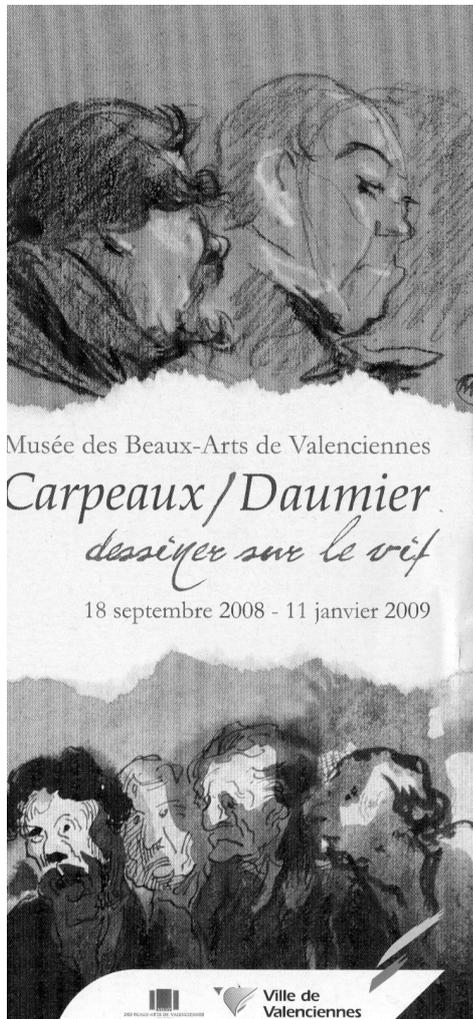


Dossier pédagogique



Madée Kowalak
Professeur d'arts
plastiques

Mission DAAC
Académie de Lille

Sommaire

Introduction

I - Petites biographies: Formation, repères historiques, personnalité et démarche artistique

Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1879)

- Formation et réalisations, les grands points de repère
- Personnalité et démarche artistique

Honoré Daumier (1808-1879)

- Formation et réalisations, les grands points de repère
- Personnalité et démarche artistique.

II – Carpeaux / Daumier : Relations et écarts

- Modernes
- Romantiques ?
- Réalistes ?
- Le pouvoir de la Bourgeoisie.
- Les caricatures et autres portraits charges
- L’œil témoin
- La ville du piéton et des hommes.
- Les gens du peuple
- L’image du corps
- La pratique du dessin sur le vif.

III - L’inhérente subjectivité du dessin

- Dessiner pourquoi faire ?
- L’idée première
- Le pouvoir de l’esquisse
- Le plaisir de dessiner
- Dessin de mémoire / Dessin sur le vif

CARPEAUX / DAUMIER

Dessiner sur le vif

L'exposition Carpeaux-Daumier consacre deux personnalités typiques de l'esprit du XIXe siècle à travers principalement leur œuvre dessinée, mais aussi la peinture et la sculpture.

Honoré Daumier (1808-1875) est l'aîné de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1879). Le premier se fait remarquer par ses caricatures publiées dans le *Charivari* et le second devient célèbre en tant que sculpteur. Par l'exercice du dessin libre, ils couvrent tous deux l'essentiel de la mémoire de la Société de leur temps et des événements historiques de leur siècle.

La proximité de certaines démarches d'appréhension du réel, les relations graphiques ou au contraire les écarts dans la manière de traiter et d'aboutir l'information visuelle est orchestrée ici en dialogue pour mieux mesurer la personnalité de chacun. Le dessin fut pour ces artistes le moteur de toute leur création, un mode d'expression sensible et direct par lequel ils purent saisir les attitudes, les physionomies, les caractères des hommes et des femmes de leur époque.

La transcription du visible par le dessin se développe de façon considérable à la fin du XVIIIe, grâce entre autres à l'apparition de l'aquarelle, mais surtout de la lithographie qui s'introduit en France lors des guerres de l'Empire et qui fait les beaux jours de la presse illustrée. La captation rapide des images de la réalité prises sur le vif ou leur représentation de mémoire se donnent désormais de nouveaux sujets en relation avec les transformations radicales, technologiques, urbanistiques et sociales de la société moderne en train de naître sous les yeux scrutateurs des artistes. Le temps qui s'accélère les précipite dans l'urgence d'en saisir les bouleversements qu'ils sentent de manière intuitive et dont ils restent les précieux témoins.

Le XIXe siècle, ponctué de hoquets historiques entre insurrection, restauration et Empire, s'ouvre au règne du Capitalisme sauvage et de la bourgeoisie triomphante. L'arrogance et la cupidité d'une classe dominante parvenue au pouvoir, la corruption des gens de justice, sont mise en scène par Daumier avec ironie et cruauté tandis qu'il se prend d'indulgence pour représenter le petit peuple accablé et laborieux. Cette attirance pour les gens simples et authentiques est aussi particulière à Carpeaux qui erre dans les rues de Rome à la recherche du pittoresque, loin des modèles antiques. En avançant dans le siècle ils s'éprennent tous deux de la vie urbaine et de la promiscuité qui jette à Paris classes populaires et bourgeoises dans les nouveaux transports en commun, mêlant et agglutinant les corps et les visages. Quant aux sujets à caractère politique, chacun le traite avec le trait propre à son style, la caricature de presse pour Daumier, la chronique de la vie impériale pour Carpeaux qui devient l'hôte de Napoléon III.

L'exposition coïncide avec le bicentenaire de la naissance d'Honoré Daumier. Il apparut intéressant de confronter son regard aigu sur ses contemporains à celui de Jean-Baptiste Carpeaux qui pratiqua le dessin sur le vif et le croquis toute sa vie dans des petits carnets dont le M.B.A.V. est dépositaire d'un fond important. En effet, quelques années avant sa mort, Carpeaux avait légué tous ses carnets à sa ville natale de Valenciennes, en mai 1874. Hélas ! Sa maladie et sa dépendance matérielle à autrui lui firent accepter l'offre du prince Georges Stirbey d'acheter cette collection intime. Devant l'indignation générale, le prince répartit celle-ci en trois lots qu'il offrit en 1881 au Louvre, à l'École des beaux-arts de Paris et au musée de Valenciennes. MK

I - Petites biographies: Formation, repères historiques, personnalité et démarche artistique

Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1879)

- **Formation et réalisations, les grands points de repère**

Jean-Baptiste Carpeaux naît le 11 mai 1827 à Valenciennes. Son père, un maçon d'origine Belge possède un caractère rude et mal dégrossi. Sa mère est dentellière. L'enfant, destiné à suivre l'exemple paternel, est mis en apprentissage à 10 ans chez un plafonnier qui remarque des aptitudes chez le jeune garçon et le fait inscrire aux écoles Académiques fondées en 1777.

En 1838, la famille emménage à **Paris** car le père trouve un emploi de directeur des travaux à Versailles, mais le mirage de la grande ville s'ensuit de désillusion et de quotidien précaire. Jean-Baptiste doit l'aider sur les chantiers.

En 1840, son avenir s'éclaircit. **Victor Liet**, un cousin de sa mère, décide de prendre en charge les jeunes valenciennes dans leurs études pour lesquelles il obtient une bourse. L'enfant retrouve son ami J.B. Foucart qui deviendra avocat.

Liet dispense pour le jeune Carpeaux **la méthode d' « enseignement universel » de Joseph Jacobet (1770-1840)**, publiée en 1823, dont le fondement est l'apprentissage pour soi-même. Fidèle aux principes du maître, il choisit un certain nombre d'œuvres pour lui servir de base dans ses études futures, et dont tout le reste pouvaient s'y rapporter, afin de « *développer au plus haut degré chez lui, l'esprit d'observation et les facultés inventives*¹ ». Carpeaux y apprend la copie puis la reproduction de mémoire, et ensuite l'interprétation en se préoccupant du sentiment exprimé par l'artiste dans l'oeuvre. Liet conseille parallèlement à son élève d'avoir toujours sur lui un petit cahier à portée d'œil et de main afin de nourrir son imagination.

La même année, Liet convainc le père d'inscrire Jean-Baptiste à la Petite École, gratuite, fondée en 1767, qui a pour finalité de former des artisans par un enseignement technique et répétitif du dessin. Avant tout destinés à servir l'industrie, les élèves apprennent à dessiner d'après les figures, les animaux, les plantes vivantes et l'ornement pour s'enquérir d'un répertoire décoratif. Carpeaux ne résiste pourtant pas à la tentation du cours de modelage. Là, il se lie d'amitié avec des sculpteurs et surtout l'architecte Garnier qui gagnera le concours pour la reconstruction de l'Opéra face à Viollet-Le-Duc en 1866 et qui se souviendra de lui. **Son but devient d'entrer à l'École des beaux-arts de Paris.**

L'année 1844, il est exhaussé et **intègre l'atelier de Rude**, son maître d'expression qu'il admire profondément. Sous son enseignement, Carpeaux perfectionne cette acuité du regard sur les choses, grâce à l'exactitude mathématique dans la copie d'après nature et l'étude de l'anatomie. « *Ce n'est que par l'observation continue du réel qu'on est vraiment sûr de soi, affranchi des formules* » Malheureusement, cette vision est bien trop éloignée des impératifs néo-

¹ Notes de Paul Foucart sur Jean-Baptiste Carpeaux, Bibliothèque nationale, cabinet des estampes, boîte 117.

classiques qui exigent alors de copier l'Antique, à la recherche de la pureté des lignes et d'un certain détachement du sentiment. Ces critères sont ceux que pratique **Francisque Duret dont l'atelier prépare les futurs candidats au prix de Rome**. Conscient de l'importance de ce concours pour sortir de l'ombre, Jean-Baptiste le rejoint dix mois plus tard et suit le **cursum académique**.

Après sept années de tentatives qui le désespèrent, il obtient enfin sa **consécration officielle, en 1854, avec un sujet conventionnel : *Hector implorant les dieux en faveur de son fils Astyanax***.

Il rejoint la **Villa Médicis** à Rome avec une année de retard, honorant ses commandes engagées à Paris : *La réception d'Abd-el-Kader* dédié à Napoléon III et *Le Génie de la Marine* pour le nouveau Louvre.

1853 : Petite anecdote, cruciale pour le déroulement de sa carrière : la notoriété à tout prix par une effigie célèbre, voilà ce qu'il se met en tête. Toutes les occasions de croquer le portrait de l'empereur dans ses déplacements à Paris sont bonnes pour Carpeaux qui décide de composer en bas-relief une fresque victorieuse à Napoléon III. Mal exposée au Salon, l'œuvre reste invisible au public. Le sculpteur décide alors de l'offrir en personne à l'intéressé et le poursuit d'étape en étape à Valenciennes, Lille, Amiens où, enfin, il peut approcher les souverains. L'impératrice se souviendra de lui.

1856-1862, les années romaines : Ecole buissonnière, dessins sur le vif, errance dans les rues de Rome à la rencontre de ses habitants sont à la fois riches d'enseignement pour sa création personnelle mais désastreuse pour sa carrière officielle. Cette " *paresse* ", ainsi qu'il nomme ses expériences visuelles et picturales, le fait délaissier la terre et prendre du retard dans ses envois à l'Académie qui ne lui concède rien. Succès d'estimes (*Pêcheur à la coquille* de 1858, hommage à Rude mort en 55) et déboires marquent ces années à la Villa, qui voient la santé de Carpeaux se dégrader. Son indiscipline au sein de l'Académie attire les foudres de son directeur Victor Schnetz, ancien élève d'Ingres. Les tensions arrivent à leurs paroxysmes lors de la querelle de décembre 1858 autour du dernier envoi et de son choix, *Ugolin*, tiré du chant XXXIII de l'Enfer de Dante. L'enthousiasme de Carpeaux, inspiré par les Damnés de Michel-Ange à la Sixtine et dont les recherches graphiques et la maquette en terre sont avancées, s'effondre, le directeur se plaint à ses supérieurs parisiens : « ... je crois que c'est une tête bien mal tournée à l'intérieur comme à l'extérieur et qui ne sait rien faire comme tout le monde ». L'œuvre n'est pas réglementaire, l'atelier est condamné. Il faut à Carpeaux, le soutien et l'intervention de l'ambassade de France pour sauver son groupe in extremis. Tracas, maladie, aller-retour avec Paris et retard de deux ans pour achever le sujet. L'accueil de la Capitale française n'est pas à la hauteur de l'admiration ni de la reconnaissance italienne.

1863 -1870, les grandes commandes Impériales s'enchaînent : La décoration de la *façade du pavillon de Flore*, côté Seine ; *La Danse*, qui constitue l'un des quatre groupes qui rythment le bas de la façade principale de l'opéra Garnier, dévoilé au public parisien, fin juillet 1869. Tollé général ! La sculpture jugée obscène s'oppose « *au style noble, contenu, des compositions qui l'entourent* » ; août 67, *Fontaine de l'Observatoire* pour les jardins du Luxembourg, sculpture commandée par le baron Haussmann et exposée au salon de 72 mais qui, une fois de plus, subit les quolibets de la presse.

Parallèlement Carpeaux œuvre pour sa ville natale qui a su l'épauler financièrement en lui octroyant une pension de 1845 à 1854 : en 60, il décide de lui offrir un *Monument à Watteau*, natif comme lui de Valenciennes, œuvre qui l'occupera pendant plusieurs années et ne s'achèvera qu'après sa mort ; En 68, il reçoit commande du *Fronton de l'hôtel de ville de Valenciennes* achevé en 1870.

1865, Carpeaux fréquente la société impériale. Il fait des portraits de cour, dessine et peint ses fastes. *Le Prince impérial avec son chien Néro* connaît un beau succès. Il devient le professeur de dessin de celui-ci.

La guerre de 1870, suivie le 4 septembre de la proclamation de la République, surprend Carpeaux, fidèle à l'Empereur. Il s'engage comme ambulancier et **parcourt les rues de Paris dévasté, crayon en main**. Il dessine et peint les scènes dramatiques du Sièg de la Capitale française. La violence l'effraie, il en exprime son dégoût rageusement dans des compositions

nerveuses. Le recueil de deux orphelins affamés lui inspire une toile et un groupe sculpté plutôt allégorique : *Frère et sœur*.

1871 : Exil à Londres où il reprend confiance. Il **expose à la Royal Academy** et y rencontre un vif succès. **Les commandes privées se multiplient**. La famille impériale le convoque pour exécuter le buste du souverain déchu. Trop tard, **Napoléon III décède en janvier 1873 et l'artiste fait ce portrait dessiné, saisissant, du souverain dans son cercueil**. Il fait aussi des études de mains du défunt et dessine la cérémonie des obsèques.

En 1872, il ouvre son atelier d'édition dans sa maison à Auteuil dont il donne la gestion à son frère. Désastre. Les ventes des reproductions de ses œuvres ne lui rapportent pas suffisamment. La fin de sa vie se délite entre les dettes, la maladie, la douleur, les crises. Son foyer est déchiré, sa famille se dispute. **Il meurt le 12 octobre 1875** à Courbevois dans un petit Pavillon que le Prince Stirbey a fait aménagé pour lui. Ses obsèques se déroulent en trois lieux et à trois dates, dont le 29 novembre à Valenciennes sur l'insistance de sa veuve et en présence de nombreuses personnalités du Nord.

- **Personnalité et démarche artistique**

Carpeaux pratique tout au long de sa carrière la copie des maîtres par le dessin et la peinture. À Rome, il est bouleversé par cette culture qui remet tout en question chez lui : « ... le bouleversement qui s'est opéré dans mon esprit, depuis que j'ai vu les chefs-d'œuvre de la Renaissance, et que j'ai comparé l'Art français à l'Art italien. J'ai vu que j'avais tout à apprendre, et que les succès d'École ne sont que de petites prétentions » écrit-il, désabusé, à ses parents. Corrège, Léonard de Vinci, les nordiques, Rembrandt, Van Dyck, mais aussi les contemporains Géricault et Delacroix le fascinent. Ses modèles : « *Michel-Ange enfin, et la dame Nature* » déclare-t-il à son arrivée à Rome en 1856. Il découvre plus tard Rubens lors d'un séjour en Belgique.

Cet émerveillement pour les plus grands artistes, le hisse toujours plus haut vers les cimes de la reconnaissance qui ne vient pas. La médiocrité l'exaspère, il se déclare « *épris de l'Art* » et lui consacre sa vie.

Son **tempérament perfectionniste** lui fait perdre du temps, nourrit ses angoisses et sa maladie : « *La bile que je me fais vient certainement de la lutte dans laquelle je suis* », à Bruno Chérier en 1863. Il s'endette, se disperse entre commandes privées et publiques. Sa santé mentale s'ébranle peu à peu. Carpeaux est **un génie contrarié**... Les péripéties de sa carrière artistique révèlent ce tempérament insoumis, en proie aux passions créatrices les plus impérieuses. Dans une lettre au marquis de Piennes, l'année suivante, il raconte sa rencontre avec l'Impératrice, signale son étonnement : « *sur mon excessif désir de recommencer mes œuvres.* » Incompris de ses contemporains, affrontant les critiques, accumulant les revers, il se croit parfois persécuté par l'Académie. Les journaux, faisant écho au jugement aseptisé de celle-ci, déchaînent les passions. Succès et déconvenues s'enchaînent sans lui laisser de répit. **La frustration le ronge de ne pouvoir créer en toute liberté**. « ...*Pris entre une ambition démiurgique et les nécessités de la commande sociale, l'artiste louvoie, s'isole, se révolte* » cette ambiguïté de l'artiste romantique décrite par Jean Clay correspond tout à fait à notre personnage.

Il s'agit bien de cela, de cette « fièvre créatrice » qui le dévore de l'intérieur, qui le pousse à chercher et à expérimenter sans cesse. **Cette indépendance tellement recherchée, Carpeaux va pouvoir l'exercer pour lui-même, dans ses dessins, dans ses peintures, en dehors des circuits académiques**. La sculpture est trop lente pour son tempérament bouillonnant, alors il **se libère avec délectation** dans ces deux autres moyens d'expression.

Il est un dessinateur infatigable, qui ne se sépare jamais de ses petits carnets dans lesquels il saisit spontanément les mouvements de son siècle. **Les frères Goncourt disaient de lui qu'il était un artiste "capable de faire un croquis en omnibus"**. La nervosité du trait autant que son sens aigu de l'observation restitue à même l'esquisse les mouvements des corps avec

exactitude. Le parallèle est vérifiable dans le volume. À peine modelées, les figurines d'argile, encore marquées des empreintes de doigts de l'artiste dans la glaise, se mettent à vivre sous nos yeux. Sa formation classique de sculpteur, le pousse vers un dessin en volume, qui tourne dans l'espace.

Toute la richesse de l'art de Carpeaux passe dans cette capacité intuitive à saisir le réel dans l'instant. C'est à Rome qu'il se découvre la passion du dessin sur le vif, s'y perfectionne et se lance dans la peinture. *« J'ai vécu pendant deux ans dans les rues de Rome, cherchant dans la nature les distractions que je ne pouvais trouver à l'atelier. C'est là que j'ai puisé une plus grande série d'observations. J'ai fait des dessins pris sur les mouvements et j'ai atteint un certain mérite dans ce genre qui me distingue, dit-on, des autres... »* Le pittoresque est encore à la mode, il croque les Italiens dans l'ordinaire de leur quotidien, les belles femmes du *Trastevere*, la campagne et ses paysages changeants... Le visage de sa Palombella qu'il ne peut épouser et meurt en couche va hanter sa sculpture : elle incarne la République ou encore la France impériale éclairant le monde au pavillon de Flore. Sa maîtrise du dessin est exceptionnelle. Il use de tous les outils, en les employant parfois à contre-emploi pour mieux inventer le trait et conserver la spontanéité du geste.

La même force se dégage dans cette liberté qu'il accorde à la peinture. Non soumise à la commande publique, elle offre une large diversité de sujets, (paysage, copie d'œuvre, thème religieux, peinture d'histoire, portrait...) traités en toute indépendance et selon des styles qu'il s'invente pour la circonstance. Si elle reste confinée dans la sphère de l'intime et du cercle des amis, (ce qui explique la modestie des formats pour l'époque), c'est parce qu'elle devient un exécutoire à côté de sa sculpture. **La modernité de sa peinture** ne doit rien non plus aux influences des écoles contemporaines, l'artiste n'ayant aucun contact avec les peintres de son temps. Elle **trouve sa source en lui-même**, dans cette fièvre de créer qui s'essaye à tous les genres, tantôt traitée en grisaille, tantôt chatoyante, à peine esquissée ou au contraire empâtée, mais toujours rapide d'exécution et laissant libre cours au pinceau. L'homme multiplie les expériences picturales dans une quête inassouvie, au risque d'erreurs techniques: fonds bitumés qui noirciront, absence de séchage entre les couches épaisses de couleurs.

Il reste que l'artiste, proche de la famille impériale, nous laisse des images surprenantes des fastes de la cour, nourries par les nombreux dessins d'observation exécutés au quotidien. **Loin du tableau d'histoire pompeux, Carpeaux préfère multiplier les esquisses relatant les préoccupations privées ou officielles de l'empereur.** L'ensemble des toiles évoquant les festivités et les bals donnés pour l'exposition universelle de 1867 apparaît comme une suite de tableaux vivants, brossés hardiment, dont les personnages à peine identifiables et parfois réduits à de simples taches colorées, illuminent de leurs atours précieux ces nuits parisiennes. Arrêt sur image et il semble que le film va repartir dans un joyeux brouhaha multicolore! À l'opposé, la chute de l'Empire, vécu par Carpeaux comme la fin d'une époque féconde, l'entraîne dans une peinture sombre et violente qui fait de lui un témoin privilégié des événements apocalyptiques de la guerre de 70. Son désespoir se commue en croquis rageurs à la plume, au crayon, en tableaux déchirés par des coups de pinceaux à vif.

Honoré Daumier (1808-1879)

- **Formation et réalisations, les grands points de repère**

Honoré Daumier naît le 26 février 1808 à Marseille. Son père, vitrier-encadreur, se passionne pour l'écriture et reçoit les louanges de l'Académie littéraire de Marseille. D'un caractère fantaisiste, il monte à Paris où il se met en tête de devenir auteur dramatique.

En 1816, Daumier le rejoint à **Paris** avec sa mère, la famille s'enfoncé alors dans l'indigence. Pendant des années, elle va transiter d'un logement à l'autre, parfois insalubre.

En 1819, la pièce de son père, *Philippe II* est jouée dans un petit théâtre de la rue Chantreine. **L'enfant aime traîner dans les coulisses et se nourrit de la magie de la scène, du jeu des acteurs. La notion de spectacle entre dans ses veines.**

1820, à 12 ans, il entre comme saute-ruisseau dans une étude d'huissier. Ce travail de coursier favorise la **déambulation dans les rues de Paris**, incite à la flânerie et aux rencontres fortuites. Cette courte expérience d'errance citadine va s'avérer décisive dans ses choix futurs. Il devient **ensuite commis dans une librairie au Palais Royal** et découvre les livres. Néanmoins, ce sont **les images de la rue** qui l'attirent encore une fois. De là, il peut observer les déambulations d'une faune parisienne bigarrée sous les galeries de ce haut lieu à la mode. Son acuité visuelle se régale des travers d'une société bourgeoise qui s'encanaille.

1822, par amitié pour son père, **Alexandre Lenoir (1761-1839)**, ancien élève de David, **accepte de faire l'éducation artistique de l'adolescent qui révèle un réel talent pour le dessin.** Ce personnage singulier est à l'origine du Musée des monuments français, aménagé jusqu'en 1816 dans le couvent des Petits Augustins (l'actuelle Ecole Nationale des Beaux-Arts). Son œuvre majeure fut de sauver et de sauvegarder du vandalisme de la Révolution et tout au long de l'Empire, les vestiges architecturaux et les sculptures du patrimoine de l'Eglise. Il contribue ainsi à l'émergence du courant néo-gothique. Avec lui, Daumier va étudier au Louvre la sculpture antique, les oeuvres de Titien et Rubens.

L'année suivante, en 1823, il est à l'**Académie Suisse**, rencontre Raffet qui l'invite à dessiner pour des journaux et **aborde la lithographie en plein essor.** C'est **chez Bélliard, éditeur de « portraits contemporains »** qu'il apprend la technique et cherche sa voie en tâtonnant.

De 1824 à 1828, il s'essaie à la caricature. Les directeurs de journaux lui demandent beaucoup de portraits. **Physionomiste,** Daumier les impressionne dans sa manière de synthétiser les expressions ou les outrances, de jouer avec le costume, le détail essentiel... **En 1829,** il collabore à *La Silhouette*, premier hebdomadaire illustré, publié par Charles Philippon.

1830, la Révolution des Trois Glorieuses marque un tournant historique pour toute une génération et lui donne l'occasion de se révéler au public. Il fait ses **premières armes de caricaturiste politique dans La Caricature, journal fondé par le même Philippon et dirigé contre Louis-Philippe.** Il côtoie alors les grands noms de la presse illustrée : Granville, Gavarni, H. Monnier et retrouve Raffet. Parallèlement, **il s'intéresse à la sculpture et travaille avec Préault.**

1831 : Date qui l'impose au public avec un dessin de presse raillant Louis-Philippe en *Gargantua*. Son impudence fait mouche aux yeux des lecteurs mais aussi à ceux du pouvoir qui le condamne aussitôt. Le dessin et la pierre lithographique sont détruits par la police. Daumier est déféré en cours d'assise. Il fait 6 mois à la prison de Saint Pélagie. C'est cette année-là qu'il réalise de mémoire, les **bustes charges** en terre crue colorée **d'après les orateurs du Parlement,** membres politiques d'une droite virulente et ultra conservatrice. Philippon crée un nouveau quotidien : *Le Charivari* qui **devient une arme pour l'opposition et dans lequel Daumier va publier l'essentiel de son oeuvre.**

1834 est marquée par l'avènement d'une autre planche célèbre : **13 rue Transnonain**, qui illustre un événement tragique suite à un coup de feu tiré d'une fenêtre d'un immeuble sur la troupe chargée de mater une insurrection populaire, partie de Lyon et se terminant à Paris. La police investit les appartements et se livre à un incroyable massacre contre ses habitants. Le réalisme de la mise en scène résume toute la violence politique du Pouvoir en place et marque l'esprit des lecteurs.

C'est aussi l'année de parution de la planche : *Le Ventre législatif* qui fustige la trahison des révolutionnaires de 1830 ayant glissés vers « les ventres dorés » de la chambre de députés. Daumier, telle **une collection de grimaces**, dessine et ridiculise les membres du gouvernement assis côte à côte, replets et engoncés dans leur fatuité, leur rapacité, leur arrogance.

En 1835, après une tentative d'attentat contre la personne du roi, **la censure est rétablie**, la satire politique devient interdite. Daumier, obligé de taire ses opinions, **se rabat sur les travers de la Société et entame sa longue collaboration avec le Charivari. Il y entreprend sa grande oeuvre lithographique (quelques 4000 dessins) dans laquelle il se moque de ses contemporains.**

Il s'installe dans de l'île de la cité où il se met à la peinture en prenant pour sujet le petit peuple dont il cerne les moeurs dans sa vie quotidienne.

En 1845, il déménage pour **l'île Saint Louis**, îlot où s'imbriquent de manière anarchique les beaux hôtels particuliers des XVIIe et XVIIIe siècles, les demeures des artisans et des petits-bourgeois, et les masures populaires. Près des combles d'un immeuble qu'il occupe se trouve **l'Hôtel de Lauzun, fief des romantiques**, fréquenté par le club des haschichin où se réunissent dandy et intellectuels dont Baudelaire qui s'intéresse à son oeuvre. Les artistes tels que Delacroix, Barye, Préault, Théodore Rousseau pour ne citer qu'eux se retrouvent régulièrement dans ces quartiers. **La vie de bohème** bat son plein. Parallèlement, le réalisme de Courbet et de Champfleury gagne du terrain. **Le café fait irruption dans la peinture et la littérature.** Les clans se forment, et avec eux la notion de territoires. Daumier côtoie sur les marges tout ce petit monde artistique, s'enrichit de leur propos, mais reste fidèle au spectacle de la rue. Le site lui offre de **nouveaux sujets de dessins et de peintures avec la vie populaire du rivage de la Seine, et celui des retrouvailles au café. Il illustre des romans de Balzac (Le Père Goriot, Ferragus).**

De 1845 à 1849, Daumier travaille à la **série des Gens de Justice**. Il dénonce l'injustice, règle aussi ses comptes avec ce monde qu'il connut enfant comme saute-ruisseau puis comme victime lors de son emprisonnement pour « offense à la personne du roi » Louis-Philippe. Cette année-là, il entre aussi au Salon pour la première fois avec *Le Meunier, son fils et l'âne*.

1851 : Invention du personnage de Ratapoil, personnage demi-solde désincarné, après le coup d'état de Louis Napoléon. Les grandes moustaches effilées et la barbiche en pointe évoquent inmanquablement l'Empereur. Cette figurine de l'aventurier politique, serviteur mafieux du bonapartisme, prend sa véritable dimension en volume et laisse Michelet ébahi. Quant à Arsène Alexandre, journaliste au Figaro, il s'écrit : « Ah ! Vous avez atteint en plein l'ennemi ! Voilà l'idée bonapartiste à jamais pilorisée par vous ! ». L'effigie devient, à côté du « Napoléon le petit » de Victor Hugo, une allégorie politique, la figure centrale de l'opposition des intellectuels contre son pouvoir.

De 1852 à 58, de nombreux écrivains entourent Daumier et exaltent son oeuvre. Adulé par Delacroix, encensé par Baudelaire, son travail reste cependant incompris du public. Il fréquente aussi la campagne de Valmondois et Barbizon, se lie d'amitié avec Corot, Rousseau, Millet. Progressivement, le moral s'éteint, la lithographie l'ennuie, il désire se consacrer plus amplement à la peinture et à la sculpture.

En 1860, **il perd le soutien moral du Charivari qui refuse de publier ses planches.** Les difficultés financières s'accroissent, ses amis de Valmondois le soutiennent, Corot lui achète une maison en 1868 alors que sa vue commence à faiblir de manière alarmante.

En 1878, l'Etat lui augmente enfin sa pension et il a sa grande rétrospective à la galerie Durans-Ruel, présidée par Victor Hugo. Hélas, il est atteint de cécité et ne pourra la voir. Il **meurt** l'année suivante, **le 11 février 1879 à Valmondois**. Le corps ramené à Paris en 1880 est inhumé au Père La chaise.

- **Personnalité et démarche artistique.**

Honoré Daumier est bien l'enfant d'un XIXe siècle secoué de convulsions politiques, dont la société se transforme radicalement et ballote le peuple français entre espoir et désespoir. D'abord marquées par la nostalgie de l'Empire, ce champ de ruine sur lequel se nourrit le Romantisme, les premières décennies s'accommodent tant bien que mal de la Restauration qui débouche sur la Révolution de 1830. Hélas ! Les illusions levées avec l'insurrection retombent comme un soufflé devant le conformisme de la Bourgeoisie amadouée par Louis-Philippe sur lequel Daumier se fait les dents et gagne sa reconnaissance publique. L'artiste croque sans relâche la pantomime du pouvoir, la fatuité mesquine de ses représentants, leurs privilèges abusifs avant que la censure ne tombe comme un couperet sur son humour destructeur. La Révolution de 1848 accouche de l'éphémère IIe République - à laquelle Daumier apporte sa contribution en concourant avec sa peinture de *La République* - avant le coup d'état de Louis Napoléon Bonaparte en février 1851. Le dessinateur illustre les désillusions du peuple et l'injustice patente, se gave de la frénésie arriviste du Second Empire.

Son œuvre lithographique et peinte couvre la plus grande partie du siècle et fait de lui un témoin précieux de son temps, de ses moeurs politiques et sociales où les opportunistes politiques s'affrontent et les appétits financiers de la classe dirigeante dévorent les classes laborieuses. Il passe au peigne fin les petites habitudes mesquines, les conduites morales d'une bourgeoisie moyenne croissante, à laquelle il appartient. Il découvre la foule et dessine, inlassablement, la ville au bord de l'implosion, asphyxiée par la surpopulation et la promiscuité des flux humains. Il observe et dépeint, à travers les attitudes et les physionomies particulières des citadins, les réactions des femmes et des hommes traqués par les transformations urbaines commencées avec Rambuteau sous Louis-Philippe et qui s'accroissent avec Haussmann sous le Second Empire. En marge de la satire sociale et politique, ses peintures de lavandières et autres riverains de l'Île Saint-Louis font revivre un Paris populaire et vivant, dans lequel se côtoient intellectuels et artistes qui animent les cafés et mènent une vie de bohème.

Sa formation artistique ne passe pas par les circuits traditionnels de l'enseignement. Enfant, il reçoit une éducation de rue, faite de flânerie entrecoupée de petits métiers qui le met en contact avec le spectacle de la vie. Alexandre Lenoir lui apprend les rudiments techniques, Raffet lui met le pied à l'étrier en l'incitant à vendre des dessins. Enfance misérable faite de débrouille et de rencontres qui construisent sa vie d'adulte, **il grandit et évolue en même temps que Paris se transforme.** Cet **apprentissage empirique** qu'il doit à sa personnalité hors du commun a nourri l'enfant, façonné l'adolescent, réalisé l'homme. À vingt et un an, il a déjà un trait sûr et tire de la pierre lithographique tout son potentiel. « *Un dessin naturellement coloré* » d'après Baudelaire, qui peut se passer d'adjonction au pochoir tant il maîtrise les contrastes clair-obscur. Pour conserver l'expressivité du trait il ne calque pas ses dessins, mais s'exécute directement avec ses crayons gras.

Sur les marges du monde.

Tandis que le petit Honoré traîne dans **les coulisses du théâtre** où l'emmène son père, il imprime sa rétine des images entrevues, il imprègne sa mémoire du jeu des acteurs, de la scénographie, des ombres et des lumières de la salle. En retrait de la scène, là sur ses marges, il observe silencieux les êtres qui gesticulent dans leurs habits de circonstance et qui éveillent sa sensibilité, il enregistre, à leur insu, les grimaces des spectateurs traversés par les émotions. **Cette position d'observateur à l'écart, l'œil toujours en alerte, Daumier va l'adopter définitivement.** Plus tard, dans la rue, il conserve le même regard silencieux et vif qui s'alimente, dès lors, du spectacle de la réalité.

La mise en parallèle des deux univers reste indéniable dans ses images. Il met littéralement en scène le spectacle de notre civilisation moderne occidentale à travers une fresque sociale des plus incisives : cadrages, contrastes clair-obscur, masques sur les visages, costumes, gestuelle et expression des corps, tout ramène à la scène. Les acteurs, qui composent sa « *Comédie humaine* » à lui, se débattent dans l'espace clos de la feuille où ils trépignent sans échappatoire possible. Rangés, classés par catégories sociales et professionnelles, ils incarnent **un genre humain grotesque**, servi par une ligne souple et juste qui grossit les traits comme sous l'effet d'un miroir déformant. Son humour décapant et sa maîtrise graphique lui permettent de résumer en un seul dessin toute l'intensité d'une situation et c'est ce qui le rend surprenant. Il croque parfois sur le vif quelques mouvements éphémères de silhouettes fantomatiques, comme des images latentes prêtes à ressurgir en clair sur une feuille. Certaines de ses lithographies ressemblent à des clichés instantanés alors même qu'elles sont reconstruites a posteriori, rangées dans un répertoire imaginaire. Cette capacité à fixer des situations aperçues, des visages entrevus, sur le négatif de sa mémoire, que son extraordinaire coup de crayon fait réapparaître ensuite sur papier, **anticipe l'arrivée du reportage photographique. C'est sur ces points qu'il révolutionne les usages de la lithographie.**

Ses errances piétonnes lui offrent l'opportunité de fouiller dans le grand corps malade de la capitale française, en conservant une position excentrée sur le microcosme parisien. Cette posture de promeneur attentif et discret fait de lui un témoin oculaire hors norme. La façon dont il caricature les usages de la Société sous Louis-Philippe et le Second Empire, dont il dénonce ses préjugés, ses tares et ses injustices, traduisent dans ses images **des situations universelles**. Daumier « *va droit au but* » comme le souligne Baudelaire. Par l'intermédiaire de ses acteurs ordinaires, il continue de s'en prendre au pouvoir, fustige l'égoïsme de la classe bourgeoise, stigmatise ses préjugés moraux. **Son œuvre dévoile un XIXe siècle désenchanté.**

À partir de 1860, ses dessins s'aèrent. La forme apparaît lentement de l'informe telle une image latente en train de se révéler. Les traits se dédoublent, se détachent comme une pelote qui se démêle sur la feuille.

L'artiste se consacre à la peinture à compter des années 50, et surtout lorsqu'il rend les armes du dessin de presse, entre 60 et 63. Autodidacte, il peint en dehors de toute contrainte académique et explore le médium en toute liberté avec un plaisir non dissimulé. Néanmoins, il a du mal à se fixer, toujours insatisfait. Ses expérimentations techniques entraînent des changements radicaux de registres, optant pour les sujets les plus divers. On découvre ainsi des tableaux à la facture tantôt aboutie, tantôt esquissée qui renoue alors avec sa faconde gestuelle et l'amour du dessin expressif. Embarrassé par la matière épaisse et grasse, il la fluidifie sur les conseils de Corot et Daubigny et utilise le pinceau comme d'un crayon. Plus il avance dans l'âge plus **son trait s'élargit et s'effiloche pour se confondre en une vibration graphique et colorée d'où la forme surgit**. La fusion entre le geste et l'image en gestation, l'utilisation d'une couleur parfois saturée et posée par effleurement de la surface font de lui **un précurseur de la peinture moderne**. Il influencera les générations suivantes comme Manet, Degas, Lautrec... et Van Gogh qui s'écria devant son *Don Quichotte à cheval* : « *il se peut que Daumier soit notre maître à tous.* » MK

II - Carpeaux / Daumier : Relations et écarts

Comment cerner les relations possibles entre ces deux personnalités affirmées, tant du point de vue des registres d'inspirations que de leur manière si personnelle de croquer leurs semblables? Devant les dessins sur le vif, on reste stupéfait par cette acuité visuelle hors du commun, qu'ils possèdent l'un et l'autre, servie par un coup de crayon totalement maîtrisé. Les choix de certains sujets, les thèmes de société, la volonté de se libérer artistiquement du joug de l'académisme, ancrent leur démarche dans la modernité.

• Modernes

« *Il faut être de son temps* » déclare Daumier ce à quoi Rimbaud lui fait écho lorsqu'il déclare en 1873 dans une *Saison en Enfer* qu' « *il faut être absolument moderne* ». Ces deux affirmations qui relèvent d'une posture individuelle s'inscrivent dans le grand débat contemporain du XIXe siècle.

Mais, qu'est-ce qu'être moderne au XIXe siècle? Étymologiquement le terme vient de « *modos* » en grec qui signifie « *aujourd'hui* ». Le mot, *modernité*, apparaît avec Balzac, celui de *moderne*, naît sous la plume de Théophile Gautier et de Charles Baudelaire qui écrit en 1846: « *La modernité c'est le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable* »². Cette définition de l'écrivain français est une réponse qui reste inscrite dans une vision romantique. Néanmoins, elle évoque bien un nouvel idéal qui tente de correspondre à une réalité empirique, une manière de penser l'émancipation vis-à-vis des traditions et des idéologies de la culture traditionnelle. De fait, elle induit le questionnement, politique, social, artistique. La modernité du XIXe siècle est celle de l'après-Révolution de 1789 qui s'oppose à l'Ancien Régime : elle correspond à la modernisation des esprits et des moeurs mais aussi à celles de la science et de l'industrie.

Carpeaux et Daumier sont-ils modernes ? On peut l'affirmer, même si Carpeaux reste contraint par des choix à caractère académique, dans ses commandes officielles.

Être moderne, c'est « *être de son temps et faire ce qu'on voit* » réaffirme à son compte Edouard Manet. En art, les enjeux sont de taille. **Les artistes revendiquent leur liberté de voir et de faire, face à l'emprise des conceptions esthétiques de l'Académie. Leur démarche contribue à se détacher du modèle grec dominant.** Au "*Beau idéal*" prôné par l'académisme, Baudelaire lui oppose le beau "*relatif, circonstanciel*", délibérément ancré dans le contexte historique, politique et artistique de la société contemporaine. **La modernité s'affranchit des sujets imposés pour regarder vers des modèles extérieurs et une réalité plus immédiate** dont les changements deviennent de plus en plus perceptibles. Dans la pratique, **le sentiment individuel**, qui naît au XVIIIe siècle et se libère après la Révolution avec les romantiques, abolit la règle absolue, celle du « *dessein* », de la ligne pure et de la soumission de la couleur à celle-ci. Il s'accompagne du refus des codes hiérarchisés entre les éléments figurés de l'image,

² Le peintre de la vie moderne.

pour instaurer des règles individuelles, empiriques, qui favorisent la transmission entre la sensation perçue et sa transcription littérale par le geste. La peinture ne renvoie plus qu'à elle-même, libérée de tout discours hors champ : « *ce qui commence malgré les survivances et les écarts, c'est un art qui n'a plus de texte en dehors de lui-même* » écrit Gaëtan Picon.

Le temps de la modernité est celui du présent, qui, au tournant du siècle, s'accélère. La notion de progrès s'impose. L'industrie révolutionne l'architecture, l'urbanisme devient un problème de survie dans les grandes villes. La Capitale française a besoin d'air, de lumière, de voies de circulation fluides. Le baron Haussmann va les lui offrir en éventrant les quartiers moyenâgeux de l'île de La Cité, en perçant de nouvelles avenues et de larges boulevards dans le cœur de Paris. La vie des citadins est perturbée par les changements qui contrarient leurs habitudes. La petite bourgeoisie commerçante s'enrichit, l'industrialisation crée un sous-prolétariat de plus en plus visible que l'on refoule dans les quartiers périphériques. La vie ordinaire est donc là, dans les quartiers populaires, dans les chantiers urbains, sur les boulevards grouillants de monde, dans les nouveaux transports en communs en chemin de fer ou en omnibus, dans les lieux publics et les théâtres... Le modèle est désormais la rue, la ville, le quotidien, l'événementiel, avec ses mouvements de foules et son agitation permanente, obligeant les artistes à repenser leurs gestes et leurs techniques quand la photographie s'impose de plus en plus comme un moyen mécanique d'enregistrement du réel. **La modernité se manifeste à la fois par le choix des sujets dans lesquels l'artiste ou l'écrivain se projette, mais aussi par la manière de les traiter.** Elle élabore un art vivant qui se mesure sans cesse à la tradition voulant se hisser au statut de l'art antique.

Le dessin sur le vif, pratiqué par Carpeaux et Daumier s'inscrit d'emblée dans cette modernité, celle des « choses vues » comme le souligne V. Hugo. Il est l'expression du « *ici et maintenant* ».

La modernité de la peinture et des dessins de **Carpeaux** se révèle dans le traitement qu'il réserve à ses sujets, libérés de toutes convenances. Cette réelle indépendance vis-à-vis du modèle académique, constitue pour lui un terrain d'expérimentation toujours renouvelée. Il s'agit bien de transcrire ses émotions avec **une liberté de touches intuitives**. La **spontanéité** s'affirme en toute indépendance, avec une économie de moyen saisissante, d'autant plus perceptible que l'œuvre reste à l'état d'ébauche. Le graphisme nerveux de ses dessins s'imprime en filigrane dans la couleur des tableaux. La gestualité fébrile, avec laquelle il saisit la tourmente et le carnage des scènes de guerre, griffe la surface du papier ou de la toile en un **désordre expressionniste qui frôle l'abstraction**.

Daumier, en sa qualité d'illustrateur de presse et par le choix des sujets traités, appartient de facto à la modernité. Sa truculence et sa **liberté de ton** se mesure à la véhémence de son trait expressif, qui s'émanche au fil des années pour aboutir à **une image détricotée, un non finito plus fidèle à la vibration de la vie qu'à son apparence réaliste**. Sa peinture, elle, possède toujours un sujet inscrit dans son répertoire de la comédie humaine, mais son image, poétique, échappe à la réalisation classique avec un espace rempli de bord à bord. La surface du tableau est animée par des touches en virgules, des zébrures... qui dévorent la forme, affirment son tracé, sa sinuosité.

L'idée de modernité se déplace et se modifie dans le siècle, elle englobe des aspirations contraires, mais qui parfois se croisent : Le romantisme et le réalisme.

• Romantiques ?

« *Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte mais dans la manière de sentir* ». Cette définition de Baudelaire pourrait parfaitement convenir à nos deux artistes. Si l'écrivain déplore le réalisme trivial de certains peintres de son temps et lui préfère un art moderne défini par les mots de « *intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini...* » qui constituent pour lui le versant ensoleillé du romantisme, il n'en demeure pas moins que les pratiques de Daumier et de Carpeaux répondent bien à cette idée de **sentir, ressentir** le

frémissement de l'humain et de ses profondeurs psychologiques. Si des divergences s'affichent chez nos deux artistes dans l'interprétation et le choix des sujets officiels ou publiés, des convergences existent dans leur peinture, plus intime. Pour le Charivari, Daumier illustre une réalité immédiate, dans laquelle le lecteur doit se reconnaître ou identifier son environnement tandis que Carpeaux, qui choisit de s'exercer dans le domaine de la commande publique, commet des allers-retours entre la vision de proximité et l'imaginaire exalté. Ses dessins nous renseignent sur ce point, dans sa manière de convertir l'immédiat en permanent, de conjuguer le présent à l'universel par le biais d'un graphisme original et personnel étranger à toute logique. Néanmoins, **une certaine vision dramatique de l'humanité leur est commune, le désenchantement du monde noircit le papier de leur dessin à l'encre noire.** C'est que le Romantisme est l'enfant de la Révolution française qui se développe sur les ruines l'Empire et se réfugie dans les rêves où le moi triomphe. Il est le fruit d'un climat non-conformiste qui s'exprime dans le refus de la bienséance. La plume, le crayon, l'archer deviennent les instruments privilégiés pour traduire **les passions intérieures.** L'art se transforme en refuge du sentiment.

« *La manière de sentir* » s'abandonne à « *la sensation du faire* ». Le moi, exacerbé par le romantisme, se détourne du modèle Davidien pour se libérer dans l'écriture et le plaisir du geste. Dans la deuxième partie du siècle, la « belle ligne » néoclassique se rompt. Elle s'effiloche chez Daumier, elle devient rageuse chez Carpeaux.

Carpeaux naît l'année où Delacroix expose *La Mort de Sardanapale* au Salon de 1828, peinture inspirée par Byron qui met en avant le drame d'une destinée individuelle. Son détournement des conventions, dues à la peinture d'histoire, conjugué à la recherche d'une plus grande expression dramatique, le classe d'emblée comme chef de file des peintres romantiques (qu'il conteste souvent). Le sculpteur assume l'héritage de son aîné comme celui de ses prédécesseurs, tel Géricault dont il s'inspire en peinture à la fin de sa vie. Quant à son maître Rude, il lui insuffla l'intensité du sentiment, l'énergie du mouvement que l'on trouve aussi dans la sculpture de David d'Anger. Ce goût pour les formes en action et pour la violence, cette fascination pour la souffrance et la douleur, remarquée également chez les écrivains, se manifestent à travers la facture enlevée de ses tableaux, le trait compulsif de ses dessins, derrière lesquels le « moi » torturé de l'artiste transpire. **Chez Carpeaux, "l'émotion est voulue"**, aux drames et à la maladie qui embarrassent sa vie, il ajoute : *"l'expression de notre époque, c'est le désespoir!"* Ugolin résume et concentre sur lui cette pensée ; le choix du sujet est précédé de nombreux croquis des damnés de Michel-Ange, d'une recherche graphique se complaisant aux « *charmes de l'horreur* » selon l'expression de Baudelaire. L'autre versant romantique de Carpeaux, c'est l'exploitation d'une certaine exaltation lyrique que l'on retrouve par exemple dans le groupe de la Danse et pour lequel il a étudié l'évolution des corps dans l'espace en dessinant les danseuses de l'Opéra.

Peinture et dessin du sculpteur s'engagent enfin dans **l'histoire contemporaine et politique.** Pas de rhétorique académique pour évoquer les atrocités commises par la guerre de 70, ici encore il oppose le drame à la tragédie, se référant explicitement pour sa *France Blessée*, à *La Liberté guidant le Peuple* de Delacroix. L'entassement remplace l'harmonie classique. Comme dans toute son oeuvre, même sculptée, l'artiste aime à multiplier le nombre des figures, qui s'enchaînent les unes aux autres pour entraîner un vaste effet de mouvement et de mobilité. Elles disparaissent souvent derrière l'effet de groupe, mentionnées par quelques taches sombres, rehaussées parfois de blanc ou de couleur pour ajouter le volume. L'utilisation du clair-obscur devient systématique pour renforcer l'effet de tourmente et de tension, à moins qu'il ne traite le sujet en grisaille comme pour ses Naufragés, évocation du lointain radeau de la Méduse de Géricault.

Quant à **Daumier**, les romantiques des années 1830 le reconnaissent comme un des leurs pour son **refus des valeurs consacrées** et son engagement comme caricaturiste politique. **Les portraits chargés et les caricatures exploitent la dimension irrationnelle de ce courant artistique. Il y puise une énergie violente, une fureur intérieure qu'il retourne contre la Société** plutôt que de l'épuiser dans l'imaginaire. Sa verve, son lyrisme stigmatise à travers la galerie de ses personnages, les hypocrisies et les tares de son époque comme Balzac s'y essaie en 1842 dans son roman, *La Comédie Humaine*, où il écrit dans l'avant-propos : « *La Société*

française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire ». Daumier collabore avec l'écrivain. Dans ces années-là, l'artiste va fréquenter le quartier bohème de l'île Saint Louis. La série de dessins et ébauches pour Don Quichotte est aussi remarquable et crépusculaire. Son personnage décharné s'égare dans grands espaces vides au ciel plombé où notre regard prisonnier se perd et se dilue dans la matière fluide et délavée. Certains y ont lu la solitude morale de l'artiste à cette période de sa vie.

• Réalistes ?

Le réalisme du XIXe siècle se détermine par opposition à la peinture romantique dont il dénonce les excès, et l'idéalisme néoclassique. Il naît à la veille de la Révolution de 1848, quand des artistes comme Courbet, Millet, Daumier, choisissent leurs **sujets dans la réalité sociale, sans se soucier du beau ou du laid, du noble ou du vulgaire**, dans une démarche qui rompt avec les valeurs enseignées jusque-là. Influencé par les idées positivistes, le réalisme se réclame être un « art démocratique ». Daumier est un républicain avéré qui le prouve dans sa critique de la Monarchie et de l'Empire.

Si le réalisme se place sous le signe de la **réalité immédiate**, alors l'œuvre graphique de nos deux artistes répond en grand partie à cette définition ; les choses vues par Carpeaux et Daumier s'inscrivent dans **les dessins sur le vif**. Leur appétence à montrer les images de leur temps éclaire leur regard et guide la vélocité de leur trait sur le papier. Cette capacité à saisir au vol une expression sur un visage, une attitude physique, un geste particulier ou au contraire un mouvement d'ensemble, chacun dans son **contexte**, et de le fixer sans intention de le trahir, relève d'une attitude réaliste.

Par ce biais, le réalisme possède une certaine dimension politique car il porte un **témoignage social** sans prétendre pour autant à l'objectivité, ce qui le distingue du naturalisme. Si l'on considère l'ensemble des dessins, peintures et sculptures de Carpeaux et Daumier, on peut les envisager comme une **petite chronique sociale de la Société moderne** en mutation.

Carpeaux développe une curiosité et un goût certains pour la vie populaire, mais côtoie aussi l'aristocratie et le pouvoir qui la conditionne. Ces fréquentations bipolaires font de lui **un témoin vivant des fastes impériaux comme des malheurs de son époque**. Le portrait post-mortem de Louis-Napoléon Bonaparte dans son cercueil est saisissant. Petit homme roide affecté par la maladie de la pierre, ici pétrifié par le charbon du crayon.

Daumier reste un personnage modeste et discret dans sa propre vie, il **observe en le frôlant l'homme ordinaire, son contemporain, le bourgeois moyen qui accède au statut de « motif » pour mieux le caricaturer**. À côté de lui, les gens du peuple, accablés et fatalistes, s'entassent dans ses cadres. L'artiste recherche le témoignage, ses images sont criantes de vérité quand bien même sont-elles reflétées par le miroir déformant de sa mémoire et de son impertinence. *Le Massacre de la rue Transnonain*, fait exception dans son œuvre. La lithographie est un geste d'accusation dont la signification, directe, se passe de caricature. Nous sommes juste à la veille de l'invention de la photographie et pourtant le cadrage imaginé par Daumier et la recherche d'immédiateté nous fige devant une scène de crime. Rien n'est superflu, le dessin est percutant comme le sera « *le choc des photos* » pour paraphraser un magazine d'aujourd'hui. Il s'adresse ici directement au lecteur en appelant au sentiment. Une telle rupture dans la composition de l'image, préfigure la photo de reportage et le direct. Baudelaire l'a parfaitement pressenti en écrivant vingt ans plus tard, en 1857: « *Ce n'est pas précisément de la caricature, c'est de l'histoire, de la terrible et triviale réalité.* »

Le réalisme reste pourtant dénué de toute objectivité. La vision immédiate de l'artiste passe toujours par la sensation, le ressenti, qui s'exprime dans **la distorsion subjective du dessin**. Elle est de nature éphémère et l'oblige à penser autrement que par la copie servile. Le souci de ressemblance se voit progressivement remis en question par cet outil plus performant qu'est la photographie. Désormais dépossédés de certains sujets, les artistes remplacent le postulat

classique du bon goût en inversant l'ordre des priorités : ce n'est plus, le Beau (idéal et éternel) qui est vrai, mais **le Vrai** (réel et temporel) qui est beau. **Désormais, tout sujet s'équivaut** pourvu qu'il présente les faits avec une certaine poésie.

- **Le pouvoir de la Bourgeoisie.**

L'avènement de la classe moyenne est le ressort social du XIXe siècle. Une puissante bourgeoisie de l'industrie et du négoce **fini par imposer ses valeurs morales et ses mœurs, et dominer la vie politique.** Soucieuse d'afficher sa réussite, elle devient la principale consommatrice d'art et trouve dans la photographie, à forte valeur indicielle, un moyen efficace et moderne de se faire portraiturer.

Pour autant, cette classe est **conservatrice.** Ses choix artistiques se portent sur le métier bien fait, la facture lisse, l'image ressemblante. Elle reste attirée par les sujets d'histoire ou les sujets anecdotiques, se pâme devant les odalisques de Monsieur Ingres, les vénus aseptisées des Cabanel et autres Bouguereau, bref son cœur penche pour l'Académie. Société moralisatrice et bien pensante qui pèse sur la création vivante et provoque la tenue du Salon des Refusées en 1863, en marge de l'officiel, qui installe les modernes dans l'histoire.

Dénoncer ou subir le poids de ses valeurs pour lesquelles il faudrait se sacrifier, voilà les deux problématiques observées par chacun des artistes.

Daumier prend des risques, il **entre en rébellion**, rétif à l'ordre moral qu'on lui impose. Il taille en pièce la respectabilité bourgeoise dans une fresque sociale sans concession. Il grossit, déforme, caricature à l'extrême les faciès et les comportements de ses semblables ainsi que celui des gardiens étriqués de ce pouvoir. La vie privée et publique des Parisiens est dévoilée au lecteur sous son plus mauvais jour. *Le Ventre Législatif* exhibe une collection de bustes dignes des *Guignols* tandis que *Les Gens de Justice* (à partir de 1845) exposent des avocats qui s'épuisent entre les effets de manches et les chuchotis, quant ils ne s'enveloppent dans leur dignité empreinte de suffisance. Daumier a eu loisir d'observer leurs ballets lorsqu'il habitait près du Palais Royal. Il les encadre dans le décor de leur exercice pour mieux dénoncer la comédie de justice, au service des plus riches.

Carpeaux n'a pas les moyens de dénoncer, ni son parcours, ni ses objectifs ne l'y prédisposent. Pourtant, cette société conservatrice que Daumier croque ou dessine avec cruauté est celle-là même que le sculpteur subit dans sa chair à chaque déconvenue. Chacune des batailles qu'il livre avec acharnement pour parvenir au paroxysme de la création se heurte aux jugements de sa hiérarchie académique ou au ricanement des critiques et du public Parisien qui le brisent toujours un peu plus. L'ennemi est puissant tandis que l'artiste est dépendant, enchaîné par les dettes et le besoin de reconnaissance. Survolté, incompris, il succombe au désespoir. La névrose se superpose au cancer qui finit par l'emporter. La polémique autour du groupe de la danse de l'Opéra Garnier, pour lequel Carpeaux perd le soutien de l'empereur, dura six ans et fit les choux gras des caricaturistes de la presse concurrente. Seule la mort de l'artiste y mit fin, la bonne Société pouvait enfin s'extasier sur son talent.

- **Les caricatures et autres portraits charges**

Le XIXe s'érige en deux camps : celui du conformisme bourgeois, raisonnable et raisonné, érigé en dogme par l'Académie (les Académies des Beaux-arts et des Lettres) et celui de « *la force qui va* » selon Victor Hugo, d'une « *dynamique de l'être humain* » pour G. Gengembre.³ Enfreindre les lois du Beau idéal et de la retenue conventionnelle pour plonger dans les racines de l'âme

³ L'ABCdaire du Romantisme, p 64

humaine, mélanger les genres et produire l'hybridation des formes, voilà tout un programme initié par Cromwell dans sa préface⁴ du Romantisme: «... *Faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre l'ombre et la lumière, le grotesque au sublime, en d'autre terme, le corps à l'âme, la bête à l'esprit (...) Tout se tient.* » **Les caricatures et les portraits charges font effleurer en surface cette bête qui sommeille sous les traits d'un visage, le monstre caché dans un corps d'homme corps révélé par une silhouette difforme.** Daumier se lie d'amitié avec le sculpteur Préault, qui repousse les limites de l'expression humaine et du langage plastique notamment dans son bas-relief *Tuerie* de 1834, dans lequel le profil déformé de la mère enserrant son enfant mort préfigure la figure centrale du *Guernica* de Picasso. Grâce à lui, il va fortifier sa technique et se concentrer sur l'essentiel des traits de ses modèles reproduits en terre dans la série des portraits charge du Ventre législatif, élaborés la même année.

Carpeaux se défoule quant à lui sur les notables de Valenciennes lors de ses séjours dans le Nord. Il les croque en portrait charge bon enfant dans cette activité totalement récréative pour lui.

• L'œil témoin

Taillant dans le vif de la réalité du monde urbain, captant des instants fugaces pour l'un, mémorisant des scènes et des visages entrevus pour l'autre mais toujours avec l'acuité de l'observateur, nos deux artistes ouvrent grand les yeux sur le monde. Le dessin sur le vif leur permet de s'éloigner du modèle conventionnel et de l'Académie. Les figures humaines naissent et vivent sous de leur trait comme s'ils recouvraient la vue après des siècles de cécité et découvraient brutalement la réalité de proximité. La rencontre avec leur semblable prend des accents de cruauté ou de tendresse selon ce qu'ils perçoivent.

L'œil témoin de Daumier, c'est celui de l'observateur discret qui scrute en coulisse les gesticulations quotidiennes de ses contemporains dans ce grand théâtre qu'est la ville moderne. Daumier croque ses semblables, leurs mimiques, leurs postures, avec un regard d'entomologiste pour les épingle dans le cadre de l'image.

Carpeaux trace en quelques secondes, d'une main fébrile, le contour aperçu d'un visage ou d'une silhouette, fige sur le support une action de groupe, suspend un mouvement esquissé comme un arrêt sur image. Dans les dernières années de sa vie, Carpeaux se souvient : « *Je parcourais les rues de la Ville Etenelle, le crayon à la main, interprétant des scènes variées sous les yeux de mes amis qui ne comprenaient pas comment je pouvais voir dans la nature des sujets si élevés, si tendres, si caractéristiques. Je leur montrais tous les jours l'art de voir et bien peu pouvaient me suivre (...) C'est ce que j'appelle la seconde vue...* » Lettre à Melle Foivart, 1874.

Témoins oculaires du vivant, Carpeaux et Daumier nous prêtent leurs yeux pour faire revivre milles épisodes d'une banalité quotidienne transcendée sous un trait de plume ou de crayon. **Leur démarche préfigure l'instantané photographique** qui rapproche le réel du regard individuel, exempt de toute neutralité.

• La ville du piéton et des hommes.

La ville moderne dessinée par Daumier n'est pas celle du futur Paris touristique, celui des monuments publics, des boulevards alignés et lumineux d'Hausmann, c'est celui du théâtre vivant joué par des hommes et femmes ordinaires englués dans leur quotidien. L'artiste plante le décor : ses nombreux déménagements l'ont promené durant toute sa vie d'un quartier à

⁴ id

l'autre de la Capitale à la rencontre des gens les plus divers. **Tel un aventurier de rue**, son goût pour l'errance piétonne et son aptitude à observer les foules ont nourri son imaginaire. Les scènes transposées par l'artiste sur le papier illustrent la tragi-comédie de la vie citadine : les mésaventures des usagers des transports, les tracasseries subies par les démolitions et les éventrations du vieux Paris, le logement, les loisirs, la place du petit peuple et celle des saltimbanques...

Ce n'est pas non plus celle des topographes du XVIII^e en quête de vues pittoresques et historiques, que dessine Carpeaux. Les rues de Rome qui l'inspirent sont celles où grouille une humanité bruyante, remplie des visages croisés au hasard, habitée par les silhouettes altières des femmes du Trastevere. Il parcourt la Ville éternelle, s'y promène crayon en main, l'œil affûté par les mouvements qui l'électrisent. Le regard fureteur du sculpteur croise plus tard celui de Daumier dans le Paris citadin, s'aventure dans les transports en commun, s'arrête sur un profil, s'attendrit devant des jeux d'enfants, des scènes familiales. Plus tard, il s'apitoie sur les désastres de la guerre de 70, erre sans comprendre dans les décombres.

• Les gens du peuple

Carpeaux et Daumier sont tous deux d'origine modeste, de famille d'artisan monté à Paris pour essayer d'améliorer leur condition matérielle.

Honoré et Jean-Baptiste sont deux gamins du peuple. La misère et la dureté de leur condition de vie ont dû façonner leur caractère d'enfants, ce qui explique peut-être cette tendresse pour les gens de peu qu'ils dessinent à maintes reprises. Le regard porté à leur rencontre demeure à cette distance nécessaire entre objectivité et complicité, chargé de sensibilité. Aucune condescendance n'accable ces forcenés, aucun misérabilisme n'éveille la compassion. Les deux artistes se nourrissent d'eux, enrichissent leur regard et leur répertoire de figures. Ils leur octroient, en quelques lignes bien cernées, une stature digne de l'antique quand ils ne s'attendrissent pas simplement sur des scènes de vie ordinaire et familière.

Carpeaux se frotte aux jeunes mendiants des rues de Rome, s'arrête sur les visages ravinés des vieilles femmes et admire les silhouettes hautes et altières de jeunes femmes du Trastevere : « *Le costume de la Sabine* », dit-il, « *donne au type admirable que j'ai eu le bonheur de rencontrer un caractère antique* ». Il préfère se fondre dans la foule grouillante et populaire, s'encanailler dans les tavernes plutôt que de rester avec ses confrères à la Villa Médicis. Pour mieux cerner les figures de son Ugolin, il abrite dans son atelier « *toute une famille de paysans italiens pouilleux et déguenillés* » révèle Fromentin. Au gré de ses pérégrinations autour de Rome, il se mêle volontiers à aux gens du peuple, épouse leur coutume. Lui-même connaît les privations matérielles qui l'amenuisent physiquement à cette époque, et plus tard les dettes qui entravent sa créativité. La guerre de 70 le rapproche des sinistrés.

Daumier conserve quant à lui un regard indulgent pour ces oubliés de l'histoire, errant dans un Paris qui s'embellit sans eux. Modeste, dans sa vie comme dans son oeuvre, il parle peu, ne s'épanche pas sur son vécu ou ses malheurs, et laisse ses dessins s'exprimer pour lui, fuyant les théories pompeuses. La rue, les cafés, les transports, les rivages de la Seine où confluent les classes populaires, constituent son univers quotidien, son réservoir d'échantillons d'une humanité besogneuse. Les peintures qu'il exécute à partir des années 1846, lorsqu'il emménage dans l'île Saint-Louis, construisent « *une sorte de vocabulaire de l'effort humain* » pour citer Jean-Jacques Lévêque. *La Lavandière* dont la silhouette puissante se détache massivement sur un décor esquissé, atteint une Monumentalité non feinte. Les scènes familiales qu'il reproduit confèrent à ses modèles une dignité, une tonalité que l'on retrouve chez Jean-François Millet. Elles sont comme « *un témoignage probant de son attirance pour une classe laborieuse qui, à ses yeux, explique toujours Lévêque, perpétue des valeurs essentielles à l'équilibre social* ».

- **L'image du corps**

La représentation humaine dans l'art du XIXe siècle est manifeste. Le corps demeure un sujet de prédilection et d'étude. L'enseignement des beaux-arts ou et des diverses Académies européennes enseignent aux élèves les justes proportions à partir du modèle antique, des cours d'anatomie y sont dispensées. Carpeaux les reprend à Rome : « *Je commence depuis quelques jours à retrouver dans Michel-Ange des qualités de construction que j'ignorais et même la tournure, l'aspect que l'on ne peut donner sans avoir disséqué.* » La copie est donc la base de l'apprentissage d'une part d'après la statuaire et de l'autre d'après nature afin de peupler les grands tableaux d'Histoire et d'ériger la sculpture commémorative. Le nu reste une convention à laquelle se plie Carpeaux dans les commandes officielles, et une catégorie de ses dessins désignent cette préoccupation de recherche de la construction la plus juste. Pourtant, il le transcende, le modernise et annonce Rodin. Grâce à sa « *seconde vue* » dont il parle, cette force d'inspiration qu'il possède, cet « *enthousiasme qui électrise l'artiste* » tandis que les autres n'ont que « *l'étude plastique* » pour bagage, lui permet d'exploiter avec brio les gestes répétés et acquis pendant de longues années.

Nous savons que Carpeaux préférait **la seconde méthode, celle du vivant**, qui donnait à ses sculptures une puissance et un effet de mouvement que ne possédait pas celles ses rivaux, fidèles la tradition. Cette vie intérieure qui habite ses statues est nourrie des nombreux croquis sur le vif que le sculpteur ne cesse de pratiquer toute sa vie. Il les mélange à l'interprétation graphique des figures des anciens, tels les damnés de Michel-Ange, en se détachant de la copie académique dénouée de toute émotion. Il passe ainsi des mois à choisir ses modèles, ses visages qui éclairent sa sculpture. La rapidité d'exécution qu'il met dans ses croquis sur le vif fait apparaître sur le papier des corps qui s'agitent sur la feuille, qui vivent leur propre vie: Corps sculpturaux tantôt accablés par le poids du destin ou mus par l'effort ; corps plumes tantôt aériens ou acrobatiques.

Nous ne connaissons pas correctement tout le parcours éducatif de Daumier, mais le nu académique est malmené dans la série des caricatures qui s'intitulent : l'Histoire Ancienne. Tout un programme. Les personnages qui peuplent son œuvre lithographique n'ont rien à faire avec la tradition. Loin d'incarner un idéal, ils illustrent un propos satirique et s'y plient : difformes, décharnés, ridicules. Chez lui, les personnages ne posent pas, ils sont saisis dans leur activité, à leur insu. Ses croquis et dessins à la plume révèlent d'autres corps, en gestation surtout à partir des années 1860. Ses problèmes de vue, sans doute, l'obligent à fouiller la feuille d'une multitude de traits à la recherche du personnage qui finit par apparaître de mémoire. Sa peinture est marquée par la même évolution, les formes humaines enveloppées et puissantes des années 40-50 se délitent dans la touche grasse et fluide des dernières années.

Néanmoins, tous les corps anonymes et ébauchés qui peuplent les esquisses ou les peintures des deux artistes ne sont pas des spectres qui traversent une feuille. Ce sont des **corps vus et non imaginés**. Ils sont des corps habités qui possèdent une **vérité intérieure**, un poids, **une charge physique qui va du particulier au général, de l'individuel à l'universel**.

- **La pratique du dessin sur le vif.**

Seul, un œil exercé et une main entraînée peuvent accoucher des images volées à la rue. Carpeaux et Daumier possèdent tous deux ces facultés. Derrière l'apprentissage studieux, celui de la copie d'après nature et du travail de mémorisation, ils disposent d'une réelle aptitude au dessin, décelée dès leur jeune âge. Mais le génie chez eux se cache ailleurs, dans cette capacité à percevoir intuitivement ce que d'autres ne voient pas et de le transcrire par le trait, ce que Carpeaux appelle sa « *seconde vue* », son inspiration. Observer au-delà du corps

physique et de l'aspect des choses, c'est cela sans doute la manière de sentir dont parle Baudelaire. Le talent ne se limite pas à un simple exercice de reproduction mimétique.

Le dessin sur le vif, qui a pour objectif de capturer une image en mouvement, correspond aux aspirations du temps : Enregistrer un monde en train de disparaître, faire découvrir un autre en train de naître. **L'urgence est réelle.** Une concurrente de taille attend son heure de gloire qui sonnera le glas de cet exercice de haute voltige graphique : c'est la photographie dont les progrès techniques sont foudroyants. Au fil des décennies, elle apparaît de plus en plus comme un outil d'enregistrement incontournable dont les prérogatives sont bien de différer et de conserver l'instant du regard. Elle naît officiellement en 1838 sous la monarchie de Juillet, prend son essor sous le Second Empire et s'inscrit d'emblée dans la modernité par « *la transgression des canons séculaires des images* »⁵. Elle se développe au côté du réalisme, brise « *les limites naturelles de la vision oculaire* », investit progressivement tous les espaces publics: presse, livres, et bientôt les lieux d'exposition. « *Le sentiment d'une coexistence dangereuse existe bien* » affirme Gaëtan Picon. Delacroix et Degas se passionnent pour elle tandis que Ingres déclare : « *La photographie n'est pas un art !* ». Pas encore ! Même si Nadar défend l'idée d'un art « *qui ne s'apprend pas* », au sens traditionnel du terme et réfute les *a priori* du genre. Elle se contente pour le moment d'empiéter sur son domaine (peinture d'histoire et portrait), de pasticher ses contenus parfois. Mais par sa dimension universelle, sa capacité de vérité, elle se substitue aux formes antérieures de documentation et surtout, remplace les usages spécifiques des professionnels du dessin. A partir de 1888, l'invention de la pellicule et la miniaturisation de l'appareil Kodak couplée à la réduction des temps de poses va supplanter la pratique du dessin sur le vif pour créer de l'événementiel avec le reportage photographique.

Pour l'heure qui nous occupe, cette nouvelle technique de reproduction du réel fait toujours débat chez les artistes. Et, si les objectifs coïncident, si la subjectivité de l'auteur préexiste à l'image, il reste une différence de taille entre les deux modes d'expression, c'est **la notion de plaisir lié au contact de la main sur le support, aux choix de l'outil et du geste qu'il conditionne. Dans le dessin, le corps s'exprime.** MK

⁵ **Histoire de Voir** - De l'invention de l'art photographique (1839-1880) éd. Photopoche n° 40
Introduction

III - L'inhérente subjectivité du dessin

- **Dessiner pourquoi faire ?**

Au XIXe siècle, l'étude du dessin reste extrêmement codifiée ; elle prend ses fondements dans la pensée de la Renaissance. Dès le XVe siècle, l'Occident se met en effet à considérer **le dessin comme une discipline fondamentale pour toute activité créatrice**. Le mot « disegno » se distingue par une double signification : **dessein et dessin, l'idée et sa forme visuelle**. Le terme implique à la fois l'intention, la chose mentale, et la technique de traçage.

Le Quattrocento instaure une analogie entre création artistique et création divine. Le dessin possède une connotation mystique puisqu'il est inspiré par Dieu, il est science qui imite celle du créateur et le glorifie en construisant un monde idéal, arithmétiquement parfait. En insistant sur « *la cosa mentale* » Léonard accorde au dessein, une place supérieure et l'art devient une activité libérale.

La France de Louis XIV adopte la double terminologie italienne dont la rhétorique servira le Pouvoir royal de droit divin. Les deux orthographes se confondent jusqu'à la fin du XVIIIe siècle bien que le glissement sémantique vers le mot dessin, s'opère à partir de 1750. L'**Académie** royale de peinture et de sculpture, fondée par Colbert en 1648, a le monopole de l'enseignement de la discipline. L'institution a deux fonctions principales: **former les artistes et forger une réflexion théorique sur l'art, élevé au rang de discipline intellectuelle** (le terme, beaux-arts, désignait à l'époque aussi bien la poésie, les lettres et la musique). **Le dessin, qui est la base de tout enseignement**, s'y soumet, l'art devient raison d'état. La question du Grand Goût fait débat, les traités se multiplient, l'enseignement se codifie et se hiérarchise. **L'art ayant pour principe l'imitation de la nature, la copie devient la règle, d'abord en deux, puis trois dimensions** : Copier les maîtres en peinture, et, puisque le modèle grec semble indépassable, dessiner d'après l'antique. Au terme d'un apprentissage long et minutieux, les lauréats du concours de dernière année, futur prix de Rome, vont se perfectionner à l'**Académie de Rome, fondée en 1666. Les sujets, dit nobles, placent en haut de l'échelle l'allégorie et la peinture d'histoire qui servent l'art officiel et glorifient l'Etat. Après 1725**, les artistes prennent l'habitude d'exposer leurs œuvres au **Salon**, et cette exhibition publique qui devient une institution favorise la naissance de la critique d'art.

On assiste à ce paradoxe que la peinture est d'abord affaire de dessein. Puisque celui-ci désigne tout autant l'idée que la main qui trace, les passions de l'âme peuvent satisfaire l'esprit sans recourir à la couleur. Avec la Querelle sur le dessin et la couleur, (qui remonte à la Renaissance) Lebrun maintient en 1650 une position autoritaire à ce sujet : « *le dessin est l'essence de la peinture, la couleur n'est qu'un accident.* » Nous voici renseigné. Le dessein qui est du côté de l'idée, donc de la raison (le *cogito*), prévaut sur la couleur qui, elle, reste triviale, banale affaire de pigment, de matière appliquée artisanalement dans la forme pensée. L'art est soumis à des règles édictant la supériorité du dessin, théorie largement répandue en Europe.

L'Académie survit à la Révolution française et son système de formation, bien huilé, subsiste dans l'enseignement des beaux-arts **au XIXe siècle**, la notion de sacré en moins. **La tradition classique perdure**. Le dessin et la peinture qui se confondent avec leurs aspects théoriques et

intellectuels visent toujours à la perfection en produisant des **stéréotypes édictés par David** et confortés par Quatremère de Quincy, théoricien de l'idéalisme. **Le style néo-classique** se reconnaît à la netteté des contours par l'emploi du crayon taillé (Conté) apparu sous la Révolution dont le meilleur représentant de cette ligne claire est Ingres pour qui « *Le dessin, c'est les trois-quarts de la peinture.* » Du point de vue strictement technique, l'apprentissage du dessin se met à cette époque au service des industries et manufactures, c'est ainsi que Carpeaux fréquente la Petite Ecole.

Des brèches cependant ont fissuré cet édifiant système de construction intellectuelle. Fin XVIIIe, les coloristes contre-attaquent dans de grands débats orchestrés par Roger de Piles, **le dessin se voit réduit au rang d'habileté manuelle reposant sur une théorie de la pratique, d'ordre technique.** Les Modernes du XVIIIe se rangent du côté des Empiristes anglais. Quand la Monarchie faiblit, l'art s'émancipe et **l'exigence du sentiment** s'oppose au jugement rationnel. La notion de Génie émerge sous la plume de Diderot qui défend **la subjectivité de l'artiste** et critique le Grand Goût. La passion pour le dessin d'expression, plus libre, qui se manifeste dès la fin du Grand Siècle, est telle, chez les collectionneurs éclairés, qu'il engendre un marché parallèle et favorise l'émergence des nouveaux procédés de gravures. **La reconnaissance de l'imagination et de la sensibilité** annonce le romantisme.

Les peintres « de l'Empire », comme Gros, Géricault, Delacroix, ramènent des champs de bataille de l'Europe des **croquis et dessins sur le vif qui contribuent à libérer le geste.** Rapidité et précision deviennent indispensables pour traduire le vivant. Ils préfèrent **le dessin d'après nature** cher à Carpeaux qui les admire.

Au XIXe siècle, le Salon cristallise entre ses murs toutes les luttes d'influence idéologiques et politiques de la vie artistique française. Dès lors **les voies se séparent.** Les artistes officiels, ceux qui passent par les circuits de l'enseignement des beaux-arts et l'applique scrupuleusement, se figent dans la tradition, tandis que les modernes épousent les changements du siècle. Les premiers s'endorment sur les divans douillet des nymphes alanguies tandis que les seconds combattent l'inertie et le conformisme bourgeois en traquant **l'instant présent.** La modernité de leur dessin se loge précisément dans cette capacité intuitive à percevoir les grandes mutations du siècle, d'en saisir et d'en retransmettre l'énergie à travers l'énigme du vivant.

• L'idée première

Le dessin est lié à l'imagination ; l'esquisse représente sur le papier, « *la première pensée* » de l'artiste, son intention. Un croquis équivaut à quelques mots tracés sur une page blanche pour formuler une remarque. Il constitue un répertoire d'idées dans lesquelles l'artiste pourra puiser pour accomplir son œuvre, ainsi que le formulait Roger de Pile : « *Les desseins sont les Pensées que les peintres expriment ordinairement sur du papier pour l'exécution d'un ouvrage qu'ils méditent.* »

Anticiper la forme, donner corps à l'image qui naît dans le plus profond secret de l'être. « *Dans un état d'attente expectative particulièrement aigu, l'artiste évoque, dissocie, recombine images et représentations parfois presque à son insu, jusqu'à ce que dans son cerveau se stabilise le « schéma idéal », « l'idée première » chère à Delacroix* » explique Jean-Pierre Changeux, neurobiologiste.

« *La première pensée* » est la perception immédiate d'une configuration objective ou abstraite d'une chose **dont le dessin est la projection sur un support.** Elle est une sorte de brouillon, une ébauche... qui est « *tout esprit* » pour A Dézallier d'Argenville. Ces crayonnages, « *Ce sont des éléments intimement liés aux œuvres réalisées* »⁶ qui témoignent des phases de processus créatifs, non traduisibles sur un autre mode d'expression. Cette remarque explique pourquoi

⁶ Woldemar Von Seidlitz, à propos de Léonard de Vinci.

les artistes, passés maîtres d'une activité devenue libérale, ont conservé leurs dessins dès la Renaissance, et pourquoi ce **sentiment d'intimité** intrigue tant les contemplateurs.

Tel est l'intérêt des **petits carnets de Carpeaux**. Si le sculpteur les conservait toujours auprès de lui, c'est qu'ils étaient comme sa seconde nature, son journal secret, son réservoir à images, son double imaginaire. Ils renvoient à cet autre aveu de Delacroix dans son Journal : « *Se sentir enseveli dans les papiers qui parlent, je veux dire les dessins, les ébauches, les souvenirs (...) on jouit alors complètement de soi* ».

• Le pouvoir de l'esquisse

Le *dessein*, véritable architecture du dessin, abandonne progressivement sa rhétorique classique au bénéfice de l'esquisse et du geste. Ce qui n'était, aux siècles précédents, que simple travail de laboratoire, est devenu sujet principal à partir du premier tiers du XVIII^e siècle et s'affirme au XIX^e. L'esquisse a le privilège de l'essai, liée au plaisir, elle fait état de l'idée première. Elle est surgissement et spontanéité du trait qui se lance. « *En peinture, une belle indication, un croquis d'un grand sentiment peuvent égaler les productions les plus achevées pour l'expression* », Delacroix.

L'esquisse dévoile le geste tâtonnant de l'artiste chercheur qui libère une énergie graphique. Les essais, les reprises, les variations sur un même motif témoignent de sa quête pour trouver la forme la plus juste, le mouvement le plus approprié. Les improvisations, les trouvailles hasardeuses le poussent sans cesse à innover. Zébrures, traits, arabesques, vibrations sont autant de marques qui affirment la main et dévoilent un peu du « moi » de l'artiste. « *Il faut suivre le désir de la ligne, le point où elle veut entrer et mourir* » dit Matisse.

La peinture de Carpeaux joue de ces rapports nouveaux entre peinture et dessin. **La couleur ne remplit plus, elle dessine.** Dans la plupart de ses tableaux, le décor n'est souvent seulement signifié que par de larges touches de couleurs diluées, il reste flou et imprécis. Ce sont les groupes de personnages plus dessinés, qui retiennent surtout son attention et viennent occuper le premier plan du tableau, tout en se dissolvant partiellement dans la texture de l'ensemble. Cette technique est celle de l'ébauche, elle tient la réalité à distance. L'écart entre l'objet figuré et les constituants plastiques de l'image (trace, matière, couleur) en sort renforcé et le spectateur doit se livrer à une lecture attentive pour reconstruire mentalement les manques. Cette « *pratique de l'indétermination* » propre à l'esquisse, selon les termes de Jean Clay, s'impose peu à peu dans le siècle au profit de l'indépendance croissante de la matière. « *Ce n'est pas la chose qu'il faut faire, mais seulement le semblant de la chose* » écrit Delacroix dans son journal. Les peintures de Carpeaux jouent de cette autonomie relative de la touche par rapport à l'exigence de la représentation.

Le dessin, toujours essentiel à sa création, n'a plus rien d'académique. Les corps en mouvement sont saisis sur le vif dans l'espace qui les entoure. L'usage qu'il en fait varie d'un tableau à l'autre, sans règle précise, dans un non finito laissé à son appréciation. Le dessin, traité directement au pinceau dans la couleur se modifie, tantôt hachuré, tantôt recouvert mais toujours présent au-delà des apparences. Son tableau intitulé *La Relève des morts* ou **Scène d'émeute (1870-71)**, met à jour cette virtuosité du croquis rapide, traité directement au pinceau, qu'il superpose au flou coloré du fond. Les personnages s'inscrivent sur la surface par transparence, à peine esquissés, ils existent et bougent sur la toile. L'artiste s'arrête à mi-chemin, sans aboutir la toile. Lorsqu'il pose par-dessus l'esquisse, une touche grasse et nerveuse, son acuité de sculpteur restitue le modelé et le volume juste par quelques rehauts de blanc ou de couleur. Par exemple, dans **Le Bal au palais des Tuileries (1867)**, un faisceau de touches orange, allongées, organisent les plis de la robe d'une invitée tandis qu'un trait large et continu moule une jambe d'homme à la musculature saillant du pantalon. La prestezza de l'artiste se met au service d'un mode descriptif et empirique, exalté par son plaisir de peindre.

Daumier cherche aussi à conserver dans ses images accomplies la fraîcheur de l'esquisse. Il utilise le pinceau comme un crayon et dessine avec une couleur fluide en inventant un geste

inspiré par son graphisme. La modernité de certains lavis ou aquarelles vient de cette dissociation entre le trait et la couleur. Elle fait tâche, déborde, se retire pour laisser réapparaître le blanc de la feuille, s’amuse avec les ombres et les lumières.

• Le Plaisir de dessiner

Dès le début de la Renaissance, le dessin est réalisé pour le pur plaisir du peintre. **Chez Carpeaux et Daumier, il s’inscrit comme une nécessité permanente et vitale.** Cette notion de plaisir installé au cœur du dispositif artistique révèle néanmoins un sentiment partagée avec le spectateur.

Au plaisir physique, celui du corps, de la main de l’artiste qui s’élançe à la conquête de l’espace de la feuille blanche répond celui du regardeur qui suit les circonvolutions du trait lequel les entraîne dans le monde secret de l’auteur. La ligne, « *suscite le plaisir par l’activation visuelle du spectateur et conduit l’œil à une « espèce de chasse et de poursuite »* précise Jean Clay. La satisfaction qu’il éprouve ne naît pas nécessairement de l’objet représenté en soi mais de son acte d’accomplissement. La qualité des lignes, des traits couchés sur le support renvoient à l’habileté manuelle, qui devient admirable, et habilite l’artiste d’une aura particulière et intrigante.

Le plaisir compulsif du dessin est un trait de l’enfance. La main fait corps avec l’outil. La première trace du crayon sur la surface du papier procure la jouissance du va et vient sur la feuille, des ratures ou du déploiement elliptique du poigné. Les sensations tactiles qui naissent du contact du crayon, de la plume, sur le papier donnent l’impulsion du geste, du rythme, du trait qui s’étire, s’enroule, se rompt, s’enchaîne à d’autres... avec le contentement de l’objectif à atteindre. La pression de la main qui appuie, qui effleure ou griffe... et fait naître des émotions quand le trait prend forme, c’est « *inscrire* », selon Yves Bonnefoy, « *dans la profondeur illimitée de la feuille, son impression du corps* ».

« *À la pointe de mon pinceau, il m’arrive - je vis pour ces moments-là - d’inventer un trait. Douceur, partage : connaître un trait !* » jubile Pierre Alechinsky. **La sensation du faire** qui s’affirme au cours du XIXe siècle devient une problématique de l’expression dans l’art du XXe siècle, quand le corps visuel disparaît du champ de la peinture au profit de sa trace sur le support.

Carpeaux et Daumier sont des expérimentateurs acharnés qui s’essaient à toutes les techniques. « *Je suis arrivé aussi à dessiner à la plume du premier coup tout ce qui me tombe sous les yeux* » écrit le sculpteur. « *Rien n’arrête mon imagination : j’entreprends tout, quitte à apprendre en recommençant* ». Le nervosisme de certains de ses dessins exprime cet élan fiévreux et impulsif.

Pour ses dessins personnels, sans servitude, Daumier utilise presque toujours fusain ou plume. Souvent la plume court, légère, pour suggérer l’instabilité d’une forme. Quant au crayon, l’outil se faisant à la main, il les taille jusqu’à l’usure, les écrase, les frotte sur la feuille avec le plaisir d’inventer de nouveaux gestes.

Pour acquérir la dextérité nécessaire, nos deux artistes inventent et expérimentent sans cesse, n’hésitant pas à mélanger les matières et les manières sans théorie, pour le seul plaisir du trait. Leurs recherches frénétiques les poussent à multiplier les outils, à improviser des tracés dans une quête empirique de sens, mus par une curiosité insatiable et le questionnement de leur art.

L’esquisse, le trait, la touche, prennent peu à peu le pouvoir et le contrôle de l’acte artistique. Plus on avance dans le siècle et plus **le corps investit le champ de la toile**, libérant les mouvements et imprimant sans équivoque le plaisir du peintre. Le geste, inhérent à la fonction expressive, devient l’affirmation d’une signature de l’artiste.

• Dessin de mémoire / Dessin sur le vif

Faut-il, opposer ou relier dessin de mémoire et dessin sur le vif? La tradition humaniste privilégie une conception aristotélicienne selon laquelle l'oeuvre d'art n'est que la réalisation d'une idée préalable, imposée violemment à la matière extérieure. « *Nous tâcherons d'avoir tout médité en nous-même, de telle sorte qu'il n'y ait rien dans notre oeuvre que nous ne sachions parfaitement en quelle place nous devons le mettre* » précise Alberti au XVI^e siècle. Bien apprendre à imiter la nature, bien faire son métier sont encore les conseils qu'Ingres donnent à ses élèves, le plus long pour lui étant « *de penser en tout son tableau, de l'avoir dans la tête* » afin de l'exécuter d'une traite. Si la théorie persiste bien au sein de l'enseignement académique force est d'admettre qu'elle est illusoire et que l'oeuvre se mûrit patiemment, nourries par les nombreux croquis, les esquisses. L'image finale n'est pas une simple projection du dessein sur un support neutre, elle procède du tâtonnement. Néanmoins il est permis de **penser par et pour l'image**.

L'acquisition des savoir-faire est un édifice dans lequel la mémoire se mêle à l'observation. **L'objectivité s'efface derrière les propres représentations mentales de l'artiste**. Le trait dessiné est enraciné dans son expérience personnelle. Il lui faut, pour accomplir son image, adopter l'outil adéquat, le geste juste, qui doivent se plier à sa main, sa pensée. « *Le dessin n'est pas la forme, c'est la manière de voir la forme.* » Degas.

« *L'artiste fait appel à des images et des représentations mnémoniques* » explique scientifiquement Jean-Pierre Changeux, apprises par cœur au cours de son apprentissage, et qui constituent son répertoire de formes, de schémas, de figures, qu'il réplique. **À côté de cette mémoire culturelle** que Carpeaux a exercée, **coexiste la mémoire vive**, celle la chose inédite, entrevue, ou observée à laquelle il fait appel pour lui donner corps sur la feuille. Le dessin sur le vif ne peut exclure le long cheminement qui a permis d'acquérir la vitesse nécessaire : sens des proportions, de la construction. Il nécessite une maîtrise du geste lui permettant de travailler en simultané, dans un aller-retour rapide et incessant entre l'oeil et la feuille. Contrôler la course entre le regard furtif jeté au motif animé et le crayon qui se déplace sur la feuille pour en fixer la forme en action. **Dans l'urgence, il improvise**.

Dessiner sur le vif se passe en effet de toute règle d'école. C'est une pratique empirique, qui s'est développée en marge des Académies, concevant des situations in vivo, hors de la classe et de l'atelier. Le choix des sujets et leur mode de transcription graphique, sont alors totalement abandonnés aux passions de l'artiste. « *Le trait s'invente dans l'instant qu'il se trace* » explique Jean Clay à propos des improvisations de Delacroix. **L'artiste dans la rue se déconditionne, abandonne « l'étude plastique » pour imaginer d'autres gestes**. Le sujet se déplace et la dynamique du mouvement devient une recherche constante pour les artistes modernes. « *Il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vitesse d'exécution* » note Baudelaire.

Dessiner sur le vif est un exercice de style qui demande en effet une véritable maîtrise du trait. Virtuoses de dessin, Carpeaux et Daumier la possèdent. Elle leur permet de dessiner dans n'importe quelle situation avec un quelconque outil pour le mettre au service de la pensée, du plaisir et de l'expression : « *Dessiner est comme faire un geste expressif avec l'avantage de la permanence* » écrit Matisse. MK

Bibliographie

- L'univers de Daumier**, Claude-Roger Max, Carnet de dessin, mars 1972
- Honoré Daumier**, Jean-Jacques Lévêque, ACR Edition Poche Couleur
- Honoré Daumier**, poche illustrateur
- Carpeaux – la fièvre créatrice**, Laure de Margerie, Découvertes Gallimard
- Carpeaux peintre**, Catalogue expo, MBA Valenciennes 1999
- Carpeaux/ Daumier – Dessiner sur le vif**, Catalogue expo, MBA Valenciennes 2008
- L'Art du XIXe siècle – 1845-1905**, Nicole Tuffeli, éd. Larousse
- Le Romantisme**, Jean Clay, Hachette réalité
- L'ABCdaire du Romantisme français**, éd. Flammarion
- Petit Lexique de l'Art Moderne, 1848-1945**, Robert Atkins, Abbeville Press
- 1863 : Naissance de la peinture moderne**, Gaëtan Picon, 1974, éd. Skira,
- Histoire de voir – L'invention de la photographie (1839-1880) n°40**, éd. Photo Poche
- Les secrets du dessin - Art et techniques**, Susan Lambret, éd. Flammarion
- Le plaisir au dessin**, MBA Lyon ,Catalogue expo, 2007
- Raison et Plaisir** , Jean-Pierre Changeux, éd. Odile Jacob
- La Question du dessin** - MAG ART, Nicole Floner, Marie Lanvin, CNDP
- Dessin (?)** Jacqueline Lichenstein, Le Seuil 2003
- Idea**, Erwin Panovsky
- Le Paris d'Haussmann - Au nom de la modernité**, TDC n° 693
- Site Wikipédia