

**„LES FEMMES D’ESPRIT”<sup>1</sup>-TIPOLOGII FEMININE ÎN  
LITOGRAFIILE LUI HONORÉ DAUMIER AFLATE ÎN  
COLECȚIA CABINETULUI DE STAMPE AL  
BIBLIOTECII ACADEMIEI ROMÂNE**

Luiza-Antonela BUNBĂNAC

Motto:

Cum! Încă o caricatură despre noi, în  
această dimineață, în «Le Charivari»!..ah!  
zi a vieții mele!

Sper că de data acesta este ultima!..și dacă  
vreodată acest Daumier îmi cade în mâini,  
îl va costa scump pentru că și-a permis să  
tricoteze Ciorapii Albaștri<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Titlul acestui studiu mi-a fost inspirat din seria de texte din cuprinsul catalogului de expoziție Kirsten Powell, Elizabeth C. Childs, *Femmes d’esprit: Women in Daumier’s Caricature*, Londra, University Press of New England, 1990, ce a avut loc la Christian A. Johnson Memorial Gallery, Middlebury College, Middlebury, în June 16-July 15, 1990. După cum relatează Elizabeth Childs, în secolul al XIX-lea expresia „femmes d’esprit” era folosită pentru a desemna femeile progresiste, inteligente, perspicace, elegante. Când această dimensiune a spiritului se manifestă împotriva ordinii sociale, devenind o amenințare, termenul capătă o conotație peiorativă, fiind demn de critică. Pentru studiul de față am ales al doilea sens al termenului.

<sup>2</sup> „Comment! encore une caricature sur nous, ce matin, dans le Charivari! ... ah! jour de ma vie! J’espère bien que cette fois c’est la dernière!... et si jamais ce Daumier me tombe sous la main, il lui en coutera cher pour s’être permis de tricoter des Bas bleus”. Loÿs Delteil, *Le Peintre-graveur illustré (XIX - XXIème siècles)*, Tome vingtième,

---

*Résumé:* L'œuvre graphique d'Honoré Daumier, en particulier la lithographie qui occupe une part importante de sa création artistique, est analysée à la lumière politique et sociale du XIXe siècle, à la suite de son travail pour le quotidien *Le Charivari*.

Trois des séries de lithographies publiées dans le quotidien *Le Charivari* entre 1844 et 1849, à travers l'analyse des gestes et des attitudes, se concentrent sur différentes typologies féminines, mettant en évidence la déviance des femmes par rapport aux normes sociales et familiales acceptées par la société française du XIXe siècle. Cette question accentue la dichotomie entre la femme honnête et la femme déçue et se reflète dans la production visuelle des caricatures de Daumier. Elle est lue en relation avec l'anxiété produite par les conséquences de ces comportements et les demandes d'émancipation des femmes.

*Mots-clés:* Honoré Daumier, caricature, lithographie, les femmes, Arts graphiques.

---

La data de 03 august 1844, pe pagina a treia a cotidianului satiric „Le Charivari” (1832-1937), editorul ziarului, Charles Philipon, a publicat o litografie (Fig. 1) reprezentând două scriitoare aflate într-un interior burghez, una dintre ele adresându-i-se celeilalte, care ține în mână un ziar, al cărui titlu este lizibil, exprimându-și indignarea față de Honoré Daumier.

Tehnica folosită de Daumier prin introducerea reclamei ziarului în caricatură este o declarație fermă și asumată privind poziția pe care publicația și artistul o au la adresa femeilor ce aspirau la statutul de scriitoare. Litografia, ca mijloc popular și rapid pentru răspândirea imaginii în rândul burgheziei, devine o arenă de discuții și de decodificare a unui limbaj vizual folosit ca uneltă de propaganda socială.

Apariția litografiei la începutul secolului al XIX-lea în Franța, este legată de posibilitatea răspândirii unei imaginii în mai multe exemplare, fiind văzută, la început, ca o tehnică reproductivă. Interesul pe care artiști precum Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Paul Gavarni, Honoré Daumier, Édouard Manet, Edgar Degas și Henri de Toulouse-Lautrec îl manifestau pentru acest mediu, se identifică cu dominația individualității artistice prin libertatea de

expresie și spontaneitatea execuției pe care litografia o presupune<sup>3</sup>. În acest context, litografia câștigă autonomie, este eliberată de statutul de tehnică de reproducere și devine o practică artistică. Odată cu impactul pe care această tehnică îl capătă asupra periodicelor epocii, în special asupra săptămânalului „La Caricature” (1831 - 1843) și cotidianului „Le Charivari” (1832 - 1937), extensii și embleme ale marii antreprize editoriale ale Maison Aubert<sup>4</sup>, organe de opinie publică, litografia reușește să devină o forță publică. Puterea presei constă în capacitatea de a iniția polemici, discuții și de a răspândi mesaje, de a prezenta evenimentele zilei. Caricatura, înțeleasă după formula lui Jules Champfleury ca un „strigăt al cetățenilor”<sup>5</sup>, va fi folosită în litografie pentru inaugurarea unei versiuni critice a realității politice și sociale. Artiștii, cu precădere cei angajați de Charles Philipon, una dintre cele mai importante figuri ale presei secolului al XIX-lea, aveau misiunea de a scoate la lumină schimbările profunde ale mediului în care trăiau, sancționând vehement orice abatere de la norma socială și politică a epocii. Efectul combinat al situației politice, începând cu Revoluția de la 1830 și până la sfârșitul secolului al XIX-lea, dezvoltarea presei de opinie și schimbările în tehnicile de reproducere, aveau să ofere pentru artiști precum Honoré Daumier, Jean Ignace Isidor Grandville, Édouard Traviès, Charles Amédée de Noé, cunoscut precum Cham, Henry Monnier și Paul Gavarni condițiile de care aveau nevoie pentru a prospera. Totodată, această perioadă a provocat „o febră a caricaturii”, artiștii aducându-și contribuția la o prodigioasă serie de „bufonerii politice și sociale” o adevărată comedie grotescă și sângeroasă”<sup>6</sup>. Caricatura, citită în termenii comentariului politic și social, practică de acești artiști, va fi încărcată cu o serie de coduri vizuale, adresate unui public care învață să le citească și să le descifreze, devenind recognoscibile, intrând în conștiința publică prin repetarea de la o serie la alta.

În acest discurs, începuturile lui Daumier se leagă de litografie ce permite desenului său să se exprime în mod liber și spontan, noul mediu

---

<sup>3</sup> Wilhelm Weber, *Histoire de la Lithographie*, Paris, Aimery Somogy, 1967, p. 11.

<sup>4</sup> Élisabeth Parinet, *Dictionnaire des imprimeurs lithographes du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, École nationale des chartes, Centre Jean Mabillon, 2014, <http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/dictionnaire>, accesat la 25 mai 2024.

<sup>5</sup> Jules Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Troisième édition, Paris, E. Dentu, 1885, p. VI.

<sup>6</sup> Charles Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, „Curiosités esthétiques”, Paris, Libraire –Éditeur Louis Conard, 1923, p. 407.

constituind principala axă a creației sale artistice. Practicată până la căderea celui de-al Doilea Imperiu Francez, în 1870, litografia va deveni pentru Daumier, nu doar o sursă sigură pentru existență, ci și practicarea în timpul liber a picturii „iubita ascunsă a sufletului său”<sup>7</sup>, țelul suprem al ambiției sale. Din colaborarea cu Charles Philipon la cele două antreprize editoriale au rezultat patru mii de litografii, inventariate de către Loÿs Delteil în catalogul raisonné „Le peintre-graveur illustré”, publicat la Paris între 1925 - 1930 în 19 volume, împărțite în serii sau suite. Din aceste serii au intrat în mentalul colectiv al epocii tipologii umane, precum burghezii, avocații, femeile intelectuale, ce au fost văzute atât ca o abatere de la normă cât și ca amenințare pentru stabilitatea și ordinea socială.

Plecând de la analiza a trei dintre seriile publicate în cotidianul „Le Charivari”, între 1844 - 1848, studiul de față își propune să analizeze, în lumina aspectelor politice și sociale ale epocii, intersecția dintre tipologiile feminine prezente într-o selecție din seriile „Les Bas-Bleus” „Les Divorceuses” și „Les Femmes Socialistes” și impactul acestor reprezentări pentru publicul ce era înconjurat de acestea, văzute ca unelte propagandistice pentru susținerea valorilor tradiționale.

Litografiile la care vom face referire fac parte din patrimoniul Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române. Marea producție artistică de stampe realizată de Honoré Daumier de-a lungul carierei sale artistice este inventariată și catalogată la aproximativ 7000 de lucrări, incluzând aici desenele și gravurile în lemn<sup>8</sup>. Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române deține 2000 de litografii, din cele mai importante serii, în tiraje de epocă și stadii importante pentru orice colecționar. Ele provin din cele două mari donații făcute Cabinetului între 1954 și 1962 de către Profesorul Academician Doctor Mihai Ciucă și Profesorul George Oprescu. Acestea au fost completate cu achiziții între anii 1955-1966 din colecțiile Alexandru și Barbu Slătineanu, Eugen Filotti, Lucia Nădejde, Octavian Teodosiu.

În România, interesul pentru opera lui Daumier a fost constant pe toată perioada secolului al XX-lea, putând fi asociat unui fenomen. Gustul colecționarilor *connaisseurs* pentru litografia lui Daumier, menționându-i alături de donatorii Cabinetului de Stampe și pe Mihail Kogălniceanu, Anastase Simu și

<sup>7</sup> George Oprescu, *Honoré Daumier*, „Scânteia”, Anul 28, Nr. 4184, 16 martie 1958, p. 3.

<sup>8</sup> <https://www.daumier-register.org/login.php?startpage>.

Profesorul Ion Cantacuzino, s-a manifestat atât pentru originalitatea și autenticitatea acestei tehnici, precum și, grație unui spațiu cultural comun, numeroase personalități ale artelor și științei românești din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea au venit la studii în Franța și au frecventat mediul cultural parizian al epocii. Aceștia dețineau în colecțiile lor exemplare din importantele serii de caricaturi publicate în cele două periodice „La Caricature” și „Le Charivari”<sup>9</sup>.

Un rol important în captarea interesului publicului și diseminarea gustului pentru litografiile lui Daumier l-au jucat mijloacele moderne de răspândire a cunoașterii, precum organizarea de expoziții și presa cotidiană. Primele caricaturi au fost tipărite în Țara Românească de Ion Heliade Rădulescu în 1839 în „Curier de ambe sexe”, copiind desene ale lui Honoré Daumier<sup>10</sup>.

În prima parte a secolului al XX-lea, presa a publicat o serie de articole elogioase la adresa lui Daumier, în special la aniversarea a 150 de ani de la nașterea artistului, eveniment de mare amploare ce a făcut parte din seria organizată de către Consiliul Mondial al Păcii. Evocatoare în acest sens sunt articolele scrise de istoricii și criticii de artă români<sup>11</sup>. Henri Blazian face

---

<sup>9</sup> Mihail Kogălniceanu primea cu regularitate din Franța revista „La Caricature” din care se informa asupra campaniei de presă desfășurată asupra Regelui Louis-Philippe și guvernului său. Remus Niculescu, *Contemporani cu Daumier. Scriitori români și caricaturisti francezi între 1835 și 1860*, în Revista „Studii și Cercetări de Istoria Artei –Seria Artă Plastică”, Tomul 18/2 1971, p. 251.

<sup>10</sup> În „Curier de ambe sexe”, Ion Heliade-Rădulescu a publicat pamfletul *Domnul Sărsăilă* (1839), ilustrat cu desene de Honoré Daumier, preluate din revista „Le Charivari” și ușor adaptate. Din cauza condițiilor tehnice de imprimare, desenele au fost litografiate în atelierul lui G. Venrich, în timp ce originalele lui Daumier erau gravate în lemn, ceea ce a afectat calitatea imaginilor. *Ibidem*, p. 258.

<sup>11</sup> Pentru reflectarea operei lui Daumier în presa din România au fost consultate articolele următoare: Henri Blazian, *Plastica*, „Adevărul literar și artistic”, Anul X, Seria a II a, 17 ian.1932, p. 3, Ionel Jianu, *Un înaintaș al caricaturii realiste*, „Flacăra”, Anul 3, Nr. 4, ianuarie-februarie 1954, p. 154, Amelia Pavel, *Expoziția de gravură franceză*, „Steagul Roșu”, Anul 2, Nr. 356, 22 mai 1955, p. 2, Ion Frunzetti, *Daumier*, „Contemporanul”, Anul 12, Nr.8, ianuarie-iunie 1958, p. 61, Barbu Brezianu, *Tonitza despre Daumier*, „Contemporanul”, Anul 12, Nr. 8, ianuarie - iunie 1958, p. 61, Maria Hatmanu, *Expoziția Honoré Daumier*, „Flacăra Iașului”, Anul 14, Nr. 3589, martie 1958, p. 2, Petru Comărnescu, *Daumier*, „Tribuna”, Anul 2, Nr. 13, 29 martie 1958, Eugen Schileru, *Arta militanta*, „Contemporanul”, Anul 13, Nr.17, 1 mai 1958, p. 2, Constantin Mihai, *Expoziția Daumier la Ploiești*, „Munca”, Anul 14, Nr.3291, 31 mai 1958, p. 4, George Oprescu, *Honoré Daumier*, „Scânteia”, Anul 27, Nr. 4164, 15 martie 1958, p. 3.

paralele între artistul francez și evoluția caricaturii în spațiul românesc, iar Ion Frunzetti, George Oprescu, Eugen Schileru, Ionel Jianu reconstituie traseul artistic al acestui „pictor al poporului”, acordându-i locul cuvenit în conștiința populară. Activitatea artistică a lui Daumier a avut ecouri și în rândurile artiștilor români. Nicolae Tonitza, care își găsisse afinități cu artistul francez, într-un articol publicat în anul 1910, deplângea „trista soartă a caricaturistului român”, care era redus la funcția de „slujbaş-mașină”, acționând la comanda unor patroni politici. Expozițiile deschise în București, Iași și Ploiești, au constituit o revelație pentru amatorii de artă și, cum era de așteptat pentru un astfel de eveniment, a fost amplu comentată de întreaga presă a vremii.

Ne vom concentra atenția în acest studiu, într-o primă parte, pe statutul și rolul caricaturii, cu trimitere la o serie de teorii care să încerce să lamurească diferitele valori ce i-au fost atribuite în funcție de cum a valorizat-o perioada ce i-a dat naștere. Apoi, vom avea în vedere conceptul de *desen* ca practică artistică a lui Daumier, strâns legat de procesul caricaturii și tehnica litografiei. Ultima parte a studiului va încerca să decodifice tipologiile feminine prezente în cele trei serii selectate și impactul lor asupra publicului, încercând să răspundă la întrebarea „Cum se justifică popularitatea acestor imagini în rândul publicului?”.

### **Scurte reperi teoretice asupra noțiunii de „caricatură”**

Pentru istoriografia artei, conceptul „caricatură” nu este unanim acceptat, acesta căpătând o serie de valențe și înțelesuri în funcție de epoca ce l-a valorizat. Discursul despre caricatură și rolul ce îi este acordat reprezintă factorii care au dus la acceptarea acesteia ca domeniu de studiu al istoriei și teoriei artei și la modificarea statutului său.

Studiul fundamental lui E. H. Gombrich și Ernst Kris<sup>12</sup>, la care ne raportăm în cuprinsul acestui capitol, plasează nașterea genului la sfârșitul secolului al XVI-lea, în ambianța atelierului artistic al fraților Agostino și Annibale Carracci. Pentru a le clarifica, ei insită asupra noțiunii de „deformare”, asociată discursurilor din teoria artei.

---

<sup>12</sup> E. H. Gombrich, Ernst Kris, *The Principles of Caricature*, „British Journal of Medical Psychology”, Vol. 17, 1938, <https://gombrich.co.uk/papers-and-articles>.

În introducerea lucrării *Arte di Bologna*<sup>13</sup>, Giovanni Antanasio Mosino, pseudonimul sub care semna Massani, citat de Gombrich, utilizează termenul de „ritrattini carichi” (portrete încărcate) în legătură cu portretele experimentale ale fraților Carracci, destinate glumelor de atelier, amuzamentului<sup>14</sup>. Giovanni Battista Agucchi<sup>15</sup> ne face cunoscut că „portretele încărcate” erau definite ca fiind schițele la care Annibale Carracci excela. În contrast cu teoria tradițională a frumuseții, el susținea că a desena o caricatură înseamnă a îngădui naturii deformarea sa până la punctul de a realiza „deformarea perfectă” sau chiar „frumusețea deformării”, adică inversarea frumuseții ideale<sup>16</sup>.

Pornind de la etimologia termenului „caricatură” (de la verbul italian „caricare”-a încărca, a exagera trăsăturile, îndeosebi negative, ale unei persoane, cu o intenție satirică sau umoristică)<sup>17</sup>, autorul nu face altceva decât să accentueze, să exagereze, defectele deja prezente în subiectul înfățișat cu scopul de a stârni râsul. Acest aspect a oferit întotdeauna o bună justificare celor care nu consideră caricatura drept o formă de artă: a face haz de valorile serioase ale vieții, l-ar degrada pe individ, l-ar coborî făcându-l urât. Însă, obiectivul lui Annibale Carracci a fost să realizeze comicul în perfecțiunea lui, să arate că până și deformarea, urâtul, pot fi concepute ca opusul „pozitiv” al frumosului. Deformând trăsăturile unui individ, caricatura sancționează obiceiurile, atitudinile, manierismele. În acest sens, ea poate căpăta caracterul unei adevărate sancțiuni sociale și morale<sup>18</sup>.

---

<sup>13</sup> Titlul inițial al lucrării era: *Diverse figure al numero di ottanta, Disegnate di penna/ nell'hore di recreatione/ da/ annibale carracci/ intagliate in rame/ E cavate dagli originali /da simone guilino paragino*, publicată în anul 1646. A doua ediție apărută în același an este publicată sub denumirea „*Le Arti di Bologna*”. <https://www.artemide-edizioni.it/prodotto/il-libro-dei-mestieri-di-bologna-nellarte-dei-carracci>.

<sup>14</sup> E. H. Gombrich, Ernst Kris, *The Principles of Caricature*, *Ibidem*, p. 320.

<sup>15</sup> Giovanni Battista Agucchi, *Trattato della Pittura, Diverse Figure*, 1646, p. 6, *apud*. Sheila McTighe, „Perfect Deformity, Ideal Beauty, and the «Imaginaire» of Work: The Reception of Annibale Carracci's «Arti di Bologna» in 1646”, *Oxford Art Journal*, 1993, Vol. 16, No. 1, 1993, p. 78, <https://www.jstor.org/stable/1360538>, accesat la data de 2 mai 2024.

<sup>16</sup> Courtney Rawlings, *Caricature in the Carracci Academy: Experiments at the Limits of Recognition*, „Master's Thesis”, 2017, p.4. <https://www.academia.edu/37764370/>

<sup>17</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/caricatura/?search=caricatura>, accesat la data de 20 iunie 2024.

<sup>18</sup> E. H. Gombrich, Ernst Kris, *The Principles of Caricature*, „British Journal of Medical Psychology”, Vol. 17, 1938, p. 6, <https://gombrich.co.uk/papers-and-articles>.

Deformările experimentale ale fraților Carracci, neglijând convențiile artistice ale reprezentării, erau o practică conștientă, o alegere stilistică deliberată, pusă în slujba demolării canoanelor clasice progresive și neoplatonice și afirmarea unei legitimități artistice a „urâtului”<sup>19</sup>. De fapt, acest discurs fusese inaugurat de Leonardo da Vinci în „Trattato della pittura”, scris la sfârșitul secolului al XV-lea, ce poate fi considerat, în anumite aspecte, ca o premisă teoretică pentru nașterea caricaturii.

Prima definiție a caricaturii ne este oferită de Filippo Baldinucci în *Vocabolario toscano dell' arte del disegno*, din anul 1681:

„Caricatura. A alcătui portrete, prin care ei, pictorii și sculptorii, ținesc la asemănarea cea mai deplină cu întregul persoanei portretizate, în timp ce totuși, pentru a obține hazul și uneori chiar ironia, măresc în chip disproporționat și scot în evidență defectele trăsăturilor copiate, astfel că portretul privit ca întreg pare a fi modelul însuși, în timp ce elementele componente sunt modificate”<sup>20</sup>.

Din definiția lui Baldinucci se remarcă una dintre caracteristicile acestui „gen artistic”, și anume, este un mod de a face portrete, fără a avea un motiv interpretativ, ci, doar rezumându-se la amuzament. Succesul de care aceste portrete s-au bucurat nu consta doar în asemănările dintre model și reprezentarea caricaturală, ci subliniau puterea imaginilor de a oferi alternative ale realității prin imagine<sup>21</sup>. Principiul echivalenței în diferența obținută prin modificare, enunțat de Baldinucci este preluat de Gian Lorenzo Bernini, responsabil cu exportul termenului în Franța și de acolo în întreaga Europă. Pentru Bernini scopul caricaturii era de a descoperi în deformare o trăsătură

---

<sup>19</sup> Courtney Rawlings, *Caricature in the Carracci Academy: Experiments at the Limits of Recognition*, „Master's Thesis”, 2017, p. 6, accesat la data de 25 mai 2024.

<sup>20</sup> „Caricare. Mettere il carico, aggravare di peso che che sia. Lat. Onerare. E caricare dicesi anche da pittori o scultori, un modo tenuto da essi in far ritratti, quando si può somiglianti al tutto della persona ritratta; ma per giuoco, e talora per ischernò, aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente, talmente che nel tutto appariscano essere essi, e nelle parti sieno variati”, Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell' arte del disegno*, 1681, p. 29 apud., E. H. Gombrich, *Experimentul caricaturii*, „Artă și iluzie”, București, Editura Meridiane, 1973, p. 402.

<sup>21</sup> E. H. Gombrich, *op.cit.*, p. 405.



asemănătoare modelului, în special atunci când artistul transformă figura umană într-un animal, sau obiect neînsuflețit<sup>22</sup>.

În secolul al XVII-lea, caricatura a fost exclusă din discursul teoretic din cadrul *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de la Sculpture*, întrucât portretul încărcat nu era o redare a modelului, ci o asociere de defecte, fapt ce a condus la marginalizarea sa. Ideea că subiectul portretizat nu se mai poate elibera de impresia trezită de caricatura sa, însoțindu-l ca o marcă, jucând un rol decisiv în construcția imaginii sale<sup>23</sup>, duce la o nouă modalitate de raportare la statutul caricaturii.

Discursul despre caricatură și rolul ce îi este acordat în secolul al XIX-lea reprezintă factorii cu rol hotărâtor care au condus la modificarea statutului și la acceptarea sa ca parte a teoriei artei. Charles Baudelaire în eseuul său din 1857 definea caricatura un „gen ciudat” întemeiat pe o dualitate: „caricatura este dublă: desenul și ideea; desenul este violent, ideea mușcătoare și voalată”<sup>24</sup>. Criticul are în vedere atât dimensiunea de sancțiune socială, cât și plasarea sa într-un registru estetic, al artei. Elementul comic provine direct din formele, sintaxa și limbajul caricaturii, care este înțeles ca o imagine distorsionantă, desfrânată, excesivă, monstruoasă și degradantă, o imagine al cărei scop este de a „arăta oamenilor propria lor urâtenie morală și fizică”<sup>25</sup>. Edificatoare în acest sens este seria „Les Poires”, suita de portrete caricaturale realizate de către Charles Philipon ce reprezintă imaginea „Regelui-Cetățean”, Louis-Philippe, transformată într-o pară, devenind asociată cu imaginea regelui pentru toată perioada de domnie a acestuia. Era un aspect important, după cum observa Charles Baudelaire invocând „spiritul literar”<sup>26</sup> al caricaturii, pentru că vorbea despre abilitatea pictorilor de a încărca cu o serie de coduri politice și sociale o imagine, contribuind la educarea populației în descifrarea unei noi narațiuni vizuale. Criticul recunoaște același spirit în desenele lui Daumier și Gavarni publicate în presa anilor 1830.

---

<sup>22</sup> E. H. Gombrich, Ernst Kris, *The Principles of Caricature*, „British Journal of Medical Psychology”, Vol. 17, 1938, p. 321, <https://gombrich.co.uk/papers-and-articles>.

<sup>23</sup> E. H. Gombrich, *Experimental caricaturii*, p. 419.

<sup>24</sup> Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, *op.cit.*, p. 369.

<sup>25</sup> *Ibidem.*, p. 370.

<sup>26</sup> *Idem*, *Salon 1845*, *op.cit.*, p. 10.

În *Histoire de la caricature moderne*, Jules Champfleury, teoretician al realismului și apărător al lui Courbet, face explicită noțiunea de caricatură. Pentru el, caricatura este „o artă brută, cinică, lipsită de artă, care este totuși interesantă ca expresie a sentimentelor rebele ale unui popor aflat în proces de trezire”<sup>27</sup>. La o privire mai atentă, putem afirma că cele două atitudini critice ale secolului al XIX-lea situează caricatura între imitație și denaturare, între observarea unui referent și transpunerea lui, nu traducerea lui. Baudelaire a remarcat acest lucru în litografiile lui Daumier, la a cărui lucrare își invită cititorul:

„Răsfoiți-i opera și veți vedea desfășurându-se în fața ochilor voștri, în realitatea sa fantastică și izbitoare, tot ce conține un oraș mare de monstruozițată vii. Daumier cunoaște toate comorile înspăimântătoare, grotești, sinistre și comice pe care le conține”<sup>28</sup>.

Grație rediscutării unor concepte fundamentale în a doua jumătate a secolului al XX-lea, perioadă cunoscută sub denumirea generică de postmodernism, caricatura a primit alte valențe. La aproape o jumătate de secol de la studiile lui Gombrich asupra caricaturii, Rudolf Arnheim, în esul său „The Rationale of Deformation” a arătat că „abaterea de la normă devine regulă”. Caricatura, văzută de Arnheim ca „o demonstrație spectaculoasă a expresiei prin abatere”<sup>29</sup>, are în vedere, pentru a spori efectul amuzant, că principala condiție, nu este doar abaterea de la o normă dată. Ci, efectul este sporit dacă norma este prezentă în imagine, ca bază de la care pleacă deviația. Cu alte cuvinte, umorul și, mai important pentru studiul de față, comentariul social al caricaturii, se află în deviere, iar publicul trebuie să cunoască norma, în cazul nostru contextul politic, social, cultural, de la care aceasta se abate.

În Franța, publicarea revistelor de caricatură, dezvoltarea presei precum și ascensiunea litografiei ca mijloc ieftin și rapid de difuzare a imaginii, vor

---

<sup>27</sup>Jules Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, Troisième édition - Très-augmentée, É. Dentou, , 1885, p. IX.

<sup>28</sup> „Feuilletez son œuvre, et vous verrez défilér devant vos yeux, dans sa réalité fantastique et saisissante, tout ce qu'une grande ville contient de vivantes monstruosités. Tout ce qu'elle renferme de trésors effrayants, grotesques, sinistres et bouffons, Daumier le connaît”. Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 415.

<sup>29</sup> Rudolf Arnheim, *The Rationale of Deformation*, „Art Journal”, Vol. 43, No. 4, *jstor*, <https://doi.org/10.2307/776728>, accesat la data de 2 mai 2024.

conduce la creșterea unei culturi vizuale de consum. Caricatura politică și socială va cunoaște o mare popularitate și va fi investită cu o serie de coduri ce vor domina cultura vizuală pe aproape tot parcursul secolului al XIX-lea. Raportul său cu publicul a fost crucial în modul de transmitere a mesajelor și a funcționat ca o conexiune între imageria populară și publicul cărui i se adresa. Publicațiile lui Philipon erau barometre culturale, contemplate în vitrinele magazinelor, în cafenele sau în *cabinets de lecture*, fiind accesibile unei populații urbane, care își permitea să le cumpere, influența ei fiind limitată la clasele de mijloc educate care înțelege raportarea la un mediu social și politic în plină transformare.

Văzută astfel, caricatura dobândește o semnificație profundă, ce a constituit baza pentru transfigurarea imaginilor pentru care Daumier, eliberat de limitarea la statutul de ilustrator, devine primul mare caricaturist modern<sup>30</sup> al generației sale.

### **Desenul-ca limbaj al caricaturistului**

„La Paris, cunoaștem doar doi oameni care desenează la fel de bine ca Dl. Delacroix, unul într-o manieră similară, celălalt într-o metodă opusă. Unul este Dl. Daumier, caricaturistul; celălalt, Dl. Ingres, marele pictor, vicleanul adorator al lui Rafael”<sup>31</sup>.

Desenul lui Honoré Daumier este exprimat prin capacitatea de a face vizibil dinamismul unui gând și observația, manifestat în linii, mișcare și expresie, puse în slujba nașterii unei narațiuni. Și acest lucru nu este lipsit de justificare; el este susținut de concepțiile teoreticienilor din secolul al XIX-lea, Charles Baudelaire, Jules Champfleury, Edmond Duranty și, motivat de litografie, ca nou mediu în care se afirmă.

Identitatea lui Daumier ca desenator se manifestă în diverse forme: fie că este vorba despre litografie, mediul predilect al artistului, acuarele, studii, schițe pregătitoare pentru pictură sau desene care nu au altă funcție decât aceea de a evacua gândurile artistului și de a înregistra observațiile, ele posedă aceeași energie grafică. Această caracteristică a fost remarcată de Charles Baudelaire

---

<sup>30</sup> Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 417.

<sup>31</sup> „Nous ne connaissons, à Paris, que deux hommes qui dessinent aussi bien que M. Delacroix, l'un d'une manière analogue, l'autre dans une méthode contraire. L'un est M. Daumier, le caricaturiste; l'autre, M. Ingres, le grand peintre, l'adrateur rusé de Raphaël”. Charles Baudelaire, *Salon 1845, op.cit.*, p. 11.

care le-a denumit generic „desene”, fără a face deosebire între tehnici. Respectând afirmația lui Baudelaire, vom folosi termenul „desene” prin referire la modul de concepere a caricaturii și litografiei.

Prima încercare de a descrie desenul lui Honoré Daumier îi aparține lui Charles Baudelaire:

„Daumier desenează poate mai bine decât Delacroix, dacă preferăm calitățile sănătoase, în locul facultăților ciudate și bizare, ale unui mare geniu bolnav de geniu. Domnul Ingres, atât de îndrăgostit de detaliu, desenează poate mai bine decât ambii, dacă se preferă finețea minuțioasă, armonia ansamblului și caracterul compoziției”<sup>32</sup>.

Situându-l pe Daumier între cei doi titani ai picturii franceze din secolul al XIX-lea, criticul încearcă să concilieze disputa „linie versus culoare”, afirmată în discursul teoretic din Academia Franceză, sau, pentru secolul al XIX-lea, disputa dintre neoclasicismul tradițional al epocii și romantismul nonconformist.

Formulele la care Daumier recurge în realizarea desenului sunt îndatorate unei autoinstruirii. Ele derivă din necesitatea însușirii desenului ca bază a pregătirii artistice și mijloc esențial pentru o observație corectă.

Formarea artistică a lui Daumier urmează etapele instruirii pe care fiecare elev de la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts din Paris trebuia să le parcurgă. Chiar dacă artistul nu a fost elevul acestei școli, începuturile sale, plasate sub tutela academicianului Alexandre Lenoir, arheolog, director al Musée des Monuments Français<sup>33</sup>, sunt legate de studiul desenului după sculpturi antice. Etapa următoare în dobândirea unei pregătiri artistice este cea a desenului după model viu, pe care Daumier o realizează la Académie Suisse, un mediu fără instructori doar cu modele, unde studenții își urmau propriile înclinații. În atelierul litografului portretist Zéphirin Belliard, întâlnirea cu litografia a contribuit la însușirea unei discipline necesare activității, prin

---

<sup>32</sup> „Daumier dessine peut-être mieux que Delacroix, si l'on veut préférer les qualités saines, bien portantes, aux facultés étranges et étonnantes d'un grand génie malade de génie; M. Ingres, si amoureux du détail, dessine peut-être mieux que tous les deux, si l'on préfère les finesses laborieuses à l'harmonie de l'ensemble, et le caractère du morceau au caractère de la composition”, Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 11 - 12.

<sup>33</sup> Arsène Alexandre, *Daumier*, Paris, Les Éditions Rieder, 1928, p. 18.

antrenarea mâinii în redarea desenului pe piatră. Necesitatea de a lucra în revers i-a ascuțit imaginația picturală și simțul compoziției<sup>34</sup>.

O primă confirmare ca desenator o are din partea lui Achille Ricourt, editorul săptămânalului „L'Artiste”, care îi cumpără primele desene. Remarca editorului, „Dumneavoastră stăpâniți gestul”, era de fapt confirmarea capacității lui Daumier de a sintetiza într-un trăsătură un caracter uman<sup>35</sup>. Această sinteză ce afirmă exactitatea desenului are un caracter expresiv, ce se opune exactității academice și îi devine stil. Un stil coerent, exact, ce s-a impus în litografiile sale, grație curajului de a exclude orice element decorativ<sup>36</sup>.

Stilul articulat al desenului și atenția la contur îl apropie de Ingres. Însă, „creionul său capătă impetuoșitate și violență, liniile curg cu inflexiuni animate, îndrăznețe, rapide, desenul ia o formă corpolentă decisă de o manieră definitivă, irevocabilă”<sup>37</sup>, prin libertatea de expresie pe care o practică. Predilecția pentru clarobscur, mișcare, redarea fizionomiilor și volumelor, redată cu ajutorul creionului litografic, „aliatul său în acest demers”<sup>38</sup>, sunt îndatorate unui talent înăscut, unei „vocații de neoprit”<sup>39</sup> și filtrului aplicat din pictura marilor maeștri de la care s-a hrănit. Frecventarea tradiției artistice, prin recursul la Michelangelo, Rubens, Nicolas-Toussaint Charlet, Francisco de Goya, William Hogarth, Alexandre-Gabriel Decamps, nu era altceva decât investigarea posibilităților de diversificare a limbajului grafic în moduri expresive diverse, până la adoptarea unui limbaj propriu, recunoscutibil.

S-a spus despre desenul lui Daumier ca sugerează fervoarea coloristică a lui Eugène Delacroix, printr-un „fel de a simți desenul ca sugestie de culoare”<sup>40</sup> desenul lui fiind „colorat de la sine”<sup>41</sup>, iar litografia a acționat favorabil asupra acestui aspect, prin libertatea pe care caricatura o presupune.

---

<sup>34</sup> Colta Ives, „Drawing at Liberty: Daumier's Style”, in Colta Ives, Margret Stuffmann, Martin Sonnabend, *Daumier Drawings*, New York, The Metropolitan Museum of Art, February 26 - May 2, 1993, p. 7.

<sup>35</sup> „Vous avez le geste, vous”, Jean Adhemar, *Honoré Daumier*, Paris, Pierre Tisne, 1954, p. 13, *apud*, Colta Ives, *op.cit.*

<sup>36</sup> Lionello Venturi, *Pictori moderni*, București, Editura Meridiane, 1968, p. 120 - 121.

<sup>37</sup> Edmond Duranty, *Étude sur Daumier*, „Gazette des Beaux-Arts”, Ser. 2, Nr. 17, mai 1878, p. 432. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203106s?rk=21459;2>, accesat la data de 25 mai 2024.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 433.

<sup>39</sup> Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 407.

<sup>40</sup> Lionello Venturi, *op.cit.*, p. 121.

<sup>41</sup> Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 419.

Ideea de culoare utilizată de teoreticienii care scriu despre desenul lui Daumier contribuie la definirea formei picturale a desenului său, sintetizată din lumină și umbră, schematizată în alb și negru<sup>42</sup>, despre care Baudelaire afirmă: „creionul lui conține și altceva decât negrul bun să delimiteze conturile. La el, culoarea se ghicește întocmai ca și gândul; ori aceasta este semnul unei arte superioare pe care toți artiștii inteligenți l-au văzut limpede în operele lui”<sup>43</sup>.

Daumier, observa Edmond Duranty, „desena doar atunci când ideea era bine conturată în minte, fără să revină asupra desenului, o precauție de a merge înainte doar cu certitudine”<sup>44</sup>. Afirmăția lui Duranty este edificatoare pentru a înțelege că execuția unui desen nu era un gest mecanic, obținută prin recursul la desenul după natură, așa cum proceda Ingres. Ci era produsul unei memorii „ce-i ținea loc de model”<sup>45</sup>, o traducere a unei imaginații averse de a fi redată la viață și a unei observații precise. Folosindu-le, Daumier le pune în slujba dezvoltării unui vocabular de forme, unui repertoriu de tipologii și gesturi la care apela, de multe ori prin reluare frecventă<sup>46</sup>.

Activitatea gestuală a artistului este dezvăluită în aspectul sculptural al desenului, linia având o prezență tactilă, robustă, ceea ce l-a determinat pe Honoré de Balzac să observe că Daumier „îl are pe Michelangelo sub piele”<sup>47</sup>, iar pe Champfleury să spună că „desenele sunt făcute de o mână virilă”<sup>48</sup>. Acesta devine un aspect distinctiv și fundamental al desenului lui Daumier. Deși litograf prolific, desenator și pictor, activitatea sa ca sculptor, mai puțin numerică<sup>49</sup>, a lăsat urme asupra demersului său grafic, făcând din Daumier nu doar un mare caricaturist, ci și „unul dintre cei mai mari artiști ai artei

<sup>42</sup> Lionello Venturi, *op.cit.*, p. 120.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>44</sup> Edmond Duranty, *op.cit.*, p. 430.

<sup>45</sup> Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 418.

<sup>46</sup> Acest aspect va fi subliniat în capitolul următor.

<sup>47</sup> „Ce gaillard-là a du Michel-Ange sous la peau”, Arsène Alexandre, *Daumier*, Paris, Les Edition Rieder, 1928, p. 9.

<sup>48</sup> Jules Champfleury, *Histoire de la caricature moderne (3e édition)*, Paris, E. Dentu, 1885, p. 307.

<sup>49</sup> În activitatea sa artistică, Honoré Daumier a realizat 120 de sculpturi, reprezentând busturi sau figuri întregi, ale unor personalități din epocă precum deputați, magistrați, bancheri, oameni politici, burghezi, amatori de artă, realizate în diverse tehnici și din materiale diverse bronz, lut, bronz de Barbedienne, bronz de Valsuani, bronz de Surmoulage.

<https://www.daumierregister.org/werklist.php?start=1&showallsculpture=1>.

moderne”<sup>50</sup>. Raportat la acest aspect, Daumier a contribuit la definirea unui limbaj grafic caracterizat prin tridimensionalitate, prezența personajelor în spațiu, mișcare, volume, limbajul corpului și fizionomiei. Aspectul sculptural al desenelor sale, menit să capteze în contururi ferme informația, fascinația pentru prezența umană, mișcarea, exprimarea emoțiilor, fizionomii, nu urmăreau o redare a reprezentării, imposibilă întrucât desena din memorie, ci era o nouă concepție a fizionomiei umane ce va triumfa prin creația sa și a lui Delacroix<sup>51</sup>.

Vom încerca să descriem sursele și atracția lui Daumier pentru mișcare și reprezentarea fizionomiilor, ca parte componentă a noii concepții despre redarea chipului uman.

Fascinația pentru exprimarea fizionomiei umane are o lungă tradiție în istoria artei. *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci, prin care artiștii sunt sfătuiți să apeleze la sistemul de clasificări după care chipul uman se împarte în patru părți, frunte, nas, gura, barbă, este considerat prima metodă de redare a fizionomiei umane. Memorându-le și studiind potențialitățile expresiilor prin încărcarea fiecărei părți, rezultau variațiile pe teme fizionomice, precum și interograrea limbajului artistic, prin observarea expresiei vii și exersarea memoriei ca produs secundar al naturii<sup>52</sup>.

Mai târziu, textul lui Charles le Brun, pictor și director al Academiei Regale de Pictură și Sculptură, *Rapport sur la Physionomie humaine avec celle des animaux*, a cărui primă ediție fost publicată la Paris în anul 1698, a fost republicat în anul 1806, avea ca teză asemănarea dintre chipul uman și fizionomia unor animale, redeșteptând interesul pentru astfel de comparații, devenind o sursă în special pentru artiștii și scriitorii francezi. Tot în același an, la Paris apărea ediția adnotată și ilustrată a *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer*, a lui Johann Caspar Lavater. Popularitatea de care s-a bucurat acest text în Franța și Europa, indică o preocupare pentru interpretarea caracteriologică. Premiza textului era corespondența între aspectul fizic al omului, organic și trăsătura morală a acestuia, aspectul psihic, propunând un sistem de clasificare și codificare a plurităților fizionomiilor și a caracerului în ipostaze variate. Interesul și succesul

---

<sup>50</sup> Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 406.

<sup>51</sup> Remus Niclescu, *Contemporani cu Daumier; Scriitori români și caricaturiști francezi între 1835 și 1860*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei, Seria Artă Plastică”, Tomul 18, Nr. 2, 1971, p. 273.

<sup>52</sup> E. H. Gobrigh, *op.cit.*, p. 410.

în rândul artiștilor secolului al XIX-lea pentru textul lui Lavater își găsesc echivalentul într-un tip de preocupare științifică pentru fiziologia modernă, școala medicală franceză înregistrând mari progrese în special în interpretarea fenomenelor psihice și determinantele fizice ale organismului<sup>53</sup>.

Astfel, textul a contribuit la un climat favorabil redării chipului uman după alte canoane decât cele ale frumosului ideal. Criteriul expresivității cu deschiderea către fantastic și grotesc se impun în limbajul artistic<sup>54</sup> și capătă o largă acceptare și o nouă valență, aceea de limbaj ce codifică o serie de mesaje politice și sociale ce reflectau o stare de fapt din societatea franceză a secolului al XIX-lea. De fapt, dacă privim caricaturile lui Daumier, observăm că în centrul acestora se află individul, iar accentul este pe fizionomie și modul în care acesta simte și acționează. Privindu-le, înțelegem emoțiile și comportamentul, pentru că au capacitatea de a conecta spectatorul la prezența lor puternică, la o serie de atitudini, comportamente și gesturi văzute de artist pe străzile Parisului, în trenuri, în sălile de judecată, grație unui ochi rapid, dând naștere unui repertoriu de tipologii umane.

Predilecția lui Daumier către reprezentarea fizionomică se află în siajul fiziologiilor, modelele literare ce circulau în Franța după anul 1835, bucurându-se de un mare succes în rândul publicului. Acestea erau caricaturi ale moravurilor ce descriau caracteristicile și comportamentele diferitelor categorii sociale. Printre scriitorii care au realizat diverse fiziologii se aflau Honoré de Balzac, cu fiziologia căsătoriei sau Jean Anthelme Brillat-Savarin, cu fiziologia gustului. Acestea erau ilustrate cu gravuri pe lemn de caricaturiști precum Honoré Daumier<sup>55</sup>, Jean-Jacques Grandville, Henri Monnier, Paul Gavarni,

---

<sup>53</sup> Remus Niculescu, *Contemporani cu Daumier; Scriitori români și caricaturiști francezi între 1835 și 1860*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei, Seria Artă Plastică”, Tomul 18, nr.2, 1971, p. 270.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p.272

<sup>55</sup> De exemplu, ilustrația realizată de Honoré Daumier pentru cartea lui Maurice Alhoy *Fiziologia călătorului*, publicată la Editura Aubert, Paris, 1841. Nu este întâmplător faptul că această lucrare apare la Editura Aubert. În 1841 - 1842, Charles Philipon, coproprietar al Maison Aubert, în Galeria Véro-Dodat, a lansat o colecție de lucrări ilustrate, fiziologii, tratate într-o manieră caricaturală. James Cuno, „Charles Philipon, La Maison Aubert, and the Business of Caricature in Paris, 1829 - 41” „Art Journal”, Vol. 43, No. 4, 1983, p. 354. Jstor, <https://doi.org/10.2307/776732>, Accessed 7 June 2024.



contribuind la afirmarea unei enciclopedii morale a secolului al XIX-lea, care a rezumat întreaga societate franceză<sup>56</sup>.

Abordarea litografiei de către Daumier ca tehnică constantă și instinctivă timp de aproape patruzeci de ani, a condus la o reprezentare în moduri abstractizate a fizionomiilor, descriind succint un moment de dramatism sau emoție. Redarea emoțiilor este în legătură directă cu mișcarea, iar la Daumier mișcarea fiecărei părți a corpului este redată cu profunzime și claritate<sup>57</sup>. Judith Wechsler observa că reprezentarea mișcării, ca esența unui desen bun, este redată de Daumier cu ritm, dramatic, capturând mai multe momente ale acțiunii într-o singură imagine<sup>58</sup>. Daumier își construiește mișcarea apelând la convenții tradiționale, precum *contrapposto* pentru a sugera disperarea, sau diverse formule ce devin constante precum hainele fluturând, umbrela zburând, pentru a reda viteza mișcării. Principiul de bază pe care îl folosește artistul este cel al confruntării, al contrastului (înalt, scund, gras, slab,) acțiunii și reacției, folosite în pantomimă și cunoscute de Daumier prin frecventarea Théâtre des Funambules<sup>59</sup>.

Odată cu răspândirea caricaturilor prin intermediul litografiei, desenul a câștigat nu numai o audiență mai largă, dar și o nouă identitate, deoarece a fost eliberat de statutul de lucrare preliminară pentru pictură. Mai mult, atunci când desenele, tipărite sub formă de litografii, au devenit hrana zilnică a publicului, investite cu o serie de coduri vizuale ce răspândeau mesaje cu impact asupra publicului, artiștii au început să privească lucrările lor realizate în creion, într-o altă lumină; ideile lor despre ceea ce putea sau trebuia să fie desenul au fost modificate.

### ***Les femmes d'esprit*-tipologii feminine în litografiile lui Honoré Daumier**

Într-o perioadă preocupată până la obsesie de menținerea familiei tradiționale ca transmițător al modelului de stabilitate, moralitate și viitor al nației,

---

<sup>56</sup> James Cuno, *op.cit.*, p. 355.

<sup>57</sup> Edmond Duranty, *Étude sur Daumier*, „Gazette des Beaux-Arts”, Ser. 2, Nr.17, mai 1878, p. 432. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203106s?rk=21459;2>, accesat la data de 25 mai 2024.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>59</sup> Judith Wechsler, „Movement and Time in the Drawings of Daumier: «Still and Still Moving»”, in Colta Ives, Margret Stuffmann, Martin Sonnabend, *Daumier Drawings*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 48.

încurajarea, în special prin literatură specifică și a mișcării feministe în plină expansiune<sup>60</sup>, ce solicita în special restabilirea divorțului, a reprezentat o problemă acută. Aceste manifestări au determinat atacul virulent în periodice asupra femeilor care solicitau restabilirea divorțului, cerând abrogarea mai multor pasaje din Codul Civil, publicat în anul 1804, referitoare la femeile căsătorite, în special cele ale articolelor 212-220 privind supunerea față de soț. Prin conținutul Codului Civil, familia a fost întronată ca unitate de bază a societății, soțul situându-se în vârful ierarhiei familiei, având drepturi depline asupra soției și averii acesteia. Supunerea soției față de soț era considerată o trăsătură de moralitate, iar orice abatere de la aceasta era demnă de sancțiune, ducând până la omor<sup>61</sup>. Divorțul a fost legalizat prin Legea revoluționară, în 1792, dar a fost abrogat doisprezece ani mai târziu, prin Codul Civil.

Însă, în trecerea către modernitate, se produce o schimbare de roluri, diferențierea de gen devenind una dintre caracteristicile prin care lumea a fost percepută și ordonată. La jumătatea secolului Parisul devenea «capitala secolului al XIX-lea»<sup>62</sup>, prototipul orașului modern, care, sub presiunile industrializării, urbanizării, mutării populației de la sat la oraș și avansul tehnologiei, tradițiile și semnificația rolurilor cunosc transformări și modificări semnificative. Aceste fenomene sociale au avut drept corolar, printre altele, apariția unei noi clase sociale, mica burghezie, care încerca să modeleze identități, într-o nouă paradigmă culturală, printr-o serie de gesturi, comportamente, atitudini cu consecințe la adresa stabilității familiei și a nației, codificate în literatură, caricatură și critică printr-o serie de tipologii umane.

---

<sup>60</sup> Aici merită menționate câteva jurnaliste cu un rol covârșitor în susținerea mișcării feministe precum: Claire Démar cu lucrarea „Appel d'une femme au peuple sur l'affranchissement de la femme”, Suzanne Voilquin cu publicațiile „La femme nouvelle”, „L'Apostolat des femmes”, și „La Tribune des femmes”. De asemenea, primele romane ale lui George Sand, *Indiana*, publicate în 1832, *Valentine* și *Lélia* în 1833, au contribuit la această luare de poziție, în special, pentru restabilirea legii divorțului.

<sup>61</sup> „Chapitre VI-Des droits et des devoirs respectifs des époux , Art. 212-220”, *Code Napoléon, édition originale et seule officielle*, Imp. impériale (Paris), 1804, p. 55 - 57, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406276n/f64.item>, accesat la data de 20 mai 2024.

<sup>62</sup> Walter Benjamin, „Paris, the Capital of the Nineteen Century”, *Selected Writings, 1935-1938*, Vol. 3, Londra, The Belknap Press of Harvard University, 2002, p. 32.

În cuprinsul acestui capitol ne vom concentra atenția asupra unei selecții de litografii ale căror compoziții au în centrul lor tipologii ale femeilor activiste. Comportamentele acestora sunt văzute de către Daumier ca o abatere de la norma socială acceptată. Scopul acestei analize este încercarea de a identifica motivele pentru care astfel de litografii au avut succes în rândul publicului. Gesturile acestor femei, trăsăturile faciale, inversarea rolurilor tradiționale devin „priviri ideologice” citite prin lentila contextului politic și social al perioadei 1844 - 1849.

Alegerea acestor serii este justificată atât pentru coerența din punctul de vedere al cronologiei apariției lor în săptămânalul „Le Charivari”, cât și de modul în care tema are continuitate de la o serie la alta. Rebeliunea domestică prezentată în seria „Les Bas-Bleus”<sup>63</sup> va fi continuată în seria „Les Divorceuses”<sup>64</sup>, în care femeile sunt capabile să organizeze întâlniri publice și să ceară dreptul de a nu fi supuse bărbatului, anunțând seria „Les Femmes Socialistes”<sup>65</sup>, unde, încă forțate să își îndeplinească datoriile conjugale, vor ieși în public și vor declașa o insurecție împotriva soților.

Seria « Les Bas-Bleus » publicată între 30 ianuarie și 7 august 1844, este alcătuită din 40 de planșe. Titlul, evident ironic, trimite la termenul provenit din limba engleză, „bluestocking”, a cărui etimologie este explicată în revista „Revue des deux mondes”, din anul 1860, astfel:

„În jurul anului 1781 exista (în Londra) un club literar care se întâlnea la Doamna Montague, numit *Clubul Ciorapilor Albaștri*, (*Blue-Stockin Club*). Era atunci moda printre femeile de spirit (inteligente) să iasă la serate și să se amestece în conversație cu bărbați educați din dorința de a plăcea. Originea termenului *bas-bleu* este, cred, mai puțin cunoscută în Franța. Unul dintre cei

---

<sup>63</sup> Serie de 40 de planșe numerotate de la 1 la 40 și publicate în ziarul „Le Charivari”, în perioada ianuarie 1844 - august 1844, inventariate și catalogate de la numărul 1221 la numărul 1260 în Loÿs Delteil, *Le Peintre-graveur illustré (XIX - XX-ième siècles)*, Tome vingtième, Honoré Daumier (I), Paris, Chez l'Auteur, 1925.

<sup>64</sup> Serie de 6 planșe numerotate de la 1 la 6 și publicate în ziarul „Le Charivari” în perioada august 1848-octombrie 1848, inventariate și catalogate de la numărul 1769 la numărul 1774 în Loÿs Delteil, *Le Peintre-graveur illustré (XIX - XX-ième siècles)*, Tome vingt-cinquième, Honoré Daumier (VI), Paris, Chez l'Auteur, 1926.

<sup>65</sup> Serie de 10 planșe numerotate de la 1 la 10 și publicate în ziarul „Le Charivari”, în perioada aprilie 1849-august 1849, inventariate și catalogate de la numărul 1918 la numărul 1927. Autorul catalogului menționează încă 4 planșe destinate acestei serii, dar rămase nepublicate. Loÿs Delteil, *op.cit.*

mai eminenți membri ai societății care venea la casa Montague era domnul Stillingfleet, a cărui ținută se distingea printr-un caracter serios. Se făcea remarcat, mai ales, că purta întotdeauna ciorapi albaștri. Atât de intensă era conversația sa, încât, atunci când lipsea, aveam obiceiul să spunem: „Nu putem face nimic în această seară fără ciorapii albaștri”<sup>66</sup>.

În Franța, noțiunea este explicată de către lingvistul Émile Littré în *Dictionnaire de la langue française*, publicat în anul 1873. Din definiția termenului, poate fi înțeleasă conotația peiorativă, la adresa femeilor cu false pretenții intelectuale, care își făceau loc într-un domeniu exclusiv masculin, termenul, în limba franceză, fiind folosit la genul masculin:

„Bas-bleu, nume pe care îl dăm prin denigrare femeilor care se ocupă de literatură și afișează pedanterie”<sup>67</sup>.

Republican convins, democrat prin temperament, perspectiva lui Daumier asupra familiei este una tradițională, artistul respingând orice inovație modernă care ar putea duce la transformarea socială<sup>68</sup>. Atacul la adresa acestor „intelectuale”, a fost susținut în epocă de o întreagă literatură. Textul lui Frédéric Soulié, *Physiologie du bas-bleu*, sursa lui Daumier pentru caricaturi, publicată în anul 1841, dedica ultimul capitol criticii femeilor *bas-bleu* care pretindeau erudiție sau piesa vodevil a lui Ferdinand Langlé, din 1842, *Un Bas Bleu*, care a întărit în mare măsură considerația că „les bas-bleus” erau

---

<sup>66</sup> „Il y avait aussi vers 1781 un club littéraire qui se réunissait chez Mme. Montague et que l'on appelait le *Club des Bas-Bleus* (*Blue-Stockin Club*). C'était alors la mode parmi les femmes d'esprit d'avoir de soirées où elles se mêlaient à la conversation des hommes instruits, qu'animait le désir de plaire. L'origine du terme *de bas-bleu* est, je crois, peu connue en France. Un des membres les plus éminents de cette société qui siégeait à Montague's house était M. Stillingfleet dont l'habillement se distinguait par un caractère de gravité. On remarqua surtout qu'il portait toujours des bas bleus. Telle était l'excellence de sa conversation, que quand il lui arrivait d'être absent, on avait coutume de dire : „Nous ne pouvons rien faire ce soir sans les las-bleus”. Alphonse Esquiros, *L'Angleterre et la vie anglaise: VIII. Les Clubs de Londres*, „Revue des Deux Mondes”, Nr. 4, vol. 26, 15 aprilie 1860, p. 778, <https://www.jstor.org/stable/4472795915>, accesat la data de 23 mai 2024. Fără o referință contrară, toate traducerile aparțin autoarei.

<sup>67</sup> Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Tome premier A-C, Paris, Librairie Hachette, 1873, p.304, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406710m/f7.item>, accesat la data de 23 mai 2024.

<sup>68</sup> Léon Rosenthal, *L'art de notre temps-Daumier*, Paris, Librairie Centrale de Beaux-Arts, 1912, p. 55.

ambitioase, capricioase, zgomotoase, urâte, vorbeau prea tare și puțin prea mult, o amenințare atât pentru casă, cât și pentru țară<sup>69</sup>.

Adversar al emancipării feminine, al tuturor revendicărilor acestora, Daumier reprezintă femeia, cu o singură excepție asupra căreia vom reveni, cu trăsături deformatate, grotești, femeia în caricatura lui Daumier este o femeie urâtă.

În fața celor patruzeci de planșe, asistăm la patruzeci de femei-bărbat, transformate prin însușirea unor atitudini și comportamente masculine, prin vestimentație, prin limbaj corporal și prin distorsionarea trăsăturilor faciale. Este posibil ca artistul să fi intenționat cu aceasta adresarea către un public masculin. Mesajul, codificat prin indiciile vizuale, era că, dacă bărbatul pierde din autoritate și masculinitate, este demn de milă, de umilință și de preluarea acestor calități de către femei. Acestea erau văzute drept asalturi la adresa masculinității tradiționale și o amenințare la adresa statului<sup>70</sup>. Jacques Lassaigne afirmă că Daumier avea un cult al oribilului și al monstruoșității, descriind femeile doar sub aspectele cele mai ridicole și degradante<sup>71</sup>. Și această monstruoșitate în reprezentare era, de fapt, semnalul de alarmă pe care artistul îl trăgea în legătură cu consecințele rezultate din inversarea rolurilor tradiționale.

În ciuda aprecierii de către artist a succesului în epocă al scriitoarelor celebre precum: Delphine de Girardin, George Sand, Marceline Desbordes-Valmore, Daumier s-a folosit de imaginea acestora oferind publicului ideea adulării acestor scriitoare de către personajele sale, într-o manieră comică. După cum observa Patricia Minardi, Daumier este ambiguu, referitor la natura acestei adulări: sunt aceste scriitoare autoare de romane care întorc femeile de la îndatoririle casnice sau sunt instigatoare ale revoltei împotriva soților ?<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> Charlotte Foucher, *Le bas-bleu artistique: portrait au vitriol de la femme critique d'art Plumes et Pinceaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) — Essais*, edité par Mechthild Fend et al., Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012, <https://doi.org/10.4000/books.inha.4085>, accesat la data de 30 mai 2024.

<sup>70</sup> În perioada la care face referire această analiză, 1844 - 1849, noțiunea de familie era echivalentă cu noțiunea de stat. Numai un bărbat care putea să aibă grijă de familie, să crească copii și să lase moșteniri, era un bun cetățean.

<sup>71</sup> Jacques Lassaigne, *Daumier*, Paris, Hypérion, 1938, p. 22.

<sup>72</sup> Patricia Mainardi, *Husbands, Wives and Lovers – Marriage and its Discontents in Nineteenth Century France Hardcover*, Londra, Yale University Press, New Haven & London, 2003, p. 16.

Majoritatea planșelor din această serie își plasează acțiunea într-un interior burghez, sugerat de prezența tablourilor și a unor obiecte decorative, strategie folosită de Daumier, ce funcționează ca un comentariu referitor la locul femeii în epocă, adică în sfera casnică, spațiul tradițional rezervat femeii. În acest decor au loc transformările acestor femei, revoltele contra soților care duc, în următoarele serii, la revolte publice.

Interesantă este planșa care deschide seria (Fig. 2), stadiu  $\frac{3}{4}$ , foarte rar, publicată la data de 30 ianuarie 1844, în care oglinda are funcția de a reflecta realitatea. O realitate dură, femeia având un aspect, urât, deformat, dispariția formelor feminine (fese, piept), indiciul feminității, fiind înlocuită cu cununa de pe cap și accesoriile artificiale precum crinolina pusă la picioarele ei. Legenda, scrisă de Charles Philipon, iar pentru alte serii și de Louis Huard, denunță mai degrabă imposibilitatea de a fi feminină și intelectuală în același timp: „Este uimitor cum această oglindă îmi aplatizează talia și îmi face pieptul să pară slab! Ce-mi pasă mie? Doamna de Staël și domnul de Buffon au proclamat-o... geniul nu are sex”<sup>73</sup>.

În cazul planșei a doua, publicată la data de 01 februarie 1844, stadiul  $\frac{3}{3}$ , (Fig. 3) femeia este cea care ocupă primul plan. Înfațișarea ei întărește opinia larg răspândită că femeia scriitoare era destul de puțin atrăgătoare. Limbajul corporal animat, gestul amenințător făcut cu degetul arătător de la mâna stângă, prezența țigării, fumează opium pentru a-și da senzații exotice, pun personajul pe o poziție de forță în contrast cu atitudinea soțului. Expresia facială și limbajul corpului poziție slabă, umilă, de ascultare comunică lipsa de autoritate a soțului. Codificarea stă în legenda „Sunt tentată să-mi numesc drama *Arthur* și copilul *Oscar*! ... dar nu... în definitiv, nu voi decide nimic fără să mă consult cu colaboratorul meu!”<sup>74</sup>. „Colaboratorul”, ce devine un trop al întregii serii, sugerând infidelitatea soției, este amantul, iar „opera”, este copilul. Tema adulterului este reluată și în planșa cu numărul 29 din serie (Fig. 4). Aici,

<sup>73</sup> „C'est singulier comme ce miroir m'aplatit la taille et me maigrît la poitrine! ... Que m'importe?... Mme. de Staël et Mr. de Buffon l'ont proclamé... le génie n'a point de sexe”, Loÿs Delteil, *Le Peintre-graveur illustré (XIX - XX-ième siècles)*, Tome vingtième, *Honoré Daumier (I)*, Paris, Chez l'Auteur, 1925, pl. 1221, B.A.R., *Cabinetul de Stampe*, Inv. 10506.

<sup>74</sup> „Dis donc... mon mari... j'ai bien envie d'appeler mon drame *Arthur* et d'intituler mon enfant *Oscar*!... mais non... toute réflexion faite, je ne déciderai rien avant d'avoir consulté mon collaborateur!”, *Ibidem*, pl. 1222, B.A.R., *Cabinetul de Stampe*, Inv. 10507.

un bărbat mai în vârstă – soțul femeii – deschide ușa unui salon și întreabă: „Draga mea, pot să intru? Ai terminat de colaborat cu domnul?”<sup>75</sup>

Recursul la repetarea acestui trop l-a ajutat pe bărbat să facă față amenințărilor reale la adresa pierderii statutului de soț și a subminării puterii, devenind o chestiune de mândrie. Încărcate cu dimensiunea umoristică, aceste litografii comunicau o stare de anxietate cu consecințe asupra familiei și asupra statului<sup>76</sup>.

Revolta casnică ia proporții de amploare în planșa numărul 28 (Fig.5), publicată la data de 23 mai 1844, stadiul 4/4<sup>77</sup>. Daumier schimbă organizarea spațiului, cele două personaje sunt în picioare, egale ca înălțime, fără a fi vorba despre o conciliere, ci o confruntare. Dinamismul scenei este dat de opoziție, mișcarea curbă a femeii care aruncă pantalonii în capul bărbatului, este în contrapunct cu poziția statică, rigidă a bărbatului. Alegerea lui Daumier de a folosi termenul de „culottes”<sup>78</sup> ( în loc de „pantalons”), este anticiparea mișcării sociale, ce va fi preluată în seria „Les Femmes Socialistes”.

Rămânând în spațiul interior al desfășurării acțiunii din această, suită ne vom orienta acum spre o altă tipologie feminină: femeia care își neglijează treburile casnice și îndatoririle de mamă. În spațiul în care această femeie locuiește, domnesc dezordinea, (obiecte aruncate, scaune răsturnate), zgomotul, dezechilibrul, cu posibile trimiteri la un portret moral al acestor femei. Absorbite de „focul creației”, ele își neglijează copiii, pe care nici nu îi observă atunci când ei cad, aproape sufocându-se în oala cu apă, așa cum ne înfățișează planșa cu numărul 7, publicată la

---

<sup>75</sup> „Ma bonne amie, puis-je entrer! ... as-tu fini de collaborer avec monsieur?”, *Ibidem*, pl. 1249, B.A.R., *Cabinetul de Stampe*, Inv. 10533.

<sup>76</sup> Patricia Mainardi, *Husbands, Wives and Lovers – Marriage and its Discontents in Nineteenth Century France Hardcover*, Londra, Yale University Press, New Haven & London, 2003, p. 20.

<sup>77</sup> „Une femme comme moi .... remettre un bouton ?... vous êtes fou!... - Allons bon!... voilà qu'elle ne se contente plus de porter les culottes... il faut encore qu'elle me les jette à la tête!”, Loÿs Delteil, *op. cit.*, pl. 1248, B.A.R., *Cabinetul de Stampe*, Inv. 10532.

<sup>78</sup> Denumirea dată peiorativ revoluționarilor de la 1789, care purtau pantaloni în dungi și nu pantaloni scurți și ciorapi, simbolul vestimentar al aristocraților. Ulterior termenul a fost asociat cu spiritul liber revoluționar.





autor... sunt eu!”<sup>82</sup>. Aplauzele se opresc atunci când publicul realizează pe deplin ca în spatele numelui se află o femeie, ascunsă în spatele unui nume masculin. Această litografie poate fi văzută ca o referire la scriitoarea Amantine Lucile Aurore Dupin, care se afirmase în spațiul public sub un pseudonim literar, George Sand. Poziția dreaptă a autoarei, paralelă cu fragmentul de coloană din stânga, este în opoziție cu formele curbate, pe care femeia ar trebui să le aibă.

Noul tip de reprezentare feminină suscitată de Revoluția de la 1848 este o continuare a tipologiei feminine din seria „Les Bas-Bleus”. Seria „Les Divorceuses” publicată în cotidianul „Le Charivari” este un comentariu critic la adresa femeilor care cereau restabilirea legii divorțului, indiferent de originea lor socială.

Începând din anul 1830, s-a desfășurat o întreagă campanie privind lupta femeilor pentru abrogarea articolului 212, din Codul Civil, de la 1804 privind supunerea față de soț, susținută în primul rând prin gazete precum „Tribune des Femmes”<sup>83</sup>, „Gazette des Femmes”<sup>84</sup> sau organizarea anuală de petiții (un drept neinterzis femeilor, ce devine principalul mijloc de acțiune) pe această temă. Aceste acțiuni au întâlnit o opoziție ireconciliabilă: proiectul de lege a fost acceptat spre a fi ridiculizat și, în cele din urmă, respins. Momentul Revoluției de la 1848 a fost prilej pentru a rediscuta aceste revendicări, femeile sperând într-o victorie<sup>85</sup>.

Respingerea acestui proiect confirmă, de fapt, greutatea tradiției în societatea franceză, rolul femeilor în societate, ca soții și mame, fiind de la sine

---

<sup>82</sup> „L’auteur! ... l’auteur! ... l’auteur! ... / Messieurs, votre impatience va être satisfaite... vous désirez connaître l’auteur de l’ouvrage remarquable qui vient d’obtenir un si grand, et je dois le dire, si légitime succès... cet auteur... c’est môa!”, *Ibidem*, pl. 1237, B.A.R., *Cabinetul de Stampe*, Inv. 10522.

<sup>83</sup> „La Femme libre”, o revistă ce făcea parte din mișcarea Saint-Simonian, fondată de Marie-Reine Guindorf și Désirée Véret în august 1832, a luat titlul de „Femme de l’Avenir”, apoi acela de „La Femme nouvelle”, „La Femme franche”, devenind în cele din urmă „La Tribune des Femmes”, condusă de Suzanne Voilquin. A avut apariții între 1832 și 1834 <https://journals.openedition.org/rh19/8914>.

<sup>84</sup> Jurnal lunar ce a apărut în fiecare lună între 1836 și 1838. Directorul său a fost Frédéric Herbinot de Mauchamps, un fost colaborator în 1830 la „Journal des Dames et des Modes”. [https://www.persee.fr/doc/r1848\\_1155-8806\\_1935\\_num\\_32\\_153\\_1263](https://www.persee.fr/doc/r1848_1155-8806_1935_num_32_153_1263).

<sup>85</sup> Czyba, Lucette, *Féminisme et caricature: la question du divorce dans Le Charivari de 1848*, „La Caricature entre République et censure”, Lyon, Philippe Régnier, Presses Universitaires de Lyon, 1996, p. 249 - 250, <https://doi.org/10.4000/books.pul.7964>.

înțeleș, iar orice încercare de abatere de la această normă era sancționată critic, devenind o sursă de comedie.

Seria „Les Divoorceuse” reflectă opinia răspândită la acea vreme, iar acest fapt este anunțat chiar în titlul seriei. Sufixul denigrator anunță abordarea derizorie.

În această serie, femeile se dezlănțuie, iau atitudine, organizând întâlniri publice, așa cum ne relevă planșa numărul 1, din serie (Fig. 10). Publicată la data de 04 august 1848, stadiul 2/2, litografia înfățișează tumultul din interiorul unei organizații de femei. Violența mișcării personajului de la tribună este dată de brațul drept ridicat, părul dezordonat, gura deschisă ce semnifică dezlănțuirea. Cercetări recente<sup>86</sup> au relevat o posibilă paternitate atribuită personajului de la tribună, fiind vorba despre activista Jeanne Deroin<sup>87</sup>. Tribuna este luată cu asalt de celelalte femei participante la acesta adunare. Femeile vorbesc tare, țipă, cad unele peste altele, stârnind și mai tare râsul la adresa acestor doritoare de putere. Legenda este semnificativă și este în conjuncție cu imaginea: „Cetățeni... circulă zvonul că divorțul este pe cale să ne fie refuzat.... să ne constituim aici și să declarăm patria în pericol!...”<sup>88</sup>.

Poate că singura planșă în care Daumier înfățișează o femeie frumoasă este planșa a doua din serie. Jacques Lassaigne face o paralelă între reprezentarea femeii în pictură și în litografie. În pictură, reprezentarea feminină nu are nimic grotesc, caricatural. Este femeia muncitoare, femeia spălătoreasă, mama care își crește copiii cu dragoste și căldură maternă. Spre deosebire, litografia, un mediu destinat unei clientele avide de imagini care stârnesc râsul, posedă o libertate de expresie mult mai mare. Aici femeile, așa cum am vazut deja, sunt ridicole și

<sup>86</sup>A fost consultat catalogul digital al operei grafice a artistului. <https://www.daumier-register.org/login.php?startpage>

<sup>87</sup> Deroin Jeanne Françoise (1805 - 1894) a fost o activistă în timpul mișcării feministe din 1848. Lideră feministă al Uniunii Muncitorilor, membră a Partidului Comunist, a fost candidată socialistă la alegerile din 1849 pentru Adunarea Națională Legislativă, un organism condus doar de bărbați. Ea a proclamat public că mariajul și familia sunt simple instrumente create de bărbați pentru suprimarea femeilor. Sprijinul ei pentru mișcarea muncitorească a forțat-o să emigreze la Londra după lovitura de stat. <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/deroin-jeanne-francoise-1805-1894>.

<sup>88</sup> „Citoyennes (...) on fait courir le bruit que le divorce est sur le point de nous être refusé (...) constituons-nous ici en permanence et déclarons que la patrie est en danger!” Loÿs Delteil, *Le Peintre-graveur illustré (XIX - XX-ieme siècles), Tome vingt-cinquième, Honoré Daumier (VI)*, Paris, Chez l’Auteur, 1926, pl. 1769.

degradante<sup>89</sup>. Și totuși, putem spune că Daumier nu era sensibil la frumusețe? După Lassaigne, Daumier îmbogățește conceptul de frumusețe atașându-i noblețea firii umane.

Planșa la care facem referire – Fig. 11 – pune în antiteză grupul de femei de vârstă mijlocie, din care una are nas proeminent, bărbie retrasă, grimasă de dezgust, brațele încrucișate de indignare, poziție bărbătească, urâțenie dublată prin legenda ce însoțește imaginea: „Iată o femeie care, la această oră solemnă, își îngrijește prostește copiii... Câți oameni abrupti și înapoiți mai sunt în Franța!”<sup>90</sup>. Opus acestor două femei de vârstă mijlocie se află silueta blândă a unei tinere mame așezate pe un scaun ținând un copil în genunchi. Antiteza este dată și de contrastele puternice dintre tușele fine și suprafața luminată - în planul îndepărtat ce o reprezintă pe mamă și tușele accentuate, nervoase, în zona întunecată în spațiul ce le reprezintă pe cele două femei. Codificarea vizuală acestei planșe stă, în primul rând, în afirmarea ideologiei tradiționale despre familie a lui Daumier și a epocii. Cele două femei sunt într-un loc public, interzis femeilor, una dintre ele ținând la spate ziarul „Voix des femmes”, primul cotidian francez de orientare feministă. Opus, mama se află într-o grădină, văzută aici la o prelungire a casei, a spațiului intim al vieții de familie. „Toastul pentru emanciparea femeilor de către femeile care sunt deja furios emancipate”<sup>91</sup>, – (Fig. 12) – încheie, de fapt, seria, din punct de vedere al cronologiei publicării. Daumier alege cu bună știință să echivaleze emanciparea femeilor cu starea de beție, o atitudine nedemnă de femeile „cinstite”: abuzul de băutură este sugerat de Daumier prin gesturile expansive ale celor trei dintre femeile din prim-plan, care ciocnesc paharele, în fața celei de-a patra, prăbușită pe scaun, cu paharul în mână, în prezența a două sticle încă pline. De fapt, imaginea pe care Daumier o comunică pentru public este cea a degradării, a discreditării femeilor atunci când limitele stabilite de drepturile civile exced.

Firul satiric continuă în seria „Les Femmes Socialistes”. Titlul seriei face referire la piesa de teatru cu același nume, scrisă de Charles Varin și Roger

---

<sup>89</sup> Jacques Lassaigne, *Daumier*, Paris, Éditions Hypérion, 1947, p. 22.

<sup>90</sup> „Voilà une femme qui, à l'heure solennelle où nous sommes, s'occupe bêtement de ses enfans (...) qu'il y a encore en France des êtres abruptes et arriérés!”, Loÿs Delteil, *op.cit.* pl. 1770, B.A.R., *Cabinetul de Stampe*, Inv. 36450.

<sup>91</sup> „Toast porté à l'émancipation des femmes, par des femmes déjà furieusement émancipées”, *Ibidem*, B.A.R., *Cabinetul de Stampe*, Inv. 36082.

de Beauvoir, jucată la Théâtre Montansier, la 21 aprilie 1849. Atacul la adresa femeilor activiste, care își continuă revolta asupra soților în stradă, este redat folosind aceleași convenții de reprezentare a tipologiilor și gesturilor. Femeile au trasăturile grotești, devin violente, își aruncă soții afară din casă. Ele sunt produsul unei dezordini sociale create de revendicările acestor activiste. Am putea spune că seria este dedicată socialistei Jeanne Deroin, având în vedere că cinci din cele zece planșe fac referire la acesta. Seria a apărut la zece zile de la depunerea candidaturii socialistei Jean Deroin în Ansamblul Legislativ, pentru apărarea egalității civile între cele două sexe<sup>92</sup>. Deschiderea seriei, planșa numărul 1 din serie, publicată la data de 20 aprilie 1849, stadiul 2/2, (Fig.13), pare să reprezinte un jurământ pe care trei femei îl fac împotriva dominației bărbaților: „Insurecția împotriva soților este proclamată cea mai sfântă dintre îndatoriri!”<sup>93</sup>. Prezența pălăriei este simbolul masculinității și dominației bărbaților în spațiul public. Punctul culminant al seriei îl reprezintă acțiunea descrisă de planșa cu numărul 7, publicată la data de 23 mai 1849, stadiul 2/2 (Fig.14): „S-ar putea să fii soțul meu și stăpânul casei, dar Jeanne Derouin mi-a confirmat ieri că te pot da afară oricând. Dacă vrei, du-te și discută cu ea!”<sup>94</sup>. Drama burgheză redată de Daumier sugerează detronarea bărbatului ca stâlp și conducător al familiei, bărbatul este azvârlit pe ușă afară din casă, scopul insurecției femeilor a atins apogeul, hegemonia și autoritatea masculină fiind înfrânte. Acest aspect este întărit de ultima planșă, publicată la data de 09 iunie 1849, stadiul 2/2, (Fig. 15): „Soția mea stă destul de mult timp la acest banchet..... au trecut aproape patruzeci și opt de ore de când a plecat!”<sup>95</sup> Soția

<sup>92</sup> Raimund Rütten, „L’Héritage De la révolution de Février 1848”, *Exposition au Musée de l’Histoire vivante «1848 et l’espoir d’une république universelle démocratique et sociale»*, Bibliothèque de la Goethe-Universität Frankfurt am Main, le Musée Carnavalet à Paris, Les Archives du Musée de l’Histoire vivante à Montreuil, 2024, p. 173 - 175.

<sup>93</sup> „L’insurrection contre les maris est proclamée le plus saint des devoirs!”. Loÿs Delteil, *op. cit.*, pl. 1918, B.A.R, *Cabinetul de Stampe*, Inv. 41125.

<sup>94</sup> Ah ! tu es mon mari, ah ! tu es le maître... hein ! Eh bien, j’ai bien peur que ce soit ici... Jeanne Derouin me l’a prouvé hier soir ! (...) va lui expliquer!, Loÿs Delteil, *op.cit.*, pl. 1924, B.A.R, *Cabinetul de Stampe*, Inv. 41126.

<sup>95</sup> „Ma femme reste bien long-temps à ce banquet..... voilà bientôt quarante huit heures qu’elle est partie!”, Loÿs Delteil, *op.cit.*, pl. 1927, B.A.R, *Cabinetul de Stampe*, Inv. 41127.

ieșită la un banchet a câștigat dreptul de a fi prezentă în spațiul public neînsoțită, iar bărbatul, lipsit de putere și autoritate, rămâne să păzească locuința. Elementele reprezentative ale masculinității și autorității devin obiectele de joacă pentru copii. Prin descrierea vizuală a schimbării rolurilor, Daumier a încercat să atragă compasiunea publicului față de victima insurecției, iar litografia a contribuit la diseminarea acesteia.

## **Concluzii**

Pentru Honoré Daumier caricatura a fost un mijloc de a construi o diversitate de tipologii feminine încorporate unei societăți în plină schimbare și transformare socială. Repetarea acestora în jurnalele vremii, de la o serie la alta a afirmat, pe de-o parte, potențialitatea critică a caricaturii, iar pe de altă parte, a participat la reconfigurarea relațiilor din spațiul privat prin transformarea rolurilor, contribuind la furnizarea de imagini publicate în presa satirică. „Consumate” și înlocuite zilnic cu imagini noi ele deveneau semnale de alarmă pentru public, pentru a reflecta asupra consecințelor devierii comportamentelor femeilor, punând sub semnul întrebării stabilitatea ordinii sociale.

Codurile vizuale investite în caricatură, au ajutat la descifrarea situației reale, găsindu-și justificarea în interogarea asupra posibilității unui colaps general al societății, cauzat de acțiunile femeilor. Și acest lucru, credem, oferă locul meritat al acestei teme în creația artistică lui Honoré Daumier.



Fig. 1, Honoré Daumier, *Les Bas-Bleus* litografie, semnat stânga, jos, „h.D”, Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, Inv. 26153, Col. George Oprescu, 1958.



Fig. 2, Honoré Daumier, *Les Bas-Bleus* litografie, semnat stânga, jos, „h.D”, Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, Inv. 10506, Achiziție Eugen Filotti, 1955.



Fig. 3, Honoré Daumier, *Les Bas-Bleus* litografie, semnat stânga, jos, „h.D”, Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, Inv. 10507, Achiziție Eugen Filotti, 1955.



Fig. 4, Honoré Daumier, *Les Bas-Bleus* litografie, semnat stânga, jos, „h.D”, Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, Inv. 10533, Achiziție Eugen Filotti, 1955.



Fig. 5, Honoré Daumier, *Les Bas-Bleus*  
litografie, semnat stânga, jos, "h.D",  
Biblioteca Academiei Române,  
*Cabinetul de Stampe*, Inv. 10532,  
Achiziție Eugen Filotti, 1955.



Fig.6, Honoré Daumier, *Les Bas-Bleus*,  
litografie, semnat stânga, jos, "h.D",  
Biblioteca Academiei Române,  
*Cabinetul de Stampe*, Inv. 10519,  
Achiziție Eugen Filotti, 1955.



Fig.7, Honoré Daumier, *Les Bas-Bleus*  
litografie, semnat stânga, jos, "h.D",  
Biblioteca Academiei Române,  
*Cabinetul de Stampe*, Inv. 10516,  
Achiziție Eugen Filotti, 1955.



Fig.8, Honoré Daumier, *Les Bas-Bleus*,  
litografie, semnat dreapta, jos, "h.D".  
Biblioteca Academiei Române,  
*Cabinetul de Stampe*, Inv. 10508,  
Achiziție Eugen Filotti, 1955.



Fig.9, Honoré Daumier, *Les Bas-Bleus* litografie, semnat stânga, jos, "h.D" Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, Inv. 10522, Achiziție Eugen Filotti, 1955.



Fig.10, Honoré Daumier, *Les Divorceuses* litografie, semnat stânga, jos, "h.D", Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, Inv. 36083, Col. George Oprescu, 1962.



Fig.11, Honoré Daumier *Les Divorceuses* litografie, semnat stânga, jos, "h.D", Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, Inv. 36450, Col. George Oprescu, 1962.



Fig.12, Honoré Daumier *Les Divorceuses* litografie, semnat stânga, jos, "h.D", Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, Inv. 36082, Col. George Oprescu, 1962.





Fig.13, Honoré Daumier *Les Femmes Socialistes*  
litografie, semnat stânga, jos, "h.D"  
Biblioteca Academiei Române,  
*Cabinetul de Stampe*, Inv. 41125,  
Col. George Oprescu, 1962.



Fig.14, Honoré Daumier *Les Femmes Socialistes*,  
litografie, semnat stânga, jos, "h.D"  
Biblioteca Academiei Române,  
*Cabinetul de Stampe*, Inv. 41126,  
Col. George Oprescu, 1962.



Fig.15, Honoré Daumier *Les Femmes Socialistes*,  
litografie, semnat stânga, jos, "h.D",  
Biblioteca Academiei Române, *Cabinetul de Stampe*, Inv. 41127,  
Col. George Oprescu, 1962.