

# Daumier, *Ratapoil* et l'art de la condensation

Philippe Kaenel

DANS **REVUE DE L'ART** 2002/3 N° 137 , PAGES 41 À 48  
ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

DOI 10.3917/rda.137.0041

Date de mise en ligne : 17/04/2024

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-2002-3-page-41?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

## Daumier, *Ratapoil* et l'art de la condensation

Pendant longtemps, Daumier a fait l'objet d'études monographiques qui confirmaient l'idée selon laquelle son œuvre formait un monde en soi. Il est en effet aisé de relever la cohérence de sa production lithographique, xylographique, peinte, dessinée et sculptée. À ce propos, la lithographie a joué un rôle de plate-forme iconographique. En effet, elle a de tous temps offert un corpus accessible, avant même le catalogue raisonné et illustré de Loÿs Delteil en 1925/1930<sup>1</sup>. Par ailleurs, cette technique de gravure forme, en termes quantitatifs, l'essentiel de sa production (près de quatre mille numéros sur environ six mille cinq cents) et constitue la colonne dorsale d'une vie dont on ne sait pas grand chose et d'une œuvre dont la séquence chronologique pose d'immenses problèmes. On sait en effet que Daumier, dans la plupart des cas, ne datait pas des dessins, des peintures ou des sculptures que peu de sources documentaires permettent de situer, et que l'expertise stylistique ne peut approcher que de manière hypothétique. La lithographie offre par conséquent une trame, un canevas autour desquels gravitent des œuvres d'une

grande homogénéité iconographique. Pour reprendre les mots de Pierre Georgel en guise de préface à *Tout l'œuvre peint de Daumier* en 1972 : « En fait, on a le sentiment de se trouver en présence non d'une évolution, qui supposerait un mouvement régulier et une finalité, mais d'un va-et-vient, d'une recherche »<sup>2</sup>.

L'œuvre de Daumier jouit d'une position tout à fait exceptionnelle dans l'histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle car, paradoxalement, aucun autre artiste n'a fait l'objet de tant de catalogues raisonnés et illustrés, à commencer par ceux de Champfleury en 1878, de Delteil en 1904 puis entre 1925 et 1930 pour les lithographies, sans oublier Eduard Fuchs en 1920<sup>3</sup>. Le catalogue est complété par A. Rümman (1914), Eduard Fuchs (1917) et Eugène Bouvy (1933) en ce qui concerne les xylographies<sup>4</sup>. Erich Klossowski (1908/1923), E. Fuchs (1927/1930), Karl Eric Maïson (1968), Gabriel Mandel et Pierre Georgel (1972) ont inventorié les peintures et les dessins<sup>5</sup>. Enfin, aux ouvrages de Maurice Gobin (1952) puis de Jeanne L. Wasserman (1969) consacrés à la sculpture<sup>6</sup>, il faudrait ajouter les nombreuses monographies et les multiples catalogues d'ex-



1. H. Daumier, *Ratapoil*, 1891 [1850/1851], bronze, 435 × 157 × 185, Paris, Musée d'Orsay.

position très illustrés qui ont redistribué ce corpus dont la « visibilité historiographique » est devenue extrême<sup>7</sup>. Les recherches ont culminé dans un ouvrage qui n'a aucun équivalent dans les études dix-neuviémistes et peut-être même dans l'histoire de l'art en général : la somme de Louis Provost rédigée par Elisabeth Childs en 1989, *Honoré Daumier : a Thematic Guide to the Oeuvre*. Cet extraordinaire compendium bibliographique et iconographique fait en effet dialoguer les principaux catalogues raisonnés entre eux en indexant thèmes, lieux et personnages. De manière significative l'ouvrage que Provost voulait écrire devait s'intituler « Le Monde de Daumier »<sup>8</sup>.

Depuis une trentaine d'années principalement, de nombreuses études se sont efforcées de mettre en relation ce « monde » avec l'histoire de l'art, en posant la question de la culture visuelle de Daumier, et celle des « influences » exercées sur et par son œuvre (quoiqu'une étude générale de sa fortune iconographique nous manque encore). Caractéristique de ce point de vue, le volumineux catalogue de l'exposition rétrospective présentée à Ottawa, Paris et Washington en 1999 et 2000<sup>9</sup> procède d'un double mouvement centrifuge (de déploiement vers le contexte artistique) et centripète (de jeu interne). A propos de l'œuvre peinte, Michael Pantazzi démontre à quel point l'œuvre de Daumier est faite de combinaisons et de permutations : figures décalquées, mises au carreau puis reprises avec des variations, inversées tête-bêche et surtout de gauche à droite comme si la pratique de la lithographie avait modelé son approche en peinture. Dans le domaine de l'estampe (au sens large), Ségolène Le Men relève également la caractéristique sérielle de son art, et en particulier de ses caricatures qui abondent non seulement en autocitations mais en parodies ou en allusions à la peinture et à la sculpture, de Titien à Préalut, en passant par Prud'hon. Edouard Papet montre combien la sculpture de Daumier se joue dans l'intimité de l'œuvre de Antoine-Auguste Préalut ou Jean-Pierre Dantan, et se situe au carrefour de sa production picturale (dans le cas du thème des *Fugitifs*) et



2. H. Daumier, « *Ratapoil et Casmajou. Membres les plus actifs de la société philanthropique du dix Décembre* : portrait dessinés d'après nature et réellement frappans [sic] ». *Le Charivari*, 11 octobre 1850, 247 × 210, Paris, Bibliothèque nationale (D 2035).

lithographique, que l'on songe aux célèbres bustes des *Parlementaires* ou à la figure de *Ratapoil*.

Ce même *Ratapoil* (fig. 1), l'une des œuvres de Daumier les mieux documentées, occupe une place emblématique dans l'œuvre de l'artiste. Il est l'objet d'une double étude par Ségolène Le Men et Edouard Papet, qui font le point dans le récent catalogue *Daumier* (p. 276 à 287). Depuis Jules Michelet, qui la voit dans l'atelier en 1851, la sculpture (h 43,5 cm) semble caractériser l'engagement artistique de Daumier et résumer une époque, pour reprendre l'expression de Gustave Geoffroy en 1905<sup>10</sup>. Le biographe de Daumier, Arsène Alexandre, après avoir imaginé la réaction de Michelet (« Ah ! vous avez atteint en plein l'ennemi ! C'est l'idée bonapartiste à jamais pilorisée par vous ! »), a donné en 1888 une description plus évocatrice que fidèle de cette ronde-bosse : « Sur la selle du sculpteur, en effet, une figure se

dresse et se cambre. C'est un homme d'allure déhanchée et d'aspect sinistre ; une vieille redingote avachie se croise sur son torse bombé d'ancien traîneur de garnison. Une main est enfoncée dans la poche d'un tumultueux pantalon à la hussarde ; l'autre brandit un gourdin nouveau ; les pieds sont chaussés de bottes éculées. La tête de ce personnage, petit crâne osseux et déplumé de vautour, est couverte d'un chapeau de haute forme, bosselé et enfoncé sur les yeux, des yeux saillants et clignotants ; le nez crochu surplombe une moustache épaisse qui cache la bouche, et une barbiche termine la ligne du menton par une pointe agressive. C'est la synthèse de l'agent interlope, de l'auxiliaire infatigable de la propagande napoléonienne, provocateur « décembraillard » et assommeur. Pour tout dire d'un mot, c'est *Ratapoil* ! »<sup>11</sup>. L'histoire de la statue est connue, notamment depuis les travaux de Jeanne L. Wasserman<sup>12</sup>, Pierre Angrand<sup>13</sup>, Jean

Cherpin<sup>14</sup>, repris dernièrement par Edouard Papet. En deux mots, la terre crue originale aurait été exécutée en mars 1851, puis moulée en plâtre, probablement par le sculpteur Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume (plâtre conservé à Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, USA), avant d'être éditée une première fois en bronze, à huit ou dix exemplaires, en 1891.

### *Le moderne et l'antique : Pathosformeln*

Le *Ratapoil* est une invention de Daumier. Comme ses sources probables se trouvent à la fois dans et hors de son œuvre, un bref rappel s'impose.

Parmi les antécédents à l'intérieur de l'œuvre graphique comptent bien sûr les apparitions lithographiques du personnage en automne 1850, qui figure pour la première fois sous son patronyme, en compagnie de son acolyte Casmajou, dans la planche qui porte la légende : « *Ratapoil et Casmajou. / Membres les plus actifs de la société philanthropique du dix Décembre* : portrait dessinés d'après nature et réellement frappans [sic] » (fig. 2, Delteil 2035). Mais c'est au person-



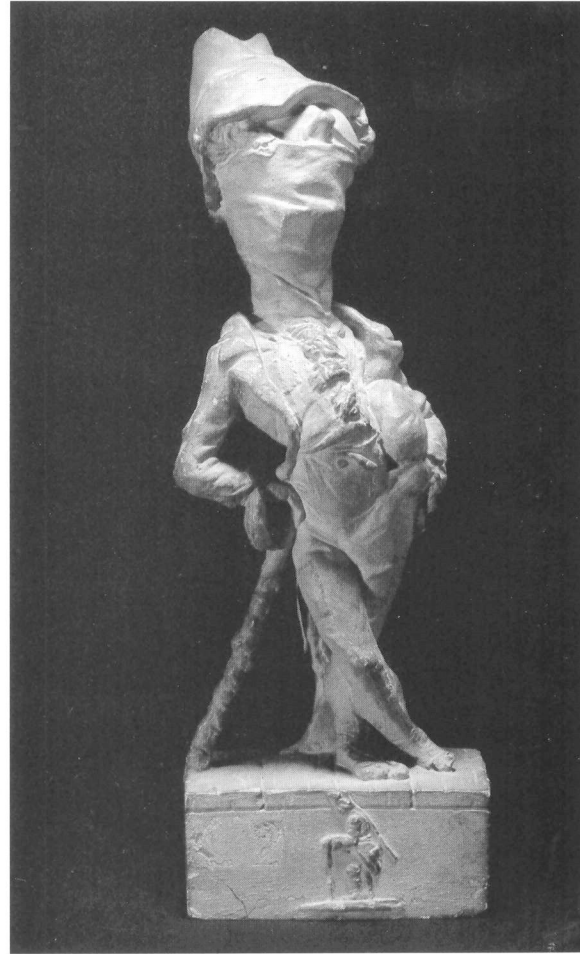
3. H. Daumier, « *Juges de accusés d'Avril. / de Sémonville - Robert Macaire - Roederer* », *La Caricature*, 30 juillet 1835, lithographie, 280 × 470, Paris, Bibliothèque nationale (D 124).

nage de Robert Macaire, création théâtrale de l'acteur Frédéric Lemaître en 1823, que Daumier se réfère certainement : type de l'escroc dont il dessine les postures de 1836 à 1838 dans *Le Charivari*. Joan M. Lukach, auteur du chapitre sur Ratapoil dans l'ouvrage de Jeanne L. Wasserman, a retrouvé la pose « originale » du personnage dans une lithographie de *La Caricature* de 1835 mettant en scène ledit Robert Macaire, alias Adolphe Thiers, chapeau cabossé, main droite appuyée sur une canne dans un déhanchement théâtral (fig. 3, Delteil 124). On le retrouve dans une position analogue, accompagné de son compère Bertrand, sous la forme d'une statue dans la lithographie du *Charivari*, le 9 juillet 1850 : « Projet de statues pour orner le Péristyle [sic] de la Bourse » (fig. 4, Delteil 2025).

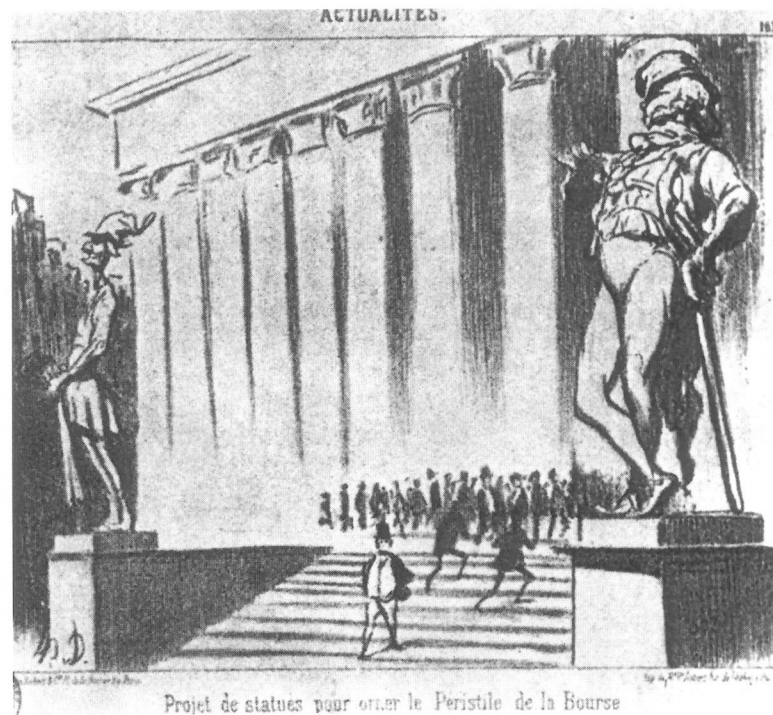
Parmi les modèles les plus proches de Daumier figure une statue de Jean-Pierre Dantan représentant justement *Frédéric Lemaître dans le rôle de Robert Macaire* (1833, plâtre, Paris, Musée Carnavalet, fig. 5)<sup>15</sup>. En mars 1849, le journal d'opposition lancé par Charles Philipon, *La Revue comique à l'usage des gens sérieux*, propose à ses lecteurs *La vie publique et privée de monsieur Réac* par Nadar (fig. 6), un anti-héros qui présente des traits physiologiques analogues à ceux de Ratapoil (corps maigre, visage osseux, habits éculés, redingote boutonnée, chapeau avachi et poses théâtrales). Toujours dans le domaine de l'illustration, Timothy J. Clark a remarqué avec justesse que la figure de la Mort sur les barricades d'Alfred Rethel dans la série *Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848* (1849), rééditée à Paris en 1850, a probablement servi de modèle à Daumier (fig. 7)<sup>16</sup>. Dans la même lignée, l'illustration romantique abonde en figures diaboliques et méphistophéliques, comme celle qui domine le frontispice dessiné par Gavarni (fig. 8) dans l'ouvrage de Pierre-Jules Hetzel, *Le Diable à Paris* (1845)<sup>17</sup>. Enfin, dans son livre sur l'iconographie de Don Quichotte, Johannes Hartau a proposé de rapprocher l'ingénieux hidalgo et Ratapoil<sup>18</sup>, deux personnages qui, dans l'œuvre de Daumier, seraient selon lui des doublures satiriques de Louis-Napoléon Bonaparte. Si d'un

point de vue strictement formel, ces trois figures présentent des traits physiques analogues, il faut nuancer ces assimilations en ce qui concerne Don Quichotte, figure positive, tragi-comique, adulée des générations romantique et réaliste en France, à laquelle Daumier rend de nombreuses fois hommage. On imagine mal l'artiste identifiant le héros de Cervantès à tout ce qu'il honnit : Napoléon et ses sbires<sup>19</sup>.

Dans le catalogue de l'exposition *Daumier, Ségolène Le Men* et Edouard Papet évoquent encore l'exemple de la *commedia dell'arte* et l'œuvre de Jacques Callot, ou celui du théâtre guignol. Les auteurs n'exploitent cependant pas les suggestions stimulantes de Timothy J. Clark dans son ouvrage de 1973 sur les arts de la Seconde République. L'auteur mettait le doigt sur ce qui fonde la complexité de *Ratapoil*, cette figure qui n'a pas de source unique, qui parodie la tradition artistique et qui la prolonge en la modernisant : « De par son aspect, comme de par sa signification, Ratapoil est une image plurielle [...] »<sup>20</sup>. Clark relève ainsi dans la statue de Daumier des échos du maniérisme, de l'expressivité des



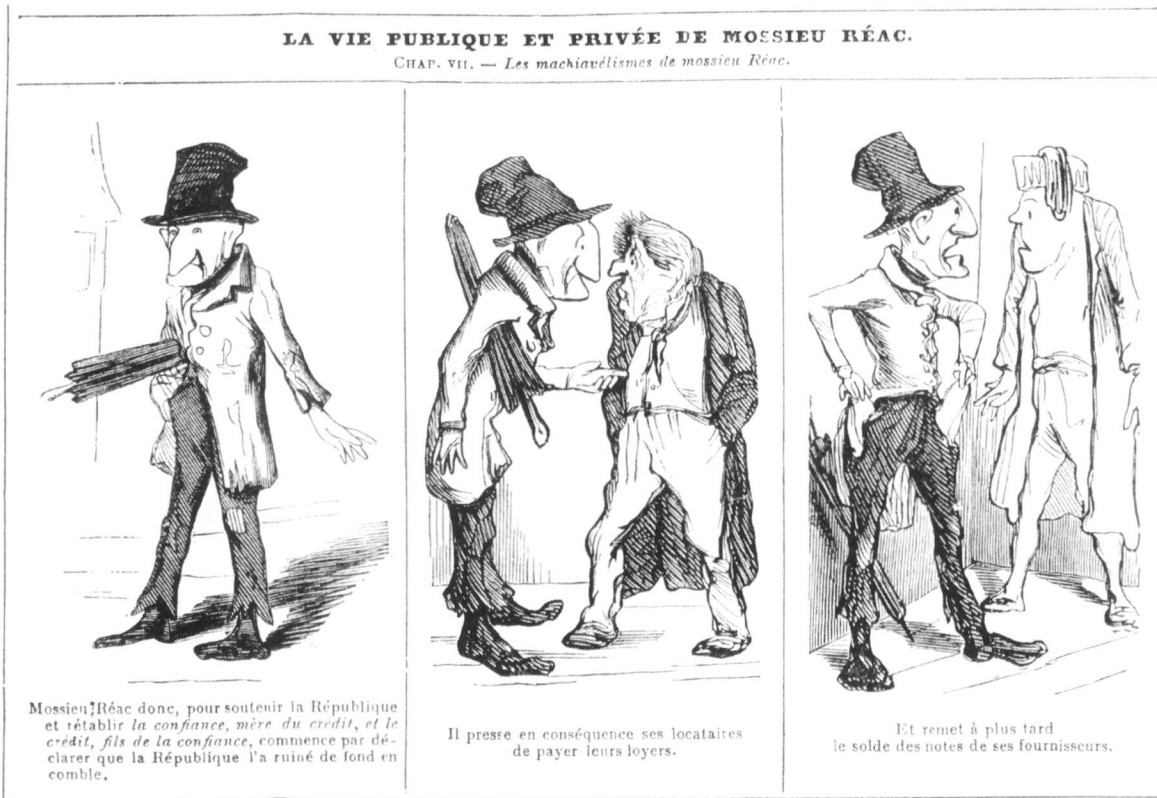
5. J.-P. Dantan, *Frédéric Lemaître dans le rôle de Robert Macaire*, 1833, plâtre, h : 280, Paris, Musée Carnavalet.



4. H. Daumier, «Projet de statues pour orner le Péristyle [sic] de la Bourse », *Le Charivari*, 9 juillet 1850, lithographie, 271 x 219, Paris, Bibliothèque nationale (D 2024).

mercenaires dessinés par Urs Graf, des squelettes lubriques de Hans Baldung ou Niklaus Manuel Deutsch, de la danse des morts de Holbein, et même de certaines figures de Greco. Autant d'« échos approximatifs », qui n'ont pas valeur de modèles immédiats et qu'il serait difficile d'attester, mais qui renvoient à une même source : l'art classique et ses extensions baroques ou maniéristes. En effet, le traitement de la redingote en drapé, la dynamique de la figure autour d'un axe, et surtout l'assise du personnage reprennent aussi bien le contraposto classique que la torsion baroque.

Daumier était en permanence confronté à des exemples de statuaire antiquisante. Le motif de la jambe qui s'avance rappelle non seulement les poses du théâtre, mais encore le mouvement héroïque ou dominateur, qui abonde dans les portraits royaux, sculptés ou peints, à commencer par celui, canonique de Louis XIV par H. Rigaud<sup>21</sup>. Il



6. Nadar, *La vie publique de Mossieu Réac*, *Revue comique*, 1849, gravure sur bois, 108 × 161, Arenenberg, Napoléon Museum.

suffisait toutefois à Daumier de parcourir le Jardin des Tuileries pour tomber sur des rondes-bosses tel l'*Hercule Farnèse* de Giovanni Antonio Comino (fig. 9, 10), en place depuis 1797, sculpté d'après l'original découvert en 1540 dans les thermes de Caracalla, et placé au Palais Farnèse à Rome. L'Hercule cyclopéen s'appuie sur sa gigantesque massue, avance la jambe gauche, se déhanche dans un contraposto musclé. Sa main droite, qui tient les pommes d'or du jardin des Hespérides, est placée au creux des reins ; son bras décrit ainsi un angle identique à celui de Ratapoil. Daumier connaissait bien cette œuvre puisqu'il en donne une version parodique, vue de dos, dans *Le Charivari* du 16 octobre 1852, sous le titre « Un nouvel Hercule Farnèse » (fig. 11, Delteil 2247). Est-ce une coïncidence si ce modèle antiquisant resurgit dans l'œuvre graphique de Daumier alors même qu'il a abandonné le personnage compromettant de Ratapoil, à la suite du coup d'Etat de Louis-Napoléon Bonaparte ?

Ratapoil *inverse* les caractéristiques d'Hercule : la massue devient trique ou bâton, la plénitude de la



7. Rethel, Alfred, *Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848*, 1849, planche 5, gravure sur bois, 229 × 329, coll. part.

force musculaire se transforme en exhibition de l'habit moderne de la bourgeoisie recouvrant un corps osseux, la noble pilosité mauffonnante du héros grec prend une tournure maniérée, et parfois franchement hirsute dans les lithographies mettant en scène Ratapoil. L'hypothèse d'une citation parodique de l'*Hercule Farnèse* est rendue probable par l'intérêt soutenu du caricaturiste pour l'antique. A propos de la série intitulée *L'Histoire ancienne*, parue dans *Le Charivari* de décembre 1841 à janvier 1843, Klaus Herding a montré que « Daumier ne se moque pas de l'antiquité à proprement parler », mais qu'il l'utilise pour faire une critique politique de son époque<sup>22</sup>. Cette suravance satirique de l'antiquité correspond au concept développé par Albrecht Dürer<sup>23</sup>. Pour le fondateur de l'iconologie, les *Pathosformeln* (formules pathétiques ou de pathos) sont polysémiques. Elles peuvent aussi se

trouver investies de significations contraires, ce que Warburg nomme des *Beudeutungs-inversionen* (inversions de sens)<sup>24</sup>. Aby Warburg analyse la « rhétorique corporelle » de certains types comme, par exemple, celui du héros triomphant, qui sont chargés de nouvelles « énergies » par les artistes suivant les époques. Daumier aurait donc repris la formule herculéenne pour l'inverser et l'investir d'une nouvelle signification historique.

### Condensations

Les études sur Aby Warburg mettent volontiers en relation ses théories avec celles que Freud développe à peu près dans les mêmes années<sup>25</sup>. Le fonctionnement des *Pathosformeln* rappelle le processus de la condensation onirique (*Verdichtung*) analysé par Freud dans la *Traumdeutungen* 1900<sup>26</sup>, et repris dans l'*Introduction à la psychanalyse* en 1916<sup>27</sup>. Pour expliquer la chose, Freud choisit volontiers l'exemple de « condensations de plusieurs personnes en une seule. Une personne composée de ce genre a l'aspect de A, est mise comme B, fait quelque chose qui rappelle C, et avec tout cela nous savons qu'il s'agit de D »<sup>28</sup>. Freud souligne également les manifestations verbales de la condensation, dans le cas des lapsus ou du mot d'esprit (avec l'exemple du baron de Rothschild qui se comporte de manière *famillionnaire*)<sup>29</sup>. « Le travail d'élaboration [...] s'efforce de condenser deux idées différentes en cherchant, comme dans un calembour, un mot à plusieurs sens dans lequel puissent se rencontrer les deux idées »<sup>30</sup>.

« Résumé d'une époque » selon Gustave Geoffroy (voir plus haut), oeuvre de « synthèse » et oxymore statufié, selon Arsène Alexandre qui le qualifie de « caricature héroïque »<sup>31</sup>, Ratapoil apparaît comme la figure de la condensation par excellence. Son nom est formé du syntagme *Rat - à - poil*<sup>32</sup>, et peut se lire comme *Rat - tape - poil*. En rhétorique, on parle à ce sujet de mot-valise ou porte-manteau. Comme souvent dans le domaine de la caricature, le personnage incarne son patronyme de manière cratylque ; autrement dit, le nom n'est pas conventionnel, mais il exprime

l'essence de ce qu'il désigne et qui se lit dans comportement social ignominieux du personnage (rat), son bâton (tape) et sa pilosité (poil). A ces jeux de mots s'ajoute l'hypothèse de jeux soit allitératifs (rataplan évoque le son des tambours) soit historiques, avec peut-être une allusion au général Rapatel<sup>33</sup>, actif dans le faubourg Saint-Denis lors des journées de juin 1848, ou encore au général Hautpoul, légitimiste, ministre de Louis-Napoléon Bonaparte en octobre 1849<sup>34</sup>.

Ratapoil condense ainsi de multiples figures, parmi lesquelles celles de Robert Macaire alias Frédéric Lemaitre, de M<sup>o</sup>ssieu Réac, de la Mort de Rethel, de Louis-Napoléon Bonaparte ou du Diable en une *Pathosformel* théâtrale et antique. Mais il est un aspect que l'on a tendance à négliger dans ce catalogue de personnages et de types (les frontières entre les deux catégories sont très perméables). La lecture iconographique et politique de Ratapoil tend à laisser de côté son identité sociale. Ainsi, pour l'historien marxiste de la caricature, Georg Piltz, « Ratapoil est le représentant du sous-prolétariat avec l'habit d'un grenadier de l'ancienne garde mis à la retraite »<sup>35</sup>. T. J. Clark le voit en chiffonnier<sup>36</sup>. Dans le récent catalogue *Daumier*, Edouard Papet rappelle que, pour Baudelaire, en 1846, la redingote est l'habit dénominateur commun de la bourgeoisie, et qu'elle est revendiquée par un journal de propagande bonapartiste de tendance conservatrice baptisé *La Redingote grise*. Sous-prolétaire ou bourgeois ? La force de Ratapoil réside en fait dans son ambivalence constitutive, qui est celle des « badinguettes ». Ce sobriquet désigne les partisans de Louis-Napoléon Bonaparte qui, déguisé en ouvrier, avait pris le nom de « Badinguet » pour s'échapper du fort de Ham en 1846<sup>37</sup>. Le déguisement du prince en prolétaire rabat sur une même figure les deux extrêmes de l'éventail social. Cet épisode anecdotique est emblématique de ce qui caractérise Ratapoil : à savoir que le personnage condense en lui seul diverses identités sociales antagonistes. Sa tenue est aristocratique ou militaire, son habit bourgeois, mais l'usure de ce dernier et le vulgaire bâton qu'il tient en guise de canne l'assimilent au prolétariat urbain.



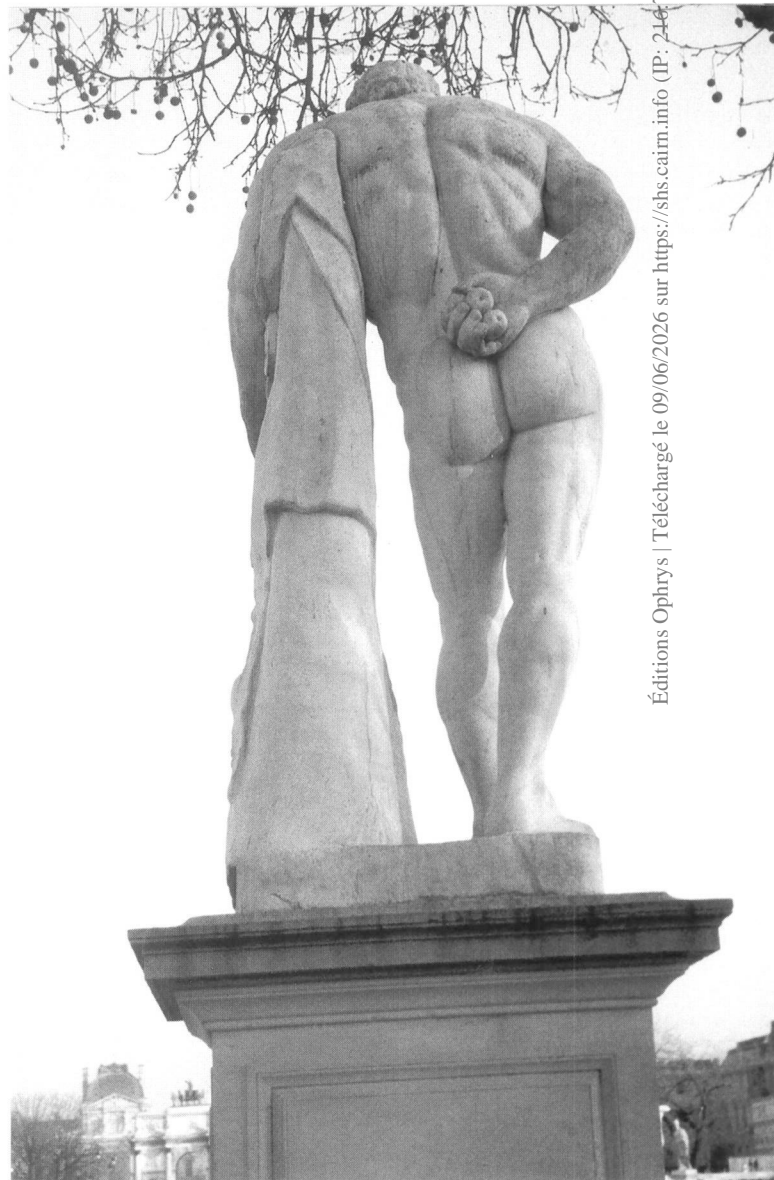
8. Gavarni *Le Diable à Paris*, Paris, Hetzel 1845, gravure sur bois de Brugnot, 155 x 112, coll. part.

Ratapoil réalise donc, au niveau social, la condensation qui le caractérise au niveau iconographique et que l'on retrouve motivée dans son patronyme même.

L'indétermination sociale de Ratapoil n'est pas synonyme d'universalité, car le personnage est doté de traits qu'il emprunte à un type paradigmatique et protéiforme, à une figure théâtrale, panoptique, à la figure même de la *spécularité* bourgeoise : c'est justement le spéculateur. Dans le premier tome des *Français peints par eux-mêmes*, en 1840, Gavarni le dessine sous les traits de Robert Macaire (*fig. 12*), chapeau cabossé, jambe gauche jetée en avant et redingote noire<sup>38</sup>. L'auteur de l'article, le vicomte d'Arlincourt, le présente en ces termes : « Le spéculateur est l'homme par excellence de l'époque actuelle, le caractère dominant de la génération présente, la physiognomie-modèle du siècle de l'argent. [...] Regardez-le jouir en paix de la plénitude de ses droits : il n'est pas une dignité à laquelle il ne puisse prétendre. Il sera, au gré de son caprice, juré, mou-

chard, garde national, recors, diplomate, sergent de ville, ministre, émeutier, cabotin ; et fondant au besoin toutes ces natures dans la sienne, il marchera l'égal d'un monarque »<sup>39</sup>. Condensé social, le spéculateur, qui « fascine avec le miroir à facettes des découvertes fantastiques », apparaît comme la figure du regardeur regardé : « En résumé, le spéculateur sait tout, voit tout, calcule tout, saisit tout »<sup>40</sup>. En bref, il est à la fois celui qui regarde la société et celui à travers lequel elle se réfléchit.

Mais revenons à Ratapoil et à Daumier pour conclure avec une hypothèse qui motive l'usage théorique et formel des concepts empruntés à Warburg et à Freud. Dans ses écrits sur le mot d'humour et sur le rêve, Freud présente la condensation comme une « force de compression » (tel est le sens du mot *Verdichtung*), comme un travail de transformation de pensées latentes en contenus manifestes. Ainsi, dans le cas présent, les contenus héroïques et antiques se manifestent et s'inversent dans un personnage doté de significations



Éditions Ophrys | Téléchargé le 09/06/2026 sur <https://shs.cairn.info> (IP: 214.73.217.92)

9 et 10. Giovanni Antonio Comino, *Hercule*, 1670-1672, Paris, Jardin des Tuileries.

sociales et politiques. L'inversion parodique de l'antiquité n'est certes pas le propre de Daumier, mais elle prend du sens par rapport à la position du caricaturiste qui, autour de 1850, fort de nouveaux soutiens politiques et institutionnels, fait des tentatives, rendues plus ou moins publiques, dans le grand art, en peinture comme en sculpture. Or, l'antique, dans le domaine de la statuaire, reste une modèle de référence incontournable, et ceci même pour Daumier qui possédait dans son atelier un moulage extrait de la colonne trajane. Son relief des *Fugitifs* transpose très vraisemblablement, par le biais de nudités classiques, des événements contemporains, à savoir l'exil forcé de milliers de personnes à la suite de journées de Juin.

Comment donc le caricaturiste peut-il approcher cette référence, ce grand art, si ce n'est sous la forme de l'utilisation – consciente ou non, peu importe – et de l'inversion d'une *Pathosformel* classique, herculéenne en l'occurrence ? L'art de la condensation chez Daumier est un art à la fois contraint et choisi, car il découle de sa position professionnelle<sup>41</sup>. En d'autres termes, Daumier négocie son admiration pour l'antique, élabore sa fascination pour les formes héroïques et historiques à travers une oeuvre qui, en définitive, possède toutes les caractéristiques du mot d'humour : *Ratapoil*.

#### NOTES

1. Loÿs Delteil et Nicolas Auguste Hazard, *Catalogue raisonné de l'œuvre lithographiée de Honoré Daumier*, Orrouy, 1904 ; Loÿs Delteil, *Honoré Daumier*, Paris, 1925-1930 (« Le Peintre graveur illustré, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, vol. 20-29).
2. Pierre Georget et Gabriel Mandel, *Tout l'œuvre peint de Daumier*, Paris, 1972 [1971], p. 6.
3. Champfleury, *Daumier. Essai de catalogue de l'œuvre lithographiée et gravé*, Paris, 1878, et Delteil, *op. cit.* à la note 1 ; Eduard Fuchs, *Honoré Daumier. Lithographien. I. 1828-1851 ; II. 1852-1860 ; III. 1861-1872*, Munich, 1920. Dieter et Lilian Noack sont en train de préparer un nouveau catalogue raisonné de l'œuvre lithographique, *Honoré Daumier. The New Catalogue Raisonné*.
4. Arthur Rümman, *Honoré Daumier. Sein Holzschnittwerk*, Munich, 1914 ; E. Fuchs, *Honoré Daumier. Holzschnitte*, Munich, s.d.

[1917] ; Eugène Bouvy, *Daumier. L'œuvre gravé du maître*, Paris, 1933, 2 vol.

5. Erich Klossowski, *Honoré Daumier*, Munich, 1908 (3<sup>e</sup> éd. 1923) ; Eduard Fuchs, *Der Maler Daumier*, Munich, 1927 (supplément en 1930) ; Karl Eric Maison, *Honoré Daumier. Catalogue Raisonné of the Paintings, Watercolours and Drawings*, Londres, Greenwich, Paris, New York, 1968, 2 vol. ; Georget et Mandel, *op. cit.* à la note 2.
6. Maurice Gobin, *Daumier sculpteur (1808-1879), avec un catalogue raisonné et illustré de l'œuvre sculpté*, Genève, Cailler, 1952 ; J. L. Wasserman, *Daumier Sculpture*, Cambridge, Fogg Art Museum, 1969.
7. Voir la bibliographie de référence dans le catalogue de l'exposition rétrospective *Daumier 1808-1879*, musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, The Phillips Collection, Washington, Paris, RMN, 1999, p. 570 sq.
8. Voir la préface de Provost dans L. Provost, E. Childs, *Honoré Daumier : a Thematic*

*Guide to the Œuvre*, New York, Londres, 1989, ouvrage qui, curieusement, ignore le catalogue de l'œuvre sculptée de J. L. Wasserman, qui est pourtant la référence en la matière. La notion de « monde » ou d'univers apparaît fréquemment dans les études sur Daumier.

9. *op. cit.* à la note 7.

10. Gustave Geffroy, « Daumier sculpteur », *L'Art et les Artistes*, n° 1, avril 1905, p. 108.

11. Arsène Alexandre, *H. Daumier. L'homme et l'œuvre*, Paris, H. Laurens, 1888, p. 295-296.

12. *op. cit.* à la note 6.

13. Pierre Angrand, « Sur le *Ratapoil* de Daumier », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1975, p. 120.

14. J. Cherpin, *Daumier et la sculpture*, Paris, 1979, p. 162-175.

15. Voir l'étude de Philippe Sorel dans *Dantan Jeune. Caricatures et portraits de la société romantique*, Paris, 1989, p. 65 et cat. 142.

16. Timothy J. Clark, *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848-1851*, Londres, Thames and Hudson, 1982 [1973], p. 116 (tr. fr. : *Le bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Villurbanne, 1992, p. 193-194).

17. Voir Papet, *op. cit.* à la note 7, p. 284.

18. Johannes Hartau, *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*, Berlin, 1987, surtout p. 217 sq.

19. Voir mon article « Daumier, *Don Quichotte* et la légende de l'artiste », *Artibus et historiae*, Cracovie, n° 46, 2002.

20. « *Ratapoil* is, in meaning as well as visual form, a multiple image [...] », *op. cit.* à la note 16, p. 117 (tr. fr., p. 193-194).

21. Un cas analogue est étudié par Arline Meyer, « Re-dressing Classical Statuary : The Eighteenth-Century "Hand-in-Waistcoat" Portrait », *The Art Bulletin*, mars 1995, p. 45-64. Sur le motif de la jambe au XVIIIe siècle, voir Claude Reichler, « La jambe du roi (Rigaud, Saint-Simon et Louis XIV) », *Écritures*, XXIV, 1985, p. 55 sq.

22. Klaus Herding, « Daumier critique des temps modernes. Recherches sur l'"Histoire ancienne" », *Gazette des beaux-arts*, janvier 1989, p. 29-44. Cet article reprend une partie de l'étude de l'auteur dans un volume en hommage à la théorie de Warburg : Klaus Herding, « "Inversionen". Antikenkritik in der Karikatur des 19. Jahrhunderts », *Nervöse Auffangsorgane des inneren und äusseren Lebens*. *Karikaturen*, Giessen, 1980, p. 131-171. Sur la parodie antique, voir également Philippe Robert-Jones, « L'antiquité selon Grandville et Daumier », *Gazette des beaux-arts*, janvier-février 1988, p. 71-76. Voir également les notices de Ségolène Le Men dans *Daumier, op. cit.* à la note 7, p. 196-200.

23. Voir son étude sur « Dürer und die italienische Antike » (1905). A propos de la méthode de Warburg, voir entre autres William S. Heckscher, « The Genesis of Iconology », *Stil und Überlieferungen in der Kunst des Abendlandes*, Berlin, 1964, vol. III, p. 239-262. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual Biography*, Londres, 1970. Depuis vingt ans, les études sur Warburg se sont multipliées en Allemagne, en Angleterre et aux États-Unis. Voir Matthew Rampley, « From

Symbol to Allegory. Aby Warburg's Theory of Art », *The Art Bulletin*, mars 1997, p. 41-56. En français, on peut consulter l'édition de textes présentés par Eveline Pinto : *A. Warburg. Essais florentins*, Paris, 1990. Et dernièrement : G. Didi-Huberman : *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, 2002.

24. Voir Gombrich, *op. cit.* à la note 23, et Herding, « Inversionen », art. cit. note 22.

25. Voir Edgar Wind, « Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1931, p. 178 sq., repris dans Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in the Humanist Art*, Oxford, 1993, p. 26 sq.

26. « Nous pouvons reconnaître les procédés particuliers du travail de condensation : choix d'éléments de pensée qui apparaissent à diverses reprises dans les pensées du rêve, formation d'unités nouvelles (personnes collectives, types mixtes) et création de moyens termes » (Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, 1967, p. 256).

27. Warburg utilise la notion d'« ambivalence » qui, dans le cas présent, me semble trop binaire par rapport au travail pluriel de la condensation.

28. Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, tr. fr., Paris, 1964, p. 156.

29. C'est avec cet exemple que Freud introduit son ouvrage de 1905 sur *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, 1969, p. 21.

30. *Ibidem*, p. 157.

31. *op. cit.* à la note 7, p. 339.

32. Comme le souligne Edouard Papet (*op. cit.* à la note 7, p. 285, note 6), le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse reconnaît en 1875 le substantif masculin « *Ratapoil* » : « de rat, de à, et de poil. Familier, Partisan du militarisme, et particulièrement du césarisme napoléonien ». Dès 1855, du moins dans le milieu d'artistes républicains proches de Daumier, *Ratapoil* devient un nom commun, preuve cette lettre de Daubigny à Geoffroy, datant de 1855, et citée dans Etienne Moreau-Nélaton, *Daubigny raconté par lui-même*, Paris, 1925, p. 65 : « Ce pauvre Barbès est donc sorti de prison ? As-tu lu ce qu'il a dit sur la guerre ? Ils sont ici plus ou moins ratapoils, et les mots guerre et victoire ne sont pas épargnés ».

33. Selon Papet, *op. cit.* à la note 7, p. 285, note 14.

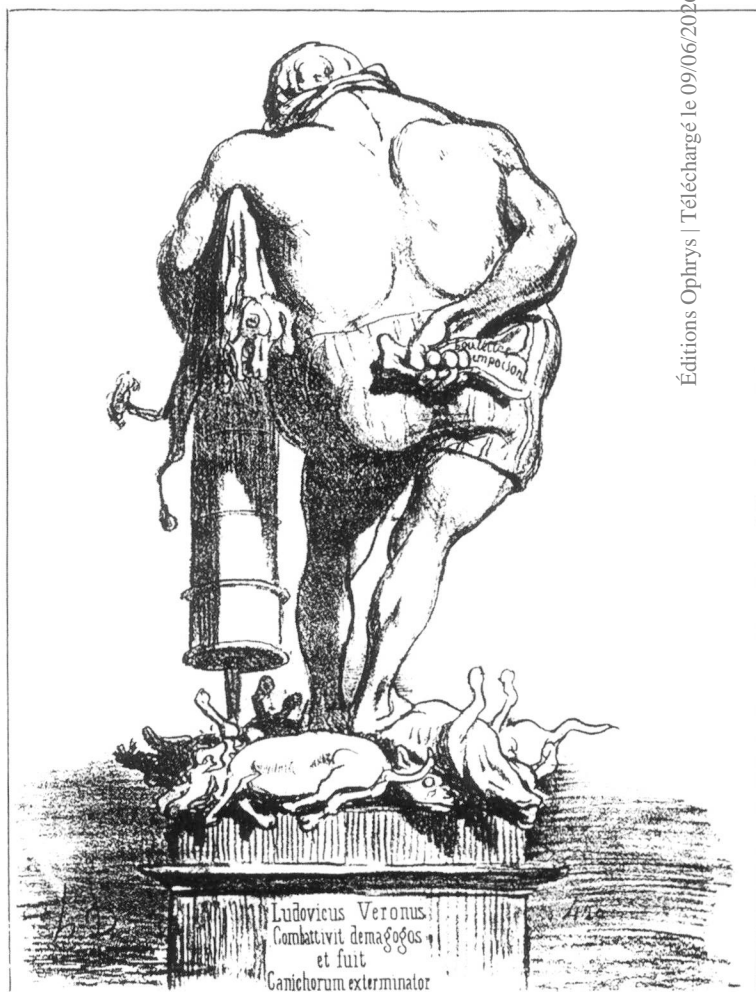
34. Selon Clark, *op. cit.* à la note 16, p. 116 (tr. fr., p. 193).

35. Georg Piltz, *Geschichte der europäischen Karikatur*, Berlin, VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1980, p. 130.

36. *op. cit.* à la note 16, p. 117 (tr. fr., p. 193).

37. *op. cit.* à la note 7, p. 285, note 14.

38. Il est significatif de noter que Robert Maucaire apparaît également comme une figure caricaturale de l'antique. Dans *Mes souvenirs* (Paris, Charpentier, 1883, p. 212-213), Théodore de Banville raconte la découverte par Frédéric Lemaître de son « type » dans la rue, devant une boulangerie : « Beau comme Antinoüs ou comme le jeune Hercule, cet inconnu, ce passant, ce mangeur de galette portait sur sa magnifique chevelure, coiffée en coup de vent,



11. H. Daumier, « *Un nouvel Hercule Farnèse* », *Le Charivari*, 16 août 1852, lithographie, 280 × 219, Paris, Bibliothèque nationale (D 2247).

un chapeau gris défoncé [...]. Il avait la beauté d'un dieu, l'effronterie d'un Diogène, l'élégance d'un roué, la sérénité d'un enfant, et il dévorait sa galette avec la majestueuse grâce d'Apollon mangeant l'ambrosie ». Peu importe la vraisemblance de l'anecdote. C'est cette vision antique, héroïque et caricaturale qu'il faut souligner ici.

39. Vicomte d'Arlincourt, « Le spéculateur », *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, 1840, p. 573-574.

40. *Ibidem*, p. 580.

41. Sur cette question, voir Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur 1830-1880*. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré, Paris, 1996 (nouvelle édition à paraître : Genève, Droz, 2003).

## ABSTRACT

Philippe Kaenel: Daumier, *Ratapoil* and the art of condensation.

Ratapoil is Daumier's most emblematic and documented iconographical invention. It has been associated with many models reflecting the artist's visual culture. Yet one probable source has been ignored: the *Hercule Farnèse* by G. Comino (a copy of which was erected in the Tuileries in 1797). *Ratapoil* is a satirical inversion and survival of classical statuary. It is a sort of *Pathos-formel* in A. Warburg sense of the



12. Gavarni, « Le spéculateur », *Les Français peints par eux-mêmes*, tome 1, Paris, Curmer, 1840, gravure sur bois de Lavieille, 135 × 95, coll. part.

word. It also works like the process of condensation analyzed by S. Freud in his famous studies on dreams and wit (*Witz*). *Ratapoil* is a perfect expression of condensation on every level. It is a pun (*Rat - à - poil*) can also be read *Rat - à - tape - poil*. From a social point of view, his posture looks aristocratic and martial, his clothes are bourgeois but also proletarian because they are worn out. He is modeled after the most protean figure of the nineteenth-century urban society, the *spéculateur*. The parodic inversion of mythology and of the antique is also symptomatic of Daumier's position as a caricaturist. In other words, Daumier expressed his admiration for the antique and for heroic and heroic forms through sculpture which had all the characteristics of the freudian *Witz*: *Ratapoil*.

Philippe KAENEL, Chercheur au Fonds national de la Recherche scientifique, Ch. du village 67 CH-1012 Lausanne, Suisse.