Revue d'histoire du XIXe siècle

Société d'histoire de la révolution de 1848 et des
révolutions du XIXe siècle

20/21 | 2000

Varia

Une lithographie de Daumier en 1869, *Lanterne magique !!!..*

Sékolène Le Men

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rh19/207>

DOI : 10.4000/rh19.207

ISSN : 1777-5329

Éditeur

La Société de 1848

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2000

Pagination : 13-37

ISSN : 1265-1354

Référence électronique

Sékolène Le Men, « Une lithographie de Daumier en 1869, *Lanterne magique !!!..* », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 20/21 | 2000, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/207> ; DOI : 10.4000/rh19.207

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

Une lithographie de Daumier en 1869, *Lanterne magique* !!!..

Sékolène Le Men

- 1 Sur la droite de la composition, dans l'angle d'une pièce obscure, une femme vue de trois-quarts, les cheveux tirés en arrière, drapée d'une tunique où se lit le mot « France », se dresse, telle une statue. Son seul attribut est la couronne crénelée qu'elle porte sur la tête. Son bras gauche est replié et sa main repose sur le passe-vue d'une lanterne magique, boîte noire qui diffuse un cône de lumière éblouissante ; le cercle de la projection se détache avec netteté sur le mur du fond où l'on devine les plis d'un drap tendu qui sert d'écran. En capitales, les lettres du mot « LIBERTÉ » s'alignent au centre du cercle tandis qu'autour de la lanterne magique se lit le mot « scrutin ». Cette lithographie de Daumier a paru dans *Le Charivari*, le 19 novembre 1869, dans la série *Actualités*. Centré tout en bas, le titre *Lanterne magique* se prolonge par trois points d'exclamation et deux points de suspension. Le monogramme habituel, « hD », en bas à gauche, se trouve — sans doute n'est-ce pas un hasard — placé juste au-dessous du mot « liberté ». Dans l'œuvre de Daumier, cette planche se distingue comme l'une des rares où il adresse au public sa profession de foi politique et artistique en usant d'une rhétorique sobre : « j'écris ton nom, Liberté », comme dans le refrain du poème d'Éluard, *Liberté*. La portée de son image, un dessin de presse, réside bel et bien dans cette affirmation républicaine d'un grand principe qui reste à l'horizon politique de toute démocratie. Détachée de son contexte immédiat — celui du lendemain d'élection qui promet la France à la liberté en cette fin du second Empire —, la gravure d'actualité garde son sens pour le spectateur-lecteur d'aujourd'hui. Dans le mode d'expression médiatique propre au dix-neuvième siècle qui est celui de la lithographie de presse, elle passe au présent d'éternité. L'analyse de cette belle lithographie permet de mettre au jour la rhétorique visuelle de condensation et d'allégorisation propre à l'art de l'image, quand celle-ci devient symbole ; elle contribue à mettre en évidence ce qui fait l'originalité du style de Daumier dessinateur lithographe et artiste, notamment dans ses dernières années : le grand art de la lumière et de l'ombre, pour paraphraser le père Kircher.

Un dessin de presse en situation

- 2 Le dessin de presse est une image d'actualité et d'édition : face à une situation donnée, il informe les lecteurs ou commente les faits ; il est publié dans un journal qui en définit le contexte. Cette double référence (situation nulle et contextuelle), implicitement perçue des lecteurs immédiats qui partagent le présent de l'artiste et connaissent leur journal, se perd dans le cas d'une réception différée. Il revient alors à l'historien de restituer cette valeur d'actualité, de la rendre explicite et en particulier de préciser le régime de liberté d'expression ou de censure qui permet ou interdit le dessin politique.
- 3 En cette mi-novembre 1869, aucune nouvelle ne vient bouleverser soudain l'actualité. Mais le tournant de l'Empire libéral, amorcé dix ans plus tôt avec l'amnistie aux condamnés politiques d'août 1859, s'est accéléré, transformant l'horizon politique. En mai 1868, la loi sur la presse, tout en maintenant le cautionnement et le droit de timbre, a supprimé l'autorisation préalable ; la liberté d'expression s'est étendue en juin 1868 au droit de réunion pour lequel l'autorisation préalable a été également supprimée. Les événements se sont précipités à la suite des élections au corps législatif dont le premier tour s'est déroulé en mai-juin 1869 dans une effervescence de la presse républicaine qui exploitait les libertés conquises en 1868. Le second tour puis les élections complémentaires, rendues nécessaires par les désistements dus aux candidatures multiples, ont retardé un bilan électoral qui assurait désormais la majorité parlementaire à l'opposition¹. Contraint par les urnes à un compromis, l'empereur a accepté en juillet le programme du Tiers-parti conduit par Emile Ollivier qu'il charge en décembre de former le gouvernement. Il a proclamé cette évolution libérale à l'occasion des fêtes du centenaire de la naissance de Napoléon, le 15 août 1869. Centrée sur le mot « liberté » que contemple la France, la lithographie de Daumier exprime tout à la fois la nouvelle situation énonciative dans laquelle se trouvent les dessinateurs de presse (la liberté d'expression) et la nouvelle situation politique de la France issue des élections au corps législatif (l'Empire libéral).
- 4 À ce titre, *Lanterne magique* s'insère pleinement dans la longue série *Actualités* du *Charivari* où le retour à l'imagerie politique a été scandé, tout au long du second semestre de 1869, par l'évocation de la campagne électorale et la propagande de la liberté. Daumier, en tant que dessinateur du *Charivari*, se conforme aux normes éditoriales du journal qui l'emploie et il harmonise son propos à celui des autres dessinateurs de l'équipe. De même que toutes les planches du *Charivari*, lancé en 1832 comme le premier quotidien illustré publiant chaque jour un nouveau dessin, celle-ci est imprimée sur la troisième des quatre pages du journal : la lithographie², qui occupe les trois-quarts de la feuille, interrompt l'environnement typographique dont elle fait partie, brise la continuité de la lecture linéaire par l'arrêt sur image. Au verso, le texte reprend ; au « rez de chaussée » de la page³, il occupe la place du feuilleton. Les deux expressions journalistiques, rédactionnelle et lithographique, s'avèrent tout à la fois contigües et distinctes, aucun commentaire verbal ne venant expliquer aux lecteurs le sens de la planche⁴. La planche n'en constitue pas moins un ensemble iconotextuel, tant par « la lettre » et le légendage de la gravure que par les inscriptions qui prennent place dans l'image. Au sommet de la lithographie, figure le titre de la série, complété par un numéro d'ordre propre à la planche, tandis qu'au-dessous apparaît le titre spécifique de la planche⁵. En 1869, Daumier, Cham, Stop et Darjou contribuent à la longue série *Actualités*, à laquelle se

rattachent pratiquement toutes les lithographies du journal⁶, et toutes celles de Daumier, pour lequel cet ensemble entamé sous la Deuxième République finit par constituer, au fil des années, « une sorte de livre personnel qu'on pourrait appeler son journal »⁷ (Champfleury).

- 5 Dans le cas de Daumier et de Cham, les principaux dessinateurs d'*Actualités*, s'ajoute au numéro de série un numéro de pierre lithographié par l'artiste lui-même dans l'image, qui sert probablement au repérage des planches lorsque l'artiste les restitue une fois par semaine, par lots, à l'éditeur, avant toute lettre, ainsi qu'au rangement des pierres chez l'imprimeur. Le numéro de pierre permet de retrouver l'ordre de confection des lithographies par l'artiste, et ainsi de parcourir le « livre personnel » de Daumier, tout en repérant les planches manquantes (et donc, probablement, éliminées par l'éditeur). La numérotation dans la série n'est pas continue et n'offre donc pas une séquence identique à l'ordre de publication dans le journal ni au numéro de pierre. *Lanterne magique*, *Actualités* 257, publiée le 19 novembre (pierre 64) paraît trois jours après la planche précédente de la série, *Actualités* 256, par Cham, *Mandat impératif...* Dans l'œuvre de Daumier, elle s'intercale entre la lithographie d'*Actualités* 229, publiée trois semaines plus tôt, le 27 octobre (pierre 57), *Répétition générale du concile*, et une lithographie publiée le lendemain, le 20 novembre (fig. 2), *V'là ma cartouche*, *Actualités* 255 (pierre 62, fig. 3)⁸. Il est important de rendre compte de l'enchaînement des lithographies qui définissent en quelque sorte l'axe syntagmatique du discours lithographique. C'est ainsi que *V'là ma cartouche* (où le bulletin de vote devient l'arme de l'électeur, homme du peuple qui a préféré la voie légale à celle de l'insurrection en déposant le fusil des barricades) complète le message de *Lanterne magique*, en insistant sur la portée du suffrage en tant qu'acte d'expression civique et instrument d'action politique. La veille, *Lanterne magique*, avait mis en scène le dispositif électoral et dressé le bilan des élections : la France, calme déesse, manipulait la lanterne magique du scrutin et projetait la liberté, verdict des urnes, situation réciproque et inverse à celle qui, en 1848, avait permis à Louis-Napoléon-Bonaparte de devenir, au grand dam des républicains, Prince-président par la voie légale du suffrage semi-universel, en s'appuyant sur le vote des campagnes peu alphabétisées et soumises aux notables. La victoire de la liberté (c'est-à-dire de l'opposition) marquée par les élections de 1869 est perçue par les républicains comme une revanche sur l'échec de la Deuxième République qui avait paradoxalement débouché sur un Second Empire.
- 6 Image politique et commentaire de l'actualité, la lithographie s'avère également, dans le cas de Daumier, une œuvre engagée, dont la portée est d'autant mieux perçue qu'elle est comparée à la façon dont les autres dessinateurs donnent leur propre version des faits dans le même journal. Alors que Stop, le 27 juillet, montrait la Liberté comme un ange-menuisier bricolant les tables de la Loi pour y fixer une rallonge (*Actualités* 161) et que Cham, le 24 août, en faisait une femme-peintre occupée à retoucher le tableau de la Constitution (*Actualités* 179, pierre 76, fig. 4), Daumier se contente d'exposer le mot « liberté » dans un cercle de lumière immaculée. À la simplicité de sa composition, s'ajoute la lisibilité de l'œuvre, au sens propre, puisque chacun des éléments de l'image est désigné en toutes lettres par la triple inscription « France », « scrutin », « Liberté », constat du résultat des urnes et profession de foi de l'artiste. Une telle affirmation du pouvoir de l'écrit rend visible l'importance de la lecture, de l'alphabétisation et de l'instruction dans l'éducation du citoyen, qui avaient fait défaut à l'exercice du suffrage « universel » de 1848 et c'est ce qui explique le « progrès politique » (selon l'inscription d'une autre planche) des élections de 1869. De plus, les autres dessinateurs, tout en

revenant à l'imagerie politique, ne peuvent s'empêcher de dessiner des scènes de mœurs ou de mode, et Cham, par exemple, au mois d'août où ses croquis du dimanche évoquent les distributions de prix dans les collèges, montre dans la lithographie du 28, un enfant couvert de prix qui s'apprête à rédiger un discours à la place de son papa qui vient d'être élu député (*Actualités* 188). Daumier se refuse à un tel mélange des genres qui réduit la portée politique de la situation ; prenant l'actualité au sérieux, il préfère le registre plus grave de l'allégorie et de la métaphore visuelle. La France, qui, chez les autres, apparaît souvent comme une petite parisienne aux mœurs légères, a chez lui, qui s'était pourtant rendu célèbre par des séries de mœurs comme *Les papas* ou *Les bons bourgeois*, le noble port d'une caryatide antique.

- 7 Ainsi *Le Charivari* parvient-il, à travers les points de vue de ses dessinateurs, à répondre à une gamme assez large de lecteurs, depuis ceux qui, comme Cham et Stop, acceptent le compromis de l'Empire libéral jusqu'au républicain intransigeant qu'est resté Daumier. De planche en planche, Stop, par exemple, développe un point de vue tout différent du sien lorsqu'il ridiculise la France comme une enfant capricieuse qui repousse le biberon offert par sa nourrice pour tendre la main vers les confitures de 1789 en affirmant : « je suis assez grande pour manger toute seule » (*Actualités* 204, le 18 septembre 1869). Trois jours avant, Daumier s'était félicité de voir l'homme du peuple arrivé grâce au « suffrage universel » au sommet du mât de cocagne et sur le point de détacher la « liberté » sous les acclamations de la foule : *on avait tout de même joliment graissé le mât* (*Actualités* 209, 15 septembre 1869, LD 3736⁹). Et un mois plus tôt, au moment où l'Empire libéral était proclamé lors des fêtes du 15 août, il montrait la liberté mettant le feu aux poudres et déclenchant un immense feu d'artifice colossal qui se propageait du « progrès politique » au « progrès social » (*Le vrai feu d'artifice est d'être libéral*, *Actualités* 182, 14 août 1869). Le programme « libéral » de Daumier apparaît tout proche des positions de Gambetta affirmant le rôle politique des « couches nouvelles » dans son programme de Belleville. Toutefois, si Daumier, dans *Le Charivari* de 1869, a conquis une liberté d'expression rarement égalée dans sa carrière et dont la formulation la plus intense est donnée par la sobre composition de *Lanterne magique*, il n'en reste pas moins que la rédaction de la légende, par le jeu de la ponctuation expressive, tempère d'une certaine ambiguïté le clair message de l'artiste. Selon la façon dont le lecteur prend position face à la technologie de la lanterne magique, il peut interpréter les trois points d'exclamation soit comme un indice d'ironie, soit comme une marque d'exaltation emphatique, ainsi que le démontrent les connotations contradictoires réservées à l'iconographie de la lanterne magique. Rendu incertain par le dispositif texte-image, le message de la page est en fin de compte laissé au libre choix du lecteur, ce qui permet au *Charivari* de rallier le plus grand nombre possible de lecteurs.

L'allégorie républicaine et la personnification

- 8 Registre inattendu pour le dessin de presse, qui s'éloigne ici de la caricature, l'allégorie caractérise la vision lithographique du dernier Daumier ; dans *Lanterne magique*, elle s'exprime de deux manières différentes : selon le mode, familier aux arts visuels et au langage iconologique, de la personnification féminine (la France projectionniste), et selon celui de la métaphore filée, figure de style qui définit l'allégorie dans les manuels de rhétorique (la séance de projection à la lanterne). Dans les deux cas, l'originalité du style de Daumier tient à la façon dont il trouve « une formule très forte » (Michelet)¹⁰ en créant

une vision nouvelle étayée par de longues filières iconographiques plus ou moins consciemment réactualisées : c'est ce qui lui confère son ampleur et sa portée, par-delà l'éphémère actualité du journal quotidien.

- 9 La France — celle des électeurs d'un corps électoral restreint aux hommes — est ici, par l'ironie du code iconologique, représentée par une figure de femme¹¹. De fait, la personnification féminine de la France est en 1869 devenue monnaie courante jusque dans le dessin de presse : c'est le moment où « Marianne au combat » s'apprête à devenir, selon la formule de Maurice Agulhon, « Marianne au pouvoir ». Pour la caricature, art de la satire voué plutôt au portrait-charge et à la scène satirique, ce mode de figuration n'allait pas de soi. C'est pourtant avec Grandville, et Decamps, dans la lithographie républicaine des journaux satiriques des années 1830 pour lesquels travaillait Daumier, qu'est apparue « Françoise Liberté », une France-République-Liberté ; puis, sous la Deuxième République, le portrait du roi, symbole du régime disparu fut remplacé (comme en 1792) par l'allégorie de la République, officiellement définie par le concours de 1848 : la figure de la République, associée au drapeau tricolore plutôt qu'au bonnet phrygien, personnifia la France et devint un idéal national, que l'imagerie du Printemps des peuples devait transposer aux nations européennes, selon une formule visuelle opposée à l'animalisation de John Bull ou au burlesque du Deutsche Michel¹². Par la suite, l'ère de la « statuomanie » allait généraliser (et banaliser) l'emploi des allégories féminines employées à représenter toutes sortes de choses : aussi bien la République, que la France, la Loi, la Justice ou les Villes, la coiffure et les attributs, la posture et l'allure en spécifiaient le sens et la tendance¹³.
- 10 L'adoption par Daumier de l'allégorie s'est effectuée par étapes au cours des phases politiques successives de sa carrière de lithographe : sporadique dans la première période politique dominée par le portrait-charge et le symbole de la poire (1830-1835), elle a pris plus de place dans la seconde (1848- 1851), au moment où son esquisse peinte, qui marquait son entrée publique en peinture, fit partie des œuvres primées du concours¹⁴ et finit par se trouver au cœur du langage artistique de la dernière période politique (1869-1871). Sorte de basse continue de son œuvre, ce thème s'exprime en quelques planches splendides qui attestent la vigueur persistante de l'enthousiasme républicain d'un artiste par ailleurs peu disert sur ses positions personnelles : c'est en 1834 l'ange-Liberté, astre poursuivant son inexorable révolution céleste sur l'arc en ciel des trois journées de Juillet que contemple avec espoir le prisonnier dans la cellule de Sainte-Pélagie *Et pourtant elle marche*, *La Caricature*, pl. 436, n° 209, 6 novembre 1834, LD 93) ; c'est en février 1848 l'apparition lumineuse et frémissante qui surgit sur le pas de la porte, coiffée du bonnet phrygien, semant la panique parmi les ministres déchus qui tombent à la renverse (*Dernier Conseil des ex-ministres*, fig. 7), alors que la République peinte du concours, coiffée de feuillages, est une forte femme allaitant sa progéniture, une mère éducatrice imposante et massive, installée dans son trône, qui brandit le drapeau tricolore (*Esquisse de La République*, 1848, huile sur toile, 73 × 60 cm, Paris, Musée d'Orsay, donation Étienne Moreau-Nélaton, Maison 1-20¹⁵) ; c'est enfin, en 1870-1871, après Sedan, la grande figure éplorée qui se dresse et s'élance, bien vivante, au-dessus du champ des morts. Tantôt vive et mouvante, tantôt calme et sculpturale, la République selon Daumier n'est pas, même en 1848, une instance iconographiquement uniforme et ne permet pas de rattacher l'artiste, une fois pour toutes, à telle ou telle sensibilité républicaine, plus ou moins engagée à gauche, selon les critères dégagés par Maurice Agulhon¹⁶. Il semble plutôt que son mode de représentation de la République dépende du message qu'il

cherche à transmettre aux lecteurs et au public, soit par la lithographie, soit par la peinture, dans différents contextes politiques. Telles sont les contraintes et les règles du jeu, d'un art médiatique, où l'expression artistique est déterminée par la réception.

- 11 Où placer *Lanterne magique* dans une telle série continue aux variations multiples ? En cette période post-électorale de 1869, au moment où les partisans de l'empereur ont réactivé la menace du spectre rouge et « récupéré » l'idéal de liberté, concilié à l'ordre établi, dans l'Empire libéral, il s'agit en premier lieu pour Daumier, comme il l'avait fait dans la peinture de 1848, de rassurer ses compatriotes et du même coup de rétablir l'effigie d'une France-République tranquille, en plein second Empire, par le pouvoir de l'image réunissant contre-propagande et propagande, mettant au service d'une idéologie républicaine l'esthétique wickelmannienne de la noble simplicité. Sa France au regard tourné vers le mot « Liberté » ne porte pas de bonnet phrygien et n'évoque ni les barricades, ni 1793 ; elle a le maintien sculptural d'une déesse antique comme dans le sceau de l'État de 1848, un profil grec tourné vers la gauche comme dans le timbre émis le 1^{er} janvier 1849 (et depuis remplacé par l'effigie de l'empereur). L'effigie créée par Daumier donne l'impression d'une puissance tranquille, irréfutable, instituée et chaste, par là même, l'image contradictoire de la force révolutionnaire et de la République-Terreur.
- 12 Entrent également en jeu, dans la lecture de l'allégorie, la coiffure et le rapport entre la tête et le corps : alors que le sceau de l'État de 1848 transférait à la République l'éclat solaire de la Monarchie¹⁷, que devait reprendre Bartholdi pour la statue colossale de la Liberté de 1889, alors que la « Cérès » du timbre de 1849 était coiffée d'épis, la France de Daumier est ici couronnée de tours. S'il tient à la métaphore de la lumière exprimée par la projection de lanterne magique, les épis en revanche, évocateurs d'une prospérité agricole et rurale¹⁸, sont remplacés par le motif de la couronne de tours, attribut traditionnel des cités-États qui depuis l'Antiquité ont revendiqué le bon gouvernement de la République¹⁹. Rare chez Daumier, ce motif trouve un précédent le 1^{er} janvier 1851 dans une planche d'*Actualités* auto-parodiant la République-Charité de son esquisse peinte, *Je veux encore du nanan* (LD 2079)²⁰, où la coiffe de tours porte l'inscription « France ». Substitué au bonnet phrygien des esclaves affranchis, que déconseillaient officiellement les hommes politiques de la Deuxième République²¹, il n'en dispensait pas moins, sur un mode atténué, la même revendication de liberté. À cette connotation, s'en ajoute une autre dans *Lanterne magique* : les lettres du mot France sont tracées sur l'étoffe qui drapait le corps de la figure allégorique, tandis que les tours coiffent la tête, couvrent le chef²², comme pour rappeler, par cette symbolique du corps, le rapport entre la capitale et le pays. Pour Daumier, Parisien s'il en est²³, la société moderne et démocratique, celle des « couches nouvelles », est avant tout une société urbaine, alphabétisée, où Paris détient une position privilégiée, celle de la capitale alliant cité, citoyenneté et civisme, celle du microcosme qui résume le macrocosme de la patrie/matrie et du territoire national, celle de l'avant-garde de la conscience politique. Les élections de la Seine en 1869 ont prouvé le radicalisme des Parisiens²⁴. D'une certaine manière, *Lanterne magique* suggère que Paris est, pour la France entière, l'éclaireur de la Liberté²⁵.
- 13 Ainsi l'allégorie, dans cette première acception, permet-elle à Daumier de signifier ses convictions dans un registre sérieux et emphatique qui contraste avec le comique dépréciatif propre à la caricature et au portrait-charge. Ce mode de figuration didactique hérité de l'iconologie et emprunté au grand genre offre, à travers la personnification féminine, la possibilité d'invoquer un idéal politique collectif et indivis, d'offrir un

support visuel d'identification à la communauté des citoyens et des lecteurs tout en préservant une certaine indétermination²⁶. L'abstraction d'une telle représentation visuelle n'en garantit pas moins la pluralité des lectures et des actualisations que chaque lecteur est susceptible de projeter sur la figure allégorique. L'allégorie, en tant que personnification féminine, fonctionne ainsi tout à la fois comme définition en image, comme projet idéal appelant une adhésion collective, comme figure ouverte. De façon complémentaire, le recours par Daumier à l'autre mode de l'allégorie, celui de la métaphore filée, qui conduit à lire son dessin de presse comme un emblème politique, a pour fonction de restreindre le champ de l'interprétation et de spécifier sa propre conception du projet républicain.

Lumières et Lanterne magique : emblème et surexposition

- 14 Par métaphore filée, Daumier fait de son personnage la protagoniste d'une séance de projection de lanterne magique tandis qu'au centre de la lithographie la lanterne devient, par métaphore visuelle, une urne électorale. La mise en place de cette composition repose d'une part sur la reprise modernisée d'une lithographie de Grandville, parue en 1834, que Daumier répartit sur deux planches successives d'*Actualités*. Elle est d'autre part étayée par le vaste réseau métaphorique du triomphe de la lumière qui dissipe les ténèbres, et relayée par une longue série iconographique, où la séance de projection de lanterne magique donne lieu à maintes représentations pourvues de connotations diverses, voire contradictoires, que *Lanterne magique* garde en quelque sorte en mémoire. Cette pratique généralisée de la surexposition des images pose, à travers l'exemple de Daumier, la question de l'image des médias, comprise comme le condensé, sur une seule œuvre, de tout un gisement d'images précises ou diffuses. Elle pose aussi, pour Daumier artiste, la question de l'originalité et celle du style qui particularise l'œuvre de grande circulation.
- 15 Une première modalité de la surexposition est constituée par le processus de la métaphore visuelle dont Gombrich a mis en évidence l'importance en caricature²⁷ : au centre de la lithographie, l'image de l'urne et celle de la lanterne magique, superposées, deviennent équivalentes et interchangeables. La ressemblance entre les deux objets, renforcée par le contour en silhouette qui se trace dans le contrejour, facilite cette identification et l'oscillation du sens est signifiée dans la lithographie, par la conjonction entre le mot et l'image, puisque le mot « scrutin » entoure l'image de la lanterne magique, cette boîte optique qui ressemble à une urne. La métaphore visuelle est le point de départ de la métaphore filée qui se répand à l'ensemble de la composition : si l'urne du scrutin est lanterne magique, alors la France couronnée de tours devient une projectionniste et la liberté, l'image projetée. La France manipule la lanterne magique du suffrage et projette le mot « Liberté » qu'elle regarde sans mot dire. Tel est l'énoncé allégorique de la planche.
- 16 Un second mode de surexposition, intericonique, met en rapport l'image étudiée avec d'autres images (ou éléments d'images) en quelque sorte mises en mémoire. Certaines relèvent de la fabrique de l'image, se rattachent à la genèse de l'œuvre et à la méthode créatrice de l'artiste procédant par reformulation. Elles ne sont pas nécessairement connues du spectateur, ni repérées par lui. D'autres apparaissent comme des sources explicites et identifiables et peuvent même être utilisées comme des citations, ce qui confère à l'œuvre le statut d'une image savante fondée sur la connivence entre l'artiste et

son public qui partagent un horizon culturel commun. Un dernier lot, plus flou, se rattache à des filières iconographiques aux multiples occurrences, sans que telle ou telle puisse être invoquée en particulier ; elles enrichissent néanmoins l'œuvre de tout un réseau connotatif, accessible dans la culture collective. Au travail d'exégèse que supposent les deux premières catégories et qu'appelle, en l'occurrence, la citation par *Lanterne magique* de la lithographie de Grandville, succède alors une tentative plus aléatoire de mise en résonance qui amplifie la portée de l'image, pour mettre en évidence sa charge symbolique : tel est le cas pour la séance de projection de lanterne magique, comprise comme l'une des manifestations de la grande métaphore des Lumières, amplement développée en Occident depuis le dix-huitième siècle, qui se trouve au cœur de l'œuvre et du style de Daumier.

- 17 La mémoire visuelle de Daumier est légendaire ; il est capable, parfois à des décennies d'intervalles, de reprendre à l'identique une composition, un personnage, un profil, un geste et de le réutiliser dans un contexte différent, voire dans un médium nouveau²⁸. Ce bricolage très particulier se complique par son goût pour le calque des contours et l'image à l'envers, probablement lié à sa longue pratique de la lithographie qui implique la faculté de voir l'image dans les deux sens²⁹. S'il utilise ainsi ses propres œuvres, il lui arrive également de soumettre au même traitement celles d'autres artistes : c'est ainsi qu'il répartit les parties gauche et droite de la lithographie de Grandville, publiée le 3 avril 1834 dans *La Caricature*, *Soufflez, soufflez vous ne l'éteindrez jamais*, (fig. 5), trente-cinq ans plus tard, sur deux planches successives publiées dans *Le Charivari*, en octobre et novembre 1869³⁰. Chez Grandville, la scène se passait dans une caverne obscure, vivement éclairée par la torche que brandit au bout de son bras tendu une « forte femme » au profil pur, placée sur la droite de la composition, figure inspirée par la « Liberté » de Delacroix, c'est une vibrante allégorie de la liberté de la presse, comme l'indique son bonnet de papier journal où se lit le mot « presse » ; de l'autre côté, sur la gauche, massés dans l'ouverture d'un soupirail, les ennemis de la presse, tous bien reconnaissables par le portrait-charge³¹, cherchent à éteindre la flamme de la torche. Quelques jours avant les massacres de la rue Transnonain (le 14 avril) et quelques mois avant les lois de septembre qui devaient interdire la caricature politique et museler jusqu'en 1848 la presse républicaine, Grandville montrait l'affrontement manichéen entre la Lumière et les puissances de l'ombre, il affirmait la victoire d'un idéal incarné par sa Marianne avant la lettre, allégorie syncrétique qui figure tout à la fois la liberté de la presse, la liberté tout court, la République et la France, et se dresse pour résister aux assauts de ses ennemis.
- 18 Reprenant l'antithèse du clair et de l'obscur dans ses deux planches, Daumier, dans l'une, découpe la partie gauche de l'image de Grandville qu'il reproduit à l'envers, à quelques détails près ; dans l'autre, il adapte la partie droite, en respectant le sens de l'image d'origine, mais il introduit le thème de la lanterne magique. Son diptyque commence par une planche anticléricale qui stigmatise l'hostilité de l'Église catholique au monde moderne, *Répétition générale de concile* (27 octobre 1869, *Actualités* 229, pierre 57, LD 3744, fig. 2), prononcée par le concile Vatican I et l'encyclique *Syllabus*³² : un bras robuste brandit la torche rayonnante de la « libre pensée », contre laquelle s'époumonent vainement les hommes noirs du clergé, formant une foule de rapaces aux serres pointues où l'on repère Veuillot, les joues boursoufflées, et où l'on reconnaît le personnage de Basile à sa coiffe de jésuite³³. La seconde planche, *Lanterne magique*, centre la projection lumineuse sur le mot Liberté ; tout se passe comme si, de l'une à l'autre, s'enchaînaient deux vues dans une séance de projection de lanterne magique : « libre pensée » devient

« liberté » ; la grappe des « corbeaux » du clergé est supplantée par la déesse « France » ; surtout, la torche, motif emprunté à l'iconologie traditionnelle, est remplacée par la lanterne magique, une technique de projection associée à la science de l'optique, à la vulgarisation des savoirs et aux puissances du progrès³⁴...

- 19 En représentant par la métaphore de la lanterne magique le triomphe de la lumière sur l'ombre déjà développé par Grandville, Daumier reprend à son compte une thématique profondément ancrée dans les mentalités, qui est issue du monde chrétien, employée par la philosophie des Lumières, adaptée par les huguenots³⁵ puis par la franc-maçonnerie républicaine³⁶, et qui s'est transmise en France dans la culture anticléricale depuis les caricatures de la Révolution jusqu'aux libre-penseurs de la Troisième République, en passant par celles de la Restauration qui ont exploité le thème complémentaire de l'éteignoir³⁷. Cette grande rhétorique de la lumière, chrétienne à l'origine, connaît ainsi de multiples prolongements idéologiques et politiques que l'on retrouve chez Daumier, pour lequel elle s'avère également le principal enjeu de son esthétique et de son style. Les deux lithographies mettent en évidence de façon parallèle et opposée la force de répulsion et d'attraction de la lumière ; tout comme, dans le monde chrétien, le Dieu vengeur qui châtie ses ennemis de l'Ancien Testament devient le Christ aimant et consolateur du Nouveau Testament (celui que représente Ary Scheffer), de même, dans ce diptyque, la flamme de la libre pensée anéantit l'obscurantisme cléricale, tandis que l'éclat de la liberté attire les regards de la France et dispense la lumière bienfaisante de la projection lumineuse : la Némésis du caricaturiste se transforme en Lanterne magique éducatrice et médiatique. En 1869, ce moment d'optimisme rejoint l'euphorie républicaine de 1848 condensée dans la République-Charité de l'esquisse pour le Concours mais se trouve bientôt supplanté par le retour, dans les grandes allégories politiques de 1871, à la rhétorique de la Némésis³⁸. Transposition du festin de Balthazar³⁹, la planche *Leur Manè thécel Pharès* (*Actualités* 289, pierre 81, 21 janvier 1871, fig. 6) forme une autre paire avec *Lanterne magique*, puisqu'elle réitère le motif du mot inscrit dans un cercle ; mais, dans celle-ci, la consécration du mot « liberté », exposé au milieu du cercle de la projection à l'adoration des fidèles, renvoie à la puissance bienfaisante du Verbe, alors que dans celle-là, le Verbe-Lumière redevient l'arme flamboyante qui permet d'abattre les ennemis et les puissances du mal : écrasés par un soleil rayonnant, où s'inscrit le mot « République », les rois européens s'écroulent et tombent à la renverse. De planche en planche, cette grande métaphore permet ainsi de percevoir l'évolution de Daumier dans sa conscience de caricaturiste entre deux attitudes opposées mais complémentaires qu'avait réunies la planche tant admirée par Michelet⁴⁰, *Dernier Conseil des ex-ministres* : l'entrée en majesté d'une République frémissante, sur le blanc de la page, chasse les ministres et s'impose à tout spectateur comme une évidence lumineuse, « une formule très forte qui crève les yeux », (fig. 7).

« Le grand art de la lumière et de l'ombre » : un manifeste

- 20 Le recours à l'iconographie de la lanterne magique, dont cette lithographie offre l'unique occurrence dans l'œuvre de Daumier, marque le passage à une représentation tout à la fois progressiste et positive de ses idéaux politiques et de son projet artistique, qu'était la récupération de la symbolique de la lumière. Dans l'iconographie surabondante de la séance de projection de lanterne magique⁴¹, la projection de l'écriture, motif qui chez

Daumier va de pair avec l'adoration d'un idéal de liberté tout à la fois laïque et sacré, représente un thème très inhabituel⁴², associé aux origines de cet art. Chez le père Kircher, dans la première édition de *L'ars magna lucis et umbrae* (1646), la lanterne magique est introduite comme le moyen, réservé à une élite, de décoder une écriture chiffrée : ce langage secret, « nouvelle cryptologie » ou « alphabet catoptrique » consiste tout simplement à redresser l'écriture des lettres tracées à l'envers grâce à la « magie » de la projection, comme le démontre la planche liminaire au livre X, « *Magia catoptrica* qui, à partir des trois alphabets romain, grec et hébreu, démontre la « magie catoptrique », utilisée pour projeter l'inscription d'un message de paix évangélique, « *Pax vobis* » (fig. 8)⁴³. Le commentaire du procédé par un disciple allemand du père Kircher, Caspar Schott, en souligne les implications médiologiques : dans cette « nouvelle cryptologie catoptrique », « deux amis éloignés à grande distance peuvent s'écrire réciproquement en secret et se parler, exprimer les pensées cachées de leur esprit comme s'ils étaient présents ; maintenant, ils sont nombreux à se servir des préceptes de Kircher pour montrer des choses merveilleuses avec grand applaudissement et admiration des spectateurs »⁴⁴. La magie naturelle de la nouvelle cryptographie, qui redresse l'écriture et l'image inversées, permet de révéler un sens caché, de le rendre lisible et disponible aux spectateurs, de diffuser à une audience large un message... Indirectement, la figure de la lanterne magique exalte le travail du graveur et du lithographe, elle démontre le rôle de diffusion de l'image d'édition, comme une sorte d'amplificateur qui élargit la portée de l'œuvre auprès d'un vaste public de spectateurs.

- 21 C'est ainsi que l'ont comprise les contemporains publicistes de Daumier : illustrateurs et dessinateurs de presse ont utilisé la thématique de la projection lumineuse comme une figure de leur propre activité et de leur rôle de diffuseurs d'images auprès d'un public élargi⁴⁵. Chacun d'eux a adapté le thème à son œuvre : Grandville l'associe aux *Métamorphoses du jour*⁴⁶, Gavarni aux diableries et à la fantaisie⁴⁷ ; Nadar rapproche la lanterne magique de l'appareil photographique et les oppose l'un à l'autre, celle-ci étant du côté des jeux d'ombre et des jeux d'images⁴⁸ ; quant à la lanterne magique de Daumier, elle est républicaine et mêle l'esthétique à la politique. En réunissant ainsi lanternisme et politique, Daumier s'insère dans une tradition d'imagerie et de pamphlet qui remonte à la satire de la banqueroute de Law, qui a été reprise sous la Révolution (en mettant à profit le jeu de mots entre la lanterne de pendaison et la lanterne de projection)⁴⁹ et que l'on retrouve tout au long du siècle, par exemple dans le livre illustré de Frédéric Soulié, *La Lanterne magique de Napoléon*, un petit livre de propagande bonapartiste publié en 1840, l'année du retour des cendres⁵⁰. Sous la Deuxième République, Daumier avait eu conscience de l'ampleur de la propagande menée par « le neveu de l'Oncle » (propagande dont la séance de projection de lanterne magique est l'un des vecteurs audio-visuels utilisés dans les campagnes) et il avait personnifié l'agent de propagande bonapartiste sous les traits de Ratapoil. En 1869, sa lanterne magique républicaine apparaît comme une sorte de revanche et comme l'antithèse de ce mauvais usage des médias manipulés par Napoléon III, tout en s'insérant dans le cadre d'une culture qui prendra son plein essor sous la Troisième République et qui préconise l'usage de la lanterne de projection (de façon significative, cette expression a remplacé le terme traditionnel de « lanterne magique »).

- 22 En effet, il existe deux légendes de la lanterne magique : l'une met en évidence l'illusionnisme, et souligne la portée fallacieuse des images manipulées devant un public crédule par un projectionniste tout puissant, qui se croit le singe du créateur (dans la

fable de Florian, le singe qui montre la lanterne magique). C'est ainsi que la lanterne magique sert à dénoncer la tromperie de Law et la supercherie des actions du Mississipi. Mais inversement, bien utilisée, elle est tout à la fois éducative et récréative, elle s'avère un moyen d'éducation et d'émancipation, dans la tradition des Lumières qu'exalte son dispositif optique, par le faisceau lumineux qui trace sur l'écran le cercle blanc de l'image projetée. Maintes pages de traités sur l'art des projections ou l'optique, assortis de vignettes, servent à démontrer combien la technologie de la lanterne magique est à elle seule l'emblème de sa finalité (fig. le cercle de la projection) : 1' *ars magna lucis et umbrae* est par excellence le medium des Lumières et de l'esprit encyclopédique. C'est bien entendu à ce versant de l'imaginaire de la séance de projection que se rattache Daumier, à tel point que le titre de l'ouvrage du père Kircher pourrait servir à désigner son œuvre et son esthétique.

- 23 La conjonction de l'ombre et de la lumière, celle du noir et du blanc par lesquels s'exprime le graveur, est en effet l'une des grandes dominantes du style artistique de Daumier : l'art des contrastes lumineux se manifeste par le recours au clair-obscur, l'intensification du blanc de réserve, et enfin le liseré clair qui borde la silhouette d'une figure isolée. L'intérêt pour les contrastes lumineux et les nocturnes rattache son œuvre au romantisme et trahit parfois l'inspiration de Delacroix, par-delà le souvenir de Rembrandt. Dans les nocturnes lithographiques, la blancheur de la feuille de papier, traitée en réserve, semble poussée jusqu'à l'incandescence (fig.). Cette aptitude à agir sur la perception du spectateur en intensifiant le blanc de réserve a été notée par Baudelaire à propos d'une vignette sur bois illustrant *Le Choléra morbus* dans *La Némésis médicale* de 1840. De façon complémentaire, dans des lithographies plus tardives et dans l'œuvre peinte et dessinée, Daumier s'est également intéressé au rendu de l'ombre et de l'obscurité : cette recherche sur les contrejours et le clair-obscur, présente dans l'*Ecce homo*, est mise en œuvre dans le cycle des transports en commun et dans celui des buveurs. Par l'accentuation du contraste entre l'éblouissante lumière du cercle de la projection et la pénombre dans laquelle est plongée cette chambre-caverne platonicienne ou *camera obscura*, dans laquelle se tient la figure allégorique, *Lanterne magique* peut s'interpréter comme le condensé d'une esthétique du clair-obscur dans laquelle Daumier prend en compte la participation du spectateur et les effets « magiques » de la perception visuelle : le blanc du cercle est perçu comme plus blanc que la page ; l'obscurité qui noie les formes requiert un temps d'accommodation du regard⁵¹.
- 24 L'implication du spectateur est elle-même prise en compte par la façon dont Daumier interprète le scénario de la séance de projection lumineuse. L'absence du public peut apparaître au premier abord comme une anomalie d'autant plus surprenante que son sujet a pour enjeu le protocole de réception du spectacle audio-visuel de la lanterne magique : les gravures sur ce thème représentent généralement l'assemblée des spectateurs au premier plan de l'image⁵². Mon hypothèse est que Daumier, loin d'omettre cette dimension de son thème, en donne une version toute personnelle qui présuppose la notion de spectateur inclus : par une confusion délibérée entre l'énoncé et l'énonciation, il identifie les spectateurs qui devraient figurer dans l'image à ceux qui forment le public de sa lithographie. Le lecteur-spectateur de sa lithographie se trouve de la sorte impliqué dans le dispositif de la planche, tout comme il l'est déjà dans le registre psychophysique de la perception visuelle⁵³. De même que Daumier, artiste engagé, s'implique personnellement dans sa lithographie, de même le spectateur est-il amené à

entrer à son tour « de l'autre côté du miroir ». Cette dimension pragmatique s'avère déterminante pour comprendre son art.

- 25 Cette interprétation du scénario de la projection confond en un seul et même public les spectateurs représentés dans l'image et les spectateurs de l'image ; la foule est ainsi exclue du champ de la représentation ; le corollaire en est le renforcement du thème de la figure isolée : ainsi magnifiée, la projectionniste se trouve seule face au mot « liberté » qu'elle contemple avec vénération. Peut-être est-ce là l'ultime message d'une lithographie qui n'est pas seulement pour Daumier une image de propagande mais également un manifeste esthétique, et qui prend tout son sens si on la met en rapport avec d'autres figures, dessinées ou peintes, de l'artiste solitaire face à son chevalet dans l'atelier (*Le Peintre devant son tableau* vers 1870-1875, huile sur panneau, 33,3 × 25,7 cm, Washington D.C. The Phillips Collection, don de Marjorie Phillips à la mémoire de Duncan Phillips, Maison I-222⁵⁴). De même, lorsque Léger illustre un siècle plus tard le poème d'Éluard « J'écris ton nom, Liberté » (fig. 9)⁵⁵ et qu'il compose sa page en juxtaposant par aplats des lettres et des formes aux couleurs vives, il place près du mot « liberté », et sous le nom du poète, une découpe qui a la forme d'une palette... L'artiste, poète ou peintre, peintre-poète, revendique sa liberté de créer, sa liberté de style, sa liberté d'être seul. Chez Daumier, cette figure solitaire de la France qui projette le mot « Liberté » est déjà une figure identitaire prise à compte de créateur, tout comme l'est le personnage de Don Quichotte, héros picaresque auquel il revient sans cesse. Dans le contexte d'une culture saturée d'images, que symbolisent aussi bien les murs constellés d'œuvres des intérieurs d'amateurs d'estampes que le défilement visuel qu'impose la séance de projection de lanterne magique, le spectateur risque de se perdre et de se noyer, s'il n'est pas capable de concentrer son regard ; l'artiste affirme la nécessité d'une réclusion solitaire dans la chambre noire de la mémoire et de l'imagination⁵⁶. Telle est la condition du « travail de l'image » chez Daumier, dont résultent l'extrême condensation de ses planches qui, comme dans *Lanterne magique*, résument et synthétisent en une seule œuvre de longues séries d'images et de variations synchroniques et diachroniques.

Figure 1 : DAUMIER, *Lanterne magique !!!...*, *Le Charivari*, 19 novembre 1869, lithographie, planche 257 de la série *Actualités*.

Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, cliché de l'auteur, LD 3745.

Figure 2 : DAUMIER, *Répétition générale du concile*, *Le Charivari*, 27 octobre 1869, lithographie, planche 229 de la série *Actualités*.

Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, cliché de l'auteur, LD 3744.

Figure 3 : DAUMIER, *V'là ma cartouche*, *Le Charivari*, 20 novembre 1869, lithographie, planche 255 de la série *Actualités*.

Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, cliché de l'auteur, LD 3746.

Figure 4 : CHAM, *Bien embar[r]assée ! on lui demande tant de discrétion dans ses retouches*, *Le Charivari*, 24 août 1869, lithographie, planche 179 de la série *Actualités*.

Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, cliché de l'auteur.

Figure 5 : GRANDVILLE, *Soufflez, soufflez, vous ne l'éteindrez jamais*, *La Caricature*, 3 avril 1834, lithographie.

Paris, collection particulière, cliché de l'auteur.

Figure 6 : DAUMIER, *Leur Manè thécel Pharès*, *Le Charivari*, 21 janvier 1871, lithographie, planche 289 de la série *Actualités*.

Paris, collection particulière, cliché de l'auteur, LD 3841.

Figure 7 : DAUMIER, *Dernier Conseil des ex-ministres*, *Le Charivari*, 19 novembre 1869, lithographie, planche 257 de la série *Actualités*.

Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, cliché de l'auteur, LD 1746.

Figure 8 : Anonyme, « *Magia catoptrica* », frontispice du livre X de l'*Ars magna lucis et umbrae* du père Kircher (1646).

Figure 9 : LÉGER, *Liberté*, Poème de Paul ELUARD, Paris, Editions Seghers, 1959, couverture en sérigraphie (sérigraphie Romfort à Marseille).

Reproduction d'après le catalogue de l'exposition de Canterbury, 1986.

NOTES

1. Alors que les candidats officiels détenaient 120 sièges, les opposants en totalisaient 140, dont 30 pour les républicains et 110 pour le Tiers-parti qui triomphait.
2. En semaine paraît une lithographie et le dimanche une série de vignettes gravées sur bois d'après Cham, sous le titre « Croquis, par Cham ».
3. Le format d'origine *in-quarto* s'est agrandi en *in-folio* alors que celui de la lithographie, défini par la dimension des pierres, n'a pas varié.
4. À la différence des premières années du journal où la rubrique « explication » ou « dessin » présentait, et souvent décryptait, l'illustration.
5. La lithographie romantique a développé ce système à double entrée dans la presse illustrée des années 1830, au moment même où, dans le monde de l'édition, apparaissaient, simultanément, le phénomène de la collection et celui du feuilleton. Les autres mentions de « la lettre », souscrites à l'image, donnent le nom de l'artiste, celui de l'imprimeur, éventuellement celui de l'éditeur, de la même manière que, dans le livre imprimé, s'est fixé progressivement le système de la page de titre et de l'adresse bibliographique.
6. A de rares exceptions près, vouées aux mœurs et aux modes, comme la série « croquis parisiens » (planche par Darjou le 8 septembre 1869) ou la série « ces dames » (planche par Stop le 24 septembre 1869).
7. En trente ans, suivant l'événement du jour, Daumier a crayonné, sous le titre d'*Actualités*, « une sorte de livre personnel qu'on pourrait appeler son journal. Nouvelles, croquis de la rue, caractères et maximes, esquisses à la légère, cancans du jour, préoccupations du badaud, jusqu'aux crises politiques qui tiennent en éveil la nation, y sont relatés jour par jour. C'est une des faces curieuses d'une œuvre à l'aide de laquelle on reconstituera plus tard les misères de la vie privée et de la vie politique », CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, Dentu, 1865, début du chapitre XVIII, p. 157.
8. Le propos n'est pas ici de reconstituer les ordres différents des séquences définis par la date de publication, le numéro de pierre et le numéro de série. Voir les tableaux de concordance publiés par Louis PROVOST (*Honoré Daumier. A Thematic Guide to the oeuvre by Louis Provost edited with an introduction by Elisabeth L. Childs*, New York et Londres, Garland, 1989) et l'étude des séquences, limitée au cas des *Gens de justice*, dans mon article « la série Les Gens de justice », exp. *Daumier. Les Gens de justice*, Paris, Cour de Cassation, 1996 et Bruxelles, Hôtel de ville, 1997, pp. 33-40.
9. Références citées en abrégé. LD : Loys DELTEIL, *Le Peintre graveur illustré XIX^e et XX^e siècles, Daumier*, Paris, chez l'auteur, 1925-1926, tomes XX à XXIV bis et 1930, tables, tome XXIX bis. Maison I- : Exp. *Daumier 1999- 2000*. Exp. *Emblèmes de la liberté*, 1991 : Dario GAMBONI et Georg GERM ANN [dir.], en collab. avec François de CAPITANI, *Emblèmes de la liberté. L'image de la République dans l'art du XVI^e au XX^e siècle*, Berne, Staempfli, 1991 (21^e exposition d'art du Conseil de l'Europe 1991, 1^{er} juin au 15 septembre 1991, musée d'histoire de Berne et musée des Beaux-arts de Berne).
10. Lettre à Honoré Daumier du 30 mars 1851, publiée par Arsène ALEXANDRE dans *Honoré Daumier*, Paris, 1888, et, en dernier lieu, dans l'édition de Le GUILLOU de la *Correspondance générale* de Jules Michelet, Paris, Champion, 1996, t. VI, lettre 5451, p. 719. Michelet y remercie Daumier de s'être indigné, par la caricature, de la suspension de son cours du Collège de France.
11. Voir Maurice AGULHON, « Propos sur l'allégorie politique (en réponse à Eric Hobshawn) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 28, juin 1979, pp. 27-32 et Helga MOEBIUS, « Images de femmes pour la République », dans exp. *Emblèmes de la liberté*, 1991, pp. 53-72.

12. Exp. *L'Europe des images et les Révolutions de 1848, tome II. Le printemps des peuples*, Paris, Assemblée nationale, 1998 (éd. française, italienne et allemande). Exp. *Marianne et Germania*, Paris, Musée du Petit Palais, 1997 (éd. française et allemande).
13. Maurice AGULHON, *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979. Maurice AGULHON et Pierre BONTÉ, *Marianne, les visages de la République*, Paris, Gallimard, 1992.
14. Marie-Claude CHAUDONNET, *La Figure de la République*, Paris, éd. de la R.M.N., 1987.
15. exp. *Daumier*, 1999-2000, n° 120. CHAUDONNET, 1987, ouv. cité, Chantal GEORGEL, *1848 : la République et l'art vivant*, Paris, Fayard/RMN, 1998.
16. M. AGULHON, *Marianne au combat*, ouv. cité.
17. Voir les analyses de l'iconologie de RIPA et de différents traités iconologiques sur ce thème par Martin WARNKE, « La Démocratie entre images idéales et caricatures », dans exp. *Emblèmes de la liberté*, 1991, pp. 73-95. Voir également sur le réseau thématique de la lumière et le roi-Soleil, Rolf REICHARDT, « Light against darkness : The Visual Representations of a Central Enlightenment Concept », *Representations*, n° 61, hiver 1998, the Regents of the University of California, pp. 95-148.
18. Évocateurs aussi de l'abondance, et de la multiplicité des grains propres à la démocratie.
19. Apparu dans la monnaie coloniale d'Asie mineure du Bas-Empire et repris dans la numismatique féodale par les villes possédant un parlement, fières de l'autonomie qu'elles défendaient face au pouvoir royal central ; signe monétaire qui s'est perpétué dans le blason, la statuaire et l'estampe, cet attribut iconologique est fréquemment repris, à l'époque de la statuomanie, dans les sculptures des places, des gares ou des fontaines. En 1865, par exemple, le sculpteur Guillaume Bonnet représente la ville de Lyon par une figure féminine coiffée de tours. La maquette en plâtre pour le décor d'une fontaine de la ville a été acquise en 1873 par le musée de Lyon. Plus connues sont les statues des villes de France de la place de la Concorde, et notamment la fameuse statue de Strasbourg de Pradier. Voir Todd PORTERFIELDS.
20. Reproduit dans Maurice AGULHON et Ségolène LE MEN, *L'Europe des images et les Révolutions de 1848, tome 1. Une République nouvelle*, Paris, Assemblée nationale, 1998.
21. Comme l'indique le libellé du concours de la figure de la République et les recommandations proposées aux artistes par Ledru-Rollin, voir CHAUDONNET, ouv. cité et M. AGULHON, *Marianne au combat*, ouv. cité.
22. « caput » a donné en français les doublets « chef » et « capitale ».
23. Même s'il est né dans une autre ville, Marseille, toute sa carrière s'est déroulée à Paris.
24. 391 000 inscrits dans la Seine pour neuf circonscriptions : 76 500 abstentions, 77 000 suffrages pour les candidats officiels et 234 000 pour les opposants au premier tour les 24 et 25 mai (cinq élus dont Gambetta). Ferry, Gamier- Pagès, Jules Favre et Rochefort sont élus au second tour les 6 et 7 juin (CHARISSOUX, *Les élections de 1869 à Paris*).
25. La lanterne n'est-elle pas une allusion possible à *La Lanterne* de Rochefort, le pamphlet virulent qui, lancé le 30 mai 1868, passe entre toutes les mains, et connaît un succès intense dans la capitale ?
26. Voir références de la note 10, et H. HARTVIG, « Die Republik und andere allegorische Frauengestalten. Zum Verhältnis von Bild und Begriff von Daumier » dans exp. *Daumier une die ungelösten Probleme der biirlergischen Gesellschaft*, Berlin, Schloss Charlottenburg, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1974.
27. E.H. GOMBRICH, *Art and illusion, A study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press, 1972 et E.H. GOMBRICH, *Meditations on a Hobby Horse, and other essays on the theory of art*, Londres, New York, Phaidon, 1978.
28. Voir Michael PANTAZZI, « Son rêve, en effet, a été la peinture », dans exp. *Daumier*, 1999-2000, pp. 22-31.

29. Voir la communication de Michael PANTAZZI, « Daumier ou l'habitude de la lithographie », dans les Actes à paraître du colloque *Daumier* (musée d'Orsay, décembre 1999).

30. L'ordre de numérotation des lithographies (cf. ci-dessus) prouve que les deux œuvres, bien que proches, n'ont pas été composées à la suite ; pourtant, l'éditeur, en les rapprochant par l'ordre de publication dans le journal, corrobore l'hypothèse de leur source commune tout en suggérant aux lecteurs de les appréhender comme deux pendants.

31. Au-dessous de la chauve-souris Viennet, on distingue, dans cet amas de visages, les portraits-charges de Soult, Schonen, du baron Louis, de Lefebvre et Argout, le ministre de l'Intérieur responsable de la loi sur la presse d'avril 1834. Grandville use du procédé, cher aux caricaturistes depuis Vinci jusqu'à Hogarth, des « têtes groupées », et se souvient notamment des *Grimaces* de Boilly dont l'éditeur Aubert a assuré la réimpression, tout en faisant référence aux bustes modelés par Daumier pour servir de maquette aux dessinateurs d'Aubert et Philipon.

32. Voir Michel LAGRÉE, *La Bénédiction de Prométhée Religion et technologie*, Paris, Fayard, 1999 (qui permet de nuancer le postulat d'une résistance catholique au progrès technique) et la thèse de Jacqueline LALOUETTE, *La Libre-pensée en France*, Paris, Albin Michel, 1997.

33. Voir aussi la lithographie *Le Concile selon Basile*, composée juste après mais publiée un peu plus tard, le 30 novembre 1869 (*Actualités* 250, pierre 59, LD 3749), où Basile tient une balance dont le plateau de l'Évangile pèse moins lourd que celui du *Syllabus* qu'il désigne du doigt. Œuvre commentée par la communication d'Isabelle Saint Martin au colloque *Daumier*, ouv. cité.

34. On pourrait repérer un lien supplémentaire, bien que ténu, entre les deux images dans le bras de lumière, qui est un motif mémorable de *La Belle et la Bête* de madame Leprince de Beaumont, emprunté au répertoire des plaques de lanterne magique enfantines et repris depuis par Cocteau dans son film, cf exp. Il est à noter que ce motif, tiré d'un passage du texte, n'est pas interprété par l'illustration de livre mais apparaît uniquement dans les plaques.

Tourné sous l'occupation, le film de Cocteau reprend, contre le nazisme, la thématique de la lutte de l'ombre et de la lumière.

Ce motif, il est vrai — mais ce n'est pas incompatible —, renvoie également aux caricatures contre-révolutionnaires de Villeneuve sur la monstration de la tête décapitée par un bras sorti de nulle part, et, donc, aux horreurs de la Révolution et à tous les fléaux de la libre-pensée que combattent les Jésuites (Exp. *La Caricature française et la Révolution, 1789-1799, Politique et Polémique*, Los Angeles, Grunwald Center for the Graphic Arts, Wight Art Gallery, University of California, 1988). Il renforce le thème, laïcisé, de la lumière divine, qui châtie et qui accueille.

35. Les calvinistes genevois ont pour devise « *Fiat lux post tenebras* ».

36. Dont, comme Grandville, il fait partie probablement. Alexandre Lenoir, le premier maître de Daumier, était lui-même franc-maçon.

37. Sur le thème de l'éteignoir des Jésuites, repris par Daumier dans d'autres lithographies, voir exp. *Caricatures politiques 1829-1848 De l'éteignoir à la poire*, Conseil Général des Hauts de Seine, Maison de Chateaubriand, 1994 et Rolf REICHART, art. cité.

38. Étayée désormais par la référence poétique à la satire politique, veine qui de Juvénal, mène au d'Aubigné des *Tragiques* ou au Hugo de *Châtiments*.

39. L'iconographie religieuse du festin de Balthazar inspire Daumier, après Rembrandt et Delacroix, deux peintres-graveurs qu'il admire profondément, voir exp. *Honoré Daumier il ritomo dei Barbari europei e "selvaggi" nella caricatura, a cura di André Stoll*, Venise, Mazzotta, 1988, p. 506-507.

40. « Je me rappelle une autre esquisse où vous rendiez sensible, même aux plus simples, le droit de la République. Elle rentre chez elle ; elle trouve les voleurs à table qui tombent à la renverse. Elle a la force et l'assurance de la maîtresse de maison. La voilà définie et son droit clair pour tous. Elle seule est chez elle en France. Les questions n'avancent que quand on trouve ainsi une formule très forte qui crève les yeux. » Lettre à Honoré Daumier du 30 mars 1851 (cf note ci-dessus).

41. David ROBINSON, *The Lantern Image - Iconography of the Magic Lantern (1420-1880)* compiled and with an introduction by David Robinson, Londres, *The Magic Lantern Society*, 1993.
42. Pendant le siège de Paris, le procédé connaîtra un regain passager lorsqu'il permettra d'agrandir les dépêches micrographiées transportées par les pigeons voyageurs.
43. Sur ce point, voir Laurent MANNONI, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994, qui évoque quelques précédents susceptibles d'avoir inspiré Kircher : la projection de lettres avec un miroir, chez délia Porta (Rouen, 1588) ; le traité allemand *Steganographia* de Johannes Trithemius paru en 1621 ; les projections d'écritures « sur un mur à l'ombre » décrites par l'allemand Daniel Schwendter (Nuremberg, 1638), pp. 33-35.
44. Caspar SCHOTT, *Magia universalis naturae et artis, opus quadripartum, pars I*, Wurzburg, 1657, pp. 425- 426, trad. Mannoni, ouvr. cité, p. 35.
45. Voir mon article, « Monsieur le Soleil et Madame la Lune », dans exp. *Lanternes magiques, tableaux transparents*, Paris, RMN, 1995 (musée d'Orsay, 18 septembre 1995-7 janvier 1996), pp. 9-82.
46. Dans le frontispice des *Métamorphoses du jour*, Paris, Bulla, 1828, dont l'affiche pour l'édition Havard de 1851 donne une variation (exp. *L'affiche de librairie au XIX^e siècle* (Les Dossiers du Musée d'Orsay), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987, cat. 30, repr. p. 18.
47. Avec le verso de la couverture de son premier album, *Etrennes de 1825 Récréations diabolico-fantasmagoriques*, Paris, Blaisot, 1825, exp. *Lanternes magiques*, ouvr. cité, n° 35.
48. Affiche Nadar Jury au Salon de 1855, Paris, 1855, exp. *Lanternes magiques*, ouvr. cité, n° 126.
49. Voir l'article de Jean-Jacques Tatin-Gourier, « lanterne et Révolution », dans exp. *Lanternes magiques*, ouvr. cité, pp. 83-100.
50. Ségolène LE MEN, « La Lanterne magique de Frédéric Soulié (1838) », *La Lanterne magique, pratiques et mise en écriture*, Actes publiés sous la direction de Jean-Jacques Tatin-Gourier, Cahiers d'histoire culturelle, Université de Tours, 1997, n° 2, pp. 33-46.
51. L'expérimentation des artistes en ce domaine, que l'on retrouve chez Delacroix, Turner et ensuite Seurat, et dont la prise en compte s'opère aussi chez les écrivains contemporains, par exemple dans certains passages de *Notre- Dame de Paris*, s'opère de façon parallèle aux recherches psycho-physiologiques sur le regard et l'accommodation visuelle, voir Jonathan CRARY, *L'art de l'observateur. Vision et Modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1994 (éd. originale en anglais, Cambridge, MIT, 1990).et Ségolène LE MEN *la Cathédrale illustrée, de Hugo à Monet, Regard romantique et modernité au XIX^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 1998.
52. La séance de projection est une iconographie de la réception de l'image projetée ; elle fait partie de ces œuvres dont l'énoncé porte sur l'énonciation qui fonctionnent comme des récits cadres, ainsi que l'a mis en évidence Louis Marin dans son commentaire des frontispices des contes de Perrault qui, de façon similaires, sont voués à la représentation de la réception (ou la construction d'un horizon de réception pour la soirée des contes de la veillée). Voir l'article de Catherine VELAY -VALLANTIN dans *La Lanterne magique, pratiques et mises en écriture*, Actes publiés sous la direction de Jean Jacques Tatin-Gourier, Cahiers d'histoire culturelle, Université de Tours, 1997, n° 2, pp. 33-46. Louis MARIN, « Préface-image, le frontispice des contes de Perrault », *Europe, Charles Perrault*, n° 739-740, nov.-déc. 1990, pp. 114-122.
53. Cette prise en compte, par le dernier Daumier, du lecteur-spectateur, s'insère dans le cadre général défini par Michael Fried, et mis en évidence en particulier à propos de l'œuvre de Courbet, artiste proche à beaucoup d'égards de Daumier. Michael FRIED, *Le Réalisme de Courbet*, Paris, Gallimard, 1993, (éd. or. 1990).
54. Exp. *Daumier*, 1999-2000, n° 349. Voir Klaus HERDING, « Daumiers Bild vom Künstler und vom Kunsliebhaber », dans exp. *Honoré Daumier Zeichnungen* (par Colta Ives, Margret Stufmann et Martin Sonnabend, avec la participation de Klaus Herding et de Judith Wechsler), Frankfurt am Main, Stadtische Galerie im Stadelchen KunstinstitutStadel, Graphische Sammlung, 1992, pp. 48-58 (éd. allemande et anglaise).

55. Exp. From Delacroix to Dubuffet. French Prints and Livres d'artistes, An Exhibition for the Canterbury Arts Festival at Canterbury College of Art, *The Herbert Read Gallery*, 1986, n° 25, repr.

56. Sur le thème du regard intérieur voir Margret STUFFMANN, « Daumier, der Blick nach innen. Beobachtungen zu seinem Spätwerk », *Im Blickfeld Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle Re-Visionen des Politischen*, 3/1998, pp. 79- 94.

RÉSUMÉS

Lanterne magique!!!.., lithographie de Daumier publiée le 19 novembre 1869 dans la série *Actualités* du *Charivari*, est analysée ici comme un cas exemplaire de la façon dont Daumier maîtrise le dessin de presse et l'allégorie politique, médite sur l'histoire des médias et sur les figures de l'artiste, exprime son engagement républicain et ses choix esthétiques. À partir d'une iconographie inspirée par le « grand art de la lumière et de l'ombre » du père Kircher, il produit une œuvre entièrement nouvelle fondée sur la métaphore visuelle de l'urne électorale-lanterne magique.

A lithograph by Daumier in 1869, *Lanterne magique!!!..* *Lanterne magique!!!..*, this lithograph by Daumier from *Actualités* printed in *Le Charivari* in november 1869, expresses perfectly the way by which Daumier masters simultaneously press illustration and political allegory; he includes at the same time a reflexion about media history and about the symbolic portrait of the artist. He shows his republican position and his aesthetic choices. Although he refers to an iconography based upon Kircher's "great art of light and shadow", he creates an utterly new pictorial symbol based upon the visual metaphor of the urn of the vote as a magic lantern.

INDEX

Mots-clés : Daumier, Caricature, Iconographie, 1869

AUTEUR

SÉGOLÈNE LE MEN

Professeur d'histoire de l'art à l'Université Paris X-Nanterre