Histoire ancienne : Ulysse et Pénélope dans les caricatures d'Honoré Daumier

Samuel **Janssen**

Louvain-la-Neuve, le 20 avril 2020

[Extrait des *Folia Electronica Classica*, t. 39, janvier-juin 2020]

Histoire ancienne : Ulysse et Pénélope dans les caricatures d'Honoré Daumier

Samuel Janssen

Étudiant UCLouvain

Master en langues et lettres françaises et romanes à finalité approfondie

Introduction

Dans la série *Histoire ancienne*, les caricatures d'Honoré Daumier ont ceci de singulier qu'elles construisent un espace intermédial où le texte et l'image sont intimement connectés, non seulement parce que ces caricatures sont diffusées dans la presse, mais surtout parce que, dans le cas qui nous occupe, elles sont accompagnées d'une légende et elles thématisent des épisodes d'une œuvre littéraire : *L'Odyssée*. Nous souhaitons interroger ce dialogue intermédial dont la pertinence sera relevée au cours de notre réflexion. La rencontre entre l'épopée et l'image caricaturale nous invite à envisager les effets esthétiques et historiques de la caricature, et nous amène à penser son potentiel réflexif. Par le biais de cette analyse, nous voudrions définir certaines logiques de la caricature, non exhaustives ni généralisables, mais propres à l'esthétique d'Honoré Daumier, de son époque et des œuvres ciblées par notre thématique.

Deux axes seront mobilisés pour conduire notre réflexion et constitueront ses principales balises : d'une part, certaines caractéristiques de la caricature, d'autre part, leurs effets esthétiques et historiques. L'enjeu de cette réflexion consiste à illustrer nos constatations et nos analyses par trois représentations caricaturales de *L'Odyssée,* réalisées par Honoré Daumier (1808-1879) pour le périodique français *Le Charivari*.

Dans un premier temps, il s'agira de décrire brièvement la société dans laquelle sont parues les caricatures de la série *Histoire ancienne,* afin d'appréhender le contexte de leur réception. Suivra alors un panoramique global de l'œuvre caricaturale du dessinateur, pour en saisir sa diversité et ses principes généraux. Notre préoccupation consistera ensuite à souligner les logiques de la caricature. Nous aborderons les enjeux critiques de la série *Histoire ancienne*, en nous attardant sur l'analyse de trois caricatures de Daumier. La sélection de ces planches se justifie par leur cohérence : toutes les trois proviennent d'une même série, toutes ont requis la

[Extrait des *Folia Electronica Classica*, t. 39, janvier-juin 2020]

même technique de réalisation – la lithographie – et toutes font appel à une légende. Sur le plan thématique, les caricatures traitent du même objet : *L'Odyssée,* et plus précisément, le couple Pénélope/Ulysse.

1. Honoré Daumier et la caricature

1.1. Contextualisation

L'activité artistique la plus prolifique d'Honoré Daumier se développe dans la première moitié du XIX^e^ siècle, plus précisément sous la Monarchie de Juillet (1830-1848). L'émergence de ce régime politique se caractérise par son instabilité, renforcée par la tension qui règne en France à cette époque : les valeurs de la Révolution sont tiraillées entre le conservatisme et le progrès, l'ancien et le moderne.

Au terme des Trois Glorieuses, la population de Paris manifeste son opposition au pouvoir royal. Progressivement, les émeutes prennent de l'ampleur et s'apparentent au climat que la France a connu lors de la Révolution. L'abdication de Charles X inaugure de nouvelles élections – menées par une assemblée constituée d'une poignée d'électeurs – qui introniseront le duc d'Orléans, Louis Philippe, plus connu dans l'Histoire sous le nom du « roi citoyen ». Louis-Philippe est perçu par certains comme un monarque avide de pouvoir et d'argent et dont la citoyenneté qu'on lui attribue est très relative.

Dans la première moitié du XIX^e^ siècle, la presse se développe massivement : alors que les journaux de l'Ancien Régime sont adressés à une certaine classe, la presse élargit sa diffusion sous le règne du « roi des Français ». Les prix baissent à partir de l'apparition de *La Presse* d'Émile Girardin en 1836 (les historiens considèrent cette date comme l'avènement de la civilisation de la presse écrite). Girardin ouvre les portes du journal à la publicité : cet apport modifie le coût d'achat, le prix d'un journal baisse dorénavant de moitié. Par conséquent, le journal change de nature, devenant non seulement un lieu d'information et de débat, mais également un objet mercantile. Le corollaire de cette évolution est la démocratisation de la presse écrite qui se destine à un public de plus en plus hétéroclite.

Publiées dans cette presse, les caricatures d'Honoré Daumier n'auront de cesse d'interroger les discours de son temps, comme un miroir tendu à la société.

1.2. L'œuvre caricaturale d'Honoré Daumier

Honoré Daumier réalise ses premières caricatures dans l'hebdomadaire *La Silhouette* en 1829. Une de ses planches représente le roi Louis-Philippe en Gargantua, géant pathétique affalé sur un trône (une chaise percée), sa bouche énorme qui engloutit des sacs remplis de lingots d'or, nourrie par un peuple miséreux. Ses excréments sont de nouveaux décrets et des textes de loi. Le réseau métaphorique mobilisé dans cette caricature renvoie à la gloutonnerie, un péché dénoncé par l'Église

dès l'époque médiévale. L'allusion à la figure littéraire décrite en sous-texte – *Gargantua* (fig. 1) – renforce l'allusion au vice. La légende éclaire l'interprétation : l'évocation de l'appétit gargantuesque stigmatise le règne de la bourgeoisie, mais également l'exploitation de l'homme par l'homme. Cette caricature au comique scatologique – qui a valu au dessinateur six mois de prison pour atteinte à la personne du roi – affirme son « écriture personnelle ».

Selon Valérie Sueur-Hermel,

> « (…) la concision et la rapidité d'exécution de ses lithographies ne sont pas les seules caractéristiques de la graphie de Daumier, dont on perçoit aisément l'évolution simplificatrice au fil des années. L'efficacité de la composition, la vigueur du trait, l'expressivité de la ligne, l'instantanéité du rendu du mouvement, la puissance des contrastes d'ombre et de lumière et surtout la maîtrise des spécificités du dessin sur pierre y participent de manière tout aussi capitale[1]. »

Dès le début de ses activités, Daumier adopte l'art de la lithographie, procédé pictural apparu en France en 1820. Sa gamme de couleur s'étend du blanc du papier à un camaïeu de noirs, réalisé soit au crayon soit à la plume, et rehaussé sur certains contours par des traits à l'encre lithographique. Entre les deux extrêmes, des dégradés de gris sont dessinés en hachures croisées ou parallèles. À ces procédés s'ajoutent diverses techniques de grattage, tantôt à l'aide d'une pointe sèche, tantôt à l'aide d'une pierre abrasive, plus ou moins atténuées selon l'adoucissement voulu. Daumier s'impose comme un virtuose de l'art du noir et blanc, jouant constamment sur les effets d'ombre, d'éclairage, d'atténuation, de cadrage : tout au long de son évolution artistique, il s'applique à atteindre « l'essence » et l'épuration progressives des formes[2].

Daumier est considéré par les historiens de l'art comme un précurseur du Réalisme (« un réalisme qui montre le vrai jusqu'à la laideur[3] »), alors même qu'il dessine pendant la période romantique. Il a prouvé, en réalisant la scène macabre du *Massacre de la Rue Transnonain* (fig. 2), qu'il maitrisait les techniques de la lithographie pour adopter un ton tragique différent de son burlesque habituel[4]. En effet, la majeure partie de son œuvre s'inscrit dans un intermédiaire entre tragique et comique, à l'instar de la planche *Le ventre législatif* (fig. 3), une déclinaison de portraits de politiciens au visage déformé, à la fois ridicule et effrayant.

---

[1] SUEUR-HERMEL V., « Le style lithographique de Daumier », [en ligne] : Exposition BNF, <http://expositions.bnf.fr/daumier/arret/02.htm#page>, consulté le 20 décembre 2019.

[2] Nous faisons par exemple référence au style allégorique de la fin des années 1860 : nous aborderons l'exemple de la *Pénélope moderne* dans la suite de notre réflexion.

[3] LE MEN S., *Daumier et la caricature*, Paris, Éditions Citadelle et Mazenod, 2008, p. 10.

[4] Les références à la notion de *burlesque* se basent sur la définition du TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE : « Qui développe des idées extravagantes à l'aide d'expressions bouffonnes, voire triviales, en vue de divertir », [en ligne] : TLFi <https://www.cnrtl.fr/definition/burlesque>, consulté le 21 décembre 2019.

La singularité de œuvre de Daumier se situe précisément dans sa capacité à se diversifier : ses productions prolifiques thématisent des sujets politiques, sociétaux ou de mœurs, oscillant entre le tragique, le comique, le ridicule et le trivial. Son « écriture caricaturale » vise autant les individus – à la fois ses adversaires (Louis-Philippe) et ses idoles (Victor Hugo) – que les institutions[5].

2. Esthétique de la caricature

2.1. Forme, texte et contexte

La première occurrence du terme *caricatur*a (du latin *caricare*, traduit par *charger, exagérer*) date de 1646, dans la préface d'un album d'Annibal Carrache[6]. En français, il dérivera en *charge* et *caricature.* Deux définitions méritent d'être épinglées pour saisir les contours de la notion[7] :

> Caricature : Terme de peinture ou de dessin par lequel on entend un portrait-charge dont les défauts naturels sont agrémentés, de manière cependant, qu'on y trouve la ressemblance de la personne qu'on a voulu tourner en ridicule.
>
> Charge : On donne en général ce nom, dans le dessin, à tout ce qui est outré et hors de vraisemblance. Mais on appelle particulièrement ainsi une exagération burlesque des parties les plus marquées du visage de façon que la ressemblance soit conservée et que l'on puisse reconnaître la pensée dont on fait la charge.

Dans cette tension entre *déformation* et *ressemblance*, la caricature vise une forme d'épuration et de dénuement de la forme et du trait. L'exemple le plus fréquent pour illustrer ce rapport est celui du motif de la poire, archétype de la caricature inventé par Charles Philipon et repris ensuite par Honoré Daumier pour échapper à la censure. Ce dessin est paru dans *La Caricature* le 24 novembre 1831 et représente la métamorphose du visage de Louis-Philippe en poire (fig. 4), une image simple dans la forme, reconnaissable entre toutes.

L'esthétique de la caricature du XIX[e] siècle est intimement liée à la logique de publication de la presse écrite : des journaux comme *La Caricature* ou *Charivari* sont destinés à une publication hebdomadaire et traitent de questions liées au contemporain direct de ses lecteurs, dans une perspective de critique et de

---

[5] Ouvrages de référence sur l'œuvre d'Honoré Daumier : LE MEN S., *Daumier et la caricature*, Paris, Éditions Citadelle et Mazenod, 2008. – CHERPIN J., *Daumier et le théâtre*, Paris, Les Presses littéraires de France, 1958. – PASSERON R., *Daumier : témoin de son temps*, Paris, Bibliothèque des arts, 1986. – MELOT M., *Daumier : l'art et la République*, Paris, Les Belles Lettres/Archimbaud, 2008.

[6] « Rapide histoire de la caricature », [en ligne] : BNF <http://expositions.bnf.fr/daumier/pedago/02_1.htm> consulté le 18 décembre 2019.

[7] LEVY S., « Les mots dans la caricature », in *Communication et langages*, n°102, 4[e] trimestre, 1994. p. 59-67 [en ligne] : <https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1994_num_102_1_2546?q=suzy+lévy#colan_0336-1500_1994_num_102_1_T1_0062_0000>, consulté le 18 décembre 2019, p. 62.

dénonciation. À l'origine, la caricature apparaît comme une œuvre contextualisée, indissociable du temps qu'elle examine. Fréquemment, une légende accompagne le dessin, dans certains cas par souci de lisibilité, dans d'autres, afin de produire des effets propres à sa réception. Deux cas de figure sont alors envisageables : soit le texte double l'image dans un souci de mimétisme (un cas de figure minoritaire), soit le texte dévie de la signification de l'image, selon un mouvement oblique propre à l'ironie. Lié à son contexte de publication, le dispositif de la caricature participe d'une rencontre entre texte et image : il est donc incontournable de traiter les deux aspects simultanément[8].

2.2. Problématique du grotesque

Le grotesque a été théorisé par l'historien de l'art du Collège de France André Chastel dans l'ouvrage *La grottesque. Essai sur l'« ornement sans nom »*, dans lequel il revient sur les origines du mot, *grotesca*, qui renvoie à la *grotte*. En 1480-1490, les salles souterraines de la Maison Dorée de Néron sont révélées suite à des découvertes archéologiques, et les fresques inaugurent un nouveau style pictural renaissant, propre, par exemple, à la peinture de Signorelli. En parlant de la tradition de la caricature, il est d'usage de la rattacher naturellement à celle du grotesque.

Dans la publication de l'ouvrage qu'elle co-dirige[9], Isabelle Ost souligne d'emblée le caractère fuyant de la définition du concept, au risque d'en faire une « catégorie fourre-tout »[10] ; le terme a pris, en effet, une signification plus élargie, s'introduisant dans le langage commun.

Dans le domaine de l'art pictural, Chastel situe le grotesque sur un continuum, entre deux « pulsations »[11] : la « terribilità » et « il capriccio », un versant effrayant et un versant comique. Telle qu'il la décrit, l'esthétique grotesque se rattache à deux lois, « la négation de l'espace [et de la perspective] et la fusion des espèces [par exemple, humain/animal] » – c'est-à-dire « *l'apesanteur* des formes et la prolifération insolente

---

[8] Ouvrages de référence sur la caricature et plus particulièrement sur la caricature du XIX[e] siècle : BIHL L., *La Grande Mascarade parisienne, la presse satirique parisienne entre 1881 et 1914*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2019. – ROBERT-JONES P., *De Daumier à Lautrec : essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*, Paris, Beaux-Arts, 1960. – BORNEMANN B., SEARLE R., ROY C., *La Caricature, Art et Manifeste du XVI[e] siècle à nos jours*, Genève, 1974. – HAMON P., *Imageries : littérature et image au XIX[e] siècle*, Paris, José Corti, Édition revue et augmentée, 2007. – LE MEN S., « La recherche sur la caricature du XIX[e] siècle : état des lieux », in *Perspective*, n°3, 2009, p. 426-460. – TILLIER B., *À la charge ! : la caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, L'Amateur, 2005. – TILLIER B., « Du caricatural dans l'art du XX[e] siècle », in *Perspective,* n°4, 2009, p. 538-558. – VAILLANT A. (dir.), *Esthétique du rire*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.

[9] OST I., « Introduction », in OST I., PIRET P., VAN EYNDE L. (dir.). *Le grotesque : Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2004.

[10] *Ibid*, p. 7.

[11] CHASTEL A., *La grottesque. Essai sur l'« ornement sans nom »*, Paris, Le Promeneur, 1988, p. 31.

des *hybrides* »[12] – accompagnées d'un goût permanent pour la déformation et pour la contorsion. Sur base de ces données, épinglons un exemple de caricature emblématique de ce concept esthétique – car il est difficile de ne pas songer à certaines caricatures quand on fait appel à la notion de grotesque : *Le vieux cerf* (fig. 5) de Charles de Frondat, une caricature de Napoléon III.

Ce panorama particulièrement synthétique nous amène à tirer certaines conclusions : la problématique d'une définition de la notion de grotesque tient au fait de la dispersion de ses caractéristiques qui ne se condensent jamais dans une œuvre. Or, isoler la caricature – y compris celle de Daumier – du concept de grotesque ne semble pas être un choix judicieux. D'ailleurs, les effets du grotesque s'apparentent à son fonctionnement :

> « En marge des discours dominants, le grotesque, de fait, décentre, délocalise les lieux de pouvoir pour inventer une réalité nouvelle. Pris dans un jeu entre subversion des règles et fondation de ses lois propres, il invite dès lors à une réflexion sur la normativité dans tous les champs de la créativité – sociale, politique, artistique ou autre[13]. »

Catégoriser définitivement la caricature dans le champ du grotesque semble excessif. Néanmoins, la mise en exergue de certaines caractéristiques de son esthétique doit susciter notre attention : la tension entre tragique et comique, entre laideur – fondée sur la déformation des visages et des corps – et ridicule – la moquerie et le rire étant l'intention originelle –, participe sans aucun doute de l'esthétique des caricatures d'Honoré Daumier.

3. *Histoire ancienne*

3.1. *Le Charivari* et *Histoire ancienne*

Le 29 août 1835, la loi sur la liberté de la presse provoque la fermeture de plusieurs journaux, dont *La Caricature*. Honoré Daumier se tourne alors vers les caricatures de mœurs. Il travaille dorénavant pour *Le Charivari*, hebdomadaire fondé par Charles Philipon. Notons d'ailleurs que Philipon – qui avait été inculpé pour avoir représenté Louis Philippe en poire avant Daumier – a été directeur du journal à la durée de vie éphémère *La Caricature*. *Le Charivari* est un des journaux d'opposition à la Monarchie de Juillet, moquant principalement la société bourgeoise de la première moitié du XIX^{e} siècle.

La série *Histoire ancienne*, publiée dans le périodique de décembre 1841 et janvier 1843, comporte une cinquantaine de planches. Les légendes sont de la main de journalistes et adoptent le ton du Vaudeville, en pastichant de fausses citations d'auteurs gréco-latins et en feignant qu'elles sont de la main des grands érudits du

[12] *Ibid*, p. 25.

[13] OST I., « Introduction », in OST I., PIRET P., VAN EYNDE L. (dir.), *Le grotesque : Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2004, p. 9.

temps. Selon Ségolène Le Men, l'enjeu de la série *Histoire ancienne* consiste spécifiquement à critiquer les artistes qui thématisent des sujets antiques au lieu de se consacrer à l'observation du présent. Daumier se moque de la peinture édifiante et de la sculpture, inspirées par l'idée de Beau, édictée par Winckelmann, par Quatremère de Quincy et par les écoles des Beaux-Arts.

La démarche critique de Daumier a ceci d'intéressant qu'elle est en marge de la charge politique, tradition caricaturale communément admise. En l'occurrence, la caricature se pose *en miroir* de la société culturelle de son temps et ainsi « met en abîme » la tradition picturale contemporaine[14]. En d'autres termes, la caricature s'empare de son propre domaine. Un exemple tiré de la série nous permet d'illustrer la logique de la mise en abîme : la représentation de la planche *Le beau Narcisse* (fig. 6) représente un personnage, l'air béat, qui scrute son reflet dans une posture distordue. L'image de son visage, déformé et laid, métaphorise concrètement le dispositif même de la caricature : le caricaturiste tend un miroir déformant à son siècle, à sa société, en l'occurrence, avec *Histoire ancienne*, à sa propre culture artistique.

Alors qu'elle critique la peinture et les discours de son temps, l'œuvre de Daumier tourne en ridicule les pantomimes emphatiques et les déclamations ampoulées des comédiens classiques. Une fois encore, la série *Histoire ancienne* se moque d'un champ auquel elle s'apparente : en effet, la critique montre que la caricature de Daumier découle d'une forme de théâtralisation (il s'agit d'ailleurs d'un des enjeux de l'ouvrage de Ségolène Le Men). Ses caricatures « mettent en scène », c'est-à-dire représentent, par le prisme d'un mimétisme déformant, soit des individus (caricatures politiques) soit des comportements (caricatures de mœurs) soit des institutions (c'est le cas de la série *Histoire ancienne*). Dans tous les cas, il s'agit de travestis, de personnages incarnant leur propre rôle, décalés et mis à distance.

3.2. « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? »

Si la société française de la Monarchie de Juillet se transforme sur le plan politique, elle connait des mutations sur le plan socio-culturel. Les valeurs héritées de la Révolution – Liberté, égalité, Fraternité – sont au centre des préoccupations des Libéraux, valeurs qui s'imposent progressivement dans tous les domaines, dont celui de l'enseignement.

Alors que l'enseignement en France est saturé de références aux classiques, les discours (politique et littéraire) et les domaines artistiques (architecture et peinture)

[14] Un rappel de l'intervention d'Isabelle Ost est enrichissant à cet égard. Selon elle, le grotesque « invite dès lors à une réflexion sur la normativité dans tous les champs de la créativité – sociale, politique, artistique ou autre » – : ceci montre une fois encore le recoupement possible entre le concept de grotesque et l'esthétique de la caricature. *cf*. OST I., « Introduction », in OST I., PIRET P., VAN EYNDE L. (dir.), *Le grotesque : Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2004, p. 9.

en sont contaminés également. Certains intellectuels contestent cette omniprésence, en témoigne cet alexandrin de Berchoux repris par Baudelaire : « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? »[15].

Pendant la première moitié du XIX[e] siècle, les références à l'Antiquité grecque et latine sont encore systématiquement mobilisées comme « exempla virtutis ». Le latin apparaît comme la langue de la rhétorique (même les auteurs français sont étudiés en rapport avec leur source latine : La Fontaine par rapport à Ésope, le *Télémaque* de Fénelon par rapport au cycle troyen). L'enseignement tend à s'émanciper de l'omniprésence des classiques, en témoigne le débat entre Lamartine et Arago, ce dernier étant en faveur d'une valorisation des sciences et des techniques au détriment de la culture antique. Les arguments avancés ne sont pas sans rapport avec la libéralisation de la société : certains sont de type sociologique et dénoncent le mépris de l'égalité, l'étude des classiques étant réservée aux classes favorisées ; d'autres sont de type politique, et s'attardent sur l'affranchissement du passé qui conduirait à inventer un nouvel avenir pour la France, selon la logique de la « tabula rasa ».

Selon Françoise Melonio, « l'Antiquité est un bloc de représentations, qui alimentent un imaginaire social »[16]. Les ressources idéologiques de l'Antiquité servent à façonner une unité nationale : la mythologie antique contribue à « faire du lien » autour d'exemples et de lieux communs utiles à l'argumentation. De plus, ces récits édifiants entretiennent les « bonnes mœurs ». Et c'est bien là que le problème se pose : Honoré Daumier tourne moins l'Antiquité en dérision que son usage, sa vulgarisation à l'excès ; l'Antiquité, à ses yeux, n'est pas moins glorieuse que triviale voire obscène. La critique se porte sur un usage « snob et déshistoricisé des classiques », dans la mesure où la petite bourgeoisie se targue de s'élever en feignant de connaître les auteurs classiques, alors même qu'elle ne connaît ni le latin ni le grec. Par ailleurs, la culture grecque et la culture latine sont constamment amalgamées tout comme l'ancien et le moderne sont mélangés sans scrupule. Daumier – qui connaît parfaitement ses classiques – met le doigt sur un usage inapproprié et anachronique de la mythologie.

Dans le domaine des arts plastiques, à *l'anticomania* du néoclassicisme succède bientôt une quête des « origines nationales », c'est-à-dire des « antiquités françaises ». L'idéal du Beau tend bientôt à se diversifier en styles épars. Après la Révolution, les historiens constatent un affranchissement culturel, lent et problématique, de

[15] « Daumier fit un ouvrage remarquable : *l'Histoire ancienne,* qui était pour ainsi dire la meilleure paraphrase du mot célèbre : Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? » (Baudelaire, 22 janvier 1852, cité par MELONIO F., « L'Antiquité au temps de Daumier et de Tocqueville : *qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? »,* in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 2008, p. 64).

[16] MELONIO F., « L'Antiquité au temps de Daumier et de Tocqueville : *qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? »,* in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 2008, p. 69.

l'antiquité et de la mythologie. Les références antiques, autrefois considérées comme des modèles, occupent la position de ce qu'on dénomme désormais le *patrimoine*[17].

Notons que la thématisation d'épisodes antiques n'est pas exclusivement dévolue à la série *Histoire ancienne*. D'autres types de dessins qui font référence à la mythologie gréco-romaine ont été publiés dans *Le Charivari,* dont *Pénélope moderne : un canon après l'autre* (fig. 7)*,* le 6 août 1868 (in *Nouvelles du jour*). La date de publication de cette lithographie correspond à une période plus pessimiste et plus amère de l'artiste. Ses dessins sont alors caractérisés par une épuration plus marquée que dans *Histoire ancienne*. L'Europe est alors en proie à différentes guerres internationales, menées entre autres par Napoléon III. La paix est alors constamment menacée.

Dans ce cas de figure, la référence à *L'Odyssée* se fait par le biais de l'allégorie : Pénélope est assimilée à Europe. Son acharnement au travail ne consiste non plus à défaire la nuit ses toiles afin d'échapper aux prétendants, mais à nettoyer des fusils en masse. Ici, la caricature, par l'intermédiaire d'une allégorie macabre, ne provoque ni rire franc ni sourire narquois ; la caricature ne moque personne, mais dénonce la barbarie de la guerre.

3.3. Analyse de trois cas de figure

3.3.1 LES NUITS DE PENELOPE (1842) – fig. 8

A. *Image*

Les Nuits de Pénélope montre l'épouse d'Ulysse affalée sur une chaise, les jambes étendues sous la table, les bras relâchés le long du corps, le visage rejeté en arrière. D'emblée, on reconnaît l'attribut de Pénélope : le métier à tisser sur lequel l'ouvrage est au repos. Pénélope, éclairée par la lumière de la flamme, est entourée par la nuit (les contours sont dans l'obscurité). Daumier fait le pari du dénuement : Pénélope au premier plan est isolée au milieu d'un fond blanc et noir, sans aucun motif, sinon celui de la colonne, ou plutôt, celui qui *rappelle* schématiquement la colonne.

Au contraire du mythe, la symbolique de la fidélité du personnage est trahie par sa posture lascive, ses vêtements débraillés qui découvrent une partie de son épaule et de son sein. Pénélope est montrée dans toute sa vulgarité. Elle ne s'applique pas inlassablement à sa tâche. Inerte, elle a interrompu son labeur : au lieu de défaire sa toile pour la refaire le lendemain, Pénélope est oisive. Notre interprétation peut se risquer à poser l'hypothèse selon laquelle Pénélope, une fois sa toile finie, ne la défait pas, donc accepte son sort, c'est-à-dire devenir la femme d'un prétendant. En tout cas, la caricature montre une représentation antinomique de la figure mythologique.

[17] Pour plus de précisions sur la réception des Antiques dans le courant du siècle de Daumier : *Ibid.*, p. 64-85.

La caricature est divisée en deux espaces en vis-à-vis qui découpent l'image en deux parties horizontales : la première correspond à l'espace de Pénélope, la tête en arrière, l'œil qui est donné à voir écarquillé (un œil presque caché par la position de la tête, qui indique le mur, dans un mouvement de la tête, comme pour inviter le spectateur à suivre son regard), suivant une trajectoire au bout de laquelle se trouve une deuxième scène : le visage d'Ulysse projeté sur le mur. Le dessin du visage de ce dernier s'apparente à une figure, proche de la simplicité enfantine, où tout est « caricature », où tout est allusion à la réalité. L'œil de Pénélope – représentation qui rappelle l'hypnose, un regard irréel – est vide. On *voit* à travers son regard : on aurait pu s'attendre à voir un héros magnifié de son fantasme. *A contrario*, l'épouse projette sur le mur l'image d'un mari en carton pâte, un héros de pacotille.

B. *Texte*

> « De son époux absent l'adorable profil, / Toujours à ses doux yeux brillait comme une étoile. /Mais pour tramer trois ans et sa ruse et sa toile / Il fallait qu'elle eût un fier fil. »
> *Odyssée* Ch. II. Trad. indiscrète de Mr Villemain

Le texte lui aussi joue la carte de l'antinomie : les allusions moqueuses de « l'adorable profil » (un profil puéril) et des « yeux doux » (dans la caricature, des yeux quasiment bovins) contrastent avec la réalité de la caricature. Au lieu d'une description, la légende distancie l'image du texte, et par ironie, renforce l'effet comique.

Le pseudo-auteur de la caricature est désigné par M[r] Villemain, à savoir Abel François Villemain (1790-1870), contemporain d'Honoré Daumier, universitaire, écrivain et ministre de l'Instruction publique. Par ailleurs, il a siégé pendant toute sa carrière à l'Académie française en tant que secrétaire perpétuel. Le texte prétend être une traduction de quatre vers issus du Chant II de *L'Odyssée* qui renvoient au célèbre passage : « Sur cette immense toile, elle passait les jours. La nuit, elle venait aux torches la défaire. Trois années, son secret dupa les Achéens » (v. 104-106)[18].

Certains éléments originels s'y retrouvent, d'autres, dont l'allusion au « fier fil », en sont absents. Cet usage de la personnification lie un adjectif attribué traditionnellement à l'humain à un objet, puisqu'au fond, l'audace est celle de Pénélope – étrange audace que l'image nous décrit, puisqu'elle ne montre nulle forme de courage, mais plutôt de l'oisiveté et de la rêvasserie.

[18] HOMERE, *L'Odyssée, "poésie homérique". 1, Chants I - VII,* Paris, Les Belles Lettres (Collection des Universités de France) 1939 (3[e] éd.), p. 36.

C. *Interprétation*

La caricature déconstruit une figure mythique en faisant de Pénélope une femme vulgaire et désœuvrée, et en ridiculisant la figure d'Ulysse. L'épopée n'est plus regardée sur un mode édifiant, mais est traitée sur le mode du burlesque et du trivial.

Revenons à Abel Villemain : Daumier attribue la paternité de la légende au Ministre de l'Instruction publique. L'hypothèse retenue sera que le texte « aveuglé » ne saisirait pas le fond de l'image et, en conséquence, ridiculise son pseudo-auteur. En vérité, il ne s'agit pas de l'individu qui est moqué, mais de l'institution elle-même.

3.3.2 ULYSSE ET NAUSICAA (1842) – fig. 9

A. *Image*

Au contraire de *La nuit de Pénélope*, la caricature décrit ici l'action et le mouvement. L'espace est divisé en deux parties verticales, d'un côté la fuite, de l'autre l'immobilité. Ulysse apparaît debout et nu – opposé de la civilisation, sa nudité renvoie à sa barbarie (cet élément est bel et bien présent dans le récit homérique). Ses paroles produisent l'effroi chez les femmes. En arrière-plan, deux d'entre elles s'enfuient, l'une se cache le visage, manifestement choquée par l'apparition du héros, l'autre encore dissimulée entre les draps, ce qui produit cet effet de mouvement.

Même la représentation de Nausicaa induit du mouvement : son corps est tendu jusqu'à ses doigts et jusqu'aux traits de son visage, ses yeux écarquillés qui fixent le sexe du protagoniste. Tout indique son effroi. Ulysse, quant à lui, apporte du mouvement à l'ensemble grâce à son attitude : sur le point de parler, la bouche grand ouverte. Les deux personnages centraux sont au cœur de l'action, Nausicaa d'un côté, Ulysse de l'autre.

Tout en restant fidèle au récit homérique, où Nausicaa lave son linge dans l'eau du fleuve en prévision de ses noces, la caricature exagère les attitudes et les postures des lavandières ; par ailleurs, la représentation elle-même de l'activité souligne la trivialité de la scène en convoquant des objets de la vie quotidienne : pinces à linge, corde et battoir à linge.

B. *Texte*

> « À l'aspect du héros souillé de limon noir / Tout fuit mais Nausicaa dans sa pudeur naïve, / Lui dit en rougissant sans quitter sa lessive : / "Quel dieu, noble étranger, t'amène en mon Lavoir ?" »
>
> *L'Odyssée*, traduction inédite de M. Casimir

La légende a pour vocation de paraphraser la scène, dans une description fidèle de l'image. Comble du ridicule, un lieu aussi banal que le « lavoir » se voit sacralisé par une insistance particulière sur la majuscule du *Lavoir.*

Le choix de citer Casimir Delavigne (1793-1843) trouve la même justification que dans le cas de *La nuit de Pénélope* : le poète siégeant à l'Académie française, c'est la société que Daumier pointe du doigt. De plus, la structure de la légende en alexandrins participe d'un décalage entre le texte et l'image, qui tourne l'action en dérision.

C. *Interprétation*

Dans les caricatures de *Histoire ancienne*, le récit de l'*Odyssée* n'est pas toujours abordé sur le plan du repos domestique : la série aborde également des épisodes actifs du récit homérique, mais en les ramenant sans cesse à leur insignifiance et à leur banalité : le glorieux est supprimé au profit de l'indigent.

3.3.3 ULYSSE ET PENELOPE (1842) – fig. 10

A. *Image*

Ulysse et Pénélope représente Ulysse revenu de ses vingt années d'errance, et sa femme, couchée à ses côtés. Ulysse, coiffé d'un bonnet de nuit[19], a la bouche entrouverte, les yeux clos. Pénélope est penchée au-dessus de lui. Accrochés au mur, au-dessus du lit, un bouclier, une épée et une lance sont suspendus. Dans un souci d'épuration (voire de simplification), les motifs des boucliers sont réduits à un simple gribouillage qui imite schématiquement les ornements antiques.

Ulysse et Pénélope sont donc représentés dans un cadre privé, dans leur intimité. Au sein de l'espace de la caricature, il y a deux scènes : la scène domestique, dans la première moitié horizontale du cadre et la scène glorieuse, dans la seconde partie de l'image. Or, la scène glorieuse est suspendue, inerte et inutile : les armes sont rangées.

Une attention particulière à la physionomie mérite d'être soulignée : le nez des personnages prend une place excessive dans leur visage, ce qui déforme leurs traits. Leur posture est grotesque, entre le ridicule et la laideur – les yeux de Pénélope sont écarquillés et lubriques.

B. *Texte*

> « Chastement étendus sur leur pudique couche, / Ces deux nobles époux se retrouvaient enfin. / Et quand Ulysse ronfla sur sa charmante bouche / Pénélope commit un amoureux larcin. »
>
> Œuvre badine de M. Vatout

[19] Le bonnet de nuit a suscité notre curiosité à plusieurs égards : outre la trivialité de l'objet, cet attribut concédé au héros le renvoie à son anti-héroïsme. Cet anachronisme est l'indice selon lequel Daumier fusionne deux univers, le moderne et l'ancien, ce qui est une des conséquences de la déshistoricisation de l'Antiquité qu'il critique.

Le texte paraphrase le sujet de la représentation : il isole certains aspects – dont le sommeil du protagoniste – et rajoute le détail selon lequel Ulysse, héros glorieux revenu de la guerre, est en train de ronfler « sur [l]a charmante bouche » de son épouse.

Par ailleurs, le texte indique le hors-champ, l'instant d'après la caricature où Pénélope lui volera un baiser. L'insistance de la légende sur l'apparente « chasteté » et sur le « pudique » est également symptomatique : le héros est « dénudé », isolé dans son intimité, dans un cadre domestique.

Le texte pratique l'ironie en identifiant les « nobles » époux, montrés dans un espace qui, manifestement, n'est en rien glorieux. L'ensemble est traité sur un mode léger, ce qui est renforcé par la référence de la citation : œuvre « badine » de M. Vatout.

Jean Vatout (1791-1848), écrivain et homme politique, fut sous-préfet et a siégé à l'Académie française. Son œuvre, essentiellement politique, n'a au fond rien de commun avec le badinage, c'est-à-dire « qui raconte une histoire plaisante ou est écrit dans un style léger »[20]. Il s'agit là d'une moquerie indirecte, c'est-à-dire non destinée à la critique d'un individu, mais bien de l'institution culturelle française.

C. *Interprétation*

La caricature joue sur la déconstruction de la gloire d'Ulysse en contextualisant l'action dans un cadre domestique et, par contraste, rejette l'héroïque au profit de la banalité et de la sexualité. Le héros est ainsi décrédibilisé et l'Antiquité descendue de son piédestal. A travers la caricature, la tradition culturelle du contemporain, qui s'approprie la mythologie comme un symbole d'édification, est tournée en ridicule.

Conclusion

Nous pouvons tirer plusieurs conclusions de notre approche du mythe de *L'Odyssée* par la voie des caricatures d'Honoré Daumier.

Dans sa logique de déconstruction et de critique de la société de son temps, la caricature détourne le mythe en pervertissant sa fonction majeure : « chanter les gloires des hommes ». La dimension héroïque de la figure d'Ulysse est travestie au profit de l'oisiveté et de la paresse tandis que les caractéristiques de son épouse Pénélope sont mises en crise par un contre-pied ironique. Au caractère glorieux de l'épopée s'est substitué l'espace domestique : la grandeur d'âme est métamorphosée en bassesse et en médiocrité.

[20] CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (CNRTL), [en ligne] : <https://www.cnrtl.fr/definition/badine>, consulté le 16 décembre 2019.

Confronté à la caricature, le spectateur perçoit inévitablement une distance creusée par le *grotesque* : la déformation des traits des visages et des positions des personnages s'accompagne d'un goût pour le trivial. Nous avons également constaté qu'un écart est posé entre la légende et la caricature. Le texte déplace le point de vue de l'image et renforce le ridicule. De plus, la caricature pratique un dispositif cohérent et récurrent : utiliser la pseudo-signature d'un intellectuel de l'époque pour l'associer à des propos décalés et, finalement, ridiculiser l'institution publique, l'art et la culture.

Les caricatures de la série *Histoire ancienne* produisent trois effets de temporalité. Le premier concerne le contemporain de leur publication, dont la perspective consiste à dénoncer certains aspects par la moquerie. La seconde dimension temporelle se rapporte au passé, puisqu'Honoré Daumier a choisi de thématiser un sujet de la mythologie antique. La « théâtralisation » d'une matière « patrimoniale » produit un troisième effet, atemporel cette fois : le recours au mythe ouvre une perspective universelle à la réception de l'œuvre et s'inscrit dans la dialectique de la caricature, située entre ressemblance et déformation de son sujet.

[Extrait des *Folia Electronica Classica*, t. 39, janvier-juin 2020]

Bibliographie

Belfiore J.C., *Grand dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, Éditions Larousse, Paris, 2010.

Bihl L., *La Grande Mascarade parisienne, la presse satirique parisienne entre 1881 et 1914*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2019.

BNF, « Daumier et ses héritiers », [en ligne] :
Exposition BNF, <http://expositions.bnf.fr/daumier/>, consulté le 10 décembre 2019.

Bornemann B., Searle R., Roy C., *La Caricature, Art et Manifeste du XVI^e siècle à nos jours*, Genève, 1974.

Chastel A., *La grottesque. Essai sur l'« ornement sans nom »*, Paris, Éditions Le Promeneur, 1988.

Cherpin J., *Daumier et le théâtre*, Paris, Les Presses littéraires de France, 1958.

Hamon P., *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, Édition revue et augmentée, 2007.

Homère, *L'Odyssée, "poésie homérique". 1, Chants I – VII,* Paris, Les Belles Lettres, (Collection des Universités de France) 1939 (3^e éd.).

Le Men S., *Daumier et la caricature*, Paris, Éditions Citadelle et Mazenod, 2008.

Le Men S., « La recherche sur la caricature du XIX^e siècle : état des lieux », in *Perspective*, n°3, 2009, p. 426-460.

Lévy S., « Les mots dans la caricature », in *Communication et langages*, n°102, 1994. p. 59-67.

Melot M., *Daumier : l'art et la République*, Paris, Les Belles Lettres/Archimbaud, 2008.

Melonio F., « L'Antiquité au temps de Daumier et de Tocqueville : *qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? »,* in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 2008, p. 64-85.

Ost I., Piret P., Van Eynde L. (dir.), *Le grotesque : Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2004.

Passeron R., *Daumier : témoin de son temps*, Paris, Bibliothèque des arts, 1986.

Robert-Jones P., *De Daumier à Lautrec : essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*, Paris, Beaux-Arts, 1960.

Sueur-Hermel V., « Le style lithographique de Daumier », [en ligne] : Exposition BNF, <http://expositions.bnf.fr/daumier/arret/02.htm#page>, consulté le 10 décembre 2019.

Tillier B., *À la charge ! : la caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, L'Amateur, 2005.

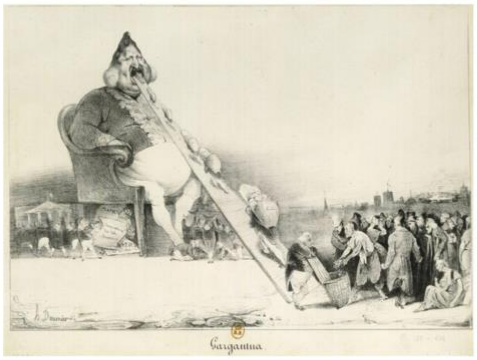
Tillier B., « Du caricatural dans l'art du XX^e^ siècle », in *Perspective*, n°4, 2009, p. 538-558.

Vaillant A. (dir.), *Esthétique du rire*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.

Wechsler J., *A human comedy : physiognomy and caricature in 19th century Paris*, Thames and Hudson, Londres, 1982.

Annexes

FIGURE 1



TITRE ET AUTEUR : *Gargantua* (Honoré Daumier)
PUBLICATION : *La Caricature*, le 16 décembre 1831.
DESCRIPTION : Lithographie, 2e état sur 2, avec la lettre
MESURES : 21,4 x 30,5 CM
RÉFÉRENCES : Exposition BNF

<http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/012.htm>
consulté le 27 décembre 2019.

FIGURE 2

TITRE ET AUTEUR : *Massacre de la rue Transnonain* (Honoré Daumier)
PUBLICATION : L'Association mensuelle de juillet, 1834
DESCRIPTION : Lithographie, état unique, avec la lettre
MESURES : 29 x 44,5 CM
RÉFÉRENCES : Exposition BNF

<http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/028_1.htm>
consulté le 27 décembre 2019.

FIGURE 3

TITRE ET AUTEUR : *Le ventre législatif* (Honoré Daumier)
PUBLICATION : L'Association mensuelle de janvier 1834
DESCRIPTION : Lithographie, état unique, avec la lettre
MESURES : 28 x 43,1 CM
RÉFÉRENCES : Exposition BNF

<http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/025_1.htm>
consulté le 27 décembre 2019.

FIGURE 4

TITRE ET AUTEUR : *La Métamorphose du roi Louis-Philippe en poire* (Charles Philipon)
PUBLICATION : 1831
DESCRIPTION : Dessin à la plume et à l'encre brune
MESURES : 24,7 x 21,7 MM (feuille)
RÉFÉRENCES : Exposition BNF

< http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/017_2.htm>
consulté le 27 décembre 2019.

[Extrait des *Folia Electronica Classica*, t. 39, janvier-juin 2020]

FIGURE 5

TITRE ET AUTEUR : *Un vieux cerf* (Charles de Frondat)
LEGS : 1911
DESCRIPTION : Lithographie
MESURES : 32.4 x 24.9 CM
RÉFÉRENCES : musée Carnavalet

<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/un-vieux-cerf#infos-principales> consulté le 27 décembre 2019.

FIGURE 6

TITRE ET AUTEUR : *Le beau Narcisse* (Honoré Daumier)
PUBLICATION : *Le Charivari*, le 11 septembre 1842 (*Histoire ancienne*)
DESCRIPTION : Lithographie, 3e état sur 4, avec la lettre
MESURES : 24,9 x 20 CM
RÉFÉRENCES : Exposition BNF

<http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/034.htm> consulté le 27 décembre 2019.

FIGURE 7

TITRE ET AUTEUR : *Pénélope moderne : un canon après l'autre* (Honoré Daumier)
PUBLICATION : Le Charivari, 6 août 1868 (Nouvelles du jour)
DESCRIPTION : Lithographie 2e état sur 2e
MESURES : 24.1 × 19.6 CM
RÉFÉRENCES : The Met Museum

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/756463> consulté le 27 décembre 2019.

[Extrait des *Folia Electronica Classica*, t. 39, janvier-juin 2020]

FIGURE 8

TITRE ET AUTEUR : *Les Nuits de Pénélope* (Honoré Daumier)
PUBLICATION : *Le Charivari*, le 24 avril 1842 (Histoire ancienne)
DESCRIPTION : Lithographie, 3e état
MESURES : 34,5 X EN 26,9 CM
RÉFÉRENCES : Cat'zArts

<http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-76117&qid=sdx_q0&n=1&sf=&e=>
consulté le 27 décembre 2019.

FIGURE 9

TITRE ET AUTEUR : *Présentation d'Ulysse à Nausicaa* (Honoré Daumier)
PUBLICATION : Le Charivari, 1842 (*Histoire ancienne*)
DESCRIPTION : Lithographie, 2e état
MESURES : 34,5 X 26 ,9CM
RÉFÉRENCES : Cat'zArts

<http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-76110&qid=sdx_q0&n=1&sf=&e=>
consulté le 27 décembre 2019.

FIGURE 10

TITRE ET AUTEUR : *Ulysse et Pénélope* (Honoré Daumier)
PUBLICATION : *Le Charivari*, 1842 (*Histoire ancienne*)
DESCRIPTION : Lithographie, 2e état
MESURES : 34,4 X 26,9 CM
RÉFÉRENCES : Cat'zArts

<http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-76141> **consulté le 27 décembre 2019.**

Agrandissements

FIGURE 8

FIGURE 9

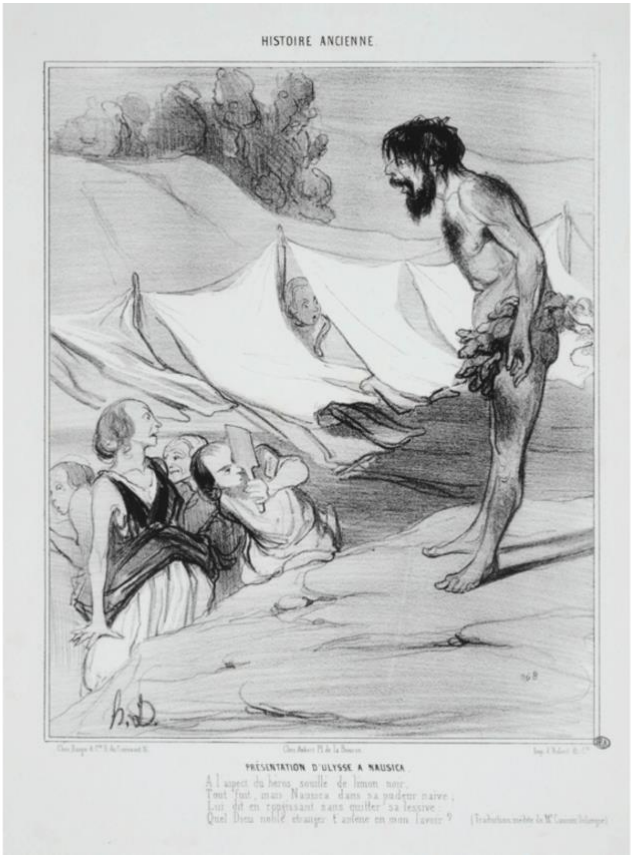


FIGURE 10

Table des matières

Introduction 2
1. Honoré Daumier et la caricature 3
1.1. Contextualisation 3
1.2. L'œuvre caricaturale d'Honoré Daumier 3
2. Esthétique de la caricature 5
2.1. Forme, texte et contexte 5
2.2. Problématique du grotesque 6
3. *Histoire ancienne* 7
3.1. *Le Charivari* et *Histoire ancienne* 7
3.2. « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? » 8
3.3. Analyse de trois cas de figure 10
3.3.1. Les nuits de Pénélope (1842) 10
A. Image 10
B. Texte 11
C. Interprétation 12
3.3.2. Ulysse et Nausicaa (1842) 12
A. Image 12
B. Texte 12
C. Interprétation 13
3.3.3. Ulysse et Pénélope (1842) 13
A. Image 13
B. Texte 13
C. Interprétation 14
Conclusion 14
Bibliographie 16
Annexes 18
Table des matières 24