, exprime la trivialité, la bêtise et la bassesse et qui fait d'une attestation de l'histoire du moment, une œuvre d'art. Daumier rendait le portrait de ces vices, manies et imbécillités avec intelligence, souplesse et exactitude. En s'émerveillant du comique de Daumier, Baudelaire remarque :

Son comique est pour ainsi dire involontaire. Sa caricature est formidable d'ampleur, mais sans rancune et sans fiel. Il y a dans toute son œuvre un fond d'honnêteté et de bonhomie¹⁵.

Il ne reste plus, puisque la caricature est un art moqueur mais aussi subversif, qu'à rechercher les réflexions de Baudelaire vouées à la critique de la société moderniste afin de les comparer aux représentations de Daumier. À vrai dire, ce sera chose facile :

¹³ Le premier *peintre de la modernité* auquel Baudelaire réfère, est Constantin Guys. Voir p. 132 de ce chapitre.

¹⁴ Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », *op. cit.*, p. 549.

¹⁵ *Ibid.*, p. 556. Nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec Baudelaire quant à la bonhomie constante de Daumier, surtout lorsqu'il traite de Louis-Philippe. Nous y voyons beaucoup de malice.

Excepté dans *Le Spleen de Paris*, encore que ce soit de façon purement littéraire et allégorique, Baudelaire n'écrit sur la société que pour la stigmatiser, jamais pour l'analyser¹⁶.

En se moquant de la vie bourgeoise, nous pourrions croire que le caricaturiste étalait sur sa page la conscience d'un Baudelaire, et nous le verrons, d'un Balzac qui réfléchissait tout haut.

Baudelaire approuvait cette tendance moderne, née au XIX^e siècle et promue par de grands artistes de la trempe de Manet, qui rejetait la nécessité d'une figuration de l'antiquité dans toute œuvre d'art digne de ce nom. Voici comment il l'explique chez Daumier :

L'histoire ancienne me paraît comme une chose importante parce que c'est pour ainsi-dire [*sic*] la meilleure paraphrase du vers célèbre : "qui nous délivrera des Grecs et des Romains"? Daumier s'est abattu sur l'antiquité, la fausse antiquité¹⁷.

Comme art du moment, la caricature perd souvent toute signification si elle n'est pas appréciée à l'époque dans sa propre ambiance. Toutefois, les planches de Daumier, tout en présentant la *modernité* et le *modernisme* du XIX^e siècle, ont fait rire les compatriotes de l'artiste et, arrêtant le moment, ont réussi à le prolonger, le rendre éternel et immuable en manifestant un message politique et social toujours actuel en ce XXI^e siècle. Daumier remplit donc à merveille toutes les qualités que Baudelaire requiert de son peintre de la modernité, cette modernité qui prône le

¹⁶ Claude Larue, *Baudelaire l'enfant idiot*, Paris, Belfond, 1997, p. 229.

¹⁷ Baudelaire, *op. cit.*, p. 556.

réalisme plutôt que l'idéalisme (figure 4.1). Sa caricature intitulée *Combat des écoles – L'Idéalisme et le Réalisme* présente un combat entre un personnage vêtu pauvrement comme l'artiste sans le sou du XIX^e siècle (à l'arrière-plan gauche), brandissant son pinceau et s'avançant vers un autre personnage placé au premier plan droit. Ce dernier, à la nudité mythologique, au corps noblement arqué, à la tête recouverte d'un casque suranné qui jure avec les lunettes par ce fait devenues anachroniques, s'apprête à attaquer son adversaire avec un pinceau allongé qu'il brandit comme on le ferait d'une lance.

4.3. BALZAC ET LA MODERNITÉ

Déjà, par la description de la modernité que nous a livrée Baudelaire, nous pouvons penser que Balzac, comme écrivain, appartenait à ce mouvement. L'écrivain savait, plus que tout autre, accentuer la portée de la *mode*, cette mode qui fut associée aux phénomènes d'engouement s'inscrivant sous le penchant moderniste de cette nouveauté :

Balzac, dès 1830, soulignait cependant l'importance symbolique de la mode. Pour lui, le terme de *mode* est déjà porteur de la signification actuelle qui excède largement les usages vestimentaires : il désigne « à la fois les canons périodiquement changeants de l'élégance vestimentaire et, plus généralement, les phénomènes d'engouement qui règnent » [...] Balzac est un des premiers à constater cette extension du terme et à en tirer parti, puisque la mode règle désormais la plus grande partie, sinon – par son absence tout aussi significative dans certains milieux et endroits – la totalité des « mœurs » [...] Bien avant Baudelaire, il constate que la mode représente l'apparition d'une beauté nouvelle et constitue à la fois un puissant indice social¹⁸.

¹⁸ Froidevaux, *op. cit.*, p. 64, 65.

Barbéris, dans *Le monde de Balzac*, désigne la modernité telle que l'entendait Balzac, comme propos de son étude :

Ce livre sera donc, souvent, un essai de prospective balzacienne [...] d'une étude de génétique de l' d ologie, non dans le monde abstrait et lointain de la lecture et de la recherche, mais bien le monde le plus immédiat moderne, complément n cessaire¹⁹.

Il suffirait presque d'enfiler, les unes après les autres, certaines citations de Barbéris pour créer un chapelet complet des caractéristiques inhérentes à l'œuvre de Balzac qui démontrent sa conscience de la modernité :

Balzac ne savait pas où il allait en écrivant, à vingt-cinq ans, *Le code des gens honnêtes*. Et, cependant, il participait à l'élaboration d'un beau nouveau²⁰.

L' pop e du XIX  siècle, c'est Balzac qui l'a écrit, avec de la prose, avec des héros qui, avant lui, étaient vulgaires, dans des décors, qui avant lui, n'étaient que pittoresques²¹.

Comme Daumier l'a illustré par la caricature : « Il signifie le sens et le courage de dire ce qui est vécu, su de tous, mais qui n'est pas matière à littérature »²². Cette acception de l'œuvre de l'écrivain et de ses personnages, Baudelaire l'avait déjà proclamée bien haut en affirmant que les héros de l'Iliade n'allaient qu'à la cheville de Vautrin, de Rastignac et de Birotteau. Pour l'écrivain critique, l'œuvre de Balzac si décriée au début pour ses héros puisés dans la société actuelle, atteignait, voire

¹⁹ Barbéris 1999, p. 10.

²⁰ *Ibid.*, p. 107.

²¹ *Ibid.*, p. 11.

²² *Ibid.*, p. 96.

dépassait les mérites des épopées grecques depuis trop longtemps vénérées. Mais Barbéris a fait plus. Il a révélé les stratagèmes par lesquels Balzac, en plus d'étudier la société de son temps, l'a satirisée. Avant Balzac, les problèmes sociaux du siècle ambiant ne suscitaient aucun intérêt de la part de l'écrivain ni du lecteur de la *grande* littérature. Le goût du réel n'était pas encore à la mode. Barbéris déclare :

Il faudra l'espèce de viol littéraire de la *Physiologie du mariage* et de *La Peau de chagrin*, cet amoureux qui suppute ce que va lui coûter un fiacre, ces analyses de la femme, pour que, d'un coup, on se *reconnaisse* en ce qu'écrira Balzac. Un accord s'établira alors, entre auteur et public, qui portera l'auteur à de nouvelles révélations. Le passage du vécu à l'exprimé sera, pour tous deux libérateur²³.

C'est par l'entremise de *codes*, de *physiologies*, de *préceptes* ou toute autre stratégie facilitant la description de la réalité humaine d'une manière objective, que l'auteur parviendra à satiriser, avec finesse, la société de son siècle :

Les *Codes* et les *Physiologies* vont fournir à une expérience nouvelle à la recherche de son instrument la transition qui lui permettra de venir animer le nouveau roman du siècle. [...] Le globalisme des *Codes* comme celui des *Physiologies*, est un globalisme non d'ouverture, mais de contrainte, et il traduit, dans ses ambitions parodiques et bouffonnes, dans sa pose au scientifique et au sérieux, la prise de conscience non de la richesse, non de l'immensité, mais bien de l'étroitesse et de l'étrécissement [*sic*] du monde moderne²⁴.

4.4. BALZAC, DAUMIER ET LA CRITIQUE RÉCENTE.

²³ Pierre Barbéris, *Balzac et le mal du siècle*, Paris, Gallimard, 1970, Tomes I (1799-1829) et II (1830-1833), p. 698. (Barbéris 1970)

²⁴ Barbéris, 1970, p. 699 et 701.

Dans ses méditations sur la modernité, Alain Touraine garde les théories de Baudelaire comme toile de fond. Penseur du XX^e siècle, il a vu se concrétiser cette exagération de la modernité, le modernisme. Bien qu'il défende la modernité, il énonce le problème qui marqua le point de départ de son livre, *Critique de la modernité* :

Si nous refusons le retour à la tradition et à la communauté nous devons chercher une nouvelle définition de la modernité et une nouvelle interprétation de notre histoire « moderne », si souvent réduite à la montée, à la fois nécessaire et libératrice, de la raison et de la sécularisation²⁵.

Balzac et Daumier, dans leurs romans et dessins, témoignent de cette exagération associée au *modernisme* et déplorent ses effets. En exploitant la signification de la *modernité*, pour en faire un reflet de la société, Baudelaire l'avait instaurée comme système de valeurs; positives, ce serait le progrès sans excès; négatives, elles deviennent modernisme à outrance menant à la décadence. Avec le bénéfice de la rétrospective, Touraine y a vu un *mouvement*.

4.5 LA MODERNITÉ, LES CRÉATEURS ET L'ARGENT.

Certains thèmes pertinents au XIX^e siècle ont attiré l'attention des deux Honoré et ils ont souvent provoqué la *foudre* de l'écrivain et celle de l'artiste. Parfois, des événements ou changements ont retenu le regard satirique, amusé ou admiratif soit de Balzac soit de Daumier sans réussir à émouvoir les deux artistes à la fois.

²⁵ Alain Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, p. 14.

Plusieurs de ces événements passés au premier plan par les tendances d'un siècle en voie de modernisation ont favorisé un nouvel engouement pour les possessions et pour l'accumulation de l'argent qui doit parvenir à assouvir cet engouement. Nous nous proposons d'évaluer les réactions de Balzac à cet emballement excessif dont il déplore les effets, par les agissements des personnages de ses romans en appuyant nos théories sur l'apport de l'écrivain aux journaux du siècle. Daumier dessine. La virulence de ses charges révélera ses convictions.

4.5.1. LE JOURNALISME ET LES PROBLÈMES DES LIBRAIRIES.

D'après Balzac, les problèmes des librairies font obstacle aux écrivains du XIX^e siècle qui voudraient pouvoir vivre de leur *art*. Une des seules solutions qui se présentent à l'écrivain du temps pour contourner cet écueil est le journalisme. « Journaliste, Balzac l'a été avant 1830, il l'a été après, il n'a cessé de l'être²⁶. » Nous avons étudié son apport aux journaux, surtout à *La Caricature* dans le chapitre précédent, mais nous allons maintenant jeter un coup d'œil plus attentif à ce thème qui suscita son enquête publiée dans le *Feuilleton des journaux politiques*, les 3 et 10 mars 1830. Elle est intitulée : *De l'État actuel des librairies*, et dans le préambule de la *Société d'abonnement général*, Balzac affronte directement cette crise. Lorsqu'il s'agira de transmettre au lecteur la désillusion des écrivains, d'après ses propres expériences, il le fera par son personnage de Lucien de Rubempré, dans la rédaction

²⁶ Rolland Chollet, *Balzac journaliste, le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 9.

du roman *Un grand homme de province à Paris*, qui deviendra plus tard, la seconde partie d'*Illusions perdues*. La constatation de la désillusion de Rubempré, en tant que poète et écrivain qui *doit* se faire journaliste afin de mieux vivre, de la manifestation de difficultés semblables qui assaillent les nombreux écrivains du roman, nous suggère de considérer de près le journalisme et les problèmes de la librairie. C'est un sujet auquel Balzac s'attarde, pour extérioriser son inquiétude devant l'emprise de l'argent sur la société de son siècle. Lorsque, en plus, nous avons constaté que Lucien osait ennoblir son nom de Chardon à *de Rubempré*, le nom de sa mère, et qu'il essayait d'émuler le grand écrivain écossais Walter Scott dans son roman historique, *l'Archer de Charles X*, nous avons bien vu le lien entre la vie personnelle de Balzac et celle du jeune dandy en même temps que nous prenions conscience de l'importance de ce thème pour Balzac. Nous optons donc de conceptualiser le fond de la pensée de l'auteur à travers les péripéties de l'amitié entre Étienne Lousteau, nouvel ami de Lucien rencontré chez Flicoteaux, « ce temple de la faim et de la misère » qui partage les soucis de Lucien. En cours de route, nous jetterons un regard à plusieurs de ces personnages de l'entourage littéraire et journalistique qui constituent les éléments du problème de la librairie :

Le vis-à-vis de Lucien était un maigre et pâle jeune homme, vraisemblablement aussi pauvre que lui, dont le beau visage déjà flétri annonçait que des espérances envolées avaient fatigué son front et laissé dans son âme des sillons où les graines ensemencées ne germaient point. [...] Son geste animé, son regard brillant, sa parole brève par moments, trahissaient une amère connaissance de la vie littéraire. [...] Après avoir interrogé la dame du comptoir, Lucien apprit que son ami futur était rédacteur d'un petit journal, où

il faisait des articles sur les livres nouveaux, et rendait compte des pièces jouées à l'Ambigu-Comique, à la Gaieté, au Panorama-Dramatique²⁷.

Lousteau partage avec Lucien le pourquoi de son abandon de la littérature par ces mots :

Mon pauvre enfant, je suis venu comme vous le cœur plein d'illusions, poussé par l'amour de l'Art, porté par d'invincibles élans vers la gloire : j'ai trouvé les réalités du métier, les difficultés de la librairie et le positif de la misère²⁸.

Puis, Balzac charge l'habile Lousteau de présenter avec séduction, mais aussi avec arrière-pensée, les attraits du journalisme à Lucien, ce néophyte qui sait écrire et peut devenir un précieux collaborateur. Le fait que l'écrivain choisisse Lousteau, « petit bretteur de journal » selon Blondet, pour faire l'éloge du journalisme, démontre ce que pense Balzac de ceux qui abandonnent, en permanence, le métier d'écrivain pour celui d'écrivassier dans un journal. Son idéalisme se révèle lorsqu'il fait l'éloge de Daniel d'Arthez, qui avait adopté Lucien à son arrivée à Paris. D'Arthez qui était resté fidèle à son métier d'écrivain évitant tous les écueils qui se présentaient sur son chemin. C'est un geste de censure contre le journalisme que Balzac pose lorsqu'il oblige son personnage de Rubempré d'*exécuter* le chef-d'œuvre de son ami d'Arthez malgré son admiration pour l'œuvre, geste que l'auteur renforce lorsque le bienfaiteur ne tient pas rigueur à son ancien protégé de son acte ingrat et malhonnête. Balzac recourt une autre fois à Lousteau pour faire les présentations de Dauriat le libraire *fashionable*, et de Barbet, libraire-escompteur quelque peu usurier, que nous avons

²⁷ *Illusions perdues*, Tome 4, p. 566, 567.

²⁸ *Ibid.*, p. 620.

déjà rencontré comme locataire des Thuillier (*Les petits bourgeois*). Il était surnommé le *requin* de la librairie et il *était en affaires* avec un voisin de palier, Métivier, le *brochet* de la papeterie. Point n'est besoin pour nous de décrire ces personnalités, car Balzac s'en est chargé en les dessinant revêtues de métaphores de carnassiers.

4.5.2. RÔLE DE LA CRITIQUE.

La *critique* est une tâche qui s'ajoute souvent à toutes celles d'un journaliste du XIX^e siècle. Souvent, elle doit se plier aux consignes du journal, elle peut aussi se faire la *vengeance* d'un écrivain frustré ou simplement elle saura endosser l'humeur ambiante ou les caprices d'une maîtresse²⁹. À Rubempré scandalisé de son analyse de la *sainte critique*, Lousteau explique les conséquences possibles d'une critique injuste par ces mots : « Mon cher, [...] la critique est une brosse qui ne peut pas s'employer sur les étoffes légères »³⁰. Au fil de notre lecture, nous apprenons que, tôt ou tard, le journaliste devient malhonnête, laisse acheter son opinion ou peut même engager un échange entre deux de ses pseudonymes. Dans un article de *La Caricature*, du 11 août 1831 (p. 41), débutant par ces mots : « Nous dérogeons à nos habitudes satiriques », Balzac rend une critique favorable à son propre roman, *La Peau de*

²⁹ *Illusions perdues*, Tome 4, *op. cit.*, p. 635. Lousteau avoue donner une critique favorable aux romans que sa maîtresse, Florine apprécie.

³⁰ *Ibid.*, p. 635.

chagrin, sous son pseudonyme, Comte Alexandre de B³¹. Pourquoi Balzac a-t-il accepté de faire une telle chose? « L'argent! était le mot de toute énigme³². » Cet argent, nous le savons, l'écrivain en a besoin pour vivre. Le libraire lui, le convoite pour mieux s'enrichir. Dauriat, le libraire admet : « Moi, je ne m'amuse pas à publier un livre, [...] je fais des spéculations en littérature »³³ (la spéculation a fait son apparition au XIX^e siècle). Balzac a présenté, sous forme de roman, les difficultés qui l'ont poussé à devenir journaliste assidu en 1830 et qui ont motivé ses articles à la presse au sujet de l'état des librairies. Dans sa propre vie, il a émulé d'Arthez, le personnage qu'il avait créé.

4.5.3. AIDE AUX ARTISTES.

L'écrivain n'a toutefois pas oublié l'artiste. Un article intitulé *Des Artistes*, parut en trois parties, dans *La Silhouette* des 25 février, 11 mars et 22 avril 1830. Les pensées, que l'écrivain livre au journal en ayant comme but de se faire « l'avocat, non pas d'un parti, ni même des peintres ou des sculpteurs, mais de tous les créateurs

³¹ Philippon demande à Balzac de lui fournir cette critique faute de pouvoir insérer dans son journal un extrait de ce nouveau roman devenu introuvable à cause de son succès éclatant. Balzac n'est plus un collaborateur régulier à *La Caricature*, mais il s'exécute en acceptant que l'éditeur « recopie » l'article de sa propre main pour conserver l'anonymat et le signe Comte Alexandre de B. au lieu d'Alfred Coudreux (*La Caricature*, p. 41) comme l'avait suggéré Philippon. Tiré de *Balzac Œuvres diverses*, Volume 2, Paris, Gallimard, 1990, p. 1639.

³² *Ibid.*, p. 648.

³³ *Ibid.*, p. 650.

intellectuels »³⁴, démontrent sa sympathie envers tout artiste et son désir de lui venir en aide en épousant sa cause :

D'où vient donc, en un siècle aussi éclairé que le nôtre paraît l'être, le dédain avec lequel on traite les artistes, poètes, peintres, musiciens, sculpteurs, architectes? Les rois leur jette [*sic*] des croix, des rubans, hochets dont la valeur baisse tous les jours, distinctions qui n'ajoutent rien à l'artiste : [...] Quant à l'argent, jamais les arts n'en ont moins obtenu du gouvernement³⁵.

4.5.4. ET DAUMIER...

Comme l'écrivain l'a fait en reconnaissant les tracasseries de la vie d'artiste, l'artiste qu'est Daumier a su manifester son affinité morale avec l'écrivain par ses caricatures. Peintre frustré qui doit, comme Balzac, sa survie aux journaux, il n'a pu s'attarder à réaliser son rêve que tard dans sa vie et ce, dans des circonstances moins que parfaites. En 1860, après 27 ans de service sous la direction de Philippon, Daumier est licencié du *Charivari*. Baudelaire commente ce licenciement dans une lettre à Poulet-Malassis le 11 mars, suggérant de confier l'illustration de *Pharsale* au caricaturiste :

Pensez à Daumier! à Daumier, libre et foutu à la porte du *Charivari*, au milieu d'un mois, et n'ayant été payé que d'un demi-mois³⁶!

Ce n'est qu'à ce point que Daumier se met à peindre sérieusement. Il a toujours des difficultés financières et s'associe à d'autres artistes qui pensent à fonder une « Société indépendante pour la propagation de l'art revenu à son but raisonné »,

³⁴ Rolland Chollet, *Balzac Journaliste, le tournant de 1830*, Paris Klincksieck, 1983, p. 201.

³⁵ Œuvres diverses, *op. cit.*, p. 708.

³⁶ Catalogue 1999, *op. cit.*, p. 556

car les artistes du XIX^e siècle étaient aux prises avec les problèmes du *Salon*, leur équivalent à la *Librairie*. L'artiste qui ne se pliait pas aux édits du Salon, qui osait déroger au style qu'on lui dictait, qui manifestait une originalité non acceptée, ne pouvait se faire connaître en exposant au Salon. Encore fallait-il souvent qu'un mécène s'intéresse à lui comme dans le cas de Renoir³⁷, un des seuls impressionnistes à bien vivre. Daumier avait peint avant 1860, comme Balzac avait écrit avant 1830; il avait même réussi à exposer au Salon en 1849 *Le meunier son fils et l'âne* (figure 4.2) et avait obtenu une commande de la version définitive de sa figure de la *République* (figure 4.3) en 1848 pour laquelle il avait acquis un certain prestige. Il n'en avait cependant pas obtenu l'aide pécuniaire nécessaire pour sa subsistance. Il était donc, par ce fait, sensible aux problèmes d'autres artistes tels que les écrivains et au courant de tout ce qui se publiait dans les journaux à leur sujet.

Une planche intitulée *Robert Macaire Journaliste (Caricaturana 33)* aurait pu facilement être insérée dans le roman *Illusions perdues* pour décrire plusieurs journalistes, tels que Rubempré et Lousteau et, cette fois, elle devient encore plus convenable lorsqu'on inclut la légende (figure 4.4) :

Je vous apporte un article sur la loi nouvelle. Je l'éreinte drôlement, vous verrez! – Mais à quoi pensez-vous, Monsieur Macaire, ce n'est pas à vous qu'il convient d'attaquer cette loi là, nous devons la défendre. – Ah! Bien!

³⁷ Renoir a fréquenté le célèbre salon de madame Charpentier et fut « poussé » par elle et son mari à exposer au Salon officiel de 1878. Entre 1876 et 1879, l'appui et l'influence du couple, surtout de madame, ont contribué fortement à établir Renoir comme portraitiste à succès. Il obtint les honneurs de la cimaise du Salon de 1879 pour son portrait de madame Charpentier et ses enfants. Renseignements tirés du Catalogue du Musée des beaux-arts du Canada, *Les portraits de Renoir*, 1997.

Bien! Je vais retoucher ça, et je vous en fais un article mousseux en faveur de la susdite.

Daumier dessine un Robert Macaire, le corps contorsionné pour mieux se placer à la disposition d'un éditeur richement vêtu et à la moue fastidieuse. Le geste apaisant de la main droite et les yeux écarquillés de Macaire qui fixent son employeur indiquent bien que le journaliste est à la merci des politiques du journal pour qui il écrit. Plusieurs rides sur son front traduisent ses soucis et son allure tout animée marque qu'il est prêt à tout faire pour qu'on publie son article.

Une deuxième caricature, *Robert Macaire Libraire*³⁸ (figure 4.5), vise surtout Émile de Girardin, qui se disait philanthrope mais qui était plutôt fondateur de journaux à but lucratif. Il réussissait très bien, car il savait tirer profit de ses journalistes et réduire à néant les autres journaux. Qu'il était également un opportuniste politique était évident mais les journalistes et les caricaturistes le reconnaissaient surtout comme concurrent habile, pas nécessairement honnête mais sans aucun doute la *bête noire* de Philippon. L'homme-sandwich qui est à la droite, au deuxième plan de l'image, représente Girardin surnommé l'homme-affiche depuis qu'il avait créé *La Société d'affichage* en 1833 pour lancer son *Musée de famille*. Néanmoins, notre intérêt se porte plutôt vers le personnage de Robert Macaire qui incarne le libraire et que Daumier place au premier plan. Il a, dans chacune de ses mains élevées vers les spectateurs que nous sommes, de minuscules livres qui

³⁸ *Caricaturana* 14. Parut dans *Le Charivari*, le 2 novembre, 1836.

pourraient plaire à des enfants tout en leur enseignant l'alphabet. Robert Macaire affiche une physionomie se *prétendant* honnête et ses yeux implorent la bienveillance des gens qui voudront bien prendre ses abécédaires en dépôt. Le fameux foulard de Macaire recouvre son menton en entier et la partie inférieure de sa bouche – une allusion au libraire typique qui a beaucoup à cacher, peut-être? Les spectateurs de l'arrière-plan, tout de gris esquissés, présentent des traits anonymes à l'expression vague, sauf l'un d'entre eux, à l'extrême droite, qui nous regarde du coin de l'œil. Un léger effet de clair-obscur ainsi que son air narquois nous l'ont fait remarquer. La légende, reprenant le message déjà transmis par la physionomie du Macaire de Daumier, met en doute l'honnêteté du libraire; elle vante la possibilité de gagner de l'argent « sans peine et sans travail », sans aucune qualité spéciale « il n'est pas besoin d'être libraire, pas besoin d'être connaisseur, pas besoin de savoir lire ». Et puis, après coup, le libraire ajoute : « Il suffit de me verser un cautionnement... Les plus gros sont les meilleurs, comme dit la chanson. ». Balzac aura apprécié cette charge visant Girardin car :

[...] de même que Daumier et Philipon, Balzac pense, dans son roman (*La maison Nucingen*) à Girardin, et Donnard montre bien comment Girardin, se sentant visé, hésite à publier le roman dans son journal *la Presse* après avoir lu en février 1838 le bon à tirer, et finalement y renonce; le roman paraît en octobre 1838, et Balzac évoque alors à son propos “ des choses trop épineuses qui ne cadrent pas avec la politique du journal ”³⁹.

³⁹ Jean Adhémar, *Les Gens d'Affaires (Robert Macaire)*, Paris, Vilo, 1974, p. 15. Cité du livre de J.H. Donnard, *Balzac et les réalités économiques et sociales*, 1961.

4.6. LE CHANGEMENT, LE PROGRÈS, LES INVENTIONS MODERNES.

Le XIX^e siècle est un siècle de turbulence qui a vu la modernisation architecturale des vieux quartiers de Paris, qui a vu naître plusieurs inventions modernes telles que les omnibus, les chemins de fer, la photographie, et qui a vu se développer les grands marchés boursiers, et la spéculation. Balzac et Daumier en ont tous les deux tenu compte, mais leur intérêt diverge, ainsi que leur façon d'entrevoir le changement.

4.6.1. LE NOUVEAU VISAGE DE PARIS.

Déjà, en 1839, Balzac avait conçu son projet des *Petits bourgeois* qui ferait partie de ses scènes de la vie parisienne⁴⁰. À cette date, les grands travaux du baron Haussmann qui, sous Louis Napoléon Bonaparte en tant que préfet de la Seine (1853) réalisa de grands projets d'embellissement et d'assainissement de Paris, n'avaient pas débuté. Néanmoins Balzac avait remarqué plusieurs changements et ressenti la fièvre qui les accompagne. Certains de ses romans, dont *Les petits bourgeois*, communiquent les réflexions de l'auteur sur cette évolution en perspective.

⁴⁰ Thierry Maulnier écrit dans sa préface que ce roman, demeuré inachevé, avait été conçu (en 1839) par l'auteur sous plusieurs titres dont *Gendres et belles-mères*, *Un grand artiste* et *Les bourgeois de Paris*. Il se remit à l'exécution en 1843, avec « la volonté formelle de l'exécuter tambour battant »

La rue du Tourniquet-Saint-Jean fait l'objet de descriptions dans *Une double famille* et *Les petits bourgeois*. L'image que nous donne Balzac dans ce dernier roman réfère le lecteur à la première de ces descriptions, ayant servi d'introduction au roman publié en 1830, *Une double famille*. À cette date, le Tourniquet-Saint-Jean, celui qui avait donné son nom à la rue, n'existait plus et ce, depuis 1823 « lorsque la ville de Paris fit construire, sur l'emplacement d'un jardinet dépendant de l'Hotel-de-Ville, [sic] une salle de bal pour la fête donnée au duc d'Angoulême à son retour d'Espagne »⁴¹. À ce point, Balzac semble d'accord avec le changement – on pourrait même avancer qu'il avait trouvé les rues trop étroites et le quartier insalubre à cause de l'humidité et du manque de lumière :

Presque toutes les rues de l'ancien Paris, dont les chroniques ont tant vanté la splendeur, ressemblaient à ce dédale humide et sombre où les antiquaires peuvent encore admirer quelques singularités historiques⁴².

Toutefois, lorsque, dans *Les petits bourgeois*, Balzac déplore la seule « présence typographique » du Tourniquet-Saint-Jean par ce fait que « la construction de l'Hôtel-de-Ville [...] balaya tout un quartier », il s'exclame : « Hélas! le vieux Paris disparaît avec une effrayante rapidité »⁴³. Puis, en admettant que, dans son œuvre, apparaîtront plusieurs de ces types d'habitations du Moyen-Age, comme celle qui fut décrite au commencement du *Chat-qui-pelote*, il médite : « pourquoi l'historien de la société

⁴¹ *Une double famille*, Tome 1, p. 691.

⁴² *Ibid.*, p. 692.

⁴³ *Les petits bourgeois*, Tome 10, p. 239.

française ne sauverait-il pas ces curieuses expressions du passé comme le vieillard de Walter Scott rafraîchissait les tombes »⁴⁴?

C'est surtout dans *Le Paris de Balzac* et la préface de Patrice Roussel que nous avons retrouvé les plus précieux renseignements au sujet du grand roman d'amour entre Balzac et sa ville dont il a fait un personnage de sa *Comédie humaine*. Dans une lettre à madame Hanska (1837), que Roussel cite, l'écrivain avoue toute sa passion pour Paris dans toute sa modernité :

Vous ne sauriez vous imaginer combien Paris devient beau.[...] Il nous fallait le règne d'une truelle pour arriver à d'aussi grands résultats; [...] les boulevards parquetés en bitume, éclairés par des candélabres de fer bronzé, et au gaz [...] Dans dix ans, nous serons propres, la boue de Paris aura été rayée du dictionnaire et nous deviendrons si magnifiques que Paris sera vraiment une grande dame, la première des reines coiffées de murailles⁴⁵.

Dans *Une double famille*, l'écrivain avouait aimer ce Paris moderne. Mais Balzac ne vit jamais tous les projets dont il rêvait se réaliser, car « il vit plus de destructions que de constructions »⁴⁶. Il tint les bourgeois parisiens responsables « des sottises en carton-pierre, en pâtes dorées en fausses sculptures »⁴⁷ ainsi que cette « spéculation effrénée, qui d'année en année, abaisse des étages, découpe un appartement [...] supprime les jardins »⁴⁸. Nous avons remarqué que les regrets dont l'auteur nous fait part sont souvent associés à la disparition de la *vraie* monarchie (après *Les trois*

⁴⁴ *Ibid.*, p.239, 240.

⁴⁵ *Le Paris de Balzac*, Préface, Patrice Roussel, Tome 16, p. 7

⁴⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

Glorieuses), et de la noblesse qui donnaient *le ton* et *l'ensemble* dans les productions de l'art. Devant l'enrichissement de la bourgeoisie, il déplore les moyens économiques accordés à ceux qui ne peuvent que *singer le vrai* et construire les « ignobles façades, de ce qui s'appelle à Paris les *des maisons de produit* »⁴⁹.

4.7. DAUMIER ET LA MODERNISATION DE PARIS.

Daumier fut aussi frappé par la transformation apportée par la modernisation de Paris. Il s'y intéresse beaucoup plus tard et pour des motifs très différents de ceux de l'écrivain :

Sous le second Empire, les caricaturistes ont beaucoup critiqué les travaux d'Hausmann. Daumier l'a fait avec un talent qui tranche nettement sur l'ensemble de cette production⁵⁰.

La légende, « Voilà pourtant notre chambre nuptiale, Adélaïde... ces limousins ne respectent rien, ils n'ont pas le culte des souvenirs!... » (figure 4.6) présente un couple d'un certain âge, se tenant par le bras, les yeux rivés vers un chantier de *destruction*, la bouche béante indiquant leur choc face à la disparition d'une partie de leur univers. Daumier aura été personnellement affecté par la démolition de certains quartiers puisqu'il avait été obligé de quitter les vieilles structures des environs du Louvre, dans sa jeunesse, lorsque celles-ci avaient été détruites pour faire place au *moderne*. Cette proximité du musée l'avait aidé dans sa carrière d'artiste, car il s'y

⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁰ Catalogue 1999, p. 322.

rendait souvent pour observer et copier des œuvres, surtout celles des peintres flamands, en particulier de Rubens. Probablement parce qu'il se refuse à accepter ce changement, Daumier a :

[...] interprété de façon quasi abstraite les formes déchiquetées des immeubles en démolition. Dans l'effondrement du monde quotidien de la bourgeoisie, l'homme à la pioche, en silhouette sur le ciel à l'arrière-plan, apparaît comme l'emblème de la destruction du vieux Paris [...] sur le mur en brèche, se dressent les formes noires et calcinées de poutres tordues dans un lacis étrange⁵¹.

Le quartier qui a connu la jeunesse de Daumier a pris une allure fantomatique dans cette caricature douce-amère.

Plusieurs rues auront été élargies depuis que Balzac s'émerveillait devant ce changement, en 1837, jusqu'à ce que Daumier en fasse une caricature. En 1862, paraît cette lithographie intitulée « Le nouveau Paris » (figure 4.7). La planche présente un mélange très confus et désordonné de personnages : un homme qui consulte sa montre; un autre qui a osé vouloir traverser la rue se trouve dangereusement coincé entre deux chevaux, arrivant de nulle part; des omnibus bondés de passagers dont certains ont dû prendre place sur les toits, s'y entassant comme des sardines, et une foule de gens aux diverses expressions, hommes, femmes et enfants attendant le moment propice pour rejoindre l'autre côté de cette rue *large et moderne*. La légende explique : « Comme c'est heureux pour les gens pressés, qu'on

⁵¹ *Ibid.*, p. 323.

ait élargi les voies de communication »⁵². Le fait que la plupart des caricaturistes étaient républicains⁵³ nous porte à croire que cette critique, en masse, du renouveau dans Paris, et à ce moment particulier, pourrait être également une attaque dissimulée envers le gouvernement impérial au pouvoir. Balzac avait regretté, dans ses écrits, la disparition de l'influence du bon goût de la *vraie* royauté lors de l'avènement de Louis-Philippe mais Daumier, lui, condamne l'impérialisme de Louis Napoléon par ses caricatures visant un Paris en transformation – tous deux ne pouvant se permettre de le faire ouvertement. Il ne faut pas oublier, non plus, que l'artiste est, de par sa sympathie envers le prolétaire et le sans-moyen, rétif à tout changement provoqué par la richesse de la nouvelle bourgeoisie.

4.7.1. LES TRANSPORTS, LE COUCOU, L'OMNIBUS, LE TRAIN.

Daumier a porté beaucoup plus attention à certains moyens de transport en commun que Balzac ne l'a fait. Rien de surprenant puisque ce n'est que vers 1850 que la locomotive à vapeur se développe assez pour devenir le véhicule par excellence de la révolution industrielle et, à cette date, Balzac n'est plus. Malgré ce fait, l'écrivain, toujours visionnaire ouvre en 1842 son roman *Un début dans la vie* par les mots suivants :

⁵² Charles F. Ramus, *Catalogue, op. cit.*, planche n° 100.

⁵³ Certains Républicains croyaient que l'élargissement des rues était un acte politique dont le but était de rendre l'érection de barricades plus difficile.

Les chemins de fer, dans un avenir aujourd'hui peu éloigné, doivent faire disparaître certaines industries, en modifier quelques autres, et surtout celles qui concernent les différents modes de transport en usage pour les environs de Paris. Aussi, bientôt les personnes et les choses qui sont les éléments de cette Scène lui donneront-elles le mérite d'un travail archéologique⁵⁴.

Pendant la courte période balzacienne, les coucous, ou diligences de toutes sortes viendront en scène dans l'œuvre scripturale plutôt que les omnibus, ce transport urbain qui a provoqué, maintes fois plus tard le crayon satirique de Daumier. Déjà, dans cette dernière caricature se moquant de l'effet de l'élargissement des voies de communication, nous pouvions voir plusieurs omnibus encombrant la rue. Daumier a multiplié les planches démontrant, avec mordant, les désavantages de cette invention toute nouvelle.

« Quinze centimes un bain complet... parole, c'est pas payé⁵⁵!... » (figure 4.8). Il pleut averse sur Paris, l'omnibus affiche complet, même le second étage où les gens inclinent la tête pour parer l'assaut de la pluie. Un homme à la figure bouffie et la mine renfrognée a ouvert son parapluie mais son geste ne semble pas vraiment lui venir en aide puisque le vent souffle très fort. Daumier l'indique par les arbres échevelés et l'inclinaison des lignes diagonales visant les passagers malheureux qui ne riraient pas de la légende et qui seraient plus que prêts à désavouer les transports modernes, avec véhémence, à ce moment particulier.

⁵⁴ *Un début dans la vie*, Tome 3, p. 377.

⁵⁵ Charles Ramus, *op. cit.*, p. 88.

4.7.2. LE COUCOU.

Le coucou était le transport rural à la mode au temps où Balzac et Daumier se côtoyaient. Il subit les foudres sarcastiques de Daumier dans plusieurs caricatures dont une que nous incluons, intitulée *Une course au coucou*⁵⁶ (figure 4.9). Dans l'arrière-plan droit, suivant une route qui se perd dans la campagne, le cocher du coucou fouette son cheval pour l'encourager à prendre de la vitesse. Les tons grisâtres et le flou progressif du mouvement du cheval, de la voiture et des rayons de ses roues, indiquent clairement que ce coucou ne reviendra pas en arrière pour recueillir le couple qui court pour le rattraper. Le vent fouette les vêtements de l'homme et de la femme que nous apercevons au premier gauche, leur gestuelle décrit leur course et le bras élevé de l'homme ainsi que sa bouche entrouverte nous permettent de l'entendre héler le cocher en fugue. Il pleut dans la campagne maintenant déserte.

4.7.3. LES DILIGENCES.

Lorsque Balzac fait voyager ses personnages, il en profite pour décrire ce que les passagers aperçoivent à partir de la diligence, de la malle poste, des vieux carrosses nommés « turgotines », « en haine d'un ministre qui tentait des innovations »⁵⁷, ou du coucou dans lesquels ils sont transportés. Viendront aussi

⁵⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁷ *Les Chouans*, Tome 11, p. 700.

s'ajouter à la description du genre de voiture qu'ils ont empruntée pour se déplacer le caractère du propriétaire qui abuse de ses passagers pour s'enrichir et tout ce qui est nécessaire pour la mise en scène du récit à venir. Le roman *Un début dans la vie* nous apprend la disparition prochaine du coucou – du moins dans les longs parcours. « Battu pour le voyage de quatre à six lieues, le coucou se rabattit sur les petites distances, et vécut encore pendant quelques années⁵⁸. » Une description du cabriolet que Pierrotin avait hérité de son père et qui tenait du coucou, en prédit la disparition :

Les flancs arrondis de cette voiture permettaient d'y placer six voyageurs sur deux banquettes d'une dureté métallique, quoique couverte de velours d'Utrecht jaune. [...] Quoique chaque banquette de ce cabriolet, au flanc courbé comme celui d'une femme grosse, ne dût [sic] contenir que trois voyageurs, on en voyait souvent huit serrés comme des harengs dans une tonne. [...] La caisse de ce coucou, peinte en jaune, était embellie dans sa partie supérieure par une bande d'un bleu de perruquier où se lisaient en blanc d'argent sur les côtés : *L'Isle-Adam – Paris*, et derrière : *Service de L'Isle-Adam*. [...] ⁵⁹

L'auteur ajoute que dans les grandes occasions on se servait d'un compartiment recouvert d'une bâche, appelé *poulailler*, où seules les *pratiques* pouvaient voyager, parmi les malles, les caisses et les paquets – ce qui devait diminuer de beaucoup l'efficacité de ce mode de transport... Et puis :

[...] le soir, le départ de quatre heures traînait jusqu'à quatre heures et demie, et celui du matin, quoique indiqué pour huit heures, n'avait jamais lieu avant neuf heures. [...] En été, temps d'or pour les messagers, la loi des départs, rigoureuse envers les inconnus, ne pliait que pour les gens du pays⁶⁰.

⁵⁸ *Un début dans la vie*, op. cit., p. 378.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 383, 384.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 381.

Le transport en commun entre villes ou villages devenait, en ces temps modernes, une façon de gagner de l'argent – ce dieu qui prend de plus en plus d'importance au XIX^e siècle.

La prédilection bien connue de Balzac pour le voyage donne la touche réaliste à ses caricatures – caricatures, parce qu' « *Un début dans la vie* est d'abord une farce. Et qui fait rire son auteur, tout le premier »⁶¹. Les deux Honoré s'entendent sur ce point qu'il faut un bon sens de l'humour pour voyager en coucou, tout en ouvrant pour le lecteur et le spectateur une page de l'histoire du XIX^e siècle.

4.7.4. LE TRAIN.

Les représentations de voyages en train que Daumier a dessinées ont figuré sous diverses rubriques dans *Le Charivari*. L'artiste avait fourni plusieurs lithographies pour de nombreuses séries, dont « Les moments difficiles de la vie », à la légende, « *Nous approchons de ce grand Tunnel ou [sic] le commencement du mois il y a déjà eu trois accidents* » (figure 4.10). Deux hommes et une femme à la physionomie inquiète semblent vouloir se faire tout minces et rétrécir l'espace qu'ils occupent afin de prévenir un accident causé par l'excès de poids, peut-être? Cette deuxième planche intitulée « En chemin de fer » (figure 4.11) est une satire qui

⁶¹ Armand Hoog, *Ibid.*, Préface, p. 367.

présente M. Prudhomme et ses platitudes que révèle la légende : *Vive les troisième*

[sic] *on peut y être asphyxié mais jamais assassiné* :

La série *En chemin de fer* aborde la question de la sécurité dans les chemins de fer, tout en représentant la stratification sociale des passagers du train, répartis de la première à la troisième classe : aucun risque d'agression dans le wagon bondé de troisième classe, où vient se réfugier, entre une paysanne au regard fuyant, [...] un paysan à la tête baissée, un Joseph Prudhomme, petit-bourgeois, à tête de hibou, les yeux en vrilles cerclés de lunettes⁶²

Ses paroles et son sourire niais ne dérangent aucunement les paysans autour de lui mais font tourner la tête à un autre personnage insolite en ces lieux, au chapeau haut de forme, qui passe lui aussi une remarque sur le manque de confort et prend place dans ce wagon pour les démunis que les bandits évitent de piller. Lorsque Daumier présentera ses huiles sur toile des wagons de troisième classe, il abandonnera sa satire de la nouvelle invention et le ridicule des passagers pour laisser place à des œuvres :

[...] plus complexes par leur psychologie, aucun élément anecdotique ne distrayant le spectateur de la représentation d'un moment ordinaire dans la vie de trois générations d'une même famille [...] une image universelle de l'indigence à l'ère industrielle⁶³ (figure 4.12).

La touche du caricaturiste dans la configuration des voyageurs est toujours présente, mais l'artiste perd toute agressivité lorsqu'il se dévoue à son art de prédilection dont le sujet souvent l'attendrit, plutôt qu'à la caricature de ceux qui se méritent la *charge* que l'artiste leur inflige et qui lui fournissent son gagne-pain. En ceci, il rejoint Balzac qui formait certains de ses personnages de *La Comédie humaine* avec un soin plein d'affection et qui avait utilisé sa plume franchement satirique plutôt pour ceux

⁶² Catalogue 1999, p. 388.

⁶³ *Ibid.*, p. 425.

qui démontraient les défauts du siècle ou pour ses articles de journaux où il se faisait un devoir d'ouvrir les yeux des lecteurs.

4.8. LA FEMME ET SON RÔLE DANS LA SOCIÉTÉ MODERNE.

Le XIX^e siècle entrouvre la porte, mais d'une façon infinitésimale, à la présence de femmes dans certains sanctuaires occupés, autrefois, uniquement par des hommes. Toutefois, ces femmes qui osent dépasser leur rôle traditionnel sont souvent privées du respect et de la révérence qui leur étaient accordés auparavant. La femme a joué un rôle primordial dans la vie de Balzac ainsi que dans son œuvre. Nous avons ressenti à travers ses personnages de la gent féminine que l'auteur voulait être *un* des rares hommes de son siècle à s'ouvrir à des changements dans la conception du rôle de la femme dans la société. Nous avons pu le constater lorsqu'il avait, dans sa *Physiologie du mariage*, proféré avec sarcasme cette phrase, comparant le *gouvernement* d'une femme au *gouvernement* d'une nation :

Instruire ou non les femmes, telle est la question. [...] Arrière la civilisation! Arrière la pensée!... voilà votre cri. Vous devez avoir horreur de l'instruction chez les femmes, par cette raison, si bien sentie en Espagne, qu'il est plus facile de gouverner un peuple d'idiots qu'un peuple de savants⁶⁴.

L'écrivain se rendait compte de l'injustice que la société rendait à la femme intelligente.

⁶⁴ *Physiologie du mariage*, Tome 12, p. 1017, 1018.

Balzac a apprécié la beauté féminine – ce qui l’a porté à créer et à décrire avec enthousiasme plusieurs *coquettes* soumises à *la mode*. Certaines de ces femmes ont été coquettes jusqu’à la cupidité et à l’égoïsme poussé, comme le démontre Delphine Goriot, la baronne de Nucingen. D’autres devinrent les symboles de grands défauts ou de grandes qualités; la Cibot est fourbe; astucieuse mais jalouse, la cousine Bette; vertueuse à l’excès, madame de Mortsauf; extrêmement douée et douce, Ursule Mirouët. Et puis, il a permis à certaines de ces dames de devenir écrivains, dont la comtesse Polydor Milaud de La Baudraye. Il était d’ailleurs lié d’amitié avec des femmes écrivains, George Sand, Zulma Carraud et sa propre sœur, Laure de Surville. Abandonnant tous ces romans de la comédie de Balzac, moult fois étudiés, pour regarder de plus près la femme écrivain, nous choisissons un fragment de roman inédit que l’auteur commença à rédiger en 1847 à Wierszchowia, par lequel nous nous rendons compte que « la trajectoire historique se prolonge sur la même lancée où Balzac nous l’a montrée »⁶⁵, il y a plus d’un siècle.

4.8.1. LA FEMME ÉCRIVAIN.

Dès les premières lignes de *La femme auteur*, Balzac met ces paroles dans la bouche de Vernisset, « porte-coton de la gloire » d’Albertine Hannequin de Jarente, qui s’exprime sur l’opinion du mari de cette femme auteur :

⁶⁵ *La femme auteur*, Tome 14, p. 1352, Préface Albert Béguin.

Il est flatté d'avoir un salon hanté par les célébrités de l'époque, et il demande sérieusement si madame de Jarente n'est pas supérieure à Camille Maupin ⁶⁶.

Il est particulièrement astucieux et très moderne comme concept, de la part de Balzac, de comparer un de ses personnages fictifs à celui d'un écrivain cadet qu'il admirait, Théophile Gautier. L'admiration était d'ailleurs réciproque et nous porte à marquer la ressemblance de Maupin à George Sand tel que l'a soulignée Claude-Marie Senninger dans *Honoré de Balzac par Théophile Gautier*⁶⁷. Oserons-nous, par extension, émuler la fierté de Hannequin et comparer favorablement son épouse à George Sand? Voyons, d'une façon plus précise, si l'opinion qu'a l'écrivain du « bas bleu »⁶⁸ devance celle de ses contemporains. Il a tout de même un lien d'amitié avec George Sand qui en est le symbole souvent visé.

Albertine Hannequin de Jarente devrait, de par le titre de ce roman, commander l'attention concentrée de Balzac tout au long de ces quelques pages qui taquinent notre intérêt, mais elle doit partager la vedette avec sa belle-sœur, Achille Malvaux. Son neveu simplifie le rôle de la femme écrivain par ces mots :

Ma tante écrase ma mère; mais ma tante, qui est plutôt le prospectus d'une muse qu'une femme poète, et qui fait le bel esprit, est le fantôme, ma mère est la réalité⁶⁹

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1359,1360.

⁶⁷ Claude-Marie Senninger, *Honoré de Balzac par Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1980, p. 10.

⁶⁸ Le bas-bleu, de l'anglais « blue stocking », est le sobriquet accolé aux femmes en voie d'émancipation en tant qu'écrivains.

⁶⁹ *La femme auteur, op. cit.*, Tome 14, p. 1367.

Balzac voudrait bien manifester toute son admiration pour Albertine et lui accorde un certain panache, mais les principes qui sont ancrés en lui reprennent toujours le dessus. On l'entend invoquer par ses personnages des raisons discutables pour lesquelles la tante d'Achille n'est devenue *bas-bleu* qu'à quarante ans, *même* si elle était aimée de son mari :

C'était pour avoir sa ration des plaisirs de vanité, ce fourrage des Parisiennes. [...] Elle n'a pas eu de succès de toilette, de beauté (au XIX^e siècle, les femmes auteurs ne sont jamais belles, sinon, elles n'auraient pas besoin de recourir à ce métier) [...] Elle s'est entendu dire des douceurs à l'oreille, elle a eu des amours inédits, de ces admirations commencées au bal et finies à la première visite, où l'audacieux trouvait la mère de famille adorée de son mari, fière de ses enfants, et digne comme la femme d'un ancien échevin. Alors, quand est venue la faillite de ses quarante ans, elle s'est trouvée *volée*, comme on dit⁷⁰.

Si nous avons bien compris, une femme qui n'était pas particulièrement jolie ou qui s'était refusée à des amants devait se valoriser autrement que par ces moyens *légitimes* que la nature lui avait dérobés.

En comparaison, sa belle-sœur, la *bonne madame Malvaux*, à la bonté spirituelle, dont le front « offrait des protubérances qui auraient occupé certes l'attention d'un phrénologue »⁷¹, était tout aussi ambitieuse qu'Albertine. Elle était la fée du logis, la tante attentive qui devient la mère de ses nièces lorsque madame *compose*; la cause de l'opulence de la famille car, « sans elle, son frère aurait été

⁷⁰ *La femme auteur, op. cit.*, p. 1368.

⁷¹ *Ibid.*, p. 1372, 1373.

ruiné par sa femme; elle était d'une gaîté [*sic*] douce », mais c'était avec un oubli de soi exemplaire et en faveur de son frère et de son fils qu'elle était tout ça. Nous allons laisser deviner le reste de ses qualités qui ont fait d'elle le symbole incontesté de la mère intelligente, économe, protectrice et sacrifiée. Ces qualités semblent lui donner, à ce point du récit inachevé, la vedette de ce début d'histoire. Par ce dernier roman interrompu, Balzac a porté son attention, une dernière fois, sur la femme qui a soif d'émancipation. Tout en la trouvant intéressante, l'auteur semble lui préférer l'épouse fidèle et la mère dévouée, ces genres de femmes qui n'ont pas trouvé place dans sa propre vie. Tout au long de son œuvre, il a eu un faible pour la femme volage lorsqu'elle était *délicieuse*, habillée et coiffée à *la mode*, même s'il lui reproche ses étourderies avec les beaux *dandys* qui l'obligent à consulter un *Gobseck* ou son égoïsme lorsqu'elle laisse mourir un *Père Goriot* après l'avoir soulagé de ses biens. Nous ne saurons jamais si la profession d'Albertine Becker Hannequin de Jarente serait devenue plus sympathique à Balzac au cours du récit, car « *La Comédie humaine* se termine sur cette page inachevée »⁷². Mais comme Balzac tout au long de son œuvre a, dans les mots de Béguin, « épousé le mouvement des années », nous pouvons tout de même conjecturer...

4.8.2. DAUMIER ET LES BAS-BLEUS.

⁷²Albert Béguin, Préface, *La femme auteur*, p. 1352.

In an œuvre of nearly 5,000 satirical prints, the French caricaturist Honoré Daumier addressed a wide range of political and social issues with piercing wit and shrewd economy of formal means. [...] Although women feature less frequently than men in Daumier's art, they often play an essential role. In paintings, drawings, and especially in prints, he depicted both real and imaginary women – ranging from happy wives and mothers to zealous bluestocking authors, from feminist socialists to symbolic heroines representing contemporary France and the Republic. The result is a body of caricature that offer insight not only onto Daumier's views of the place of women in their society but also into the broader cultural complexities of an era of change in the roles and representations of women. [...] The stereotypes, ideals, and prejudices of an era all may contribute to the meaning of a caricature; Daumier appropriated such ideas of his times to form his astute commentary⁷³.

Il n'y a aucune équivoque dans la tête et au bout du crayon de Daumier. Ses dessins des femmes écrivains se sont arrêtés sur le plan du stéréotype ou de la caricature et ils ont fait rire la société du XIX^e siècle. Il dessina quarante planches sur les bas-bleus pour *Le Charivari*, en 1844, se moquant de cette femme qui osait abandonner son rôle d'épouse et de mère au foyer pour se dénaturer en imitant un homme et devenir écrivain. Les intellectuelles du caricaturiste sont toutes laides et dépourvues de féminité (figure 4.13). Sous le titre *Les bas-bleus*, apparaît une femme au profil de jeune brebis au corps amaigri, sans aucun attrait. C'est un stratagème bien connu de la caricature picturale que de dessiner une ressemblance avec un animal pour *réduire* le personnage et le satiriser, créant le même effet que la métaphore de la bête pour la caricature scripturale. La légende explique : « C'est singulier comme ce miroir m'applatit [*sic*] la taille et me maigrit la poitrine! Que

⁷³ Kirsten Powell and Elizabeth C. Childs, *Femmes d'esprit: Women in Daumier's Caricature*, Hanover and London, University Press of New England, 1990, p. 15.

m'importe?... Mme de Staël et Mr de Buffon l'ont proclamé... le génie n'a point de sexe » :

C'est singulier..., la première planche de la série offre un pendant féminin au *Narcisse* de la série *Histoire ancienne* et montre une femme en chemise, la tête couronnée de feuillages; elle détourne avec dépit son profil de biquette du miroir qui lui renvoie l'image peu flatteuse de son corps décharné. La légende nomme Mme de Staël, l'une des figures tutélaires des bas-bleus dans leur entreprise littéraire; par le nom de Buffon (dont la phrase « le style est l'homme » est familière à tous), elle propose au lecteur d'interpréter la série comme un chapitre d'histoire naturelle sociale traitant du « genre » (dans le sens de *gender*), signe d'identité trahi par les bas-bleus lorsqu'il/elle nia la distinction de sexe⁷⁴.

Certains des *bas-bleus* créés par le crayon de Daumier veulent se mesurer à George Sand (figure 4.14). Dans une caricature où deux femmes s'affrontent, l'une d'entre elles, à la figure de chipie outrée, aux cheveux de Méduse, à la taille angulaire, penchée vers l'arrière comme pour se lancer à l'attaque, jette un regard furibond à son amie toute de rondeurs, la poitrine agressive jetée par devant, appuyée sur une table, arborant le plus grand des sourires sarcastiques. L'écrivaine frustrée s'écrie : « Ah vous trouvez que mon dernier roman n'est pas tout à fait à la hauteur de ceux de George Sand...! Adelaïde, je ne vous reverrai de la vie! »

Après avoir fustigé la femme-auteur pour ses activités, Daumier s'en prend à sa négligence du devoir de toute épouse et mère. Cette prochaine lithographie (figure 4.15), *Une mère est dans le feu de la composition, l'enfant est dans l'eau de la baignoire*, présente une maison en désordre complet : au premier plan, une chaise est

⁷⁴ *Femmes d'esprit, op. cit.*, p. 213.

renversée sur un livre, une pantoufle sans sa compagne traîne par terre à côté d'une brosse à plancher. Au milieu de ce dégât, le bébé a piqué une tête dans un bac d'eau devant lui servir de baignoire. Il est entièrement vêtu mais sans couche. Pendant ce temps, la mère, assise à une table, se concentre sur son écriture. Il va sans dire que Daumier, qui parle peu, réussit très bien à livrer ses opinions... L'émancipation de la femme n'a pas mérité son approbation, pas même un questionnement. Pour l'artiste, cette tendance fait partie d'un modernisme à condamner.

4.9. LA BEAUTÉ, LA COQUETTERIE, LA MODE, D'APRÈS BALZAC.

Balzac passe des paragraphes ou des pages à décrire la beauté, la toilette, et la coquetterie, à la *mode* au XIX^e siècle. Adeline Fischer (*La cousine Bette*) était si belle, d'après Balzac, qu'elle se comparait favorablement avec sa propre fille. Plus la femme qu'il décrit est *bonne*, plus sa beauté est céleste :

Adeline Fischer, une des plus belles de cette tribu divine, possédait les caractères sublimes, les lignes serpentine, le tissu vénénéux de ces femmes nées reines. La chevelure blonde que notre mère Ève a tenue de la main de Dieu, une taille d'impératrice, un air de grandeur, des contours augustes dans le profil⁷⁵...

Lorsqu'il décrit la duchesse de Langeais à qui il reproche son excès de coquetterie avec le marquis de Montriveau et avec tous les hommes en général, il lui accorde la

⁷⁵ *La cousine Bette*, Tome 9, p. 737.

beauté, mais une beauté froide, sans cœur. Il la condamne également à un destin cruel :

Elle pouvait à son aise se moquer des hommes, des passions, les exciter, recueillir les hommages [...] et rester maîtresse d'elle-même. [...] ces toilettes, ces apprêts, ces coquetteries étaient faites pour [...] des fats sans esprit⁷⁶...

Dans *Le père Goriot*, il décrira avec précision l'élégance simple de madame de Beauséant, qui à l'occasion du grand bal qu'elle donnait, avait choisi de faire ses adieux au *monde*. Ces quelques mots donnent un peu le ton des images des femmes du monde qui habitent ses romans :

Les plus belles femmes de Paris animent les salons de leurs toilettes et de leurs sourires. [...] Vêtue de blanc, sans aucun ornement dans ses cheveux simplement nattés, elle semblait calme⁷⁷.

Nous reconnaissons l'importance de la toilette par le fait qu'elle *anime*, avec la seule aide d'un sourire, ces salons à la mode. Néanmoins, Balzac révèle sa perspicacité lorsqu'il se rend compte que « Madame de Beauséant se tenait debout [...] pour recevoir ses *prétendus* amis »⁷⁸.

Les albums *La Crinolomanie* et *Les actualités* du *Charivari* servirent de véhicule à Daumier vers 1857 et 1858 pour faire connaître aux spectateurs ses idées sur la mode bourgeoise.

⁷⁶ *La duchesse de Langeais*, Tome 2, p. 589.

⁷⁷ *Le père Goriot*, Tome 4, p. 288.

⁷⁸ *Ibid.*, .

In bourgeois culture the pursuit of high fashion was an approved pastime more for the experienced matron than the naïve unmarried girl : chic and charm were both skills to be cultivated after marriage, under the appreciative eye and with the financial support of a husband. Daumier exposes how fashion can dominate women's lives. His bourgeoisie does not wear her crinoline; rather, her crinoline wears her⁷⁹.

Il y avait aussi ces *Dames du demi-monde*, qui, d'après Daumier, « ne portaient pas de demi-jupes »⁸⁰ (figure 4.16). Les courtisanes furent les premières à lancer cette mode de la crinoline qui faisait osciller leur jupe et permettait de montrer un brin de chevilles. Daumier n'attaque pas avec trop de virulence cette nouvelle mode mais nous trouvons amusante cette suggestion trouvée dans un catalogue édité par Charles Ramuz, *Daumier 120 Great Lithographs*, dans la note expliquant *La crinoline en temps de neige* (figure 4.17) :

As the hoopskirt craze continued, Daumier often enlivened his days with a finely composed creation of such technical excellence as this study⁸¹.

Daumier s'amusait aux dépens de la coquette, peut-être, mais puisque cette tendance rehaussait le rôle dépendant de la femme, possession de son mari, il contenait son élan satirique.

4.10. LA VIE CONJUGALE, BALZAC.

⁷⁹ *Femmes d'Esprit*, op. cit., p. 31.

⁸⁰ *Actualités*, *Le Charivari*, n° 190, le 11 mai 1855.

⁸¹ Ramuz, op. cit., p. 132.

« On voit qu'il y a là l'expérience de toute une vie », disait un « grand lecteur, admirateur et amoureux de Balzac, mais peu curieux de précisions historiques »⁸². C'est ce que souligne Charles Plisnier l'auteur de la Préface à la *Physiologie du mariage*, de notre édition du Club français du livre. À trente ans, le jeune Balzac n'aurait pu aller puiser dans ses propres expériences pour réussir à produire un tel ouvrage où s'entremêlent le cynisme d'un homme qui a beaucoup vécu, la naïveté de l'enfant qui s'étonne et les éclairs de lucidité d'un jeune qui découvre les laideurs de la vie. Plisnier explique ce phénomène par le concours d'une *informatrice* qui ne serait autre que Mme de Berny :

C'est la Dilecta et elle seule, [...] qui fournit à Balzac la plupart de ces portraits, de ces anecdotes, de ces interrogations qui se mirent à proliférer en lui, à former matière d'un livre si peu pareil à celui d'un jeune homme⁸³.

Dans la première partie de cette longue diatribe physiologique, Balzac nous présente ses commentaires sur une lettre de Gauthier Shandy au capitaine Tobie, son frère, tirée du livre *Tristram Shandy* de l'écrivain anglais Laurence Sterne, un maître de la digression, pour expliquer son opinion sur la possibilité d'un amour constant :

Une passion durable est un drame sublime joué par deux acteurs égaux en talents, un drame où les sentiments sont des catastrophes, où les désirs sont des événements, où la plus légère pensée fait changer la scène. Or, comment trouver souvent dans ce troupeau de bimanés qu'on nomme une nation, un homme et une femme qui possèdent au même degré le génie de l'amour, quand les gens de talents sont déjà si clairsemés dans les autres sciences où pour réussir l'artiste n'a besoin que de s'entendre avec lui-même⁸⁴.

⁸² *Physiologie du mariage*, op. cit., p. 840, 841.

⁸³ *Ibid.*, p. 843.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 944.

Sous le titre de *Méditation IV De la femme vertueuse*, Balzac émettra des paroles qui font tressaillir d'horreur les gens de notre siècle mais qui auraient été considérées comme un progrès dans la vie de mariage du XIX^e siècle :

L'amour est la plus mélodieuse de toutes les harmonies, et nous en avons le sentiment inné. La femme est un délicieux instrument de plaisir, mais il faut en connaître les frémissantes cordes, en étudier la pose, le clavier timide, le doigté changeant et capricieux. Combien d'orangs! ... [*sic*] d'hommes, veux-je dire, se marient sans savoir ce qu'est une femme! Combien de prédestinés ont procédé avec elles comme le singe de Cassan avec son violon⁸⁵!

Et la satire continue lorsque, dans l'Épilogue de ses méditations, il n'hésite pas à faire appel à :

[...] la phrase toute faite par un contemporain, [...] ni l'Orient ni la France n'ont atteint le but que ces institutions devaient se proposer : le bonheur. L'homme n'est pas plus aimé par les femmes d'un harem que le mari n'est sûr, d'être en France, le père de ses enfants; et le mariage ne vaut pas ce qu'il coûte⁸⁶.

Quant à ses *Petites misères de la vie conjugale*, de 1845, séparées de la *Physiologie* par seize ans de maturité, elles nous ont moins choquée mais aussi nous en avons moins joui, car Balzac nous y a semblé moins créateur, moins innovateur. Tout au long de sa *Comédie humaine*, Balzac permit à certains, mais très peu des mariages de se prémunir contre une destinée malheureuse. Savinien de Portuendère et Ursule Mirouët formèrent l'un des couples les plus heureux de Paris. Il faut croire qu'ils avaient *acquitté* leur dette au malheur d'ici bas avant leur mariage et méritaient

⁸⁵ *Physiologie du mariage*, op. cit., p. 930.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 99, 100.

d'être heureux en ménage. Et puis, Ursule Mirouët était une personne exceptionnelle à l'intuition et aux facultés spirituelles très développées, ce qui expliquerait tout. L'auteur croyait que la société du XIX^e siècle ne permettait pas à beaucoup de mariages d'être heureux mais il aurait ardemment désiré les changements nécessaires pour remédier à ce malheur. Il voyait l'égoïsme, l'engouement pour la mode, le désir de s'enrichir, la bourgeoisie ascendante, en un mot, le modernisme comme la cause de bien des maux. Par contre, il aurait aimé également une modernité plus poussée qui aurait permis un changement dans les relations humaines – hommes-femmes, riches-pauvres, gouvernement-gouvernés, entre autres - seul capable de remédier à certains de ces maux.

4.11. MŒURS CONJUGALES : DAUMIER

Quel homme était-ce, au juste, que ce polémiste enragé, ce caricaturiste féroce, ce républicain forcené, (l'on sait qu'aux environs de 1835, le mot *républicain* était à peu près aussi menaçant, pour les âmes placides, que de nos jours celui d'*anarchiste*)⁸⁷?

Nous connaissons certains détails de la vie de Daumier par les renseignements glanés dans les multiples biographies de l'artiste et certains catalogues. Nous avons lu qu'il avait épousé, à l'âge de trente-huit ans, la jeune Marie-Alexandrine Dassy, couturière, le 16 avril 1846 :

⁸⁷ Raymond Escholier, *La vie et l'art romantique. Daumier peintre et lithographe*, Paris, H. Floury Éditeur, 1923, p. 56.

Cette union était un mariage d'inclination, dans toute la forme du terme. Jusqu'au soir de sa vie, l'artiste ne cessa de chérir avec tendresse cette compagne saine et robuste, souple et volontaire, qui, malgré la simplicité de ses origines, [...] comprit le génie d'Honoré et parfois l'inspira, ramassant en légendes l'esprit gouailleur de cette rue parisienne où elle avait poussé⁸⁸.

Daumier a dessiné cette caricature toute particulière d'un couple au lit dont la physionomie de la jeune épouse exprime la douceur. Elle pourrait représenter la relation qu'avait l'artiste avec sa jeune épouse et elle semble la seule relation qu'il accepte, puisqu'il satirise les autres (figure 4.18). La légende se lit :

LE MARI (lisant) Nous étions mollement étendus sur la mousse odorante, les rayons de la lune perçaient les branches du Saule agité par la Brise du soir. Enivrés d'amour, nous lancions au Ciel des Sermens [*sic*] qui retombaient dans nos cœurs.

LA FEMME (à pars) [*sic*] Peut-on lire ces choses avec un bonnet de coton, et une boule comme la sienne⁸⁹!...

Cette lithographie se range parmi les quelques études de l'intimité de couples mariés. Plusieurs détails, dont la lumière caressante d'une chandelle qui éclaire le couple, les pantoufles abandonnées sur la descente de lit, apportent un brin de tendresse qui annule l'effet ironique de la légende.

Cette tendresse est toujours là dans une caricature intitulée *Un souvenir de jeunesse* (figure 4.19). Un vieux couple, se promenant en forêt, retrouve l'arbre où ils avaient autrefois gravé leurs initiales. Tout sourire, Sophie ferme ses yeux pour mieux se souvenir pendant que Théophile désigne du doigt les lettres S T toujours

⁸⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁹ *Mœurs conjugales, Le Charivari*, 29 octobre 1839, planche n° 11.

très visibles. « Tiens, vois-tu nos chiffres ne sont pas encore effacés! Ô Sophie c'est ici que j'obtins ton cœur. – Taisez-vous donc Théophile... si on nous entendait! »⁹⁰

Comme certains artistes que Daumier admirait, dont Delacroix, il s'est laissé prendre par le romantisme de l'obscurité, parfois aussi, de la nuit étoilée qui inspirent les meilleurs sentiments. Il connaissait néanmoins la réalité du siècle de la modernité. Sa compréhension des faiblesses de l'état du mariage nous apparaît toutefois dans la prochaine caricature (figure 4.20).

La légende de cette image d'un soldat revenant chez lui et qui, trouvant l'amant de sa femme réfugié sous la table, brandit son épée et se voit arrêté par son épouse atterrée qui lui crie « Malheureux!... tu veux tuer le père de tes enfans? »[sic] démontre la sensibilisation de Daumier aux embûches du XIX^e siècle. Malgré ces failles dans le bonheur conjugal, nous trouvons plus d'équilibre entre les bons côtés de la vie à deux et ses mauvais côtés chez Daumier que chez Balzac. Nous comprenons le pourquoi de cette attitude qui s'explique par leur vie personnelle.

Après avoir étalé les réflexions de Baudelaire sur un siècle qui se transforme et observé la réaction de Balzac et de Daumier grâce à certains thèmes qui ont suscité leur attention, nous pouvons percevoir, chez les deux Honoré, un doute grandissant pour l'avenir de la société. Chez Daumier, l'appréhension du changement éveille un souci pour le bien-être de la société à venir et se révèle par ses caricatures. Ce

⁹⁰ *Ibid.*, le 16 mai 1840, planche n° 25.

modernisme qui s'installe a changé les priorités d'un peuple dont l'idéal penche plutôt vers l'acquisition de valeurs pécuniaires que vers des valeurs morales. Les convictions républicaines de l'artiste nous ont semblé teintées de socialisme. Il voit d'un œil pessimiste l'importance attachée à l'accumulation de richesses, par certains, au détriment de ceux qui ne peuvent y accéder. Balzac, qui accepte plus volontiers le changement qui s'opère comme un progrès désirable amenant une plus grande douceur de vivre, une meilleure communication d'un bout à l'autre de la France, s'inquiète néanmoins pour l'avenir de la société moderne au fur et à mesure qu'avance la rédaction de *La Comédie humaine*, fruit de ses observations de la société qui l'entoure. Sa pensée se socialise par la réalisation des souffrances qu'apporte l'inégalité dans une société. La seule façon d'enrayer cette inégalité serait, pour lui, de faciliter l'accès de tous les échelons de cette société aux biens matériels.

Avec le bénéfice de la rétrospective, Alain Touraine retrace cette pensée socialiste de la modernité, « ce noyau central du sociologisme qui [...] a dominé, avant même la création de la sociologie » et évoque ses objectifs qui auraient amené des « luttes sociales » (1830, 1848 en France) « qui se mêlent souvent à des luttes nationales »⁹¹. Le nationalisme poussé à l'excès engendre la bellicosité (Napoléon III et ses idées de conquête), la persécution, le génocide. Il nous donne l'exemple du

⁹¹ Alain Touraine, *op. cit.*, p. 114.

*Zollverein*⁹² qui apporta à l'Allemagne sa grande puissance déplorée publiquement par certaines caricatures de Daumier en 1870, dont celle d'*Un Cauchemar de M. De Bismark* où le symbole de la mort dit « Merci!... » à l'homme d'état allemand pour les guerres qu'il a fomentées (figure 4.21). En fusionnant les états et par ce fait créant une force politique, cette union douanière (le Zollverein) serait-elle devenue, en partie, responsable de la montée du nationalisme ethnocentrique source de deux Grandes Guerres mondiales au XX^e siècle? Ce même siècle fut témoin de plusieurs conflits ethniques en Europe, en Asie et au Moyen-Orient et le nationalisme agressif et dominateur va grandissant aux États-Unis d'Amérique en ce XXI^e siècle. Le malaise qui émane des dessins de Daumier porte à croire qu'il pressentait des dérangements dans la société à venir. Un des thèmes qui lui est particulièrement cher, « les Fugitifs ou les Émigrants », le démontre (figure 4.22). Il en a fait le sujet de dessins, de peintures et de sculptures. Balzac, également visionnaire, a « dressé, en fait, le plus formidable acte d'accusation qui ait jamais été lancé contre une civilisation »⁹³. En réalité, la nouvelle société qu'il observe et décrit, la montée en importance des dieux *argent et pouvoir* qu'il note dans ses romans, l'essor impossible à arrêter, tout cela se perpétue de nos jours. L'écrivain et l'artiste se rejoignent dans leur inquiétude face aux effets du mouvement de modernisation et d'évolution dont les origines sont assises dans leur siècle et qui se poursuivent à l'ère postmoderne.

⁹² Union douanière allemande poussée par la Prusse à partir de 1819. Malgré beaucoup d'opposition surtout de la part de l'Autriche qui craignait la suprématie prussienne en Allemagne, l'union se fit. En 1868, le Zollverein unifiait l'Allemagne en entier, notamment par l'union des chemins de fer et transformait le pays en une grande puissance politique.

⁹³ Barbéris 1999, *op. cit.*, p. 19.

CHAPITRE 5

La physiognomonie, la phrénologie et les deux Honoré

5.1. LAVATER ET LA PHYSIOGNOMONIE.

La physiognomonie est la doyenne de ces sciences qui associent les traits du visage aux traits fondamentaux du caractère et du tempérament. Fort ancienne, elle sera un temps attribuée à Aristote. Tombée dans une relative obscurité, elle connaîtra une très grande vogue jusqu'à assez tard au XIX^e siècle, grâce aux théories de Johann Kaspar Lavater dont les écrits abondamment illustrés furent diffusés partout en Europe, en plusieurs éditions intégrales ou vulgarisées¹.

Dans une lettre que Lavater écrit au Marquis de Bombelles, à partir de Zürich, le 23 août 1781, le chercheur explique son intérêt pour la physiognomonie par son désir d'« exciter l'homme à connaître et à aimer ses semblables »². Conservant, tout au long de sa vie, cette idée maîtresse, Lavater implore les lecteurs intéressés par ses essais de le lire avec toute attention, sans se hâter, afin de bien interpréter cette nouvelle *science*³ qu'il est en train de découvrir. Il est convaincu que ses recherches et ses expériences sur les humains deviendront acceptées dans le domaine

¹ Catalogue de l'Exposition *Photographie et science, une beauté à découvrir*, New Haven, Londres, Yale U.P. en association avec le Musée des beaux-arts du Canada, octobre 1997 – janvier 1998, p. 127. Une percée de la phrénologie se fait également au Canada. La source en est *L'essai sur la physiognomonie*, en dix volumes, de Lavater, qu'on trouve dans les catalogues de livres de G. et B. Horanet du libraire Bossange à Montréal en 1816. Patrick Imbert, « Le processus d'attribution », *Les discours du nouveau monde au Canada français et en Amérique latine*, Ottawa, Legas, 1995, p. 55.

² Gaspard Lavater, *L'Art de connaître les hommes par La Physionomie*, Nouvelle édition, Tome premier, Paris, Depelafol, Libraire-Éditeur, 1835, lettre à Monsieur le Marquis de Bombelles. (Lavater 1835 Tome premier)

³ Comme il n'a jamais été prouvé que la Physiognomonie et la Phrénologie sont des sciences, nous avons déjà décidé d'écrire ce mot en italique chaque fois qu'il désignera ces deux pseudo-sciences.

scientifique. À ceux qui affirmeront que « jamais la physionomie ne deviendra une science »⁴ il répondra :

La physiognomonie peut devenir une science aussi bien que toutes les sciences qui ne sont pas purement mathématiques. Aussi bien que la physique, car elle est la physique! Aussi bien que la médecine, car elle fait partie de la médecine! Aussi bien que la théologie, car elle est de la théologie! Aussi bien que les belles-lettres, car elle appartient aux belles-lettres! Aussi bien que toutes ces sciences que nous venons de citer, la physiognomonie se laisse réduire, jusqu'à un certain degré, à des règles précises; elle a des caractères positifs qu'on peut enseigner et apprendre, manifester aux autres, transmettre et recevoir. Comme toutes ces sciences, elle devra beaucoup abandonner au génie, au sentiment : et, dans beaucoup de points, elle n'offrira pas de règles précises, de caractères déterminés ou déterminables⁵.

En lisant la deuxième préface présentée dans le Tome premier⁶, nous entrevoyons déjà soit une influence possible sur Balzac ou Daumier, soit une façon de penser que posséderont les deux Honoré. Publiée à La Haye en 1783, la première édition française de l'œuvre de Lavater révèle ses inquiétudes au sujet de son siècle. Elles sont très semblables à celles qu'auront Balzac et Daumier, plus tard, au sujet du XIX^e siècle. Sa *science* traite de l'humain et son but est de produire certains effets bénéfiques sur la compréhension entre humains en leur enseignant la *science* de connaître les gens par leur physionomie :

La difficulté augmente lorsque je considère le siècle dans lequel j'écris; un siècle où tout le monde se pique de savoir; où tous ceux qui ne sont pas auteurs eux-mêmes s'érigent en critiques des auteurs; un siècle où l'art étouffe la nature, où l'on dédaigne les jouissances paisibles que celle-ci procure, pour courir après des plaisirs faux et factices; un siècle où tout est artifice et

⁴ Lavater, *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes*, traduction nouvelle par H. Bacharach, Paris, Gustave Havard, 1845, p. 20. (Lavater 1845)

⁵ Lavater 1845, *op. cit.*, p. 20.

⁶ Lavater, 1835, Tome premier, autrefois placée par Lavater au début de son troisième volume.

prestige, et où l'on préfère à la beauté simple et naïve, le clinquant de la parure et l'afféterie des ornemens [sic]⁷.

5.2. COMMENT LA VIE DE LAVATER A PU INFLUER SUR SES DOCTRINES.

Né en Suisse, vers le milieu du XVIII^e siècle (1741-1801), Lavater fut un enfant sensible, à l'esprit imaginaire, épris du *merveilleux*, qui, néanmoins, dès l'âge de raison accepta la profession que l'on avait choisie pour lui, la théologie. Il fut inscrit à Zürich où les visions prônées ne semblaient pas s'accorder avec ses tendances futures :

On voulait former des champions polémiques, de redoutables adversaires à opposer aux catholiques romains; et l'on négligeait entièrement de donner aux jeunes ecclésiastiques des instructions sur leurs rapports avec le peuple, sur la manière de consoler l'infortune, de développer, d'affermir ou de rappeler la vertu, et d'exercer enfin la partie la plus touchante de leur ministère⁸.

Tout en conservant son adhésion à l'orthodoxie, Lavater voulut « rendre à la fois la religion plus aimable, plus utile, en s'occupant moins des dogmes et de la théorie, que de la pratique et des applications »⁹. Devenu diacre, puis ensuite pasteur, il ne s'est pas occupé avant l'âge de vingt-cinq ans d'aucune doctrine corrélative à la physiognomonie, cet *art* ou *science* qui permet de découvrir le caractère en déchiffrant les traits du visage. Il se considéra comme son créateur. Avant la publication de son premier ouvrage, on avait pu admirer les talents de

⁷ Lavater 1835, Tome premier, *op. cit.*, p. 11

⁸ *Ibid*, p. 42.

⁹ *Ibid*, p. 43.

physiognomonistes tels que Zopire, chez les Grecs, Hippocrate et Aristote qui a même écrit un traité sur ce sujet. Toutefois, personne avant Lavater ne voulut en faire une *science* :

Ce qui distingue Lavater de tous ses prédécesseurs, c'est d'avoir séparé les symptômes des passions, des signes et de l'empreinte des penchans [*sic*] et des habitudes; c'est d'avoir substitué à ces maximes trop générales des observations particulières, et d'avoir perfectionné et étendu ces observations par d'heureuses applications des beaux-arts, c'est surtout de faire porter ses recherches sur la différence et la combinaison des contours et des lignes, des portraits et des silhouettes, et d'assigner à chaque partie, à chaque division de la physionomie des valeurs que l'expérience peut seule faire reconnaître, et dont l'expression révèle souvent par un seul trait le talent ou la vertu que l'on n'aurait pas d'abord supposé, et qui semblaient même incompatibles avec d'autres traits dépourvus de grâce et de noblesse¹⁰.

Lavater croit si bien dans sa doctrine qu'il prononce cette mise en garde :

Qu'on n'oublie pas un instant que les caractères extérieurs n'existent que pour faire connaître l'intérieur! Qu'on n'oublie point que l'homme ne saurait plus rien, ne pourrait, ne devrait rien savoir, s'il lui était défendu de connaître l'intérieur par l'extérieur¹¹!

Il était toutefois difficile d'amener certaines gens à croire que cette nouvelle *science* fut infaillible. Lavater, lui-même, admettait avec candeur qu'il se trompait souvent :

[...] et même, lorsqu'il eut acquis plus d'expérience et de lumières, il tomba quelques fois dans des erreurs très graves, quand le témoignage de ses sens était trop vivement influencé par son imagination¹².

Chez lui, cette facilité s'était révélée très fertile dès sa jeunesse. Il était parfois la victime de malicieuse duplicité, mais aussi son exactitude pouvait parfois donner

¹⁰ Lavater 1835, Tome premier, *op. cit.*, p. 63.

¹¹ Lavater 1845, *op. cit.*, Préface par H. Bacharach, p. 26.

¹² Lavater 1835, Tome premier, *op. cit.*, p. 64.

dans le merveilleux. Il admettra aussi la possibilité que sa *science* soit utilisée de façon abusive, mais il accordera plus de poids aux bienfaits de ses écrits qu'aux torts que l'on pourrait lui reprocher.

Après avoir analysé la physionomie de l'homme, pour ainsi dire, en pièces détachées, Lavater reconnaît l'importance de la forme du crâne, qui rassemble toutes ces pièces et leur donne une physionomie particulière (figure 5.1). Ces études de Lavater intéressèrent un médecin allemand, habile anatomiste du nom de Franz Josef Gall (1758-1828) qui poussa ses propres recherches surtout dans l'étude des configurations extérieures du crâne. Il voulait en faire la base de toute philosophie de l'esprit humain. La *science* de l'étude des *bosses de la tête* que Gall nomma phrénologie et qui stimulait le milieu des recherches académiques devint, très tôt, un sujet de discussions dans les salons. Plusieurs questions furent posées, telles que : « M. Gall [sic] et Lavater ont-ils quelque chose en commun? L'un est-il le continuateur de l'autre? »¹³.

Nous choisissons d'aborder une première réponse à ces questions par l'entremise des éditeurs du Tome deuxième de *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*. Ils ont inclus un chapitre qui examine expressément les rapprochements possibles entre la théorie de Gall et celle de Lavater :

¹³ Gaspard Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, Nouvelle édition, Tome deuxième, Paris, Depelafol, 1835, p. 47. Idée générale, par les éditeurs. (Lavater 1835, Tome 2)

Lavater et M. *Gall* diffèrent par leur but, leurs intentions et leurs moyens d'observation, mais ils se rapprochent cependant par plusieurs points et sous plusieurs rapports, puisque tous deux, cherchant également à reconnaître l'intérieur par l'extérieur, l'homme moral et l'homme physique, ont voulu apercevoir et lire les secrets du cœur et les directions de l'esprit dans une langue écrite par la nature même, sur les parties les plus solides de l'organisation. [...] Dans leurs recherches sur le crâne, Lavater et M. *Gall* s'occupent de la physionomie en repos, et même une sorte de *physionomie passive*¹⁴.

D'après ces messieurs, les dissemblances seraient plus grandes que les ressemblances :

Lavater a fait entrer dans ses études de la physionomie toutes les parties du visage, et même toutes les parties du corps : les attitudes, les gestes, le son de la voix, le caractère même de l'écriture; enfin, tout ce qui, dans l'extérieur de l'homme, peut avoir une signification et un langage. Le docteur *Gall* a borné ses observations aux diversités du crâne, [...] Lavater jugeait souvent au premier regard : et, dans tous les cas, il interrogeait avec la vue. M. *Gall* fait ses découvertes à l'aide du toucher : les signes dont ses observations lui ont appris la valeur sont en relief, et comme sculptés sur les diverses régions du crâne¹⁵.

Il va sans dire que les éditeurs de l'œuvre de Lavater, tout en étant aussi justes qu'il leur était possible de l'être, ont laissé s'insinuer un petit soupçon de scepticisme dans leur évaluation des expériences de Gall avant d'admettre que :

Quoi qu'il en soit, de la force et de l'exactitude des preuves employées par M. *Gall*, on doit lui accorder une grande finesse de tact, un coup-d'œil [*sic*] sûr, et une pénétration physionomique à laquelle il paraît qu'il doit les avantages qu'il attribue à son système¹⁶.

¹⁴ Lavater 1835, Tome 2, Idée générale, *op. cit.*, p. 48, 49.

¹⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶ *Ibid.*, p. 57.

Dans un traité sur la nouvelle physionomie du cerveau, publié en 1808, le docteur J.B. Nacquart offre ses commentaires sur les différents points de la doctrine de Gall. Le docteur Nacquart étudie sérieusement chaque supposition de Gall, en accepte quelques-unes et *discute* de la possibilité ou de l'impossibilité des autres. L'assertion de Gall que le crâne reçoit sa forme du cerveau, pour Nacquart :

[...] est d'une évidence telle, pour ceux qui ont étudié la saine physiologie, que, même sans les raisons aussi variées que probantes qu'en donne le docteur Gall, on ne pourrait refuser de s'y rendre¹⁷.

Il n'accepte pas, toutefois, le reste de l'énoncé qui suggère que le crâne doit révéler par des protubérances extérieures la variété de formes que présente la surface du cerveau. Le docteur Nacquart n'est pas le seul, ni le moins qualifié, des critiques de Gall ainsi que de Lavater, à offrir ses opinions. Il affirme que « l'art, appelé physiognomonie, n'existe pas ». Il offre plutôt l'appellation de Pathognomonie, pour cet art qu'il refuse d'admettre à l'état de science. Il trouve également une foule d'exceptions aux assertions de Lavater :

Mais si la physiognomonie était une science réelle, pourrait-on expliquer comment, depuis trois mille ans, on n'a pu encore assigner un trait constamment affecté à un même penchant? En vain, la Chambre, Porta, Lavater, ont réuni leurs efforts à ceux d'auteurs moins célèbres et non moins malheureux dans leurs recherches. Ils ont tous échoué¹⁸.

Nacquart admet avoir contribué à *renverser l'édifice de la physiognomonie*, et il ne sera pas le seul à le faire. Néanmoins, la notoriété des *sciences* de Lavater et de Gall

¹⁷ J.B. Nacquart, *Traité sur la nouvelle Physiologie du cerveau*, Paris, Léopold Collin Libraire, 1808, p. 434.

¹⁸ Nacquart, *op. cit.*, p.334.

connues également en Angleterre, se répandit jusqu'au *nouveau monde*, toujours entourée de détracteurs et de partisans. Les conférences d'un certain George Combe, homme très pondéré et convaincu des vérités de la phrénologie et de la méthode inductive par laquelle le docteur Gall entreprenait de prouver ses idées, furent très bien acceptées¹⁹ par plusieurs comme le révèle un compte-rendu de ses conférences aux États-Unis et au Canada, (vers 1840)²⁰. Combe affirme que « the truths of phrenology had ever existed, but had never been clearly recognized till the coming of Gall »²¹. Et Combe de conclure : « Phrenology, it is stated has been injured by quackery. If so, it is the fault of those who should have been its warmest supporters »²².

À mesure que nos recherches formaient pour nous un dessin plus clair de ce que devaient être les *sciences* de la physiognomonie et de la phrénologie telles que conçues par leurs créateurs, nous pouvions envisager comment les idées de Lavater et de Gall avaient pu influencer les deux Honoré. Balzac admettait avoir accepté les idées soi-disant scientifiques de plusieurs théoriciens, tandis que Daumier les ridiculisait par ses dessins en utilisant néanmoins les codes établis par ces deux chercheurs afin de faire mieux comprendre la portée de ses caricatures.

¹⁹ D'après Patrick Imbert, « Le processus d'attribution », *Les discours du Nouveau monde au XIX^e siècle*, Ottawa, Legas, 1995, p. 58. Ces théories n'auraient pas été acceptées d'emblée au Canada français « où le discours purement libéral est impossible ».

²⁰ George Combe, *Lectures on Phrenology*, New York, Fowler and Wells Publishers, 1856, p. 43.

²¹ *Ibid.*

²² George Combe, *op. cit.*, p. 373.

5.3. EFFETS DE LA PHYSIOGNOMONIE ET DE LA PHRÉNOLOGIE SUR L'ART DE DAUMIER.

Lorsque Daumier étudia la peinture avec Alexandre Lenoir (à cause de l'amitié personnelle de Lenoir et de son père), et plus tard à l'Académie Suisse, il fut initié aux théories de Lavater et Gall. Ces théories influencèrent son œuvre même s'il préférait amenuiser cette influence en les satirisant par ses dessins. Certaines paroles d'Henri Mondor de l'Académie française semblent s'accorder avec la déclaration que nous venons de faire, dans son commentaire attaché au catalogue raisonné des lithographies de Daumier sous la rubrique *Les gens de médecine* :

Il s'est moqué de Gall à cause de la phrénologie, et pourtant celle-ci, comme la physiognomonie de Lavater, a peut-être guidé sa main pour l'expressivité des crânes et des visages²³.

Mondor avance cette opinion avec réserve, mais en tant qu'observatrice, née d'un autre siècle, nous n'avons qu'à regarder les bustes-charges de Daumier et les planches qui furent produites de ces sculptures pour être frappée par l'évidente empreinte de ces *sciences* à la mode. Voici ce qu'en dit Édouard Papet, dans le Catalogue de la rétrospective Daumier de 1999 :

La parenté des bustes de Daumier avec la phrénologie, alors très en vogue, a été soulignée depuis longtemps. La traduction en 1820 d'un des ouvrages de Johann - Caspar Lavater (1741-1801), *L'Art de reconnaître les hommes par la physionomie*, et les théories de Gall, (1758-1828) qui prétend lui aussi connaître par la cranioscopie « l'intérieur par l'extérieur, l'homme moral par

²³ Jean Adhémar, Henri Mondor, Catalogue raisonné, *Les gens de médecine dans l'œuvre de Daumier*, Paris, Éditions Vilo, 1975, p. 21.

l'homme physique », aboutissent à la fondation de la *Société phrénologique de Paris*, en avril 1831. [...] Les applications de cette « science » aux créations artistiques étaient une des préoccupations de la Société [...] Daumier, plus subversif et meilleur psychologue que d'autres caricaturistes a soumis ses contemporains à une terrible apothéose. Les éléments physiques, chevelure, nez, pommettes, développement de la boîte crânienne, deviennent signifiants, comme dans le buste de Gallois [figure 5.2], dont le front démesuré semble l'écho burlesque du *Paganini* de David d'Angers. En revanche, d'autres comme Podéras [figure 5.3] ou Fruchard, [figure 5.4] interprètent la physiognomonie de façon très personnelle, quasiment scatologique²⁴.

L'exposition des œuvres de Daumier au Musée des beaux-arts du Canada nous a permis d'apprendre à mieux connaître la comédie humaine de Daumier, par ce fait qu'une généreuse tranche de son œuvre était là, étalée devant nous. Encore plus facile était-il de reconnaître ses façons de faire rire, en se moquant des *sciences* nouvelles. Nous croyons à propos, à ce moment, de décrire la planche intitulée *Le phrénologiste palpant* « un crâne à demi rongé et prêt à tomber en poussière... », qui parut dans *Les Français peints par eux-mêmes* (figure 5.5). Ségolène Le Men, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Paris X-Nanterre, nous en fait la description :

Debout, de profil, les jambes légèrement écartées, « le phrénologiste », lunettes sur le nez, examine avec l'œil attentif et spécialisé de l'amateur... deux crânes qu'il fait tourner dans ses deux mains pour en identifier et en comparer les bosses. Version moderne, comique et dérisoire de la méditation devant un crâne (qui inspira à plusieurs reprises Delacroix dont *Hamlet et Horatio au cimetière*, et qu'interpréta Daumier dans *Les Bas-bleus*,) [ce dont nous reparlerons plus tard], cette œuvre campe dans cette planche un héros funèbre en habit noir qui ressemble au « croque-mort », autre « type » des *Français*, un héros observateur aussi : « Celui que nous observons en ce moment est généralement observateur. Il croit au développement des masses

²⁴ Édouard Papet, Catalogue 1999, p. 185.

encéphaliques, au déplissement des circonvolutions du cerveau, à l'innéité des facultés et au perfectionnement de l'espèce humaine par l'éducation »²⁵.

Contemplons ce que madame Le Men qualifie de *tout un attirail* : Nous voyons, bien rangés sur des étagères à l'arrière-plan droit, des crânes de toutes les formes et dimensions; sur le mur à gauche, une charte présente le profil complet d'un crâne divisé en sections, une partie d'un autre crâne à demi caché par le phrénologiste et un *semblant* d'écriture explicative. De retour à droite, mais au second plan, une table ronde, recouverte d'une nappe, est surmontée d'un buste, dont le crâne est divisé en lobes. Ce pourrait bien être celui d'une femme tant il est délicat et les épaules en sont artistiquement arrondies. Et ce qui rend encore plus intéressante cette caricature est le buste surmonté d'une tête au vaste front, déposé à gauche sur le coin d'une armoire, ce même front démontrant *l'intelligence*, dont Daumier affuble toujours ses caricatures de Victor Hugo.

Dans ses explorations de la communication par l'art du geste et du mime qui se prêtèrent à la caricature du XIX^e siècle, Judith Weschler nous révèle l'importance que prit la phrénologie dans la littérature et l'illustration dès la traduction en français des théories de Gall, en 1818. En plus de devenir un sujet de discussion populaire dans les salons, cette pseudo-science généra également beaucoup de scepticisme. Une caricature de Daumier à la légende *Le Cranioscope-Phrénologistoscope*, parue le 14 mars 1836, dans *Le Charivari*, atteste de la folie qui s'était emparée de Paris

²⁵ Catalogue 1999, *op. cit.*, p.185.

(figure 5.6). Le personnage au vaste front qu'on aperçoit sur cette planche se regarde dans un miroir en tâtant les bosses de son crâne de la main droite, en même temps qu'il pose sa main gauche, au même endroit, sur un buste de Napoléon. À gauche, on aperçoit un buste plus petit, qui porte les divisions imposées par la phrénologie. Le personnage qui possède les traits d'une personnalité indésirable se découvre la bosse de *l'idéalité*, celle de la *causalité* et de la *locativité* – il conclut que tout ceci donne dans la *prodigiosité*. Le journal mentionne également le nom de deux assassins, d'une grande notoriété, Lacenaire et Fieschi, qui auraient possédé les traits phrénologiques d'hommes honnêtes. On ne peut que s'imaginer les discussions animées, la polémique, que cet article a pu susciter dans les salons à la mode.

C'est toutefois Daumier, d'après Balzac, qui semble rendre hommage à Lavater et Gall par ses *portraits d'après nature*, des assassins de la rue de Vaugirard qui parurent dans *La Gazette des Tribunaux*, le 16 août 1833. Tout en commentant que Balzac et Daumier ne devinrent jamais amis intimes, bien que l'écrivain ait admiré le travail de l'artiste, Champfleury donne en exemple l'admiration de Balzac pour les portraits de Bastien et Robert auxquels l'écrivain prédit une place dans « les portefeuilles des physiognomonistes et des phrénologistes » (figure 5.7). Puis, Champfleury fait ainsi la description de ces portraits qui portent la marque de ces sciences à la mode :

Les yeux de Bastien sont cachés derrière les lunettes bleues de l'homme d'affaires véreux. Le nez est petit et rusé, la bouche animale; l'accusé se présente devant la cour, protégé par une cravate blanche. C'est l'inventeur du

drame. À côté de lui, son complice Robert, au crâne aplati où sont inscrites les qualités de la bête : la rudesse, la résolution²⁶.

Ces portraits illustrent magnifiquement bien la théorie commune à Lavater et à Gall, que les qualités morales de l'humain peuvent être révélées par les traits physiques, tout en suggérant leur influence sur l'œuvre entière de Daumier.

Daumier avait cette même aversion des personnes corpulentes qu'avait Lavater. Son *banquier* tiré de ses *Types de Français* (1835) n'est autre qu'un récipient, un coffre, fait pour la finance. En plus de ressembler à Louis-Philippe, il est du type que Lavater recommande d'éviter (figure 5.8) :

Large bulky persons, with small eyes, round full hanging cheeks, puffed lips, and a chin resembling a purse or bag; who are continually occupied with their own corpulence, who on every occasion consult their own ease without regard to others, are, in reality, frivolous, insipid, powerless, vain, inconstant, imprudent, conceited voluptuous characters, difficult to guide, which desire much and enjoy little – and whoever enjoys little, gives little²⁷.

On peut retrouver ce même type que Daumier méprisait, tout au long de sa carrière de caricaturiste. L'artiste le recherchait chez les politiciens et on l'a très bien vu par sa lithographie intitulée *Le ventre législatif*, déjà étudiée. Les gens qu'il voyait malhonnêtes se méritaient la même physionomie²⁸.

²⁶ Champfleury 1885, *op. cit.*, p. 39.

²⁷ Lavater, *Essay on Physiognomy, for the Promotion of the Knowledge and Love of Mankind*, Translated into English by Thomas Holcroft, Second Edition, Volume III, Part II, London, Whittingham, 1804, p. 380.

²⁸ Ratapoil est une exception remarquable à cette tendance. Nous nous l'expliquons par ce fait qu'il est associé souvent à un « dandy en guenilles » comme l'était son prédécesseur, Robert Macaire. Ratapoil affecte également les poses outrées du dandy.

Lisons maintenant la légende de cette planche intitulée *Le Pique-assiette* (figure 5.9). « Voyons! une noce de première classe chez Very! en avant les gants blancs, je salue la mariée comme ami du mari... Et le mari; comme connaissance de la mariée! »²⁹. Consultons maintenant l'exemple 50 des « Exercices physiognomoniques, sur les tempéraments », de Lavater, celui qui s'intéresse aux mentons :

Si le menton d'un homme porte décidément une expression de prudence, soyez convaincu que vous avez affaire à un homme de prudence accomplie. Pour qu'un menton porte décidément ce caractère, il faut qu'il soit un peu rentrant ou coupé au milieu; que sa partie inférieure soit un peu saillante; qu'il se distingue par différentes nuances, *entaillures*, [sic] et par des traits marqués; enfin, qu'au milieu de sa partie inférieure il soit un peu enfoncé³⁰.

Le pique-assiette que Daumier présente n'aurait pas eu besoin de la légende qui l'accompagne pour indiquer la prudence nécessaire à ses habitudes tant il semble tenir son menton directement de la description de Lavater. Ses gants blancs, sa tenue de soirée et les invités qui attendent d'être admis à la fête, assis bien confortablement dans leur fiacre, à la droite de l'image, complètent la mise en scène qui explique sa *profession*.

Une dernière appréciation de l'influence répandue qu'ont pu avoir les théories de Lavater sur l'art de Daumier nous amène à présenter un personnage dont l'attitude du corps, la démarche devinée et la posture pourraient facilement provenir de dessins de Lavater illustrant certains chapitres. Ces derniers faisaient partie de conférences

²⁹ *Le Charivari*, 25 décembre 1841.

³⁰ Lavater 1845, *op. cit.*, p. 314.

sur les attitudes, la démarche et la posture. Ratapoil (voir figure 2.16), un plâtre sculpté vers 1851, d'après une terre crue de Daumier est probablement né d'un amalgame de Robert Macaire et de son compère Bertrand, avec un brin de *grandiose*. À son plus filiforme, Ratapoil évoque une caricature de Don Quichotte, personnage fictif qui hantait Daumier et auquel il s'identifiait. Ce type hybride de la II^e République portait le costume du dandy et avait assumé son attitude de poseur, mais avec un penchant vers la violence. Gourdin à la main, la figure parée de la moustache présidentielle qui établissait son lien avec Napoléon-le-petit (Napoléon III), il représentait les agents provocateurs voulant garder au pouvoir cet aspirant-empereur qui avait été élu Président pour quatre ans non-renouvelables. Laissons les dessins de Lavater nous transmettre ce qu'un personnage, d'une allure telle, peut révéler de son caractère. Le personnage n° 4, p. 170 (figure 5.10), une main sur la hanche, cambré un peu à la façon de Ratapoil est décrit de cette façon :

This attitude indicates a ridiculous affectation of superiority, exercising its empire over a humble and timid character. [...] A person of this description assumes a tone of empire and authority over a being weak and delicately organized³¹.

L'attitude y est, dans ce dessin, mais la minceur du dandy, ce trait provenant du crayon de Daumier n'y est pas. Une deuxième série de dessins de Lavater à la page 178, sous le titre de *Twelve Attitudes*, vient combler cet autre trait du personnage de Ratapoil (figure 5.11). Le septième exemple posant tel un dandy se mérite les

³¹ John Caspar Lavater, *Essays on Physiognomy; calculated to extend the Knowledge and the Love of Mankind*, London, Symonds, 1797, p. 171.

commentaires suivants de Lavater : « The affected indifference of self-conceit »³². Nous y reconnaissons le côté narcissique du dandy que nous allons étudier plus profondément au chapitre 8 qui traite de coquins.

La planche 151 de la série *Actualités, Le Charivari*, 20 juin 1851, (figure 5.12) montre la cambrure et la main sur la hanche de Ratapoil que l'on voit s'éloigner de deux paysans ravis que « ce bon Mr [*sic*] Ratapoil leur a promis qu'après qu'ils auraient signé sa pétition les alouettes leur tomberaient toutes rôties »³³. Le Ratapoil de cette caricature transmet très bien sa supériorité et son empire sur les plus influençables, tout en démontrant son indifférence et sa suffisance.

Nous avons déjà mentionné qu'il était facile de repérer la *science* de Gall dans la main de Daumier, surtout dans ses portraits-charges. Un article de Jacques Le Thève, tiré d'*Aesculape*, attire notre attention particulièrement sur une lithographie d'Alexandre-Simon Pataille, intitulée *Bataille* (1833). Le Thève, en tant que Bibliothécaire au Cabinet des Estampes, connaît bien l'œuvre du maître et a choisi judicieusement d'afficher la photographie de ce dessin de Daumier d'un Pataille aux multiples bosses qui semblent lui ressortir du crâne comme s'il s'agissait d'une sculpture (figure 5.13). Il y ajoute ce commentaire : « On retrouve dans ce

³² *Ibid.*, p. 178.

³³ Catalogue 1999, *op. cit.*, p. 277.

portrait-charge, comme dans les portraits de Balzac, l'obsession de la phrénologie »³⁴.

Plus loin, il ajoutera :

Plus qu'aux littérateurs, c'est aux peintres et aux sculpteurs que les phrénologues pensaient d'ailleurs fournir le plus de profit, en précisant scientifiquement les formes, que jusque-là ils reproduisaient empiriquement. [...] La diffusion de telles théories a certainement contribué à l'essor exceptionnel de la caricature dans la première moitié du XIX^e siècle et, bien que Daumier se soit moqué des bosses crâniennes dans une lithographie de 1836, l'idée et la structure même de ses portraits-charges comme celui de Pataille, doivent quelque chose à la science de Gall³⁵.

5.4. EFFETS DE LA PHYSIOGNOMONIE ET DE LA PHRÉNOLOGIE SUR L'ART DESCRIPTIF DE BALZAC.

Balzac avait acheté, en 1822, l'œuvre du philosophe suisse, inventeur de la *Physiognomonie*. Il a tiré de ses observations sur les caractères, d'après l'aspect extérieur des personnages, une méthode caractéristique de son art du portrait. *La Peau de chagrin*, de son côté, illustre une idée de Lavater sur « la force destructrice de la pensée. »³⁶

Dans son article intitulé « Balzac et la Phrénologie », Jacques Le Thève répond à plusieurs questions que les lecteurs de Balzac auraient pu se poser au sujet d'un Balzac philosophe naturaliste, un brin physiognomoniste, phrénologiste à ses heures, témoignant sa foi au mesmérisme, intéressé à l'occultisme, qui étale avec fierté ses connaissances *scientifiques* tout au long de la *Comédie humaine*. Cette

³⁴ Jacques Le Thève, « Balzac et la Phrénologie », *Aesculape*, mars, 1951, p. 60. Explication de la photo d'une gravure.

³⁵ J. Le Thève, *op. cit.*, p. 62.

³⁶ Le Thève, *op. cit.*, p. 55.

réponse, Le Thève l'a trouvée en partie dans l'*Introduction* pour *Les Études Philosophiques*, signée par Félix Davin et fortement inspirée par Balzac :

Ce fut pendant les années 1818, 1819, 1820 que M. de Balzac... travailla sans relâche à composer, analyser, résumer les œuvres que les philosophes de l'Antiquité, du Moyen-Âge et des deux siècles précédents avaient laissées sur le cerveau de l'homme³⁷.

Tout en étudiant les théories des grands esprits *scientifiques* à la mode, n'ayant pas le temps d'approfondir ses recherches, Balzac se serait mis à l'application de ces nouvelles connaissances dans ses romans, en chargeant Davin d'en informer le public. C'était vraiment de son temps d'être préoccupé par les nouvelles idées puisque :

[...] la curiosité de Balzac, en ces années d'apprentissage s'accorde avec celle d'un grand nombre d'esprits éminents. Elle correspond également à une mode : ceux qui ces années-là, parlent de recherches sur le cerveau de l'homme pensent immédiatement aux théories et à la personne du Docteur François-Joseph Gall. [...] Gall établit définitivement que le cerveau est l'organe de la pensée et il apporte à l'anatomie de l'encéphale des éléments qui ne seront plus contestés. [...] Ainsi naquit la craniologie ou cranioscopie, à quoi Spurzheim, le meilleur disciple du maître, imposa le nom de phrénologie³⁸.

Nous avons déjà souligné l'importance des découvertes antérieures de Lavater et son étude de la physiognomonie, découvertes qui auraient certainement pu inspirer les études de Gall ainsi que leur effet sur l'œuvre de Balzac. Une annotation inscrite

³⁷ Aesculape, Le Thève, *op. cit.*, p. 55.

³⁸ *Ibid* p. 56.

au bas d'un portrait lithographié³⁹ de Gall par Legrand (1828) renforce notre conviction que Balzac appliquait, de même, le système de Gall dans son œuvre :

Balzac qui avait beaucoup étudié Gall, et qui aurait voulu faire sa notice dans la *Biographie Michaud*, (lettre à W. Ducket, juillet 1833), a utilisé ses théories dans plus d'un portrait⁴⁰.

Il a été mentionné, maintes et maintes fois par les biographes de Balzac, les critiques, les analystes, que l'auteur éprouvait une grande attirance pour toutes ces sciences à la mode. Le Thève apporte un détail très intéressant qui pourrait ajouter foi à ces attestations. Un grand nombre des amis de Balzac étaient des amateurs de phrénologie et plusieurs d'entre eux étaient membres de la « Société phrénologique de Paris ». Combien fascinante également est cette révélation que le docteur Jean-Baptiste Nacquart, médecin de la famille Balzac, puis d'Honoré, était l'auteur d'un *Traité sur la nouvelle physiologie du cerveau* (1808)⁴¹.

Comment se sont manifestés, dans les romans de Balzac, tous ses intérêts pour des sciences nouvelles? Les mêmes recherches et dessins explicatifs de Lavater qui semblent avoir inspiré certaines caricatures de Daumier pourraient bien être à la source de théories, codes, préceptes ou pathologies de Balzac qui plus tard furent

³⁹ Photo *Aesculape*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁴¹ Ce traité par J. B. Nacquart est intitulé, *Traité sur la nouvelle physiologie du cerveau ou Exposition de la doctrine de Gall sur la structure et la Fonction de cet Organe*. Ce livre fut publié à Paris en 1808, par Léopold Collin Libraire et nous avons longuement consulté cet ouvrage.

convertis en personnages types⁴². Dans sa théorie de la démarche, assis « sur une chaise du boulevard. [sic] de Gand »⁴³, l'auteur se plonge dans l'observation du mouvement de l'homme qu'il considère comme une science – il y voit déjà des lois de ce mouvement appliqué à l'homme. Afin de légitimer ses réflexions, Balzac fait appel à Lavater :

Cependant, Lavater a bien dit avant moi, que, tout étant homogène dans l'homme, sa démarche devait être au moins aussi éloquente que l'est sa physionomie; la démarche est la physionomie du corps⁴⁴.

Lorsqu'il décrira un homme supérieur, cette conclusion à laquelle il est arrivé après de mûres réflexions, lui sera donc très utile :

Le mouvement lent est essentiellement majestueux [...] Ainsi nous pouvons établir en principe que l'économie du mouvement est un moyen de rendre la démarche noble et gracieuse. Un homme qui marche vite ne dit-il pas la moitié de son secret? Il est pressé. Le docteur Gall a observé que la pesanteur de la cervelle, le nombre de ses circonvolutions, étaient, chez tous les êtres organisés, en rapport avec la lenteur de leur mouvement vital. Les oiseaux ont peu d'idées. Les hommes qui vont habituellement vite doivent avoir généralement la tête pointue et le front déprimé⁴⁵.

Une courte description de cet excellent monsieur Rabourdin (*Les Employés*), Chef de Bureau dans un Ministère important, démontrera la conformité de la personnalité de cet homme à la théorie de la démarche de Balzac :

[...] une bouche sérieuse, une taille élevée, [...] enfin une démarche entre l'indolence du promeneur et la méditation de l'homme occupé. [...] un honnête homme aimant son pays et le servant sans dissimuler les obstacles

⁴² Nous avons déjà fourni les dessins de Lavater de la page 170 de *Essays on Physiognomy*. Nous ajoutons ceux des pages 178 et 179.

⁴³ *Théorie de la démarche*, Tome 12, p. 1570.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 1555.

⁴⁵ *Théorie de la démarche*, *op. cit.*, p. 1581.

que l'on rencontre à vouloir le bien. [...] enfin un homme plein d'acquis, affable avec ses inférieurs, tenant à grande distance ses égaux, et d'une haute dignité avec ses chefs⁴⁶.

Toutes ses belles qualités, évidemment, pouvaient se deviner à sa démarche...

Prenons la description de la démarche de Bidault, connu sous le nom de Gigonnet et voyons si nous pouvons deviner certaines tendances de sa personnalité par un des aphorismes de Balzac :

Son métier consistait à escompter les valeurs du commerce dans le quartier Saint-Martin, où il était connu sous le Sobriquet de Gigonnet, à cause du mouvement fébrile et convulsif par lequel il levait la jambe⁴⁷.

En faisant la connaissance de Gigonnet, on s'apercevait qu'il était un usurier et sa tendance au vice aurait pu être prévue par quiconque avait lu attentivement cet autre aphorisme tiré de la même théorie de Balzac : « Tout mouvement saccadé trahit un vice, ou une mauvaise éducation »⁴⁸.

Balzac emprunte de Lavater et de Gall pour former ses théories mais aussi pour décrire ses personnages. Le Thève en fait la remarque :

Dans l'application de la phrénologie et de la physiognomonie à la description des personnages, le romancier a, en effet, trouvé les éléments d'un art nouveau du portrait. À la méthode classique, il ne se contente pas d'ajouter des touches impressionnistes dont un Saint-Simon, par exemple, avait usé avant lui : la description morphologique est chez lui sous-entendue par une méthode empruntée à ses inspirateurs⁴⁹.

⁴⁶ *Les employés*, Tome 5, p. 969, 970.

⁴⁷ *Les employés*, *op. cit.*, p. 1020.

⁴⁸ *Théorie de la démarche*, Tome 12, *op. cit.*, p. 1581.

⁴⁹ *Aesculape*, *op. cit.*, p. 58.

Nous avons déjà cité comme exemple, dans notre définition de la caricature littéraire, le portrait du Chevalier Valois d'Alençon soulignant son plus précieux atout, son nez, présage de ses tendances à la volupté et des prouesses qui en découlaient. À ce point, nous allons inclure une preuve *scientifique* provenant des dessins et des notes de Lavater, qui démontrera l'origine possible du mode d'attribution de traits dominants qu'avait adopté Balzac. Après une longue et précise description du nez parfait, Lavater nous fait observer une planche où sont dessinés cinq nez et réfléchit sur leur forme (figure 5.14). Le premier exemple (1), qui d'après Lavater « paraît sensuel et foncièrement bon »⁵⁰, pourrait ressembler à celui qui partage vigoureusement la figure pâle de Valois en deux sections (*La vieille fille*). Le quatrième (4) dont le personnage porteur pourrait presque réclamer le titre d'homme supérieur sied également à Valois. Nous avons déjà appris dans ce roman que le chevalier fut un homme valeureux, en son temps, lorsqu'il *guerroyait* et *chouannait* dans la Vendée. Il y a un gouffre qui sépare ce nez de celui du Cousin Pons et la personnalité des deux hommes. Retenons uniquement le nez à la Don Quichotte qui domine la plaine de sa figure, en bloc erratique. C'était un autre nez qui a su prédestiner un personnage à son sort de dupe.

Le père Grandet, d'après Balzac, est un homme :

⁵⁰ Lavater 1835, Tome 2, *op. cit.*, p. 172.

[...] trapu, carré, ayant des mollets de douze pouces de circonférence, des rotules noueuses et de larges épaules; [...] ses yeux avaient l'expression calme et dévoratrice que le peuple accorde au basilic; son front plein de rides transversales, ne manquait pas de protubérances significatives; [...] Son nez, gros par le bout, supportait une loupe veinée que le vulgaire disait, non sans raison, pleine de malice. Cette figure annonçait une finesse dangereuse, une probité sans chaleur, l'égoïsme d'un homme habitué à concentrer ses sentiments dans la jouissance de l'avarice [...] Attitude, manières, démarche, tout en lui, d'ailleurs, attestait à cette croyance en soi que lui donne l'habitude d'avoir toujours réussi dans ses entreprises⁵¹.

Après avoir étalé ses observations, Balzac le scientifique tire ses conclusions, généralise les résultats de son expérience et conclut que la physionomie de Grandet prédisait sa personnalité. Où l'écrivain a-t-il puisé une telle déduction? Peut-être est-il allé relire les conclusions auxquelles Lavater ou certains de ses disciples étaient arrivés par induction. Alors il aurait fait sienne la description finale et créé l'apparence physique d'un personnage recherché d'après ces données?

J.-B. Porta, physiognomoniste dont un extrait est inclus dans *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, offre cette observation de « ceux qui sont éhontés dans l'excès de l'avarice. Ils ont les yeux fixes et petits, et ils resserrent toujours leur front entre les sourcils; leur nez très-étroit [*sic*] et leurs yeux sont extrêmement rapprochés »⁵². Relisons certaines parties du portrait de Gobseck que nous présente Derville, « ses petits yeux [...] son nez pointu était si grêle dans le bout [...] »⁵³, et nous pouvons

⁵¹ *Eugénie Grandet*, Tome 5, p. 745 et 746.

⁵² Lavater 1845, *op. cit.*, Chapitre XVI, extrait de J. B. Porta, p. 205.

⁵³ *Gobseck*, Tome 6, p. 1329.

déjà voir une ressemblance. Porta parle également de la voix faible et larmoyante de l'avare – et Gobseck parlait bas. Les ressemblances ne sont pas celles du jumeau identique mais Balzac aurait certainement pu trouver une certaine inspiration chez Porta. À l'observation scientifique, Balzac aura ajouté le style littéraire la petite exagération romantique et aura *arrondi* et étoffé le tout pour en faire un personnage vraisemblable.

Ursule Mirouët est un des romans de Balzac qui traitent le plus ouvertement de phrénologie, de physiognomonie, de magnétisme et de mesmérisme. Ursule, pupille du docteur Minoret, puisa son éducation de l'expérience de vie de son oncle et de ses amis. Le curé Chaperon dirigea l'éducation religieuse d'Ursule. Jordy, ancien capitaine au Royal Suédois, était son maître et lui enseignait la linguistique, la grammaire et le calcul. Balzac laisse entendre que la phrénologie aurait pu jouer un rôle dans les talents musicaux d'Ursule : « Une des prédictions de feu Jordy le phrénologiste se réalisa : la petite fille devint excellente musicienne »⁵⁴. Ses parents étaient musiciens mais le lien possible de la passation des talents artistiques des parents à leur enfant n'est pas fait. Le docteur Minoret, fervent partisan du mesmérisme, qu'il abandonna et retrouva au cours de sa vie, avait déjà fait des expériences avec des *extra-lucides*. La croyance de Minoret, dans le pouvoir du mesmérisme, qu'il transmet à sa pupille, sut prolonger son affection protectrice au-delà de la mort pour apparaître par trois fois à sa nièce bien-aimée afin de lui révéler

⁵⁴ *Ursule Mirouët*, Tome 8, p. 423.

comment elle pourrait recouvrer son héritage. Balzac expliqua de cette façon le lien entre toutes ces *sciences*, et leur *standing* à Paris en 1841, lorsqu'il publia ce roman. C'était sa façon de démontrer le prestige qu'il accorde à ces *sciences* à la mode :

Depuis la retraite du docteur Minoret à Nemours, la science des fluides impondérables, seul nom qui convienne au magnétisme, si étroitement lié par la nature de ses phénomènes à la lumière et à l'électricité, faisait d'immenses progrès, malgré les continuelles railleries de la science parisienne. La phrénologie et la physiognomonie, la science de Gall et celle de Lavater, qui sont jumelles, dont l'une est à l'autre ce que la cause est à l'effet, démontraient aux yeux de plus d'un physiologiste les traces du fluide insaisissable, base des phénomènes de la volonté humaine et d'où les passions, les habitudes, les formes du visage et du crâne. Enfin, les faits magnétiques, les miracles du somnambulisme, ceux de la divination et de l'extase, qui permettent de pénétrer dans le monde spirituel, s'accumulaient⁵⁵.

Il paraîtrait que Daumier avait entendu parler de ce système de fluides, si nous en jugeons d'après cette caricature intitulée *La fluidomanie*. Nous laissons le spectateur s'amuser sans influence de notre part... (figure 5.15).

Balzac croyait et le laissait paraître tandis que Daumier ne l'admettait que par sa satire. Par une série de cent planches qui parurent dans *Le Charivari* du 20 août 1836 au 25 novembre 1838 (*Caricaturana*) suivies de vingt planches supplémentaires (1840-1842), mettant en vedette le personnage de Robert Macaire, nous assistons à une critique de la société du XIX^e siècle, surtout du bourgeois, de ses croyances, de ses manies et de ses modes dessinées par Daumier. Balzac avait fait allusion aux

⁵⁵ *Ibid.*, p. 428.

« continuelles railleries de la science parisienne » (*Ursule Mirouët*) envers le mesmérisme. Il était sans doute également conscient des railleries de la presse. Une planche de la série de Robert Macaire, à la légende, *Robert Macaire magnétiseur* (*Caricaturana* 88), nous présente Bertrand, l'acolyte de Macaire, déguisé en Melle de St Bertrand que notre magnétiseur est en train de *mesmérer*. Macaire se défend bien de connaître la demoiselle en question, lorsqu'il lui prodigue des conseils financiers, dirigés plutôt vers les spectateurs, que tout connaisseur se gardera bien de suivre. Balzac et Daumier étaient exposés aux mêmes tendances de leur siècle, à ces *sciences* à la mode mais ne réagissaient pas toujours de la même façon. Toutefois, ils réagissaient, tous les deux, chacun dans sa discipline respective.

Nous pourrions parcourir toute l'œuvre de Balzac afin d'y relever les nombreuses manifestations de l'influence de Lavater, de Gall et aussi de Mesmer, mais ce n'est pas exactement notre propos. Ces derniers exemples, dont le premier tiré de *La Rabouilleuse*, serviront à augmenter le poids de notre théorie que l'œuvre de Balzac a subi l'influence des nouvelles *sciences* du XIX^e siècle. Parlons du petit Joseph, qui ne laissait présager rien de bon :

Il ressemblait à son père, mais en mal. D'abord, son abondante chevelure noire était toujours mal peignée quoi qu'on en fit. Dominé par son goût, le futur coloriste ne faisait attention à rien de ce qui le concernait; et, pendant son enfance, cette disposition ressembla à de la torpeur [...]. La capacité extraordinaire de la tête, l'étendue du front avaient tout d'abord fait craindre que l'enfant ne fût hydrocéphale⁵⁶.

⁵⁶ *La rabouilleuse*, Tome 3, p. 45, 46.

Et puis, les connaissances *scientifiques* de Balzac viennent en jeu dès la prochaine phrase, et laissent deviner qu'il se cache quelque chose sous ses traits :

Sa figure si tourmentée, et dont l'originalité peut passer pour de la laideur aux yeux de ceux qui ne connaissent pas la valeur morale d'une physionomie fut pendant sa jeunesse assez rechignée. [...] La mère espérait des merveilles de Philippe, elle ne comptait point sur Joseph⁵⁷.

Philippe gâcha sa vie, celle de sa mère, de sa femme et de toute sa famille, tandis que Joseph devint un très bon artiste et fut tardivement reconnu par sa mère comme étant un fils valeureux. Son avenir était pourtant apparu sur sa physionomie au front proéminent.

Qui aurait pu deviner, à son apparence, que M. Guillaume (*La maison du Chat-qui-pelote*) deviendrait un jour *un commerçant arrivé*? Bien sûr, un disciple de Lavater, comme Balzac, puisque :

[...] ses petits yeux verts, percés comme une vrille, flamboyaient sous deux arcs marqués d'une faible rougeur à défaut de sourcils. Les inquiétudes avaient tracé sur son front des rides horizontales aussi nombreuses que les plis de son habit. Cette figure blême annonçait la patience, la sagesse commerciale, et l'espèce de cupidité rusée que réclament les affaires⁵⁸.

Il nous a semblé qu'à la suite de l'étude des théories de Lavater et Gall et de cette recherche d'indices des répercussions qu'auraient pu avoir leurs recherches scientifiques, sur l'œuvre de Daumier et celle de Balzac, nous avons découvert un

⁵⁷ *La rabouilleuse*, Tome 3, pp. 45 et 46.

⁵⁸ *La maison du Chat-qui-pelote*, Tome 1, p. 174, 175.

lien qui rapproche l'écrivain de l'artiste d'une façon très éloquente et ce lien *scientifique* se manifeste dans toute leur œuvre.

Chapitre 6

Personnages de *La Comédie humaine* gravés par Daumier

Daumier possédait la capacité démiurgique de faire croire à ses héros, et d'attribuer une personnalité distincte à chacun des passants croisés dans la rue, aux voyageurs de l'omnibus et des chemins de fer, aux spectateurs de théâtre; cette aptitude le rapproche de Balzac dont il reste, en peu d'images, le meilleur illustrateur; avec une vive pénétration littéraire, il a tracé les effigies de Vautrin, la face dans la pénombre et l'œil rivé sur le spectateur, de Ferragus, annihilé par la perte de sa fille ou du père Goriot, à l'allure voûtée. Pour chacun d'eux, il a rendu perceptible l'usure de l'énergie vitale que Balzac, dès la *Peau de chagrin* de 1831, a cherché à mettre en évidence dans ses héros, à travers l'ensemble de *La Comédie humaine*¹.

Nous avons repéré, dans *Daumier l'œuvre gravé du Maître* par Eugène Bouvy, deux autres planches de Daumier, que Le Men ne mentionne pas, présentant des personnages de Balzac, dont une seconde, pour le roman *Ferragus*, la *Mort de Justin*, valet de chambre de Maulincour et l'autre, intitulée l'« *Exécution administrative* » de *Rabourdin : Cuisinier saignant une volaille*, pour *Les Employés*.

6.1. GRAVURES DANS LE ROMAN *FERRAGUS* : JUSTIN.

Le roman *Ferragus*, dont l'année 1834 marque la parution originale, contient deux planches de Daumier imprimées hors texte, en tirage originaire, dont une de la mort de Justin, valet de chambre de Maulincour et l'autre de Ferragus, les deux mains

¹ Ségolène Le Men, Catalogue 1999, *op. cit.*, p. 40

sur sa canne. Balzac décrit ainsi, ce Justin, plutôt valet du vidame de Pamiers, ami et protecteur de Maulincour qui s'était chargé à la demande de son maître de découvrir la vraie identité de Ferragus :

Le commandeur avait un vieux Figaro retiré. Le plus malin singe qui jamais eût pris figure humaine, jadis spirituel comme un diable, faisant tout de son corps comme un forçat, alerte comme un voleur, fin comme une femme [...]. Ce Scapin émérite était attaché à son maître comme à un être supérieur².

Trois hommes sont réunis chez Auguste de Maulincour pour apprendre de la bouche de Justin la vraie identité d'un type nommé Ferragus qui a une relation inexplicable avec madame Desmarets. Ce Ferragus est un personnage mystérieux et dangereux et le lecteur ressent, par le vocabulaire utilisé par Balzac, qu'un incident grave viendra choquer le groupe réuni chez le comte. Jules Desmarets s'adresse à cette petite assemblée par une série de clichés ou de groupes de mots associés à une atmosphère de danger : « voix grave, voie ténébreuse où vous m'avez jeté, l'être mystérieux, fatale influence, puissance surnaturelle »³. L'atmosphère ainsi dessinée, vient la présentation du drame : « Justin ne viendra pas [...] Il est mort »⁴. Par quel hasard ce malin en était-il arrivé à mourir d'une façon si inattendue ? La disparition du serviteur ne s'est méritée que quelques mots d'explication du commandeur, en réponse à Maulincour affolé :

[...] et quand et comment ? Hier, dans la nuit. Il est allé souper avec d'anciens amis, et s'est enivré *sans doute*; ses amis, pris de vin comme lui, *l'auront laissé*⁵ se coucher dans la rue, une grosse voiture lui a passé sur le corps⁶.

² *Ferragus*, Tome 2, p. 427.

³ *Ibid.*, p. 471.

⁴ *Ibid.*, p. 472.

⁵ Nos italiques pour souligner le doute amené par l'usage de ces mots suggérant la supposition.

Tous les personnages présents à cette conversation concluent au meurtre car ils ont été acheminés vers cette conclusion (figure 6.1).

Dès que notre œil inquisiteur eut parcouru tous les détails présentés, la planche de Daumier, dont la légende reprend les mots du vidame de Pamiers, « ses amis, pris de vin comme lui, l'auront laissé se coucher dans la rue... », nous a semblé reproduire une lecture attentive de l'atmosphère créée par Balzac. Le spectateur entre sur scène par le bas comme s'il avait simplement suivi le parcours d'une rue très peu éclairée – une allusion à la *voie ténébreuse* où le comte a jeté Jules Desmarets, peut-être? Il s'avance le long des quelques éclaboussures de blanc qui l'attirent vers un chapeau haut de forme renversé et presque immédiatement au corps d'un homme étendu sur le pavé. L'éclairage dramatique dirigé sur le torse de la victime, où l'on perçoit à peine les traces possibles d'une roue, nous place au niveau du malheureux Justin. C'est ce même Justin qui, dans le roman, avait été chargé d'élucider certains mystères entourant la personne de Ferragus, dit Bourignard ou monsieur de Funcal, pour le compte de Maulincour. C'est aussi le même qui était attendu chez le baron pour y apporter certains renseignements. Le baron, lui-même atteint d'une maladie mystérieuse, est en compagnie de son meilleur ami, le vidame et de monsieur Desmarets dont il convoitait l'épouse. Jules Desmarets, malheureux et inquiet, tient à faire entendre à Auguste Maulincour, les conséquences de ses actions :

⁶ Ferragus, *op. cit.*, p. 472.

« Monsieur le baron, [...] vous avez troublé, presque détruit mon bonheur, sans en avoir le droit. [...] vous êtes tenu à m'aider à marcher dans la voie ténébreuse où vous m'avez jeté. » Maulincour est très confiant lorsqu'il répond au malheureux époux « désireux de pénétrer ce mystère » [...], Justin va tout vous dire⁷.

Comment traduire dans un dessin toute cette incertitude suggérée dans le roman par des bribes de renseignements incomplets, des réponses imprécises à des questions qui n'en sont pas, avant d'apprendre finalement que Justin est mort. Le manque de renseignements, voulu par l'auteur, se traduit chez l'artiste par la perspective floue qu'il donne à son dessin.

Daumier accorde très bien à cette intrigue obscure l'acuité qu'elle mérite. Justin est trouvé, là, les jambes écartées, un bras arqué touchant le sol et l'autre invisible, gisant sur les pavés grisâtres tachetés de blanc. Le jeu de clair-obscur force le regard du spectateur sur la seule chose qui soit sûre, Justin est mort. Dans le roman, à la nouvelle de la mort de Justin, Desmarets s'était écrié, « Je ne saurai donc rien » et la gravure en est l'écho car le reste de la scène demeure dans la pénombre. Un peu de clarté atténuée, des taches de blanc entremêlées au gris s'éloignent du corps pour aller désigner, à l'arrière-plan, une voiture lourdement chargée, aux roues impressionnantes dont les dimensions sont soulignées par des rehauts de blanc voilé. C'est l'arme du crime mais Daumier a choisi de la laisser dans l'ombre. Nous

⁷ Ferragus, *op. cit.*, p. 471.

pouvons en déduire que l'artiste a *su traduire* que certaines circonstances entourant l'incident ne sont pas claires. Dans un mince espace entre la voiture et le mur de l'édifice de gauche, tout de gris, se dessine, en plus foncé, la silhouette d'un homme. La partie gauche de sa figure sans autre trait qu'une minuscule ligne pouvant être sa joue, son chapeau et le profil droit d'un bras sont illuminés du même rayon de lune ou de réverbère, mais en moins éclatant que la figure de Justin. Serait-ce la silhouette de Ferragus, l'énigmatique responsable de l'*accident*, que Daumier a voulu inclure? Le dessin d'une tache d'ombre à la droite de la figure du même personnage suggère qu'il jette un regard du côté de la victime mais laisse le spectateur conclure lui-même à sa participation dans les événements un peu comme Balzac qui n'a pas soulevé le voile de cette énigme. Comme Desmarets, le spectateur voudrait « pénétrer ce mystère »⁸. La voiture s'enfonce dans la pénombre d'une ruelle entre deux maisons et le devant est déjà plongé dans un cercle envahissant d'un gris presque noir qui ne laisse pas se hasarder l'œil trop curieux; on ne voit même plus les chevaux. À l'arrière-fond, le ciel déjà gris est obscurci par la vague envahissante d'un nuage plus noir. Tous ces jeux d'ombre et de lumière errant autour du corps de Justin soulignent le secret dont Balzac entoure, dans son roman, les Compagnons de l'Ordre des Dévorants et leur chef, Ferragus XXIII.

L'atmosphère dans cette gravure de Daumier se rapproche de la mise en scène de Balzac et se lit comme une présentation *scripturale*. Le problème de « comment

⁸ *Ferragus, op. cit.*, p. 471.

traduire dans la succession linéaire un objet physique donné maintenant » ne s'applique pas en ce cas. Lorsque l'œil du spectateur veut *lire* cette gravure « il doit la parcourir comme il le ferait une œuvre littéraire »⁹. Il doit y apporter un effort de concentration et accorder une certaine réflexion afin d'en saisir la portée. En ce cas, Daumier a buriné une traduction du texte de Balzac et la gravure ajoute à la compréhension du texte.

6.2. GRAVURE DE FERRAGUS.

La gravure de *Ferragus les deux mains sur sa canne* ne présente pas ce personnage qui éveillait les gens à la peur mais suggère plutôt un personnage maté.

« Il s'appuyait contre un arbre quand le cochonnet s'arrêtait »¹⁰ (figure 6.2) :

L'homme devenu depuis quelques jours l'habitant de ce quartier désert assistait assidûment aux parties de boules, et pouvait, certes, passer pour la créature de ces groupes, qui, s'il était permis d'assimiler les Parisiens aux différentes classes de la zoologie, appartiendrait au genre des mollusques¹¹.

Par ce signe démarcatif (une pose didactique), Balzac dessine le cadre et l'arrière-plan dans lequel il placera un Ferragus déchu. L'écrivain a, par ce stratagème, conditionné le lecteur à la réception de l'image que présentera la description. Le cadre est de l'ordre pictural et servira à contenir la description qui

⁹ Se réfère à notre chapitre 2, p.70, où nous traitons de procédés équivalents qui aident à surmonter les difficultés de rapprocher ces deux médiums.

¹⁰ *Ferragus*, op. cit., p. 526. Gravure tirée de Eugène Bouvy, *Daumier l'œuvre gravé du maître*, Tome second, Paris, Le Garrec, 1933, p. 1843.

¹¹ *Ibid.*, p. 526.

suivra ainsi qu'à rapprocher l'œuvre scripturale de l'œuvre picturale. Balzac décrit ainsi ce personnage qui ira s'y placer :

Ce nouveau venu marchait sympathiquement avec le *cochonnet*, petite boule qui sert de point de mire et constitue l'intérêt de la partie; il s'appuyait contre un arbre quand le cochonnet s'arrêtait; puis avec la même attention qu'un chien en prêle aux gestes de son maître, il regardait les boules volant dans l'air ou roulant à terre. [...] Il ne disait rien et les joueurs de boules [...] ne lui avaient jamais demandé compte de ce silence obstiné; seulement, quelques esprits forts le croyaient sourd et muet. [...] Quand il survenait une averse, il restait près du cochonnet [...] la pluie ne le surprenait pas plus que le beau temps, et il était, comme les joueurs, une espèce d'intermédiaire entre le Parisien qui a le moins d'intelligence et l'animal qui en a le plus. D'ailleurs, pâle et flétri, sans soin de lui-même, distrait, il venait souvent nu-tête, montrant ses cheveux blanchis et son crâne carré, jaune et dégarni, semblable au genou qui perce le pantalon d'un pauvre. Il était béant, sans idées dans le regard, sans appui précis dans la démarche; il ne souriait jamais, ne levait jamais les yeux au ciel, et les tenait habituellement baissés vers la terre, et semblait toujours y chercher quelque chose. [...] Ce vieillard était quelque chose d'horrible à voir¹².

C'est ce qui est advenu de cet homme intelligent, rusé, impliqué dans plus d'une intrigue ténébreuse, qui a su convaincre la préfecture de police de sa mort, afin de les éloigner de sa trace, qui a réussi à se métamorphoser en un Portugais fort riche du nom de Funcal, protégé par son ambassade et qui lors d'un bal donné par le Préfet de la Seine, « mis élégamment » et portant « les insignes de la Toison D'or et une plaque à son habit », introduisit un poison mortel dans les cheveux de Maulincour.

Daumier a pris soin de placer ce Ferragus apprivoisé, qui n'est plus le chef des Dévorants, dans le cadre dessiné par Balzac, un arrière-plan de joueurs de boules une étendue de terrain planche et quelques arbres, dont un qui sert d'appui à Ferragus.

¹² *Ferragus*, op.cit., p. 526, 527.

L'artiste a choisi de le coiffer de son chapeau de soie noire à bords défraîchis (même si Balzac le voit quelques fois *nu-tête*), contraste frappant avec les mules d'intérieur souples qui chaussent ses pieds squelettiques. Le vieil homme est appuyé contre un arbre à l'avant-plan gauche. Le regard peut à peine discerner une séparation entre le corps du personnage et ce colosse du règne végétal auquel il semble fixé par le noir de son costume. Sa symbiose avec la plante suggère un état d'âme apparenté. Daumier voulait sans doute démontrer une dépendance par ce geste de son crayon. Tous les traits de la figure sans vie du vieillard sont attirés vers le sol et quelques cheveux grisonnants dépassent à l'arrière de son chapeau pour se coller à sa redingote. Aucun jabot, aucun col, aucun poignet de chemise ne vient indiquer que Ferragus a mis certains soins à se vêtir. Ses pantalons rayés, noirs, sont trop courts et laissent voir des chaussettes blanches rayées de noir. Il s'appuie à sa canne de ses mains décharnées en restant à l'écart de la lumière qui vient plutôt s'arrêter sur le jeu de boules et sur le cochonnet placé directement devant l'homme. Daumier connaît l'histoire de ce Ferragus et traduit bien par l'habileté de son dessin la situation morale du père éprouvé. À l'arrière-plan, le *clair* s'arrête sur un joueur qui s'apprête à lancer sa boule tandis que l'*obscur* envahit les spectateurs et les autres participants d'une façon inégale. Afin de mieux traduire les traits que Balzac prête au changement opéré chez Ferragus, Daumier l'a placé sur la page, en droite ligne avec cet objet insignifiant de son intérêt qu'est le cochonnet, les rapprochant, et le sépare de l'humanité par une perspective orthogonale, technique astucieuse de l'artiste pour augmenter la distance entre lui et ses anciens frères. Toutefois, le chapeau haut de

forme¹³ dont le moribond et les joueurs de boules sont parés crée un lien entre Ferragus et les joueurs (lien que Balzac n'avait qu'à inclure par le choix des mots de sa description sans avoir à jouer avec le port du chapeau). Cette stratégie de rapprochement et d'éloignement servirait-elle d'illustration du doute que ressent Jules Desmarets à la vue de Ferragus et que Balzac explique par ces mots :

Jules [...] déboucha sur l'esplanade de l'Observatoire au moment où ce vieillard, appuyé sur un arbre, se laissait prendre sa canne [...] Jules *croyant* reconnaître cette figure, voulut s'arrêter [...] C'est lui, dit Jules en découvrant enfin ce débris humain Ferragus XXIII, chef des Dévorants. Comme il l'aimait¹⁴!

6.3. LE PÈRE GORIOT.

Lorsque Bouvy s'adresse au lecteur dans le tome premier de son catalogue *Daumier l'œuvre gravé du maître*, il insiste sur le fait que la gravure du père Goriot est « l'une des plus remarquables planches des *Œuvres complètes de Balzac*, éditées par Furne en 1843 »¹⁵. Il insiste même sur le magnifique travail de Baulant, qui a taillé le bois pour la planche de Daumier (figure 6.3). C'est ce Père Goriot :

[...] pauvre créature rebutée, un souffre-douleur sur qui pleuvait les plaisanteries. [...] Ce *Patiras* [*sic*] était l'ancien vermicellier, le père Goriot sur la tête duquel un peintre aurait comme l'historien, fait tomber toute la lumière du tableau. Par quel hasard ce mépris à demi haineux [*sic*], cette persécution mêlée de pitié, ce non-respect du malheur avaient-ils frappé le plus ancien pensionnaire¹⁶?

¹³ Nous avons déjà remarqué que Balzac ne coiffait pas toujours Ferragus d'un chapeau. Daumier se sert du chapeau pour créer une association.

¹⁴ *Ferragus*, *op. cit.*, p. 527.

¹⁵ *Daumier l'œuvre gravé du maître*, *op. cit.*, p. XIII.

¹⁶ Balzac, *Le père Goriot*, Tome 4, p. 35.

Dans sa légende, Daumier reprend les paroles de Balzac : *Aux uns il faisait horreur, aux autres il faisait pitié*. La gravure présente un personnage, seul, sans aucun autre décor qu'une chaise à barreaux droits. On n'y voit aucune des rondeurs, aucun des cercles ni aucune des lignes courbes qui pourraient amener un peu de chaleur au dessin. Il n'y a que des lignes droites et des angles, jusqu'aux jambes desséchées aux genoux pointus du moribond qui sont dessinées à angle droit. Par un jeu de *chiaroscuro*, son corps est dans l'obscurité et la lumière tombe sur sa figure, la mettant en évidence :

Le *type* a été confié à Daumier qui montre son personnage assis sur une chaise, le dos courbé, jambes et mains croisées, vêtu d'une redingote usée et de vieux souliers, [...] Les traits tirés vers le bas donnent au visage, conformément au code physiognomonique, un air morose; l'univers du héros, le cercle fermé de son horizon spirituel, son allure, inquiète le spectateur et lui font pitié par un mélange de sentiments¹⁷.

Les traits tirés vers le bas, la lèvre inférieure pendante que Daumier a dessinés dans sa caricature du père Goriot, traduisent bien le diagnostic de jeunes étudiants en Médecine, auxquels Balzac a eu recours pour injecter un peu de *vraisemblance* dans sa description : « ayant remarqué l'abaissement de sa lèvre inférieure et mesuré le sommet de son angle facial », ils avaient conclu que le père Goriot était atteint de crétinisme. La physionomie dessinée par Daumier reflète la physionomie décrite par Balzac.

¹⁷ Catalogue 1999, *op. cit.*, p. 189.

Son front est dégarni et « ses cheveux en ailes de pigeon que le coiffeur de l'École Polytechnique [...] (venait) lui poudrer tous les matins (qui) dessinaient cinq pointes sur son front bas, et décoraient bien sa figure »¹⁸, ont perdu leur style. C'était au temps où on l'appelait *Monsieur* Goriot. On aperçoit à peine des vestiges de son ventre piriforme, mais le prestige qu'on y aurait accordé autrefois est devenu plutôt le signe de la sottise associée à la poire. Il n'est plus *tiré à quatre épingles*, et par la plume de Balzac, il est devenu un contraste de lui-même, un obscur, autrefois admis dans la lumière lorsqu'il se méritait l'attention ambitieuse de Mme Vauquer. L'ombre qui entoure la personne de Goriot semble le clouer à sa chaise qui n'offre aucun confort, ce confort qu'il ne peut plus se permettre. Ce n'est que par un rehaut de blanc frappant les barreaux derrière ses jambes presque squelettiques que la chaise apparaît vraiment. Une quelconque clarté frappe ses mains jointes, il semblerait, par soumission à son sort et ses chevilles blanches et maigres contrastent avec les souliers d'un noir très foncé. Le jeu de tons contrastants de Daumier réfère continuellement à ce Goriot que Balzac présentait au début de son roman et la description que Balzac donne de cet être déchu est bien celle qu'illustre la planche de Daumier avec tout ce qu'elle présente de sa physionomie d'âme blessée. « Sa physionomie, que des chagrins secrets avaient insensiblement rendue plus triste de jour en jour, semblait la plus désolée. [...] La couleur dégoûtante de ses cheveux »¹⁹, à laquelle Balzac fait

¹⁸ *Le père Goriot*, op. cit., p. 37.

¹⁹ *Le père Goriot*, op. cit., p. 46.

allusion, se traduit par le manque d'éclat du blanc que Daumier leur accorde dans le dessin :

Il avait quitté l'habit bleu-barbeau [...] pour porter, été comme hiver, une redingote de drap [...] grossier. Il devint progressivement maigre; ses mollets tombèrent; sa figure [...] se rida démesurément; son front se plissa, sa mâchoire se dessina. [...]²⁰

La lecture de ces lignes, la gravure à la main ne peut que frapper le lecteur-spectateur d'une apparente connivence de l'écrivain avec l'artiste ou d'une excellente connaissance du personnage de Goriot et du roman de Balzac par son illustrateur .

6.4. VAUTRIN DANS LE PÈRE GORIOT.

La gravure de Vautrin ne paraît pas dans le catalogue d'Eugène Bouvy où nous avons repéré les quatre autres dessins. Une explication de ceci nous a été offerte par le conservateur au département des Peintures européennes du Musée des beaux-arts du Canada et nous l'offrons pour démontrer un peu les difficultés accompagnant des recherches dans les archives d'un siècle antérieur. Monsieur Michael Pantazzi, co-commissaire général, qui prépara l'exposition des œuvres de Daumier en 1999, affirme (à la suite de ses recherches et de ses consultations), que Bouvy avait basé son étude des dessins de Daumier pour *La Comédie humaine*, sur un tome de l'édition Furne auquel il manquait des pages, dont celles où paraissait Vautrin. Cette gravure

²⁰ *Ibid.*, p. 46, 47.

que nous incluons provient donc de l'agrandissement de l'image fournie dans le catalogue de l'exposition et non du catalogue de Bouvy (figure 6.4).

Toute la personnalité de Vautrin se manifeste par cette planche de Daumier. « Avec une vive pénétration littéraire, il a tracé » l'effigie « de Vautrin, la face dans la pénombre et l'œil rivé sur le spectateur »²¹. Bien campé sur ses deux jambes écartées, il nous présente son corps, solide en demi-profil mais tournant sa figure et dévisageant qui ose le regarder. La lumière est braquée sur la partie inférieure de sa figure, laissant son front dans l'ombre tout en permettant à ses yeux d'en ressortir pour fixer le spectateur de leur regard blanc et noir. Les « favoris peints » que lui accorde Balzac sont également dans les mêmes tons de noir tacheté de blanc qui englobent le reste de sa tête et s'harmonisent avec la couleur de son chapeau haut-de-forme. La main gauche tient fermement une canne, l'autre est enfoncée dans sa poche, remontant avec désinvolture sa redingote élégante qui recouvre de solides épaules et laisse voir un jabot immaculé sur un torse bombé, par l'ouverture de son gilet. Le burin de Daumier grave l'image que Balzac lui dicte :

Il était un de ces gens dont le peuple dit : Voilà un solide gaillard! Il avait les épaules larges, le buste bien développé, les muscles apparents, des mains épaisses, carrées et fortement marquées aux phalanges par des bouquets de poils touffus [...] Sa figure, rayée par des rides prématurées, offrait des signes de dureté que démentaient ses manières souples et liantes. [...] Comme un juge sévère, son œil semblait aller au fond de toutes les questions, de toutes les consciences de tous les sentiments. [...] Quoiqu'il eût jeté son apparente bonhomie, [nous pouvons lui reconnaître un sourire énigmatique par l'image qu'en donne Daumier], sa constante complaisance et sa gaieté comme une

²¹ Catalogue 1999, *op. cit.*, p. 40.

barrière entre les autres et lui, souvent il laissait percer l'épouvantable profondeur de son caractère²².

Pour Balzac comme pour Daumier, les yeux de Vautrin révèlent par leur apparence extérieure un intérieur peu rassurant. C'est le trait qui ressort le plus dans le roman et dans la gravure.

6.5. GRAVURE D'UNE CARICATURE DANS LE ROMAN *LES EMPLOYÉS*.

La caricature intitulée *l'Exécution administrative de Rabourdin : Cuisinier saignant une volaille* n'est pas la gravure d'un personnage décrit par Balzac dans son roman *Les Employés*; c'est plutôt la personnification caricaturale de l'administration (le cuisinier) exécutant le symbole d'un fonctionnaire candide (une volaille), rendue par Daumier. Rabourdin, un jeune homme qui devint chef de bureau à vingt-cinq ans, intègre, doué, trop doué et trop honnête, peut-être, fut supposément *tué* par la caricature d'un employé, Bixiou. Ce commis, caricaturiste à ses heures, fit circuler une charge qui portait atteinte à l'intégrité et à l'avenir de Rabourdin, dans les bureaux du ministère des Finances. Le fonctionnaire se vit dans l'obligation de démissionner devant cet outrage à son honneur. Daumier fut chargé de dessiner cette caricature assassine (figure 6.5).

²² *Le père Goriot op. cit.*, p. 33, 34.

« Quand [...] Rabourdin revint dans la cour, il trouva Sébastien en larmes qui lui présenta la lithographie dont voici le principal trait rendu par ce léger croquis »²³, sert de légende à la caricature, qui parut, en tirage original mais dans le texte, au tome IX de l'édition Furne de 1843-1848. La seule description qu'en fasse le roman, comme on l'aperçoit dans la légende, dit bien « un léger croquis » et c'est une bonne indication de la qualité de cette gravure. La ligne est légère, le jeu d'ombres et de lumière est moins défini et le rendu moins fidèle à une réalité possible. Les dessins que nous avons déjà étudiés auraient pu être considérés comme des *portraits* de personnages existants par la main de Balzac, comparés à celui-ci que nous abordons, qui est vraiment une caricature d'une caricature ayant été exécutée par un personnage du roman²⁴.

L'arrière-plan est flou mais donne tout de même, au spectateur, l'impression d'être entré dans une cuisine qui desservirait bon nombre d'affamés. À la droite, plusieurs saucissons sont suspendus à des crochets, la casserole placée sur une table est vraiment de taille, une volaille déjà apprêtée attend d'être mise au four et plusieurs autres, à la droite, sur le plancher, semblent destinées à la marmite. Une cage ronde renferme ces gallinacés au cou étiré et au bec ouvert comme pour caqueter ou protester du sort qui les attend. Au premier plan centre et au milieu du désordre, un

²³ *Les employés*, Tome 5, p. 1225.

²⁴ Voir chapitre 2, « Définition : une caricature », p. 48. On y parle de l'importance du symbole et, dans l'exemple donné, le symbole est un imprimeur. Il est également possible d'établir des objets ou des animaux comme symboles. Dans cette caricature, ils sont la cage et les volailles. Ces dessins satiriques symboliques rehaussent la métaphore de « l'exécution administrative », dans notre définition, nous citons l'ours, symbole de la Russie et le bouledogue de l'Angleterre, p. 50.

poulet qui a déjà rendu l'âme est couché sur le dos, les pattes étendues vers le ciel. Vers la gauche, ajoutant au capharnaüm, des livres, dont certains ouverts, sont empilés parmi d'autres objets impossibles à identifier. Au beau milieu de cette activité et de ce fouillis, un cuisinier vêtu de son long tablier et coiffé de sa toque, un rictus moqueur aux lèvres, s'apprête à saigner la volaille étendue sur son billot, avec un couteau très menaçant. Un rayon de lumière provenant de l'avant, à droite, blanchit le profil gauche du cuisinier. Une inscription étrangère à une cuisine est inscrite sur la devanture de cette table à trépied : « Exécution Administrative ».

La désignation du caricaturiste soulève pour nous des questions : pourquoi demander à Daumier de prendre le crayon de Bixiou alors que le personnage de Bixiou n'est autre que Monnier? Quel personnage le cuisinier qui met fin à la carrière de Rabourdin représente-t-il? Cette caricature inusitée dans un roman intitulé *Les Employés* et le choix de l'artiste fait par Balzac commandent une explication des plus complexes :

Henri Monnier avait occupé lui-même une fonction dans les bureaux, et Balzac lui a réservé une place dans la *Comédie humaine*, sous le nom de Bixiou, égratignant de ses railleries dessinées ses camarades du ministère²⁵.

L'introduction au roman *Les Employés*, tirée du tome VII de l'édition Gallimard et signée Anne-Marie Meininger, corrobore cette assertion de Champfleury et ajoute certains détails intéressants par ces mots :

²⁵ Champfleury 1885, *op. cit.*, p. 259.

Pour ces employés, il [Balzac] recourut au spécialiste et ancien employé Henry Monnier, dont l'œuvre maîtresse sur le sujet, *Scènes de la vie bureaucratique*, avait paru en 1836 peu avant la conception de *La Femme supérieure*. [...] Balzac reprendra parfois jusqu'aux noms [...] la plupart des costumes aussi, utilisant la liste de Monnier comme le catalogue d'un tailleur; enfin, quelques traits de caractère, d'habitudes, des tics de métier surtout, lesquels ne s'inventent pas. [...] Même en empruntant, il fait œuvre originale, personnelle, et qui répond à une nécessité : en l'espèce, différencier les scènes bureaucratiques et leur conférer le ton de la comédie, de la satire²⁶.

Meininger révèle également que pour les généralités et l'intrigue, Balzac aurait emprunté à de plusieurs autres sources, dont une des plus importantes serait des *Mœurs administratives* d'Ymbert, parues en 1825. Il était lui-même ancien chef de bureau.

Ce Bixiou que Balzac peignait dans son roman qui parut, pour la première fois, en 1837, « était le Monnier de 1830 [...] ce Bixiou qui connaît si bien Paris [...] l'inégalable faiseur de charges et mystificateur, le plus brillant Bixiou »²⁷. Monnier aurait-il été écarté en faveur de Daumier comme caricaturiste pour cette charge contre l'administration parce qu'il était visiblement l'inspiration du personnage de Bixiou? De laisser Monnier produire ce dessin en aurait-t-il diminué la portée? L'amitié entre Balzac et Monnier aurait-elle souffert des *emprunts* de l'écrivain à son ami? Nous n'avons trouvé aucun écrit, à ce moment précis, qui expose avec précision la qualité du lien qui unissait les deux hommes :

²⁶ Anne-Marie Meininger, Introduction, *Les employés*, Tome VII *La Comédie humaine*, Paris Gallimard, 1976, p. 875, 876.

²⁷ Anne-Marie Meininger, « Balzac et Henry Monnier », *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1966, p. 242.

Les relations entre Balzac et Monnier continuèrent jusqu'à la mort du romancier. Singulières relations que l'on hésite à qualifier : amitié? camaraderie? sympathie? Dette peut-être : « je lui dois plus qu'on ne pense. » [...] Les rapports entre Balzac et Monnier, entre *La Comédie humaine* et les *Scènes populaires* et autres, posent des questions trop diverses pour qu'une seule étude puisse y répondre autrement qu'en montrant, par ses lacunes même, combien elles se trouvent trop rarement posées²⁸.

Monnier, qui n'était pas aimé même par ses *amis*, mourut pauvre et désenchanté.

Anne-Marie Meininger porte à notre attention également ces mots que Monnier écrira après la mort de Balzac :

Balzac, malgré son immense talent a le grand tort de nous jeter la mort dans l'âme, il est navrant il ne croit à rien. [...] Le monde était un citron qui, une fois pressé n'était plus bon qu'à jeter dans la boue²⁹.

Dans un article à *La Caricature*, Balzac aurait fait des commentaires semblables sur le fait que Monnier faisait rire sans jamais pouvoir consoler. Il importe également de jeter un coup d'œil à l'évaluation de Bixiou dans le roman *Les Employés* (reconnu comme étant Monnier) par son ami Balzac :

Égoïste, avare et dépensier tout ensemble, c'est-à-dire ne dépensant son argent que pour lui; cassant, agressif et indiscret, il faisait le mal pour le mal : il attaquait surtout les faibles, ne respectait rien, ne croyait ni à la France ni à Dieu [...]. Remarquable dans ses mystifications, il les variait avec tant d'habileté, qu'il y prenait toujours quelqu'un³⁰.

Ce n'est certainement pas une façon habituelle de décrire un ami... Toutes ces raisons ou l'une d'elles en particulier auraient pu pousser Balzac à choisir Daumier, plutôt que Monnier, comme l'auteur de cette gravure mais il reste à trouver où l'artiste avait

²⁸ Meininger, *op. cit.*, p. 218.

²⁹ *Ibid.*, p. 237.

³⁰ *Les employés*, *op. cit.*, p. 1066. 1067.

puisé son inspiration puisqu'il n'a pas à mettre sur page un personnage déjà composé par Balzac :

Lorsque Balzac entreprend, dans *La Femme supérieure*, la description de la bureaucratie, il retrouve un « motif » déjà fortement structuré auquel sont liés depuis un certain temps un vocabulaire spécifique et un ensemble de métaphores³¹.

Il est évident pour le lecteur, qui, pendant la lecture du roman *Les Employés*, goûte avidement toutes les comparaisons, les métaphores et autres figures de style les unes après les autres, que Balzac aurait utilisé des images reconnues au XIX^e siècle. Certains personnages de ce roman endossent un plus grand nombre de métaphores que les autres. Déjà, dans sa présentation du comte des Lupeaulx (*Les Employés*), Balzac associe ce personnage à la *ménagère*, l'*entremetteur*, le *médecin*, en lui permettant de donner des *consultations gratuites* dans les *maladies* du pouvoir; en fait un *colonel civil* auquel un coup de plume pourrait abattre ses *épaulettes*, son *inspection*, sa *sinécure*. Il le fait agir comme une *maîtresse* qui menace le ministre comme s'il était son amant³².

Anne-Marie Bijaoui a fait remarquer que Balzac appelait également l'image de l'Église et de l'armée pour se servir de leur association à l'autonomie et de leurs

³¹ Anne-Marie Bijaoui-Baron, « La bureaucratie et ses images », *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1977, p. 91.

³² Vocabulaire trouvé dans *Les employés*, *op. cit.*, p. 1000.

tendances à l'oppression, qualificatifs nécessaires à la bureaucratie, tout en précisant que ces recours sont toujours ironiques.

Daumier, comme Balzac, serait familier avec l'usage de toutes ces analogies mais il a choisi plutôt d'exploiter l'image de la cuisine, une cuisine en désordre qui serait une image de la cuisine administrative. Dans *La physiologie de l'employé*, Balzac regrettera que le « livre de cuisine politique coûte soixante millions »³³, afin de démontrer l'inefficacité de l'administration. Il se sert également de la métaphore de la cage à poulets où il loge des magistrats qui « passent leur jour à vérifier tous les bons, rôles, contrôles, acquis à caution [...] que les employés ont écrit ». Daumier aura pu s'inspirer de ces métaphores qu'il aura lues chez Balzac. Il se peut également que leur usage ait été répandu dans la société pensante du XIX^e siècle. Lorsque Rabourdin subit une exécution administrative, dans cette cuisine administrative, Bixiou dira que le « Le Ministère perd une fameuse tête »³⁴.

Toujours hantée par un doute au sujet de la raison du choix de Daumier comme caricaturiste, nous avons fait une relecture minutieuse de *La physiologie de l'employé* et d'une grande partie du roman *Les Employés*, nous concentrant surtout sur la présentation de chaque personnage par l'auteur. L'un d'eux en particulier nous a frappée, le comte Clément Chardin des Lupeaux, dont Balzac fait une longue

³³ Balzac, *La physiologie de l'employé*, in, *Curiosités littéraires*, Paris, Bibliopolis, 1944, p. 144. (Balzac, Bibliopolis).

³⁴ *Les employés*, op. cit., p. 1228.

description morale avant même de présenter son portrait physique. Après l'avoir associé à la « carcasse d'une embarcation », à un animal arrivé à une période de sa vie où son « pelage est magnifique », Balzac décidera que « dans la nomenclature créée par les fabulistes, des Lupeaulx appartenait au genre des Bertrand »³⁵. Puis, l'ayant étiqueté de la métaphore de ménagère, d'entremetteur, Balzac revient à désigner le Secrétaire-général par « ce Bertrand ». Nous avons déjà présenté Bertrand dans notre étude, cet acolyte de Robert Macaire, la vedette d'une critique de la société signée Honoré Daumier. Or, la série de caricatures mettant en vedette Robert Macaire et Bertrand parut dans *Le Charivari* à partir de 1836 et le roman intitulé *Les employés* parut en 1837. Physiquement, des Lupeaulx ne ressemble pas à Bertrand mais la description de son for intérieur qu'en fait Balzac fait surgir l'image de Bertrand, l'incarnation d'une personnalité semblable. Comme les deux copains de *Caricaturana*, des Lupeaulx a un grand besoin d'argent, ainsi que de grandes ambitions. Il aurait voulu se ranger du côté de Rabourdin, faisait même la cour à son épouse mais il fut pris dans un réseau d'intrigues pour placer un certain Baudoyer dans un poste qui revenait de droit à Rabourdin. Le rapport de Rabourdin que le malhonnête Dutocq lui montra à la dérobée et qui le jugeait sévèrement (même si justement), le poussa à abandonner son chef de bureau à un sort désastreux. Les des Lupeaulx (ou les Bertrand) savent toujours jouer de leur pouvoir de compréhension de toute machination, commune dans les couloirs de l'administration, pour s'en servir à leur guise. Balzac avait dit :

³⁵ *Les employés*, op. cit., p. 995.

[...] ce Bertrand allait partout, recueillait les avis, sondait les consciences et saisissait les sons qu'elles rendent. [...] il avait le talent de la mouche et tombait droit sur la chair la plus exquise, au milieu de la *cuisine*. Aussi passa-t-il pour un homme *indispensable*³⁶ à des hommes d'état³⁷.

La caricature de Daumier présente bien le désordre qui semble exister dans les bureaux du Ministère des Finances³⁸, celui que Balzac et Daumier déplorent. Les livres éparpillés sur le plancher pourraient bien être des *livres de cuisine politique* côte à côte avec le *plan de Rabourdin* – ce livre qui est resté ouvert, peut-être? Les volailles encagées, oiseaux crédules et candides, sont-elles les futures victimes de l'administration qui protesteront en vain contre le pouvoir dominateur (la cage) ou ces magistrats dont parle Balzac dans sa *physiologie*? Que Rabourdin soit réduit à une volaille que l'on saigne est dans l'ordre des choses : puisque le caricaturiste est sensé être Bixiou, l'image doit pouvoir concorder avec sa propre opinion du chef de bureau, ou celle qu'il doit démontrer afin d'obtenir une promotion à Sous-Chef, en plus d'une gratification. Il est au courant du fameux rapport et peut prédire la réaction de l'administration. Le cuisinier qui la saigne, celui qui attire le plus de lumière, dans cette caricature, qui représente-t-il? Nous avons pu y voir l'administration mais penchons plutôt vers des Lupeaulx. Ce cuisinier que Daumier a dessiné ressemble à Bertrand et pourrait être une caricature de ce Bertrand qui est en vérité des Lupeaulx. Nous incluons une caricature de Bertrand, avec Robert Macaire il va sans dire, qui

³⁶ Les italiques sont les nôtres.

³⁷ *Les employés*, op. cit., p. 998, 999.

³⁸ Règle générale, nous avons utilisé la majuscule pour ce genre de titres comme elle était utilisée au XIX^e siècle.

illustre cette ressemblance (figure 6.6). L'interprétation que nous donnons à cette caricature suggérerait un échange d'influence entre l'écrivain et le caricaturiste – deux artistes qui se complètent en jouant sur des associations.

Daumier a interprété à merveille les idées de Balzac. Alors, pourquoi ne retrouvons-nous que cinq gravures de Daumier dans *La Comédie humaine*? Certaines des causes de cette lacune nous ont semblé émerger du procédé même de la gravure ou de la personnalité de l'artiste :

Over a period of fifty years, Daumier's monumental production totaled at least 3958 lithographs (the number listed in Delteil's catalogue). In addition, nearly a thousand wood engravings are catalogued by Bouvy³⁹.

Daumier préférait la lithographie qui rendait avec précision son propre dessin – ce désir de l'artiste de ne pas avoir à souffrir un intermédiaire entre son dessin et le produit fini qu'il sera fier de présenter au peuple appréciatif. Ce n'est qu'à partir de 1843 que Daumier s'adonne moins à la lithographie et que commence vraiment son œuvre gravée. Artiste perfectionniste, qui plus tard mettra de côté les peintures qu'il aura constamment recommencées et trouvera trop mauvaises pour les terminer, Daumier produira moins vite qu'un Gavarni, un Monnier ou un Granville. Il se verra donc assigner moins de dessins pour illustrer des œuvres littéraires telles que *La Comédie humaine*⁴⁰. Nous pouvons donc reconnaître que ce n'est pas un manque

³⁹ Charles F. Ramus, editor, Introduction to *Honoré Daumier 120 Great Lithographs*, New York, Dover Publications, 1978, Introduction, p. XX.

⁴⁰ Michael Pantazzi, *op. cit.* .

d'appréciation du crayon talentueux de Daumier qui fait de lui un artiste passager dans les romans de Balzac.

Une dernière analyse des gravures de Daumier qui sont incluses dans *La Comédie humaine* révèle à notre œil plus attentif que l'artiste n'use pas de la même stratégie d'illustration pour chacune des gravures. Les planches de *Vautrin* et du *Père Goriot* traduisent directement la pensée inventive de Balzac par des équivalents visuels apparentés à la physiognomonie dont l'écrivain Balzac s'est servi pour décrire ses personnages. L'observation de Daumier peut être qualifiée d'incisive sans être inventive.

Pour *Justin* et *Ferragus*, Daumier a dû inventer une forme et créer une relation et une tension entre le personnage et l'espace où il apparaît. L'artiste a également réussi à esquisser l'intrigue et la relation de son personnage avec cette intrigue, par la pertinence de la présentation avec la mise en scène de l'auteur.

La caricature qui a tué Rabourdin a nécessité le choix d'une iconographie spécifique, la présentation d'images que les spectateurs reconnaîtraient et qui provoqueraient le rire ainsi que leur compréhension. Elle n'illustre pas le texte ni le personnage visé – elle est plutôt une création parallèle qui démontre une lecture attentive et une profonde compréhension de l'œuvre de Balzac.

CHAPITRE 7

Rapprochement de *types* de personnages illustrés par Balzac et Daumier en prévision de leur *dessin* d'une *Comédie humaine*.

Balzac et Daumier, grands observateurs de leur siècle, ont produit une œuvre très apparentée, dont la portée perdure. Déjà au XIX^e siècle, mais de plus en plus de nos jours, les critiques littéraires ou critiques d'art s'accordent à dire que tous deux ont tissé une *comédie humaine*. Nous voyons d'un œil favorable cette estimation de leur œuvre. Leur *art du moment* a capté l'actualité et l'a installée dans l'histoire en créant pour le roman ou en reproduisant sur la planche du graveur des personnages qui endossaient les coutumes de leur siècle, poussant souvent le *type* jusqu'au *stéréotype* et le laissant glisser vers le *cliché*. D'ailleurs, ce qui permet un rapprochement plus approprié entre les descriptions de Balzac et les dessins de Daumier est cette parenté entre le cliché, en tant qu'expression toute faite ou « groupe de mots qui suscite des jugements tels que déjà vu [...] »¹, et la caricature qui permet de visualiser cette idée. La caricature *stéréotype* que Kris et Gombrich, historiens de l'art, comparent à l'ancienne technique du dessin symbolique, trouvera son pendant en littérature dans les *créations* de Balzac voyant le jour d'après des axiomes, des

¹ Michael Riffaterre, « Le cliché dans la prose littéraire », *Essais de stylistique structurale*, p. 162.

préceptes, des traités et plusieurs autres généralisations teintées d'objectivité apparente avec lesquelles il établira des codes. Ces codes dicteront le comportement, la démarche et l'apparence d'êtres issus d'une certaine situation. Puisque la vision de Balzac et celle de Daumier nous ont semblé très apparentées, nous sommes allée fouiller dans les événements politiques et artistiques de leur siècle pour expliquer ce fait. La comparaison des types de Balzac à ceux de Daumier nous démontrera par quels moyens les deux artistes sont parvenus, chacun dans sa discipline respective, à nous présenter une comédie peuplée *d'espèces* de gens, émergeant de cette société qui les a formés, nous permettant d'en observer les ressemblances et les dissemblances.

7.1. NOUVELLE POPULARITÉ DES THÈSES DE LAVATER ET GALL.

Nous avons déjà consacré un chapitre aux effets de la création des *sciences* de Lavater et Gall, la *physiognomonie* et la *phrénologie*, dont les théories émises au XVIII^e siècle continuaient d'attirer des disciples. Nous tenons à nous remémorer leur effet sur Balzac et Daumier afin d'expliquer la propension des deux Honoré à voir les humains en types dont les caractères ou les tendances profondes se révèlent sur leur visage, par la forme de leur tête ou même par leur démarche. Plusieurs publications de source parisienne, dont le *Traité sur la nouvelle Physiologie du cerveau* (Nacquart, 1808), *La physiognomonie ou l'Art de connaître les hommes par la physionomie*

(Lavater, 1835)², entre autres, avaient certainement réussi à raviver l'intérêt des adeptes ou d'en favoriser le foisonnement. Nous avons également, dans ce chapitre, recherché les exemples de recours aux *sciences* de Lavater et Gall, sciemment et avec crédulité chez Balzac et avec dérision, vraie ou prétendue, chez Daumier. Ces exemples parvenaient à rapprocher les deux hommes par leur œuvre. Ces systèmes d'évaluation des humains, censés être *scientifiques*, servirent de toile de fond à l'écrivain pour illustrer ses physiologies qui succédèrent à ses codes alors qu'ils servaient à l'artiste pour illustrer l'humanité et ses petites manies.

7.2. LES PHYSIOLOGIES.

Semblable aux champignons
Après une pluie
On vit ces embryons
La ville remplie!
Chose étrange à concevoir.
Chaque homme voulut avoir
Sa physiologie
O gué!
Sa physiologie³.

² Augmenté par les théories de Franz Joseph Gall sur la Phrénologie

³ Nous avons déjà lu ce petit poème dans *Le Charivari*, lors de recherches dans les journaux du XIX^e siècle, (Maison de Balzac, Paris, 2000). Ayant perdu sa trace et la date de sa publication, nous sommes heureuse de le retrouver dans *A Human Comedy*, de Judith Wechsler, London, Thames and Hudson, 1982, p. 32.

Balzac's vignettes on social types developed into an independent semi-journalistic genre – the *Physiologies* – which, under the leadership of the editor Philipon, was taken up by other writers and illustrated by leading draughtsmen of the day. This literature began in the 1830s, reached its peak in the early 1840s and subsided in the 1850s. The range of its audience, though still somewhat a matter of conjecture, can be inferred from novels, caricatures and illustrations which show people as consumers of this literature, as well as from the material itself. Their success depended on the authors' awareness of their readers' ambitions, fantasies, fears and uncertainties, and its vernacular recognizability. The *Physiologies* had a precursor in the literature of decorum, the codes. [...] The descriptive *Physiologies* were more popular – little paperbound monographs on Parisian occupational and avocational types that flooded the bookstalls between 1841 and 1843. Their vogue in these years was spectacular⁴.

Toujours par l'entremise de Judith Wechsler, nous apprenons que Balzac devançait par au moins onze ans, dans sa *Physiologie du mariage*, les quelque cent-trente volumes illustrés publiés traitant de physiologies, principalement par la Maison Aubert, éditeurs de *La Caricature* et du *Charivari*. La Maison Aubert retenait et guidait une *écurie* d'écrivains, d'illustrateurs et de caricaturistes dont Daumier faisait partie. Voici la définition que donne Wechsler de ce qu'est une physiologie :

The term *physiologie* suggested objective observation of a *type* rather than an individual. The series dealt with the broad range of middle-class life according to profession, trade and avocation, diagnosed by habits, customs and manners. [...] The physiologies were classifications by stereotypes : the doctor, the lawyer, the investor, the soldier, the traveler, the student, the poet, the musician, the blue-stockings, the married man, the robber, the tailor, the kept woman, the worker, the bourgeois and the spectator⁵.

Le code était, au temps de Balzac, le précurseur des physiologies pour indiquer l'orthodoxie qui gouverne les réactions de certaines catégories de gens. Les réactions toujours prévisibles leur ont été imputées, il va sans dire, par l'opinion toute

⁴ Wechsler, *op. cit.*, p. 31, 32.

⁵ *Ibid.*, p. 34.

faite. Cette opinion, qui aura été formée par l'observation d'un individu de l'espèce à l'étude, deviendra une généralisation, donc un stéréotype. D'après Jean Louis Dufays, le stéréotype peut dégager une valeur symbolique « lorsque sa répétition est perçue de manière neutre comme un simple opérateur de sens inscrit de manière durable dans la mémoire collective »⁶. La valeur *indicielle* du stéréotype en revanche est celle qu'il dégage en tant qu'élément et révélateur d'une *autorité* éthique ou esthétique. Dans la pensée moderne, cette valeur est perçue comme négative. La valeur iconique du stéréotype peut agir comme perception valorisante chez certains auteurs :

En tant que répétition, le phénomène s'avère pouvoir être saisi tantôt comme un pur « opérateur logique exempt de toute connotation », tantôt comme une « citation d'autorité » [...] tantôt encore comme « une citation qui qualifie le citateur lui-même » (Toutes ces) « distinctions [...] n'épuisent pas les virtualités sémantiques du stéréotype » (Il peut posséder) « un pouvoir qui dépasse ceux de la dénotation et de la connotation, celui de mettre en évidence parodiquement une image rebattue de la littérature. [...] Si la parodie peut véhiculer une intention satirique, moqueuse, critique, elle peut aussi n'être qu'un divertissement, un pur jeu ludique dénué d'intention polémique. [...] Qu'elle soit simplement ludique ou franchement ironique, cette dimension parodique contredit les valeurs de répétition du stéréotype. [...] Il devient alors « une référence à la culture », c'est-à-dire un système sémiotique dont le signifiant serait la rhétorique et le signifié une esthétique⁷.

En formant ses stéréotypes, Balzac se sert souvent d'une accumulation de clichés. Nous avons souligné, dans notre introduction, comment, d'une succession de clichés, l'auteur a formé le stéréotype de l'avare, en l'occurrence Gobseck. Dans notre désir de connaître plus à fond toutes les ramifications de ces jeux auxquels Balzac s'est livré avec autant d'adresse mais, nous soupçonnions, par motivation

⁶ Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, p. 228.

⁷ *Ibid.*, p. 229, 230.

autre que celle de l'amusement, nous avons également consulté Amossy et Rosen. Ces deux professeures de littérature à l'Université de Tel Aviv visent à offrir une étude systématique du cliché comme figure « usée et inusable ». Elles accordent volontiers au cliché un ancrage sociohistorique :

En tant que métaphore (usée) et que concept, il est né au lieu même où la production en masse s'empare de l'écriture et où l'économie capitaliste montante se soumet la parole. L'atelier du typographe où se développent les méthodes modernes d'impression est son berceau symbolique⁸.

Les valeurs de l'époque l'auraient produit. Le cliché est « non seulement tributaire de l'Histoire mais aussi des différenciations sociopolitiques contemporaines. Nous pouvons reconnaître facilement la fonction que se sont appropriée Balzac et Daumier à cette époque d'opposition entre hiérarchique et égalitaire, où comme le disent si bien Amossy et Rosen :

[...] le principe d'autorité a perdu sa valeur absolue : [...] les discours se diversifient en se relativant : [...] la prise de parole individuelle (invite le cliché qui) apparaît comme la parole nivellante de l'Autre⁹.

Balzac s'est servi du stéréotype ou du cliché comme agent du vraisemblable, prenant le lecteur dans ses confidences et se servant de lui comme témoin de la véracité de ce qu'il avance – à un premier degré de lecture. Une relecture attentive démontre que la satire est accrochée à ce manège. Nous verrons plus tard, en étudiant *La Comédie humaine*, comment le cliché agit comme présentoir historique de son siècle. Les personnages de sa grande famille balzacienne seront plus étoffés, plus arrondis, plus

⁸ Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Le discours du cliché*, Paris, CDU et SEDES réunis, 1982, p. 5, Introduction.

⁹ Amossy, *op. cit.*, p. 8.

humains que ceux qu'il nous présente dans les journaux et revues suivant la popularité de tels écrits à l'époque. Daumier, qui a servi à concrétiser ces stéréotypes balzaciens si amusants pour les lecteurs de revues, tracera, par la suite, les stéréotypes de sa propre comédie humaine, souvent indépendamment de Balzac, et réussira à nous surprendre par une évaluation de l'Histoire qui rejoint étrangement celle de l'écrivain. Pour le moment, nous irons en détecter les débuts dans les journaux et les revues tout en notant la réceptivité des lecteurs à ce qui ressemble, initialement, plutôt à un jeu à la mode qu'à l'histoire d'un siècle.

Sachant que les « Méditations » de Balzac et tous les autres sous-titres d'une grande *objectivité* tels que les « Traités de politique maritale », « Catéchisme conjugal », « Préceptes », « Théorie du lit », de sa *Physiologie du mariage* devançant le début de la popularité de la stéréotypie du Parisien, nous avons néanmoins laissé plutôt son étude du rentier, plus tardive, attirer notre attention, et ceci pour plusieurs raisons. Au cours de nos fouilles dans les multiples catalogues de caricatures et de dessins de Daumier, nous avons découvert une série de neuf de ses gravures qui auraient paru, en 1841, dans la *Physiologie du Rentier*, dont la partie « Physiologie du rentier de Paris » est signée de Balzac. Ce sont neuf vignettes, en tirage original, regroupées sur deux pages du catalogue *Daumier l'œuvre gravé du maître*, par Eugène Bouvy. Nous avons déniché, après force recherches, certaines de ces vignettes accompagnées de quelques autres qui nous étaient inconnues, dans un recueil qui assemble sous le titre de *Curiosités littéraires et pages inconnues* le *Traité*

de la vie élégante, la *Physiologie du Rentier*, la *Physiologie de l'Employé*, et *Les boulevards de Paris*, *Illustrations de Daumier, Gavarni, Trimolet, Bertall*¹⁰. Ces écrits d'un Balzac moins jeune qu'au temps de sa *Physiologie du mariage* font partie de la vogue spectaculaire qui envahit Paris vers les années quarante. Il appert donc qu'au cours de cette décennie particulière Balzac et Daumier ont contribué, en coopération, leur talent respectif à la préparation d'études du Parisien typique. Jetons un coup d'œil rapide à ces frivolités populaires, telles que nous les trouvons assemblées et préfacées par Louis Lumet dans son recueil de 1944, sans les analyser trop profondément, mais notant tout de même l'influence que cette nouvelle *mode* aurait pu avoir sur la façon de penser des deux Honoré. Le plaisir de l'analyse appliquée, nous nous le réservons pour examiner les ressemblances et les dissemblances qui ressortiront d'une comédie humaine¹¹ que Balzac et Daumier ont pensée, chacun de son côté, pour en arriver souvent aux mêmes conclusions :

Au tout début de sa *Physiologie du Rentier*, Balzac signale sa disposition à *caser* les rentiers dans un même moule. Pour l'écrivain, tout rentier se ressemble et il :

[...] s'élève de cinq à six pieds de hauteur; ses mouvements sont généralement lents, [...] ses larges pieds sont recouverts de souliers à nœuds,

¹⁰ H. de Balzac, *Curiosités littéraires et pages inconnues*. Préface et notes par L. Lumet, Paris, Bibliopolis, 1939, mais publié au Canada en 1944. Imprimé et publié en conformité d'une licence décernée par le Commissaire des brevets sous le régime de l'Arrêté exceptionnel sur les brevets, les dessins de fabrique, le droit d'auteur et les marques de commerce, (1939).

¹¹ Daumier avait déjà, avant les années quarante, dessiné la série des « Cent Robert Macaire », satirisant les types parisiens. *Le Charivari* a publié cette *comédie humaine* à partir du 20 août 1836 au 25 novembre 1838, sous le titre de *Caricaturana*.

[...] il est cravaté de mousseline blanche. Presque tous les individus sont armés de cannes et d'une tabatière [...]. Les phrénologues, en examinant avec soin l'enveloppe extérieure du mécanisme intellectuel, ont confirmé les expériences des chimistes : elle est d'une rondeur parfaite et ne présente aucun accident bossu¹².

Nous pourrions étudier de plus près toutes les variétés de rentier que Balzac a observées, telles que le *Célibataire*, le *Chapoldardé* (qui fournit le Gogo) et plusieurs autres. Par contre, nous recherchons plutôt dans cet écrit, soit l'origine historique ou la raison d'être des magnifiques stéréotypes, qui dérivent de ces physiologies et qui, souvent poussées au cliché, s'incarneront plus tard dans les personnages de *La Comédie humaine*. Nous voulons également y déceler une parenté, si parenté il y a, avec les dessins de Daumier qui y sont parsemés.

Nous l'avons déjà observé, Daumier figure dans ce recueil de curiosités balzaciennes publié en 1944, comme il l'avait fait dans ces nombreuses revues du XIX^e siècle, telles que *Les Français peints par eux-même*, (1840-1842), une encyclopédie morale du siècle, *Le Diable à Paris* (1845-1846), *Paris et les Parisiens* où contribuaient en même temps d'autres écrivains, les George Sand, Charles Nodier, Théophile Gautier, Alfred de Musset et plusieurs autres, plus ou moins illustres. Six ans plus tard, la mode des stéréotypes durait toujours et *Tableau de Paris* offrait aux abonnés 1500 gravures, dont quelques-unes provenaient des revues précédentes¹³. C'est dire que la popularité de stéréotypes rehaussés ou complétés par des gravures

¹²Balzac, Bibliopolis, *op. cit.*, p. 93-96.

¹³ Les renseignements au sujet des revues citées sont puisés dans *A Human Comedy*, *op. cit.*, p. 36-38.

allait en s'accroissant et que l'heure de créer une série de romans telle que la *Comédie humaine* était arrivée.

7.3. DESSINS DE DAUMIER DANS LES PHYSIOLOGIES DE BALZAC.

Une gravure de Daumier arrête le lecteur, dès la première page du recueil, avant même les « Prolégomènes », ainsi que sa légende, en latin, *Mens agit at molem*, ce début d'un vers de Virgile signifiant qu'un principe spirituel anime l'univers et qui désigne tout ce qui marque l'empire de l'intelligence sur la matière¹⁴. Or, une traduction, qualifiée de *fashionable*, « *L'esprit d'un homme se devine à la manière dont il porte sa canne* » (figure 7.1), met en doute le sérieux de cette anthologie de démarches dialectiques de Balzac contenant à la fois des traités, des théories de physiologie, des axiomes et une moralité. Ce jeu de l'auteur nous remémore un stratagème souvent employé plus récemment par Éluard et Breton, ces poètes du surréalisme. Comme eux l'ont fait avec la substitution dans les proverbes, mais les devançant par un siècle, Balzac se sert d'une partie d'une locution de Virgile qui accorde un intérêt à l'esprit de l'homme et y fusionne sa propre suite, tout à fait terre à terre. Cette façon de passer du philosophique au trivial, d'accrocher à un vers qui tend vers la *grandeur* de l'esprit, une traduction, qui accorde à la mode concernant

¹⁴ Un peu d'expérience en traduction latine, aidée de beaucoup par la section « Locutions latines et étrangères » du Larousse nous ont fourni le sens de cette légende érudite.

l'usage de la canne le pouvoir de motiver cet esprit, donne le ton à la caricature qui l'accompagne :

L'on sait qu'Éluard et Breton ont beaucoup pratiqué les substitutions dans les proverbes [...] reprise formelle de l'un et inversion de l'autre : fusion. Jeu sur l'intertexte, alors : pur plaisir de provoquer un heurt entre deux extrêmes? (Plus les termes sont éloignés, plus l'étincelle sera forte.) [...] Disons seulement ici que la figure est un syndrome, ensemble de traits¹⁵.

Le divertissement que se permet Balzac choque également mais avec des intentions ludiques, voire ironiques, à ce stade de son usage.

Pour illustrer ce *syndrome*, Daumier présente un homme très élégant, la figure béatement souriante, incliné vers une jeune fille à la mode, le torse droit, tenant son chapeau des deux mains, pose qui pourrait facilement être identifiée par cette description physionomique du « Fou » dans un extrait de J. B. Porta tiré de *La Physiognomonie ou L'Art de connaître les hommes*, de Lavater. « Quiconque sourit sans sujet [...] quiconque tient le corps roide [*sic*] quand il salue, n'inclinant que la tête en avant, est un fou »¹⁶. Malgré l'absence de la canne, cette gravure endosse très bien la citation qui tient lieu de Prélude en démontrant la bêtise de quiconque pourrait avoir foi en cette traduction. Nous verrons, par quelques exemples additionnels, de quelle façon Daumier appuie les paroles de Balzac.

¹⁵ Bernard Dupriez, *Gradus Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p. 11, 12.

¹⁶ Lavater, *La Physiognomonie ou L'Art de connaître les hommes*, Paris, Gustave Havard, 1845, p. 314.

Le dessin que Daumier offre pour accompagner le chapitre qui précède *Le Rentier de Paris*, et qui s'intitule « Du sentiment de la vie élégante » (figure 7.2), nous semble présenter un calembour sur le mot *sentiment*, mot répété abondamment tout au long du chapitre. Nous choisissons de nous y arrêter, en route vers le rentier, puisque la canne y tient un rôle important. Un homme à l'allure *élégante*, les pieds posés à un angle *élégant*, tenant sa canne avec une *élégance* nonchalante porte un doigt de sa main gauche à son œil ou à son nez. Nous pourrions peut-être accorder plusieurs significations à ce geste, et pourquoi pas une interprétation amusante et *amoindrissante* d'un mot que Balzac a voulu du domaine de l'émotion ou de l'intuition, *sentiment*, par la manifestation de l'artiste d'un intérêt dirigé plutôt vers l'organe qui a la capacité de sentir? Même si notre *élégant* allait prolonger son geste pour *se mettre le doigt dans le nez ou dans l'œil*, on en déduit qu'il pourrait se tromper grossièrement en accordant trop d'importance à l'*élégance*. Il se peut aussi que l'*élégant* en question ajuste simplement son lorgnon – mais ce serait moins ludique ou satirique. Nous ne chercherons pas d'autre origine à ce dessin, choisissant plutôt de prendre plaisir de ce quiproquo pictural.

Sous l'entête « Un homme devient riche; il est né élégant » à la section IX de ce même chapitre, Balzac reprend sa phrase introductrice « *mens molem agit* », y accolant la même traduction, « l'esprit d'un homme se devine à la manière dont il tient sa canne », et le justifie par cette déduction de la fin :

Un traité de la vie élégante étant la réunion des principes incommutables qui doivent diriger la manifestation de notre pensée par la vie extérieure, est en quelque sorte la *métaphysique* des choses¹⁷.

Les axiomes que Balzac accumule tout au long de sa dissertation démontrent toujours la même *vérité*, appuyée par maintes maximes et citations de personnages importants, que l'habit *fait* le moine. En se servant de cette soi-disant objectivité du traité, l'écrivain a voulu satiriser, pour le bien du lecteur¹⁸, l'importance accordée à la mode vestimentaire, comme l'artiste l'a fait par ses dessins.

7.3.1. LE RENTIER DE PARIS.

Le chapitre suivant, qui doit l'intérêt que nous lui portons à la découverte initiale des caricatures de Daumier qui l'agrémentent, nous précise les composantes d'un rentier de Paris. La *Physiologie du rentier*, d'après Balzac, réunit une multitude de finesses descriptives tenant souvent de la caricature. Il est allé emprunter des types que Lavater et Gall auraient aimé étudier et les a ridiculisés, il a tracé des charges dignes de Daumier, il a souligné le trait qui rappelle l'animal, il a, par exemple, *métaphorisé* ce pauvre rentier en végétal qui « transplanté hors de la Banlieue, [...] dépérit et meurt », il a amplifié les particularités de ses traits jusqu'à les enlaidir d'une laideur qui fait rire. Bref, son article est une caricature filée.

¹⁷ Balzac, Bibliopolis, *op. cit.*, chap. 2 p. 42.

¹⁸ Balzac nous a semblé plutôt partisan du « Faites ce que je dis et non ce que je fais ».

La première caricature de Daumier qui apparaît en accompagnement au titre *Physiologie du rentier de Paris*, dans cette édition de 1944, est celle qui paraissait à la page 28 de la *Physiologie du rentier de Paris et de province*¹⁹. La légende décrit la gravure par ces mots : « Homme portant des lunettes, tête de profil » (figure 7.3). Lavater l'aurait certainement jugé durement à cause de sa lèvre inférieure protubérante :

Si la lèvre inférieure [...] vue de profil, s'avance horizontalement de la moitié de la largeur de la bouche, comptez, suivant les autres indications de la physionomie, sur un de ces quatre caractères ou sur tous les quatre réunis : bêtise, rudesse, malignité, avarice. [...] Toute disproportion entre la lèvre supérieure et la lèvre inférieure est un indice de folie ou de méchanceté²⁰.

Nous choisirions d'emblée la *bêtise* pour qualifier ce premier rentier qui à son air tiendrait plutôt de ceux qui ne peuvent être transplantés hors de la banlieue sans mourir, pas assez pensant pour s'élever d'un cran de l'animal à l'animal intelligent.

Nous n'avons pas retrouvé toutes les gravures de Daumier fournies par Bouvy dans cette édition plus récente comprenant trois autres articles, et, qui plus est, certains dessins paraissent plutôt au chapitre du *Traité de la vie élégante* qu'au chapitre pour lequel Daumier les avait gravés en 1841. Ces emmêlements sont prévisibles lorsque la popularité d'une œuvre provoque plusieurs éditions qui chevauchent les siècles. La traduction *fashionable* du *Mens agitat molem, l'esprit*

¹⁹ Balzac, *Physiologie du rentier de Paris et de province*, par MM. De Balzac (pour le rentier de Paris) et Arnould Frémy, (pour le rentier de province). Elle contient neuf vignettes de Daumier en tirage ordinaire. Paris, P. Martinon, éditeur, 1841, in-32, 127 pages.

²⁰ Lavater, *op. cit.*, p. 313, n^{os} 42 et 44.

d'un homme se devine à la manière dont il porte sa canne, qui nous avait frappée même avant que nous commencions la lecture de ces légèretés de Balzac, nous a semblé devenir un peu le *syndrome* de Daumier, qui se fait l'écho de Balzac pour un bon nombre de caricatures. Une gravure intitulée *Le rentier du faubourg*, représentée à la page 93 de *La physiologie du rentier* de 1841, annonce : « Promeneur en manteau à pèlerine, se dirigeant vers la droite » (figure 7.4). La canne que Daumier lui a donnée est un gourdin, tenu bien solidement dans la main droite. Notre homme au nez et au menton démesurés s'avance d'un pas résolu vers sa destination quelque part à la droite. Comme sa canne qui est grossière, son vêtement n'a rien du raffiné. Son chapeau, enfoncé sur sa tête, semble plus utile que décoratif. De toute évidence, son apparence physique, son vêtement, sa canne, et son attitude indiquent un personnage très terre-à-terre que la métaphore de Balzac condamne à demeurer une « pauvre argile »²¹. Cette même gravure s'insère aux pages du *Traité de la vie élégante*, dans l'édition de 1944. Elle paraît juste au dessus de cet axiome sentencieux que Balzac attribue à Brummel : « Rien ne ressemble moins à l'homme qu'un *homme*²²! ». Ressemble-t-il donc plutôt à l'argile, comme le rentier de faubourg?

7.3.2 TOUJOURS LA CANNE.

²¹ Balzac, Bibliopolis, *op. cit.*, p.130.

²² *Ibid.*, p. 51.

Une autre canne, celle-ci plus fine, retenue par les deux mains d'un autre *type* de rentier, comme une idée qu'il aurait eue après coup mais n'y voit vraiment pas l'utilité, sauf d'*être à la mode*, est reléguée à son dos. Ce « Promeneur, la canne derrière le dos, allant vers la droite », n'est pas en marche (figure 7.5). Daumier a crayonné de l'ombre sur son chapeau et ses cheveux qui ne semblent faire qu'un par les lignes verticales continues partant du haut du chapeau à la pointe des cheveux. Sa redingote, donnant aussi l'effet de gris, est rayée avec un peu plus d'égards. Plus évidents, d'un blanc de coton, sont les traits accentués de sa figure et de sa chemise à jabot qui, elle, occupe la moitié de son ventre de forme boule d'ouate, dont l'autre moitié passe au noir de ses pantalons qui recouvrent la jambe mince telle une tige. Occupant la même place dans ce recueil qu'elle occupait en 1841 dans la revue, cette planche présente bien le rentier observateur, celui-là même qui « est comme du coton entre les autres espèces remuantes ». Si on l'enlève, on supprime « en quelque sorte l'ombre dans le tableau social, la Physionomie de Paris y perd ses traits caractéristiques ». Daumier l'a fait également observateur et nous le voyons bien planté, sans bouger, comme un végétal, le regard dirigé vers la droite :

Intrépidement planté comme sont ses pareils sur leurs jambes, le nez en l'air, il assiste à la chute d'une pierre [...] il ne quitte pas la place que la pierre ne tombe, il a fait un pacte secret avec lui-même et la pierre, et quand la chute est accomplie, il s'en va excessivement heureux²³.

Il ira probablement se transplanter ailleurs pour assister à un autre événement du même genre.

²³ Balzac, Bibliopolis, *op. cit.*, p. 98, 99.

Quelques gravures de Daumier dessinées pour l'article de 1841 ne figurent pas dans la *Physiologie du rentier* (1944). « Deux promeneurs, l'un s'appuyant sur sa canne, l'autre tenant un parapluie se dirigeant vers la gauche » (figure 7.6) offrent un premier personnage à qui la canne est utile car il a de la peine à marcher et l'autre dont le parapluie pourrait servir de canne si le besoin se présente. Ces planches ne semblent servir à concrétiser aucune figure de style ou description de Balzac avec précision. Il n'y a que leur fragilité très apparente qui obligerait ces deux hommes, comme bons rentiers, de « remplir les fonctions du Chœur antique » :

Comparse de la grande comédie sociale, il pleure quand on pleure, il rit quand on rit [...]. Il regrette les hommes célèbres qui lui sont inconnus [...] (et il croit que) le caoutchouc empêche les rhumes²⁴.

La physionomie de leur apparence débile ne leur permettrait pas de s'objecter à quoi que ce soit.

Le « promeneur, la canne sous le bras, les mains dans les poches », autrefois à la page 56 de la *Physiologie du rentier* (figure 7.7), devrait vraiment servir à illustrer un personnage que nous choisirions de classer sous le type du *déclamateur*. Examinons son comportement à la lumière de la *Théorie de la démarche*, un chapitre de *La pathologie de la vie sociale* de Balzac. Dans sa théorie, l'auteur a bien cité Lavater par ces mots : « la démarche est la physionomie du corps ». Puis il ajoute :

²⁴ *Ibid.*, p. 99,100.

[...] n'est-il pas effrayant de penser qu'un observateur profond peut découvrir un vice, un remord, une maladie en voyant un homme en mouvement [...]. Il existe une *anatomie comparée* morale, comme une *anatomie comparée* physique²⁵.

En regardant de près cette image nous ne pouvons nous empêcher de conclure que seulement un homme très confiant, comme celui-ci, pourrait se permettre de déambuler, les mains dans les poches avec une telle aisance. Il est tellement sûr de lui-même qu'il laisse sa canne parler pour lui, de sa position désinvolte sous un bras. Il penche sa tête légèrement à gauche comme « les hommes les plus imposants, [...] Alexandre, César, Louis XIV [...] et Byron (qui) affectaient cette attitude »²⁶. Notre déclamateur est certainement ce rentier qui a des opinions arrêtées et qui aime pontifier avec fierté en laissant sa proéminence piriforme prendre les devants : « Êtes-vous sûr, [...] que le roâ [sic] ne soit pas un grand homme? La bourgeoisie, mûsieur [sic], avouez-le, n'aurait su faire un mauvais choix. Il a sa politique résumée en quelques mots »²⁷. Dommage qu'on n'ait pas choisi de laisser cette caricature prendre sa juste place dans *Les Curiosités littéraires* de 1944.

Des quelques autres gravures (tirées du catalogue de Bouvy) que nous choisissons de ne pas exploiter, il n'y en a que deux qui ont été retenues par l'édition Bibliopolis de 1944, *Promeneur vu de dos* et *Le promeneur assis et la petite fille*. Le rentier qui a troqué sa canne pour une canne à pêche, *Pêcheur à la ligne dans l'eau*

²⁵ *Pathologie de la vie sociale*, Tome XII, p. 1555 à 1578.

²⁶ *Ibid.*, p. 1590.

²⁷ Balzac, Bibliopolis, *op. cit.*, p. 101.

jusqu'aux cuisses, n'est pas dans l'édition de 1944 (figure 7.8). Ces dessins n'ajoutant presque rien en tant que types définis ayant un avenir dans *La Comédie humaine*, nous ne les avons pas retenus.

Nous avons décelé des emprunts d'autres sources, qui nous sont, jusqu'à ce jour, restées inconnues, dont une qui n'est pas signée mais qui provient certainement du crayon de Daumier, située parfaitement à la page du *Marié* (figure 7.9) et dont le style ressemble étrangement à la gravure paraissant un peu plus loin dans ce chapitre²⁸ (figure 7.10). Monsieur, qui a le même profil que son chien, porte sa canne avec l'insolence du dandy. La prétention n'ira pas très loin puisqu'il est accompagné de son jeune fils, du bébé dans les bras de la bonne et de Madame, *la femme du rentier*, dont elle possède plusieurs des *qualités*. « Elle est fière de son ventre de cuisinière, elle n'admet pas le corset [...] elle met parfois un chapeau qui lui va comme à une marchande de chiffons²⁹. » Il va sans dire que Monsieur, un tantinet maigrelet, ne pourrait convaincre personne de son détachement et de son non-conformisme qu'il tente d'afficher par son costume emprunté au dandy. D'ailleurs, son profil de chien avait déjà indiqué son penchant pour l'obéissance, ainsi que le gris de sa redingote juxtaposée au clair-obscur frappant de la tenue de Madame, le tout accentué par ses formes généreuses. Balzac le voit, dans son article, « remarquable par son excessive douceur » il sait que « le Marié s'applique à

²⁸ Une caricature, à la page 131, (Balzac, Bibliopolis) cette fois signée par Daumier, offre le même genre de chien au profil très semblable qui est positionné nez à nez avec un *humain* au profil similaire. On dirait *Le Marié* transposé sur cette page, en grande conversation avec le chien, placé à hauteur égale...

²⁹ *Ibid.*, p. 112.

quelques ouvrages domestiques, fait les commissions du ménage, promène le chien de sa femme, rapporte des friandises, se range cinq minutes avant le passage d'une voiture ». C'est un « anthropomorphe »³⁰.

7.4. BALZAC, DAUMIER ET LES PHYSIOLOGIES.

Notre courte incursion dans le monde du journalisme, consacré aux *physiologies* à la mode vers le milieu du XIX^e siècle, nous a permis de découvrir une étroite coopération entre Balzac et Daumier. L'artiste fut appelé à illustrer les descriptions stéréotypées de l'écrivain que le tout-Paris nommait *Physiologies*. Et l'écrivain et l'artiste se sont amusés à ce stratagème avant de pousser plus loin leur étude de la société de leur siècle et avec plus de sérieux. Ce n'est pas dire que leur œuvre respective est devenue grave et dénuée de ludisme, mais le message transmis n'est plus le même. En écrivant *La Comédie humaine*, Balzac présente, par les personnages de ses romans, la société et ses défauts, laissant paraître par ses clichés, sa désapprobation de la montée de la bourgeoisie et son pessimisme en l'avenir. Il devient historien visionnaire. Daumier a attaqué avec ardeur la politique de son temps, créé des caricatures de l'homme politique, puis, privé de sa liberté attachée à la presse, s'est plongé dans la confection de sa propre comédie humaine, critique cinglante de la société consommatrice et embourgeoisée du XIX^e siècle. C'est en

³⁰ *Ibid.*, p. 120.

évaluant leur message respectif, leur observation vive, leur idéalisme déçu et leur vision d'un avenir incertain, révélés par ces physiologies et leur illustration que nous pouvons rapprocher les deux Honoré en tant qu'artistes historiens et visionnaires.

Chapitre 8

Les Coquins, personnages types communs aux deux Honoré

8.1. ÉTYMOLOGIE DU MOT COQUIN.

En plus des cinq caricatures gravées expressément pour *La Comédie humaine*, Daumier a esquissé des personnages reflétant la société du XIX^e siècle et correspondant étrangement à ceux que Balzac avait créés pour son œuvre. Que ces dessins soient de sa propre volition, influencés par la lecture de certaines œuvres de Balzac ou certains de ses articles dans les journaux ou encore, simplement motivés par une conscience sociale analogue, il nous a été impossible de le déterminer. Nous ne pouvons qu'examiner les œuvres respectives de l'écrivain et de l'artiste et tirer nos propres conclusions. Le problème de l'ordre à suivre que présente une telle étude fut résolu pour nous après la lecture d'un ouvrage publié par Paris Musées à la suite d'expositions consacrées à des écrivains du XIX^e siècle. La Maison de Balzac a présenté plusieurs expositions thématiques centrées sur l'œuvre balzacienne et c'est le titre suivant qui a retenu notre intérêt par sa concordance avec notre sujet : *Balzac et le monde des coquins. De Vidocq à Vautrin*. Consacrons donc ce chapitre à l'étude d'une ressemblance entre les coquins de Balzac et les coquins de Daumier, en sachant d'avance que le *coquin* stimule plus souvent le talent du caricaturiste que l'homme honnête. Cette grande classification embrasse deux niveaux de friponnerie que

Marie-Laure Deschamps, Conservatrice de la Maison de Balzac, reconnaît le coquin des classes dangereuses et les honnêtes gens coquins, en ces termes :

Bien que l'étymologie du mot « coquin » soit assez difficile à déterminer, il n'en demeure pas moins qu'au XIX^e siècle, ce mot possédait un sens beaucoup plus fort et plus péjoratif que de nos jours. Voleur, fripon, lâche, infâme ou débauchée pour une femme, tels étaient les synonymes de ce mot. Louis Moreau-Christophe, ancien inspecteur général des prisons publia en 1864, (2^e éd.) un ouvrage intitulé *Le monde des coquins* en opposition théorique avec le *Monde des Honnêtes Gens*. Dans la réalité, les limites entre ces deux mondes sont assez floues. L'auteur reconnaît en outre qu'il se commet plus de « coquinerie », plus de crimes et moralement de plus graves dans les classes riches ou aisées que dans les classes pauvres ou misérables. À côté des coquins appartenant aux « classes dangereuses » telles que le définit H.-A. Frégier dans son étude en 1840, il existe donc d'« honnêtes gens coquins » ; ceux-ci sont moralement coquins et ont la prétention de rester légalement honnêtes ; ceux-là sont moralement et légalement malhonnêtes. Mais le crime est toujours là¹.

Balzac présente une multitude de coquins dans sa *Comédie humaine* et leur présence sert à communiquer ses opinions sur la société qui l'entoure. Nous y rencontrons des deux genres : les dangereux, enfoncés profondément dans le crime et les intrigues de toutes sortes, et ceux qui se croient honnêtes mais qui ne le sont pas. Ce sont plutôt ceux-là, les honnêtes gens coquins, qui subiront le crayon de Daumier. L'artiste les illustrera indépendamment de Balzac, mais en révélant les mêmes inquiétudes que l'écrivain par ses cibles caricaturales.

8.1.1. LES COQUINS DES CLASSES DANGEREUSES.

¹ Marie-Laure Deschamps, *Balzac et le monde des coquins. De Vidocq à Vautrin*, Paris, Paris Musées, 1985, p. 17.

Puisqu'un élément important de la société fait partie du monde du crime, au XIX^e siècle, ou fait affaire avec lui, Balzac se doit, tout intéressé qu'il est au contexte historique de sa contemporanéité, de traiter le problème par sa plume de romancier réaliste. Dans une étude sociologique de l'Europe, que nous avons consultée sur microforme, Louis Moreau-Christophe révèle qu'en comparant les classes ouvrières de l'Europe, il a pu se rendre compte que, « comparés entre eux, les totaux annuels du chiffre de la criminalité offrent un accroissement sensible [...] le chiffre des récidives seul, va plus vite que celui de la population »². Le malaise est donc répandu à la grandeur du continent et Balzac s'est chargé de fournir ses vues sur le problème, à Paris plus particulièrement, mais aussi à la campagne en y attachant moins d'intérêt. C'est dans certains romans tels que *Le Père Goriot* et *Splendeurs et misères des courtisanes*, avec le personnage de Vautrin et ses nombreux alias; *Ferragus*, *La fille aux yeux d'or* et *La duchesse de Langeais*, avec Ferragus chef de la secte secrète des Dévorants; *Les Comédiens sans le savoir*, *L'Envers de l'histoire contemporaine* et *Splendeurs et misères de courtisanes* avec Contenson, le baron des Tours-Minières, ainsi que plusieurs autres, que Balzac donne un aperçu de l'existence du crime à Paris, des fripons dangereux et de leurs nombreux disciples. Dans un article publié en 1991 dans *L'Année balzacienne*, intitulé « Balzac et la police », Jean Tulard fait un bref historique des difficultés qu'ont engendrées deux institutions policières fondées pendant le Consulat, le Ministère de la police générale et la Préfecture de police, dont

² Louis Moreau-Christophe, *Du problème de la misère chez les peuples modernes*, Paris, Guillaumin, 1851, sur microfiche, n° 1027, Tome 3, Paris, Hachette, 1971.

l'opposition constante créa des problèmes au niveau de la chasse des malfaiteurs.

Tulard précise que :

[...] ce bref historique de l'institution policière se retrouve dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, à travers l'évocation des carrières de Corentin, Peyrade et Contenson, vers la fin de la première partie. On y évoque en effet la rivalité des services, la crise de la police entre 1826 et 1829, quand les crédits sont réduits (de là la gêne financière de Peyrade), la volonté de moralisation des méthodes de la part d'un préfet ancien magistrat³.

Tulard continue avec ces mots qui expliqueront l'importance de Vautrin dans l'œuvre de Balzac :

À travers Fouché, la police politique a fasciné Balzac. Mais la chasse aux malfaiteurs ne l'a pas moins intéressé par l'intermédiaire d'une autre forte personnalité de l'époque, Vidocq⁴.

Ce fait explique le choix d'inclure un personnage qu'il a nommé Vautrin, un *presque* sosie du légendaire Vidocq dont l'existence réelle ne cesse, même de nos jours, d'être racontée et commentée par les historiens, les romanciers et les cinéastes. Dans cette période trouble de bouleversements politiques économiques et sociaux qu'apporta le XIX^e siècle, Vidocq, un forçat évadé, devient chef « d'une brigade de la Préfecture de Police qu'il avait recrutée parmi ses anciens complices du bagne [...] »⁵. Une *Histoire de la police française*, par Georges Carrot, enveloppe ces faits de véracité historique. Il indique qu'après la chute de l'Empire, en 1814, il existait aussi une police occulte. Les habituels espions, ou « *mouchards* », étaient recrutés dans tous les milieux :

³ Jean Tulard, *L'Année balzacienne*, « Balzac et la police », Paris, PUF, 1991, p. 66.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

[...] c'étaient surtout les indicateurs du Bureau de sûreté. Ce bureau, chargé de la recherche des criminels, n'obtenait que des résultats médiocres. Il trouve à partir de 1809 une efficacité sans pareille lorsqu'on décida d'appointer régulièrement des repris de justice. L'un d'eux, le célèbre François Vidocq, devint même en 1812 le chef de la Sûreté parisienne⁶.

Balzac connaissait Vidocq et avait « dîné avec lui et le bourreau Sanson chez Appert en 1834 »⁷. L'écrivain aurait obtenu de multiples renseignements de ce fameux personnage et laissa ces renseignements et la personnalité de Vidocq⁸ envahir son œuvre à travers le personnage de Vautrin sous son propre nom ou sous ses nombreux pseudonymes. Suivant toujours la vraie carrière du coquin qui l'avait inspiré, Balzac plaça Vautrin à la tête de la Police de Sûreté en 1830, et ce, pour une durée de 15 ans.

Daumier, qui voulait surtout révéler le coquin qui se cachait sous les apparences de l'honnête homme ou de la femme vertueuse, ne dessina que deux des coquins dangereux de Balzac, dont un Vautrin, celui du *Père Goriot*, qui lui fut commandé pour l'édition Furne de *La Comédie humaine*. Nous avons déjà lu, dans un chapitre précédent, la gravure de ce Vautrin, celui dont le regard lui prête les traits d'un grand fauve. Balzac le nomme parfois Trompe-la-Mort. C'est une appellation qui sied à son côté félin qui retombe toujours sur ses pattes, et assume une autre vie lorsqu'on le croit mort. Plusieurs autres caricatures *pourraient* concorder avec les

⁶ Georges Carrot, *Histoire de la police française*, Paris, Tallandier, 1992, p. 120. Il est intéressant de découvrir que Carrot cite Tulard et admet être d'accord avec lui sur certains faits, p. 118.

⁷ Deschamps, *op. cit.*, p. 6.

⁸ « Un ouvrage attribué à Vidocq, (*Les voleurs, physiologie de leurs mœurs et leur langage*) et qui comporte un dictionnaire d'argot a pu être consulté par Balzac lorsqu'il écrit *la dernière incarnation de Vautrin*. » *ibid.*, p. 45.

images que projetaient Vidocq-Vautrin telle cette lithographie suggérée par l'étude de La Maison de Balzac qui parut dans le numéro 84 d'*Actualités*, à la légende « Recevant ses sujets »⁹ (figure 8.1). On y voit un personnage, les mains derrière le dos, le menton saillant démontrant une supériorité certaine sur les trois hommes tirés à quatre épingles, tenant leur chapeau à la main et le saluant bien bas, lui dont la tenue vestimentaire indique un manque de respect insolent. Cet homme en costume de paysan a conservé son bonnet sur sa tête telle une couronne et sa physionomie révèle une arrogance qui ne sied pas au statut que révèle son costume. Une telle scène pourrait certainement se présenter chez un Vautrin chef de la police ou chez ce même personnage, sans son titre mais en possession d'un certain pouvoir, passible de venir en aide à ces *honnêtes gens*... Il y aura certainement une possibilité de trouver de ces facettes multiples de la personnalité de Vautrin dans les incarnations du fameux Robert Macaire que nous examinerons plus tard sous la rubrique d'*Honnêtes gens coquins*.

Ferragus, alias Gratien Bourignard, chef de la secte secrète des Dévorants, n'acquiert pas la grandeur légendaire que Vautrin atteint en émulant Vidocq par la main de Balzac. Il semble plutôt servir à présenter au lecteur le pouvoir de ces sectes occultes, ressemblant, par leur système de réseaux secrets, aux ordres religieux et militaires qui ont autrefois servi à défendre les pèlerins des croisades, les Templiers par exemple ou encore les ordres hospitaliers, tels les Hospitaliers de Saint-Jean de

⁹ Deschamps, *op. cit.*, p. 54.

Jérusalem connus de nos jours sous le titre honorifique de Chevaliers de Malte. Au XIX^e siècle, il existe toujours, souvent dans la clandestinité, une variété de ces tribus de *Compagnons* fondés depuis des siècles. Balzac aura voulu démontrer les étranges alliances qui se formaient entre des gens d'une certaine hétérogénéité mais ayant les mêmes fins. Le créateur a toutefois voué son grand chef à devenir impuissant après la mort de sa fille. Nous le savons déjà, c'est ce Ferragus, devenu gâteux, que Daumier a dessiné et non celui qui aurait pu aider Montriveau, un des Treize, à enlever la duchesse de Langeais, en 1819, lorsqu'elle sortait d'un bal. Daumier a bien saisi la situation du moment, de cet ancien Grand, maintenant oublieux du monde environnant.

8.2. LES HONNÊTES GENS COQUINS CHEZ BALZAC.

Combien de choses n'ai-je pas apprises en exerçant ma charge! J'ai vu mourir un père dans un grenier, sans sou ni maille, abandonné par ses deux filles auxquelles il avait donné quarante mille livres de rente! J'ai vu brûler des testaments; j'ai vu des mères dépouillant leurs enfants, des maris volant leurs femmes, des femmes tuant leurs maris en se servant de l'amour qu'elles leur inspiraient pour les rendre fous ou imbéciles, afin de vivre en paix avec un amant. J'ai vu des femmes donnant à l'enfant d'un premier lit des goûts qui devaient amener sa mort, afin d'enrichir l'enfant de l'amour. Je ne puis tout vous dire ce que j'ai vu, car j'ai vu des crimes contre lesquels la justice est impuissante. Enfin, toutes les horreurs que les romanciers croient inventer sont toujours au-dessous de la vérité¹⁰.

¹⁰ *Le colonel Chabert*, Tome 1, p. 1172.

Derville est, par ces mots, le porte-parole de Balzac et fait allusion à des scènes de la *Comédie humaine*. Il transparait facilement que ce père qui est mort dans un grenier, abandonné par ses *coquines* de filles, n'est autre que le père Goriot. Le jeune Rastignac qui tombe amoureux d'une des filles du Père Goriot et qui assiste, avec son ami le docteur Bianchon, aux derniers moments du vieillard, le soigna comme un fils l'aurait fait, lorsqu'il lui restait encore un brin de conscience. Il succombera très vite à cette nouvelle règle de sa vie, l'*arrivisme*. C'est une des règles qui contrôlent les agissements du dandy, ce premier coquin soi-disant honnête que nous étudierons.

8.2.1. ORIGINE DU DANDY, TYPE DE L'HONNÊTE COQUIN.

Afin de mieux comprendre le phénomène de ce dandy dont nous ferons un coquin, nous nous devons d'en retracer les origines historiques. Il y eut, en premier, le *fashionable* :

En Angleterre – comme en France à peu près au même moment, [...] – nous pouvons noter chez certains individus, l'existence d'un sentiment de vanité, qui les conduit à privilégier l'apparence, comme si l'élégance était devenue le dernier refuge des ambitions sociales¹¹.

Dans son *Traité de la vie élégante*, Balzac a manifesté son admiration pour Brummel qui a rendu un grand service à la France en y introduisant la *fashion* :

¹¹ Alain Montandon, éditeur, *L'honnête homme et le dandy*, Tübingen : G. Narr Verlag , 1993, p. 133.

Le fashionable français que l'on rencontre, au début des années 1820, est évidemment anglomane d'obédience. [...] Le fashionable existe à de nombreux exemplaires; il ne possède pas le pouvoir qu'aura le dandy de se faire remarquer, surtout dans une société élégante [...] C'est en 1830 [...] que le mot *dandysme* est employé pour la première fois en France, coïncidant ainsi avec l'apparition de dandys spécifiquement français et avec l'introduction dans les œuvres de Musset, Balzac ou Stendhal, de personnages dandys¹².

Le dandy se veut différent, se distingue par son unicité et se délecte en provoquant l'étonnement :

C'est un culte de soi, qui peut bien à certains moments s'apparenter au narcissisme; et l'on pourrait se plaire à imaginer le dandy tragiquement victime d'une division de son être, à la recherche éternelle de son image dans le miroir; on pourrait l'imaginer ivre de lui-même, ne vivant et ne posant que pour soi¹³.

Les dandys de Balzac, comme plusieurs de leurs frères contemporains, possèdent certains traits qui les apparentent à la femme. Nous pensons à Henri de Marsay et à la blancheur veloutée de sa peau (*La fille aux yeux d'or*), à Lucien de Rubempré, ses mains efféminées et ses hanches de femme (*Illusions perdues*). Le dandy de Balzac, créature androgyne, avait néanmoins conservé l'impulsion masculine de conquérir la femme mais plutôt en se rendant irrésistible par son élégance, son désir de plaire et son détachement. « Bête de proie, il immobilise sa victime, paralysée par le mystère qui échappe de sa personne »¹⁴. Il ne s'opposait pas non plus à se laisser soutenir financièrement par les femmes, qui faisaient des dettes pour entretenir leur dandy, puisque le travail aurait pu ruiner la mise en scène de

¹² *Ibid.*, p. 134, 135, 141.

¹³ *Ibid.*, p. 142.

¹⁴ Montandon, *op. cit.*, p. 152.

l'élégant. Balzac voit cette classe de la nouvelle société d'après la révolution, comme une « maladie de l'ambition et de la distinction. Telles sont la nouveauté et la modernité du type, correspondant à une nouvelle Histoire en train de naître »¹⁵.

Dans son *Traité de la vie élégante*, Balzac manifeste son opinion au sujet de l'élégance par sa fameuse citation de Virgile à laquelle nous revenons si souvent, et sa traduction *fashionable*¹⁶, qu'il établit comme une science des manières. Pour l'écrivain, il s'agit, pour être considéré *fashionable*, de pouvoir « jouir du repos sans avoir passé par le travail; autrement gagner un quaterne, être fils de millionnaire, prince, sinécuriste ou cumulard ». La note facétieuse de Balzac qui suit ce *corollaire*, « le valet est une espèce de bagage à la vie élégante »¹⁷, dénote-t-elle le début d'une certaine ambivalence envers la supériorité du *bien mis* ou est-ce que Balzac, dans son admiration pour l'aristocratie, accepte cette façon de penser? Pour lui, la mode en tant qu'*opinion en matière de costume* tient un rôle important, « [...] le costume étant le plus énergique de tous les symboles, la révolution fut aussi une question de mode, un débat entre la soie et le drap »¹⁸. Et puis, au cours de ses réflexions écrites, au Chapitre IV de son traité, Balzac nous fait part de dogmes qu'il a établis dont le XXVIII^e qui affirme que : « La vie élégante étant un habile développement de

¹⁵ *Ibid.*, p. 146, 148.

¹⁶ Balzac, Bibliopolis, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸ Balzac, Bibliopolis, *op. cit.*, p. 41.

l'amour-propre, tout ce qui révèle fortement la vanité y produit un pléonasme »¹⁹. Tout en continuant ses méditations, l'auteur et philosophe glisse vers des confidences au sujet du dandysme, forme trop poussée de l'élégance, « l'élégance travaillée est à la véritable élégance ce qu'est une perruque à des cheveux »²⁰. Ceci l'amène à sa conclusion que le dandysme était une hérésie de la vie élégante :

En se faisant dandy, un homme devient un meuble de boudoir [...]. L'homme qui ne voit que la mode dans la mode est un sot²¹.

L'ambivalence existe toujours lorsque l'écrivain présente avec enthousiasme un nouveau Lucien de Rubempré, qui a abandonné la poésie pour le journalisme et vit au crochet de l'actrice Coralie et de son amant Camusot :

Lucien eut bientôt des cannes merveilleuses, une charmante lorgnette, de boutons de diamant, des anneaux pour ses cravates du matin, des bagues à cachet, à la chevalière, enfin des gilets mirifiques où il pouvait choisir pour assortir les couleurs de sa mise. Il passa bientôt pour un dandy²².

Même si le dandysme était devenu, dans la société, la manifestation acceptée de la vie élégante, et Balzac semble l'approuver dans sa description enthousiaste de ses élégants, l'auteur affuble néanmoins ces personnages de torts. Prenons le cas de Rubempré responsable de la ruine de Coralie qui meurt épuisée par tous les soins qu'elle a dû prodiguer à son amant, exigeant comme un enfant. Les gens honnêtes ne se conduisent pas de cette façon et c'est pourquoi, à l'exemple de Balzac, nous

¹⁹ *Ibid.*, p. 68.

²⁰ *Ibid.*, p. 73.

²¹ *Ibid.*, P. 74.

²² *Illusions perdues*, Tome 4, p. 789.

faisons du dandy un coquin. Ayant décidé que le dandy était un coquin, il nous faudra déterminer ce qu'est un honnête homme.

8.2.2. QU'EST-CE QU'UN HONNÊTE HOMME?

Qu'était autrefois un honnête homme? Au temps de Molière :

[...] l'honnête homme est d'abord l'homme d'honneur. [...] La différence entre honnête homme et gentilhomme n'est que de nuance. L'honnêteté désigne non pas un individu, mais qualifie l'appartenance à une caste, une élite sociale, celle de bonne naissance par opposition à un roturier, la canaille qui ne peut avoir d'honneur. [...] Mais l'honnêteté est également une notion morale touchant au comportement social²³.

Après avoir échappé à ce dicton des auteurs antiques, de Cicéron entre autres, que « les gens de bien sont les gens bien », Montandon nous révèle qu'au XVII^e siècle « le mérite de l'individu finit par prévaloir sur son appartenance héréditaire »²⁴.

Lorsque pendant la Révolution française, les nobles sont re-nommés des *aristocrates* :

[...] la dignité sociale s'affirme comme dignité morale qui est associée à la beauté physique, [...] User d'honnêteté, signifie agir avec raffinement, grâce et élégance. [...] Plus tard, et particulièrement au XIX^e siècle, la connotation sexuelle de ce terme se développe, l'honnêteté étant synonyme de la bonne conduite des mœurs, la femme non honnête est celle qui n'a pas un comportement conforme à la norme sexuelle sociale²⁵.

²³ Montandon, *op. cit.*, p. 224, 225.

²⁴ *Ibid.*, p. 225.

²⁵ Montandon, *op. cit.*, p. 226.

Au cours des siècles il se fit une transformation et l'honnêteté d'un homme se vit associée plutôt à sa transparence, à sa droiture, à sa sagesse, à sa franchise et à son désir de s'intégrer à la société. Le déguisement vestimentaire, le masque poli que porte le dandy deviennent une fausse honnêteté qui ne saurait tromper longtemps et avec son besoin « du regard des autres pour exister, il ne peut exister que dans sa supériorité sur les autres, comme un individu qui surplombe tout groupe ou toute collectivité »²⁶. L'égoïsme du dandy, qui a remplacé l'altruisme de l'honnête homme par son individualisme dédaigneux, son goût de la dépense ostentatoire et penchant vers l'indolence, l'aurait désigné comme cible de la satire, voire de la caricature. C'est ce que préconise Balzac :

Si le peuple vous regarde avec attention, vous n'êtes pas bien mis : vous êtes trop bien mis, trop empesé ou trop recherché. [...] Dépasser la mode, c'est devenir caricature²⁷.

8.2.3. LE DANDY DE BALZAC.

Pourquoi faire l'historique de l'avènement du dandy? Balzac lui-même aurait connu les raisons de ces changements dans la société, lui, si féru d'*Histoire* et il aurait remarqué l'avènement de ce nouveau personnage. D'ailleurs, il comptait plusieurs dandys parmi ses confrères :

Journaliste-dandy, [...] confrère de Balzac à *La Mode*, Saint-Charles de Lautour-Mézeray fut très lié avec le romancier, surtout pendant les années

²⁶ *Ibid.*, p. 255.

²⁷ Balzac, *Bibliopolis*, *op. cit.*, p. 89.

1830-1834, et il lui fournit le modèle de plusieurs personnages de *La Comédie humaine* (en particulier le Rastignac de *La peau de chagrin*)²⁸.

Comme nous le font remarquer Ruth Amossy et Elisheva Rosen dans leur article « Le Dandy dans *Eugénie Grandet* », Balzac, qui se rend compte que le dandy fait partie d'une réalité sociale datée, « expose les “prolégomènes” de son *Traité de la vie élégante* en termes d'Histoire, c'est-à-dire sous forme d'économie politique »²⁹. Quoi de plus important au XIX^e siècle que le nouvel essor économique? Chaque *formule d'existence* que Balzac décrit a son allusion à l'économie du XIX^e siècle : la vie occupée parle du travaillant en termes de *machine à vapeur*, une invention de ce temps; la vie d'un artiste est une exception car *son oisiveté est un travail, et son travail est un repos*, tandis que la vie élégante *est la perfection de la vie extérieure et matérielle*³⁰. La personnalité de ses Rubempré, Charles Grandet, Maxime de Trailles, Félix de Vandenesse et tous leurs semblables se conforme si bien à la description du dandy historique, qu'elle suggère que Balzac avait choisi d'insérer ce genre de personnage dans sa *Comédie humaine* pour illustrer certains vices de la société française du XIX^e siècle. Les opinions ambivalentes de l'écrivain que nous avons déjà mentionnées proviennent probablement du fait qu'il aurait préféré être né de la noblesse, cette noblesse convertie à l'aristocratie depuis la Révolution. N'avait-il pas ajouté la particule *de* à son nom pour simuler son appartenance à cette classe? S'il avait été mince, beau et riche, il est possible qu'il soit devenu un dandy – d'où

²⁸ Balzac, *La Comédie humaine*, Tome XII Paris, Gallimard, 1981, Notes et variantes, p. 959.

²⁹ Ruth Amossy et Elisheva Rosen, « Le dandy dans *Eugénie Grandet* », *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1975, p. 252.

³⁰ Balzac, *Bibliopolis*, *op. cit.*, expressions tirées des p. 20, 26.

viennent ses nombreux élans enthousiastes et admiratifs dans la description des beaux élégants. Toutefois, fils d'un père du nom rustique de Balssa, qui vécut la Révolution, l'auteur, dans sa perspicacité, reconnaît à ces *roués parisiens* la capacité de se rendre coupable d'actions blâmables. Le passage suivant de *Gobseck*, soutiré d'une conversation entre Derville et le comte de Born, dans un déjeuner de garçons, révèle vraisemblablement la pensée foncière de Balzac, de l'admiration en même temps que de la condamnation :

Monsieur de Trailles, la fleur du dandysme de ce temps-là, jouissait d'une immense réputation. [...] Nul ne porte mieux un habit, ne conduit un tandem mieux que lui. Maxime a le talent de jouer, de manger, de boire avec plus de grâce que qui que ce soit au monde. Il se connaît en chevaux, en chapeaux, en tableaux. Toutes les femmes raffolent de lui, Il dépense toujours environ cent mille francs par an sans qu'on lui connaisse une seule propriété, ni un seul coupon de rente. Type de la chevalerie errante de nos salons, de nos boudoirs, de nos boulevards, espèce amphibie qui tient autant de l'homme que de la femme, le comte Maxime de Trailles est un être singulier, bon à tout et propre à rien, craint et méprisé, sachant et ignorant tout, aussi capable de commettre un bienfait que de résoudre un crime, tantôt lâche tantôt noble, plus couvert de boue que taché de sang, ayant plus de soucis que de remords, plus occupé de bien digérer que de penser, feignant des passions et ne ressentant rien. Anneau brillant qui pourrait unir le bagne à la haute société³¹.

8.2.4. LE DANDY STÉRÉOTYPE.

Le dandy du XIX^e siècle était un *stéréotype* et tous ceux qui appartenaient à ce *type* se devaient d'être élégants, d'afficher un air conquérant, d'être donc légers et insolents à la fois. Ce genre de personnage était devenu stéréotypé à un tel point que ses actes, ses gestes et sa posture indiquaient à première vue l'*espèce* auquel il

³¹ *Gobseck*, Tome 6, p. 1353.

appartenait. La dissémination ou diffusion, à travers Paris (car la perfection du dandysme ne s'atteignait qu'à Paris) de ces dandys aux traits particuliers en firent un cliché. L'usage du cliché chez Balzac donne à son œuvre un air de vraisemblance. La qualité tenant à cette figure de style qu'Amossy et Rosen apprécient le plus est l'automatisation qui :

[...] amène à reconnaître plutôt qu'à percevoir de façon neuve [...] aussi bien la matière verbale que le monde « représenté » à travers elle. Elle assure ainsi la vraisemblance du roman réaliste, non seulement parce qu'elle soustrait le procédé artistique à la conscience du lecteur mais parce qu'elle le renvoie à l'image préétablie qu'il se fait du réel³².

Les clichés abondent dans *Eugénie Grandet* pour décrire Eugénie, son père et le cousin Charles, comme ils le feront dans les descriptions des nombreux autres personnages, dont nos dandys. Nous citons ce passage qu'Amossy et Rosen privilégient et qui prépare le lecteurs à l'acceptation de Charles Grandet comme phénomène réel du XIX^e siècle, le dandysme. Les italiques font ressortir les multiples métaphores devenues clichés qui nous ont présenté un jeune homme à la fleur de l'âge, qui comprendra bientôt ce qu'est la vraie vie :

Charles n'avait encore que vingt et un ans. À cet âge, la *fraîcheur de la vie* semble inséparable de la *candeur de l'âme*. Mais à son insu, l'égoïsme y avait été *inoculé*. Les *germes* de l'économie politique à l'usage du Parisien, latents en son cœur, ne devaient pas tarder à y *fleurir*, aussitôt que de *spectateur oisif* il deviendrait *acteur dans le drame de la vie réelle*³³.

Le lecteur s'est vu rassuré, le cliché a installé ce dandy dans la réalité du XIX^e siècle, comme il le fera pour Rubempré, le *nouveau Chateaubriand* de l'Houmeau, qui a le

³² Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Le discours du cliché*, 1982, *op. cit.*, p. 48.

³³ *Ibid.*, p. 56.

sourire des anges tristes, qui errait sur ses *lèvres de corail* (*Illusions perdues*), ou encore Rastignac à qui Mme de Bauséant conseille : « si vous avez un sentiment vrai, cachez-le *comme un trésor*, ne le laissez jamais soupçonner, vous seriez perdu. Vous ne *seriez plus le bourreau*, vous *seriez la victime* » (*Le Père Goriot*). Après avoir réussi à établir les dandys de sa *Comédie humaine* comme représentants de la réalité sociohistorique, Balzac s'engagera à les démythifier et à en faire des personnages caricaturaux, procédé facilité par le fait que ces personnages sont devenus des stéréotypes, ce parent de la caricature.

Certains des dandys de Balzac se caractérisent dès le début de leur apparition, comme *des roués de Paris*. Ils sont les plus dangereux. Certains, même, font partie des *Treize*, tels que de Marsay et Maxime de Trailles dont la description nous a déjà traduit les pensées ambivalentes de Balzac à son sujet. Malgré le fait qu'ils sont tout de même esclaves du code vestimentaire de leur *rang* et restent marqués par leur puérilité et leur féminité, ils affectent un air de supériorité. Ils ont également retenu cette dépendance de l'enfant, dépendance par rapport à une femme pour leur subsistance et souvent vis-à-vis un personnage qui joue le rôle du père. Charles Grandet, ira quémander sans succès chez son oncle et imposera son charme à sa cousine, car son père est mort, le laissant dans la pauvreté, sans lui avoir appris à se prendre en main. Pour Rastignac, en plus de dépendre longtemps des bontés de Mme de Nucingen, il trouvera un paternel Vautrin qui lui indiquera les mailles par

lesquelles « l'on peut passer à travers le rideau du code »³⁴. Pour Rubempré, ce sera ce chanoine Carlos Herréra, sous lequel se cache Vautrin qui, comme un père, le sauve du suicide, lui redonne goût à la vie, le prend en charge et l'aide dans ses nombreuses conquêtes. Il n'y a rien de mythique ou de légendaire chez des êtres si faibles qui font partie de l'Histoire fabuleuse de la société du XIX^e siècle. Au lieu d'incarner symboliquement des forces de la nature, ils symbolisent des aspects de la faiblesse et de la corruption humaine. Amossy et Rosen poursuivent la démystification de Charles Grandet dans leur article « Le Dandy dans *Eugénie Grandet*, en soulignant l'usage de métaphores ou de comparaisons animales. Charles est :

[...] *le phénix des cousins*. [...] « Sa chute au milieu de ce monde peut être comparée à celle d'un *colimaçon dans une ruche* ». [...] Il n'en prétend pas moins « *se pavaner* » devant les Saumurois, ces habitants sans éclat de la « *basse-cour* »³⁵.

Le dandy fait partie du monde des gens honnêtes et des coquins à la fois et son type se prête formidablement bien à la charge.

8.3. LES HONNÊTES GENS COQUINS CHEZ DAUMIER.

Monsieur Daumier, votre série des Robert Macaire est une chose charmante! ... C'est la peinture exacte des voleurs de notre époque... C'est le portrait fidèle d'une foule de coquins qu'on retrouve partout, dans le commerce, dans la politique, dans le barreau, dans la finance, partout! partout!!...Les fripons

³⁴ *Le père Goriot*, op. cit., p. 140.

³⁵ « Le dandy dans *Eugénie Grandet* », op. cit., p. 253, 254.

doivent bien vous en vouloir... Mais l'estime des honnêtes gens vous est acquise... Vous n'avez pas encore la croix d'honneur?... C'est révoltant³⁶!!...

Cette légende intitulée Monsieur Daumier est placée au bas d'une lithographie de Daumier, déposée le 31 janvier 1838, elle paraît dans *Le Charivari* le 8 avril 1838 (figure 8.2). Elle :

[...] montre un artiste, vu de dos, à sa table de lithographe, nommément interpellé par Robert Macaire dans la légende de Philipon, mais comme l'a remarqué Bouvy, son profil n'offre guère de ressemblance avec Daumier; de plus, dans le deuxième état (épreuve de l'École des beaux-arts, cat. 71), l'artiste, par une retouche du dessin très rare dans l'œuvre, a rallongé le nez du personnage qui du coup semble caricaturer Philipon lui-même³⁷.

Ce changement pourrait être justifié par le fait que Philipon proclamait constamment la paternité des Robert Macaire à cause des légendes dont il était souvent l'auteur. Ce serait donc une petite malice de la part de Daumier, l'auteur des planches. Cette caricature présente dans l'arrière-plan, tous les outils de l'artiste qui était également peintre et sculpteur à ses heures, ainsi qu'un panneau témoignant de l'abondance et de la popularité de ses lithographies. Nous ne croyons pas utile de décrire précisément tous les détails de cette caricature, mais nous nous en tiendrons à quelques observations pour démontrer, dès le départ de notre enquête, que Daumier s'était livré, comme Balzac, à la démystification des coquins par ses caricatures. Dans ses notices de la fin de son catalogue, Adhémar fait ce commentaire « Cette planche, bien que parue dans les toutes dernières de la série, nous a semblé trouver une place

³⁶ Catalogue de Jean Adhémar, *Daumier, Les gens d'affaires (Robert Macaire)*, Paris, Vilo, 1974. Première planche, L. Delteil 433, deuxième état sur quatre.

³⁷ Catalogue 1999, *op. cit.*, p. 194.

en tête »³⁸ et nous avons de bonnes raisons de suivre son exemple. La légende que Philpon applique au dessin de Daumier confirme le message transmis antérieurement par les cent Robert Macaire – l'artiste a *voulu* dévoiler les coquinerie de la société du XIX^e siècle. Daumier n'était pas loquace et tout chercheur sent le besoin d'être parfois rassuré et de ne pas s'engager dans un mauvais sentier par son interprétation des images d'un maître depuis longtemps disparu. Puisque le personnage de Macaire viendra souvent offrir ses traits à plusieurs des coquins de Daumier comparables à ceux de Balzac, il serait bon de connaître un peu son ascendance :

The first and most famous of Daumier's cartoon series was the *Robert Macaire*. The character of «Robert Macaire» had been created by the actor Frédéric [*sic*]Lemaître and his company at the Folies-Dramatiques on 14 June 1834. [...] He managed to portray Macaire as an instantly recognizable personage, yet one who appeared in many professional disguises, remaining a rascal and an imposter in all of them³⁹.

Le personnage de Macaire était apparu pour la première fois dans *L'Auberge des Adrets*, en 1823 (figure 8.3). Nous avons repéré une édition de 1833 qui se présente comme un « Manuscrit de Robert Macaire trouvé dans la poche de son ami Bertrand ». On y décrit Robert Macaire de cette façon :

[...] il tient à la main un bâton noueux [...] Si l'attention se porte sur ses vêtemens [*sic*] un antiquaire pourrait prouver qu'ils ont été jadis du luxe le plus recherché; [...] la cravate de mousseline [...] est nouée avec une certaine grâce négligée qui aurait fait honneur à l'imagination d'un fashionable⁴⁰.

³⁸ Adhémar, *op. cit.*, p. 233.

³⁹ Bruce Laughton, *Honoré Daumier*, New Haven, Yale University Press, 1996, p. 15.

⁴⁰ Bondu, *L'Auberge des Adrets*, Paris, P. Baudoin, 1833, p. 24,25.

La tradition du costume défraîchi de Macaire s'est propagée à certains dessins de Daumier mais les vilains crimes de cette canaille se sont amenuisés en friponneries commises par les honnêtes gens coquins de la société, société satirisée par le crayon du caricaturiste. D'ailleurs, déjà en 1832, Lemaître avait converti son voleur en *faiseur*, ce qui a dû inspirer l'équipe de Daumier et Philippon à créer un Macaire qui s'occupait à *tout faire*.

8.3.1. LE DANDY DE DAUMIER.

Dans toutes nos recherches, nous n'avons trouvé aucune lithographie, aucune gravure ayant le titre spécifique de *Dandy*. Nous nous sommes attardée, pour un moment, à un renseignement important chez Passeron⁴¹, au sujet d'une figurine du *dandy* qui aurait été sculptée par Daumier, ainsi qu'à une lithographie intitulée *Le dandy*. Après une discussion avec Michael Pantazzi, conservateur au Musée des beaux-arts du Canada et spécialiste de Daumier, nous avons appris que la sculpture n'était pas de Daumier et qui plus est, elle aurait été copiée d'une lithographie dérivant de l'habitude de Daumier de créer, en premier, une œuvre sculptée afin de s'en inspirer. La lithographie en question manque toujours à l'appel. Toutefois, ce sont plutôt les actions de ce personnage à la mode et non le personnage lui-même qui ont provoqué les railleries de Daumier. Les dessins satiriques que nous avons choisis visent surtout certains traits d'apparence ou de morale appartenant à ce genre de

⁴¹ Roger Passeron, *Daumier*, Oxford, Phaidon Press, 1981, p. 130.

coquin, car, pour l'artiste, le dandy est bien un coquin, et mettant en vedette la fameux Robert Macaire à l'allure de dandy.

Dans ses premiers dessins de Macaire, Daumier l'affublait du même genre de cravate que Lemaître lui avait donné, qu'Adhémar décrit en ces termes :

Tandis que les autres personnages en font alors un nœud assez bas qui dégage le cou, Robert Macaire, lui, porte autour du cou un très large foulard à l'intérieur duquel se cache son menton. En 1837, ce genre de cravate était absolument démodé, il avait été lancé par Brummel vers 1815, les Anglais l'appelaient « the starched neckcloth » et *l'Hermite de Londres* (1821) assurait que les habitants de cette ville ont « le visage enterré dans une immense cravate empesée ».[...] Quelques rares personnages portaient cette mode en France; Talleyrand y tenait, et c'est peut-être pour se faire la tête de l'homme le plus intelligent et le plus rusé de France que Macaire la porte⁴².

Qu'y a-t-il de mieux, également, pour cacher les intentions sous-jacentes d'un dandy, tout fripé qu'il soit? Le bandeau qui couvre un œil appuie cette tendance à ne pas bien vouloir voir et le costume défraîchi est une moquerie de l'homme qui se veut élégant. La canne, un gourdin, complète l'apparence de ce grossier dandy, car, puisque Macaire suit une mode établie par Brummel, il doit bien y avoir du dandy dans sa personnalité (figure 8.4). Jusqu'à janvier 1837, date où paraît cette caricature, Balzac a déjà publié plusieurs descriptions du personnage dandy dans ses romans et nous anticipons encore plus clairement la possibilité intéressante de l'influence d'un Balzac, d'expérience, imprégnant l'œuvre d'un Daumier encore jeune.

⁴² Adhémar, *op. cit.*, p. 13.

8.3.2. CÔTÉ NARCISSIQUE DU DANDY.

Comment Daumier, qui était Daumier le taciturne, ne parlant qu'avec une pipe au coin de la bouche, aurait-il pu communiquer sa vision du dandy? Il aura su appuyer, de son crayon satirique, chaque trait physique et moral de ce type qui pouvait procurer le *gros rire* : sa minceur, sa beauté efféminée, sa tenue vestimentaire dernière mode, son geste et son nombrilisme. Pourquoi satiriser le dandy? Daumier qui a dû faire de la caricature pour vivre, lorsqu'il aurait préféré peindre, qui voyait, peut-être avec tristesse, la minceur comme signe du manque de pain et le vêtement comme protection contre le froid, n'aurait pu dessiner l'élégant dandy sans satire. Dans chacun de ses dessins qui traite d'un dandysme quelconque, Daumier affublera sa cible d'un air fat et niais :

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 traits⁴³.

La personnalité narcissique du dandy appelle l'étude d'une certaine caricature fantaisiste de Daumier, *Le beau Narcisse*. Il est vrai que cette lithographie fait partie de la série *Histoire ancienne*. Néanmoins, la légende, que nous venons de citer, s'applique parfaitement au dandy de Balzac. Daumier avait ses raisons de rejeter *l'Histoire ancienne*, des raisons vraisemblablement plus profondes que d'être de son temps. Baudelaire suggérait que le caricaturiste voulait se moquer des artistes qui

⁴³ Daumier 1999, *op. cit.*, p.198. Quatrain intime de Mr [sic] Narcisse de Salvandy

continuaient d'inclure dans leur œuvre ces personnages de l'antiquité à la posture héroïque et ridicule et au jeu théâtral. Nous avons également recueilli certains commentaires dans un album regroupant les caricatures de L'Histoire ancienne de Daumier, que le dandy coifferait parfaitement l'étiquette d'un personnage antique :

Daumier charged into this milieu with the dual weapons of social consciousness and pinpoint wit. [...] Hence, he decided to take antiquity off its pedestal, [...] to parody classical legends to the extent that the gods and goddesses took on the foibles of bourgeois members of the Parisian scene⁴⁴ (figure 8.5).

L'image provocante du beau Narcisse aux cheveux bouclés, qui tient ses origines d'un poème d'Ovide, porte en elle la satire de l'orgueilleux et de l'égoïste suggérée par la légende mythologique du jeune homme béotien Narkissos. Le dandy narcissique que Balzac a voulu démythifier par ses actes est un bel homme, mince et élégamment vêtu tandis que celui de Daumier nous apparaît comme charge, déjà satirisé par son absence d'élégance et son ridicule , il est :

[...] entièrement nu, exhibe un corps squelettique, et un profil couronné de roses (qui n'ont rien du corps et du profil grec!), l'air souriant et benêt; allongé sur le bord d'un rivage, il contemple avec satisfaction son image⁴⁵.

8.3.3. LE FASHIONABLE.

⁴⁴ Honoré Daumier, *Histoire ancienne*, catalogue presented by the University of Southern California Fine Arts Department at the J. Paul Getty Museum, Malibu, 1975, p. 34.

⁴⁵ Catalogue 1999, *op. cit.*, p. 200. Ségolène LeMen poursuit son commentaire par ces mots, « Variation sur le thème narcissique du miroir qui revient souvent dans l'œuvre de Daumier, le reflet de son visage sur la surface mouvante des eaux offre une métaphore de la caricature, comme forme expressive, déformée du portrait ».

Une gravure de Daumier tirée du catalogue d'Eugène Bouvy, intitulée *Fashionable* (figure 8.6), a également retenu notre attention pour l'abondance de ses insinuations toutes plus satiriques les une que les autres. Le soi-disant élégant à la posture cambrée pointe le pied droit devant, à la manière d'une ballerine, et porte certaines ressemblances au septième croquis de Lavater, de la série « Twelve attitudes », que nous avons déjà signalé au chapitre 5 (Figure 5.11). La description qu'en a fait Lavater s'applique toujours : « The affected indifference of self-conceit »⁴⁶. Une autre page d'attitudes, « Ten Attitudes » (figure 8.7), démontre un personnage semblable dont Lavater décrit la physionomie comme étant « The theatrical affectation of a man destitute of sense, and meaning to give himself airs »⁴⁷. Le *fashionable* affecte la féminité du dandy, par sa taille de guêpe et ses gestes précieux. Sa redingote est lancée négligemment vers l'arrière de ses épaules telle une cape, comme pourrait la porter le beau jeune homme qui accompagne l'épouse d'un Nucingen au théâtre. Sa main droite pointe à sa taille fine et l'autre main tient à la fois son chapeau haut de forme et sa canne filiforme avec une désinvolture toute britannique. La cravate semble plutôt enserrer son long cou que de l'orner, présageant ainsi l'attitude pincée de sa figure. Pas un de ses cheveux n'est décoiffé, ses yeux perçants évitent notre regard et visent intensément un point à la gauche. Son nez décrit une courbe prononcée vers le bas :

⁴⁶ Lavater, *Essays on Physiognomy*, Volume IV London, Sold by H. D. Symonds, 1797, p. 178.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 179.

Un nez qui penche considérablement vers la bouche n'appartient jamais à un homme vraiment bon, d'un caractère vraiment joyeux, grand ou noble. [...] s'il a en outre le nez courbé du haut, il est d'un esprit brutal pour la volupté⁴⁸.

Il est plus que douteux que Daumier ait eu le temps et la patience de consulter les notes de Lavater pour chacune des gravures qu'il a produites, mais il savait identifier les poses typiques du dandy et les avait depuis longtemps jugées. Ce serait donc une simple coïncidence que la réprobation de Daumier ait suivi à la lettre les dictées d'un scientifique du siècle précédent, mais nous avons toutefois trouvé la similarité assez intéressante pour en soulever l'existence. La gravure du *fashionable* parut dans la *Physiologie de l'Anglais à Paris*. Nous savons déjà que le dandy est une importation anglaise bien établie en France et les journaux *Le Charivari*, *France*, *Figaro*, *La Mode*, *Muséum parisien*, *Caricature* (1842), et *Caricature-programme* l'ont empruntée à bon escient.

8.4. ROBERT MACAIRE.

Jetons un autre coup d'œil à ce Robert Macaire *type social*. Il « est marqué au coin de l'ère industrielle et appartient au XIX^e siècle, comme Tartuffe au XVII^e et Figaro au XVIII^e »⁴⁹. Daumier a présenté ses premiers Robert Macaire, tels que le faisait Frédérick Lemaître, « en loques, en *faiseur* encore misérable. Ensuite vint le

⁴⁸ Lavater, *La Physiognomonie*, Paris, Gustave Havard, 1845, p. 312.

⁴⁹ Adhémar *Op. cit.*, p. 15.

faiseur triomphant »⁵⁰. Nous choisissons deux lithographies, au chapitre intitulé « Exploitation des meilleurs sentiments », qui pourraient identifier parfaitement les agissements d'un dandy typique : *Exploitation de l'amour* (figure 8.8) et *Le Chevalier des Adrets est l'amant d'une femme du monde...* (figure 8.9). La première planche présente Robert Macaire exploitant l'amour d'une jolie jeune fille à l'attitude tout à fait crédule. Il lui prend la main, délicatement, et lui rend hommage par son geste – presque agenouillé mais toujours assis sur un divan (posant un geste d'humilité tout en préservant son confort) à côté de l'*adorée* et lui tend un cadeau. Cette fois, c'est le *fat* qui prononce les paroles de la légende : « *O mon trésor! Avec quel plaisir j'admire, je caresse le charmant portrait que tu m'as envoyé! ... Mais tu l'as fait orner de brillants, quelle folie! [...] Et cette chaîne de montre, comme elle est belle! Comme elle est riche! ... Aussi, je veux à mon tour t'offrir un présent qui te soit agréable, [...] Je veux te donner une mèche [sic] de mes cheveux...* » Il a l'allure d'un de Marsay qui avait « conquis le droit de dire des impertinences par l'esprit qu'il leur donnait et la grâce de manières dont il les accompagnait » (*Illusions perdues*).

La lithographie d'une femme du monde, qui essaie de consoler son amant, présente l'amante, de dos, tenant son mouchoir à la main, touchant délicatement l'épaule du malheureux qu'on a *trahi*. « *La pauvre femme, la pauvre dupe, se dépouille de son or, de ses bijoux, donne tout ce qu'elle peut donner, emprunte, se ruine et reconnaît trop tard que son chevalier n'est que [...] un vrai Robert*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

Macaire ». Nous en déduisons qu'elle deviendra une cliente d'un « Gobseck » comme la comtesse de Restaud avait dû le devenir pour sauver Maxime de Trailles.

8.4.1. LES ÉGORGEURS DU COMMERCE.

Le personnage de Robert Macaire ne pourra manquer de séduire Balzac. Celui-ci connaît Frédéric Lemaître depuis 1836 au moins; il va le voir à Pierrefitte en 1840; et c'est peut-être grâce au grand acteur qu'il a fait la connaissance de Robert Macaire. Il en parle à plusieurs reprises dans ses romans à partir de 1839; il projette même un *Macairmann*. Mais il faut se demander si ce n'est pas au Robert Macaire de Daumier qu'il pense avant tout, dès le moment où il évoque « ce vieux Robert Macaire de Nucingen »⁵¹.

La maison Nucingen, qui révèle au lecteur le fonctionnement de la haute banque, de la bourse, avait paru en librairie en 1838⁵², après maintes hésitations de la part de l'auteur. Or, ce geste de Balzac suit de près la sortie d'un album de cinquante Robert Macaire, en août 1837, et soixante-six Daumier dans *Le Charivari*. Nous voyons en cette occurrence la possibilité que l'artiste aurait pu suggérer ou faire ressortir par ses dessins et leur légende des machinations toutes honnêtes en apparence mais malhonnêtes en fait, que l'écrivain pouvait utiliser dans son roman – le détail qu'il manquait à Balzac pour compléter son roman. Et qui plus est, Adhémar fait remarquer que :

[...] les rapports Balzac-Daumier seraient bien importants à prouver, car on constate que Balzac commence ses fameuses spéculations après la publication de Daumier; c'est à la fin de 1837 qu'il rêve de Sardaigne et de ses trésors, en

⁵¹ Adhémar, *op. cit.*, p. 15.

⁵² En septembre, 1838, d'après *La Comédie humaine*, Vol. 1, Paris, Gallimard, 1976, p. C1.

1840 qu'il veut partir en Colombie [...]. Qui sait si cette intuition spéculative, apparue assez brusquement, ne lui est pas venue en feuilletant l'œuvre de Daumier et Philippon⁵³?

Adhémar faisait assurément allusion à cette caricature de Daumier intitulée *Une mine d'or qui dort* (figure 8.10). Elle fut déposée le 10 janvier 1838 et parut dans *Le Charivari* le 21 janvier de la même année. Balzac aurait fait ce voyage en Sardaigne en mars 1838 et contrairement à ce qu'insinue la caricature, l'affaire était bonne. L'écrivain qui a dû parcourir une partie de la Sardaigne à cheval, arriva trop tard pour se procurer des actions – une maison de Marseille avait déjà obtenu la concession de ces mines argentifères abandonnées depuis le traitement par les Romains. Nous retrouvons, sur cette caricature, nos deux complices, Macaire et Bertrand, assez bien mis tous les deux. L'acolyte de Macaire attire notre attention aux énormes poches qui figurent souvent à sa redingote, là où il insère habituellement ses gains, en y enfouissant ses bras presque jusqu'aux coudes⁵⁴. Le message de Daumier est très subtil, car il n'utilise pas les fripons comme messagers. Dans l'arrière-plan, à peine esquissé, apparaît un moulin à vent, suggérant le *donquichottisme* des illusions romanesques et de l'idéalisme qui devra céder à la bourgeoisie réaliste incarnée par nos deux compères. Daumier, comme Balzac, souffre de cet idéalisme, sans avoir pu réussir à s'en guérir.

⁵³ Adhémar, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁴ Le Macaire de *L'Auberge des Adrets* y entassait le produit de ses vols.

Sur cette planche intitulée *Brevet d'invention, capital 3 millions* (figure 8.11) et sa légende pertinente, le personnage de Godichard saute aux yeux par le fait qu'un certain Claparon de *La Maison Nucingen* lui ressemble de par son rôle et de par son apparence grotesque. L'image révèle un paysan à l'allure débraillée, les cheveux en broussaille, appuyé sur une pioche. Son regard hébété fixe Macaire et Bertrand. Robert Macaire pose une main sur l'épaule de Godichard et pointe vers une brouette de son autre main. Daumier transmet à la perfection, par ses compères au costume caricaturant l'homme d'affaires bien mis, proposant au simplet d'en faire leur homme de paille. La légende, qui est probablement composée par Philippon, appuie fortement le message déjà transmis par le dessin. .

Comment vous appelez-vous brave homme? M'sieu, je m'appelle Godichard, dit boit-za.-mort. – Ah vous êtes le fameux Godichard, l'inventeur de la poudre bitumineuse! – Non m'sieu, j'ai pas inventé la poudre... Si fait, si fait! et la preuve c'est que nous vous offrons cinq cent francs pour votre procédé, votre matériel et surtout votre nom! Vous serez le gérant du *Bitume Godichard*. – Qué que j'aurai à faire, m'sieu? – Vous n'aurez qu'à boire, manger, dormir et signer. – Mais m'sieu, je n'sais pas signer. – Qué qu'ça fait, nous autres, du comité de surveillance, nous signerons pour vous⁵⁵.

Le *Godichard* de Balzac, Claparon, est un *incapable, ancien commis voyageur sans moyens ni capacités, caniche fort laid*, d'après du Tillet, qui fit très mauvaise impression à César Birotteau, tant par sa tenue débraillée que par son langage, où transpirait son ancien métier. Il était déjà *prête-nom du notaire Roguin dans l'affaire des terrains de la Madeleine; buveur d'eau-de-vie et manquant d'éducation*, d'après

⁵⁵ Adhémar, *op. cit.*, lithographie n° 16.

Bixiou. Nous avons pu faire connaissance avec son type dans *Un homme d'affaires*, *Melmoth réconcilié*, *César Birotteau* et *La Rabouilleuse*, mais nous voyons cette caricature plutôt dans *La Maison Nucingen*. Macaire et Bertrand sont les deux loups-cerviers de la finance tels les Nucingen et du Tillet, ceux qui lâcheront Claparon lorsqu'il deviendra trop connu pour leur être utile et le laisseront rouler « de son piédestal »⁵⁶. La métaphore du loup-cervier, qui est répétée maintes et maintes fois tout au long du roman, semble avoir été choisie pour traduire l'air innocent de Godichard, qui tel le cerf, les yeux surpris et candides, laisse un des prédateurs poser sa patte sur son épaule. Les deux *lupus cervarius*, la bouche ouverte, les yeux fixés sur leur victime, essaient de le convaincre de leur bienveillance. Robert Macaire fut souvent associé au loup, si bien qu'en 1839, « le dessinateur Granville emprunte son costume pour vêtir le loup des *Fables* de Lafontaine... »⁵⁷, qu'il est chargé de dessiner. Il est donc plausible de relier cette scène d'un Robert Macaire, loup de la finance qui enjôle sa victime, et les relations qu'ont Nucingen et du Tillet, loups-cerviers des affaires dans le roman *La Maison Nucingen*. Tous les observateurs s'accordent sur la prééminence de la banque et sur le goût de chacun pour la spéculation au temps de la Monarchie de Juillet :

La France, écrit Tocqueville, a pris les allures d'une compagnie industrielle où toutes les opérations se font en vue du bénéfice que les actionnaires peuvent en tirer.⁵⁸

⁵⁶ *La maison Nucingen*, Tome 6, p. 421.

⁵⁷ Pierre Horay, *Les 100 Robert Macaire*, Paris, Préface de Patrice Boussel, à la quatrième page, qui n'est pas numérotée.

⁵⁸ *La maison Nucingen*, op. cit., Tome 6, p. 4.

Et Balzac et Daumier, témoins de leur siècle, se rendent compte du phénomène économique et tous les deux condamnent ce qui est devenu presque monnaie courante de nos jours. Le Macaire roué de Daumier parlera des *gogos* qu'il a déjoués tandis que le Blondet de Balzac (*La maison Nucingen*) se servira de paroles qui auraient pu très bien être proférées par un Macaire pour expliquer la spéculation : « l'argent des sots est de droit divin le patrimoine des gens d'esprit »⁵⁹. Est-ce donc *exagéré* d'avancer que lorsque s'est présentée la tâche de préciser le profil de ses *Égorgeurs du commerce*, il est possible que Balzac ait profité des suggestions caricaturales de Daumier?

8.5. LES GENS DE JUSTICE, BALZAC ET DAUMIER.

Derville est un de ces *gens de justice* à qui Balzac a rendu hommage dans sa *Comédie humaine*. C'est le même qui, en s'adressant à son successeur, Godeschal, remarqua :

Savez-vous, mon cher, [...] qu'il existe dans notre société trois hommes, le Prêtre, le Médecin et l'Homme de justice qui ne peuvent pas estimer le monde? Ils ont des robes noires, peut-être parce qu'ils portent le deuil de toutes les vertus, de toutes les illusions. Le plus malheureux des trois est l'avoué. Quand l'homme vient trouver le prêtre, il arrive poussé par le repentir, par le remord, [...] qui le grandissent, et consolent l'âme du médiateur, dont la tâche ne va pas sans une sorte de jouissance; [...] Mais, nous autres avoués, nous voyons se répéter les mêmes sentiments mauvais, rien ne les corrige, nos études sont des égouts, qu'on ne peut pas curer⁶⁰.

⁵⁹ *Ibid.*, 402.

⁶⁰ *Le colonel Chabert*, Tome 1, p. 1172.

Dégoûté par toutes les malhonnêtetés dont il avait été témoin, souvent dans sa profession, Derville, prenant Paris en horreur, s'en est allé vivre à la campagne avec sa femme. Ce geste que Balzac fait poser à l'honnête avoué en dit long au sujet des vues de l'écrivain sur les gens de justice au XIX^e siècle.

Dans le roman *Le Colonel Chabert*, l'avoué honnête doit faire affaire avec Delbecq, *âme-damnée*, qui aura gain de cause par sa manipulation du colonel conjointement avec l'épouse du *mort ressuscité*. C'est plutôt ce type de gens de justice du XIX^e siècle que Daumier choisira d'illustrer par ses caricatures. Dans *Balzac et le monde des coquins*, on nous présente certaines caricatures de Daumier qui dépeignent la fourberie des gens de justice, et ce, en conjonction avec des incidents apparentés, tirés de romans de *La Comédie humaine*. Nous avons repéré, dans *Daumier Lawyers and Justice*, la lithographie (figure 8.12) que madame Deschamps nous a présentée d'un avocat qui s'enorgueillit de défendre un *grand scélérat*. Nous le voyons, riant dans sa barbe, en pensant : « Il paraît décidément que mon gaillard est un grand scélérat... tant mieux... si je parviens à le faire acquitter, quel honneur pour moi »⁶¹. Marie-Laure Deschamps associe ce dessin à des paroles de Blondet, dans *La maison Nucingen*, mais nous voyons plutôt, dans l'attitude et la démarche de l'avocat, une autre scène empruntée à Balzac, une scène empruntée au *Colonel Chabert*. Ce dut être un honneur pour Delbecq de rendre nulles toutes les

⁶¹ Balzac et le monde des coquins, op. cit., p. 24, n° 37.

démarches que Derville avait entreprises afin de reconstituer le passé du colonel. Le coquin d'avoué est parvenu à duper le mari destitué dans l'abandon de son identité et de sa fortune au profit de son épouse, celle-là même qui conspire avec l'avocat. « Le mot de la comtesse et la réponse de Delbecq avaient dévoilé le complot dont il [Chabert] allait être la victime. Les soins qui lui avaient été prodigués étaient une amorce pour le prendre au piège »⁶². Le geste de cet avoué, dessiné par Daumier, qui a remonté et serré ses épaules à son cou, comme s'il était atteint de jubilation intérieure, n'esquissant qu'un sourire discret et moqueur pour les observateurs et tenant solidement des documents sous son bras, pourrait s'attribuer à plusieurs avocats perfides. Si nous ne tenons pas compte de la légende de cette lithographie, car l'expression de suffisance sur la physionomie de ce coquin dépasse le sens de la légende⁶³, nous pouvons reconnaître que ce type, créé par Daumier pourrait prêter sa physionomie et sa démarche à *plusieurs* des coquins de la justice, dont Delbecq, un Delbecq qui pressent que malgré sa malhonnêteté, il deviendra président du tribunal de première instance dans une ville importante.

8.5.1. LES SUCCESSIONS CRÉENT DES COQUINS.

Les successions réveillent dans chaque honnête homme le coquin qui sommeille. Ainsi dans la succession du docteur Minoret, son neveu, le respectable maître de poste à Nemours, François Minoret-Levrault et sa femme Zélie se révèlent complices de nombreux crimes. La lithographie de Daumier illustre justement une scène imaginée par Balzac, dans *Ursule*

⁶² *Le colonel Chabert*, op. cit., Tome 1, p. 1163.

⁶³ La légende est de Philippon et Daumier n'est pas toujours d'accord avec ses légendes.

Mirouet, où le neveu, sa femme, leur fils et le sinistre Goupil complotent avec l'aide du notaire Dionis quelque habile captation aux dépens d'Ursule⁶⁴.

Nous sommes d'accord avec madame Deschamps que le dessin de Daumier rend très bien cette scène d'*Ursule Mirouet* (figure 8.13). L'arrière-plan, à peine une esquisse, révèle un meuble de grande valeur et, sur le mur, la peinture d'une femme qui a dû régner dans cette maison dans le passé disparaît presque dans l'ombre qui l'entoure. À la gauche, au premier plan, trois hommes, une femme et un enfant, tous accolés l'un à l'autre, comme pour s'épauler dans leur friponnerie, fixent avec avidité un personnage baigné de lumière qui lit un document d'un petit air ennuyé et pédant. L'enfant, vu de profil, ne fait qu'assister mais les adultes portent leurs sentiments sur leur physionomie. Zélie Minoret-Levrault, à l'extrémité gauche (de la position du spectateur), la bouche grande ouverte, manifeste une joie avide et surexcitée; son époux, François, à la droite de Zélie, penché vers l'avant, la face comme une lune, arborant une expression cupide, pointe son gros nez en ligne droite vers un document qui lui apporte le sourire. Désiré, leur fils unique et camarade d'étude de Goupil, Licencié en droit et substitut du procureur du roi à Fontainebleau, bien mis, appuyé nonchalamment vers l'arrière de son siège, la main droite insérée dans sa veste, le nez penché vers la bouche (nez de l'homme froid, insensible et réservé, d'après Lavater), esquisse un sourire malicieux – pensant peut-être aux fantaisies qu'il pourrait continuer de se payer après la lecture du testament. Placé en ligne droite et en face du

⁶⁴ *Balzac et le monde des coquins*, op. cit., p. 25. Lithographie de Daumier, Musée Carnavalet. N'ayant pu tracer l'origine de cette lithographie, puisque la note de référence qui lui est accrochée ne fait pas partie de la table chronologique des séries principales de lithographies non-politiques de Daumier, nous avons utilisé un agrandissement de l'image fournie par ce livre.

notaire, il partage avec Dionis l'attitude de l'habitué à des rencontres de ce genre, une familiarité avec les documents qui ne l'intimident pas outre-mesure – dans le roman de Balzac, le personnage de cette physionomie, François, Minoret Levrault, n'a pas hésité à brûler le testament du docteur Minoret. La prochaine figure, suggérant le sinistre Goupil, premier clerc de Me [sic] Dionis, les yeux presque sortis de leurs orbites, les pupilles dans le coin de l'œil, fixe, de son niveau d'homme très court, le notaire, beaucoup plus grand, partageant néanmoins avec son supérieur, la lumière que Daumier accorde à ces *Hommes de loi*. Toutefois, une ligne droite (imaginaire) qui les réunit en direction descendante de Dionis à Goupil, et « toute ligne est un chemin qu'on parcourt »⁶⁵, indique la supériorité de Dionis sur son clerc. Balzac le voyait « petit, malingre, aux yeux lascifs et lâches, *gibbeux sans bosse* » et la tête sans cou visible, enfoncée dans les épaules arrondies que Daumier lui a dessinées, le représentent bien. La main gauche du notaire, élevée afin de poser un geste qui demandera l'attention des *héritiers*, ne leur est probablement pas visible, car il n'est pas nécessaire à ces gens de les rappeler à l'ordre. Ils ont déjà un grand respect pour ce genre de coquin honnête, l'homme de loi qui leur permet de mener à bien, sous le couvert de la loi, leurs manigances coupables. Malgré ses actions malhonnêtes, le Dionis de Balzac deviendra un intime du Président Camusot et obtiendra le poste de juge de paix. Nous portons notre attention sur cette phrase faisant partie d'une citation que Marie-Laure Deschamps a tirée du roman *Ursule Mirouët* et qui traduit parfaitement notre lecture de la caricature : « Par le silence qui se fit, et par les

⁶⁵ Passeron, *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1986, p. 282.

regards que chaque héritier attachait sur cette face authentique, il était facile de reconnaître l'empire que ces hommes exercent sur les familles ». C'est cet empire sur les petites gens qui mettent toute leur confiance dans les gens de loi, manifesté si clairement par cette caricature, qui a incité notre enthousiasme envers le choix de madame Deschamps. Au cours du roman, il y eut plusieurs rencontres telle que nous voyons sur cette image. Nous en présentons une autre :

[...] l'irritation des héritiers, en devinant que leur oncle leur préférait trop Ursule pour ne pas assurer son bonheur à leur dépens, devint alors aussi sourde que profonde. Réunis tous les soirs chez Dionis depuis la révolution de Juillet, ils y maudissaient les deux amants⁶⁶.

8.5.2. TYPES ET PHYSIONOMIES.

Un autre des choix de Deschamps, responsable de l'exposition *Balzac et le monde des coquins*, tiré de *Types et physionomies*, fait notre bonheur. Le mérite d'avoir repéré cette lithographie si descriptive d'un genre de coquin dont nous reparlerons sous peu et de leur homme de justice, que la conservatrice associe à certaines scènes du *Cousin Pons*, ne nous appartient pas. Nous voulons toutefois lire les gestes et les physionomies de ces trois personnages afin de compléter le rapprochement suggéré, par la conservatrice, entre le dessin de Daumier et le roman de Balzac (figure 8.14).

⁶⁶ *Ursule Mirouët*, op. cit., p. 534.

Dans un décor dénudé, formé par la rencontre, à angle droit, des deux murs d'une pièce non identifiée, s'engage une entrevue entre un couple et un avocat. La prédilection de Daumier pour le *geste* l'aura incité à dessiner cette main que plusieurs de ses hommes de loi élèvent pour attirer l'attention absolue de ses clients. C'est une main contrôleuse, qui se veut rassurante, et désire calmer l'inquiétude possible de ceux que Deschamps associe à la portière Cibot et à Remonencq, son complice. La légende, « Ne soyez pas inquiets... je réponds de votre affaire... je suis normand comme vous », atteste à la signification évidente de cette main posée par la loi devant le peuple. Aussi, cette manifestation de favoritisme envers les gens de *sa province*, que lui dédie la légende, pourrait seoir à merveille à ce Fraisier qui fut attaqué autrefois, pour avoir « “occupé” pour deux parties à la fois dans un procès », dans *Le cousin Pons*. L'avocat, au premier plan gauche, vêtu et coiffé de noir comme l'indique le code, se détache en clair-obscur, du mur presque blanc. Sa figure, en pleine lumière, ses sourcils froncés, le lorgnon sur le bout du nez, il a l'attitude de celui qui est aux contrôles et les dossiers qu'il tient de la main gauche viendront prouver son point. « Petit homme sec » avait décrit Balzac, petit homme il reste pour Daumier, dépassé d'une demi-tête et un chapeau par Remonencq. Sa coiffure de magistrat est portée à l'arrière de sa tête, ce qui rappelle le Fraisier de Balzac, « dont la perruque, mise très en arrière laissait voir un crâne couleur de brique »⁶⁷. L'avocat de l'image sait *manier les dossiers*, comme Fraisier, toujours, qui favorise la disparition du premier testament olographe de Pons, et la contestation du second testament qui

⁶⁷ *Le cousin Pons*, op. cit., p. 680.

désignait Schmucke comme son légataire. La signification que Daumier accorde à ces simples feuilles de papier, qui sont presque toujours présentes dans ses lithographies d'avocats et de juges, acquiert une plus grande importance si le lecteur de la lithographie est également un lecteur du *Cousin Pons* de Balzac.

Le premier personnage au premier plan droite, que nous accepterons d'emblée comme pouvant être Remonencq, de taille mince, paraît encore plus droit dans ses plus beaux habits, revêtus pour cette rencontre cruciale. Il porte maladroitement, à sa main gauche, la canne de l'homme élégant. De ses pupilles minuscules, tout en affectant un sourire, mais teinté de convoitise, il fixe l'avocat en s'étant rapproché presque au même plan que son conseiller. La soi-disant Cibot, cachée partiellement par l'épaule droite de Remonencq, dessinée à la rencontre de deux droites orthogonales, se voit, par cette ruse d'artiste, éloignée en importance du complot instigué par son complice, l'antiquaire. Moindres en prestige que les hommes de loi dans la société du XIX^e siècle, les deux conspirateurs à l'apparence populacière sont placés devant un mur ombragé.

Balzac avait décrit le fameux Remonencq comme étant un « homme court et maigre, dont les petits yeux, disposés comme ceux des cochons, offraient, dans leur champ d'un bleu froid, l'avidité concentrée »⁶⁸. Cette comparaison des yeux de Remonencq à ceux d'un animal, diminue la valeur intrinsèque de cet homme, dans le

⁶⁸ *Le cousin Pons*, op. cit., p. 607.

roman. Nous remarquons qu'il n'est pas au premier plan dans le dessin de Daumier, également. L'auteur démontre, en plus, qu'il est bien versé dans l'art de connaître les hommes par leur physionomie, puisque tout lecteur de Lavater qui se respecte sait que les petits yeux de ce genre, qui « paraissant s'enfoncer lorsqu'ils sourient malignement [*sic*], marquent presque toujours de la ruse, un esprit fin et chicaneur »⁶⁹. Une coïncidence très spirituelle qui associe, par pur hasard, la légende de cette planche de Daumier à la présentation de Remonencq par Balzac, installe le coquin, à ses débuts, comme marchand de curiosités et de bric-à-brac, rue de *Normandie*. Plus tard, comme ferrailleur achetant les marchandises d'occasion, l'auteur le ramène à un immeuble rue de *Normandie*, dans une boutique autrefois occupée par le *Café de Normandie*. Faute d'être purement Normand, puisque, bien entendu, il est en premier Juif, il habite *en Normandie*⁷⁰...

8.5.3. DOMESTIQUES COQUINS.

La Cibot est une ;

[...] ancienne belle écaillère [...] et la beauté des femmes du peuple dure peu quand elles restent en espalier à la porte d'un restaurant. Les chauds rayons de la cuisine se projettent sur les traits qui durcissent, les restes des bouteilles bus en compagnie des garçons s'infiltrant dans le teint, et nulle fleur ne mûrit plus vite que celle d'une belle écaillère. Heureusement [...] le mariage légitime et la vie de concierge arrivèrent à temps pour la conserver; elle demeura comme

⁶⁹ Lavater, 1845, *op. cit.*, p. 311.

⁷⁰ Tout au long de l'oeuvre de Balzac, il y a des relents d'association entre l'avarice, les Juifs et les Normands.

un modèle de Rubens [...] [qui avait gardé] une beauté virile que ses rivales de la rue de Normandie calomniaient en la qualifiant de *grosse dondon*⁷¹.

Son type paraît avoir été une *connaissance* de Daumier⁷² également si nous en jugeons par la planche devant nos yeux. Nous ne voulons pas prétendre à une connivence entre l'écrivain et l'artiste, pas plus que Marie-Laure Deschamps ne l'a fait, car elle ne remarque qu'une *ressemblance* entre les faits du roman et le dessin. Nous ne voulons toutefois que souligner cette entente tacite qu'ont les deux Honoré dans leur vision de la société du XIX^e siècle.

Cette portière Cibot que Deschamps a insérée parmi les coquins dangereux, nous la voyons plutôt faisant partie de ces femmes, qu'elles soient riches, laides ou belles, femmes du monde, cousine pauvre ou simple domestique, mais tout de même coquines sans avoir à endosser la définition du XIX^e siècle qui vise plutôt les libertines ou débauchées. Elles suivent peut-être les suggestions de plus grands coquins qu'elles, mais lorsque le *germe* du désir de posséder le pouvoir qu'apporte l'argent leur a été *inoculé*, elles peuvent rivaliser d'astuce avec les meilleurs, pour obtenir ce qu'elles désirent. Balzac s'en est rendu compte, et s'est bien amusé à laisser la Cibot dévoiler son esprit en éveil par un calembour. Lorsque Fraisier explique que madame Sauvage, la portière, est loin d'être belle, « c'est mon ancienne

⁷¹ *Le cousin Pons*, op. cit., p. 535, 536.

⁷² Daumier avait admiré et copié Rubens, lorsque, dans sa jeunesse, il habitait près du Louvre. Les rondeurs de son personnage témoignent de cet antécédent.

nourrice », la Cibot réplique, « elle a encore beaucoup de laid »⁷³. Fraisier ne pourra pas jouer la Cibot si facilement qu'il le croyait. Les yeux que lui a dessinés Daumier ne démentent pas la rouerie qui est associée à la Cibot.

Madame Deschamps a vu juste en ce choix de la caricature de la portière qu'elle a tirée des *Bohémiens de Paris*. Elle a le physique d'une Cibot (figure 8.15). Nous connaissons cette planche sous *La garde-malade*⁷⁴, dont le titre et la légende diffèrent de beaucoup avec la citation accompagnant ce dessin dans l'article de Marie-Laure Deschamps. Nous l'avons également retrouvée comme *La Marcheuse*, soulignée par cette courte légende, « Psit!!! .. »⁷⁵. Il faut croire que la physionomie de cette dame du peuple, aux formes généreuses, aux yeux mystérieux, se prête à plusieurs interprétations. L'expression sur sa figure rappelle plutôt celle d'une portière malicieuse et *intéressée* que celle d'une garde-malade pleine de sollicitude envers ses patients. Il est vrai que la légende de la *garde-malade*, qui suit, ne nuit pas à la caricature d'une personnalité qui va de pair avec celle de la Cibot devenue en seconde noce madame Remonencq. Lisons cette légende :

Décidément, il n'y a que les fruitières pour vous procurer de belles connaissances. Un épileptique, un hydrophobe et une folle! ... Si l'épicier

⁷³ *Le cousin Pons*, op. cit., p. 681.

⁷⁴ Dans un catalogue assemblé par Elizabeth Luther Cary, intitulé, *Daumier*, New York & London, Knickerbocker Press, 1907, p. 61, nous avons repéré, sous la classification, *Bohemians of Paris, The Sick Nurse*. Aussi, dans un catalogue préparé par Charles Ramus, du Metropolitan Museum of Art, New York, Dover Publications, 1978. p. 32.

⁷⁵ Raymond Escholier, *La vie et l'art romantique. Daumier peintre et lithographe*, Paris, H. Floury, 1923, p. 79.

pouvait me faire avoir avec ça la maladie de poitrine qu'il m'a promise, c'est ça qui me ferait joliment du bien!⁷⁶

Son but de soigner un grand nombre de patients est axé sur les gains monétaires qui en découlent et non pas sur un excès de charité chrétienne. Daumier n'a jamais vu la profession des gens de médecine comme une profession au grand cœur et c'est plutôt en tant que membre de cette profession que la garde-malade a écopé d'une telle physionomie.

Daumier voit la femme d'un œil différent que la voit Balzac. Il peut lui reconnaître ce désir de s'enrichir comme le ferait une portière, une concierge ou une domestique faisant partie du nombre limité de ces *types* légèrement coquines avec lesquelles il aurait pu avoir un contact. Moins émancipé que l'écrivain, isolant la femme dans son rôle d'épouse et de mère et décriant le bas-bleu dont il se moquera, l'artiste n'aurait pas produit le dessin d'une femme de la trempe d'une cousine Bette, d'une marquise d'Espard, d'une madame Camusot de Marville ou d'une comtesse Ferraud. Nous sommes portée à croire qu'il ne croyait pas ou n'aurait pas voulu croire la femme capable de tant de méchanceté, d'intelligence ou de connivence, la préférant peut-être *cervelle* d'oiseau, parfois infidèle, ou encore *femme d'esprit* comme sa Didine. « Bonne ménagère et femme d'esprit, Mme Daumier laissait toute liberté à son noctambule de mari »⁷⁷. On la disait plutôt aimante. Puisque « l'union

⁷⁶ Légende de la caricature, la garde-malade.

⁷⁷ Raymond Escholier, *La vie et l'art romantique, Daumier peintre et lithographe*, Paris, Fleury, 1923, p. 61.

d'Honoré et d'Alexandrine Daumier est semblable à la vie des peuples heureux : elle n'a pas d'histoire »⁷⁸, l'artiste n'a pas vécu la vie compliquée de Balzac. Pendant l'hiver 1846-1847, au moment où Balzac rédigeait *Le Cousin Pons*, l'histoire d'un célibataire vieillissant et vivant dans la solitude, il déplorait que sa princesse adorée se refuse toujours à lui. Dans une préface au roman de l'édition du Club français du livre, Bernard Guyon cite les lettres à madame Hanska pour révéler que l'écrivain est persécuté :

[...] par sa madame Cibot à lui, madame de Brugnol, cette servante-maîtresse qui vient de s'emparer d'un paquet de lettres d'amour de madame Hanska et exerce sur lui son chantage⁷⁹.

Balzac se venge des Cibot en général par la création du type de coquin domestique tandis que Daumier, dont l'illustration se prête bien à l'interprétation visuelle de ce personnage, n'aura pas connu un semblable problème puisque les domestiques, coquins ou non, ne faisaient pas partie intégrante de sa vie. Le rapprochement se fait donc plutôt du point de vue de *la physionomie possible d'une quelconque coquine*.

8.6. LES GENS DE MÉDECINE.

Daumier n'a peut-être pas manifesté pour les médecins l'intérêt puissant, l'ironie mordante qu'il semble avoir réservé aux Gens de justice. [...] Personnellement, il a eu dans sa vie, semble-t-il peu recours aux médecins [...] moyennement grand, robuste, sain, Daumier paraît avoir eu une forte constitution, et s'être longtemps bien porté⁸⁰.

⁷⁸ Raymond Escholier, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁹ *Le cousin Pons*, *op. cit.*, p. 483.

⁸⁰ Jean Adhémar, *Les gens de médecine dans l'œuvre de Daumier*, Paris, Vilo, 1975, p. 123.

Pauvre, républicain, n'ayant aucun contact avec le médecin qui, pour lui, fait partie de la société privilégiée, il est bien possible que l'artiste ait pris plaisir à caricaturer ce personnage trop riche à ses yeux, mais il le fait, la plupart du temps, avec une satire dépourvue de vilenie. Toutefois, « chargé d'illustrer une assez mauvaise publication médico-poétique, *La Némésis médicale*, Daumier fit des dessins merveilleux »⁸¹.

Nous avons déjà présenté la planche intitulée *Souvenirs du choléra-morbus* qui fait partie de ce livre. C'est un :

[...] illustré romantique parsemé de bois gravés. Daumier fut associé à plusieurs de ces entreprises collectives et illustra en propre *La Némésis médicale*, satire des médecins et des pratiques médicales, du magnétisme à la physiognomonie⁸².

Nous avons trouvé la page couverture de cet ouvrage⁸³ (figure 8.16) où nous a frappée par sa fougue, la personnification accusatrice d'une des conceptions divines de la mythologie classique, Némésis, qui endosse la désapprobation des dieux et qui demande le châtiment de l'homme qui a péché ou celui qui est trop prospère. La mythologie grecque, en particulier, mentionne une Némésis déesse de la justice et de la vengeance. L'iconographie de cette gravure suggère plutôt la version grecque portant la torche qui fera la lumière sur le charlatanisme associé à tout ce qui est déploré dans les sciences médicales. Les feuilles de papier parsemées au vent,

⁸¹ Catalogue 1999, *op. cit.*, p. 184.

⁸² *Ibid.*

⁸³ François Fabre, *Recueil de satires*, contient trente vignettes dessinées par Daumier, Paris, Bureau de la Némésis médicale, 1840, 2 volumes in-80. Daumier a fait ces dessins à la demande de Fabre, un ami personnel.

provenant du livre écrasé par l'emblème de ces charlatans, tout de noir vêtus, terrassés par la déesse au flambeau, au fouet et aux cheveux en furie, révèlent en toutes lettres les cibles de cette vengeance. Elles sont : l'Homéopathie, le Magnétisme, la Phrénologie, la Moutarde blanche, la faveur et les Consultations gratuites. Le chapeau de la victime chevauche l'Homéopathie et le Magnétisme, deux des bêtes noires de Daumier. À l'arrière-plan droit, deux personnes dont la démarche indique la précipitation, s'enfuient vers l'édifice à dôme de l'Institut de France⁸⁴, le siège de la vraie science.

De son côté, Balzac avait établi des relations amicales avec son médecin, le docteur Nacquart, et il faut dire que son état de santé l'obligeait à souvent consulter ou appeler son médecin, en catastrophe. Il aurait su apprécier les services qu'un médecin pouvait rendre à son patient. Plus crédule que Daumier, plus avancé en âge que l'artiste lorsqu'il écrivit sa *Comédie humaine*, il restait impressionné par toute forme de science à la mode dans la bourgeoisie ou dans l'aristocratie dont il faisait *presque* partie. Balzac qui voit les trois robes noires du prêtre, du magistrat et du médecin comme trois professions qui sont les grands leviers de la civilisation⁸⁵, ne représente :

[...] la rapacité médicale [...] que par un seul type; encore est-ce un médecin étranger, un Juif polonais, le Dr Halpersohn⁸⁶.

⁸⁴ Nous connaissons cet édifice, ayant vécu quatre ans à Paris. La preuve peut être retrouvée sur la page « Web » de l'Institut de France, où le dôme apparaît.

⁸⁵ Dr. P. Caujole, *La médecine et les médecins dans l'œuvre de Balzac*, Lyon, A. Storck & Cie, Éditeurs, 1900, p. 67, pas cité tel quel.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 40.

À Godefroid, indigné que le médecin ne veuille faire une visite médicale à une malade qui n'est pas aussi riche que Nucingen, le Dr. Halpersohn répond, mais seulement après que Godefroid l'a assuré « Je suis prêt à vous payer d'avance » :

Chacun fait le bien à sa manière, et croyez que l'avidité qu'on me prête a sa raison. Le trésor que j'amasse a sa destination; elle est sainte. Je vends la santé : les riches peuvent la payer, je la leur fais acheter... Les pauvres ont leurs médecins... Si je n'avais pas un but je n'exercerais pas la médecine... Je vis sobrement et je passe mon temps à courir; je suis paresseux et j'étais joueur... Concluez, jeune homme⁸⁷!...

D'après Caujole, et nous l'avions remarqué, tous les médecins de Balzac sont d'abord matérialistes, même Bianchon, mais Balzac les convertit presque tous à de meilleurs sentiments.

Nous avons décelé un autre médecin de Paris qui nous semblait avoir écopé de quelques défauts comparables à ceux que Daumier châtie, le docteur Poulain du *Cousin Pons*. Ce n'est pas que ses morts « faisaient scandale », mais :

[...] jugez de quel fiel il se nourrissait! [...] Aussi, l'expression de sa figure déjà longue et mélancolique, était-elle parfois effrayante. Mettez dans un parchemin jaune les yeux ardents de Tartuffe et l'aigreur d'Alceste; puis, figurez-vous la démarche, l'attitude, les regards de cet homme qui se trouvant tout aussi bon médecin que l'illustre Bianchon, se sentait maintenu dans une sphère obscure par une main de fer⁸⁸!

C'étaient les recettes de cinq à six cent francs par jour du docteur Bianchon comparées à celles de dix francs qu'il recevait, dans les jours heureux, qui animaient l'envie de Poulain. Ses clients faisaient tous partie de la « sphère où les existences

⁸⁷ *L'envers de l'histoire contemporaine*, Tome 8, p. 1223

⁸⁸ *Le cousin Pons*, op. cit., p. 667.

ressemblaient à la sienne »⁸⁹. Il n'aimait pas soigner les pauvres qui payaient peu. De soigner les riches lui apporterait de grosses recettes et lui obtiendrait de l'aide dans l'obtention d'une *bonne place* dans un monde plus favorisé – et c'est ce qui lui aurait plu. Néanmoins, le docteur Poulain ne négligeait pas ses patients et les traitait souvent avec succès, comme il croit pour M. Pillerault, propriétaire de l'immeuble de la rue de Normandie. La reconnaissance de son patient, qui lui obtint le poste de médecin de la mairie du VII^e arrondissement, donna au médecin un avant-goût de ce qu'est d'avoir *une réputation*. Comme tous les gens qui n'en ont pas, il ne faisait que succomber à l'appât de l'argent qui commençait à prendre des dimensions énormes dans la société du XIX^e siècle. En 1830, Balzac avait condamné plus vigoureusement le coquin chez les gens de médecine par un certain article à *La caricature*. Mais, il n'avait alors que 31 ans, il était plein de vigueur, et vivait dans l'affection de la *Dilecta*. Il s'était vraisemblablement laissé prendre par l'élan caricatural du journal et le sens critique de son ami Philippon⁹⁰.

Les gens de médecine de tous genres ont souffert au crayon de Daumier, que ce soit l'oculiste, le pharmacien, le dentiste, le mesmérisme, le phrénologiste ou le médecin lui-même et c'est toujours leur manque de principes et leur désir de s'enrichir aux dépens de leurs patients qui dérangent l'artiste. Il les a tous caricaturés mais nous n'étudierons que la charge interprétée encore une fois par Macaire et

⁸⁹ *La cousin Pons*, op. cit., p. 666.

⁹⁰ *La Caricature*, « La Consultation », 11 novembre 1830.

Bertrand qui incarnent deux jeunes médecins sans scrupules qui se consultent. Le crayon appuie sur l'état précaire de cette profession au XIX^e siècle, qui implique tout autant les débutants. Elle est intitulée : *Le début... Il n'y a rien d'impraticable pour un débutant [médecin]*⁹¹ (figure 8.17).

À l'arrière-plan, la malade aux cheveux blancs, tout de blanc vêtue, un bandeau blanc lui enserrant la mâchoire, est affaissée sur un fauteuil blanc, à l'angle droit de deux murs blancs... Par tout ce blanc, Daumier semble vouloir conjurer la présence de la malade. Après tout, elle n'a aucune importance à ces deux médecins qui veulent sortir de l'invisibilité où la patiente est reléguée. Comme dans le cas du docteur Poulain, elle serait l'instrument – son appartement est richement meublé – qui leur vaudra peut-être une *place* de choix. Toutefois, ces deux Tartuffes, hypocrites, jouisseurs en perspective, condamnent leur *dupe* à la disparition possible. Les chances de survie de la patiente sont bien minces puisqu'elle apparaît déjà noyée de blanc - l'au-delà la réclame. La légende confirmera la canaillerie des deux médecins déjà très bien illustrée par leur physionomie :

(Bertrand) Oh! non la malade est faible, elle succomberait... l'opération devient impraticable...

(Rob. Mac.) [*sic*] Impraticable!!! ... il n'y a rien d'impraticable pour un débutant... Écoute! nous sommes inconnus. Si nous échouons, nous restons dans l'obscurité, ça ne nous recule pas. Si par hasard nous réussissons... C'est fini, nous sommes lancés, notre réputation est faite! ... (*Ensemble*) Pratiquons! pratiquons. *Donnez donc votre pratique à ces gaillards là*⁹².

⁹¹ Daumier, *Caricaturana*, *Op. Cit.*, N° 75.

⁹² *Caricaturana*, *op. cit.*, Légende n° 75.

Nous avons pu constater, à la lecture de ses caricatures, que Daumier manifestait un recul plus prononcé que Balzac devant les bienfaits possibles de la médecine et des *sciences* nouvelles qui s'y rapprochent.

8.7. LES USURIERS DE BALZAC ET DE DAUMIER.

« La véritable gloire et la vraie mission de Gavarni et de Daumier ont été de compléter Balzac, qui d'ailleurs le savait bien et les estimait comme des auxiliaires et des commentateurs⁹³. » Balzac a laissé plusieurs types de l'usurier se profiler dans son œuvre. Jetons un coup d'œil à certains de ceux qu'il a dessinés afin de voir si Daumier *complète* bien Balzac par sa projection de l'avare.

Dans un des romans de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Madame du Val Noble avait estimé que Gigonnet et Gobseck incarnaient le type même de l'avare. Gigonnet, qui se nommait en réalité Bidault, tenait son sobriquet de cette manie de lever sa jambe « par ce petit mouvement sec semblable à celui d'un chat qui veut passer un endroit mouillé »⁹⁴. Dans *La Maison Nucingen*, il se dessine comme « un petit vieillard à figure d'un teint verdâtre, prise presque tout entière par un nez rouge comme celui d'un buveur et percé de deux yeux de vautour ». Un tel personnage dont les attributs physiques que nous présentent Balzac par une

⁹³ Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Tome 1, p. 352.

⁹⁴ *César Birotteau*, Tome 2, p. 307.

comparaison de son geste à celui d'un chat et par une métaphore animale qui donnent à Gigonnet les yeux du vautour, ne peut que combiner ces aptitudes morales qui s'agencent à la souplesse du chat et à la voracité du vautour. Il sera donc capable de savoir profiter de ses victimes avec rapacité et dureté, les repérer avec prudence et sournoiserie, les poursuivre avec assiduité.

Le père Grandet, usurier lui aussi, possédait des qualificatifs moraux semblables à ceux de Gigonnet. Balzac accumule les comparaisons, les métaphores pour inclure en un seul personnage des caractéristiques d'une variété de règnes de la nature, les animaux raisonnables ou non, les minéraux et même de certains objets qu'il anime, et les actions qui les individualisent :

Financièrement parlant, monsieur Grandet tenait du tigre et du boa : il savait se coucher, se blottir, envisager longtemps sa proie, sauter dessus, puis il ouvrait la gueule de sa bourse, y engloutissait une charge d'écus et se couchait tranquillement comme le serpent qui digère, impassible, froid, méthodique. [...] Chacun dans Saumur n'avait-il pas senti le déchirement poli des ses griffes d'acier⁹⁵?

Voilà comment Balzac a choisi d'esquisser la morale de ce personnage⁹⁶.

Daumier connaît lui aussi l'usurier. Il a même dessiné un Robert Macaire usurier, qu'il intitule *Robert Macaire usurier, discutant ses intérêts avec un emprunteur* » (figure 8.18). Robert Macaire, dans une de ses incarnations des *faiseurs* du XIX^e siècle, interprète l'usurier. Nous reconnaissons à son geste de personnage qui

⁹⁵ *Eugénie Grandet*, Tome 5, p. 740.

⁹⁶ Les attributs physiques ont fait le sujet de notre étude physiognomique au chapitre 5.

projetée par devant tous ses atouts, ici son ventre proéminent de personne qui a réussi et son sourire engageant cachant bien ses intentions, la duplicité qui peut être attachée au chat ou au serpent. Sa victime au costume plus foncé, placée dans l'ombre, se pose en contraste à l'usurier triomphant baigné de lumière. La planche de l'artiste établit cette particularité de l'avare, sa dualité. Le menton fuyant, à demi caché par son foulard, trait particulier à Macaire, ajoute à la coquinerie de son personnage. Toute parenté avec l'avare, tel un Gigonnet ou un Grandet, s'arrête à la duplicité.

Une deuxième planche, *L'Avare aux sacs d'écus* (figure 8.19), est un pur cliché du type. Il possède tous les attributs que le spectateur s'attend à voir chez l'usurier : la figure aride et à surface inégale, les joues creuses; le menton long de l'homme dur (Lavater); le nez très long suggérant le museau allongé de la fouine, cet animal qui saigne sa victime; les yeux aux paupières tombantes du serpent; les lèvres minces et parcimonieuses et les cheveux raides à l'apparence sale. Il est coiffé d'une tuque qui est en permanence sur sa tête et son vêtement très fripé n'indique d'aucune façon s'il appartient plus à la tenue de nuit qu'à la simple tenue de l'homme pauvre – ce qui n'est d'aucune importance pour l'avare tel que les spectateurs le reconnaissent. Ajoutons à cette image les sacs d'écus placés à l'avant-plan droit, que le vieillard, car la vieillesse ou l'apparence de vieillesse fait souvent partie du stéréotype de

l'avare, caresse avec convoitise de ses doigts crochus, et nous avons complété son image⁹⁷.

Que dit Balzac au sujet de Gobseck, le mieux connu de ses avarés? En fait-il un cliché que nous pourrions rapprocher de celui de Daumier? Derville se charge de décrire cette connaissance à son amie madame de Grandlieu, ce qui donne à l'image une plus grande réalité. Il a une :

[...] figure pâle et blafarde [...] qui ressemblait à du vermeil dédoré. [...] Les traits de son visage impassible [...] paraissaient avoir été coulés en bronze. Jaunes comme ceux d'une fouine, ses petits yeux n'avaient presque point de cils et craignaient la lumière; mais l'abat-jour d'une vieille casquette les en garantissait. [...] Il avait les lèvres minces de ces alchimistes et de ces petits vieillards peints par Rembrandt ou par Metzù⁹⁸.

Après avoir entendu que c'était un usurier, nous reconnaissons que Gobseck a écopé de certains traits clichés. Nous y retrouvons jusqu'à la parenté avec la fouine, même si, pour lui, ce sont les yeux et non le nez qui assument la ressemblance. Toutefois, Balzac a créé pour lui une métaphore filée qui associe les traits de son type à des métaux précieux tels le vermeil et le bronze. Nous admettons que ces associations soulignent la dureté du personnage, mais, à nos yeux, elles lui donnent une dimension plus grande que celle d'un simple usurier dont les traits le rapprochent plutôt de l'animal. Si nous prêtons attention aux actes de Gobseck tout au long du roman, tels que nous les présente Derville, nous parvenons à le *découvrir*. À la question du comte

⁹⁷ Remarquons que cette caricature a paru au journal *Portrait du Juif-errant*, en août 1850. Il nous semble de plus en plus évident que les Parisiens du XIX^e siècle associent le Juif à la finance et à l'avarice.

⁹⁸ *Gobseck*, Tome 6, p. 1329.

de Restaud, « Que pensez-vous de sa probité? » l'avoué répond, « Monsieur le comte, [...] Gobseck est mon bienfaiteur... » (il n'est jamais question de probité lorsque Gigonnet, le père Grandet ou le Macaire de Daumier sont mentionnés). Derville n'omet cependant pas de mentionner que son bienfaiteur lui a demandé quinze pour cent d'intérêt pour expliquer qu'il :

[...] existe deux hommes en lui : il est avare et philosophe, petit et grand. Si je mourais en laissant des enfants, il serait leur tuteur⁹⁹.

Gobseck, dont le nom chevauche le calembour et la caricature, se détache du simple cliché. Son personnage, tel que Balzac le décrit, est beaucoup plus étoffé que ne le sont les caricatures de l'avare par Daumier. Serait-ce une expérience personnelle de la vie ou une profondeur psychique de l'auteur qui lui donne, en cette matière, une perspicacité que l'artiste n'a pas? Daumier a classé tous les avares en les jugeant d'une manière définitive, et les deux caricatures que nous apportons l'indiquent. Balzac a fait de Gobseck une exception, un usurier qui manifeste un intérêt humain envers deux personnages, Derville et le comte de Restaud. L'usurier répond à la question de Derville en ces termes :

Expliquez-moi pourquoi nous sommes, le comte et moi, les seuls auxquels vous vous soyez intéressé? [par ces mots], vous êtes les seuls qui vous soyez fiés à moi sans finasserie¹⁰⁰.

Et l'écrivain et l'artiste ont noté l'usurier coquin de leur siècle, mais seul Balzac a marqué, chez son Gobseck, la possibilité d'une dimension humaine, qui se détache du cliché.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 1368.

¹⁰⁰ *Gobseck, op. cit.*, p. 1371.

En sa qualité d'historien de mœurs, Balzac se rend compte, et le manifeste par son *Code des gens honnêtes*, qu'il existe à Paris et dans toute la France une « effroyable armée de cent mille coquins », qu'il inclut dans ses romans. De son côté, Daumier dessine les fripons du siècle soit par catégories, *Les gens de justice*, *Les gens de médecine*, *Les gens d'affaires*, par types uniques ou par séries (les Robert Macaire). Ce genre de personnage a toujours suscité l'intérêt du lecteur et du spectateur et nous nous souvenons avec affection des « démons » des *Passion Plays* britanniques dessinés bien avant Shakespeare, avec plus de dextérité que les vertueux au caractère un peu trop mielleux. Les deux Honoré n'ont pas beaucoup dérogé à cette tradition et ont offert de brillants coquins. Mais, dans le cas de Gobseck, l'image scripturale dépasse nettement l'image picturale.

Tout au long de ce rapprochement entre Balzac et Daumier, nous avons analysé plusieurs autres personnages qui ont intéressé les deux Honoré, qui ne sont pas nécessairement des coquins. Néanmoins, les thèmes qui revenaient dans l'étude de chaque nouveau stéréotype, reflétaient ceux que nous avons déjà traités et nous avons choisi de ne pas allonger inutilement notre travail. Tous ces personnages qui sont entrés en scène dans la comédie humaine des deux Honoré sont des phénomènes sociaux de leur siècle. Par ce fait, ils ajoutent une autre dimension à l'œuvre respective des deux Honoré, celle de créer un dossier sociologique de la société du XIX^e siècle.

Chapitre 9

Conclusion

Si l'art du caricaturiste consiste à grossir avec génie un trait caractéristique pour le rendre grotesque, alors Balzac est, quand il le veut, un caricaturiste hors pair. Dans le portrait il est souvent humoriste en profondeur, y compris quand l'implication générale de la peinture qu'il brosse a une valeur ou une tension tragiques [voir le portrait initial du colonel Chabert, ou la galerie comique qui ouvre *Le Père Goriot* ;] parfois, même, l'écrivain s'amuse carrément [portrait de Vervelle dans *Pierre Grassou*]¹.

Déjà, en reconnaissant que Balzac a caricaturé certains de ses personnages, nous le rapprochons de Daumier. Quelles auraient été les motivations derrière cette propension à la *caricature* d'un écrivain d'une telle envergure en ce XXI^e siècle? Il faut se souvenir qu'à ce temps, il existait une hiérarchie des genres en littérature comme il en existait dans les arts. Le roman :

[...] était perçu comme un genre inférieur ou mieux, pour parler comme Baudelaire, « un genre roturier », un genre « bâtard », malgré le prestige reconnu à Balzac qui, d'ailleurs, n'aimait guère lui-même définir ses œuvres comme des romans. [...] L'Académie française, qui tenait le roman en suspicion, attend jusqu'en 1863 pour couronner un romancier².

Il est donc peut-être moins audacieux que nous ne l'aurions cru de comparer un écrivain de *romans* à un caricaturiste, ce parent pauvre du peintre. Il est possible

¹ Patrick Berthier et Gérard Gengembre, *l'ABCdaire de Balzac*, PARIS musées, Flammarion, 1998, p. 38. Avant-propos de Judith Meyer-Petit, Conservateur général du Patrimoine de la ville de Paris, Directeur de la Maison de Balzac. Le titre de ce *petit* livre nous a frappée et la popularité de ce genre de livre au XIX^e siècle nous a incitée à le consulter. Il se glisse dans l'historique de la *crise* de la librairie qui influa sur les écrivains de l'époque. *L'Illustre Gaudissart* en a sûrement vendu et Daumier dessina une caricature où son *Robert Macaire* libraire essaie de vendre des Abécédaires pour la « Société générale des abécédaires », société qui aurait su mieux profiter de la vente de leurs livres que les écrivains de leur œuvre.

² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 152.

que cette *infériorité* attachée à leur œuvre majeure ait provoqué le volume de leur production ainsi que leur manque de ressources pécuniaires. Ce fait pourrait être conçu comme une façon de réunir les deux Honoré, nous le concédons. Toutefois, nos intentions dans ce chapitre sont axées plutôt vers la révision des sujets soumis à notre étude et qui nous ont aidée à établir un rapprochement plus solide entre Balzac et Daumier et leur *comédie humaine*.

9.1. L'IMPORTANCE DE LA PHYSIOGNOMONIE ET DE LA PHRÉNOLOGIE.

De nos jours, la sagesse de savoir réajuster l'influence d'une première impression, parce que nous nous rendons compte de la faillibilité de cette tendance, nous rendrait sceptique devant un retour en popularité de *sciences* telles que la Physiognomonie et la Phrénologie. Au siècle où tout ce qui était à la mode devenait engouement, les enseignements de Lavater, de Gall et de leurs disciples qui s'étaient frayés une certaine notoriété dans la société, avaient réussi à y provoquer l'emballement. Balzac, avec l'enthousiasme de l'écrivain, psychologue, philosophe et scientifique à ses heures, épousa la croyance en ces nouveautés. Nous sommes portée à croire que l'écrivain avait trouvé une façon de former les personnages réalistes dont il allait peupler sa *Comédie humaine*. Il aurait certainement cru en cette revendication de Lavater affirmant que « le corps humain peut être envisagé comme une plante,

dont chaque partie conserve le caractère de la tige »³ et qu'en décrivant l'extérieur de cette plante il en révélait la constitution intérieure. Quant à Daumier, il se rangerait plutôt du côté de ceux par qui cette croyance en la théorie de la *plante* « est attaquée indifféremment de tous côtés » et qui « l'insulte sans cesse en paroles et en effets »⁴. Il n'était peut-être pas au courant que Lavater avait assigné à Chodowiecki⁵, dont l'œuvre ressemblait à celle du caricaturiste, une grande propension pour l'*homogénéité des parties de la plante humaine*. En fait, d'après Lavater :

[...] ce n'est que dans les caricatures, [...] qu'il [Chodowiecki] réussit à exprimer la cohérence des parties et des traits dans les sujets grimacés, dans les caractères chargés ou burlesques. Car de même qu'il y a une homogénéité pour la beauté, il y en a une aussi pour la laideur⁶.

Cette affirmation de Lavater aurait toutefois plu à Balzac qui, comme écrivain, possédait un talent certain pour le journalisme satirique⁷. Il s'était mérité le qualificatif de caricaturiste, par les critiques de son siècle et du nôtre. L'élaboration de notre définition de la caricature scripturale en a tracé des détails convaincants. N'est-ce pas également dans ces descriptions caricaturales qu'il se rapproche le plus de Daumier?

³ Gaspard Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la Physionomie*, 1835, Tome deuxième, *op. cit.*, p. 4.

⁴ *Ibid.*,

⁵ Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726-1801) est un peintre polonais, également illustrateur de petits croquis intimes de la vie bourgeoise qui l'entourait, tout spécialement de sa ville natale, Danzig.

⁶ A preuve, Lavater 1835, Tome deuxième, *op. cit.*, p. 5.

⁷ Sa longue participation aux journaux, surtout à *La Caricature*, par des articles caricaturaux.

Nous n'avons probablement pas épuisé l'inventaire des influences envahissantes de la physiognomonie et de la phrénologie sur l'œuvre de Balzac et de Daumier et nous gardons cette impression du début que les deux Honoré ne se rendaient pas compte de l'ampleur de la pénétration de leurs personnages par ces *sciences* à la mode.

9.2. ILS ÉTAIENT DE « LEUR TEMPS », LE TEMPS DE LA MODERNITÉ.

Les deux Honoré étaient journalistes, Balzac écrivait, Daumier dessinait. Quel meilleur environnement pour se tenir à jour d'événements courants pourrait-il exister? *La Caricature politique morale religieuse, littéraire et scénique* fut un des premiers journaux à pourvoir à leurs besoins financiers et à leur fournir des renseignements au sujet des tendances modernes vers le progrès et le changement. Ce lien, d'un lieu commun de travail, a permis à Balzac et Daumier d'accueillir les nouveautés dans leur art respectif pour dessiner des personnages issus de la réalité de la modernité. Les dessins de Daumier proclamaient ses propres opinions, tandis que les héros de Balzac se chargeaient de transmettre les constatations de l'auteur au sujet de la société. Ce fait que le docteur Bianchon, personnage très généreux qui réapparaît très souvent dans *La Comédie humaine*, exige néanmoins deux louis d'or de ses malades riches exprime une certaine inquiétude de la part de Balzac quant à l'emprise de l'*argent* sur la société. Dans *La Cousine Bette*, c'est ce médecin réputé et riche qui se chargera d'indiquer précisément ce problème de la société. Lorsque la

baronne Hulot demande au docteur d'où vient le mal profond de la société, il répondra :

Du manque de religion [...] de l'envahissement de la finance, qui n'est autre chose que l'égoïsme solidifié. [...] Aujourd'hui la loi fait de l'argent un étalon général, elle l'a pris pour la base de la capacité politique⁸.

Par sa lucidité, ce personnage manifestait l'adhésion de son créateur à la modernité, dont nous avons retenu la description faite par Baudelaire, mais en même temps, il indiquait la sensibilisation de Balzac au problème du modernisme, connotation négative qui préconise la glorification du progrès, de l'argent et de la mode jusqu'à l'engouement. Balzac a manifesté son dégoût et son rejet d'une telle société ne la condamnant pas pour son appartenance à une certaine classe mais pour ses actes.

Daumier avait également le courage de signifier ce qu'il pensait et ses caricatures parlaient pour lui. Son œuvre présente l'histoire, la trivialité, la bêtise et la laideur en les parant de la beauté de son art exact et souple. *Ménélas vainqueur* que nous présentons (figure 9.1) est une des cinquante images satiriques de l'antiquité que l'artiste dessina pour le journal *Le Charivari* à partir du 22 décembre 1841. Il y démontre son rejet des conventions sociales bourgeoises qui recherchaient l'évasion de ces temps de dérangements politiques par leur adhésion au culte du renouveau classique, fut-ce dans le théâtre, la littérature ou la peinture. L'artiste voulait donc son art réaliste, sis dans l'actualité, présentant l'histoire en même temps qu'elle se déroulait.

⁸ *La cousine Bette*, Tome 9, p. 1179.

Daumier fustigea aussi la bêtise, et ce, à travers ses bustes-charges, ses poires *louis-philippaines* et toute la satire qu'il dirigea vers les politiciens. Robert Macaire endossa la malhonnêteté de toutes les professions et M. Prudhomme fit paraître au grand jour la nouvelle morale bourgeoise qu'il déplorait (figure 9.2).

Les deux Honoré ont manifesté par leur œuvre une grande affinité morale et un désir de situer leur art dans la modernité. Ils ont combattu les injustices qui affligeaient leur discipline, démontrant souvent un appui public aux revendications de *l'autre*. Toutefois, leur façon d'entrevoir le changement, le progrès et les inventions modernes les sépare. Balzac avouait dans ses lettres à madame Hanska que certains projets d'embellissement de Paris lui plaisaient énormément. Parfois, lorsque les changements venaient voler à sa ville son pittoresque d'antan, surtout si ces changements ne démontraient pas le flair qu'il associait à l'aristocratie, Balzac n'approuvait pas. Il a laissé, sans protester, les inventions tels les nouveaux modes de transport se glisser dans la vie quotidienne. Parfois, il donnait la parole à ses personnages. Philéas Beauvisage, bourgeois (mais de province), ami de Crevel, s'est exclamé : « Moi, je ne doute plus de rien dans un temps où l'asphalte, le caoutchouc, les chemins de fer et la vapeur changent le sol, les redingotes et les distances »⁹. À certains autres moments, Balzac empruntait un ton didactique pour instruire le lecteur :

⁹ *Le député d'Arcis*, Tome 10, p. 118.

Le Progrès, un de ces mots derrière lesquels on essayait alors de grouper beaucoup plus d'ambitions menteuses que d'idées; car, après 1830, il ne pouvait représenter que les prétentions de quelques démocrates affamés, ce mot faisait encore beaucoup d'effet dans Arcis et donnait de la consistance à qui l'inscrivait sur son drapeau. Se dire un homme de progrès, c'était se proclamer philosophe en toute chose et puritain en politique. On se déclarait ainsi pour les chemins de fer, [...] l'indépendance des nègres, les caisses d'épargne, les souliers sans couture, l'éclairage au gaz, les trottoirs en asphalté, le vote universel, la réduction de la liste civile. Enfin, c'était se prononcer contre les traités de 1815 [...] contre toutes les entreprises bonnes ou mauvaises du gouvernement. Comme on le voit, le mot *progrès* peut aussi bien signifier : Non! que Oui!...¹⁰.

Balzac s'est beaucoup plus intéressé à la nouvelle économie que Daumier ne l'a fait. Il semble avoir *étudié* les moyens de gagner de l'argent, plutôt que de s'abstenir de dépenser. Il y avait, toujours au XIX^e siècle, cette façon conventionnelle de s'enrichir en épousant une riche héritière, ce que l'écrivain n'a pas rejeté¹¹, mais il a été encore plus audacieux. Certains de ses personnages ont fait de la spéculation (Nucingen entre autres), et parfois Balzac semble approuver cette habitude comme exutoire aux passions de l'homme. Néanmoins, nous avons conclu que l'écrivain reconnaissait la malhonnêteté des banquiers et des financiers responsables de la ruine de plusieurs de ses personnages et de la prolifération d'usuriers. Son ouverture sur les changements dans la place que la femme se taillait dans la nouvelle société a permis à certaines d'entre elles de jouer à la bourse (pensons à madame Marneffe), et, nous l'avions déjà constaté, il avait déjà accepté la femme comme écrivain¹².

¹⁰ *Le député d'Arcis, op. cit.*, p. 124, 125.

¹¹ Il a épousé une héritière... Par amour?

¹² Il le prouve par ses amitiés avec George Sand et par son début de roman intitulé, *La femme auteur*, Tome 14, p. 1357-1377.

Daumier nous a semblé plus récalcitrant, devant le progrès, surtout si on en juge d'après ce catalogue préparé par Jacqueline Armingeat, *Les Transports en commun [dessins de] Daumier*¹³, qui contient quarante-huit dessins satirisant cette nouvelle invention, soulignant souvent la peur des passagers devant une nouveauté encore inconnue¹⁴. La bourse l'a intéressé en autant qu'elle lui a fourni un sujet à lithographier lorsqu'il s'est agi de participer à la série de *Croquis parisiens*, pour le journal *Le Charivari*. L'artiste s'en donne à cœur joie lorsqu'il anime la *Corbeille* de la bourse de Paris (figure 9.3). Quant au rôle traditionnel de la femme dans la société, notre recherche a révélé que l'artiste ne voyait pas d'un œil bienveillant les changements dont il s'était rendu compte.

9.3. PERSONNAGES DE BALZAC GRAVÉS PAR DAUMIER.

Pour qui n'aurait lu que *La Comédie humaine* afin d'y chercher une étroite coopération entre Balzac l'écrivain et Daumier le caricaturiste, le total de cinq illustrations ne semblerait pas très impressionnant. Il y a tout de même l'attestation de certains critiques contemporains tels Ségolène Le Men¹⁵, de la qualité des gravures et de la compréhension de l'œuvre de l'écrivain par son illustrateur. Une consultation

¹³ Jacqueline Armingeat, *Les transports en commun [dessins de] Daumier*, Paris, Vilo, 1976. Préface de Max Gallo, Catalogue et notices de Jacqueline Armingeat.

¹⁴ Ou, était-ce sa propre peur qu'il manifestait?

¹⁵ Catalogue 1999, *op. cit.*, p. 40.

plus approfondie du catalogue assemblé par Bouvy, *L'œuvre gravé du Maître*¹⁶, nous a révélé une amusante collaboration entre les deux Honoré au temps où les *Physiologies* étaient de mode. Cette littérature des physiologies, de 1830 à 1850, présentait une panoplie de gens stéréotypés d'après les effets qu'auraient eus leur profession et leurs occupations sur leur physionomie et leur démarche, tout en semblant demeurer d'une grande objectivité. Atteignaient le succès les auteurs qui se tenaient au courant des intérêts du lecteur, ses ambitions, ses fantaisies, ses peurs, connaissaient son jargon et savaient faire reconnaître leurs codes. Balzac avait déjà prouvé, onze ans avant l'avènement de la popularité des physiologies, par sa *Physiologie du mariage*, qu'il s'y connaissait et il est bien possible qu'il ait contribué à l'essor de cette *littérature* à la portée de plusieurs. Philippon, comme éditeur, aida à répandre la mode et une multitude de petites revues proliférèrent dans Paris. Nous avons été témoins du précieux concours que Daumier apporta à Balzac en illustrant des textes divertissants tels que les *Traité de la vie élégante*, *Physiologie du rentier*, *Physiologie de l'Employé*, textes que Balzac introduisit dans ses romans lorsqu'il était approprié de le faire. Il faut noter que ces textes et ces caricatures des deux Honoré continuent de subir l'influence de Lavater et de Gall...

Les théories physiognomoniques et phrénologiques ont accompagné Balzac et Daumier tout au long de leur œuvre. C'est un des liens les plus forts qui les réunissent. Leurs personnages, qu'ils soient coquins ou vertueux ont laissé paraître

¹⁶ Bouvy, 1933, *op. cit.*

certains traits extérieurs qui révélaient leur personnalité cachée. Balzac a été un grand observateur de la société et cette occupation lui a fourni les types qu'il a décrits. De son côté, et sans influence de Balzac, mais plutôt d'après ses propres observations, Daumier produisait des gravures ou des lithographies¹⁷ de types qui correspondaient à ceux de Balzac. Qui plus est, les messages qui s'en détachaient se rejoignaient, en démasquant l'idéalisme qui guidait les deux artistes. Nous n'avons qu'à jeter un second regard aux caricatures de Robert Macaire à notre disposition pour y reconnaître un personnage de Balzac reflétant la société du XIX^e siècle. Y aurait-il eu une influence réciproque ou devons-nous simplement accorder aux deux Honoré une acuité d'observation très sensible de la société et des événements de leur milieu? Nous ne pouvons, en ce XXI^e siècle porter un jugement sur une telle question.

9.4. « TOUT ART PRIS EN PARTICULIER EXISTE ET SE DÉVELOPPE SUR LES FONDS DES AUTRES¹⁸. »

Après avoir recouru à plusieurs théoriciens experts du rapprochement possible entre les arts et la littérature, tels les Dufour, Durisin, Gliksohn¹⁹ nous avons choisi de

¹⁷ Ses lithographies sont beaucoup plus nombreuses que ses gravures et nous en avons déjà donné les raisons.

¹⁸ Nous choisissons de répéter cette citation d' Eikhenbaum à laquelle nous avons eu recours au chapitre 2, « Définition : une caricature. », car son interprétation s'applique tellement bien à notre but qui est de rapprocher l'art d'écrire et l'art de dessiner. Nous croyons fermement que ces deux arts existent indépendamment l'un de l'autre mais s'influencent l'un et l'autre.

consulter plutôt Roland Bourneuf pour y quérir les moyens de surmonter les entraves au rapprochement de l'artiste à l'écrivain. Nous y avons consacré une partie du chapitre 2, « Définition : une caricature ». Nous consultons maintenant E.H. Gombrich afin d'entendre ce qu'un historien de l'art, passionné par la caricature et attiré par la « science » de la perception, pourrait ajouter à notre quête. Le terme allemand « *Kunstwissenschaft* » qu'il emploie pour désigner cette science ne peut se traduire exactement, mais signifierait littéralement la science de l'art. Dans son chapitre intitulé « On Physiognomic perception », Gombrich tente de justifier la théorie de Lavater qui fut souvent la cible de la satire depuis le XVIII^e siècle. Son raisonnement démontre qu'à première vue, la figure d'un *autre* peut impressionner favorablement ou défavorablement qui l'aperçoit – un sourire et des yeux bienveillants sont passibles d'attirer l'amitié plus facilement qu'un air renfrogné. Il en est de même, poursuit-il, pour le premier coup d'œil qui entrevoit la physionomie d'animaux particuliers. Certains inciteront à la gravité (le pingouin), d'autres à la tristesse (le limier). Gombrich reconnaît qu'un phénomène semblable puisse se produire dans le langage, parlé ou écrit, mais ce phénomène affectera une autre discipline, l'*Art*. Il voit les figures de style telles la comparaison et la métaphore *transportant* aisément une perception physiognomonique en simulant la réalité. Ses exemples de *cheerful colours* et *melancholy sounds* sont déjà devenus très familiers

¹⁹ Dans un article intitulé « La littérature et les théories de l'art », in *Précis de littérature comparée*, sous la direction de Pierre Brunel et Yves Chevrel, Paris-Sorbonne, PUF, 1989, Jean-Michel Glicksohn réfléchit sur certaines périodes des arts et de la littérature telles que le XIX^e siècle et sur la façon d'envisager un rapprochement entre l'art et la littérature. Ses idées convergent avec les nôtres mais elles ne nous offrent aucune méthode pratique à la solution de notre dilemme. Il en fut ainsi pour Dufour et Durisin.

dans le discours. Ils ont un effet sur les sens de l'humain, en concrétisant l'idée exprimée par les mots. Cette constatation de notre part manifeste notre intérêt marqué pour le chapitre intitulé « The cartoonist's Armoury ». Gombrich y affirme que :

When we write or even think about history or politics, the individuals, their suffering and waverings, their efforts to be left alone, inevitably disappear behind the abstractions. [...] It is the strength and the danger of the cartoonist, that he appeals to this tendency and makes it easier for us to treat abstractions as if they were tangible realities²⁰.

La comparaison et la métaphore deviennent d'après Gombrich l'arsenal où le caricaturiste ira puiser pour armer son crayon :

They are all [les figures de style], if I may continue to speak in images, grist to the cartoonist's mill, or if you prefer the image of my title, weapons in his armoury²¹.

Gombrich croit vraiment en une collaboration instinctive entre la littérature et l'art, surtout la caricature. Il se rend compte que les caricaturistes peuvent initier leurs propres métaphores et donne Daumier comme exemple convaincant. Au cours de notre recherche, nous avons cru que, parfois, une caricature de Daumier aurait pu influencer les écrits de Balzac²². Toutefois, notre but n'est pas de continuer dans cette veine. Par l'apport de Gombrich, nous avons voulu souligner que les historiens de l'Art voyaient très bien les grandes possibilités de relations heureuses et d'influence

²⁰ E.H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*, London New York, Phaidon Press, 1963, p. 128.

²¹ *Ibid.*, p. 130.

²² Voir *Une mine d'or qui dort*, (figure 8.10).

mutuelle entre l'art et la littérature telles que les ont vues Roland Bourneuf, Dionyz Durisin, Pierre Dufour, Jean-Michel Gliksohn et ceux qui se sont intéressés aux méthodes d'analyse comparative interdisciplinaire.

Après cette revue des arguments de notre thèse, nous ne pouvons que conclure qu'il existe une myriade de rapprochements possibles entre Balzac et Daumier lorsqu'on examine le choix des thèmes qui ont su capter leur intérêt, les types de personnages qu'ils ont dessinés, leur intérêt à représenter le moment et par ce fait à documenter l'histoire de leur temps en y glissant leur propre façon de voir les choses, leur souci de l'avenir, leur idéalisme déçu devant l'effet de l'évolution, du changement et de l'importance grandissante des possessions²³. Ils ont vraiment vécu pleinement leur siècle. Leurs divergences ont coïncidé avec la différence dans leur origine, dans leur genre de vie, dans leur affiliation politique (très forte chez Daumier, vacillante chez Balzac) et la démarcation dans la force de leur réaction viscérale aux événements du siècle. Derrière leurs représentations, nous voyons constamment l'éminence grise de *sciences* telles la *Physiognomonie* et la *Phrénologie*, ces *sciences* à la mode au XIXe siècle qui ont laissé leur empreinte sur le formidable dossier socio-historique que nous ont laissé les deux Honoré.

²³Éva Martonyi nous rappelle, dans son article « Drôleries balzaciennes », *op. cit.*, p. 172, que Balzac se voyait comme l'historien des mœurs de son siècle. Madame Martonyi porte à l'appui le célèbre *Avant-Propos* de *La Comédie humaine* rédigé en 1842 : « 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. »

BIBLIOGRAPHIE

I - ŒUVRE SOURCE.

BALZAC

BALZAC, Honoré de, *La comédie humaine*, Paris, Le Club français du livre,

L'intégrale, 1962, 16 volumes. L'œuvre de Balzac publiée dans un ordre nouveau sous la direction d'Albert Béguin et de Jean Ducourneau présentée par des écrivains d'aujourd'hui. Notes et éclaircissements de Henri Evans. Illustrations par Daumier, Bertall, Johannat, Monnier, Meissonier, Staal, Gavarni, Doré, Lampsonius. Plusieurs autres éditions ont été consultées mais plutôt dans un but critique et seront inscrites à cette rubrique.

Consultation de journaux du XIX^e siècle dans diverses bibliothèques de Paris en mai 2000, dont la bibliothèque de La Maison de Balzac, La Bibliothèque nationale de France et la bibliothèque de l'Arsenal, afin de mieux étudier les écrits journalistiques de Balzac dans le contexte où ils ont paru à l'origine dans *La Silhouette* et *La Caricature*. *Le Charivari* fut également consulté pour y découvrir des articles au sujet de Balzac afin de mieux connaître l'homme et l'œuvre tels qu'ils étaient vus par ceux qui s'exprimaient, au XIX^e siècle.

BALZAC, Honoré de, *César Birotteau*, Bruxelles, Méline Cans & cie, 1838.

BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976, V.1 à V.7.

BALZAC, Honoré de, *Gobseck*, Flammarion, 1984.

BALZAC, Honoré de, *La maison Nucingen*, Librairie nouvelle, 1859.

BALZAC, Honoré de, *Œuvres diverses*, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1956.

BALZAC, Honoré de, *Œuvres diverses*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade,
Gallimard, 1990, V. 2.

BALZAC, Honoré de, *La peau de chagrin*, Paris, Bordas, 1991.

BALZAC, Honoré de, *Physiologie du mariage, La Comédie humaine*, Paris, Seuil,
1940.

DAUMIER

Étude de l'œuvre entière de Daumier, incluant sa sculpture, sa peinture, ses aquarelles, ses lavis mais surtout ses lithographies et ses gravures. Ces renseignements furent butinés dans une multitude de catalogues, de rétrospectives, de dossiers de musées, (Marseille, Paris, Ottawa) de journaux du XIX^e siècle (*La Silhouette, La Caricature, Le Charivari*) et par une étude approfondie de l'artiste en tant que guide au Musée des beaux-arts du Canada, présentant l'exposition rétrospective de Daumier au public, en 1999.

II - ŒUVRES CRITIQUES.

BALZAC

ABRAHAM, Pierre, *Créatures chez Balzac*, Paris, Gallimard, 1931.

- AMOSSY, Ruth et Elisheva ROSEN, « Le dandy dans *Eugénie Grandet* », *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1975, p. 247-261.
- ANDRÉOLI, Max, « Balzac, Cousin et l'éclectisme », *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1971, p.37-81.
- BARBÉRIS, Pierre, *Le monde de Balzac*, Paris, Éditions Kimé, 1999.
- BARBÉRIS, Pierre, *Balzac et le mal du siècle*, Paris, Gallimard, 1970
Tomes I (1799-1829) et II (1830-1833).
- BARDÈCHE, Maurice, *Une lecture de Balzac*, Paris, Les sept couleurs, 1964.
- BAUDELAIRE, *Les écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1971, Tomes I et II.
- BERTHIER, Patrick et Gérard GENGEMBRE, *L'ABCdaire de Balzac*, Paris
Musées, Flammarion, 1998.
- BIJAOUÏ-BARON, Anne-Marie, « La bureaucratie et ses images », *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1977, p. 91-110.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1969.
- CAUJOLE, Dr P. *La médecine et les médecins dans l'œuvre de Honoré de Balzac*,
Lyon, A. Storck, & Cie éditeurs, 1900.
- CHAMPFLEURY, (Jules Husson, dit Fleury), *Balzac et sa méthode de travail : étude d'après ses manuscrits*, Paris, A.Patay, 1879.

CHAMPFLEURY, (Jules Husson, dit Fleury), *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*, Genève, Slotkine Reprints, 1968. Réimpression de l'Édition de Paris de 1861.

CHOLLET, Roland, « Balzac journaliste. Le tournant de 1830 », *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1981, p. 123-138.

CHOLLET, Roland, *Balzac journaliste le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983.

DIAZ, José-Luis, « Portrait de Balzac en écrivain romantique », *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 2001, p. 7-23.

GALANTARIS, Christian, *Les portraits de Balzac connus et inconnus*, Paris, La maison de Balzac, 1971.

GUYON, Bernard, *La pensée politique et sociale de Balzac*, Paris, Librairie Armand Colin, 1967.

Groupe international de recherches balzaciennes – études réunies et présentées par Anne HERSCHBERG, Paris, Sedes, 1998.

IMBERT, Patrick, « Le roman de Balzac : recherches critiques, méthodes, lectures, études », *Études réunies par Roland Le Huenen et Paul Perron*, Montréal, Didier, 1980, p. 19-27.

IMBERT, Patrick, « Sémiostyle : la description chez Balzac, Flaubert et Zola », *Littérature*, (n° 38), 1980, p. 106-128.

IMBERT, Patrick, « Le père Goriot au Canada : feuilleton et censure », *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1986, p. 237-246.

IMBERT, Patrick, « Double texte et autoparodie dans *La Comédie humaine* », *Nineteenth Century French Studies*, (vol. 15 n° 4), 1987, p. 365-375.

LORANT, André, « Aspects romantiques des “ Premiers romans ” (1822-1825) de Balzac », *L'Années balzacienne 2000*, Paris, PUF, 2001, p. 184-204.

MÉNARD Maurice, « Une esthétique du rire : Balzac et l'arabesque comique », *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1981 (numéro 2), p. 139-168.

MITTÉRAND, Henri, « Un bel artiste », *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1998, p.135-144.

MONTANDON, Alain, *L'honnête homme et le dandy*, Tübingen, Allemagne, Günter Nagg Verlag, 1993.

NOISET, L., *Balzac et les femmes*, Paris, Nilsson, 1932.

PICON, Gaëtan, *Balzac par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1960.

PIERROT, Roger, *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Édition Robert Laffont, 1990, V. 1 et V. 2.

PRESTON, Ethel, *Recherches sur la technique de Balzac, - le retour systématique des personnages*, Paris, Les presses françaises, 1926.

ROBERT, Hervé, « Louis-Philippe dans l'œuvre d'Honoré de Balzac », *L'Année*

balzacienne, Paris, PUF, 1998, p. 7-27.

SENNINGER, Claude - Marie, *Honoré de Balzac par Théophile Gautier*, Paris, A.C. Nizet, 1980.

STEVENSON, Nora W., *Paris dans la Comédie humaine de Balzac*, Paris, Librairie Georges Courville, 1938.

SIPRIOT, Pierre, *Honoré de Balzac, 1799-1850*, Paris, L'Archipel, 1999.

TULARD, Jean, « Balzac et la police », *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1991, p. 65-69.

VACHON, Stéphane, *Les travaux et les jours d'Honoré de Balzac*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1992.

VANNIER, Bernard, *L'inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Éditions Klincksieck, 1972.

WATT, Ian, « Réalisme et forme romanesque », *Poétique*, (n° 12), 1972, p. 521-540.

DAUMIER

ALEXANDRE, Arsène, *Honoré Daumier, L'Homme et l'œuvre*, Paris, Renouard, 1888.

BESSON, Georges, *Daumier*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1959.

CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, Dentu, 1885.

CHERPIN, Jean, *Daumier*, Bulletin Daumier n° 2 Marseille, Édition spéciale, Arts et Livres de Provence, 1948.

CHERPIN, Jean, *L'Homme Daumier : un visage qui sort de l'ombre*, Marseille, Arts et Livres de France, 1973.

CHERPIN, Jean, *Daumier et le théâtre*, Aix-en-Provence, Édisud-La-Calade, 1978.

ESCHOLIER, Raymond, *La vie et l'Art romantique, Daumier peintre et lithographe*, Paris, H. Fleury éditeur, 1923.

FOCILLON, « Honoré Daumier (1809-1879) », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1929.

FONTAINAS, André, *La peinture de Daumier*, Paris, Éditions G. Crès et Cie, 1923.

GAULTIER, Paul, *Le rire et la caricature*, Paris, Hachette, 1906.

LARKIN, Oliver, *Daumier in His Time and Ours*, Northampton Massachusetts, Smith College at the Metcalf Printing and Publishing Co., 1962.

MANDEL, Pierre, *Daumier*, Paris, Flammarion, 1972. Introduction par Pierre Georgel.

PASSERON, *Daumier témoin de son temps*, Fribourg, Suisse, Office du livre, 1979.

PASSERON, Roger, « Daumier and Everyday Life from 1835 to 1846 », chapter V, *in Daumier*, Oxford, Phaidon, 1981. Translated by Helga Harrison.

POWELL Kirsten, et Elizabeth CHILDS, *Femmes d'esprit : Women in Daumier*,
Hannover & London, University Press of New England, 1990.

ROGER-MARX, Claude, *L'univers de Daumier*, Paris, Scrépel, 1972.

ROY, Claude, *Daumier : étude biographique et critique de Claude Roy*, Genève, Le
goût de notre temps, Collection établie et dirigée par Albert Skira, Éditions
Skira, 1971.

SADLEIR, Michael, *Daumier : the Man and the Artist*, London, Halton and Truscott
Smith, 1924.

SYLVESTER, David, « Forerunners », in *About Modern Art, Critical Essays*, New
York, Henry Holt and Company, 1997.

VALERY, Paul, *Daumier raconté par lui-même et ses amis*, Vézénaz-Genève, Pierre
Cailler Éditeur, 1945.

III - OUVRAGES SUR LA CARICATURE PICTURALE ET SCRIPTURALE OU RELIANT L'ART À LA LITTÉRATURE.

ABRAHAM, Pierre, *Créatures chez Balzac*, Paris, Gallimard, 1931.

AMOSSY Ruth et Elisheva ROSEN, *Le discours du cliché*, Paris, Sedes CDU réunis,
1982.

BALZAC, Honoré de, *Curiosités littéraires et pages inconnues*, (Illustrations de Daumier, Gavarni, Trimolet, Bertall), Paris, Bibliopolis, 1944. N.B. Ce livre fut toutefois imprimé au Canada où Bibliopolis publiait pendant la Deuxième Guerre mondiale.

BERGSON, Henri, *Le Rire*, Paris, PUF, 1972.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

BONARD, Olivier, *La peinture dans la création balzacienne*, Genève, Librairie Droz, 1969.

BOURNEUF, Laurent, *Littérature et peinture*, Québec, L'Instant même, 1998.

CHILDS, Elizabeth, « Foreword » in *Honoré Daumier, a Thematic Guide to the Œuvre by Louis Provost*, New York, Garland Publishing, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La peinture incarnée*, suivi du *Chef-d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac, Paris, Minuit, 1985.

DUFAYS, Jean-Louis, « Stéréotype et lecture », *Philosophie et langage*, Liège, Belgique, Mardaga, 1994.

DUFOUR, Pierre, « La relation peinture-littérature » *Néohelicon 5.1*, Paris, Albin Michel, 1960, p. 141-190.

- DUMCHEN, Sybil et Michael NERLICH, « Stendhal : Image et Texte », *Colloquium Stendhal, 11-14 juin, 1992*, Narr, 1994, p. 23-33.
- DURISIN, Dionyz, « Comparative Investigation in Literature and in Art », *Néohelicon*, Budapest, Akademiai Kiado, 1977, p. 125-140.
- EIGELDINGER, Marc, *La philosophie de l'art chez Balzac*, Genève, Pierre Cailler Éditeur, 1957.
- FINKE, Ulrich, *French 19th Century Painting and Literature*, Manchester, Manchester University Press, 1972.
- FOCILLON, Henri, « Visionnaires Balzac et Daumier », *Essays in Honour of Albert Feuillerat*, New Haven, H. Peyre Editor, 1943.
- FOCILLON, Henri, « Visionnaires – Balzac et Daumier » in *Essays in Honor of Albert Feuillerat*, edited by Henri M. PEYRE, New York, Books for Libraries Press, 1970, p. 195-209.
- GAULTIER, Paul, *Le Rire et la Caricature*, Paris, Hachette, 1906.
- GHEUDE, Michel, « La vision colorée dans *La fille aux yeux d'or* de Balzac », *Synthèses*, juillet/août 1970, p. 44-49.
- HOLME, Charles, *Daumier and Gavarni*, Offices of « The Studio », London, Paris, New York, 1904, Introduction par Charles Holme.
- HUTCHEON, Linda, « Ironie satire parodie, une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique* (n° 46), 1981, p. 140-154.

GLIKSOHN, Jean-Michel, « Littérature et théorie de l'art », *Précis de littérature Comparée*, Sous la direction de Pierre Brunel et Yves Chevrel, Paris-Sorbonne, PUF., 1989.

KASHIWAGI, Takao, « The two Honorés – Daumier and Balzac », provenant du Catalogue de l'exposition Daumier, Musée des beaux-arts de la ville d'Itami, Japon, 1997. Traduit en anglais par Tomoko Matsutani, p. 12-15.

LAUBRIET, Pierre, *L'Intelligence de l'art chez Balzac*, Paris, Didier, 1961.

MELOT, Michel, *L'œil qui rit. Le pouvoir comique de l'image*, Fribourg, Suisse, Office du livre, 1976.

MESPOULET, M., *Images et Romans parentés des estampes et du roman réaliste*, Paris, Les belles-Lettres, 1939.

MEININGER, Anne-Marie, « Balzac et Henri Monnier », *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1981, p. 217-244.

REFORT, Lucien, *La caricature littéraire*, Paris, Librairie Armand Colin, 1932.

RIVERS, Kenneth, « Balzac and Visual Caricature », *Revue du Pacifique*, Sacramento California, Department of French, California State University, 1976, p. 120-130.

SHIKES, Ralph E., *The Indignant Eye*, Boston, Beacon Press, 1969.

WECHSLER, Judith, *A Human Comedy, Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, London, Thames and Hudson, 1982.

IV - OUVRAGES DE RÉFÉRENCE, DICTIONNAIRES

CRESSOT, Marcel, *Le Style et ses techniques*, Paris, PUF, 1980.

Dictionnaire de la peinture, Sous la direction de Michel Laclotte, Directeur du Musée du Louvre et de Jean-Pierre Cuzin, Conservateur en Chef au Département des Peintures du Musée du Louvre, Paris, Larousse, 1989.

LOTTE Fernand, *Dictionnaire biographique des personnages fictifs de La Comédie humaine*, Paris, Librairie José Corti, 1952.

Le Petit Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996.

The Oxford Companion to Art, Edited by Harold Osborne, Oxford, Clarendon Press, 1988.

V - OUVRAGES DE RÉFÉRENCE – CATALOGUES.

N.B. Les catalogues sont inscrits dans l'ordre alphabétique du patronyme de l'éditeur ou de l'auteur de la préface et des notices lorsque celles-ci s'avèrent d'importance.

ADHÉMAR, Jean, *Les gens d'affaires, Honoré Daumier, Robert Macaire*, Paris, Éditions Vilo, 1974

ADHÉMAR, Jean, *Les gens de médecine dans l'œuvre de Daumier*, Paris, Éditions Vilo, 1975.

BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE SAINT CHARLES, *Daumier. Regards sur la collection Cherpin*, Marseille, Bibliothèque municipale, 1990.

BOUSSEL, Patrice, *Les 100 Robert Macaire*, Paris, Pierre Horay, 1979.

BOUVY, Eugène, *L'oeuvre gravé du maître*, Paris, Maurice le Garrec, 1933.

CAIN, Julien, *Daumier Lawyers and Justice*, Boston Book and Art Publisher, Printed in France, André Sauret, 1971

CALTA, Yves, Margaret STUFFMAN et Martin SUNNABEND, *Daumier Drawings*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1992.

CIERI, Marie, Karen SAUNDERS et Laurie SLATER, *Honoré Daumier. Histoire Ancienne*, Malibu, University of Southern California, 1975. Presented by the University of Southern California Fine Arts Department at the Paul Getty Museum, Malibu.

DELTEIL, Loys, *Le peintre graveur illustré*, Paris, chez l'Auteur, 1926, Tomes 20 à 29.

DESCHAMPS, Marie-Laure, et Jacqueline ARMINGENT, *De Vidocq à Vautrin :*

Balzac et le monde des coquins, Paris, La maison de Balzac, 1986.

FARWELL, Beatrice, *The Charged Image. French Lithographic Caricature*, Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, 1989.

FINLAY, Karen A., *Daumier and « La Caricature »*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1984.

GALLO, Max, *Les transports en commun*, Paris, Éditions André Sauret, 1976.

HAZARD, N.A. et Loys DELTEIL, *Catalogue raisonné de l'œuvre lithographié de Daumier*, Paris, 1904.

HEINTZELMAN, Arthur, *Doctors and Medecine in the Works of Daumier*, Boston, Boston Book and Art Publisher, 1970.

HANNOOSH, Michele, *Baudelaire and Caricature : from the comic to an art of modernity*, University Park Pa., Pennsylvania State University Press 1992.

KASHIWAGI, Takao, *Catalogue du Musée des beaux-arts*, Itami, Japon, 1997.

LAUGHTON, Bruce, *The drawings of Honoré Daumier*, New Haven, Yale University Press, 1991.

LAUGHTON, Bruce, *Honoré Daumier*, New Haven, London, Yale University Press, 1996.

LE GARREC, Maurice, *Daumier - l'œuvre gravé du maître*, Paris, Maurice Le Garrec, 1933.

LEWIS, R.E., *Daumier Proofs for « Le Charivari »*, Larkspur Landing California,

R.E. Lewis, 1989.

LUTHER CARY, Elizabeth, *Honoré Daumier 76 Illustrations*, New York, London,

Knickerbocker Press, 1907.

MAISON, K. E., *Daumier Drawings*, New York, Sagamore Press Inc., 1960.

MAISON, K. E., *Daumier Paintings and Drawings*, London, The Arts Council of

Great Britain, 1961.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, Catalogue de l'exposition,

Photographie et science, une beauté à découvrir, New Haven, Yale

University Press, en association avec le Musée des beaux-arts du Canada,

1997.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, *Daumier 1808-1879*, en coopération

avec les Galeries nationales du Grand Palais, Paris et The Phillips Collection,

Washington, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1999.

RAGON, Michel, *Les maîtres du dessin satirique en France de 1830 à nos jours*,

Paris, Pierre Horay, 1979.

RAMUS, Charles, *Daumier, 120 Great Lithographs*, New York, Dover Publications,

1978.

ROBERT-JONES, Philippe, *Moeurs conjugales*, Paris, Éditions Vilo, 1975.

ROSSEL, André, *Daumier, Oeuvres politiques et sociales*, Paris, Éditions de la Courtille, 1971.

ROSSEL, André, *Le Charivari : un journal révolutionnaire*, Paris, Éditions de la Courtille, 1971.

RUSSELL Diane, « Dossier de l'Exposition Eva/Ave, Women in Renaissance and Baroque Print », Washington D.C. , National Gallery of Art, 1990. Exposition au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, 1999.

VI - PHRÉNOLOGIE ET PHYSIOGNOMONIE.

COMBE, George, *Lectures on Phrenology*, New York, Fowler and Wells, 1856.

GALL, Franz Joseph, *Recherches sur le système nerveux en général et sur celui du cerveau en particulier : mémoire présenté à l'Institut de France, le 14 mars 1808 : suivi d'observations sur le rapport qui en a été fait à cette compagnie par ses commissaires F. J. Gall et G. Spurzheim*, Paris, F.Schoell, 1809.

KROWL-LUCAL, Martha, G. « Balzac, Gall & Phrenology », *Anales Galdosianos*, Los Angeles, California, 1983, p. 7-13.

LAVATER, [sic], *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, Paris, Gustave Havard, traduction nouvelle par H. Bacharach, 1845. (Illustré de 750 gravures).

LAVATER, Gaspard, *L'Art de connaître les hommes par la Physionomie*, Nouvelle édition, Tome premier, Paris, Depelafol, Libraire-Éditeur, 1835. Lettre à Monsieur le Marquis de Bombelles.

LAVATER, Gaspard, *L'Art de connaître les hommes par la Physionomie*, Nouvelle édition, Tome deuxième, Paris, Depelafol, Libraire-Éditeur, 1835. Idée générale du système du docteur Gall.

LAVATER, J.C., *Physiognomy; or, The Corresponding Analogy between the Conformation of the Features and the Ruling Passions of the Mind*, London, William Tegg and Co., 1876. (Illustrated).

LAVATER, John Caspar, *Essays on Physiognomy for the Promotion of the Knowledge of Mankind*, London, Whittingham, 1804. Second Edition, Volume II, Volume III and Volume III Part II, translated into English by Thomas Holcroft,

LAVATER, John Caspar, the Rev., *Essays on Physionomy ; Calculated to Extend the Knowlwdge and the Love of Mankind*, London, Symonds, 1797. Translated from the last Paris Edition by the Rev. C. Moore, L.L.D., F.R.S.

LE THÈVE, Jacques, « Balzac et la Phrénologie », *Aesculape*, mars, 1951, p. 55-62.

NACQUART, J.B., *Traité sur la nouvelle physiologie du cerveau ou Exposition de la doctrine de Gall sur la structure et la fonction de cet organe*, Paris, Léopold Collin Libraire, 1808.

VII - THÉORIE ET CRITIQUES.

AMOSSY, Ruth et Elisheva ROSEN, *Le discours du cliché*, Paris, CDU et SEDES réunis, 1982.

BARTHES, Roland, « L'effet du réel », *Communications*, (n° 11), 1968.

BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971, V. 1 et 2.

BONDU, *L'Auberge des Adrets*, Manuscrit de Robert Macaire trouvé dans la poche de son ami Bertrand, Paris, P. Beaudoin, 1833, Vol. 1.

CALINESCU, Matei, *Faces of Modernity*, London, Bloomington, Indiana University Press, 1977.

CARROT, Georges, *Histoire de la police française*, Paris, Tallandier, 1992.

DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.

FROIDEVAUX, Géraud, *Baudelaire : représentation et modernité*, Bâle, Suisse, José Corti, 1989.

GENETTE, Gérard, « Vraisemblable et motivation », *Communications*, Seuil, 1968, p. 5-21.

GIDDENS, Anthony, *Les conséquences de la modernité*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1994. Traduit de l'anglais par Olivier Meyer.

GOMBRICH, E.H., *Meditations on a Hobby Horse*, London, & New York, Phaidon, 1863.

GOMBRICH, E.H., « Principes de la caricature », in *Psychanalyse de l'art*, Ernst Kris, Paris, PUF, 1978.

GOMBRICH, E.H., *L'Histoire de l'Art*, Paris, Flammarion, 1990.

GREENBERG, Clement, « Modernist Painting », *Art and Literature*, Lausanne, Suisse, Société anonyme d'Éditions littéraires et artistiques, 1965.

HAMON, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique* (n° 12), Paris, Seuil, 1972, p. 465-597.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

HAMON, Philippe, *La description littéraire*, (Anthologie), Paris, Macula, 1991.

IMBERT, Patrick, « Le processus d'attribution », *Le discours du nouveau monde au XIX^e siècle au Canada français et en Amérique latine*, Ottawa, Legas, 1995.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

JENCKS, Charles, *What is Post-Modernism ?*, London, St Martin's Press, Academy

Edition, 1986.

KRIS, Ernst, *Psychanalyse de l'art* : traduit de l'américain par Béatrix Beck et Marthe de Venoge, avec la collaboration de Claude Monod, Paris, Presses universitaires de France, 1978.

MARTONYI, Éva, « Drôleries balzaciennes », in *Actes du colloque international sur le rire, le comique et l'humour*, Hongrie, URF d'Études francophones, les 16-17-18 mars, 2000.

MOREAU-CHRISTOPHE, Louis, *Du problème de la misère et de sa solution chez les peuples anciens et modernes*, Paris, Guillaumin, 1851. Tome 3, *Peuples modernes*, microfiche, Paris Hachette, 1971, sur la microfiche 1027.

NOCHLIN, Linda, *Realism*, Baltimore Maryland, Penguin Books, 1971.

NOCHLIN, Linda, *Femmes art et pouvoir*, Nîmes, France, J.Chambon, 1993.

NOUSS, Alexis, *La modernité*, Paris, PUF, 1995.

PASSERON, *L'Oeuvre picturale et les fonctions*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1986.

PERRON, Paul, *La modernité de Balzac*, Université de Toronto, présentation à la Société Royale du Canada, Volume 21, 1998.

RIFFATERRE, Michael, « Fonction du cliché dans la prose littéraire », *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

ROBERT, Hervé, *La monarchie de Juillet*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

TOURAINE, Alain, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.

VALADIER, Paul, *Essais sur la modernité, Nietzsche et Marx*, Paris, Cerf-Desclée, 1974.

GUILBAULT, Serge, Henri LEFEBVRE, Clement GREENBERG et Nicole DUBREUIL-BLONDIN, *THE VANCOUVER CONFERENCE PAPERS, Modernism and Modernity*, Halifax, Nouvelle Écosse, 1983.

VIDOCQ, *Les vraies mémoires de Vidocq*, présentées, annotées et commentées par Jean Savant, Éditions Corrêa, 1950.

WATT Ian, « Réalisme et forme romanesque », *Poétique*, Paris, Seuil, 1973. (n° 16), p. 521-540.

N.B. Nous avons consulté *Le guide du rédacteur*, du Bureau de la traduction, des Travaux publics et services gouvernementaux Canada, 2^e édition, 2000, pour la ponctuation, l'appel aux notes, les notes de bas de pages et la bibliographie de notre thèse.

Table des matières

Page de titre	1
Remerciements	2
Résumé de la thèse	3
Chapitre 1. – Introduction	4
1.1. Le choix d'un titre	4
1.2. Origines de Balzac	6
1.2.1. Début d'une carrière	7
1.3. Origines de Daumier	11
1.3.1. Projets de l'artiste	12
1.4. Pourquoi rapprocher Balzac et Daumier	14
1.5. D'où vient leur inspiration	17
1.6. Le réalisme de Balzac	19
1.7. Daumier le réaliste	24
1.7.1 Réaliste devant la politique	25
1.8. Balzac présente la société du XIX ^e siècle	28
1.8.1. Il faut être de son temps	29
1.8.2. Rapprochement par la caricature?	31
1.8.3. Rapprochement par les journaux – <i>La Caricature</i>	35
1.9. Le propos de la thèse	39
Chapitre 2. – Définition : Une caricature	41
2.1. Pourquoi proposer une définition de la caricature?	41
2.2. Développement de la définition	41
2.2.1. Apport des spécialistes	46
2.2.2. Qualités « désirables » d'une caricature	50
2.3. Fonctions de la caricature	52
2.3.1. La caricature du XIX ^e siècle	55
2.3.2. Physiognomonie, phrénologie et satire	56
2.3.3. L'œil indigné	59
2.4. Notre apport	60
2.5. Regroupement des critères de notre définition	62
2.6. Existe-t-il une <i>caricature scripturale</i> ?	64
2.7. Balzac caricaturiste?	66
2.8. La caricature, définition comparative	68
2.8.1. Exagération de la vérité	69
2.8.2. Le trait de l'animal	70

2.8.3. Les antithèses de Balzac	71
2.8.4. Le coup de théâtre	73
2.8.5. Physiognomonie, phrénologie et satire	74
2.8.6. La finesse de l'observation	75
2.8.7. Codifier pour fustiger	77
2.8.8. Balzac : Psychologie, idéaliste et historien	79
2.8.9. Récapitulation	81
2.9. Comparaison de l'art pictural à l'art scriptural	81
2.9.1. Entraves au rapprochement : la temporalité	84
2.9.2. La perspective	86
2.9.3. Description scripturale de l'immédiat	86
2.9.4. Transposition et représentation	89
2.9.5. Perspective atmosphérique	91
2.9.6. Comment transposer « faire l'image »?	92
Chapitre 3. – Balzac et <i>La Caricature</i>	96
3.1. Balzac à <i>La Caricature</i> d'après Champfleury	96
3.1.1. Balzac journaliste : Le pourquoi	98
3.2. Analyse de <i>La Caricature</i> de 1830	101
3.2.1. Borgia	104
3.2.2. Confucius	105
3.2.3. Victor Cousin	106
3.2.4. Constitution de gouvernement modèle	108
3.2.5. M. Prudhomme, le bourgeois	110
3.3. L'archevêque	112
3.4. La consultation	114
3.4.1. La même date, au ministère des finances	116
3.5. Les litanies romantiques	118
3.5.1. La danse des pierres	120
3.6. Charges, les baisers patriotiques	123
3.7. Analyse des experts	126
3.8. Notre interprétation	127
3.9. Influence de <i>La Caricature</i> sur l'œuvre de Balzac	128
Chapitre 4. – La modernité d'après Baudelaire, Balzac et Daumier	131
4.1. Engouement, modernisme	133
4.2. Daumier et la modernité	137
4.3. Balzac et la modernité	140
4.4. Balzac, Daumier et la critique récente	142
4.5. La modernité, les créateurs et l'argent	143
4.5.1. Le journalisme et les problèmes des librairies	144
4.5.2. Rôle de la critique	147
4.5.3. Aide aux artistes	148

4.5.4. Et Daumier...	149
4.6. Les changements, le progrès, les inventions modernes	153
4.6.1. Le nouveau visage de Paris	153
4.7. Daumier et la modernisation de Paris	156
4.7.1. Les transports, le coucou, l'omnibus, le train	158
4.7.2. Le coucou	160
4.7.3. Les diligences	160
4.7.4. Le train	162
4.8. La femme et son rôle dans la société moderne	164
4.8.1. La femme écrivain	165
4.8.2. Daumier et les bas-bleus	168
4.9. La beauté, la coquetterie, la mode, d'après Balzac	171
4.10. La vie conjugale, Balzac	173
4.11. Mœurs conjugales : Daumier	176
Chapitre 5. – La physiognomonie, la phrénologie et les deux Honoré	181
5.1. Lavater et la physiognomonie	181
5.2. Comment la vie de Lavater a pu influencer sur ses doctrines	183
5.3. Effets de la physiognomonie et de la phrénologie sur l'art de Daumier	189
5.4. Effets de la physiognomonie et de la phrénologie sur l'art descriptif de Balzac	197
Chapitre 6. – Personnages de <i>La Comédie humaine</i> gravés par Daumier	209
6.1. Gravures dans la roman <i>Ferragus</i> : Justin	209
6.2. Gravure de Ferragus	214
6.3. Le Père Goriot	217
6.4. Vautrin dans <i>Le Père Goriot</i>	220
6.5. Gravure d'une caricature dans <i>Les Employés</i>	222
Chapitre 7. – Rapprochement de types de personnages illustrés par Balzac et Daumier en prévision de leur dessin d'une Comédie humaine	233
7.1. Nouvelle popularité des thèses de Lavater et de Gall	234
7.2. Les physiologies	235
7.3. Dessins de Daumier dans <i>Les Physiologies</i> de Balzac	242
7.3.1. Le rentier de Paris	245
7.3.2. Toujours la canne	247
7.4. Balzac, Daumier et les physiologies	252
Chapitre 8. – Les Coquins, personnages/types communs aux deux Honoré	254
8.1. Étymologie du mot coquin	254
8.1.1. Les coquins des classes dangereuses	255

8.2. Les honnêtes gens coquins chez Balzac	260
8.2.1. Origines du dandy, type de l'honnête coquin	261
8.2.2. Qu'est-ce qu'un honnête homme?	265
8.2.3. Le dandy de Balzac	266
8.2.4. Le dandy stéréotype	268
8.3. Les honnêtes gens coquins chez Daumier	271
8.3.1. Le dandy de Daumier	274
8.3.2. Côté narcissique du dandy	276
8.3.3. Le fashionable	277
8.4. Robert Macaire	279
8.4.1. Les égorgeurs du commerce	281
8.5. Les gens de justice, Balzac et Daumier	285
8.5.1. Les successions créent les coquins	287
8.5.2. Types et physionomies	290
8.5.3. Domestiques coquins	293
8.6. Les gens de médecine	297
8.7. Les usuriers de Balzac et de Daumier	303
Chapitre 9. – Conclusion	309
9.1. L'importance de la physiognomonie et de la phrénologie ...	310
9.2. Ils étaient de « leur temps », le temps de la modernité	312
9.3. Personnages de Balzac gravés par Daumier	316
9.4. « Tout art pris en particulier existe et se développe sur les fonds des autres »	318
Bibliographie	322
Table des matières	343

CATALOGUE
DES
ILLUSTRATIONS

**LISTE DES ŒUVRES DE DAUMIER CONTENUES DANS
LE CATALOGUE ACCOMPAGNANT LA THÈSE INTITULÉE :
*LES DEUX HONORÉ, BALZAC ET DAUMIER.***

Toutes les figures de ce catalogue, sauf indication du contraire, sont de Daumier.

FIG	TITRE	GENRE	DATÉE
1.1	<i>Le Fardeau</i>	Huile sur toile	vers 1850-53
1.2	<i>La Blanchisseuse</i>	Huile sur panneau	vers 1860-61
1.3	<i>Le ventre législatif</i>	Lithographie	janvier 1834
1.4	<i>Antoine Odier</i>	Terre crue coloriée	vers 1833
1.5	<i>J.-A. Chevandier de Valdrome</i>	Terre crue coloriée	vers 1833
1.6	<i>La Soupe</i>	Fusain, pierre noire, encre lavis, aquarelle et crayon	vers 1862-65
1.7	<i>Rue Transnonain</i>	Lithographie	1834
1.8	<i>Balzac par Daumier (présumé – auteur inconnu)</i>	Huile sur toile	non datée
2.1	<i>Principal acteur d'un Imbroglia-tragi-comique</i>	Lithographie	1835
2.2	<i>Paris enrhumé</i>	Gravure	1854
2.3	<i>Victor Hugo et Émile Girardin cherchent...</i>	Lithographie	1848
2.4	<i>Conte Auguste-Hilarion de Kératry</i>	Terre crue coloriée	1832
2.5	<i>Benjamin Dudessert</i>	Lithographie	1833
2.6	<i>Ne vous y frottez pas!!</i>	Lithographie	1834

2.7	<i>Il défend l'orphelin et la veuve, ...</i>	Lithographie	1846
2.8	<i>Gargantua</i>	Lithographie	1831
2.9	<i>Les mandarins lettrés</i>	Lithographie	1844
2.10	<i>Nous sommes tous d'honnêtes gens, ...</i>	Lithographie	1834
2.11	<i>Danger de porter des jupes-ballons...</i>	Lithographie	1857
2.12	<i>Épouvantée de l'héritage</i>	Lithographie	1871
2.13	<i>La Paix</i>	Lithographie	1871
2.14	<i>Les philanthropes du jour</i>	Lithographie	1845
2.15	<i>Victor Hugo</i>	Lithographie	1849
2.16	<i>Ratapoil</i>	Terre crue originale Bronze	1850 1891
2.17	<i>Ratapoil et la République</i>	Lithographie	1851
2.18	<i>Souvenirs du choléra-morbus</i>	Gravure	1840
2.19	<i>Un zeste, un rien...</i>	Lithographie	1862
2.20	<i>Celui-là, on peut le mettre en liberté</i>	Lithographie	1834
2.21	<i>Une cause célèbre</i>	Craie noire, plume et lavis, aquarelle	vers 1862-65
2.22	<i>Le Grand Escalier du palais de Justice</i>	Fusain, craie noire, plume et lavis, aquarelle	vers 1865
2.23	<i>Quelle l'heure est-il?</i>	Lithographie	1839
3.1	<i>La « Poire »</i>	Lithographie	1831

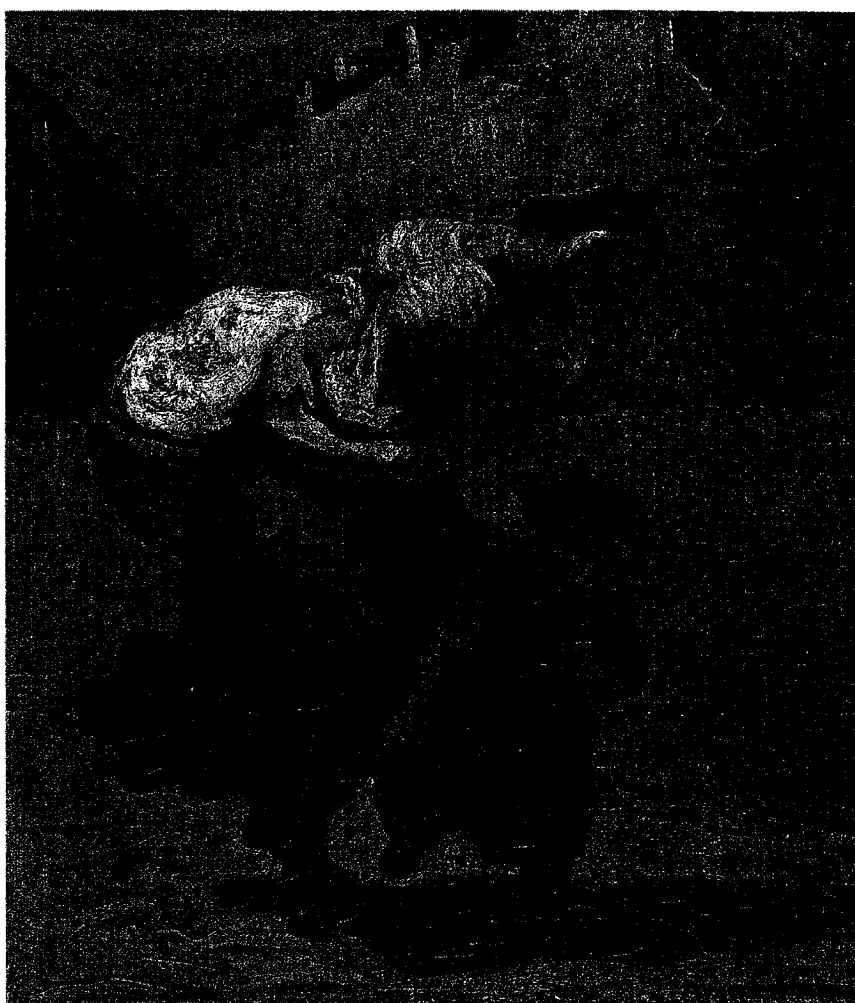
3.2	<i>Une rencontre de joyeux augures</i>	Lithographie	1842
3.3	<i>Henri Monnier</i>	Lithographie	1852
3.4	<i>Madame Prudhomme, ne nous pressons pas...</i>	Lithographie	1854
3.5	<i>Je voulais la lui jeter et c'est moi qui me suis sali.</i>	Lithographie	1869
3.6	<i>Tout ce qu'on voudra - le malade et le docteur</i>	Lithographie	1832
3.7	<i>Le dernier bain</i>	Lithographie	1840
3.8	<i>Le Cauchemar</i> (Rogelin, pseudonyme de Daumier)	Lithographie	1832
3.9	<i>Ah! His! Ah! His!</i>	Lithographie	1832
4.1	<i>Combat des écoles...</i>	Lithographie	1855
4.2	<i>Le meunier, son fils et...</i>	Huile sur toile	vers 1858-60
4.3	<i>La République</i>	Huile sur toile	1848
4.4	<i>Robert Macaire Journaliste</i>	Lithographie	1837
4.5	<i>Robert Macaire Libraire</i>	Lithographie	1836
4.6	<i>Voilà pourtant notre chambre nuptiale, Adélaïde...</i>	Lithographie	1853
4.7	<i>Le nouveau Paris</i>	Lithographie	1862
4.8	<i>Quinze centimes un bain complet...</i>	Lithographie	1856
4.9	<i>Une course au coucou</i>	Lithographie	1846

4.10	<i>Nous approchons de ce grand Tunnel...</i>	Lithographie	1864
4.11	<i>M. Prud'homme _ Vive les troisième...</i>	Lithographie	1864
4.12	<i>Un wagon de troisième classe</i>	Huile sur toile	vers 1862-64
4.13	<i>Les Bas-bleus</i>	Lithographie	1844
4.14	<i>Les Bas-bleus (Georges Sand)</i>	Lithographie	1844
4.15	<i>La mère est dans le feu de la composition...</i>	Lithographie	1844
4.16	<i>Des dames d'un demi-monde...</i>	Lithographie	1835
4.17	<i>La crinoline en temps de neige</i>	Lithographie	1858
4.18	<i>Mœurs conjugales –le mari lisant</i>	Lithographie	1839
4.19	<i>Un souvenir de jeunesse</i>	Lithographie	1842
4.20	<i>Malheureux!... tu veux...</i>	Lithographie	1841
4.21	<i>Un cauchemar de M de Bismark</i>	Lithographie	1870
4.22	<i>Les Fugitifs – Les Émigrants</i>	Huile sur toile	vers 1865-70
5.1	<i>Crânes (de Lavater)</i>	Gravures, pl. 44	mi à fin 18 ^e siècle
5.2	<i>Charles-Léonard Gallois</i>	Terre crue coloriée	1833
5.3	<i>Baron Joseph de Podenas</i>	Terre crue coloriée	1833
5.4	<i>Jean-Marie Fruchard</i>	Terre crue coloriée	1833
5.5	<i>Le phrénologiste palpant « un crâne à demi rongé... »</i>	Lithographie	1841

5.6	<i>Le Cranoscope- Phrénologistoscope</i>	Lithographie	1836
5.7	<i>Bastien et Robert</i>	Lithographie	1833
5.8	<i>Le Banquier</i>	Lithographie	1835
5.9	<i>Pique-Assiette</i>	Lithographie	1841
5.10	<i>Five attitudes</i> (Lavater)	Engravings “accurately copied from the originals”	mid to end 18 th century
5.11	<i>Twelve attitudes</i> (Lavater)	Engravings “accurately copied from the originals”	mid to end 18 th century
5.12	<i>Ce bon Mr Ratapoil...</i>	Lithographie	1881
5.13	<i>Bataille</i>	Lithographie	1833
5.14	<i>Les Nez</i> (Lavater)	Gravures pl. 80	mi à fin 18 ^e siècle
5.15	<i>La Fluidomanie</i>	Lithographie	1853
6.1	<i>Mort de Justin, valet de chambre de Maulincourt.</i>	Gravure	1843
6.2	<i>Ferragus, les deux mains sur sa canne.</i>	Gravure	1846
6.3	<i>Le Père Goriot</i>	Gravure	1843
6.4	<i>Vautrin</i>	Gravure	1846
6.5	« <i>Exécution administrative</i> » <i>de Rabourdin...</i>	Gravure	1843
6.6	<i>Robert Macaire Baoud! ...</i>	Lithographie	1838
7.1	<i>Mens agitat molem.</i>	Gravure	1841
7.2	<i>Du sentiment de la vie élégante</i>	Gravure	1841

7.3	<i>Physiologie du rentier de Paris</i>	Gravure	1841
7.4	<i>Promeneur en manteau à pèlerine</i>	Gravure	1841
7.5	<i>Promeneur, la canne derrière le dos</i>	Gravure	1841
7.6	<i>Deux promeneurs...</i>	Gravure	1841
7.7	<i>Promeneur, la canne sous le bras...</i>	Gravure	1841
7.8	<i>Ayez pitié du pauvre pêcheur</i>	Lithographie	1838
7.9	<i>Le marié</i>	Gravure	1841
7.10	<i>L'homme et le chien</i>	Gravure	1841
8.1	<i>Recevant ses sujets</i>	Lithographie	1846
8.2	<i>Monsieur Daumier, votre...</i>	Lithographie	1838
8.3	<i>Frédéric Lemaître</i>	Photographie de Carjat	1834
8.4	<i>Robert Macaire mendiant distingué</i>	Lithographie	1837
8.5	<i>Le beau Narcisse</i>	Lithographie	1842
8.6	<i>« Le Fashionable »</i>	Gravure	1839
8.7	<i>Ten Attitudes # 7 (Lavater)</i>	Engravings “accurately copied from the originals “	mid to end 18 th century
8.8	<i>Exploitation de l'amour</i>	Lithographie	1837
8.9	<i>Le Chevalier des Adrets...</i>	Lithographie	1838
8.10	<i>Une mine d'or qui dort</i>	Lithographie	1838

8.11	<i>Brevet d'invention, capital 3 millions</i>	Lithographie	1838
8.12	<i>Les gens de justice n° 37</i>	Lithographie	1848
8.13	<i>Lecture d'un testament</i>	Lithographie	1853
8.14	<i>Trois coquins</i>	Lithographie	1842
8.15	<i>La garde-malade</i>	Lithographie	1842
8.16	<i>La Némésis médicale</i>	Lithographie	1840
8.17	<i>Le Début</i>	Lithographie	1838
8.18	<i>Robert Macaire usurier, ...</i>	Gravure	1837
8.19	<i>L'Avare aux sacs d'écus</i>	Gravure	1839
9.1	<i>Ménélas vainqueur</i>	Lithographie	1841
9.2	<i>Mr Prudhomme vouant son fils au... nouveau Dieu...</i>	Gravure	1857
9.3	<i>À la Bourse</i>	Lithographie	1856



160

Le Fardeau

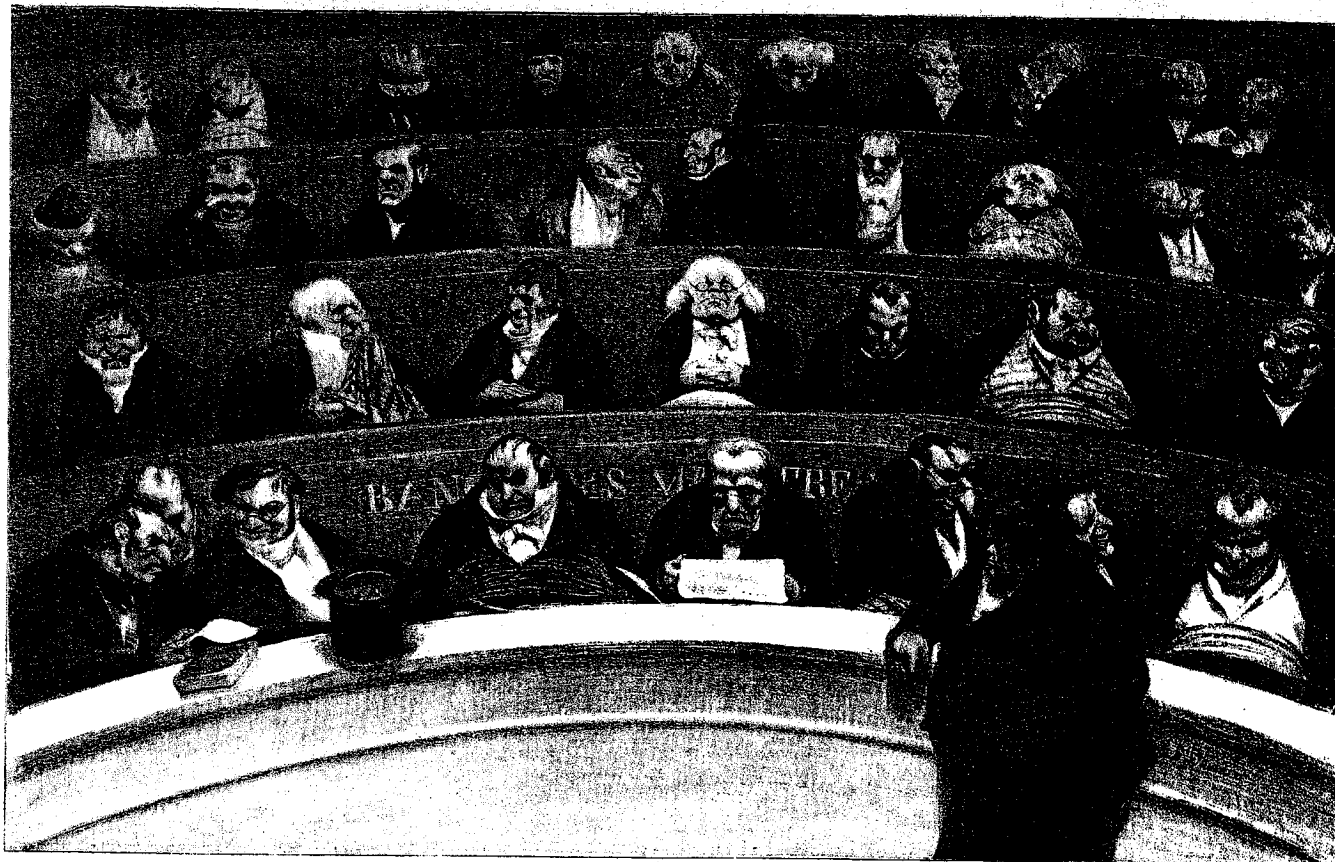
Figure 1.1



La Blanchisseuse

Figure 1.2

18. - Drouin de l'insurrection - janvier de 1834



55

*Le Ventre législatif. Aspect des bancs ministériels
de la chambre improstituée de 1834*

Figure 1.3



33

Antoine Odier (Genève, 1766 - Paris, 1853),
banquier, député et pair de France

Figure 1.4



13
Jean-Auguste Chevandier de Valdrome

Figure 1.5



166
La Soupe

Figure 1.6



57

Rue Transnonain, le 15 avril 1834

Figure 1.7



Balzac par Daumier

Figure 1.8



Au bureau galerie Vivienne

J. H. Delaunoy

Principal acteur d'un Imbroglio-tragi-comique.

Figure 2.1

CROQUIS D'HIVER

2567. — PARIS ENRHUMÉ

(L. 272 millim ; H. 205)

CROQUIS D'HIVER



Musée National d'Histoire Naturelle, Paris

Imp. Trinité Contre des Miracles, J. Paris

Paris enrhumé.

(1854). — 2^e Etat.

(Cat. H. D. 1410).

Figure 2.2



VICTOR HUGO ET ÉMILE GIRARDIN CHERCHENT A ÉLEVER
LE PRINCE LOUIS...

Figure 2.3



28

Comte Auguste-Hilari6n de K6ratry

(Rennes, 1769 - Port-Marly [Seine-et-Oise], 1859),
d6put6 et pair de France

Figure 2.4



Fig. 1
Benjamin Dudessert,
lithographie parue
dans *Le Charivari*
le 26 octobre 1833.

Figure 2.5



NE VOUS Y FROTTEZ PAS !!

56

Ne vous y frottez pas !!

Figure 2.6

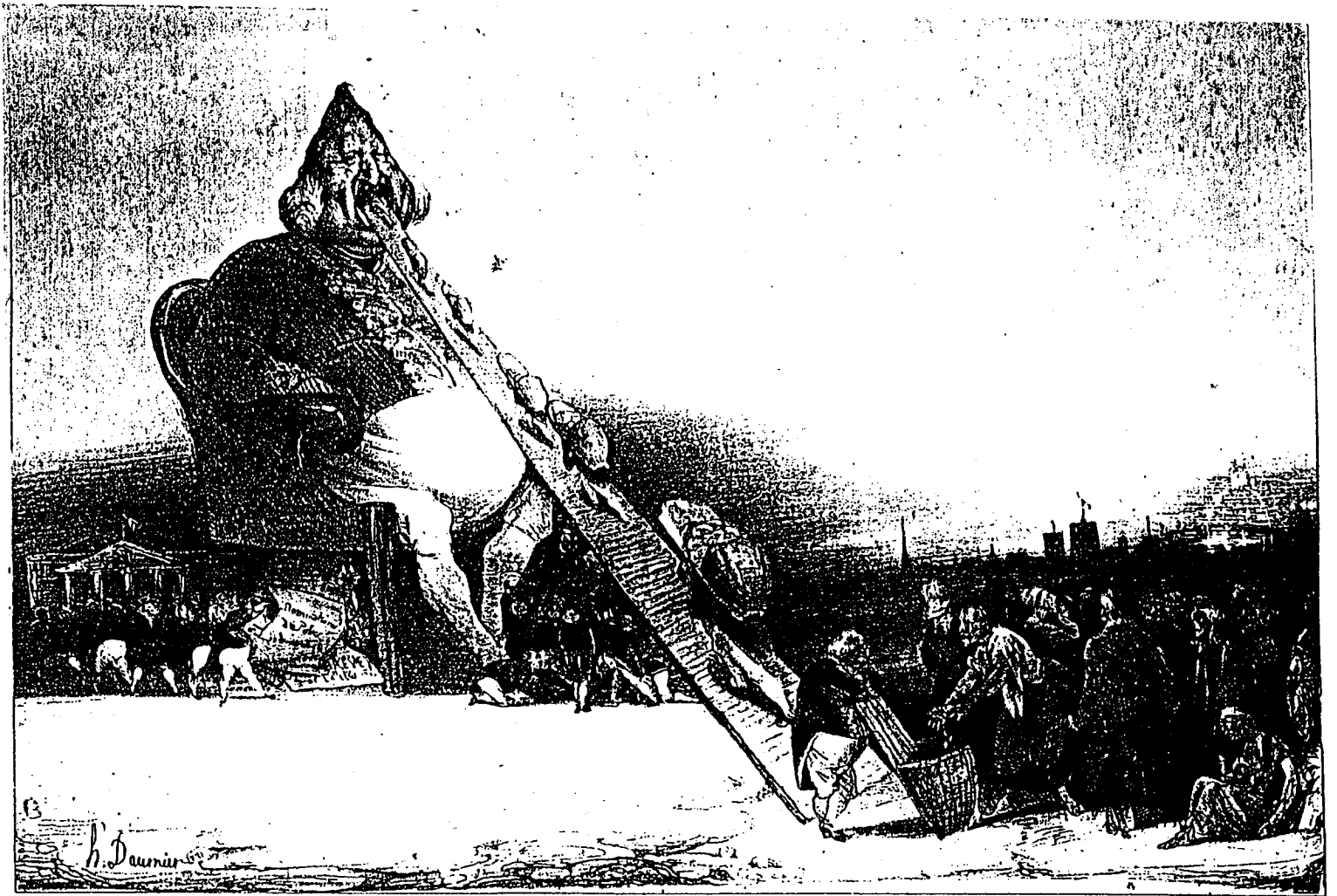


Chez Aubert & C^{ie} Pl. de la Bourse, 29.

Imp. d'Aubert & C^{ie}

Il défend l'orphelin et la veuve, à moins pourtant qu'il n'attaque la veuve et l'orphelin.

Figure 2.7



Gargantua.

Figure 2.8

1206. — LES MANDARINS LETTRÉS

(L. 239 millim. : H. 167)

VOYAGE EN CHINE.



(1844-1845). — 2^e *Etat*.

(Cat. H. D. 2735-2736)

Planches 17 et 18 de la série : Voyage en Chine.

Figure 2.9



Au Bureau - chez Duboué pour l'avis de la loi.

Nous sommes tous de honnêtes gens, embrassons-nous et ça finit.

Figure 2.10



Maison Martin, 17, Rivoli et 4, p. Vivienne

Lith. Destouches, 28 p. Paradis 7^m Paris.

Danger de porter des jupons-ballons à l'époque des coups de vent de l'équinoxe.

Figure 2.11



Épouvantée de l'héritage.

Figure 2.12



LA PAIX
Idylle.

Figure 2.13



53 Les Philanthropes du Jour n° 26.

« — Monsieur est très voleur... tant mieux... j'espère bien le corriger à l'aide de mon système... par exemple il est impossible de moraliser un homme si on n'apporte pas la plus grande attention à ses protubérances... tout est là!...

— Dites-donc... il en a une fameuse à la joue...

— (Le prisonnier) faites pas attention... mes maîtres... c'est la bosse du tabac!...

Lithographie de DAUMIER. 0,356 × 0,273.

Musée Carnavalet, G. 2425.

Figure 2.14



Chez Robert Pl. de la Bourse

VICTOR HUGO.

On vient de lui poser une question grave, il se livre à des réflexions sombres — la réflexion sombre peut seule éclaircir la question grave! — aussi est-il le plus sombre de tous les grands hommes graves!

118

Victor Hugo

On vient de lui poser une question grave, il se livre
à des réflexions sombres — la réflexion sombre peut seule
éclaircir la question grave! — aussi est-il le plus sombre
de tous les grands hommes graves

Figure 2.15



Ratapoil

Figure 2.16



Chez Aubert & C^{ie} Pl de la Bourse. 89. Paris

Imp. Ch. Trinquet Cour du Miraclet. 9. Paris.

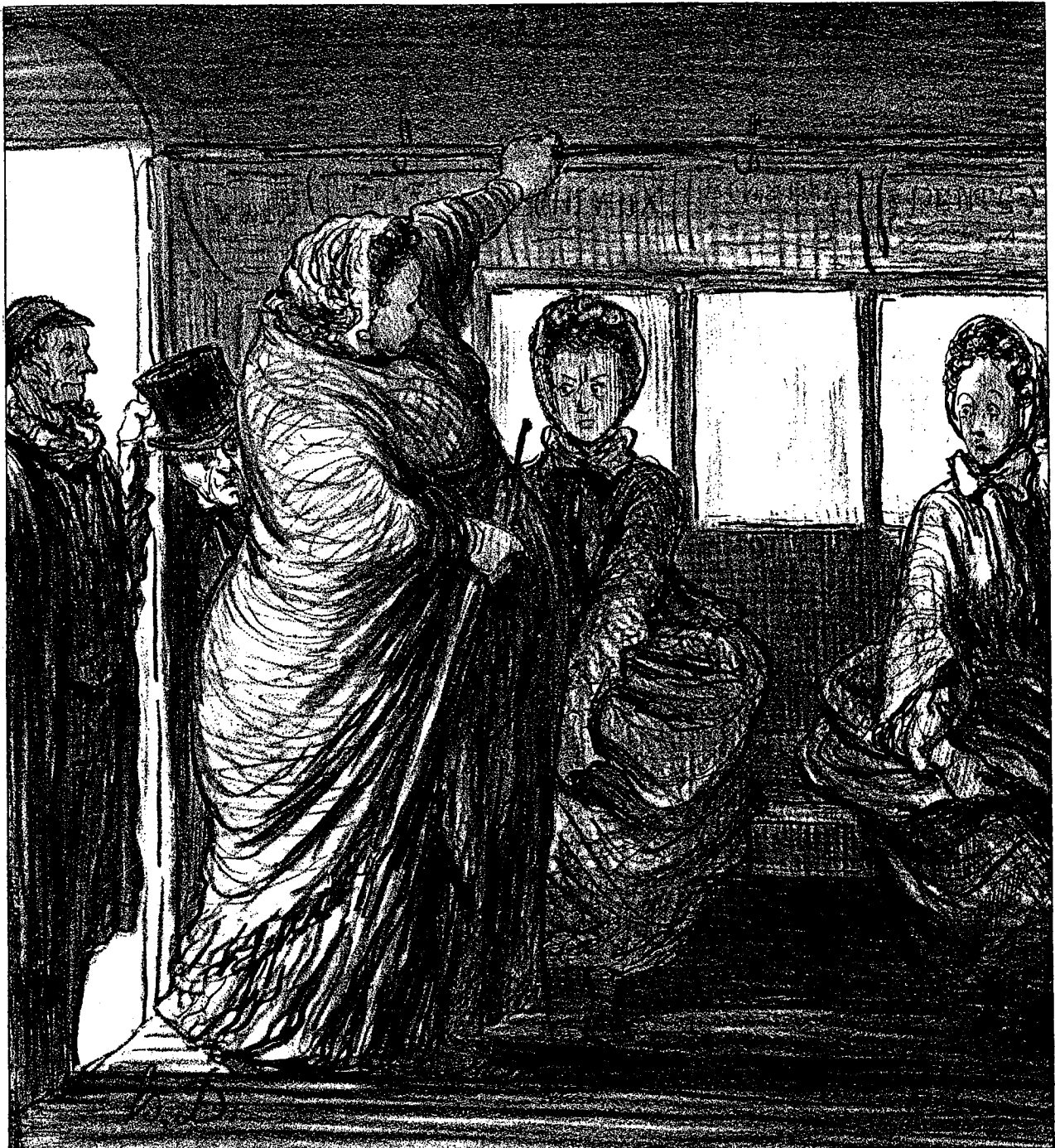
- Belle dame, voulez-vous bien accepter mon bras ?
 — Votre passion est trop subite pour que je puisse y croire !

Figure 2.17



Ah! sans l'heureux secours des mille démentis !

Figure 2.18



Imp Bertauts, Paris.

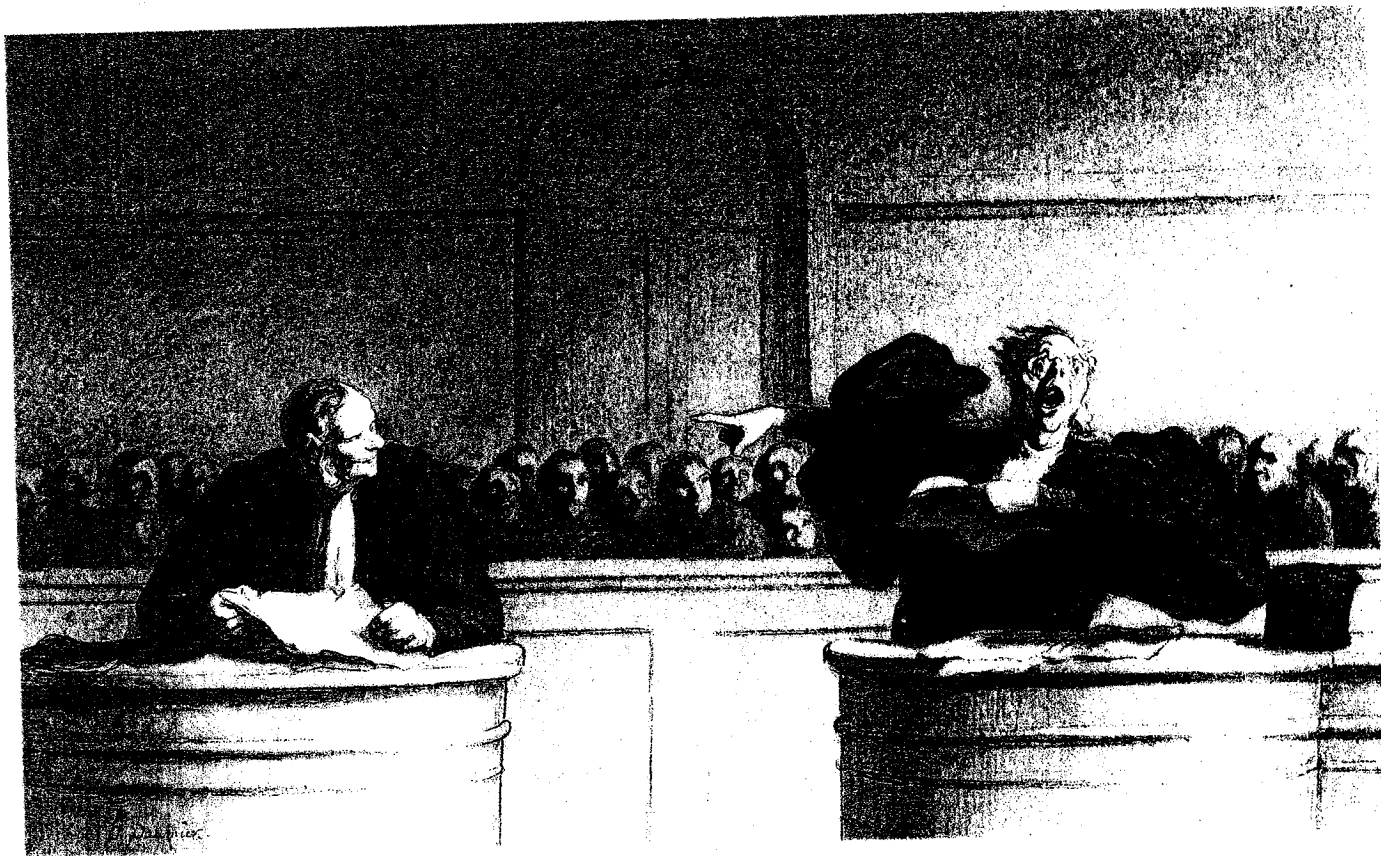
Un zeste, un rien... et l'omnibus se trouve complet.

Figure 2.19



CELUI-LA, ON PEUT LE METTRE EN LIBERTÉ
Lithographie. 1834

Figure 2.20



222

Une cause célèbre

Vers 1862-1865

Figure 2.21



284
Le Grand Escalier du palais de Justice
Vers 1865

Figure 2.22

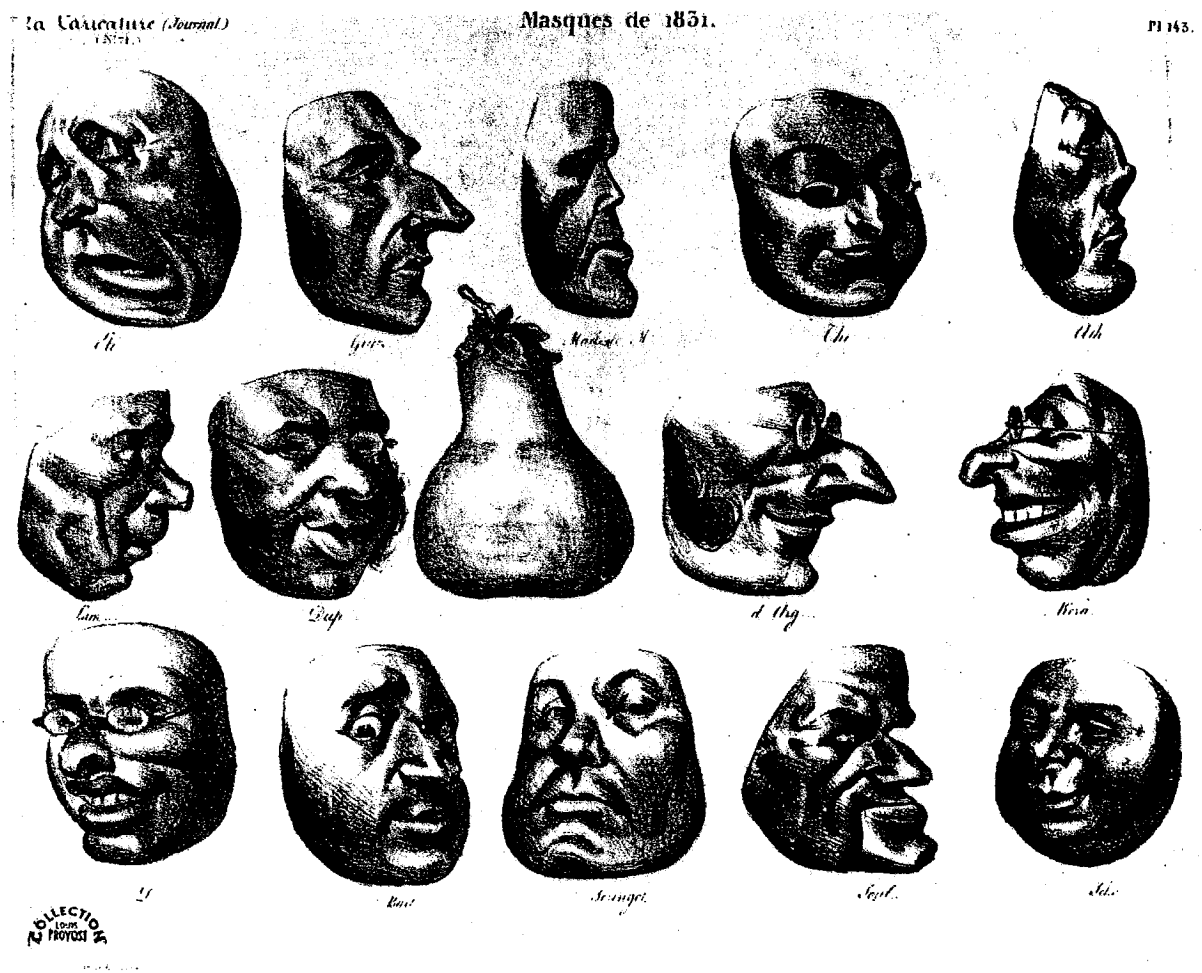


QUELLE HEURE EST-IL?
Lithographie. 1839

35

Figure 2.23

LA « POIRE »



7
Masques de 1831

Figure 3.1



50 UNE RENCONTRE DE JOYEUX AUGURES
Lithographie. 1842

Figure 3.2



HENRI MONNIER
Lithographie.- 1852

Figure 3.3

2593. — MADAME PRUDHOMME, NE NOUS PRESSONS PAS...

(L. 265 millim. ; H. 213)



— Madame Prudhomme, ne nous pressons pas, ne nous pressons pas, rappelons nous que la dignité doit présider à tous les actes de notre vie la dignité seule, distingue l'homme du reste des animaux !.....

(1854). — 2^e Etat.

(Cat. H. D. 1236).

Figure 3.4



Je voulais la lui jeter et c'est moi qui me suis sali.

Figure 3.5



Le malade. — Comment, docteur, pas même un œuf à la coque !

Le docteur. — Non ; il faut que vous observiez la diète la plus complète pendant encore au moins cinq jours... c'est un préjugé de croire qu'on a besoin de manger pour vivre !... Pardon si je vous quitte si vite, je vais dîner en ville !...

Figure 3.6

Baudelaire and Caricature



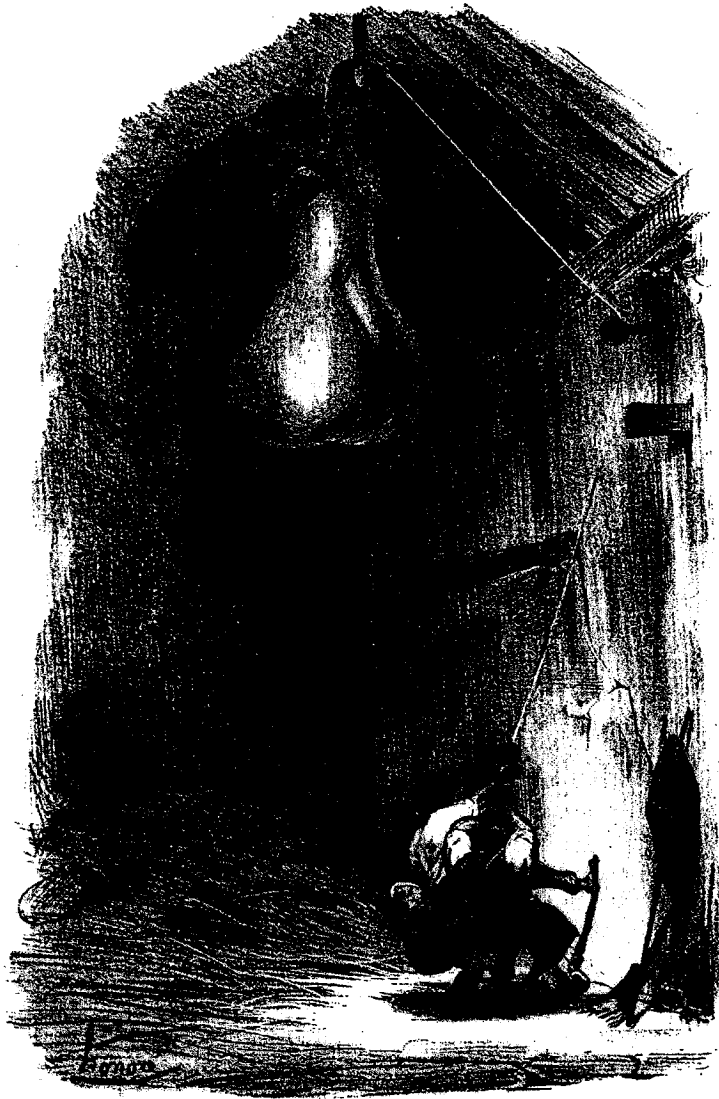
FIG. 21. Daumier. *Le Dernier Bain*, 1840 (photo: British Museum)

Figure 3.7



Le Cauchemar

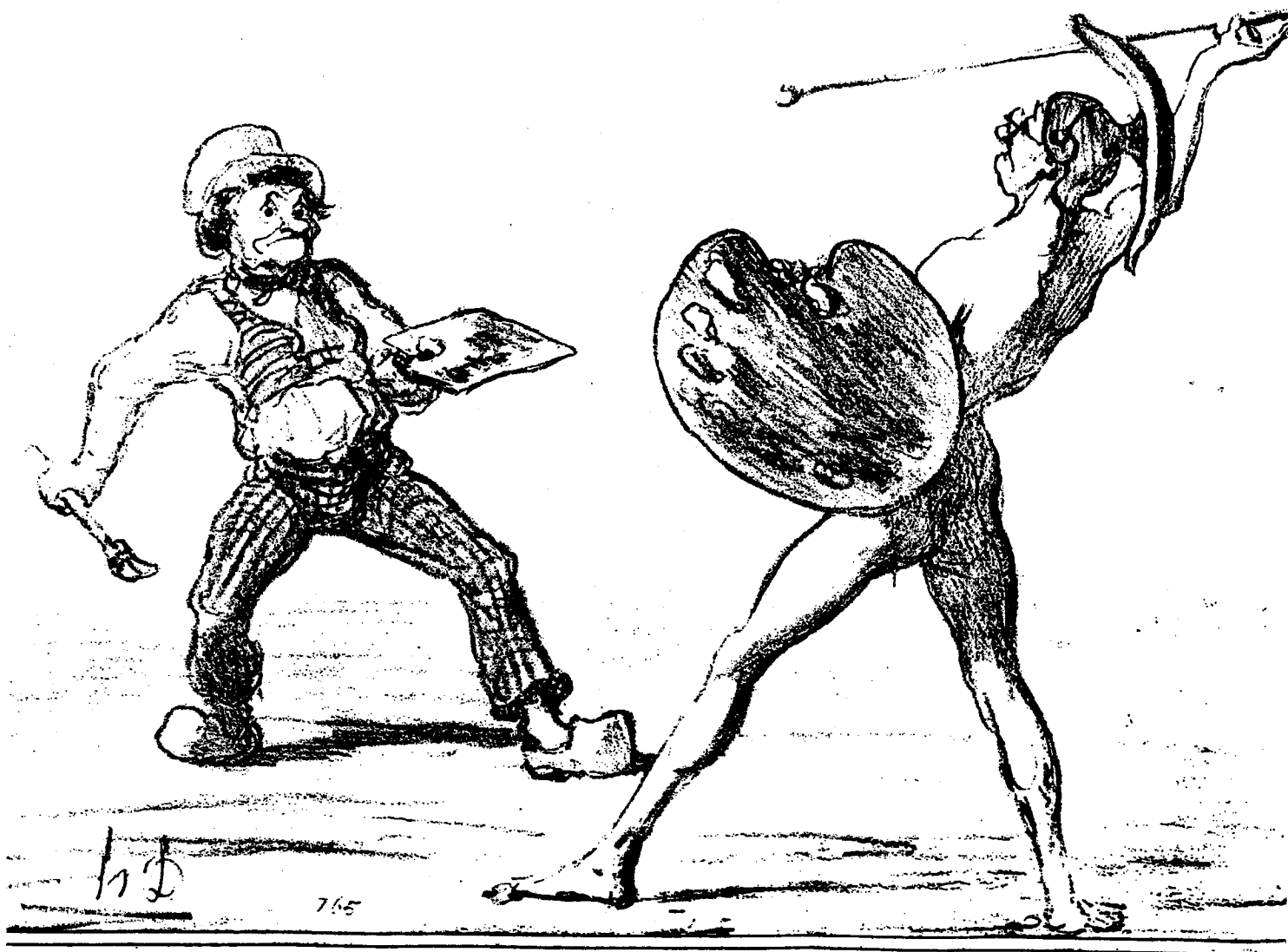
Figure 3.8



COLLECTION
100%
PROVOST

Ah! His! Ah! His!...

Figure 3.9



“Combat des écoles – L’Idéalisme et le Réalisme.”
Published in *Le Charivari*, April 24, 1855 (LD 2629)

Figure 4.1



190

Le Meunier, son fils et l'âne

Vers 1858-1860

Huile sur toile

Figure 4.2



La République

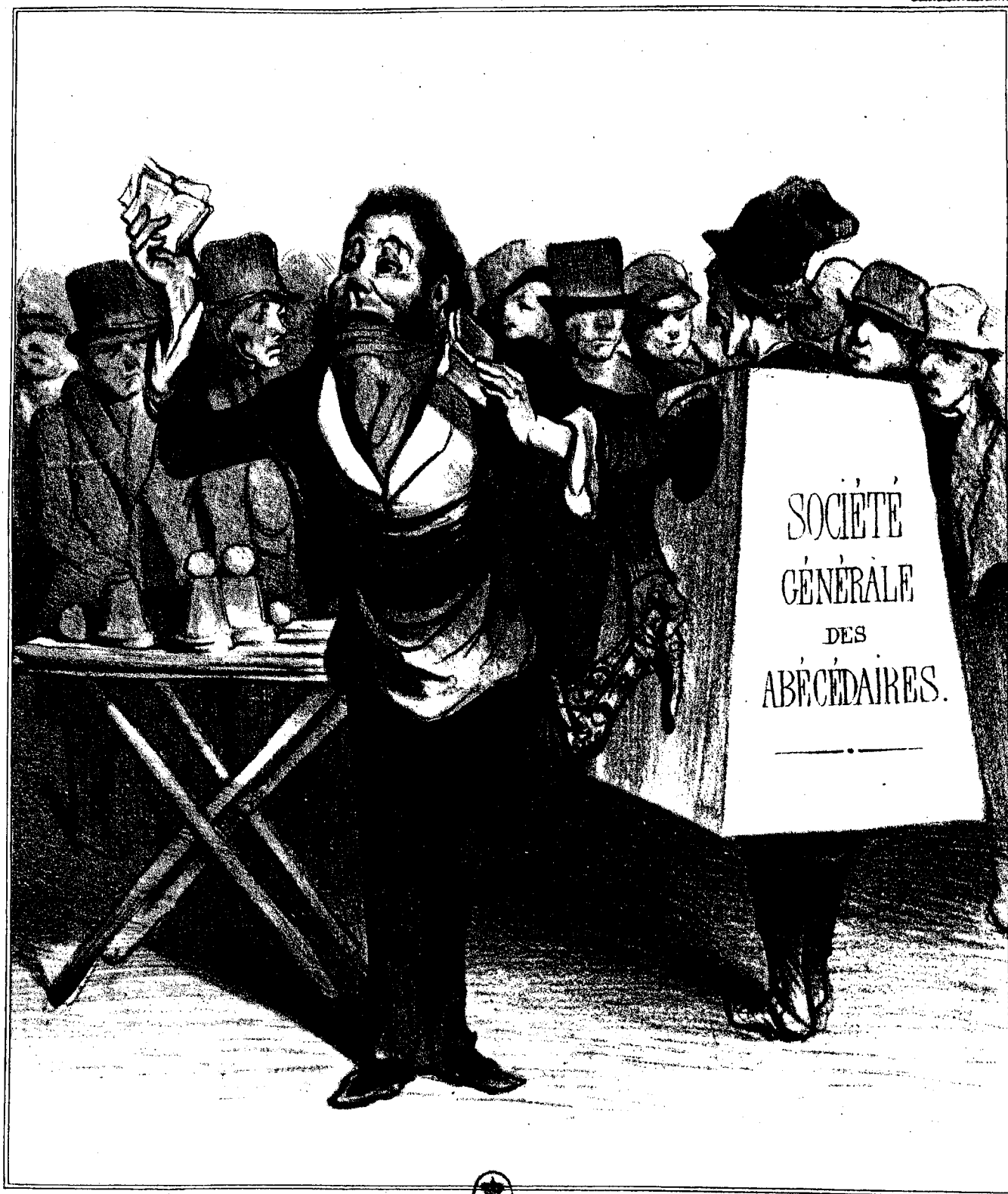
Figure 4.3



Robert-Macaire Journaliste.

Je vous apporte un article sur la loi nouvelle. Je l'écris droitement, vous savez! — Mais à qui pensez-vous, Monsieur Macaire, ce n'est pas à nous qu'il convient d'attaquer cette loi là, nous devons la défendre! — Ah! Bien! Bien! Je vous retoucherai ça, et j'en ai fait un article beaucoup en faveur de la loi.

Figure 4.4



Robert Moyaie Libraire.

Messieurs et Dames, y aurait-il dans cette aimable localité quelqu'un qui voudrait se faire un fort joli revenu sans peine et sans travail? ... Si en est un, qu'il prenne en dépôt mes abécédaires..... C'est une spécialité pour la quelle il n'est pas bien d'être libraire, pas besoin d'être commerçant, pas besoin de savoir lire, au contraire! Il suffit de me verser un abonnement! ... Les plus gros sont les meilleurs, comme dit le chanson.

Figure 4.5



Maison Martinet r. Vivienne 41 et 43 r. du Log.

Imp. Thémis Cour des Miracles 2. Paris.

— Voilà pourtant notre chambre nuptiale, Adélaïde . . . ces limousins ne respectent rien, ils n'ont pas le culte des souvenirs! . . .

Figure 4.6

Le Nouveau Paris



Imp. Berthelet, Paris.

Comme c'est heureux pour les gens pressés, qu'on ait élargi les voies de communication!!!

Figure 4.7



— Quinze centimes un bain complet..... parole, c'est pas payé !....

Figure 4.8



Chez Aubert Pl. de la Bourse, 29.

Imp. d'Aubert & C^{ie}.

UNE COURSE AU COUCOU.

Figure 4.9



M. Martini, 123, r. Rivoli et 41, r. Vienne

EN CHEMIN DE FER

Lith. Destouches 88 r. Paradis

— Nous approchons de ce grand Tunnel ou depuis le commencement du mois il y a déjà en trois accidents !...

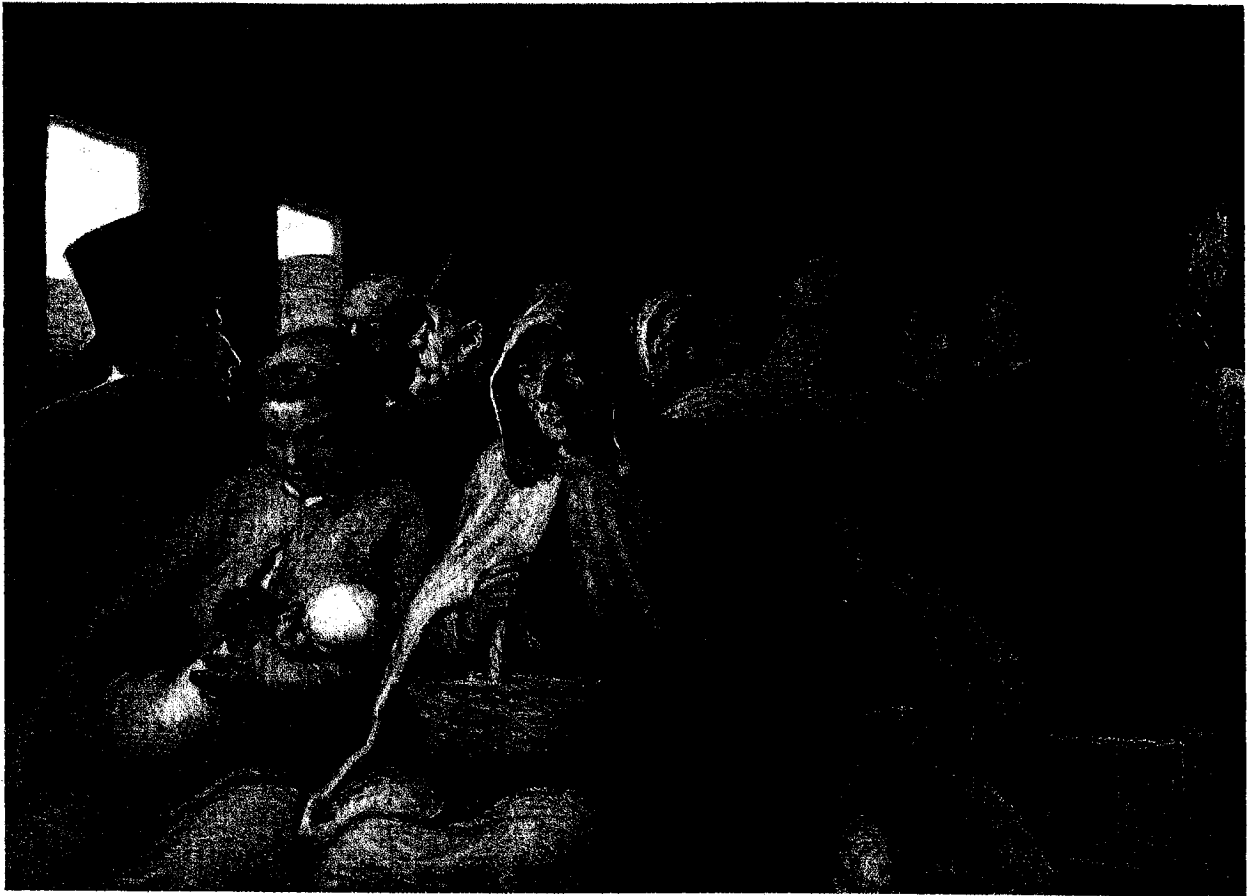
Figure 4.10

EN CHEMIN DE FER



M. PRUD'HOMME_Vive les troisième on peut y être asphyxié mais jamais assassiné .

Figure 4.11



270

Un wagon de troisième classe

Figure 4.12

LES BAS-BLEUS.



Fig. 4.1 Honoré Daumier.

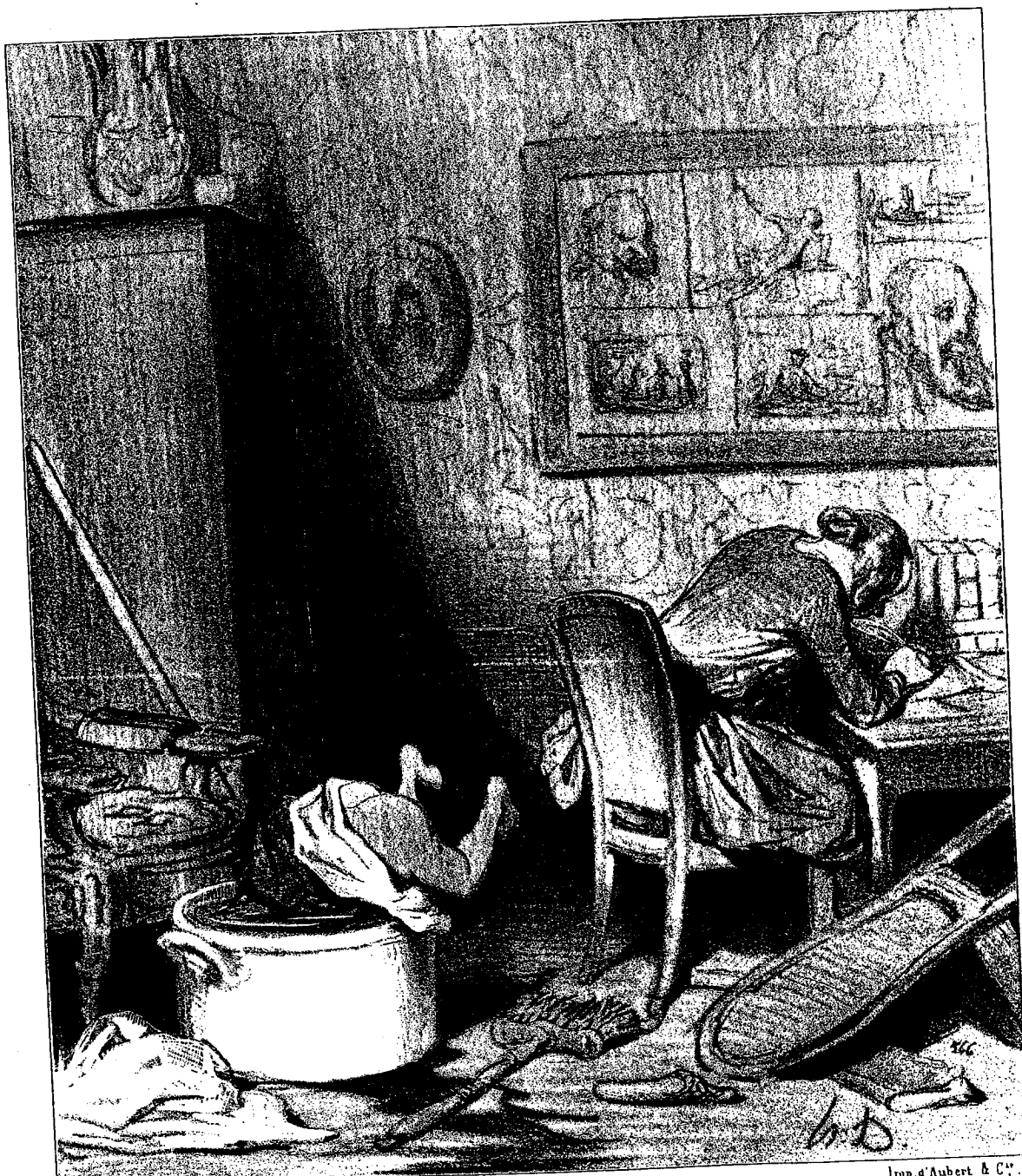
C'est singulier comme ce miroir m'applatit la taille et me maigrit la poitrine! Que m'importe? . . . Mme de Staël et Mr de Buffon l'ont proclamé . . . le génie n'a point de sexe.

Figure 4.13



Ah vous trouvez que mon dernier roman n'est pas tout-à-fait à la hauteur de ceux de Georges Sand... ! Adélaïde, je ne vous reverrai de la vie !

Figure 4.14



Chez Aubert, Pl. de la Bourse, 29.

Imp. d'Aubert & C^{ie}.

La mère est dans le feu de la composition, l'enfant est dans l'eau de la baignoire !

Figure 4.15



Maison d'arrêt, N° 7, Rivoli et St. Yvienne

Lith. Destouches 28 r. Paradis 1^{er} Par.

Des dames d'un demi-monde, mais n'ayant pas de demi-jupes .

Figure 4.16



M^r Martinet 173 p. Rivoli et Al., r. Vivienne.

Lith. Destouches, 26, r. Paradis P^{re} Paris.

LA CRINOLINE EN TEMPS DE NEIGE
 - Ma belle dame... faut-y vous donner un coup d'balai ?.....

Figure 4.17



chez Haugfer N ou Cruissant, 16

Imp. d'Anbert 111

LE MARI (*écroulé*) : « nous étions mollement étendus sur la mousse odorante, les rayons de la lune perçaient les branches du Saule agité par la Brise du soir. Enivrés d'amour nous lançions au Ciel des S'ermens qui reombaient dans nos cœurs. »
LA FEMME (*à part*) : Peut-on lire ces choses avec un bonnet de coton, et une boule comme la sienne!.....

Figure 4.18



Che Bouyer & C^{ie} R. du Croissant, 16.

UN SOUVENIR DE JEUNESSE.

—Tiens vois-tu nos chiffres ne sont pas encore effacés !....ô Sophie c'est ici que j'obtins ton cœur.
—Taisez-vous donc Théophile.... si on nous entendait !

Figure 4.19



Chez Asher, gal Veu-Dodat.

Malheureux!... tu veux donc tuer le père de tes enfans?.....

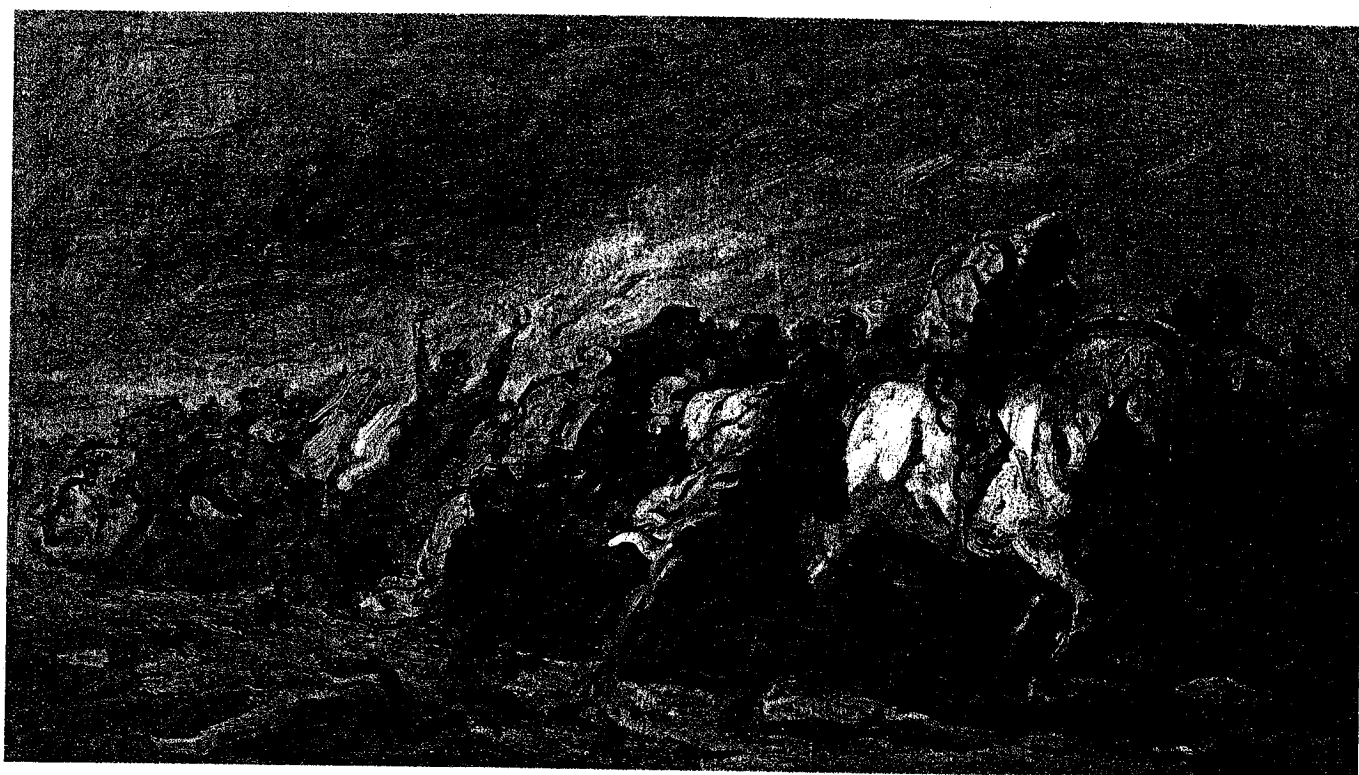
Se vend chez Baugier, B.C.^{te} Editeurs des Dessins de la CARICATURE, du FIGARO et du CHARIVARI, R. du Croissant, 16.

Figure 4.20



UN CAUCHEMAR DE M. DE BISMARCK.
— Merci !...

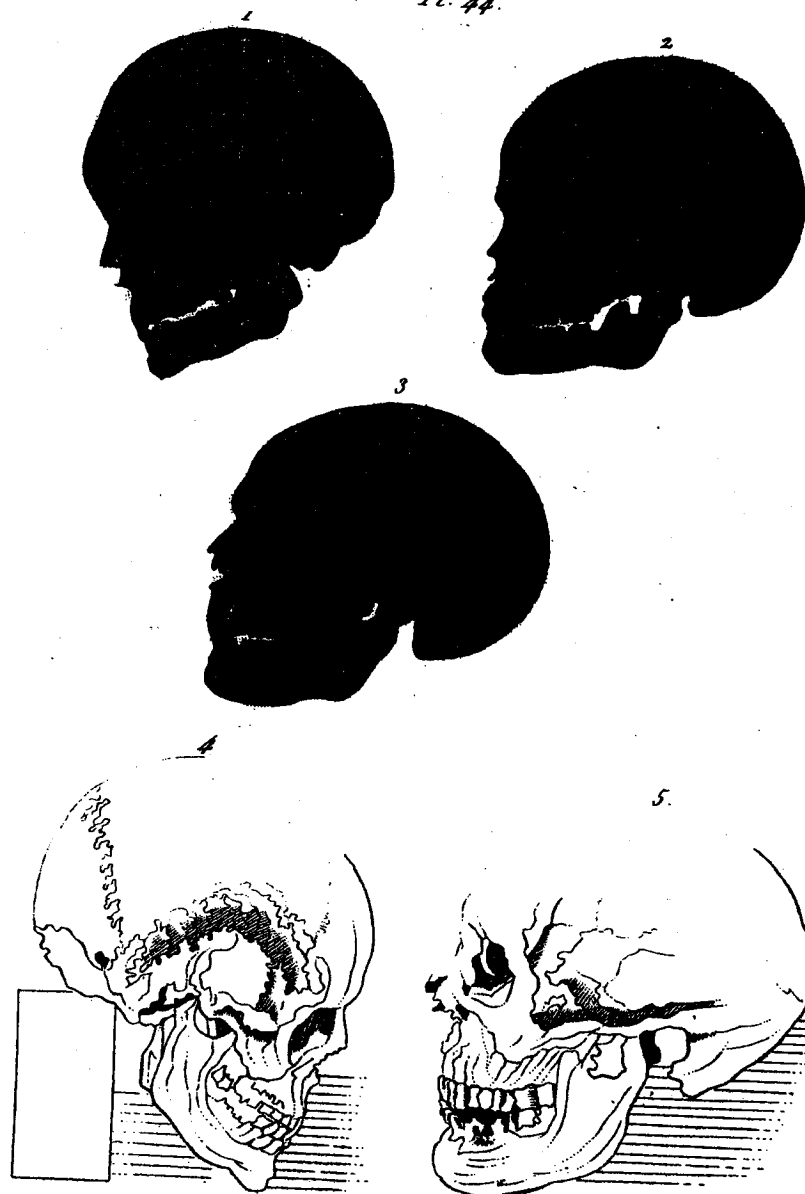
Figure 4.21



152

Les Fugitifs ou Les Émigrants

Figure 4.22



Crânes

Figure 5.1



24

Charles-Léonard Gallois

(Monaco, 1789 - Paris, 1851),

publiciste républicain et historien

ou son fils **Léonard-Joseph-Urbain-Napoléon Gallois**

(Tarbes, 1814 - Paris 1874), journaliste

Historique

Voir cat. 10.

Figure 5.2



37

Baron Joseph de Podenas

(Nogaro [Gers], 1782 - Montpellier, 1851), député

Historique

Voir cat. 10.

Figure 5.3



21

Jean-Marie Fruchard

(Lorient, 1788 - 1872), député

Historique

Voir cat. 10.

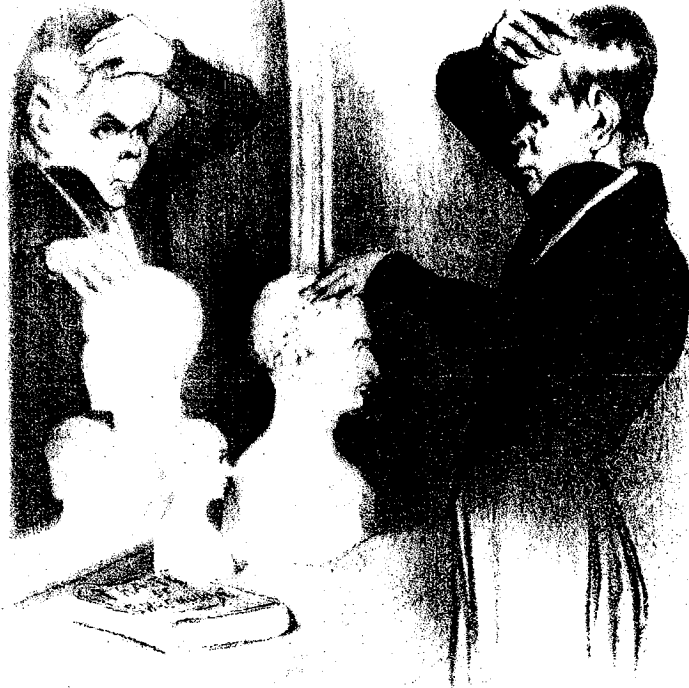
Figure 5.4



63

*Le Phrénologiste palpant « un crâne à demi rongé
et prêt à tomber en poussière... »*

Figure 5.5

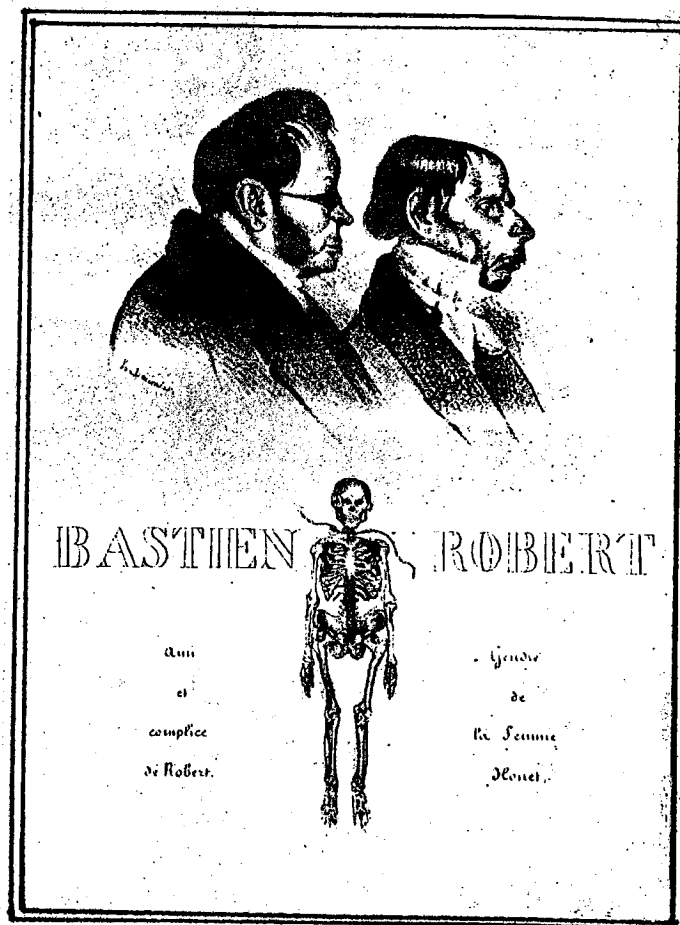


12 DAUMIER, 'The Cranioscope-Phrénologistoscope: Yes, that's it I have the bump of ideality, of causality, of locality, it's a remarkability.' 1836. D.300

Figure 5.6

159. — BASTIEN ET ROBERT

(H. 255 millim.; L. 188)



(1833). — 2^e Etat.

(Cat. H. D. 16).

Figure 5.7



263. — LE BANQUIER

(H. 238 millim. ; L. 176)

Figure 5.8



Chez Beaupier, R. du Croissant 16.

Imp. d'Aubert & Co.

PIQUE-ASSIETTE.

Voyons une noce de première classe chez Very ! en avant les gants blancs, je salue la mariée comme ami du mari et le mari ; comme connaissance de la mariée !

Figure 5.9



Dessins de Lavater

Figure 5.10



Lavater – Twelve Attitudes

Figure 5.11



Ce bon M^r Ratapail leur a promis qu'après qu'ils auraient signé sa pétition
les alouettes leur tomberaient toutes rôties.



138

*Ce bon Mr Ratapail leur a promis qu'après qu'ils
auraient signé sa pétition les alouettes leur tomberaient
toutes rôties*

Figure 5.12



48

Bataille [Alex. Simon Pataille]

Le Charivari, 11 juin 1833

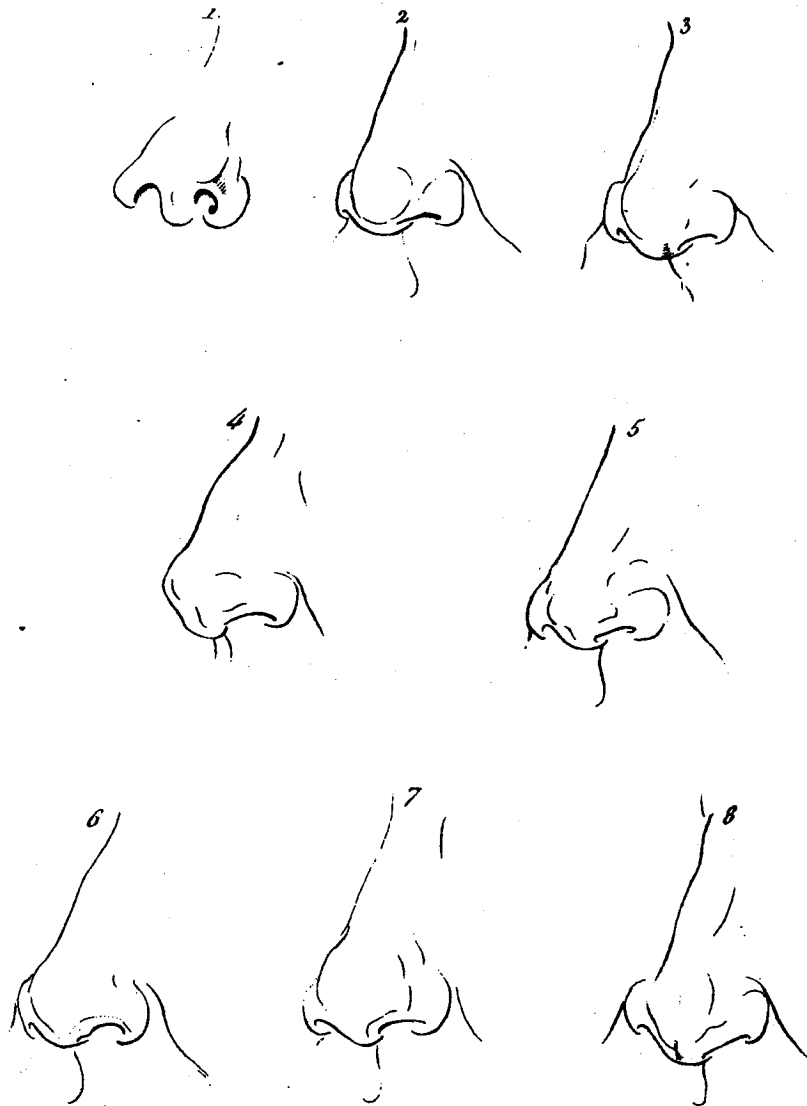
Lithographie ; deuxième état sur deux

14 × 12 cm

Signé en bas à gauche : *h.D.*

Figure 5.13

Pl. 80.



Les Nez

Art de connaître les hommes par la physionomie!

Figure 5.14



<http://www.raremaps.de/daumieroccult.html> 02-05-09

La Fluidomanie

Figure 5.15

734. — MORT DE JUSTIN, VALET DE CHAMBRE DE MAULINCOUR.
« Ses amis, pris de vin comme lui, l'auront laissé se coucher dans la rue... »

(H. 135 mill.; L. 94.)



Signé à gauche : *H. D.*

Balzac, *Ferragus*, édition Furne, t. IX, frontispice; édition Houssiaux, t. IX, p. 69. Non reproduit dans les éditions Marescq et Michel-Lévy.

Non décrit par Rümman, mais mentionné au n° 13 de sa *Bibliographie* de Daumier.

Figure 6.1

735. — FERRAGUS, LES DEUX MAINS SUR SA CANNE.
« Il s'appuyait contre un arbre quand le cochonnet s'arrêtait... »

(H. 130 mill.; L. 87.)



Signé à gauche : A B L; à droite : H. D.

Balzac; *Ferragus*, édition Furne, t. IX, p. 109; édition Houssiaux, t. IX, frontispice; édition Marescq et édition Michel-Lévy, t. III, p. 25; *Charivari*, 20 novembre 1846.

Rümann, n° 464.

Figure 6.2

736. — LE PÈRE GORIOT.

« Aux uns il faisait horreur, aux autres il faisait pitié. »

(H. 118 mill.; L. 93.)



Signé à gauche : H. D.; à droite : BAULANT.

Balzac, *le Père Goriot*, édition Furne, t. IX, p. 313; édition Houssiaux, t. IX, p. 325; édition Marescq et édition Michel-Lévy, t. III, p. 16; *Illustration*, 5 décembre 1846.

Rümann, n° 463.

Figure 6.3



IMP. N. BACHY

VAUTRIN

*Sa figure, rayée par des rides prématurées,
offrait des signes de dureté que démentaient
ses manières souples et liantes.*

Figure 6.4

737. — « EXÉCUTION ADMINISTRATIVE » DE RABOURDIN : CUISINIER SAIGNANT UNE VOLAILLE.
 « Quand Rabourdin revint dans la cour, il trouva Sébastien en larmes qui lui présenta la lithographie
 dont voici le principal trait rendu par ce léger croquis » :

(H. 120 mill.; L. 88.)



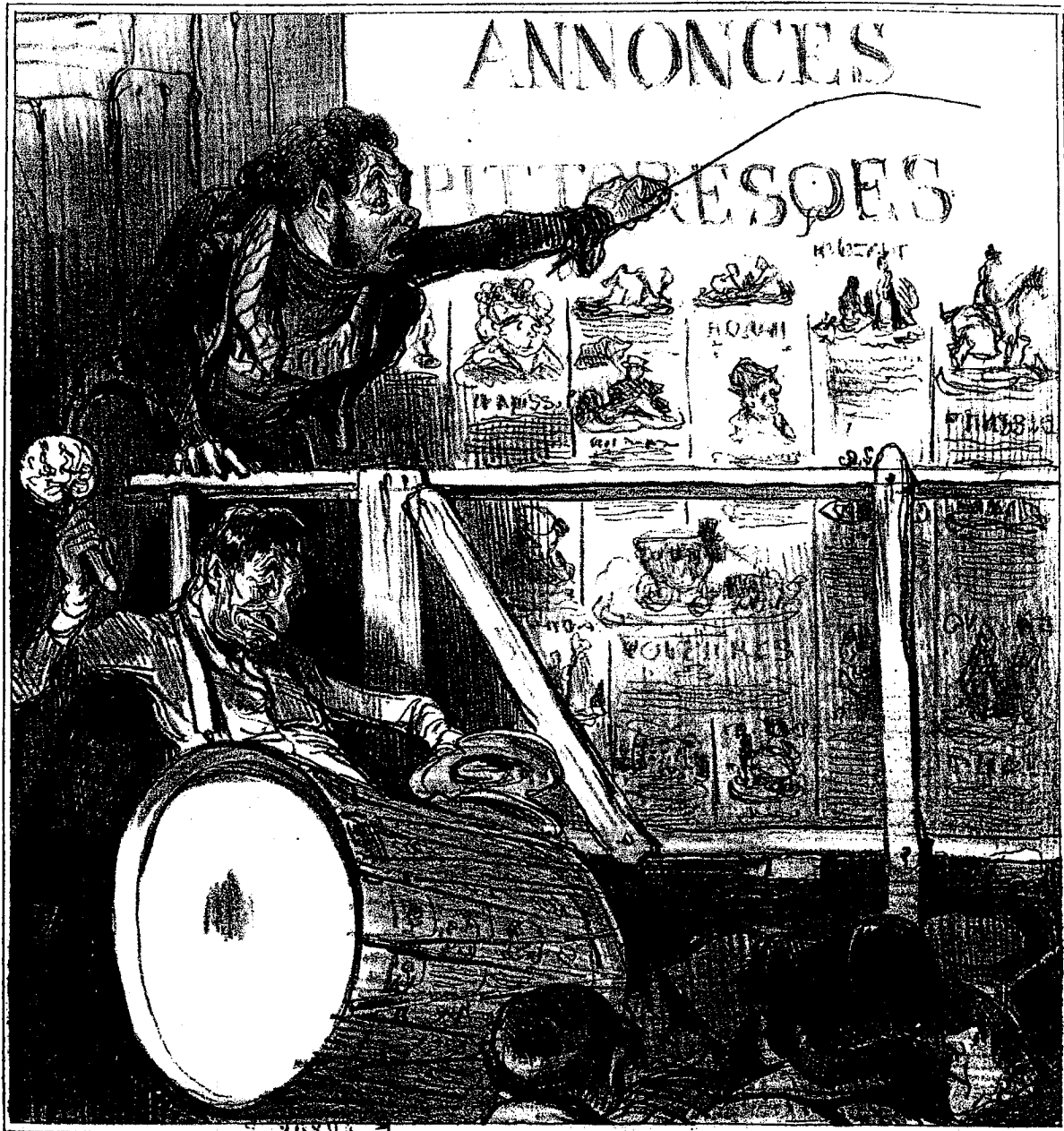
Signé à gauche : H. D.; à droite : S P enlacés.

1^{er} état (l'état reproduit) : Balzac, *les Employés*, édition Furne et édition Houssiaux, t. XI, p. 320.

2^e état (planche réduite : H. 115 mill.; L. 88, la signature coupée) : Balzac, *les Employés*, édition Marescq et édition Michel-Lévy, t. II, p. 46.

Non décrit.

Figure 6.5



Par M. Gautier et Théophile

BIBLIOTHEQUE

Des Autors qui ont écrit

de M. Robert et C.

*Voulez-vous de l'or, voulez-vous de l'argent, voulez-vous des diamants, des millions, des millions? Approchez, faites, vous savez
Baoud! Baoud! Baoud-boud-boud!! Hésitez, hésitez, vous de l'or, de l'argent, de l'or, de l'argent, de l'or, de l'argent, de l'or, de l'argent
galliléusque!... Vous, vous, vous, vite, la loi, ou changez, vous allez tout perdre, dépêchez-vous, prenez, prenez
vos billets! prenez vos billets!! (Grand, grand, la musique)
Baoud! Baoud!! Baoud-boud-boud!! Baoud!! Baoud!!*

Figure 6.6

Mens agitat molem.

(Virgile)

*L'esprit d'un homme se devine à la
manière dont il porte sa canne.*

(Traduction fashionable).



Figure 7.1



Du sentiment de la vie élégante

Figure 7.2

PHYSIOLOGIE DU RENTIER DE PARIS



Figure 7.3



XII

Rien ne ressemble moins à l'homme qu'un *homme* !

Promeneur en manteau à pèlerine

Figure 7.4



Promeneur, la canne derrière le dos

Figure 7.5

569. — DEUX PROMENEURS, L'UN S'APPUYANT
SUR SA CANNE, L'AUTRE TENANT UN PARAPLUIE,
SE DIRIGEANT VERS LA GAUCHE.

(H. 64 mill.; L. 44.)



Signé à gauche : F. G.

Physiologie du Rentier, p. 107; *Jardin des Plantes*,
p. 54; *Muséum d'histoire naturelle*, t. II, p. 19.

Rümann, n° 432.

Figure 7.6

565. — PROMENEUR, LA CANNE
SOUS LE BRAS, LES MAINS DANS
LES POCHES.

(H. 35 mill.; L. 30.)



Non signé.

Physiologie du Rentier. p. 56.

Rümann, n° 424.

Le déclamateur

Figure 7.7



à Paris, chez Dupin, Galerie Colbert.

Lith. de Lemercier, Boulevard C^o.

..... Mieux pitié du pauvre pêcheur !

Le Martin-pêcheur (sur Seine)

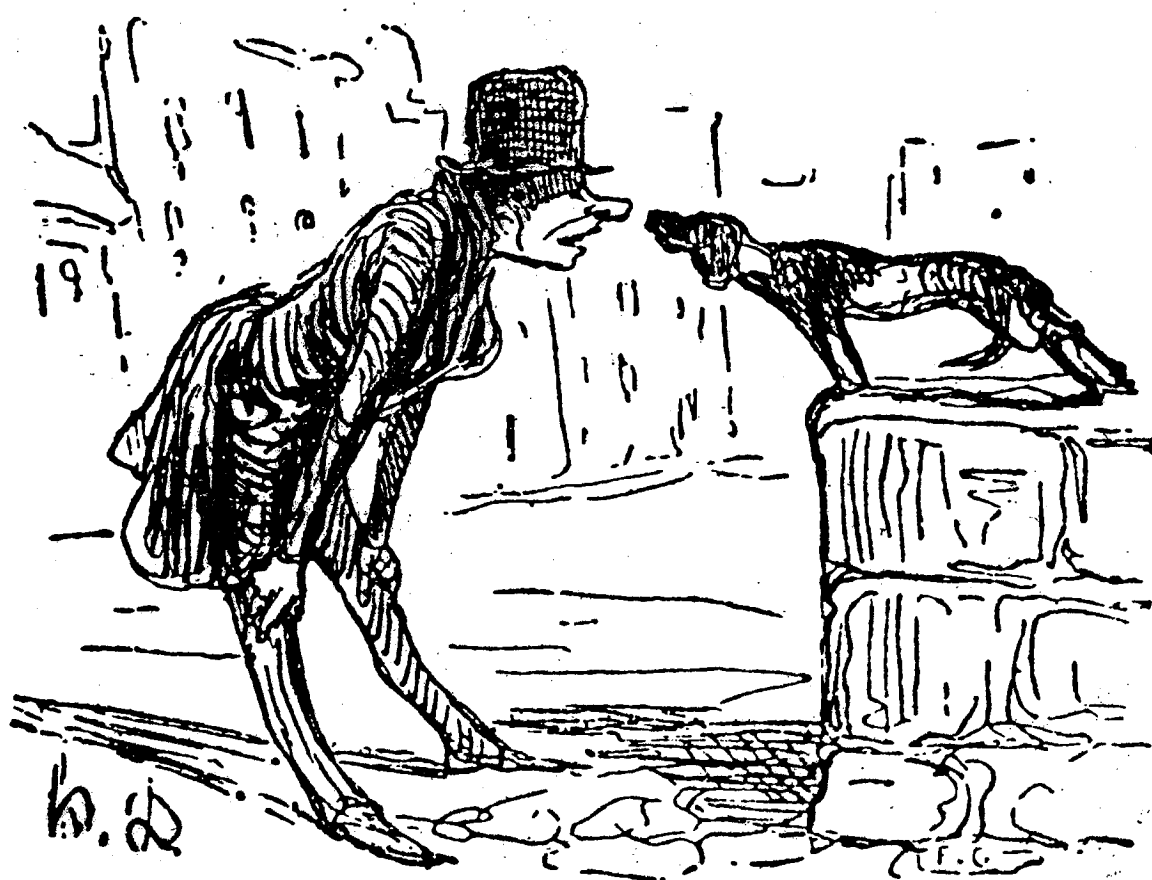
Cette espèce de Martin-pêcheur ne pêche rien, d'autant qu'il ne se plaît à voler qu'à l'heure où il ne peut pas aller à l'eau. Le Martin-pêcheur se tient immobile comme une borne aquatique. Les bruits qui l'environnent, le bruit, la pluie, le tonnerre, les éclats, les qualifications des passants, rien ne l'émeut, rien ne saurait le détourner de sa ligne. Quelquefois, après une journée entière d'attente, il finit par sentir l'attraction du poisson fêlé sous un poids inaccoutumé, son âme s'élève, son cœur bondit d'espérance et de bonheur, il se lève avec précaution, se remue... un peu, ça va, ça vient, mais, à défaut de poissons, il est toujours certain d'être frappé d'un rhumatisme ou des fluxions de poitrine. Le Martin-pêcheur stationne d'ordinaire, le long des quais, par la pluie, le vent et le soleil, en fait dans l'eau jusqu'à mi-corps, c'est ainsi qu'il descend gaiement le fleuve de la vie. Et lors qu'enfin la mort, vint le saisir, il se prend à louer de l'existence du genre.

Figure 7.8



Le marié

Figure 7.9



L'homme et le chien

Figure 7.10



Recevant ses sujets

Figure 8.1



par M. M. Duvovier et Philippon:

Ober: Antwort gel. vortheilslos.

Map. d'Hubert et C^{ie}[illegible]

la Grande Collection 1833
Paris le 15 8^{bre} 1833

Figure 8.2



57 *Right*, Frédérick Lemaître in his role as Macaire. After a photograph by Carjat

Figure 8.3



Robert-Macaire mendiant distingué.

Monsieur est-ce bien à vous que j'ai l'honneur de parler? — A moi-même, Monsieur. —
 J'en suis sûr! Vous avez le air d'un très joli chien! — En avez-vous? — Pas du tout! Monsieur,
 vous devez connaître ma famille, les Macaire? Nous sommes tous de Paris, nous nous sommes fait
 l'air sur les galeries, nous nous appartenons aussi à la marine. Des malheurs judiciaires,
 des persécutions politiques nous ont plongé dans une affaire délicate et je n'hésite pas à vous deman-
 der vos secours de dix francs... — Monsieur, je ne donne pas aux personnes que je ne connais
 pas. — C'est juste, c'est juste! Dans ce cas, priez-moi dix francs.

Figure 8.4



Chef d'œuvre H. du Croissant, 16.

Chef d'œuvre H. du Croissant, 16.

L'op. d'André d. C.

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.

Quintessence intime de M. Narcisse, le Salvandy

Figure 8.5

108. — « FASHIONABLE. »

(H. 81 mill.; L. 44.)



Signé à gauche : L.; à droite : H. D.

Charivari, supplément à la *France* du 21 février 1839 et 1-2 avril 1839; *Figaro*, 21 avril 1839; *Paris au XIX^e siècle*, p. 14; *la Mode*, 20 février 1840; *Muséum parisien*, p. 364; *Physiologie de l'Anglais à Paris*, p. 113; *Caricature*, 2 juillet 1842; *Caricature-programme*, 31 mai 1851. Rümman, n° 495.

« Le Fashionable »

Figure 8.6



Ten Attitudes # 7

Figure 8.7



Exploitation de l'amour.

*O mon amour! Avec quel plaisir j'admire, je caresse le charmant portrait que tu m'as envoyé!
 Mais tu l'as fait venir de brillants, quelle folie! Ne fais donc plus de ces choses là, tu
 me fais de la peine..... Et cette chaîne de merises, comme elle est belle! Comme elle est riche!...
 Aussi, je veux à mon tour, t'offrir un présent qui te soit agréable, qui te rappelle notre
 amour, notre bonheur..... Je veux te donner une mèche de mes cheveux.....*

Figure 8.8



Le Chevalier des Adres est l'amant d'une femme du monde, il est aimable, pressé, il joue la passion et se dispoûment... un jour, un huissier prétendu, une prétendue lettre de change tombent comme la foudre au milieu des plus tendres épanchements.

Oh! mon dieu! Le Baron de Wormspire, un ami, me faire jeter en prison! déshonorer mon bonheur! m'enlever à ce que j'aime! Ô les amis, les amis!!... il n'y a donc plus d'amis!!!

La pauvre femme, la pauvre dupe, se dépouille de son or, de ses bijoux, donne tout ce qu'elle peut donner, emprunte, se ruine et reconnaît trop tard que son chevalier n'est qu'un chevalier d'industrie, un vrai Robert Macaire!

Figure 8.9



Une mine d'or qui dort

Ah! ça, nous avons bien réalisé notre million, mais nous avons promis de l'or et nous ne trouvons que du sable.
 — Va toujours! exploite ton capital, n'en va pas une mine d'or — Oui, mais après — Après? tu
 diras je me suis trompé, c'est à refaire et tu formeras une société pour l'exploitation du sable. — Brrrrr!!
 il y a des gendarmes dans le pays — Des gendarmes?... tant mieux, tant mieux, ils se prendront des actions

Figure 8.10



Brevet. d'invention, capital 3 millions.

Comment, vous appelez-vous brave homme? — M'sieu, je m'appelle Godichard, dit Boit-z-à-mort. — Ah, vous êtes le fameux Godichard, l'inventeur de la poudre bitumineuse. — Non, m'sieu, j'ai pas inventé la poudre. — Si fait, si fait! et la preuve, c'est que nous vous offrons cinq cents francs pour votre procédé, votre matériel et surtout votre nom. Vous êtes gérant de la société du Bitume Godichard. — Que que j'aurai à faire, m'sieu? — Vous n'aurez qu'à être, manger, dormir et signer. — Mais m'sieu, je n'ai pas signé. — Que qu'ça fait! nous autres, du comité de surveillance, nous signerons pour vous.

Figure 8.11



Chez Aubert, Pl. de la Bourse.

— Il paraît décidément que mon gaillard est un grand scélérat tant mieux
si je parviens à le faire acquitter, quel honneur pour moi !

Figure 8.12



Lecture d'un testament

Figure 8.13



11

Trois coquins

Figure 8.14



Bohemians of Paris.
The Sick-Nurse.

Figure 8.15



La Némésis médicale

Figure 8.16



Le Début.

(Bertrand) Oh ! non ! la malade est faible, elle succomberait... L'opération devient impraticable...
 (Robt Mac) Impraticable ! !!!... il n'y a rien d'impraticable pour un débutant... Ecoute ! nous sommes inconnus. Si nous échouons, nous restons dans l'obscurité ; ça, ne nous recule pas. Si par hasard nous réussissons... C'est fini, nous sommes lancés, notre réputation est faite !... (Ensemble) Pratiquons ! pratiquons

(Donnez donc votre pratique à ces gaillards là.)

Figure 8.17

- « ROBERT-MACAIRE USURIER, DISCUTANT SES INTÉRÊTS AVEC UN EMPRUNTEUR. »

(H. 90 mill.; L. 85.)



Figure 8.18

154. — L'AVARE AUX SACS D'ÉCUS.
(H. 54 mill.; L. 83.)



Signé à gauche : H. D. à droite : L.

Charivari, 27 janvier 1839...; *Salon de 1839*, p. 5; *Vocabulaire des enfants*, p. 176; *Muséum parisien*, p. 40; *Caricature*, 23 août 1843; *Parodie du Juif-errant*, p. 136; *Grand abécédaire*, p. *Caricature-programme*, 14 août 1850.

Rümann, n° 672.

Figure 8.19



Chez Rouger & Co. Editeur A. du Croissant 16.

Chez Aubert & Pl de la Bourse

Imp. d'Aubert & Co.

MÉNÉLAS VAINQUEUR .

Sur les remparts fumants de la superbe Troie
Ménélas fils des Dieux, comme une riche proie,
Ravit sa blonde Hélène et l'emmene à sa cour
Plus belle que jamais de pudeur et d'amour

ILLUSTRATION (Traduction Barres)

Figure 9.1

2919. — M^r PRUDHOMME VOUANT SON FILS AU... NOUVEAU DIEU...

(L. 264 millim. ; H. 198)



M^r Prudhomme vouant son fils au culte du nouveau dieu des Parisiens.

(1857).

(Cat. H. D. 3677).

Figure 9.2



maison Martini 1467. Revue d'Art et d'Archéologie

Lith. Delaunay 107. Paris 1875

À LA BOURSE .
Ce qu'on appelle une corbeille — pas de fleurs en tout cas .

Figure 9.3