

@mnis

Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale
EUROPES / AMÉRIQUES
<http://www.univ-brest.fr/amnis/>

Daumier : émigrants ou fugitifs ?

Jean-Philippe Chimot
Université de Paris I Panthéon-Sorbonne
France
francevernier@noos.fr

On pourrait avancer, avec une pointe d'acidité, que les Français ont eu autant de mal à quitter leur pays qu'à admettre que des étrangers viennent s'y installer. Cela tient à ce que notre peuple a « inventé » le contrôle des naissances en pays développé dès la fin du XVIII^e siècle, ce qui, combiné avec les morts laissés par Napoléon sur tous les champs de bataille d'Europe d'une part, et l'opulence agricole du terroir d'autre part, a fait que — « *glücklich wie Gott in Frankreich* » (« heureux comme dieu en France ») — les Français sont peu partis au XIX^e siècle. La colonisation de l'Algérie n'a été, techniquement, qu'un demi-succès. Quant à l'immigration, qui prend de l'ampleur à la fin du XIX^e siècle à cause de la basse natalité et de l'exode rural, on rappelle¹ qu'elle a souvent engendré des tensions dramatiques, parfois plus violentes que celles que la médiatisation a volontiers mis en scène au cours des dernières années.

Ceci admis, on ne saurait pour autant délivrer à la France le Tableau du Dés-honneur de la xénophobie. Cette dernière est apparue et continue de paraître dès que l'ombre d'un conflit d'intérêts se profile, pour des raisons réelles ou imaginaires, à l'intérieur des groupes sociaux et entre ce qu'il est convenu d'appeler des « communautés ».

Un historien de l'art qui cherche à mettre en rapport les mouvements de population et la production d'images — de celles qu'on nomme œuvres d'art — ne trouvera que ce que le système d'élaboration et de réception des œuvres laisse percevoir, en tous cas pour le XIX^e siècle, période que l'auteur de ces lignes souhaite ici considérer.

Emigrer-immigré signifie « changer collectivement de pays », en général dans des circonstances et des conditions précaires, voire peu glorieuses ou périlleuses. Quel artiste, au XIX^e siècle, en quête de renommée, d'acceptation pour le moins, pourrait risquer un tel sujet, soit dans les sphères institutionnelles, soit sur un marché privé encore hésitant ? Un émigré n'a rien de l'aura d'un exilé... L'émigration-immigration ne fait pas partie des sujets que les pouvoirs politiques estiment avantageux de faire

¹ Je remercie mes amis historiens, Jean-Pierre Hirsch et Jean-Louis Robert, pour leurs conseils bibliographiques. Cf. les travaux de Pierre Milza et, entre autres, sa préface à *L'Immigration italienne en France dans les années 20*, actes du colloque organisé par le Centre d'Etudes et de Documentation sur l'Emigration Italienne (CEDEI), Paris, 1988.

imager, et du coup, ni l'Institut, ni le Salon, ni les élites ne s'y intéressent. L'affaire semble donc réglée d'avance...

Certes, on pourrait imaginer que les événements contemporains puissent être traités par le biais d'analogies recherchées dans le passé, gréco-romain ou médiéval. Ce procédé culturel a eu cours, il permettait le plus souvent d'éloigner le présent sous couleur de le faire comprendre. Mais, pour qu'une telle opération idéologique et esthétique ait eu lieu, il eût fallu que le problème sous-jacent eût suscité une pression intéressée. Ce ne fut guère le cas.

De ce fait, Daumier a d'autant plus de poids aujourd'hui, lorsqu'il laisse — à sa mort, en 1878 — dans son atelier quelques petits formats sur papier marouflé ou sur toile, un groupe modelé en terre crue puis moulé au plâtre pour être exposé, ensemble auquel les amis et les critiques d'art intéressés (ils ne sont alors pas légion) trouvent des titres — c'est-à-dire une interprétation ambivalente : soit *Fugitifs*, soit *Emigrants*, sans que l'on puisse aujourd'hui encore justifier telle ou telle appellation, d'autant que l'on peut fuir ET émigrer, ce ne sont pas les exemples qui manquent, hier comme aujourd'hui !

Avant d'essayer de dire comment Daumier a pu se saisir de cette sorte de « sujet », comment il l'a traité, par le général ou le particulier, le circonstanciel ou l'intemporel, je souhaite emprunter un autre véhicule artistique pour mieux envisager le maillage émigration-immigration car, comme Janus, le phénomène ne peut vraiment bien être appréhendé intellectuellement et, qui sait, politiquement admis que sous sa double face.

Petite digression : la mise en avant d'une trajectoire individuelle, *America America* d'Elia Kazan

Elia Kazan a, dans son film *America America*², choisi de (re)construire une destinée individuelle polarisée par ce désir urgent et constant d'un jeune Grec de Turquie : atteindre à tout prix l'Amérique – les Etats-Unis. Le héros — c'est une sorte de héros... — y parvient malgré tous les obstacles. La construction du scénario emprunte au roman d'apprentissage avec un fort codage picaresque, parce que l'itinéraire géographique est intensément matérialisé, et que la part introspective que pourrait cultiver un voyageur dubitatif est ici allégée par la multiplicité des contraintes actives qui surgissent à la traversée de différents milieux : l'Arménie natale, l'Anatolie, Istanbul, le paquebot, Manhattan enfin.

Kazan a voulu un héros discret et a choisi un acteur au jeu simplifié³, sans aura, transparent à son projet. Sujet symbolique : Kazan revisité et/ou l'Orient (chrétien) aspiré par *l'American dream*. L'acteur-héros ne fait pas d'ombre au réalisateur, mais l'aventure est-elle positive ? Y-a-t-il eu « progrès » ? Que dessine au juste cette trajectoire des premières années du XX^e siècle, depuis les glaciers sublimes du Mont Argée à la sujétion cauchemardesque du petit cireur de godasses trimant le nez sur son gagne-pain dans *l'Asphalt Jungle*⁴ new-yorkaise, en passant par la stabilité comique des marchands d'Istanbul et la douceur à la fois résignée et intense de la fiancée abandonnée pour accomplir LE projet d'émigration ?

Le héros existe surtout par la tension entre la force, la constance de sa pulsion historique et sa naïveté bornée. Lui-même, d'ailleurs, se réduit — comme l'indique le

² Réalisation, scénario et production d'Elia Kazan, 1963, noir et blanc, 188 mn.

³ Stathis Giallelis, qui joue le rôle principal de Stavros Topozoglou, était un acteur grec non professionnel.

⁴ Film de John Huston (1950).

titre du film — au désir répété d'Amérique, désir qu'il travestit en besoin et qui prend le dessus sur toute autre pulsion.

Si nous reprenons le classement retenu par Gérard Noiriel⁵, notre ingénu suit et enchaîne par des transgressions personnelles la séquence historique des comportements collectifs. Il est d'abord envoyé par sa communauté (cellule familiale, pour les besoins de la scénarisation) pour « faire fortune » — gagner de quoi vivre et faire mieux vivre sa famille. Stavros, le jeune héros, grec, a, par ailleurs, un statut particulier. N'est-il pas déjà un immigré en Turquie, plus proche d'autres communautés « allogènes », comme les Arméniens, que des Turcs qui — dans le film en tout cas, même pauvres — apparaissent en dominateurs (de fait qui, des Grecs, des Turcs et des Arméniens, ne serait pas à la fois immigré ET autochtone en Anatolie !). Cette aventure sonde donc et traverse plusieurs strates d'histoire. Notons cependant que là où les parents de Stavros n'imaginent qu'une émigration régionale vers la capitale ottomane, lui, en revanche, y voit d'emblée la première marche d'une échelle de rêve vers l'Amérique.

Dans son imaginaire, le héros aspire à des valeurs dont il ignore tout, mais qu'il est prêt à faire siennes. Il suspend sa propre sensibilité pour s'ouvrir (se détruire ?) à ce à quoi il désire, un rêve qui — dans le film — n'est représenté que sous des formes pénibles, humiliantes, voire grotesques : être le gigolo de l'épouse frustrée d'un ex-compatriote enrichi, prendre la place d'un mort pour pouvoir rester en « terre de liberté », ne voir de ceux dont on dépend pour vivre que les pieds. La liberté nouvelle de l'émigré-immigré, n'est-ce, n'était-ce que d'être aux pieds de ses nouveaux maîtres, à quelques mètres de la statue de la Liberté ?

En un peu moins de trois heures de spectacle, l'aspirant à l'émigration devient un immigré, tremblant de crainte et de désir. Conformément à l'esprit des romans d'apprentissage, le héros a perdu en chemin, outre le petit capital que sa famille lui avait confié, l'essentiel des illusions généreuses que la vulgate des poncifs prête volontiers à la jeunesse. Capital perdu, transformé en immigré, il n'est plus que force de travail. Dans l'épilogue ponctué en voix *off*, Kazan restitue à l'acte d'émigrer-immigrer sa dimension essentiellement collective : on y apprend que le jeune immigré, assurément en trimant « comme dix », fit venir un à un tous les membres de sa famille. Son odyssee rappelle en somme les termes de la *Grande Encyclopédie Larousse* : « il est malaisé d'émigrer. L'émigration isolée est chose exceptionnelle, surtout dans les classes inférieures ».

Enfin, le film de Kazan indique fortement ce qui fait d'émigrants-immigrés AUCUN des réfugiés fuyant plus et autre chose que la misère. Ce n'est pas, subjectivement, pour fuir ce que l'on a pu appeler le génocide arménien que le héros de l'histoire souhaite partir. L'évocation des massacres de 1915, le mépris et l'oppression des Turcs, militaires ou civils, sont montrés de telle manière que la famille, d'abord hostile au départ du fils, finit par le dépêcher en éclaireur, et peut-être en futur sauveteur.

Ce futur immigré part seul au nom de tous et cherche en même temps refuge pour lui et les siens. Il ne fuit pas que la pauvreté et les pogroms, la partie centrale du film montre qu'une installation — certes laborieuse — pourrait lui assurer une vie relativement confortable, dans le milieu traditionnel des marchands d'Istanbul, avoir une femme aimante, fonder une famille... Toutefois le désir n'est pas au rendez-vous, et Kazan fait toute sa place au goût de l'inconnu, au désir d'aventure, qu'il est par ailleurs plus facile de mettre en valeur dans l'évocation d'une trajectoire individuelle. Aussi bien savons-nous que ce n'est pas — aujourd'hui encore — la seule misère qui jette

⁵ Noiriel, Gérard, *Le creuset français : histoire de l'immigration aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Seuil, 1988, « L'univers historique ».

dans des barques sur les mers, ou à l'escalade des grillages à Ceuta, Melilla ou ailleurs des milliers de jeunes Africains. Aucune psychologie qui tienne ne peut faire la part entre nécessité historique et investissement pulsionnel !

Si un film est un ouvrage collectif attaché ici à construire l'itinéraire d'un fragile héros, Daumier, pour sa part, a émis dans le secret et la solitude de son atelier des signes imagés consacrés à l'aspect collectif du drame migratoire.

L'autre Daumier

En 1878, il vient de mourir quasi oublié et aveugle. Des amis organisent une exposition posthume de peintures, trouvées en abondance dans son atelier. Le succès est médiocre, les esprits sont alors à l'Impressionnisme. Cependant, pour un premier cercle de public et de collectionneurs, à côté du caricaturiste célèbre (bien que déjà passé de mode) APPARAÎT littéralement un peintre.

De Daumier peintre, certains ne pouvaient avoir connu que quelques accrochages aux Salons de la II^e République (1848-50) et un projet pour l'effigie de cette République, quand l'artiste s'était risqué à participer au concours organisé par le gouvernement provisoire. Le concours en resta au classement des esquisses ; on aurait demandé aux artistes les mieux classés une proposition plus développée. Le temps manqua et le Prince-Président, après avoir beaucoup altéré le côté émancipateur de la République, lui substitua un Empire dans les conditions que l'on sait. Par la suite, Daumier n'exposa plus. Cependant, il peignit. Il peignit, comme on dit, « pour lui », et dans des conditions assez particulières.

A une époque où le métier s'apprend longuement et en principe sérieusement dans le respect des autorités de tous ordres, où, jeune, l'on n'expose point si l'on ne peut se dire « élève de... », où la critique — clairvoyante ou non — est dressée à juger en faisant d'abord le tour des « défauts » réels ou imaginaires de toute œuvre, jugée, pour sa part, sur la pertinence et la convenance de son « caractère », de son « genre », ce que tente Daumier risquerait fort de très mal passer. A tel point que, passée l'ouverture politique-esthétique susdite, il n'a jamais envisagé sérieusement de ressortir de sa caverne...

Cela tient, chez lui, à un mélange de modestie et d'acceptation de l'esprit hiérarchisant de l'époque : toute la société artistique en Europe est extraordinairement catégorisée, et il est aussi périlleux de passer d'une classe sociale à une autre que d'une sorte reconnue d'artiste à une autre. Admis comme dessinateur de presse et caricaturiste, Daumier n'a même pas le statut, pourtant médiocre selon l'Institut, de « peintre de mœurs ». Le talent n'y fait rien, et les éloges que Balzac, Hugo, Delacroix, Baudelaire font, publiquement, du génie de Daumier dessinateur n'ébranlent pas les tabous catégoriels. Ce serait sans doute même une conjecture gratuite de penser que Daumier se serait considéré comme un artiste empêché, un génie méconnu, un albatros entravé...

A maintes de ses œuvres peintes ou modelées, on donnerait volontiers le qualificatif de « travaux », terme dont les artistes, nos contemporains, abusent parfois dans des transports cauteleux de fausse modestie. Les formats sont presque toujours petits, les supports, papier toile ou bois, précaires, les préparations inexistantes ou hâtives, la matière picturale déposée en couches très minces et/ou en rehauts épais. Certaines œuvres sont reprises longtemps après, ou peintes recto-verso de sujets différents. Bref, il y a un côté sinon désinvolte (vis-à-vis de qui ?), du moins « amateur » dans la peinture et la sculpture de Daumier, ce qui, dans une ère de caporalisme académique, de conservatisme sourcilieux tant de la part des institutions que de la grande majorité du public, ne peut qu'interroger et promettre.

Non soumis à la commande, ni à la recherche des sujets recevables, Daumier — selon ce qu'indique un coup d'œil global sur le corpus de ses peintures — travaille un peu comme, bientôt après lui, Degas, Rouault, Picasso opéreront : par séries à transformations, thèmes ou motifs, obsessionnels — qui sait ? —, préférentiels sans doute, matrices de travail de formes fondées dans son intérêt pour le monde qui l'entoure et auquel il réagit. Sans songer à être exhaustif, mentionnons les amateurs d'estampes, les avocats, les lingères, les gens du cirque, le public au théâtre, ou encore ce chevalier errant, ce grotesque sublime à qui rien ne fait peur et qui se trompe infailliblement de cible, que la lecture seule nourrit du début à la fin de son itinéraire : Don Quichotte. Celui-là ne cesse d'errer, de migrer, et ne rentre chez lui finalement que pour mourir.

Une certaine représentation de l'aventure humaine

Il y a, dans l'ensemble de l'œuvre de Daumier, un point de vue — voire un parti pris — qui ne saurait en rien prédéterminer une esthétique ou un degré d'achèvement inventif. Ce point de vue est politique et social : Daumier n'est JAMAIS du côté des dominants. S'il peint des avocats (qui pourraient idéalement défendre « la veuve et l'orphelin »), c'est uniquement comme histrions et tricheurs sociaux. Mais, en revanche, le travail, la misère, la peine, la fatigue, la réserve craintive l'intéressent. Caricaturiste, il suit, tout en la rectifiant par la monumentalité de son trait, la petite comédie plus ridicule que pathétique des mimiques des faibles. Peintre, revenu à la sphère alors privée, intime, de son atelier, il laisse tomber les grimaces et monter à la surface le sérieux de l'oppression. Il ne s'agit là que d'une tendance. Entre les deux tons il y a une multitude de passages, de jeux entre pratiques et hiérarchies. Toutefois, comme le disait H. Wölfflin, « tout n'est pas possible à tout moment »⁶, et Daumier n'est pas d'une génération de la table rase.

On laissait à un artiste le « droit », la latitude de présenter une version conforme à l'idéologie d'Etat, aux intérêts bien considérés des milieux dominants. Il pouvait plus ou moins obtenir licence de critique dans la presse sous le label précaire de caricaturiste. En quarante ans de carrière, Daumier a eu une dizaine d'années la possibilité de toucher au politique.

L'émigration était-elle un sujet sensible ? Tout est affaire de traitement. Qui aurait accepté d'illustrer le départ et l'arrivée bien organisés, ainsi que les premiers résultats des colons envoyés en Algérie aurait eu droit à la commande, à l'exposition et à un achat. Les musées sont encore remplis aujourd'hui des œuvres de praticiens dociles ou ingénus.

Pendant, comme les titres hésitants donnés en 1878 en témoignent, la question de l'émigration n'est pas sans ambiguïté ni interférences politiquement périlleuses. Après les journées de juin 1848, après le coup d'Etat du 2 décembre 1851, certains Français ont émigré (que ce soit de leur plein gré est évidemment douteux), un plus grand nombre ont fait l'objet de « transportations ». Fuir, être chassé, être emmené de force, voici d'importantes nuances dans les teintes sombres que l'art en esquisses de Daumier n'a pas pour qualité ni vocation de distinguer. Au contraire, sa vision, que nous allons tenter de saisir, associe entre eux les divers motifs et modalités propre au « déplacement ». Un artiste en liberté non surveillée dans le confinement de son atelier travaille sur les déplacements collectifs par contrainte historique...

⁶ L'une des notions-clés des *Principes fondamentaux d'histoire de l'art* (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915) ; pour la traduction française : Paris, Plon, 1952.

Nous disposons pour l'essentiel de quatre peintures de petites dimensions⁷ et d'un relief modelé en terre, dont il ne reste qu'un moulage en plâtre⁸. Le point commun : des groupes humains échelonnés, avançant avec une peine perceptible, souvent lourdement chargés. Si la sculpture, de champ visuel réduit, ne montre que des piétons en cadrage serré, les peintures intègrent des chevaux montés, des chiens et un décor paysagé : chemin raboteux, en montée ou en descente, PASSAGE sur une terre stérile, ciel hostile, menaçant, annonciateur d'intempéries. Daumier s'est installé dans le mauvais temps et les mauvais coins de l'aventure humaine.

« Aventure humaine » me paraît ici préférable à « histoire », parce qu'à certains choix figuratifs on peut soutenir que Daumier ne s'est nullement senti tenu de rendre compte de telle ou telle circonstance historique, dont pourtant les modalités précises étaient à sa portée, dans ses cordes et dans ses codes... Les habillements appartiennent à ce que j'appellerai, faute de mieux, une contemporanéité picturale d'atelier. Parfois (comme c'est le cas pour *Les Fugitifs* de la collection Oskar Reinhardt), on a la surprise d'un nu masculin de dos (dés)habillé d'une pièce de tissu jaunâtre collectée soit en atelier, soit dans ce grand atelier qu'est pour un artiste le monde visible *extra muros*. Il y a ici, derechef, PASSAGE entre deux mondes : historique et réel d'une part, imaginaire et professionnel de l'autre, le second avalant littéralement le premier, puisque Daumier, ici, n'est pas en situation de commande.

Des groupes humains, presque des bandes, apparaissent et semblent vouloir se dérober. Ils fuient. Ce dernier mot me paraît essentiel, car les attitudes — hors de toute lecture des émotions sur les visages, que Daumier n'a pas rendu possible — : les dos courbés, les têtes baissées, les attitudes déterminées, les teintes sombres, les matières lourdes poussent à une réception pessimiste (noire), mais non résignée. Dans l'univers musical, on identifierait un mode mineur, un chromatisme lourd, mais *andante*. La disposition des figures, en ligne, sans identification psychologique possible rend d'ailleurs le dispositif plastique de Daumier perméable à une assimilation mélodique. Des notes disséminées sur le trajet d'une portée... historique.

Devant l'aspect brut, la focalisation parfois brumeuse sur les groupes, des rapprochements viennent à l'esprit, tirés du fond mythifiant de la littérature du XIX^e siècle : Caïn et ses descendants « échevelés livides au milieu des tempêtes » chez Victor Hugo ou, de J.-H. Rosny Aîné plus tard dans le siècle, les évocations du destin dramatique des groupes humains primitifs ballottés entre deux nécessités — chercher de la nourriture et fuir devant l'ennemi.

Ces apparences rendent difficile — et donc excitante — la tentative de caractériser le point de vue de Daumier et les connotations qu'il peut entraîner. J'avancerai l'hypothèse suivante : ce point de vue, en accord profond avec l'écriture d'esquisse ou d'ébauche des œuvres, est essentiellement indéterminé, et c'est cela qui constitue son aura. *Work in progress* avec conception interrogative, imaginative des scènes, des enjeux que leur rendu masque. Daumier semble avoir été mené par une conception du général, certes à partir de stimulations particulières, anthropologiques sur fond politique

⁷ a) *Les Fugitifs* ou *Les Emigrants* vers 1849-50 huile sur bois 16 x 31 cm, Coll. Part. en prêt permanent à la National Gallery de Londres

b) *Les Fugitifs* ou *Les Emigrants* vers 1849-50 huile sur bois 16,2 x 28,7 cm, Paris, Musée du Petit Palais.

c) *Les Fugitifs* vers 1852-55 huile sur papier marouflé sur toile 38,5 x 68,5 cm, Coll. Oskar Reinhardt, Winterthur.

d) *Les Fugitifs* ou *Les Emigrants* vers 1865-70 huile sur toile 38,7 x 68,5 cm, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art.

⁸ *Fugitifs*, troisième état (*Les Emigrants*, « première version »), entre 1862 et 1878 (?), relief en plâtre patiné H. 28 cm ; L. 66 cm ; P. 8,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

qui n'ont pas manqué de toucher, voire de heurter sa conscience de citoyen vivement attaché aux libertés. Cette liberté apparente de fuir cache un scandale de l'oppression.

Laisés au stade de « projet sans suite » — ce qui n'est pas automatiquement synonyme d'« œuvre » —, il n'a pas voulu, dans ces travaux, se placer dans des effets de concret historique, mais pour autant il n'a pas joué le jeu, fréquent en son siècle de la généralisation par projection mythique identifiable.

Ses groupes fuyant ne sont pas incompatibles avec telle description qui a pu être faite des « vrais » émigrants, dont voici un exemple datant de 1827 : « Des familles composées de huit à dix individus chacune, un léger chariot, un peu de paille et quelques ustensiles de cuisine en poterie grossière et un sac de farine de maïs avaient formé tout l'équipage et les provisions de route. Celles-ci étaient complétées par l'eau des fontaines rencontrées. A l'arrivée au Havre, le cheval, qui depuis le départ avait traîné le chariot, était vendu, mais, avec les harnais, le véhicule était conservé pour être réutilisé Outre-Atlantique. Soigneusement démonté, il dort avec la paille les poteries et un complément de vivres chargés à bord du navire, dans l'entrepont où les émigrants s'entassaient »⁹.

En commun avec les images créées par Daumier, il y a *le* groupe, le mouvement, la précarité des pauvres pour qui le minimum est un maximum. On remarque mieux du coup combien Daumier repousse tous les détails anecdotiques lorsqu'il veut concentrer l'effet dramatique comme c'est, semble-t-il, le cas avec ses *Emigrants-Fugitifs*.

De quelques hypothèses de lecture

Les œuvres conservées respectivement à Paris et à Londres sont les plus petites (environ 16 x 30 cm) et les moins densément chargées de personnages. Dans chacune, Daumier a disposé un groupe fragmenté, à la fois continu et discontinu. L'un avance de droite à gauche, l'autre de gauche à droite, comme si l'artiste avait voulu éprouver les effets de chaque sens avant de se lancer dans un plus grand format. Le cadre de la progression est un passage minimal, une maquette de col, qui a évidemment un sens symbolique : des groupes apparaissent puis disparaissent par ascension et descente et CHANGENT D'ESPACE, au moins visuellement, ce qui ici importe.



Les Fugitifs (Londres, National Gallery)

Le passé ou l'avenir sont suggérés dans le présent de la toile, dominé par la représentation de l'effort. Daumier s'en est tenu à une série d'esquisses aux valeurs

⁹ In Fouché, Nicole, *Emigration alsacienne aux Etats-Unis : 1815-1870*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

intenses, tranchées, de sorte que, presque sans solliciter les mots, ce sont des ombres et leurs ombres mêlées qui suggèrent le déplacement au ras d'un sol blême, âpre et inégal. Un espace de valeurs où les couleurs apparaissent secondaires.



Les Fugitifs ou Les Emigrants (Paris, Musée du Petit Palais)

Les attitudes penchées, les pans de vêtements hors de toute mode d'époque suggèrent que la progression se fait aussi contre le vent, contre un ciel blafard à demi obscurci, complétant ce qu'une météorologie historique pourrait ramasser en bulletin : progression difficile en terrain hostile par conditions défavorables.

Les deux autres œuvres (présentées à Winterthur et Minneapolis) sont environ deux fois plus grandes que celles de Paris et Londres (environ 38 x 68 cm) et il s'y manifeste une évolution dans la conception, sans que l'on puisse dire cependant si Daumier a vraiment construit cette évolution comme une progression.

La différence commune aux deux grands panneaux comparés aux deux petits tient dans une orchestration plus ample des groupes humains. Déjà dans la toile de Winterthur le groupe est plus dense, présentant de légères césures mais pas de solution de continuité. Les figures sont plus hautes en couleur, les attitudes plus lisibles dans leur individualisation, la plasticité plus affirmée ; on se rapproche d'une possibilité de groupe modelé. En même temps, on peut voir plus précisément que Daumier n'a pas retenu l'optique documentaire : il y a dans le groupe des habillements dignes d'un atelier de l'époque, des drapés qui a-temporalisent la scène. Nous avons affaire à ce que, dans l'esthétique du romantisme, on appelle une « fantaisie », une forme libre, où l'on ne se préoccupe pas d'abord de convenance et de vraisemblance.



Les Fugitifs (Winterthur)

Sur la toile de Minneapolis, le cortège est ordonné à l'inverse de celui de Winterthur, et deux autres éléments marquent l'originalité. D'une part, le groupement des fuyards-migrateurs est plus massif, plus serré dans le rythme. Il a quelque chose de militaire. On a plus l'impression d'une troupe qui saurait où elle va que d'une bande errante et furtive. A cette allure apparemment plus décidée ou urgente s'ajoute, comme une énigme, le geste des bras haut levés confié à une figure au milieu du cortège. Ce geste vaut pour une voix, un appel, un cri, une opinion. Quelqu'un ne fait pas que fuir ou partir délibérément. Est-ce un facteur de dramatisation supplémentaire ? Cela a-t-il un rapport avec la coupe plus déterminée de la démarche générale ? Ni cette toile ni les autres ne sont des œuvres qui donnent des réponses explicites, et les questions qu'elles suggèrent ne sont pas forcément celles que Daumier s'est formulé, et tant mieux : si d'aventure nous parvenions aux mêmes questions, nous en ferions des réponses...



Les Fugitifs ou Les Emigrants (Minneapolis Institute of Arts)

Les conjectures des spécialistes¹⁰ — sans unanimité toutefois — les porteraient volontiers à penser que Daumier est allé des plus petits aux plus grands formats et vers une organisation plus décidée, plus allante du groupe représenté, et ce sur une période de quinze ou vingt ans. Personne, cependant, ne peut démontrer que ce soit absolument vrai, ni faux ; seulement probable. Veut-on dire que la conscience de l'émigration s'est approfondie en Daumier, ou que ses premiers projets lui ont paru devoir être plus orchestrés, plus affirmés ? On nous suggère un double parallélisme entre un mouvement historique et l'évolution créatrice dans un œuvre, sur ce point, discrète.

On peut difficilement imposer l'idée que Daumier, ayant perçu l'importance des migrations, aurait pu avoir le projet d'en donner une sorte de représentation, symbolique dans son style d'esquisse et — pourquoi pas ? — plus historicisée pour le cas où il aurait reçu une commande (même imaginaire, c'eût été plus sûr...)

Imaginons cependant qu'une restauration républicaine, après la chute du II^e Empire, ait programmé un hommage aux proscrits, aux « transportés » de 1848 et de 1852. On a bien fini par mettre l'art du côté du Mur des Fédérés... Imaginons encore qu'une volonté publique décide de célébrer les Emigrants, comme on a célébré au Portugal et en Espagne les *Conquistadores* sous leur aspect de découvreurs du Nouveau Monde, ou au Brésil les *Bandeirantes*...

Chacun mesurera, en lisant ces suppositions, à quel point de telles réalisations ont été et demeurent improbables, car ou bien l'événement n'est pas perceptible, pas assez

¹⁰ Je me suis conformé, pour les datations, aux arbitrages momentanés du Catalogue de la plus récente exposition Daumier organisée par la Réunion des Musées nationaux à Paris en 1999 (cf. le catalogue édité pour cette circonstance).

condensé, ou bien il gêne. Dans le cas de Daumier, l'accord possible entre l'importance historique et la valeur esthétique me paraît résider dans les significations d'une caractéristique qui lui est généralement accordée : la monumentalité.

De la monumentalité

Monumentalité implique, dans un rapport entre l'occupation de l'espace figuratif, le canon des formes et l'écriture de traitement des « objets » (il n'est pas essentiel qu'ils représentent quelque chose), que ce rapport soit simplifié, synthétisé, méfiant des détails identificatoires et, du coup, suggère l'importance de ce qui est figuré. Cette importance, si l'on se réfère à l'étymologie du mot « monument » — soit « ce qui est digne de mémoire » — est rapportable à ce dont se constitue une histoire : repérer, analyser, monter les uns par rapport aux autres des éléments significatifs et rendus tels, dans l'idée que leur définition capte et construit leur importance et tend à offrir une signification globale. Une écriture monumentale donne de l'importance à l'objet et au phénomène représentés ou approchés, à la fois en donne et suggère qu'ils en ont à juste titre.

Le relief¹¹, moulage en plâtre à partir d'un original en terre (disparu), lui aussi intitulé *Les Emigrants* peut concrétiser cet ensemble de rapports.



Les Emigrants (Paris, Musée d'Orsay)

Evoquant une écriture à la main, mais penchant vers la gauche, ce qui marque dans notre pratique une certaine résistance à la norme de déroulement — que l'on soit gaucher ou non —, les figures modelées par Daumier pourraient être perçues comme un cartouche composé d'éléments anthropomorphes disposés en deux plans, le second n'étant qu'esquissé pour massifier et articuler une profondeur, faire nombre. Les individus décelables sont en position de marche de la droite vers la gauche, et leur progression est mise en valeur par ce qui la rend pénible : même les corps — nus — qui ne portent pas de fardeau semblent être leur propre fardeau. Ils sont lourds de ce destin qu'ils portent. Ces corps n'ont que des pleins, point de déliés, ce que l'on peut comprendre au figuré comme au propre : ils sont dépourvus, même les enfants, de cette apesanteur de principe qui préserve et exalte — flatteusement — la gracilité, l'élégance « classante » du modèle idéal. Selon un procédé classique (au moins depuis la *Frise des Panathénées...*), Daumier s'arrange, en moins de 70 cm de développement, pour montrer le corps humain sous toutes ses faces. Ainsi, sur la droite, un homme de quasi-profil avance-t-il entre deux femmes, une de face à sa droite, l'autre de dos à sa gauche.

¹¹ Cf. supra note 8.

Chacun, dans le groupe, est chargé de quelque chose, fardeau ou enfant, chaque corps doit être reçu avec — pas sans — ce qu'il ne peut ni ne veut (?) abandonner dans une progression que tout semble rendre difficile, jusqu'à la lourdeur de ces corps qui, comme l'écrirait un naturaliste de l'époque, ne sont pas taillés pour le mouvement aisé. En prolongeant ce point de vue, nous ne sommes pas loin d'une vision propre à Zola et à ses émules : vision d'une humanité modelée par la peine, ici déroulée en une lente et lourde danse piétinante.

La main de Daumier a pétri les canons de la peine avec une telle force héroïque dans l'économie du geste plastique qu'un effet de totalité en émerge, d'autant que l'impression de fini, d'épuré, qui va souvent avec l'idée de maîtrise, est bannie dans cette expansion d'une chair au travail. La gravité sert de pavois à l'importance possible de ce qui est représenté, d'autant qu'il n'y a ici rien de l'accessoirisme, si l'on peut risquer ce néologisme, qui caractérise l'effet documentaire. On ne reconnaîtra pas telle sorte de fratrie émigrante à tels habits, tels objets ; les ballots ne signifient et n'indiquent que la pesanteur pénible. L'historicité ? Il faut la conjonction d'une époque (les experts disent entre 1862 et 1878) et d'un artiste dont on sait, par de multiples indices, qu'il est sensible et intéressé à la figuration de la peine pour que surgisse une œuvre suffisamment indépendante de déterminations conjoncturelles ou opportunistes, qui impose par sa carrure sans prétention discursive ou évangélisatrice un traitement énergique d'un fait historique lui aussi vaste, imprécis, anonyme et fondamental, enté sur l'oppression et la misère, sur les inévitables migrations pour survivre. Ces mouvements transformés, repris ici à leur naissance dans les gestes de l'ébauche, ont rempli le XIX^e siècle et peuplé une partie de la terre. Les désastres écologiques à venir en profilent d'autres, peut-être plus gigantesques et qui, dans le nivelage par la misère, degré zéro de la vie, risquent de ne pas avoir plus d'appareil. Quel aspect auront cinquante millions de Bangladeshis lorsqu'il devront quitter leur delta submergé ?

D'un art qui ne saurait être pauvre

Daumier suit les règles intelligibles du langage commun aux plasticiens (peintres et sculpteurs de son temps), par exemple, commencer un travail pour une éventuelle œuvre future par des figures nues, ou par des nus revêtus de haillons esthétiques (dans les quatre peintures). Dans le temps de la carrière de l'artiste, ce stade est celui du projet, du possible, du souhaitable. Format et *modus operandi* vont à l'unisson de cet état de devenir. Mais la monumentalité propre à Daumier — et qu'il affirme aussi bien dans ses dessins de presse, caricatures, ébauches et esquisses — confère de l'importance au projet jamais abouti. On prête de ce fait à l'artiste des intentions qui apportent à ses entreprises une certaine aura non dénuée de projection historique. Du beau significatif engendré par une migration transversale dans le tableau rigide, mais frémissant des codes. C'est sur ces deux tableaux anastomosés que se jouent les œuvres classées depuis 1878, avec hésitation, empathie et à-propos, sous la double dénomination que l'on connaît.

La saisie des manifestations discrètes et réprimées en France d'un phénomène immense, aux dimensions littéralement infinies au moment où l'on écrit ces lignes, cette approche-saisie est opérée par un sculpteur et peintre non reconnu comme tel de son vivant. Elle n'est réalisée que sur un mode exploratoire, inquisitif, à la manière d'une fantaisie d'atelier, soit le contraire d'un exercice de style. J'entends par là qu'il ne s'agit pas d'un exercice et que Daumier aligne assez les versions variantes pour ne pas donner dans le style. Certes ces caractérisations sont ambiguës, voire brumeuses, et

l'on ne peut guère l'en excuser en attribuant le caractère flou du projet à la poésie et à l'art.

Pourtant, et en admettant que le mode de réalisation et la conception — idéologique, si le terme ne gêne pas — ne fassent qu'un, ce que l'on dénommerait, conformément à l'impulsion romantique, imagination, la petitesse et la fragilité des témoignages d'intérêt de Daumier pour l'émigration (politique ou économique), ainsi que pour cette audace par contrainte à laquelle des millions ont été — et sont toujours — amenés, vont de pair tout en la niant fructueusement avec l'idée d'histoire pauvre dirigée vers les pauvres. Elles la nient ou la défont pour la reconstruire d'une autre manière plus dynamisante parce qu'il est question ici d'un travail d'artiste, d'art ; et qu'un art, même pauvre, n'est pas pauvre. L'incertitude, l'improbabilité même qui affectent le travail de Daumier se croisent avec l'effectivité lourde, dense des artefacts produits. La situation historique esthétique contradictoire de Daumier donne, non plus seulement du poids, mais de l'enjeu, de la tension sémiophore à cette menue monumentalité hésitante et approximative.

Où aller sur une terre hostile, étrangère ? Cette question n'est pas métaphysique, mais existentielle. Pourquoi entreprendre de modeler, de peindre quand personne ne le demande et que l'on a suffisamment à travailler pour vivre, même chichement, de dessins et de lithographies ? Voilà deux courants qui ne vous emportent pas, mais qu'il faut remonter.

Revenant aux toiles *Emigrants/Fugitifs*, je rappelle que trois sur quatre des scènes ont pour cadre-décor une sorte de col, de passage malaisé en terre stérile qui traverse en biais la scène. J'emploie ce terme parce que, comme souvent et depuis des siècles, la fiction picturale et la fiction théâtrale usent des mêmes éléments figuratifs et symboliques, des mêmes dispositifs. On peut supposer que, dans son atelier, Daumier, sur des décennies, avait sous la main un certain nombre de formats variés, plutôt petits (faute d'argent et de commandes et parce que la taille réduite permet de commencer), et qu'il y déposait des fonds, des décors pour ce qui pourrait y surgir un jour plus anecdotiquement. Cette pratique n'a rien de rare chez les peintres d'aujourd'hui, et encore moins chez ceux d'hier, qui avaient en plus à tenir compte du temps de séchage de l'huile.

En s'appuyant sur l'existence de ce motif commun, on peut rapprocher trois des toiles susnommées, et surtout — du fait d'analogies formelles intimes — celle de Paris, de l'une des versions de *Don Quichotte, Sancho Pança et la mule morte*¹².



Don Quichotte, Sancho Pança et la mule morte (Otterlo, Kröller-Müller Museum)

¹² Huile sur toile 23,5 x 45 cm, 1850 (?), Otterlo, Kröller-Müller Museum.

Le passage présente les mêmes caractéristiques ; l'élément humain a franchi le col (fond de scène à droite). Il s'avance vers le premier plan à gauche. A la place du cavalier gravissant, dans *Les Emigrants*, le col sur une lourde monture, séparé du groupe de tête et des figures qui émergent au fond à droite, Daumier a tracé au pinceau, sur la toile de New York, la double silhouette de Don Quichotte et de Sancho Pança. Sancho et l'âne sont minuscules et tassés à côté de la silhouette du Chevalier errant. Au premier plan à gauche, Daumier a peint le cadavre de la mule morte. Le roman nous apprend que ce cadavre est tout ce qui reste de l'équipage d'un mystérieux voyageur dévalisé, qui erre désormais à demi fou dans ces lieux de la Sierra Morena, les plus déserts d'Espagne. Emigrants, fugitifs, errants tragi-comiques se succèdent ou se superposent mentalement dans un monde extérieur subi, où l'on ne peut trouver de repos. Telle est l'harmonie funèbre commune à ces œuvres qui, à double titre, ont *le même fond, qui est une forme*.