Traviès de Villers, « prince du guignon »

par

Antoine Compagnon

Baudelaire était familier du caricaturiste Charles Joseph Traviès de Villers (1804-1859). Ils se seraient connus chez le peintre Boissard de Boisdenier, à l'époque où Baudelaire habitait l'hôtel Pimodan, quai d'Anjou, sur l'île Saint-Louis, entre 1843 et 1845. Ils fréquentèrent ensemble, avec Alexandre Privat d'Anglemont, l'ami de Baudelaire, les cabarets des barrières, et Baudelaire fit son éloge dans « Quelques caricaturistes français », où il s'émeut de la « fortune malencontreuse » de cet « artiste éminent », qualifié de « prince du guignon ». Traviès, selon Baudelaire, « a un profond sentiment des joies et des douleurs du peuple ; il connaît la canaille à fond, et nous pouvons dire qu'il l'a aimée avec une tendre charité ». Avec Daumier, il est le caricaturiste des chiffonniers, et les siens, note encore Baudelaire, « sont généralement très ressemblants ».

« Quelques caricaturistes français » fut publié en 1857 dans *Le Présent*, puis repris en 1858 dans *L'Artiste*, mais ces pages sont beaucoup plus anciennes. Elles furent conçues en 1846 au plus tard, avec « De l'essence du rire » et « Quelques caricaturistes étrangers ». Un opuscule intitulé *De la caricature* est déjà annoncé sous presse au verso du second plat du *Salon de 1845*, à l'époque où Baudelaire est en contact avec Daumier et Traviès. Je parcourrai à nouveau « Quelques caricaturistes français », pages essentielles pour comprendre la philosophie de l'art de Baudelaire, à travers la figure du chiffonnier, personnage central dans les représentations contemporaines et dans l'œuvre de Traviès comme dans celle de Baudelaire.

Il ne sera pas question des grands artistes sur lesquels Baudelaire s'est exprimé, Delacroix, Ingres ou Manet, ni des grands genres, peinture, sculpture ou gravure, mais de la lithographie, populaire dès les premières années de la Restauration. Lorsque nous lisons dans *Mon cœur mis à nu* : « Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) », comment ne pas songer à l'apport de la technique nouvelle d'impression des images qui les répandit en quantité et à bon marché durant l'enfance et l'adolescence de Baudelaire, paysages, portraits, reproductions de tableaux, imagerie religieuse, ainsi que caricatures. Alors que Baudelaire devait condamner méchamment la photographie dans le *Salon de 1859*, la lithographie lui convenait : « Pour le croquis de mœurs, la représentation de la vie bourgeoise et les spectacles de la mode, le moyen le plus expéditif et le moins coûteux est évidemment le meilleur. […] Dès que la lithographie parut, elle se montra tout de suite très apte à cette énorme tâche, si frivole en apparence », rappellera-t-il dans « Le peintre

de la vie moderne ». Or la lithographie, comme la presse et la librairie, en accroissant la demande de papier renforça la position économique, sociale et culturelle des récolteurs de chiffons.

Le premier dessinateur évoqué par Baudelaire dans « Quelques caricaturistes français » est Carle Vernet (1758-1836), encore un artiste du XVIII^e siècle. Baudelaire respecte les hommes de la génération de son père, revenants et témoins de l'histoire : « Un homme étonnant fut ce Carle Vernet. Son œuvre est un monde, une petite *Comédie humaine* ; car les images triviales, les croquis de la foule et de la rue, les caricatures, sont souvent le miroir le plus fidèle de la vie. Souvent même les caricatures, comme les gravures de modes, deviennent plus caricaturales à mesure qu'elles sont plus démodées. » Toute l'esthétique baudelairienne est là en puissance, annonçant l'intérêt pour la mode, inséparable de la modernité, l'admiration pour Balzac affichée à la fin des *Salons* de 1845 et 1846, l'attente du « peintre de la vie moderne » que Constantin Guys incarnera plus tard, préfiguré par Carle Vernet. Celui-ci, comme il se doit, était curieux du chiffonnier, présent dès 1815 dans une suite d'une centaine de petites lithographies illustrant les *Cris de Paris*, thème traditionnel tôt repris par le médium nouveau[1]. Quelques années plus tard, en 1819, un autre *Chiffonnier* prend place dans une *Collection de costumes dessinés d'après nature*, plus ambitieuse, gravée à l'aquatinte par Philibert-Louis Debucourt (1755-1832), artiste également apprécié par Baudelaire[2]. Ce sont cinquante-six planches de plus grand format, gravées entre 1814 et 1824 et représentant la société, vingt militaires à pied, vingt à cheval, mais aussi seize sujets burlesques, voire scatologiques, comme ce chiffonnier qui se soulage au coin d'une borne. De tels détails purent contribuer à l'intérêt de Baudelaire : « […] ce n'est pas seulement, dis-je, au point de vue historique que les caricatures de Carle Vernet ont une grande valeur, elles ont aussi un prix artistique certain. Les poses, les gestes ont un accent véridique ; les têtes et les physionomies sont d'un style que beaucoup d'entre nous peuvent vérifier en pensant aux gens qui fréquentaient le salon paternel aux années de notre enfance. » Preuve du succès de cette suite, elle fut en partie rééditée, dont le chiffonnier, dans des *Scènes et costumes divers* lithographiés sous un format plus réduit en 1831 et 1837[3].

Après Carle Vernet, Baudelaire passe à Edmé-Jean Pigal (1798-1872), dessinateur de style très différent : « Un de ceux qui, plus tard, marquèrent le plus, fut Pigal. Les premières œuvres de Pigal remontent assez haut, et Carle Vernet vécut très longtemps. Mais l'on peut dire souvent que deux contemporains représentent deux époques distinctes, fussent-ils même assez rapprochés par l'âge. Cet amusant et doux caricaturiste n'envoie-t-il pas encore à nos expositions annuelles de petits tableaux d'un comique innocent […] ? C'est le caractère et non l'âge qui décide. » Carle Vernet et Pigal furent contemporains, mais ils reflètent des états différents de l'art graphique. Le dessin de Pigal est plus simple, moins élégant, et sans doute plus adapté à la nouvelle technique

1. Lith. de François-Séraphin Delpech ; Armand Dayot, *Carle Vernet. Étude sur l'artiste, suivie d'un catalogue de l'œuvre gravé et lithographié*, Le Goupy, 1925, n° 147.82.
2. Bance et Aumont, 1819 ; Dayot, n° 81.9 ; Maurice Fenaille, *L'Œuvre gravé de P.-L. Debucourt, 1755-1832*, Morgand, 1899, n° 385.
3. Lith. de Victor Adam, Aumont, 1831 ; Aubert, 1837.

lithographique. Ses chiffonniers, accompagnés de légendes morales, appartiennent à des petites scènes de rue, parfois maladroites : « Les scènes populaires de Pigal sont bonnes, estime Baudelaire. Ce n'est pas que l'originalité en soit très vive, ni même le dessin très comique. Pigal est un comique modéré, mais le sentiment de ses compositions est bon et juste. Ce sont des vérités vulgaires, mais des vérités. »

Mais Baudelaire remarque très justement que la lithographie ne s'est imposée comme un médium de quelque valeur qu'avec Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845) : « Ainsi Pigal est-il tout autre chose que Carle Vernet. Sa manière sert de transition entre la caricature telle que la concevait celui-ci et la caricature plus moderne de Charlet. […] le mot moderne s'applique à la manière et non au temps. » Charlet est donc moderne, car il sait exploiter la nouvelle technique, et sa production est abondante, quasi industrielle.

Une caricature de Charlet a une valeur inaugurale pour le genre, *Voilà pourtant comme je serai dimanche !* [ill. 1]. Datant de 1822, elle représente un chiffonnier debout contemplant un autre chiffonnier tombé ivre contre une borne, devant un cabaret des barrières[4]. Cette planche, avec son pendant, *École des balayeurs*[5], est si célèbre que Balzac y fait allusion, en les confondant, dans *Une double famille* en 1830, et qu'elle sera encore le premier exemple cité par Pierre Larousse à l'article « Caricature » de son dictionnaire. Mais Baudelaire résiste à la mode de Charlet : « Je suis assez embarrassé pour exprimer d'une manière convenable mon opinion sur Charlet. C'est une grande réputation, une réputation essentiellement française, une des gloires de la France. Il a réjoui, amusé, attendri aussi, dit-on, toute une génération d'hommes vivant encore. J'ai connu des gens qui s'indignaient de bonne foi de ne pas voir Charlet à l'Institut. C'était pour eux un scandale aussi grand que l'absence de Molière à l'Académie. » Baudelaire touche juste : si la lithographie entre au Salon de 1824 en tant que telle[6], elle attendra encore longtemps un fauteuil à l'Institut. Lors de la succession de Théodore Richomme en 1849, Jean-Pierre Sudre, lithographe attitré d'Ingres, adresse à l'Académie des beaux-arts « des réflexions dont l'objet est de faire admettre la lithographie comme une branche de la gravure à être représentée dans la section de gravure. L'Académie […] décide qu'il sera écrit à M. Sudre qu'elle ne partage pas ce point de vue[7] ».

Mais la modernité de Charlet ne suffit pas pour que Baudelaire le défende : « […] il faut avoir le courage de dire que Charlet n'appartient pas à la classe des hommes éternels et des génies

4. Lith. de Villain, Hulin, 1822 ; Colonel [Joseph-Félix Le Blanc] de La Combe, *Charlet, sa vie, ses lettres, suivi d'une description raisonnée de son œuvre lithographique*, Paulin et Le Chevalier, 1856, n° 280 ; Jean Laran [*et al.*], *Inventaire du fonds français après 1800*, Bibliothèque nationale, 1930-1985, 15 vol. parus, n° 107.

5. *« Saisir le balai avec la main droite à hauteur du dernier bouton de la veste, la main gauche à hauteur de l'œil pour ceux qui en ont. » (Leçon I, page 3)*, lith. de Villain, Gihaut, 1822 ; La Combe, n° 279 ; Inventaire du fonds français, n° 106.

6. Quelques lithographies étaient comprises avec les dessins dans la division de la peinture depuis 1818.

7. *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts : 1845-1849*, éd. Jean-Michel Leniaud et Sybille Bellamy-Brown, École des chartes, t. VIII, 2008, p. 459 (séance du 20 octobre 1849).

Ill. 1 – *Nicolas-Toussaint Charlet,* Voilà pourtant comme je serai dimanche !
(Lith. de Villain, Hulin, 1822, BnF, Estampes et photographie)

cosmopolites. […] C'est un artiste de circonstance et un patriote exclusif, deux empêchements au génie. […] il a tiré sa gloire exclusivement de la France et surtout de l'aristocratie du soldat. Je dis que cela est mauvais et dénote un petit esprit. » Baudelaire n'aime pas Charlet, parce que celui-ci, de sensibilité bonapartiste, a fait carrière en représentant l'épopée de la Grande Armée, en illustrant le *Mémorial de Sainte-Hélène*, en répandant sur le marché des grognards sentimentaux racontant les hauts faits de Napoléon aux enfants. S'il dessine des chiffonniers et balayeurs en 1822, c'est parce que ceux-ci se recrutent parmi les anciens grognards, et il leur fait présenter les armes avec

leurs outils civils. « En résumé, conclut Baudelaire : fabricant de niaiseries nationales, commerçant patenté de proverbes politiques. »

Ces charges mécontentèrent Delacroix, qui appréciait Charlet et dont l'article sur Charlet, publié dans la *Revue des Deux Mondes* en 1862, pourrait avoir été écrit en réaction contre l'« article irrespectueux » de Baudelaire. Celui-ci, après la mort de Delacroix en 1863, rappellera que ce dernier l'avait « tancé ». S'il concède que Charlet a été dans les « premiers temps » un « noble historien des grognards », il récidive en le traitant d'« enfant gâté du chauvinisme » et de « bel esprit de l'estaminet ». Appréciant Carle Vernet et Debucourt à la fois comme hommes du XVIII^e^ siècle et comme précurseurs de Constantin Guys, Baudelaire ne peut pas faire cas des images édifiantes de Charlet.

Or Honoré Daumier (1808-1879), à qui Baudelaire vient ensuite et qu'il admire sans réserve, débuta pourtant en s'inspirant de Charlet. Ses *Souvenirs du 29 juillet 1830*[8], l'une de ses premières planches, montrent deux chiffonniers, dont les calots font d'eux d'anciens grognards, devant une échoppe d'estampes. L'un dit à l'autre en indiquant une lithographie à l'affiche : *Il a raison l'moutard — eh oui c'est nous qu'à fait la révolution et c'est eux qui la mangent… (la galette)*. L'estampe montrée du doigt, figurant en abyme dans celle de Daumier, porte une légende lisible : *Celui qui s'bat, c'est pas celui qui mange la galette*. Pour illustrer la déconvenue de ses chiffonniers après la récupération des Trois Glorieuses par Louis-Philippe, Daumier cite une planche de 1827 de Charlet, où deux garçons se disputent une galette, laquelle finit mangée par un chien[9]. Quand Baudelaire juge que « [l]es commencements d'Honoré Daumier ne furent pas très éclatants », il est possible qu'il songe à cette première influence, d'autant plus que Daumier, dessinant une échoppe d'estampes, s'inspire d'une seconde planche très connue de Charlet, *Le Marchand de dessins lithographiques*, datant de 1818 ou 1819 et illustrant la popularité précoce de la technique nouvelle : « Un sapeur, le bras gauche appuyé sur un conscrit, lui explique les dessins étalés à la boutique du marchand qu'on voit à droite dormant sur une chaise[10]. » Dès les débuts de Daumier en 1830, le chiffonnier est un personnage qui compte pour lui, comme pour Baudelaire qui lui offrira, sans doute au milieu des années 1840, une copie manuscrite de son « Vin des chiffonniers ».

Vient ensuite Paul Gavarni (1804-1866), que Baudelaire aime moins que Daumier et avec qui il se montre assez injuste : « Il n'est pas tout à fait un caricaturiste, ni même uniquement un artiste, il est aussi un littérateur. Il effleure, il fait deviner. […] Daumier est un génie franc et direct. Ôtez-lui la légende, le dessin reste une belle et claire chose. Il n'en est pas ainsi de Gavarni ; celui-ci est double : il y a le dessin, plus la légende. » Baudelaire lui reproche en somme que ses dessins ne se suffisent pas à eux-mêmes et que le texte leur soit indispensable. Le grief paraît excessif, car

8. Lith. de Victor Ratier, Aubert, 1830 ; Daumier Register n° 8 ; *Inventaire du fonds français*, n° 13.
9. *Ceux là qui se bat… pour la Galette, C'est pas celui-là qui la mange, Il attrape les bons coups et pis c'est bon !*, *in Album lithographique*, lith. de Villain, Gihaut, 1827, pl. II ; La Combe, n° 662 ; *Inventaire du fonds français*, n° 189.
10. Lith. de Delpech ; La Combe, n° 85 ; *Inventaire du fonds français*, n° 355.

beaucoup des dessins de Gavarni, par exemple ses chiffonniers – comme la planche *Au coin de la borne*[11] –, n'ont pas besoin des légendes, tandis que la plupart des caricatures de Daumier ne pourraient pas se passer de leur cartel. Baudelaire juge Gavarni oblique, malicieux, corrompu, et c'est cela qu'il résume en le qualifiant de « littérateur », grief d'autant plus singulier que Gavarni, dandy spirituel, partage la méfiance de Baudelaire à l'égard du monde moderne et lui ressemble plus que Daumier.

Gavarni et Daumier sont tout de même les deux plus grands : « La véritable gloire et la vraie mission de Gavarni et de Daumier ont été de compléter Balzac, qui d'ailleurs le savait bien, et les estimait comme des auxiliaires et des commentateurs. » Ils ont été sensibles à l'héroïsme de la vie moderne découvert par Baudelaire dans *La Comédie humaine*.

Voici alors Traviès, parmi quelques dessinateurs de la misère parisienne et des chiffonniers (Trimolet, Jacque), « ces chroniqueurs de la pauvreté et de la petite vie », comme Baudelaire les appellera dans « Le peintre de la vie moderne ». Si Traviès eut une « fortune malencontreuse », c'est parce que sa carrière ne connut pas le succès de celles de Charlet, Daumier ou Gavarni : bien qu'un « artiste éminent », il « ne fut pas dans son temps délicatement apprécié ». Rêvant d'être peintre, Traviès n'est plus actif comme lithographe au moment où Baudelaire publie « Quelques caricaturistes français », et il mourra misérable et oublié[12]. « Il a beaucoup produit, mais il manque de certitude. Il veut être plaisant, et il ne l'est pas, à coup sûr. D'autres fois, il trouve une belle chose et il l'ignore. Il s'amende, il se corrige sans cesse ; il se tourne, il se retourne et poursuit un idéal intangible. Il est le prince du guignon. Sa muse est une nymphe de faubourg, pâlotte et mélancolique. À travers toutes ses tergiversations, on suit partout un filon souterrain aux couleurs et au caractère assez notables. »

Traviès reste un artiste peu reconnu aujourd'hui. Il fit l'objet d'une thèse préparée à l'École du Louvre, mais non soutenue, dont un seul article fut extrait, avec l'aide de Jean Adhémar, et publié en 1982 dans la *Gazette des beaux-arts*[13]. Mais l'auteur de la thèse déposa un précieux inventaire dactylographié de l'œuvre de Traviès à la Bibliothèque nationale[14]. Comme Charlet, dont il fut proche et qui l'influença, et Daumier, avec qui il fut lié, Traviès s'intéressa au médium lithographique au point de faire du magasin d'estampes le sujet de l'un de ses dessins : *Faut avouer que l'gouvernement*

---

11. *Physionomies parisiennes*, 36. *Au coin de la borne*, *in Œuvres nouvelles. Par-ci par là. Physionomies parisiennes. Cent sujets*, Auguste Marc, 1840 ; J. Armelhaut [*i.e.* Marie-Joseph Mahérault] et E. Bocher, *L'Œuvre de Gavarni. Lithographies originales et essais d'eau-forte et de procédés nouveaux. Catalogue raisonné, Librairie des bibliophiles*, 1873 ; réimpr., Éd. de l'Échelle de Jacob, 2002, n° 1885 ; *Inventaire du fonds français*, n° 355 et n° 485.
12. Jules Janin, « Le poète comique Traviès », *Journal des Débats*, 29 août 1859 ; Philippe Burty, « Charles-Joseph Traviès, caricaturiste », *Gazette des beaux-arts*, septembre 1859, p. 315-316 ; Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Dentu, 1865, 1885, p. 201-238 (« C.J. Traviès »).
13. Claude Ferment, « Le caricaturiste Traviès. La vie et l'œuvre d'un "Prince du Guignon" (1804-1859) », *Gazette des beaux-arts*, février 1982, p. 63-78.
14. C. Ferment, *Charles-Joseph Traviès. Catalogue de son œuvre lithographié et gravé*, dactylogramme, [s.d.], BnF, Estampes et photographie, YB3-2774-4.

Ill. 2 – *Charles-Joseph Traviès,* Faut avouer que l'gouvernement a une bein drôle de tête.
*(*La Caricature, *n° 60, 22 décembre 1831, pl. 121, dessin de Charles Philipon, lith. de Delaporte, BnF, Aubert, Estampes et photographie)*

a une bein drôle de tête fut publié dans *La Caricature* en décembre 1831, période d'agitation politique et de liberté de la presse[15] [ill. 2]. La planche montre un attroupement devant la fameuse boutique d'Aubert, galerie Véro-Dodat. Aubert est le beau-frère et le prête-nom de Charles Philipon, le directeur de *La Caricature* et du *Charivari*. Celui-ci signa d'ailleurs avec Traviès la lithographie en question, dont le titre fait allusion au fameux croquis par Philipon de Louis-Philippe en poire, lors de son procès le 14 novembre 1831, dessin repris dans une lithographie parue dans *La Caricature*[16].

15. *La Caricature*, n° 60, 22 décembre 1831, pl. 121.
16. *Les Poires*, *La Caricature*, n° 26, 24 novembre 1831.

On reconnaît à la vitrine de l'estampe de Traviès deux caricatures célèbres de Grandville, autre de ses amis et des spadassins de Philipon, *L'ordre règne à Varsovie* et *L'ordre public règne aussi à Paris*, mises en vente à la suite de la répression de la révolution polonaise par les troupes russes et de la chute de Varsovie le 3 septembre 1831, suivie d'émeutes à Paris contre l'inaction du gouvernement. Les deux planches sont décrites dans *La Caricature* du 29 septembre 1831 : « M. Aubert a publié cette semaine deux lithographies politiques […] : l'une représente un Cosaque fumant sa pipe sur un monceau de cadavres. Dans le fond, une ville en feu, des gibets, et la terre baignée de sang. On lit au bas : « L'ordre règne à Varsovie. » (Paroles de Sébastiani[17].) L'autre, un sergent de ville essuyant son épée sanglante. Un homme assassiné est étendu à ses pieds. « L'ordre règne aussi à Paris. » Ces deux dessins sont de MM. Grandville et Forest, on les trouve chez notre éditeur. »

Ces échoppes de lithographies pour lesquelles Charlet, Daumier et Traviès font la réclame, ce sont celles que Baudelaire connut enfant. Il songe à elles lorsqu'il associe la caricature au mal, au rire dans ce qu'il a d'essentiellement mauvais, lié au péché originel, et qu'il imagine la réaction de l'innocente Virginie, l'héroïne de Bernardin de Saint-Pierre, « qui symbolise parfaitement la pureté et la naïveté absolues » et qui n'a jamais vu de caricatures : « Virginie arrive à Paris encore toute trempée des brumes de la mer et dorée par le soleil des tropiques, les yeux pleins des grandes images primitives des vagues, des montagnes et des forêts. Elle tombe ici en pleine civilisation turbulente, débordante et méphitique, elle, tout imprégnée des pures et riches senteurs de l'Inde. » La voici égarée devant un magasin d'images : « Or, un jour, Virginie rencontre par hasard, innocemment, au Palais-Royal, aux carreaux d'un vitrier, sur une table, dans un lieu public, une caricature ! une caricature bien appétissante pour nous, grosse de fiel et de rancune, comme sait les faire une civilisation perspicace et ennuyée. » D'abord elle n'y entend rien, puis elle découvre le mal : « […] supposons devant l'œil de notre virginale Virginie quelque charmante et agaçante impureté, un Gavarni de ce temps-là […]. Virginie a vu ; maintenant elle regarde. Pourquoi ? Elle regarde l'inconnu. Du reste, elle ne comprend guère ni ce que cela veut dire ni à quoi cela sert. Et pourtant, voyez-vous ce reploiement d'ailes subit, ce frémissement d'une âme qui se voile et veut se retirer ? L'ange a senti que le scandale était là. Et, en vérité, je vous le dis, qu'elle ait compris ou qu'elle n'ait pas compris, il lui restera de cette impression je ne sais quel malaise, quelque chose qui ressemble à la peur. Sans doute, que Virginie reste à Paris et que la science lui vienne, le rire lui viendra ; nous verrons pourquoi. Mais, pour le moment, nous, analyste et critique, qui n'oserions certes pas affirmer que notre intelligence est supérieure à celle de Virginie, constatons la crainte et la souffrance de l'ange immaculé devant la caricature. »

Il s'agit bien de Virginie devant un Gavarni, comble de la perversion moderne, qui révèle à la jeune fille le mal parisien. Traviès est très différent : rien de maléfique chez lui, ce qui explique peut-être son échec et son renoncement. C'est un socialiste généreux, non un ironiste sournois : « Traviès a un

17. Le général Horace Sébastiani, ministre des Affaires étrangères, rendit compte de l'invasion de la Pologne devant la Chambre des députés le 16 septembre 1831.

profond sentiment des joies et des douleurs du peuple ; il connaît la canaille à fond, et nous pouvons dire qu'il l'a aimée avec une tendre charité. […] ses chiffonniers d'ailleurs sont généralement très ressemblants, et toutes ces guenilles ont l'ampleur et la noblesse presque insaisissable du style tout fait, tel que l'offre la nature dans ses caprices. »

Mais ses chiffonniers étaient-ils ressemblants ? C'est l'occasion de dresser leur liste, car ils sont nombreux entre 1828 et 1845, la date à laquelle Baudelaire entama une réflexion sur la caricature et Traviès délaissa la lithographie. Le plus ancien de ses chiffonniers coïncide avec la publication du décret de 1828 qui réglementa l'activité du chiffonnage à Paris durant le reste du siècle. Traviès montre un attroupement de chiffonniers, plus un gandin, devant le décret affiché au mur de Paris[18].

Ill. 3 – *Id.*, Enfoncé troupier… Lecture de la grande ordonnance du 1er septembre 1828 *(Lith. de Marlet, Hautecœur-Martinet, 1828, BnF, Estampes et photographie, DC-200-1)*

18. *Enfoncé troupier… Lecture de la grande ordonnance du 1er septembre 1828*, lith. de Marlet, Hautecœur-Martinet ; Ferment, no 46.

Il est alors un jeune homme, débutant dans le métier. Dans les deux années qui suivent, jusqu'à la révolution de 1830, il explore tous les thèmes familiers de la légende du chiffonnier, il illustre de nombreux aspects du mythe : le couple du chiffonnier et de la chiffonnière, traditionnellement un grognard et une ancienne prostituée[19] ; l'ivresse et la bataille des chiffonniers, ici un chiffonnier provoquant un jeune passant[20] ; la concurrence du chiffonnier et de l'artiste, ou leur voisinage dans la bohème[21] ; le cabaret des barrières où chiffonniers et flâneurs se retrouvent pour la lecture du journal[22] ; la fille du chiffonnier, toujours une enfant trouvée au coin d'une borne promise à la révélation de sa haute naissance, qui ici, devant un cabaret des barrières, emporte sur son dos son père ivre dans sa propre hotte[23]. La curiosité de Traviès pour un personnage omniprésent dans la société et la culture contemporaines ne fait pas de doute. Habitant près de la rue d'Enfer, attiré par le saint-simonisme et le fouriérisme, il fréquente les chiffonniers dès les années 1820 dans les buvettes, et c'est encore à la barrière du Maine que Privat d'Anglemont et Baudelaire l'accompagnent dans les années 1840 (le cabaret se trouvait entre la tour et la gare d'aujourd'hui).

Puis c'est la révolution de 1830, décrite, comme par Daumier, à travers l'illusion du chiffonnier qui s'attend à une récompense et sera vite détrompé : *Au fait !… Tous les Français sont naturellement susceptibl' aux emplois civil et militaire !…*[24] [ill. 4]. Le retour à la réalité sera rude. Un singulier diptyque est joint à un numéro de *La Caricature* en décembre 1831. D'allure peu politique, il oppose *Ce qu'il y a de plus affreux dans l'Univers*, lithographie coloriée représentant une sanglante bataille entre trois vieilles chiffonnières par Traviès[25] [ill. 5], et *Ce qu'il y a de plus beau sur la terre*, trois charmantes jeunes filles enlacées, par Achille Devéria. Ce spécialiste des « femmes coquettes et doucement sensuelles » fit la fortune des marchands de lithographies sous la Restauration, note Baudelaire dans le *Salon de 1845*. L'étrange pendant des chiffonnières de Traviès et des bayadères de Devéria souligne l'incompatibilité des deux mondes parisiens, le luxe et la rue. Il explique aussi la malédiction de Traviès et rappelle une remarque de Baudelaire sur les femmes de ses caricatures, qui auraient été dessinées par Philipon, notamment dans sa série des Mayeux (son type parisien récurrent, antérieur au Robert Macaire de Daumier et au Monsieur Prudhomme de Monnier) : les femmes, observe Baudelaire, « ne sont pas de Traviès : elles sont de Philipon, qui avait l'idée excessivement comique et qui dessinait les femmes d'une manière séduisante, de sorte

19. *Tableau de Paris. Galerie des négociants. « Pas si fort ! vieille rosse ! »*, Feillet, 1829 ; Ferment, n° 120.
20. *Tableau de Paris. Galerie des négociants. « Num'rote tes memb' que j'te démolisse !! »*, Feillet, 1829 ; Ferment, n° 122.
21. *Tableau de Paris. N° 15. « C'est pas pour dire ! mais j'crois que j'aurais d'lidée pour vot état »*, Hautecœur-Martinet, 1829 ; Ferment, n° 129.
22. *Paris. N° 4. Barrière du Maine. Lecture du Constitutionnel. « En v'là t'y des philosophes »*, Hautecœur-Martinet, 1829 ; Ferment, n° 135.
23. *Aspect d'un marchand de vins hors les barrières. L'Antigone du Faubourg Saint-Marceau (trait de pitié filiale)*, Hautecœur-Martinet, 19 mars 1830 ; Ferment, n° 166.
24. Lith. de Ratier, Hautecœur-Martinet, 1830 ; Ferment, n° 192.
25. *La Caricature*, n° 9, 30 décembre 1831 [*sic* pour 1830], pl. 17, lith. de Delaporte, Aubert ; Ferment, n° 206.

Ill. 4 – *Id.*, Au fait !… Tous les Français sont naturellement susceptibl' aux emplois civil et militaire !…
(Lith. de Ratier, Hautecœur-Martinet, 1830, BnF, Estampes et photographie, DC-200-3, SNR-3-1974)

qu'il se réservait le plaisir de faire les femmes dans les Mayeux de Traviès, et qu'ainsi chaque dessin se trouvait doublé d'un style qui ne doublait vraiment pas l'intention comique », les deux styles contrastant ainsi sur la même feuille au lieu de voisiner simplement dans un numéro de *La Caricature*.

Ill. 5 – *Id.*, Ce qu'il y a de plus affreux dans l'Univers *(*La Caricature, *nº 9, 30 décembre 1831 [sic pour 1830], pl. 17, lith. de Delaporte, Aubert, BnF, Estampes et photographie, SNR-3-1974)*

Sur une planche de 1831, Mayeux, mais sans femme, figure en garde national et monte la garde devant des tinettes et un tombereau, tandis qu'un chiffonnier se pince le nez[26]. Dans ces années politiques, Traviès place régulièrement un chiffonnier dans ses macédoines de têtes parisiennes : un biffin en calot avec un brûle-gueule[27] ; un autre parmi des gens du peuple nommé *Pâture du coléra*, allusion à la terrible épidémie du printemps de 1832[28] ; un troisième dans un groupe de déçus du régime, au-dessus de cette légende d'opposition : *Le roi nous a gratifié… d'une poignée de main*[29]. Deux chiffonniers ivres sur une caricature de 1832, *Règle générale ! les spiritueux c'est bon pour tous les maladies, je ne connais que ça*, évoquent l'émeute des chiffonniers contre les mesures d'hygiène prises lors du choléra[30].

26. *Aventures de M. Mayeux. Nº 9. « Ils appellent ça un poste d'honneur !… je crois qu'ils se f… de moi tonnerre de D… ! »*, lith. de Delaunois, Hautecœur-Martinet, 1831 ; Ferment, nº 214.
27. *Drôleries*, lith. de Bénard, Ostervald aîné, 1832 ; Ferment, nº 329.
28. *Petites Grimaces. Pl. 43*, Aubert 1832 ; Ferment, nº 331.
29. *Groupe de petites figures. Pl. 55*, Aubert, 1832 ; Ferment, nº 332.
30. *Caricatures anti-cholériques. Nº 8*, lith. de Bénard, Aubert, 1832 ; Ferment, nº 336.

Mais le plus fameux chiffonnier de Traviès est sans conteste son *Liard, chiffonnier philosophe* de 1832, qui restera le prototype du biffin jusqu'à la fin du siècle et l'incarnation durable du mythe du chiffonnier[31] [ill. 6]. Le modèle aurait parlé grec et latin, comme le rappelle au début du XX^e^ siècle un historien du régime de Juillet : « Journalistes et dessinateurs avaient beaucoup contribué à la

Ill. 6 – *Id.*, Liard, chiffonnier philosophe
(Lith. de Benard, Aubert, 1832 ; Le Charivari, 22 août 1834, BnF, Estampes et photographie, SNR-1-669)

31. Aubert, 1832 ; planche reparue dans *Le Charivari*, 22 août 1834 ; Ferment, n° 364.

popularité de Liard. Ils avaient créé autour de lui une sorte de légende et nous ne pouvons guère savoir aujourd'hui sur quelle part de vérité elle repose. » Il aurait été un valet qui, une fois son maître mort, « se fit chiffonnier, et le nouveau Diogène se mit à philosopher dans la rue, une lanterne à la main…[32]. » Le portrait de Traviès le rendit célèbre. Dans le chapitre « Le chiffonnier » du *Nouveau tableau de Paris au XIXe siècle*, monument de la littérature pittoresque, Nicolas Brazier signale dès 1834 qu'un « chiffonnier modèle […] vient d'obtenir les honneurs de la lithographie » et a été « tiré sur papier de Chine, à un très grand nombre d'exemplaires ». Champfleury, qui fut ami de Traviès et prétend avoir connu Liard (si celui-ci n'est pas une fiction, Baudelaire n'a pas manqué de le croiser lui aussi), décrit le *Chiffonnier philosophe* en 1865 dans son *Histoire de la caricature moderne* : « Ce Liard, sur le compte duquel couraient des légendes bizarres, un sac sur l'épaule, la casquette sur le coin de l'oreille, un bâton noueux à la main, passait d'habitude devant le café des Variétés, récitant quelque distique latin, et le bruit public en faisait un ancien vaudevilliste qui, devenu philosophe, préférait vivre des chiffons de la rue plutôt que des chiffons de l'esprit du jour. Liard […] était utile aux Parisiens, à qui il faut toujours un excentrique, et à qui il importe peu que l'homme soit en guenilles pourvu qu'il sache les porter. De ce côté, le chiffonnier philosophe avait de l'allure. L'œil narquois, la bouche railleuse, sachant assez de bribes de Virgile pour étonner les badauds, fier de son portrait, il se promenait avec son crochet et son sac, posant un peu, car les Parisiens se disaient : "Voilà Liard"[33]. »

Le chiffonnier philosophe, nouveau Diogène, était un caractère familier et, avant Liard, le chiffonnier parlant latin, rencontré par Étienne de Jouy ou Jules Janin, était une figure du Paris noctambule. Mais le Liard de Traviès fit du philosophe du ruisseau un type. Gavarni devait dessiner en 1853 un chiffonnier hirsute sous le titre *Parle latin*[34], et la planche de Traviès fut souvent reproduite et adaptée jusque tard dans le siècle, si bien qu'elle devint tout ce que l'on se rappela de lui[35].

Mais les chiffonniers de Traviès étaient-ils plus ressemblants que ceux de Daumier et Gavarni ? Ce n'est pas l'avis d'Henri Beraldi, qui jugeait sévèrement son Liard : « C'est le chiffonnier-poseur qu'il faudrait dire : pour ce pseudo-chiffonnier qui se promenait en faisant quelques bribes de citations latines, pour étonner les badauds. Mais son portrait est la meilleure œuvre de Traviès[36]. » Liard ne porte pas la hotte, mais un bissac ou un havresac, et n'a ni crochet ni lanterne, preuve de sa fantaisie ou de son amateurisme ; son couvre-chef n'est pas cabossé, sa mine n'est pas patibulaire, et Traviès

32. Henri d'Alméras, *La Vie parisienne sous le règne de Louis-Philippe*, Albin Michel, 1911, p. 32-33.
33. Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, *op. cit.*, p. 223-224.
34. *Masques et visages. Bohèmes, 17*, *in Paris*, 14 juin 1853 ; Armelhaut, n° 1273 ; *Inventaire du fonds français*, n° 326.
35. Just-Pierret L'Hernault, *Liard. Le chiffonnier-philosophe. D'après la lithographie de Traviès, communiquée par M. Champfleury*, *in* Charles Yriarte, *Paris grotesque. Les Célébrités de la rue. Paris (1815 à 1863)*, Librairie parisienne, 1864, entre les p. 242 et 243 ; cf. aussi *Liard, le chiffonnier philosophe, d'après la lithographie de Traviès*, *in* Victor Fournel, *Les Cris de Paris. Types et physionomies d'autrefois*, Librairie de Paris, 1887, p. 161.
36. Henri Beraldi, *Les Graveurs du XIXe siècle*, Conquet, 1885-1892, 12 vol., t. XII, p. 151, n° 4.

ne l'a pas représenté sur le pavé de Paris, au coin d'une borne abritant un tas d'ordures, mais hors de Paris, dans un cadre champêtre, devant un cabaret de barrière où, à l'arrière-plan, deux comparses sont attablés à l'ombre d'un arbre, sous l'enseigne « Vins à 6 s. Philippe fait noces et festins ». Aussi Beraldi reproche-t-il à Baudelaire de s'être montré « très bienveillant pour Traviès, qu'il juge un artiste éminent et incompris ».

L'un des plus troublants chiffonniers de Traviès est celui qui serre la main de Louis-Philippe, sur une planche non signée ni légendée, publiée dans *La Caricature* en octobre 1832[37], après l'épidémie de choléra du printemps et l'insurrection républicaine de juin (Philipon est en prison, mais il continue de diriger son journal). Le roi des Français, vu de dos (pour éviter la censure), serre la main d'un chiffonnier ; un peloton en uniforme, à l'arrière-plan, assure leur protection ; et le chiffonnier s'adresse au roi en pointant du doigt au-delà de la troupe ; trois pavés, en évidence au premier plan, rappellent les barricades de juin. Sans être clair, le sens politique semble désigner la complicité des chiffonniers et du régime : « Les deux citoyens causent amicalement », précise l'explication de la planche dans *La Caricature*, probablement due à Philipon, avant de faire des hypothèses sur le sujet de leur conversation, puis de laisser au lecteur le soin de conclure : « Peut-être encore le chiffonnier dit-il à l'autre : Tu m'as l'air d'un fameux farceur avec tes poignées de main !… ou bien enfin : Tu peux compter sur moi à la vie à la mort… »

Après les lois sur la presse de septembre 1835, le retour de la censure, la fin de la caricature politique, et la disparition du journal *La Caricature*, Traviès, comme Daumier, se tourna vers la caricature de mœurs dans *Le Charivari*. Il devint le dessinateur attitré du chiffonnier dans l'abondante littérature pittoresque de la fin des années 1830 et du début des années 1840. Signalons un homme et une femme la hotte sur le dos dans une série sur Paris en 1838[38] ; ou un chiffonnier à l'air inspiré, équipé comme Liard d'un havresac et non d'une hotte, dans une autre série sur Paris en 1840[39] ; ou les illustrations du chapitre « Les chiffonniers » dans les célèbres *Français peints par eux-mêmes* en 1841 : un beau frontispice colorié, un groupe de chiffonniers en tête de page, et un petit chiffonnier en lettrine, trois gravures sur bois[40].

Les séries parisiennes se multiplient au début des années 1840. Dans une scène de rue, un chiffonnier demande du feu à un jeune gandin qui fume un cigare, sur une planche de 1842[41] : c'est le thème traditionnel *Les extrêmes se touchent*, illustré par une lithographie d'Hippolyte Bellangé dès 1823[42].

---

37. Lith. de Becquet, *La Caricature*, n° 100, 4 octobre 1832, pl. CCIV ; Ferment, n° 800.
38. *Paris. 26. Les Chiffonniers*, J. Bourdet jeune, 1838 ; *Le Charivari*, n° 159, 8 juin 1839 ; Ferment, n° 453.
39. *Physionomie de Paris. N° 5. Le Chiffonnier. Je n'aime pas l'Auteur qui a dit : « Il est défendu de déposer les ordures le long des murs »*, Aubert, Bauger, 1840 ; *La Caricature*, 13 septembre 1840 ; Ferment, n° 532.
40. *Les Français peints par eux-mêmes*, Curmer, 1841, t. III, frontispice gravé par Jacques Adrien Lavieille entre les p. 332 et 333 ; tête de page et vignette, p. 333 ; Ferment, n°s 755, 756 et 757.
41. *Les Rues de Paris. N° 11. « Voulez-vous me permettre d'allumer mon brûle-gueule ? »*, Aubert, Bauger, 1842 ; Ferment, n° 546.
42. Bellangé, *Croquis lithographiques*, lith. de Villain, Gihaut, 1823, pl. VII ; *Inventaire du fonds français*, n° 28.

Ill. 7 – *Id.*, La Vie littéraire. *N° 12.* Mon brave vous n'auriez pas relevé ma pièce…
(Aubert, 1845, musée Carnavalet, G. 19125)

Enfin les deux dernières suites de Traviès, en 1845, *La Vie littéraire* et *Comme on dîne à Paris*, parmi ce qu'il fit de mieux, incluent toutes deux une planche montrant un chiffonnier. Dans la première, un auteur s'adresse à un chiffonnier : *Mon brave vous n'auriez pas relevé ma pièce par hazard… elle a dû tomber au bout de la rue de l'Odéon !… – Jeune homme… une pièce qui tombe c'est la seule chose que je ne relève pas !…* [ill. 7]. Le bon mot aurait été inspiré à Traviès par son expérience au comité de lecture du théâtre de l'Odéon[43]. Dans la seconde, la planche *Chiffonniers chiffonnés*, de belle facture, montre un chiffonnier et sa compagne appuyés au parapet d'un pont de Paris : *Un sou de pommes de terre frites pour deux !… dis donc, mon homme, en v'là une noce !…*[44] [ill. 8].

Après 1845, Traviès renonce à la caricature pour se consacrer à la peinture, où le succès lui échappe : de « grandes compositions religieuses inachevées » emplissaient son atelier, rapporte Champfleury[45]. Baudelaire signale dans « Quelques caricaturistes français » : « Depuis quelque temps Traviès a

43. *La Vie littéraire. N° 12*, Aubert, 1845 ; Ferment, n° 609.
44. *Comme on dîne à Paris. N° 13*, Aubert, 1845 ; *Le Charivari*, n° 232, 20 août 1845 ; Ferment, n° 628.
45. Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, *op. cit.*, p. 220.

Ill. 8 – *Id.*, Comme on dîne à Paris. *N° 13.* Chiffonniers chiffonnés. Un sou de pomme de terre frites pour deux !… dis donc, mon homme, en v'là une noce !…
*(*Le Charivari, *n° 232, 20 août 1845, Aubert, musée Carnavalet, G. 19080)*

disparu de la scène, on ne sait trop pourquoi, car il y a aujourd'hui, comme toujours, de solides entreprises d'albums et de journaux comiques. » Lorsque ces lignes paraissent en 1857, Baudelaire semble ignorer ce que Traviès est devenu depuis une douzaine d'années, mais il lui reste fidèle : « C'est un malheur réel, car il est très observateur, et, malgré ses hésitations et ses défaillances,

son talent a quelque chose de sérieux et de tendre qui le rend singulièrement attachant. » Traviès lui-même devait mourir dans le dénuement en août 1859, comme Privat d'Anglemont un mois plus tôt, mais son chiffonnier philosophe lui a survécu longtemps.

Ainsi la figure du chiffonnier, déchiffrée en filigrane des « Quelques caricaturistes français » de Baudelaire, permet de comprendre à la fois sa curiosité et pour la caricature et pour la chiffonnerie, l'une et l'autre liées au développement de la lithographie. Le chiffonnier servant de truchement entre le poète et le caricaturiste, car tous deux sont attachés au papier et il les représente tous deux, leur trio est bien inséparable dans le siècle comme pour l'esthétique de Baudelaire.