

Les « anti-Lumières » de la ville ou le choc de la modernité à travers les images satiriques de presse autour de 1900

Laurent BIHL
Chercheur associé à l'ISOR
Paris I

Dans l'introduction de son étude sur *Paris fin de siècle*, Christophe Charle problématise ainsi la capitale culturelle et politique : « Machine à produire de la gloire et de l'innovation, mais aussi de l'échec et de l'amertume¹. » À ceci est corrélé le constat de décadence de la vitalité nationale, supposée lui être liée par essence. De tels partis pris sont loin d'être isolés, et l'on chercherait vainement au même moment un cénacle littéraire forcément improbable, mêlant en son sein le scientisme républicain d'un Jules Verne (duquel on rapproche sempiternellement Robida et ses anticipations futuristes) et le fonds de commerce néo-religieux d'un Édouard Drumont nationaliste, obsédé par le mythe de l'âge d'or et le déracinement (Fig. 1).



1. Christophe Charle, *Paris Fin de Siècle*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 12.

Nostalgie confinée à la dévotion qu'aurait fort bien pu illustrer un Robida attaché à reconstituer un Paris du Moyen Âge lors de l'Exposition universelle de 1900, et les traditions folkloriques de plusieurs régions françaises à travers de volumineux albums à succès². Certes Robida est loin de la chapelle idéologique de Drumont et de ses obsessions sur les influences perverses de la presse de large diffusion et la fabrication de « cerveaux de papier ». Mais à sa suite se bousculent, au fil des couvertures de la presse satirique, Louis Morin, Charles Huard, Henri Boutet et plusieurs autres dessinateurs obsédés par un temps censé niveler la tradition française et atteindre par là un « cœur » de civilisation représenté comme vital.

De toute évidence, l'ensemble de la presse satirique graphique est traversé par l'exacerbation des réactions à ce que l'on ne définit pas encore comme la « modernité ». Les périodiques satiriques se placent au cœur de cette complexité dont ils constituent un reflet, par le nombre d'images produites et par la permanence d'une représentation de ce désordre savant. La réaction aux mutations en cours fonctionne par la traduction souvent paroxystique qu'elles inspirent, ce qui est inhérent à la caricature. Les dessinateurs mettent les mutations de l'espace urbain à la fois en spectacle et en question, avec autant de partis pris que leurs propres lecteurs.

On pourrait même proposer l'hypothèse selon laquelle le succès de certains artistes reposerait jusque dans leur postérité sur leur capacité à présenter une synthèse, fût-elle contradictoire, des deux approches.

« Il y a dans le mot de *modernité* autant d'acceptions que de stratégies. Elles mêlent ou confondent, sans en voir les effets souvent, la modernité en art, la modernisation technique et industrielle, les changements de vie en société dus à cette modernisation et à l'urbanisation³. »

Une ambivalence semblable domine la galerie satirique fin-de-siècle qui offre une célébration presque forcenée des « années électriques » ainsi qu'un lamento sur la dégradation irréversible du « génie national ». Ce tropisme pour un Moyen Âge accommodé aux sauces les plus diverses a fait l'objet d'études antérieures⁴, même si celles-ci sont davantage tournées vers l'iconographie romantique ou l'imagerie scolaire de la Troisième République que vers le matériau humoristique. Or, satiriste, Robida l'est et parmi les premiers, même si ses motifs sont loin de viser exclusivement à déclencher l'hilarité de ses lecteurs. Le dessinateur traduit bien l'anxiété de son temps, au moment où, comme l'explique Christophe Charle, « le réseau de l'instantané, le télégraphe s'est imposé comme instrument d'échanges rapides. [...] Le rapport du public au monde extérieur s'en trouve complètement transformé. C'est la fin

2. Voir à ce sujet Sandrine Doré (dir.), *De jadis à demain, voyages dans l'œuvre d'Albert Robida*, Compiègne, Musée Antoine Vivenel (catalogue d'exposition), 2009, p. 174-203.

3. Texte de présentation de *La Modernité après le post-moderne*, colloque co-organisé par l'Université de Tokyo, et l'Université Paris 8 Saint-Denis, Tokyo, du 8 au 10 novembre 1996.

4. Voir à ce sujet Christian Amalvi, *Le Goût du Moyen Âge*, Paris, Plon, 1995.



progressive des populations vivant dans la non-contemporanéité de durées historiques différentes⁵ ».

Ce choc se traduit par une idéalisation du temps long, et quelle période plus propice pour célébrer cette longue durée fantasmée comme matricielle de l'identité commune que ce Moyen Âge, idéalisé tout à la fois par les rénovations de Viollet-Le-Duc et les dernières destructions post-haussmanniennes ? (Fig. 2 et 3) Saccage de l'espace urbain et dénonciation d'un retour de féodalité sont des thèmes de prédilection pour Robida ou Willette.

5. Christophe Charle, *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011, pp. 256-257.

Il est donc assez logique que ses illustrations de l'œuvre de Rabelais rejoignent le mythe du Paris perdu et soient (un peu plus tard) empreintes de la philosophie des premiers cabarets de Montmartre, comme « La Grande Pinte », au début des années 1880. Il s'agit pour la Bohème artiste de célébrer une sociabilité tempérée par une saine ivresse, abrogeant les rapports de classe et les différences entre hommes et femmes réunis par une sensualité commune. Les jeunes dessinateurs rivalisent d'imagination pour exprimer leur vision gouailleuse d'une « médiévalité » impertinente, allant jusqu'à fréquenter un cabaret comme « L'Abbaye de Thélème », situé place Pigalle. Une part du lectorat de la presse satirique cultive une nostalgie collective pour une France figée dans un imaginaire de contes et légendes, marquée par « la renaissance lettrée de traditions réinventées à l'usage des citadins⁶ » et « ce qu'on appelle le « folklore avant de parler d'arts et traditions populaires qu'on commence à muséifier⁷ ». Une autre part du public se complaît dans la contemplation d'un monde relevant à la fois de racines valorisées comme telles et d'un regard satirique sur le caractère arriéré de ce passé mythifié. Ne nous y trompons pourtant pas : si l'obsession d'un passé magnifié, le goût d'une ruralité perdue produisent des thématiques fréquentes au fil des périodiques, le « goût du médiéval » ou tout du moins d'une intemporalité à consonances fortement identitaires comporte une dimension politique certaine.

« Dans la situation d'incertitude politique que traverse la France... » rappelle Christian Amalvi pour la période comprise en 1871 et 1876 (mais la remarque convient à l'ensemble des crises politiques jusqu'à l'affaire Thalamas), « l'éventuel retour au Moyen Âge – honni par les uns et célébré par les autres comme une sorte d'âge d'or – en cas de restauration monarchique,



constitue un enjeu politique de taille⁸ ». Au-delà du camp monarchique se profile de fait la sensibilité nationaliste et son obsession de la prétendue décadence du pays. Point n'est ici besoin de recourir à Barrès, le succès considérable d'un Paul Bourget suffit pour témoigner de la vogue du culte du clocher ou du château, du chevalier en armure ou du temps figé sur les exploits d'antan, véritables « reliquaires » de l'énergie nationale. C'est justement

6. Christophe Charle, *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, op. cit., p. 276.

7. Ibid.

8. Christian Amalvi, *Le Goût du Moyen Âge*, Paris, Plon, 1995, p. 196.

l'intérêt d'un média comme la presse satirique que d'orchestrer (de façon plus ou moins consciente) différents registres tournant autour d'un âge d'or décliné sur des tonalités bien hétérogènes, voire parfois contradictoires.

Autour de 1900, ce bouleversement est constamment pensé ou éprouvé par les dessinateurs, tout en s'accompagnant d'une « culpabilité », et d'une quête d'un « vrai » forcément incarné par le passé, tropisme générant conjointement nationalisme et antimodernité. C'est moins l'innovation elle-même que la rapidité de sa mise en place qu'il faut signaler, dans un contexte de mobilité nouvelle des populations et d'une évolution sensible du rapport au territoire⁹. Le traitement graphique de la vitesse et du bruit, l'absence progressive d'horizon urbain et la multiplication des décors ruraux (dont les qualités vantées sont parfois en opposition avec la vision des ruraux eux-mêmes), le choc inventé ou réinterprété des ruraux avec la ville, des urbains à la campagne, sont des figures familières du lecteur de périodiques satiriques. Le cœur urbain, la périphérie criminogène (la zone), le village de l'âge d'or rural font place à un espace intermédiaire et indéterminé, comme la route, qui apparaît comme la scène consacrée de la modernité par les figures récurrentes (et opposées) de l'automobiliste ou du vagabond.

Si, pour reprendre les termes de la séance inaugurale du séminaire de Christophe Charle en 2007, « progrès et modernité sont connotés positivement », une réelle ambiguïté plane au-dessus du corpus satirique de la Belle Époque. Ainsi les journaux doivent-ils idéalement faire rire les deux camps. Les auteurs travaillent dès lors alternativement en satiristes et en publicitaires. Les postures anarchisantes de jeunesse laissent souvent place, au tournant de 1900 et à l'arrivée d'une deuxième génération de satiristes, à des évolutions franchement conservatrices, qui trouvent écho dans une société qui cherche ses âges d'or sans savoir que le temps qu'elle traverse sera lui-même rétrospectivement appréhendé comme tel (la « Belle Époque »).

Les vues instantanées des scènes de la vie urbaine sont empreintes à la fois de nostalgie pour les rues d'autrefois et de fascination pour les innovations incessantes – l'aller-retour entre les deux produisant cet humour qui capte et distrait le lecteur. La perception contemporaine peine aujourd'hui à retrouver la batterie de sens originels à travers ce jeu constant, subtil ou impudique, en perpétuel grand écart entre outrance revendiquée et recherche de consensus, pour ne pas risquer de blesser un lectorat composite. Une

9. Rappelons avec Pierre Sorlin que « le contraste entre la société traditionnelle, encore proche de l'Ancien Régime, et la société moderne, accédant à l'ère industrielle, n'apparaît nulle part aussi clairement que dans le développement urbain. Sous la monarchie de Juillet, un Français sur quatre vivait dans une cité ; à la veille de la guerre [de 14-18], les villes abritent presque la moitié des habitants » (Pierre Sorlin, *La Société française*, t. I : 1840-1914, Paris, Arthaud, coll. « Sociétés contemporaines », 1969, p. 101. Cet exode rural est à l'origine du sentiment « âgedoriste » imprégnant le domaine iconographique-satirique comme l'analyse cet article, mais également d'une défiance réciproque puisque « dans un pays en voie d'urbanisation, les paysans souffrent d'un certain nombre d'humiliations et de handicaps » (Jean-Pierre Rioux, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'Histoire », 2002, p. 99).



certitude : cette hypercontemporanéité s'impose en référence constante à un fond iconographique exaltant tout à la fois le passé, le « bon goût » d'autrefois véhiculé par les élites bourgeoises, l'engouement pour les racines patriotiques du pays en pleine mutation économique, urbanistique et sociale.

Cette planche de Willette parue dans la série des « Maîtres de l'affiche » et reproduite dans *Le Courrier français* consacre bien le chemin comme théâtre du choc de la modernité (Fig. 4).

Le poteau électrique borne désormais le chemin et son utilisation comme support de réclame lui confère un statut de nouvelle icône. Les satiristes subvertissent les codes et les postures traditionnelles, en particulier dans le domaine du religieux qui prête le flanc à des pastiches ou des transpositions visuelles très efficaces. L'affiche de Mucha, collègue et ami de Willette au *Courrier français*, remplace la croix ou le calvaire devant lesquels les petites filles s'agenouillaient autrefois. La dévotion de la fillette marque à la fois la fascination ressentie pour la ville lointaine mais également l'imprégnation progressive des espaces ruraux par l'image industrielle, via l'affiche ou le périodique. Il y a un écart entre le message de l'image et sa signification, dans lequel on peut trouver une première piste sur les critères de valorisation ou/et de dévalorisation accordés au même phénomène, de même que la confrontation entre âge d'or rural et mode parisienne, objet de tous les fantasmes chez les contemporains, au point qu'elle anime nombre de couvertures satiriques. Il ne s'agit pas pour Willette de saluer un « réclamisme¹⁰ » (auquel il participe cependant par son travail d'affichiste) mais de déplorer tout à la fois la montée du matérialisme et le remplacement d'une spiritualité (artistique et religieuse) par une ferveur de pacotille, *imposée du dehors*, c'est-à-dire par les nouveaux habitus de la grande ville censés pervertir une foi millénaire.

10. J'emprunte le terme à Benoît Lenoble, *Le Journal au temps du réclamisme. Presse, publicité et culture de masse en France (1863-1930)*, thèse sous la dir. de Dominique Kalifa, soutenue en septembre 2007.



Le trait satirique renoue alors avec un des éléments essentiels de l'humour graphique, à savoir l'absurde, alimenté de façon permanente par la dégradation fantaisiste de toutes les innovations imaginables, par le machinisme démesuré. À côté de la vision rigolarde de l'innovation coexiste une approche inquiète, voire terrorisée (Fig. 5).

L'exaltation de la plus haute spiritualité, figurée par l'Ange transcendant visuellement les tours de Notre-Dame, domine le rationalisme obtus et

calculateur du savant désireux d'émanciper les hommes de l'emprise du sacré. La Tour Eiffel n'est plus qu'un fatras poussiéreux de ferraille face à la cathédrale de lumière qui la repousse aux marges de l'image. À l'arrière-plan, quelques moulins émergent de la fumée industrielle : il s'agit bien ici d'une première confrontation d'une ruralité regrettée et fantasmée (ici le Montmartre d'antan) et de l'avenir infernal gouverné par un machinisme à la fois aveugle et incontrôlable.¹¹

Les vicissitudes dues aux innovations de la vie moderne, à rebours d'un « jardin d'Éden » vierge de toute technicité, ont déjà fait l'objet de plusieurs études, publiées ou à paraître. Attachons-nous à examiner deux dimensions moins attendues de la crise identitaire profonde qu'impliquent les mutations

11. Cette image est issue, comme certaines autres illustrant cette étude, du *Courrier français*. Fondé à Paris par le publicitaire Jules Roques en 1884, *Le Courrier français* est un « hebdomadaire illustré humoristique, littéraire et artistique » de format 30x40 cm, imprimé en monochromie par procédé Gillot. Sous couvert de polissonnerie plus ou moins bohème, ce périodique satirique de six, huit puis douze pages, pratique, durant plus de vingt-cinq ans une subversion tous azimuts avec un bonheur variable mais une étonnante inventivité. Il mélange sans vergogne les pulsions anarchisantes avec une tonalité rédactionnelle empreinte de nationalisme et d'antisémitisme, ce qui en fait l'un des objets médiatiques les plus complexes et foisonnants d'une période allant du Boulangisme à la crise de 1905 en passant par l'affaire Dreyfus. Voir Laurent Bihl, notice « *Le Courrier français* », in « Panorama de la presse satirique », *Ridiculosa* n°18, EIRIS-UBO, Brest, 4^e trimestre 2011, pp. 146-149.

en cours autour de 1900 : le rapport de l'individu à la foule et la mythification d'une « cité à visage humain ». Le développement de l'imaginaire d'un « âge d'or campagnard » est révélateur d'un sentiment progressif d'urbaphobie¹², propagé par des images à destination d'une population issue de façon plus ou moins rapprochée de l'exode rural. Cette vision magnifiée se décline selon plusieurs modèles, en particulier l'intrusion de la vitesse venant bouleverser les usages coutumiers et familiers du temps. Curieuse circularité iconographique, cette rupture se manifeste également dans la vision de la rue, marquée par la disparition programmée du cheval et l'hybridation qu'il incarnait entre ville et campagne.

La peur de la solitude et la peur de la multitude

« Après le règne de l'optimisme progressiste qui marque les décennies centrales du XIX^e siècle et trouve ses illustrations majeures dans les grandes expositions, dans l'achèvement du réseau de communication et d'information, dans la marche plus difficile vers la démocratie et la République en France, les deux dernières décennies du siècle font entrer en crise la modernité classique... », écrit Christophe Charle qui évoque alors une vague de pessimisme fondée sur les crises agricoles puis industrielles, le sursaut du traditionalisme catholique désireux de rendre une place centrale au religieux et enfin la tendance nouvelle de certaines avant-gardes à la recherche « d'arrière-mondes mythiques¹³ ».

L'individualisme et la liberté vont être l'alpha et l'oméga caractéristiques des revendications de la vie moderne, bien loin de la fascination de la génération « Chat Noir » pour les idées de la Commune mais paradoxalement tout aussi éloignés de la communauté villageoise. Ce qui domine, c'est le couple paysan dans sa ferme, l'esprit de clocher, le berger rêveur. Le succès et la diffusion des reproductions de l'« Angélu » de Millet traduisent à merveille cet engouement. Simultanément, l'image satirique met en scène un rapport constant de l'individu à la foule, celle-ci étant perçue comme une incarnation du peuple en marche vers le progrès social, ou au contraire comme un monstre démultiplié incarnant le « pire urbain », avatar du progrès technique. Avec en creux la peur du déclassement, de l'errance et de la misère sociale. En contrepoint, l'omniprésence d'un âge d'or urbain, celui d'une interprétation graphique de la cité médiévale comme synonyme de perfection. Toutes les images de solitude, de désespérance ou d'inadaptation aux nouveaux modes de vie en ville doivent être appréhendées en contradiction avec le corpus

12. Voir à ce sujet Arnaud Baubérot et Florence Bourillon (dir.), *Urbaphobie. La détestation de la ville aux XIX^e et XX^e siècles*, Pompignac, Éditions Bière, 2009.

13. Christophe Charle, *Discordance des temps : une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, coll. « Le Temps des idées », 2011, pp. 309 et 310.

iconographique considérable des images d'Épinal, de la presse ou la littérature bien-pensante ou des publications religieuses qui déploient le spectacle d'une convivialité saine mais perdue, au contact de la nature, des traditions et des lieux de culte. Cette imagerie pastorale témoigne de la vivacité d'un imaginaire chrétien fondé sur la communauté, à quoi s'oppose la vision désenchantée de l'urbain solitaire.

Il n'est pas besoin de recourir au livre de Scipio Sighele, *La Foule criminelle* (1891) pour caractériser la méfiance des dessinateurs satiriques envers les phénomènes de foule. Le thème est d'ailleurs très à la mode comme l'atteste le succès de la *Psychologie des foules* de Gustave Le Bon en 1895. La foule représente l'exact repoussoir de la bourgeoisie, quand bien même une part de celle-ci s'avère ouverte aux idées progressistes :

On a déjà bien souvent décrit comment la foule cristallisait toutes les hantises de la bourgeoisie fin-de-siècle en proie à la montée en force de catégories sociales nouvelles liées à la modernisation du pays. [...] Une société en bon ordre est toujours stratifiée et organise les rapports de chacun. La foule est à l'opposé¹⁴.

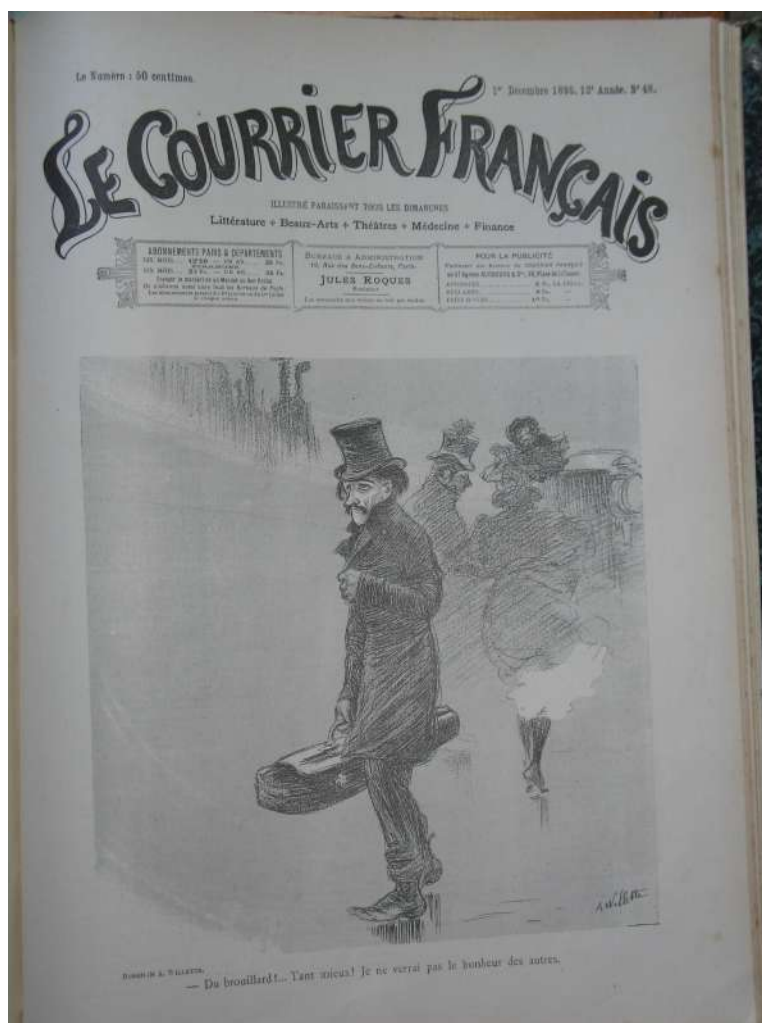
L'univers satirique ne déroge pas à la tentation de traiter graphiquement la foule en repoussoir, malgré une fascination pour la force du cortège ou de la manifestation. Les chahuts étudiants sont rendus de façon positive, *traditionnelle* (et les renvois aux « escoliers » du temps de François Villon sont nombreux au sein de la jeunesse montmartroise), voire transcendés par l'outrance joyeuse qui en cristallise la mémoire. En revanche, la foule anonyme est montrée comme une entité menaçante, *contemporaine* (drapée d'une légitimité révolutionnaire pour les uns ou véhiculant une violence aveugle et ravageuse pour les autres) saturant l'espace du motif. Cet aspect versatile d'une foule tour à tour expression populaire et violence populacière découle tout droit de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. La dérive de Clopin, roi des gueux de la Cour des miracles, s'oppose à l'opinion publique théorisée anachroniquement par Pierre Gringoire qui revendique le pouvoir de l'imprimerie et de l'écrit pour s'opposer à la puissance institutionnelle. Les auteurs satiriques ne cherchent pas plus loin leur inspiration lorsqu'ils doivent défendre et définir leur utilité sociale. Lors des journées de carnaval, l'individu est littéralement obligé de s'extraire de la foule grimaçante, laquelle ne remet plus en cause l'ordre établi par ses cavalcades irrespectueuses mais se retrouve au contraire, par son allégresse falsifiée, « dans la tradition bourgeoise ». Incontestablement, la violence de la foule fascine les satiristes qui s'en moquent au même titre que les peintres ou les romanciers qui en multiplient les visions sombres et pessimistes. Les nouvelles densités urbaines, la concentration de populations sur les grandes artères impressionnent autant qu'elles rebutent. (Fig. 6)

14. Christophe Prochasson, *Paris 1900 : Essai d'histoire culturelle*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 140-141.

La foule, de succession de « types » rassemblés qu'elle était chez Daumier ou Gavarni, devient une multitude informe, animée par l'absurde et la force d'inertie, mue par les grands magasins ou la curiosité malsaine devant un accident de trottoir. Le sentiment de confusion organisée vient du dehors, l'omnibus apparaissant comme un élément polarisant tout l'espace augmenté d'une nuisance sonore et olfactive. Le désordre vient autant des représentations réalistes que des corps fractionnés, déformés et presque confondus.



Les grands magasins, gares ou artères populeuses favorisent attroupements ou accidents. Chacun des détails de nombreuses représentations satiriques de rues populeuses relève du lieu commun, caricatural en lui-même (un sergent lisant son journal à côté de la prise d'assaut de l'omnibus, des quidams piétinés, une bonne traînant le gamin qui tire le chien accroché par les dents, le vol), qui se trouve fondu dans un ensemble exagérément incohérent. D'autres images raillent la grande artère provinciale, et présentent un point de vue radicalement différent, isolant encore les types dans la multitude comme autant d'entités repérables, hiérarchisées par leur emplacement dans la perspective du cadre et se confondant au fur et à mesure que l'œil s'éloigne du centre de la place. Le point nodal n'est plus l'omnibus urbain mais la statue à la fois altière et désuète, forcément immobile. Les différences entre les représentations de la capitale et de la ville de province procèdent donc d'abord d'un rapport différencié au temps, hystérique sur le boulevard, exagérément figé dès qu'on s'éloigne de Paris. Cette différence produit une critique sociale reposant ontologiquement sur une nostalgie permanente, laquelle tourne à l'obsession. La confrontation entre les visions de la rue bondée et les représentations provinciales empreintes de lenteur produit une impression d'accélération au fil des années, au fur et à mesure que l'on dépasse 1900.



L'angle satirique se revendique justement comme un « œil social », au sens littéral du terme, adoptant le point de vue de l'œuvre d'art scrutée pour contempler et radiographier à son tour le snobisme et le conformisme bourgeois qui pervertissent l'acte même de voir et d'éprouver.

La critique acerbe du satiriste rejoint celle d'une élite navrée d'être ainsi dépossédée du quasi-monopole qu'elle détenait sur des usages ou des lieux culturels. C'est de telles alliances circonstancielles que la caricature tire une mansuétude nouvelle de la part de sphères

antagonistes qui en méprisent le trait comme le support, mais éclatent de rire à la vue des nouveaux riches ou au contraire des décavés. Chacun se sent dépositaire d'une tradition urbaine qui confine à la légende, parcourue aussi bien de liesse révolutionnaire que de cortèges charivariques, de promenades familiales ou de silhouettes familières de maisons biscornues. Plus que la simple drôlerie, le dessinateur revendique une perception unique du réel, et les écrits sur le champ caricatural (Arsène Alexandre, John Grand-Carteret) ne se privent pas d'y faire allusion.

Le personnage singulier sert au dessinateur à la fois de centre d'intérêt, de révélateur social et de catalyseur d'une « saine » violence, inspirée par la misère, l'indignation ou même le projet politique (Fig. 7).

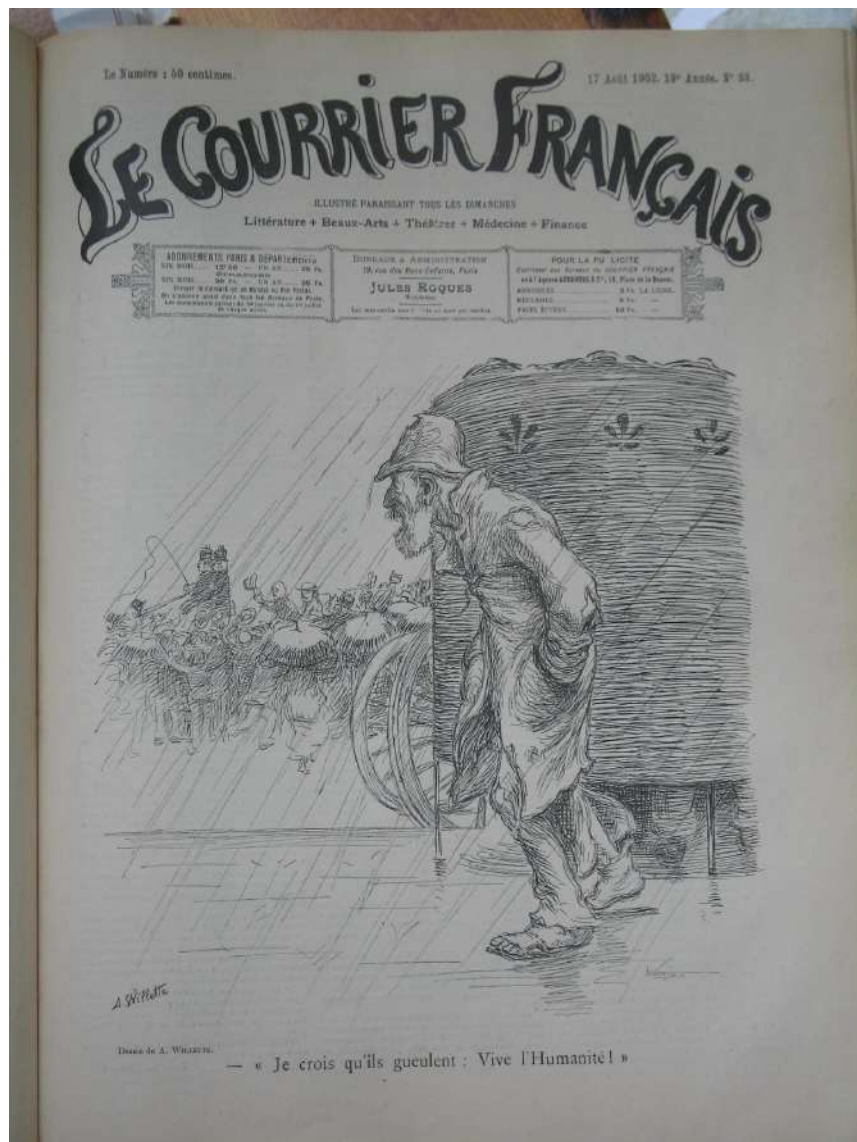
« Il y a du brouillard, murmure le premier personnage de Willette. Tant mieux, je ne verrai pas le bonheur des autres... » On est ici très proche des *Soliloques du pauvre* du poète Jehan Rictus, illustrés par Steinlen, où le

personnage central monologuant n'est pas le « pauvre misère » mais le poète, l'ancien étudiant ou le mendiant cultivé, « lépreux des démocraties ». La solitude est autant dénoncée que le dénuement, en tant que souffrance sociale. C'est le résultat de l'explosion technologique, et la capacité de la modernité à se mettre elle-même en scène. Les solidarités traditionnelles sont réduites à néant. L'individu est seul, perdu dans une ville qui n'offre plus d'horizon. Il est à la fois le centre d'intérêt de l'artiste et la victime immobilisée d'une société qui évolue trop vite. L'âge d'or, c'est le village laissé derrière soi pour une dernière vision idéalisée sur un grabat d'agonie (Fig. 8)



Une grande partie des satiristes dépeignent la peur du déclassement, de l'errance et de la désocialisation plus que les cortèges de mineurs ou d'ouvriers en lutte. Le trait satirique révèle le difficile rapport à l'autre et à la multitude, à travers un urbanisme en évolution constante qui semble lui échapper en permanence. L'obsession du dénuement caché, de ce qui n'est pas visible de la

rue procède d'une démarche semblable. Vieillesse et intérieurs misérables ne sont pas ignorés des pages du *Courrier français*, lequel se distingue des autres titres du temps par la confusion entretenue en permanence entre réalisme social et humour corrosif. On ne sait si les mendiants misérables figurant sur certaines couvertures font allusion à un quelconque slogan ou au cortège officiel qui défile au centre de la voie, mais il s'agit bien d'une forme de modernité brocardée par ce personnage laissé de côté par un soi-disant « Progrès ». Se profile alors une sorte de violence inscrite au cœur de ces scènes récurrentes, montrant l'individu pétrifié et donc exclu, cette mise à l'écart engendrant une violence exacerbée (Fig. 9).



Si l'on se réfère aux allégories traditionnelles de la Révolution, nous ne sommes pas du tout dans l'esthétique du peuple en armes. On peut même émettre l'hypothèse d'un âge d'or révolutionnaire, magnifié par la geste

communarde, à rebours d'une critique présente de cortèges ordonnés, institutionnalisés, désincarnés. Nous sommes ici au cœur de l'escroquerie d'un Drumont récupérant une part du passé révolutionnaire pour l'intégrer abusivement à sa conception falsifiée de l'énergie nationale, d'une « fraternité » soi-disant populaire sous-tendant son nationalisme. Et lorsque la vulgate insurgée reprend ses droits, la guillotine vampirise l'image de la modernité : « Et elle sera à vapeur, mon bourgeois ! », jubile cette Marianne nihiliste assise posément contre une lunette qui laisse entrevoir deux bras tentaculaires en attente d'une victime (Fig. 10)



Progrès ou/et Terreur ? Terrorisme du progrès ? Comme le diable dans les détails, l'ambiguïté se niche dans la signature puisque ce dessin apparemment très rouge est aussi de... Willette !

Ambivalence toujours que l'interpellation très anticléricale du Christ par un mendiant des bords de Seine (« Descends de ta croix, eh feignant¹⁵ ! »), paradoxalement contemporaine de la collaboration de ce même Willette à la très cléricale *Libre Parole*. Durant la Première Guerre mondiale, beaucoup de dessinateurs opèrent un retour aux valeurs traditionnelles, rurales et collectives face à une modernité belligérante incarnée par la puissance allemande, forte de ses aciéries. Le lecteur redécouvre une Marianne cantinière tricolore, chère aux romans d'Erckmann-Chatrion (*Madame Thérèse*). L'âge d'or des batailles hésite entre « La Patrie en danger » de l'appel aux volontaires de 1792 et la légende de l'aigle napoléonien. Une part sensible des thèmes mobilisateurs, car anxiogènes, du conflit à venir figure déjà dans la représentation de l'individu solitaire durant le cours de la pseudo « Belle Époque », oppressé par la modernité et nostalgique d'un passé révolu.

Ville et campagne

Le contraste de représentations entre urbanité et ruralité constitue l'un des ressorts éprouvés du comique satirique. Les avancées en matière de transports, si elles contribuent à l'exode rural, facilitent également l'exploration ludique de la campagne, véritable intrusion de la ville au cœur des mentalités paysannes. La caricature consacre le double thème d'une campagne idéale, sorte d'Éden laissé derrière soi par l'indigent, et d'un espace presque exotique au sein duquel le touriste parisien véhicule à la fois bienséance et snobisme. Il n'est pas rare de trouver, en couverture de *La Caricature*, des planches qui ne sont satiriques en rien et qui traduisent plutôt une célébration du folklore provincial, concept d'ailleurs en cours d'élaboration avec les travaux de Genep.

Témoins de l'aire concernée par les villégiatures parisiennes, la Bretagne et la Normandie apparaissent comme les lieux privilégiés par les dessinateurs pour y camper leurs décors. Les types n'ont rien de ridicule, leur évocation se fait plutôt sur le mode de la gauloiserie souriante, entre Rabelais et les contes du terroir¹⁶. Vingt ans plus tard, *Le Rire* poursuit la verve rurale qui semble plaire au lectorat fantasmant une ruralité perdue (Fig. 11).

15. *Le Courrier français* n°44, 1^{er} novembre 1891, couverture.

16. Notons que parmi les auteurs de la fameuse collection « Contes et légendes », lancée par Hachette dès les années 1920, se trouvent certains écrivains vétérans de la presse satirique comme Charles Quinel par exemple.



De toute évidence, que ce soit par la fraîcheur des jeunes paysannes ou les panoramas retrouvés, les images montrent l'espace rural comme un lieu de pureté, dessinant en creux une ville rongée à la fois par la perversion et par la misère industrielle. Autant il y a de nombreux vagabonds dans la caricature, autant la pauvreté rurale n'y figure pour ainsi dire pas, à condition de ne pas la confondre avec la supposée arriération paysanne. Quel que soit l'humour plus ou moins malicieux des légendes ou les catégories sociales figurant au premier plan, le clocher normand revient invariablement à travers les images d'un Riccardo Florès qui s'emploie à reprendre une construction et une chromatique identiques d'une œuvre à l'autre. On pourrait citer les rues provinciales de Charles Huard, les prairies naïves de Georges Delaw ou la Bretagne vue par Robida et retrouver une semblable permanence. Dans les dessins de Florès, l'automobile joue le rôle de cet élément intrusif qui bouleverse le temps immuable de la ruralité, par son inscription dans le paysage (bruit, fumée) autant que par la technicité qu'elle projette au cœur même du traditionnel.

À l'inverse, les campagnards sont volontiers représentés en êtres primaires, confits dans un temps médiéval arrêté, ce que met en lumière la

posture même du citoyen incrédule. Certes, il y a développement du dessin de confrontation entre le monde rural et le monde urbain, mais celui-ci prétend faire rire aux dépens de l'un ou l'autre des deux camps (rarement des deux à la fois). L'automobile devient ainsi la terreur panique du début de vingtième siècle, bouleversant littéralement l'organisation séculaire de la communauté endormie. Le point de vue s'inverse, ce n'est plus le rural qui est stigmatisé mais l'urbain inconscient de la force destructrice de son engin qui le rend omniprésent. Le choc visuel se trouve amalgamé à un choc réel, producteur d'incompréhension et souvent de violence. La brutalité traditionnelle (fourche, grimace) est remplacée par une barbarie industrielle qui dématérialise l'autre, faisant rire, encore jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Un glissement primordial s'exerce donc peu à peu, au fil des deux expositions universelles de Paris, entre la célébration de la machine, synonyme d'un art de vivre « civilisé », et l'encensement d'une ruralité originelle, synonyme de pureté et d'authenticité du lien social. Loin de déranger, le dessinateur satirique s'efforce de godiller entre le goût du jour et la démagogie afin de séduire un lectorat nostalgique de plus ou moins lointaines racines provinciales. L'ensemble d'un impensé de l'exode rural émerge de ces dessins publiés par dizaines au fil des pages illustrées (Fig. 8).

La panne mécanique s'avère un choc au moins équivalent (Fig. 12).



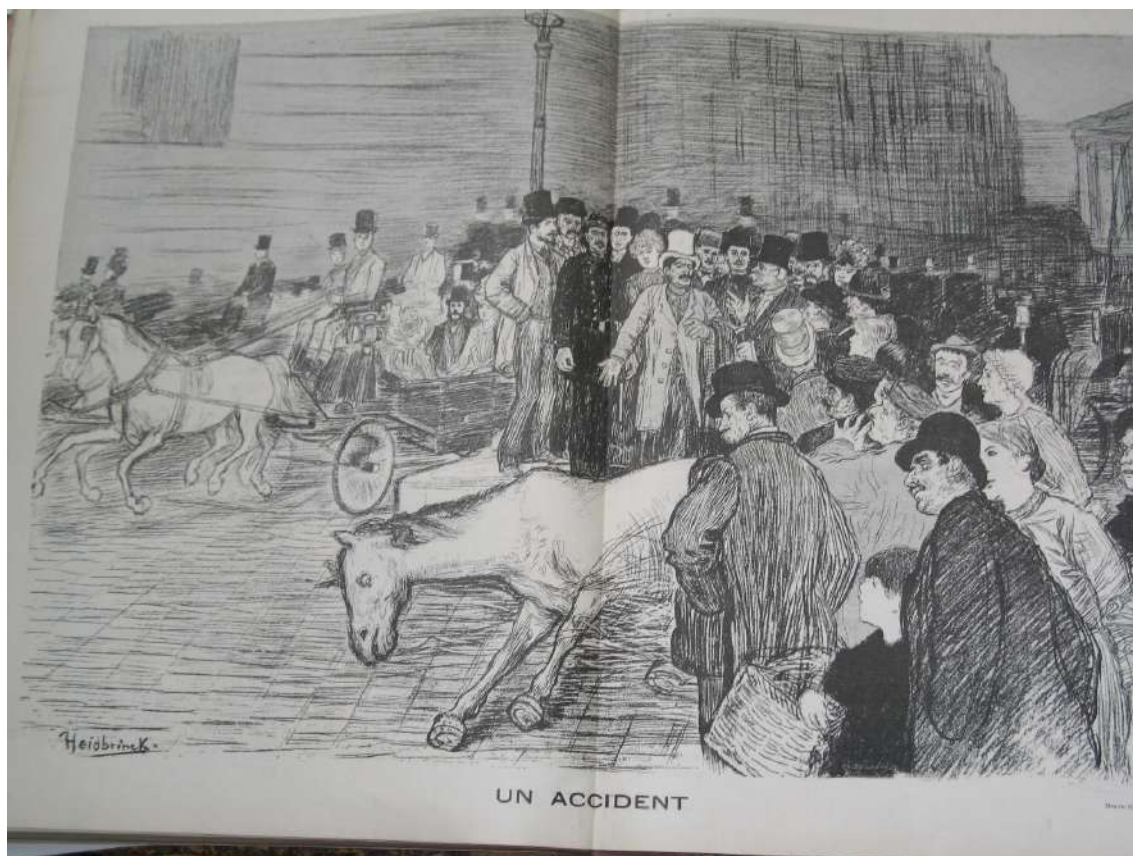
Immobilisés de force, donc vidés de la force qu'on leur donne – la vitesse –, les conducteurs sont dessinés comme des bêtes velues, sorte de créatures non plus préhistoriques mais *post-historiques*. Leurs traits ne sont plus visibles et, au dire des témoins, « ils sentent mauvais ». À l'inverse des paysans en ville, ils sont devenus à leur tour centre du spectacle autour duquel se resserre la petite communauté rurale. On ne peut pas percevoir la vision du progrès sans la mettre constamment en parallèle avec le sentiment d'un monde rural en voie d'assoupissement. De telles images constituent un révélateur des emballements de l'homme contemporain (Fig. 13).



En crescendo, l'accident matérialise le choc visuel, pour mieux caractériser graphiquement *a contrario* la vitesse comme fluide de la modernité et simultanément un âge révolu où le temps appartenait encore à l'homme (Fig. 14).



Dans la capitale encore hippomobile qui grandit peu à peu, c'est la lenteur qui fait figure de paresse plus que de nostalgie jusqu'à la guerre de 1914. Lorsque confrontation il y a, c'est le cheval qui suscite la sympathie du dessinateur. Ce dernier s'empresse de brocarder l'indifférence des passants se délectant de la souffrance animale comme d'un spectacle (Fig. 15).



L'explication orageuse des protagonistes est secondaire au regard de l'impression de morbidité sous-tendue par le caractère tout à la fois figé et déplacé d'un animal devenu anachronique :

L'horreur attristante et mécanique des rues futures sillonnées de locomotives et vides de chevaux ! Le cheval, cette harmonie des mouvements, cette joie de l'œil ! Tout une humanité en bicyclettes, en tricyclettes, en automobiles, courant, se croisant, et s'écrasant à toute vapeur, dans des odeurs de pétrole, de graisse et de charbon de terre, à travers des avenues bordées de casernes et d'usines ; le fracas des cornets à bouquins et des sifflets des chauffeurs criblés de sonneries de téléphone, l'assourdissement dans le tumulte et le vertige dans la clameur : toute une fantastique et stricte vision du XX^e siècle dont l'évocation prend douloureusement sur les nerfs et effare¹⁷.

Ce discours fortement pessimiste, sur une ville qui évolue trop vite, est davantage typique des Années Folles que de la Belle Époque. C'est pourtant dans cette dernière qu'il puise ses origines. On retrouve les thèmes chers aux antimodernes, l'impression intime de la décadence, la mécanisation anxiogène. La vitesse y est assimilée au bruit, avec une impression de « vertige » et de perte de repères que l'on retrouve exprimée par le trait satirique, l'accident révélant le déplacement de la norme. Cette image exprime une désolation aussi

17. Jean Lorrain, *La Ville empoisonnée*. Pall-Mall Paris, Paris, Cerès, 1936, p. 215, cité par Christophe Studeny, dans *L'Invention de la vitesse*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1995, p. 340.

muette que figée, reflétant l'emballlement stoppé net. Vitesse, bruit et saturation de l'espace apparaissent comme les symptômes communs d'une modernité destructrice de la vision d'une ville autrefois « humaine », ce qui n'est pas sans faire écho aux théories de collectivités harmonieuses en vogue dans les milieux anarchisants. On ressent une « rupture perceptive ». Il n'est pas étonnant que l'essor du rail ou de la conduite automobile soit corrélé au développement de la notion de panorama. La tentation d'adapter ce désir d'horizon à l'espace urbain conduit le dessinateur à saturer les images et produit, à terme, à une frustration invitant à critiquer l'évolution de la cité.

L'accélération des images

« Tout se passe comme si, à mesure que se déployait l'espace connu, apprivoisé, colonisé, à mesure que les uns et les autres promouvaient une politique de plus en plus universelle, venait le temps du repli vers le plus petit, le plus ancien, le plus irréductible. Cette contradiction apparente reflète le travail d'un siècle. [...] La terre avait rétréci, beaucoup grâce à l'avènement de nouveaux moyens de transports dont le principal fut l'automobile (la révolution automobile débute à la fin 1880 en France (350 automobiles en 1895). Le moteur à explosion triomphe à partir de 1900. L'*Automobile Club* de France est créé en 1895, le Salon de l'automobile en 1898) parce qu'il induit une notion nouvelle, propre à frapper les esprits : la vitesse¹⁸. »

La représentation modifie le concept d'espace. La vitesse change les repères et introduit une rupture perspective.

« Le profil de l'espace urbain, rural, régional, ou international se modifie selon l'angle d'incidence de la vitesse. La vapeur souffle le seuil du galop, l'enveloppe du lieu éclate. Cet ébranlement se transmet. La rumeur de lointain, dans toutes les villes, se propage. La géodésie de ce monde mobile vérifie la puissance du foyer central, la radiance de la capitale. Les trajets les plus rapides, les correspondances les plus aisées privilégient les départs depuis Paris, qui s'installe comme centre nerveux et moteur, à la fois tête et cœur de la sensibilité générale, dominant la vie nationale¹⁹... »

On peut se demander si la brutalité commune à ces représentations n'est pas une expression plus ou moins consciente d'une rupture qui consacre, à l'instar du trait satirique, la prégnance de la capitale en tant qu'émettrice de normes. Paris se trouve au centre d'un dispositif de routes et de rails qui conforte son rôle au cœur de la géographie des flux à l'échelle du pays. Le progrès des transports est synonyme de vitesse. « La psychologie de la vitesse est née, d'abord, de cet épanouissement de la circulation routière²⁰. »

18. Chantal Georgel, « 1895-1905. Fins de siècle en Europe », in *Catalogue de l'exposition 1900, op. cit.*, p. 6.

19. Christophe Studeny, *L'Invention de la vitesse*, Paris, Gallimard, 1995, p. 253.

20. Charles Morazé, *Les Bourgeois conquérants*, Paris, Armand Colin, 1957, p. 206.

Cette vitesse a plus d'effets : une valorisation de la dimension panoramique, un repli sur soi, une dissociation avec les espaces intermédiaires absorbés par le voyage, et enfin, un regard rétrospectif et forcément exagéré (en positif ou négatif) sur l'espace rural. Dans une société du XIX^e siècle qui découvre des vitesses de déplacement très hétérogènes, cette même vitesse devient un facteur essentiel de hiérarchisation sociale. Le mouvement ralenti, l'état figé deviennent donc des objets de sarcasmes, d'apitoiements, selon que le trait est pro ou anti-modernité. La vitesse s'oppose à un immobilisme pensé de deux manières antagonistes, correspondant d'une part à un ordre immuable, d'autre part au désarroi des victimes innocentes du progrès. Ces derniers alimentent un mécanisme de double ridiculisation, censé dénoncer à la fois la misère et l'obscénité de la fortune destructrice et aveugle, matérialisée par le véhicule dévastateur ainsi que le vide laissé par son passage (Fig. 16)



« On ne saurait occulter le besoin de galop, le désir d'accélération et de conquête spatiale qui battent le réveil des transports. Tout se passe comme si la malle-poste, et les diligences jouaient ici un rôle d'initiation à la vitesse, de domestication d'une rapidité animale, musclée – dans le procès d'une accoutumance à l'enfléchure du temps –, et dont le souvenir, avec les ruptures successives entraînées par le rail, l'automobile et l'avion, insensiblement s'effacent²¹. »

En conséquence, l'immobilité constitue l'un des éléments de disqualification graphique par excellence, ce qui consacre *a contrario* la valorisation du mouvement à travers le trait satirique. Ce n'est le moindre paradoxe que de constater un tel dénigrement de la vitesse mécanique chez des artistes qui usent en permanence de l'accélération, de la saccade ou de la violence dans l'exécution de leurs motifs. Avant l'arrivée de la machine à moteur, le cocher et son fiacre forment un couple familier des caricatures de presse.

« Les fiacres sont souvent utilisés mais, pour la plus grande irritation de leurs usagers, avec lenteur, au pas souvent, à l'arrêt aussi du fait des encombrements ou lorsque le cocher s'endort²². »

L'immobilité paralyse la vie urbaine, suscite les attroupements tout en étant assimilée à de la violence passive, la gêne occasionnée étant souvent assortie d'une grande vulgarité verbale et d'expressions physiques des plus déplaisantes. Dans la capitale encore hippomobile qui grandit peu à peu, la lenteur fait figure de paresse plus que de nostalgie jusqu'à la guerre de 1914 (Fig. 17).

21. Christophe Studeny, « L'éveil de la vitesse », *Revue de la Bibliothèque nationale*, n°40, Paris, Armand Colin, été 1991, p. 44.

22. Christophe Studeny, *L'Invention de la vitesse, op. cit.*, p. 209.



Ce dessin du *Pêle-Mêle* montrant un fiacre contraint de trouver refuge sur le trottoir au sein d'une rue saturée d'automobiles déclenche autant le rire par l'aspect dépenaillé de l'équipage que par son anachronisme : la critique est double ici, sous-entendant chez le lecteur une sensibilité de piéton, inséparable de la réception du trait satirique qui se consomme dans l'espace public.

« L'entrée en jeu de l'auto provoqua une rupture véritable dans l'usage de la traction hippomobile. [...] La disparition des 80 000 chevaux qui composaient la cavalerie de la capitale, était, pour ainsi dire, programmée dès les premières années du siècle²³ [...] » « Le premier fiacre automobile parisien circula en 1896²⁴ », poursuit Mathieu Flonneau, quelques mois après la fondation du *Pêle-Mêle* qui va faire de la congestion des transports l'un de ses thèmes de prédilection. Là où de nombreux artistes se désolent contre l'haussmannisation et « Paris qui meurt », la lenteur des calèches et le danger du sabot de cheval renvoient encore largement à des usages aristocratiques tout autant honnis et accidentogènes que les nouveautés techniques.

23. Mathieu Flonneau, *Paris et l'automobile. Un siècle de passion*, Paris, Hachette, 2005, p. 39.

24. *Ibid.*, p. 42.

Mieux encore, cette brève histoire en quatre séquences de Charles-Émile Egli dit *Carlègle* qui croque la surprenante fécondation *par accident* d'une nymphe apeurée par un bolide conduit par un automédon à l'épaisse pelisse (Fig. 18).



Les éléments de bestialité sont ici impitoyablement retournés par un burlesque qui atteint son apogée lorsque les fruits de cette union *contre-nature* surgissent « neuf mois après sous la forme de... jouets mécaniques ! » Violence et progrès produisent ici une réflexion dont l'ambivalence est un contrepoint de l'humour.

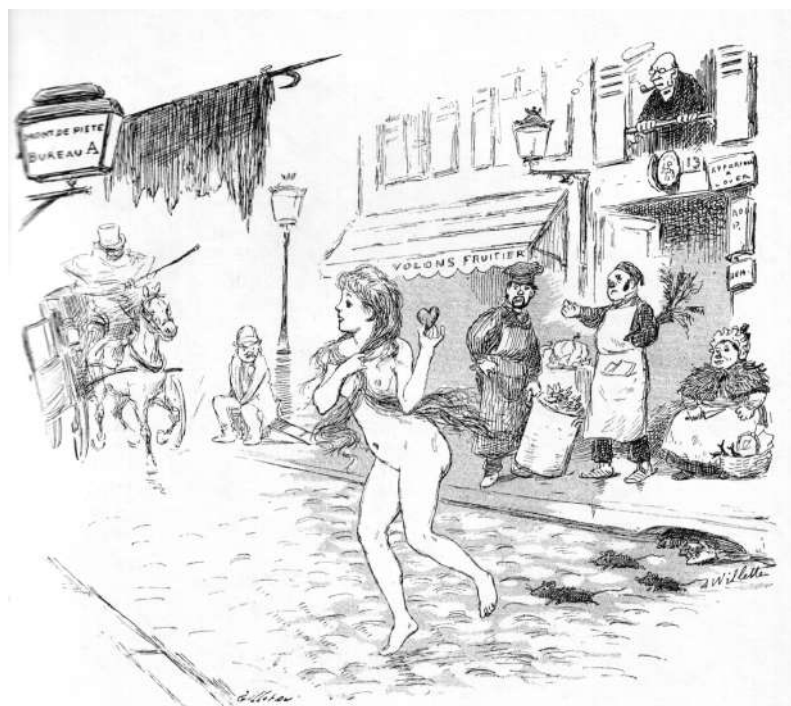
Au sein d'un monde moderne, dévoré de vitesse, où l'expression anglaise « *time is money* » symbolise la valorisation de ce qui est rapide, la lenteur s'ancre comme un élément comique qui aurait été incompréhensible au siècle précédent, affichant les intérieurs petit-bourgeois comme des lieux quasi-fossilisés par l'ennui ou la vacuité, alors que ce couple de vieillards déjeune paisiblement sur fond d'incendie, insensible à la catastrophe extérieure (Fig. 19).



Finalement, l'hilarité provient bien de l'immobilité, rassemblant tous les âges en un même silence, jusqu'au chien de compagnie, ce qui rajoute encore à l'absurde et donc à la drôlerie du sujet.

Conclusion : un changement de regard

Cette vignette de Willette parue en 1887 dans une plaquette éditée à compte d'auteur est aussitôt reprise dans une page intérieure du *Courrier français* (Fig. 20).



PIERRETTE AU MONT-DE-PIÉTÉ

Pierrette un matin s'éveillant en dèche
 Et craignant de voir, tableau redouté,
 Le portier grincheux, le fruitier revêché,
 Courut toute nue au Mont-de-Piété.
 « Que venez-vous donc engager, fillette ? »
 Lui dit l'employé, vilain comme un pou.
 Elle répondit, pimpante et coquette :
 « C'est mon cœur, monsieur, que je porte au clou. »

L'objet fut posé sur une balance.
 (Que de pleurs, Pierrot, ton cœur eût versé !)
 Ce fut un instant de mortel silence.
 Lorsqu'il eût été dûment soupesé,
 L'employé grogna : « Sale mécanique ! »

Ce n'est pas la jeune lorette dévêtue qui nous intéresse ici, mais bien la présence discrète de quatre sources lumineuses visibles, et ce en plein jour, comme un marqueur des différentes procédures de diffusion de lumière artificielle dans l'espace urbain. La lumière, produite dans une scène diurne par l'intermédiaire du mobilier urbain, est devenue omniprésente au point de baliser littéralement le motif de la vignette. Or, le spectateur n'y prête guère attention, tant la source lumineuse est intériorisée, à l'exact opposé de ce qu'on rencontre chez Robida, lequel vante une électricité spectaculaire, révolutionnaire, festive. Willette, lui, révèle une électricité inutile, anodine, d'ores et déjà inscrite dans le paysage urbain tel que l'opinion l'exige (c'est loin d'être le cas). Son dessin ne peut s'appréhender de façon singulière. Il doit être articulé à des centaines d'autres images pour comprendre d'une part la conquête de la ville par la lumière et surtout la frustration qui est le lot de tous

ceux qui restent aux marges de ces balises urbaines²⁵. L'image satirique offre ici une représentation d'espaces fantasmés, et traduit les visions subjectives (de l'auteur), élaborées grâce à l'expérience, la sensibilité, la culture ou les rumeurs collectives.

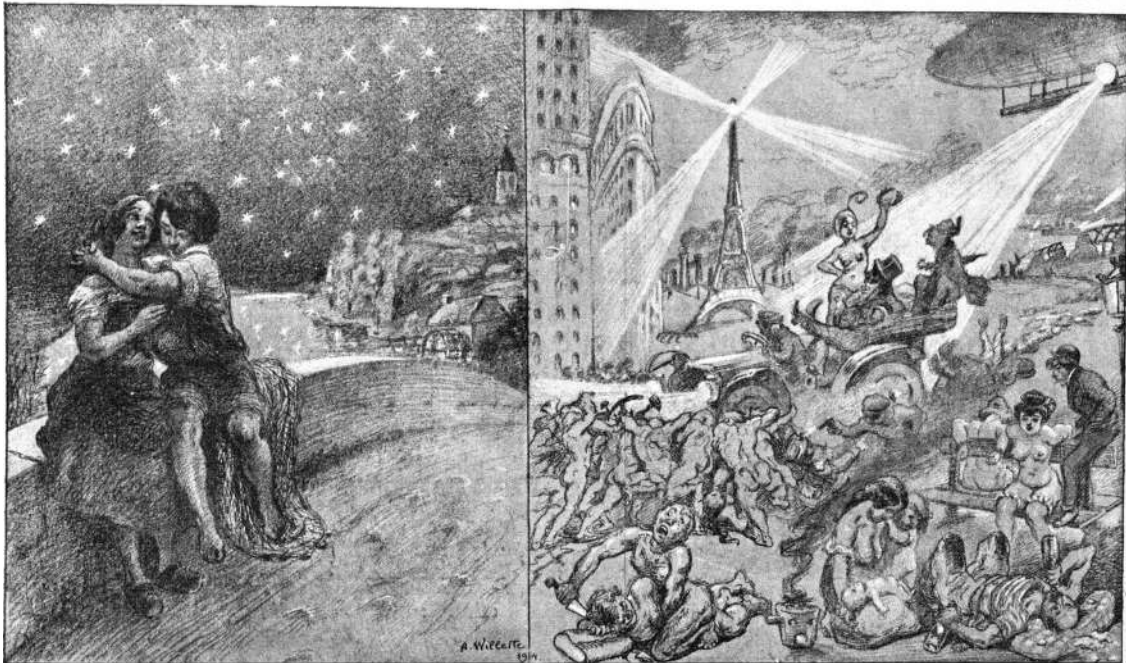
« L'espace n'existe qu'à travers des perceptions que l'individu peut en avoir, qui conditionnent nécessairement toutes ses réactions ultérieures. À ce titre, cet espace est loin d'être partout équivalent à lui-même, comme voudraient nous l'enseigner les géographes²⁶. »

Nous touchons là au point nodal de ce qui fait sens pour l'historien dans la caricature, à savoir la capacité à refléter les goûts du public tout en tentant de les satisfaire et en renvoyant, démultipliées, des représentations spatiales amenées à s'inscrire durablement dans les esprits. Elles agissent donc sur la perception de l'espace réel en la modifiant, ou tout du moins rendent tolérables des modifications visuelles de cet espace qu'auraient rejetées des individus d'une époque antérieure, et repoussent ainsi les marges de l'admissible pour l'œil. L'image satirique permet donc de déterminer des ruptures souterraines à travers le spectre des perceptions de la réalité, et de refléter des « chocs » comme l'industrialisation, la progression de la lumière, la paupérisation ou son éclairage « révélé » par ladite lumière.

Ce dessin de Willette, « Hier et aujourd'hui », paraît dans *Le Rire* à quelques semaines du début de la guerre (Fig. 21). D'un côté, un couple de jeunes gens s'embrassent amoureusement sous un ciel étoilé.

25. Voir Simone Delattre, *Les Douze heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2003.

26. Abraham Moles, *La Perception de l'habitat*, Paris, Éditions universitaires, 1972, p. 114. Depuis, la notion d'« espaces perçus, espaces vécus » est devenue très à la mode, en particulier dans les programmes scolaires... Mais ceux-ci n'incluent pas encore les caricatures dans leurs corpus d'étude.



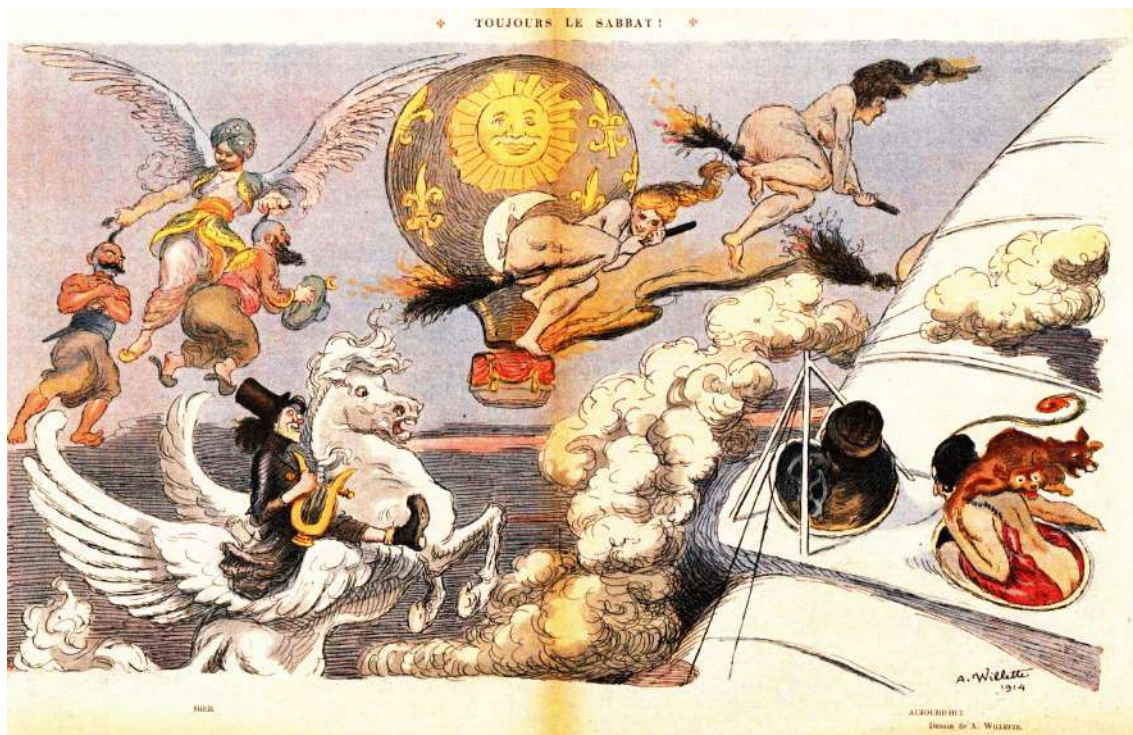
LES ÉTOILES DU PASSÉ

LES LUMIÈRES DU PRÉSENT

DESSIN DE A. WILLETTE

Les corps sont vigoureux, la pose académique à l'extrême, ce que renforce l'ombre du clocher rural aperçu dans le fond de l'œuvre. Nous sommes sur le pont d'une rivière qui alimente un moulin abrité... « Les étoiles du passé » évoquent l'âge d'or d'une ruralité dont l'imaginaire est transcendé jusqu'au mièvre. En face, la critique est inversement éloquente. « Les lumières du présent » se résument à des rais lumineux émanant d'une tour Eiffel « à griffes » et d'un ballon dirigeable dont la violence hypnotique survalorise les zones d'ombres où se pressent des corps misérables et nus. L'individu est nié, ne demeurent que les masses, ramenées à des bataillons informes avalés par la gueule de l'industrialisation sans limite. Mères et enfants contemplent le père griffant le pavé de la métropole sous l'effet de l'ivresse, les hommes s'empoignent, se massacrent ou se révolvèrent. La débauche mène le monde à la vitesse décaplée d'une automobile d'où émergent un haut de forme et le buste d'une courtisane. Bien loin de cette aristocratie du vice, des prostituées nues et offertes sont attachées à un banc où les surveille un souteneur. Il n'y a plus d'horizon, noyé dans une fumée qui efface peu à peu le contour des êtres. Il s'agit bien ici métaphoriquement du Paradis rural perdu face à l'Enfer urbain définitif. Le titre de cette double page oppose « étoiles » d'autrefois et « lumières » du présent, consacrant à l'évidence la dimension « antimoderne » de Willette dont l'antisémitisme est proverbial et dont les postures politiques, autrefois subversives à l'extrême, se rangent peu à peu sous la bannière du conformisme.

La physionomie de la ville en chantier marque sensiblement les dessinateurs, lesquels, pour la plupart, ont le spectacle du chantier du Sacré Cœur quotidiennement sous les yeux. La rue creusée est méconnaissable pour le passant qui y perd une part de sa propre identité. La disparition de la perspective, souvenir hérité d'un âge d'or rural, mène logiquement à la saturation de l'espace et à une dénonciation de la multitude urbaine. L'image satirique décompose même visuellement le processus imaginaire au rythme des couvertures feuilletées. Mieux encore, l'engouement de la plupart des dessinateurs satiriques pour la peinture « sérieuse » dès les premières marques de célébrité venues, le tropisme vers un conformisme à rebours même de l'hyperbole garante de leur succès ne ferait-il pas du modèle constitué par le corps académique le cœur même de ce que l'on pourrait qualifier de « nostalgie picturale » ? Boucher, Tiepolo ou Watteau recueillent autour de la Première Guerre autant d'hommages sinon plus que Daumier, Grandville ou Gavarni de la part des caricaturistes contemporains qui sont pourtant les héritiers de ces derniers. L'amorce du premier conflit traduit iconographiquement les pertes de repère d'un lectorat qui se délecte des dérives de ce même Willette, avant d'en goûter les outrances propagandistes (Fig. 22).



Cette évocation d'un « Sabbat » moderne, au sein duquel les nouveaux aéroplanes entrent en collision avec d'accortes sorcières dénudées, un Bohème grimaçant chevauchant Pégase et un Aladin châtiant de solides janissaires atteint des sommets de mauvais goût. Mais aussi absurde soit-elle, la caricature

n'est pas sans fondement. Le dos impudiquement dénudé de jeune femme dans le cockpit, le ridicule de ses regards s'opposent au soleil fleurdelysé éclairant le ciel, théâtre de ce baroque embouteillage. Le message est clair : les avancées techniques permettent à l'homme de s'élever dans les airs, mais pas dans les cieux. Progrès et passé sont opposés l'un à l'autre en une dichotomie dont le caractère manichéen laisse pressentir l'ensemble des poncifs de la propagande prochaine. Se profile en creux la litanie des peurs et obsessions collectives traduites par les images de masse durant cet âge d'or mythifié au point d'être qualifié rétrospectivement de « Belle Epoque ». Mais il s'agit peut-être alors d'une autre version de la même histoire²⁷.

L'étude de la modernité dans l'image satirique ne doit pas uniquement correspondre au catalogue forcément incomplet des techniques nouvelles faisant irruption dans la ville de la fin du XIX^e siècle. Les représentations placent les pratiques nouvelles induites par la nouvelle « civilisation technicienne » au rang de leurs préoccupations premières, problématisant dès le départ le rôle de l'homme par rapport à la machine, inscrivant cette question dans une réflexion sur le temps, et percevant la modernité comme une crise (Husserl) après s'en être servi comme source d'inspiration et de mise en spectacle. Les tensions de l'image industrielle réunissent bien œuvres modernes et satiriques dans une relation problématisée au nouvel espace-temps industriel, dont on ne sait s'il uniformise ou différencie les publics.

Essentialisée par les tensions entre le goût immodéré pour le moindre progrès et la nostalgie affectant une grande part du lectorat, la modernité participe aussi de cette nouvelle « hypertrophie du regard, constitutive d'un nouveau régime visuel²⁸ ». Cette spectacularisation d'un réel en constante réévaluation sollicite en permanence le regard jusqu'à perdre les sens du quidam, lequel, aveugle, devient la proie du voleur, du chantier ou de l'auto meurtrière avant de s'en aller tomber dans le trou du métropolitain en chantier. Décidément, c'était mieux avant !

Fig. 1 : Albert Robida, « Le retour du Moyen Age », *La Caricature*, n° 174, 28 avril 1883, couverture.

Fig. 2 : Albert Robida, « Jadis et aujourd'hui », *La Caricature*, n° 206, 8 décembre 1883, couverture.

Fig. 3 : Adolphe Willette, « Féodalité ancienne et moderne », dessin original, sans date.

Fig. 4 : Adolphe Willette, *Courrier Français*, n° 28, 22 août 1902, p. 7.

27. Je renvoie le lecteur à Laurent Bihl, « La Caricature, marqueur de l'anxiété collective autour de 1900 », in Philippe Bourdin et Jean-Claude Caron (dir.), *La « Citoyenneté républicaine » à l'épreuve des peurs. Discours, Pratiques, Réceptions de la Révolution à nos jours*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2016 (à paraître).

28. Emmanuel Fureix, François Jarrige, *La Modernité désenchantée. Relire l'histoire du XIX^e siècle français*, Paris, La Découverte, 2015, p. 168.

Fig. 5, Oswald Heidbrinck, « Pauvre Savant ! », *Courrier français*, n° 37, 9 septembre 1888, hors texte.

Fig. 6, Albert Guillaume, « Une petite femme pas exigeante », *Le Sourire*, n° 27, 4 juillet 1912, couverture.

Fig. 7, Adolphe Willette, *Courrier français*, n° 48, 1^{er} décembre 1895, couverture.

Fig. 8, Adolphe Willette, « Pour les vaincus ! », *Courrier français*, n° 26, 26 juin 1892, couverture.

Fig. 9, Adolphe Willette, *Courrier français*, n° 33, 17 août 1902, couverture.

Fig. 10, Adolphe Willette, « Pour l'exposition de 1889 », *Courrier Français*, n° 25, 20 juin 1886, couverture.

Fig. 11, Georges Delaw, « La voilà la jolie vigne ! », *Le Rire*, n° 345, 11 septembre 1909, dos.

Fig. 12, Charles Huart, « La panne en Bretagne », *Le Rire*, n° 50, 16 janvier 1904, double page intérieure.

Fig. 13, Abel Faivre, sans titre, *Le Rire*, n° 25, 25 juillet 1903, double page intérieure.

Fig. 14, Albert Robida, « En panne », *Le Pêle-mêle*, n° 32, 6 août 1899, couverture.

Fig. 15 : Oswald Heidbrinck, « Un accident », *Le Courrier français*, n° 26, 26 juin 1887, double page intérieure.

Fig. 16 : Haye, « sports parisiens », *Le Pêle-mêle*, n° 44, 3 novembre 1912, couverture.

Fig. 17 : Benjamin Rabier, « 1900 », *Le Pêle-mêle*, n° 30, 24 juillet 1898, couverture.

Fig. 18 : Carlegle, « La nymphe et l'automobile », *Le Rire*, n° 89 15 octobre 1904, p. 5.

Fig. 19 : Benjamin Rabier, « Économie domestique », *Le Pêle-mêle*, n° 3, 20 janvier 1907, couverture.

Fig. 20 : Adolphe Willette, illustration pour Emile Vitta, *Farandole de Pierrot*, Paris, Léon Vanier 1890, p. 3.

Fig. 21 : Adolphe Willette, « Hier et aujourd'hui », *Le Rire*, n° 591, 30 mai 1914, double page intérieure.

Fig. 22 : Adolphe Willette, « Toujours le Sabbat ! », *Le Rire*, n° 577, 21 février 1914, double-page intérieure.