



HAL
open science

Le rire dans la presse française du XIXe siècle

Marie-Ève Thérenty

► **To cite this version:**

| Marie-Ève Thérenty. Le rire dans la presse française du XIXe siècle. 2023. hal-04504113

HAL Id: hal-04504113

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04504113>

Submitted on 14 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le rire dans la presse française au XIX^e siècle
article de Marie-Ève Thérénty (Université Paul Valéry Montpellier 3)
paru dans les BNF essentiels

<https://essentiels.bnf.fr/fr/societe/medias/e271dfb5-d4ff-4843-9a9f-cea9a57a3a65-pastiches-presse/article/0ea32a15-69db-449f-9ae7-3278da3c94e0-rire-dans-presse-francaise-19e-siecle>

Malgré le caractère plutôt austère du journal quotidien, une part importante de la presse du XIX^e siècle vise à amuser le lecteur, voire à susciter de francs rires. Ces rires peuvent être de plusieurs factures : le rire peut se déclencher à partir d'un texte ou d'une image satirique mais un rire fondé sur l'absurde et l'incongru, plus proche de l'humour de notre culture moderne, se développe aussi dans la deuxième moitié du siècle.

Le développement de la presse satirique

L'histoire de la première presse pour rire, la presse satirique, est ancienne. Elle est née lors de la révolution de 1789. L'article 11 de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* libère la presse de toute censure : « La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux pour l'homme ; tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement ». Grâce à cette libération des énergies médiatiques, des dizaines et des dizaines de journaux sont fondés à Paris à partir de l'automne 1789, et parmi eux des petits journaux contestataires, enflammés, engagés, dénonçant tantôt les forces conservatrices et contre-révolutionnaires, tantôt la légitimité des députés. Parmi ces titres, quantité de petites feuilles frondeuses et comiques de toutes obédiences, comme *Le Père Duchesne* de Jacques-René Hébert, au langage populaire et cru. Mais le premier Empire va étroitement surveiller la presse et Napoléon à la fois réduit le nombre des journaux et surtout les réprime grâce à une censure coûteuse et efficace. La presse satirique est étouffée dans l'œuf.

Sous la Restauration, régime relativement conservateur mais plus libéral que l'Empire, commence à se développer une petite presse subversive, épigrammatique, très souvent condamnée aussi. *Le Nain Jaune* qui publie un dessin par mois, est le plus poursuivi et doit s'exiler en Belgique dès 1816. D'autres journaux satiriques (*Le Figaro*, *Le Corsaire*, *Le Sylphe*) vont contribuer par le climat de résistance et le discours agressif qu'ils entretiennent à faire tomber le régime conservateur et très clérical de Charles X en 1830. Leur rubrique d'épigrammes constitue alors un ressort magistral de leur stratégie par le rire. L'épigramme la plus célèbre du *Figaro* – « M. Roux, chirurgien en chef de l'hôpital de la Charité doit incessamment opérer de la cataracte un auguste personnage » (*Le Figaro*, 10 août 1829) – vise par exemple à dénoncer par l'ironie et l'ellipse l'aveuglement du roi.

Le successeur de Charles X, Louis-Philippe, autorise en retour la complète liberté de la presse. Et au début des années 1830, se développe une petite presse illustrée, inventive, décomplexée avec des titres comme *La Caricature* et *Le Charivari*, des dessinateurs comme Honoré Daumier, Gavarni, Traviès, Cham. Ils inventent la mécanique du discours satirique périodique qui est fondée sur des déformations récurrentes et elliptiques du réel qui alimentent le rire. Louis-Philippe, par exemple, est simplement représenté par une poire, une paire de favoris ou un parapluie. La caricature périodique fonde une connivence qui se construit semaine après semaine, grâce une mécanique de la répétition mise en évidence par Henri Bergson dans son essai sur le rire. Elle repose sur une syntaxe narrative, sur des codes propres à des artistes ou à des journaux, sur des symboles plus ou moins collectifs, sur des types comme le Joseph Prudhomme d'Henri Monnier ou le Robert Macaire de Daumier. Ces caricaturistes ont un public connivent qui partage une culture commune de l'humour construite pendant des années.

En 1835, un attentat perpétré par Joseph Fieschi contre le roi Louis-Philippe donne à la monarchie bourgeoise le prétexte pour museler non pas tant la presse que la presse satirique et notamment la caricature politique. Les images seront dorénavant sous le contrôle de la censure et

les caricatures de presse vont être forcées d'abandonner la satire politique pour une satire plus sociale. Le rire, loin d'être un phénomène invariable, se caractérise donc par son historicité. On ne rit pas des mêmes choses au début du siècle et à la fin. L'évolution du rire est notamment liée aux changements de régime politique, aux degrés de libéralisation des mœurs et aux modifications des législations sur la presse mais aussi aux mutations des régimes culturels, des paysages médiatiques et aux positionnements des rieurs journalistiques dans le champ social.

Le rire boulevardier : un rire de connivence ou de résistance ?

Une grande innovation intervient sous le Second Empire avec l'apparition de nouveaux journaux comme le *Journal amusant* où le rire est recherché pour lui-même. Le syntagme « pour rire » se répand dans les titres et aura une longue postérité : *Le Journal pour rire* (1848), *Almanach pour rire* (1850-1905), *La vie pour rire* (1888), *Nouvelles pour rire, journal humoristique, satirique, fantaisiste, amusant* (1896).

Se développent la bande dessinée ou le *comic strip* sous des plumes comme celles de Cham ou de Bertall, ainsi que l'industrie du mot d'esprit. Dans cette culture du rire, la parodie a une grande importance comme le montrent par exemple le développement des salons comiques (les comptes rendus humoristiques des salons de peinture) et des journaux pastiches.

Ce rire léger et boulevardier se propage dans un contexte général de censure. Les journaux dans la suite des dispositions prises par le décret organique du 17 février 1852 sont largement contrôlés. Le rire constitue alors un exutoire à la dictature du régime impérial. La blague devient l'unique moyen d'expression. Jules Vallès explique dans *Le Figaro*, le 23 novembre 1865 : « Nous ne vous demandons que le droit de rire un peu ! c'est la consolation des pauvres et toute la vengeance des vaincus. Le droit de rire, s'il vous plaît ! de rire de l'un, de l'autre ; de celui-ci, de celui-là ; de vous, de moi ! Nous tirerons sur tout le monde [...] On a assez d'armes contre nous, nous n'en demandons qu'une, qui sera notre baïonnette, l'ironie ». Quelques opposants comme Jules Vallès, Henri Rochefort ou André Gil tentent effectivement de mobiliser le rire pour résister. Ainsi *La Lune* publie sur deux pages le 17 novembre 1867 un grand portrait de Rocambole, le héros-bandit des romans-feuilletons de Ponson du Terrail... avec les traits de Napoléon III. Suspendu en décembre 1867, *la Lune* reparait sous le titre de... *L'Eclipse*. Mais malgré ces quelques traces de comique engagé présentes notamment dans les dernières années plus libérales de l'Empire, l'ensemble des pratiques témoigne plutôt d'un rire peu corrosif, essentiellement social et qui fonctionne comme une catharsis à l'aporie historique vers laquelle courent la France et son Empire.

Un marché du rire en pleine expansion

Après la loi sur la liberté de la presse du 29 juillet 1881, le rire peut se développer sans contrainte et sans censure, notamment dans le domaine de l'image politique. En quelques années, toute une nouvelle génération de caricaturistes de grand talent émerge avec Forain, Willette, Léandre, Steinlen, Hermann-Paul, Ibels, Albert Guillaume. Cette caricature va jouer un rôle clé lors de l'affaire Dreyfus et dans le combat anticlérical au moment de la séparation de l'Église et de l'État. Ainsi, *L'Assiette au beurre* sort son premier numéro le 1^{er} avril 1901 et apporte une vision corrosive de l'actualité. Antimilitariste, elle dénonce les armées au moyen d'images choc, stigmatise les abus de pouvoir dans la police, le pouvoir conservateur de la justice. Elle mène aussi par la caricature un combat violent contre l'église, sans nuances et sans tact.

Parallèlement, le rire journalistique s'organise pour tenter de lutter contre la déperdition d'énergie et d'esprit que constituent le mot pour rire ou la mystification, pour les rentabiliser au maximum. Se développe donc un véritable marché du rire qui va aboutir à la professionnalisation du milieu des humoristes. L'exemple le plus éclatant est le journal *Le Rire*, hebdomadaire illustré publié à partir du 10 novembre 1894. Dans le premier numéro, *Le Rire* part à la recherche de talents avec cette promesse : « Ceux qui enverront des choses vraiment gaies et neuves seront couverts d'or ».

De plus en plus dans les années 1880-1890, des petits journaux littéraires s'associent avec des scènes de cabaret sous l'impulsion de groupement d'artistes : *Les Hydropathes*, *les Hirsutes*, *le Chat Noir*, *La Plume*, *Lutèce*. Les mots sont moins improvisés ou ils avouent le caractère orchestré qu'ils ont toujours eu. La poésie humoristique, le monologue comique se développent dans les cabarets avant d'être repris dans la petite presse. L'intermédialité caractérise ces professionnels du rire qui savent s'exprimer sur scène, dans les journaux puis dans des livres où ils recueillent leurs bons mots. Parallèlement les journaux quotidiens s'ouvrent à l'histoire drôle qui trône au milieu des colonnes d'information en première page et s'attachent des humoristes (Jules Renard, Alphonse Allais) pour des rubriques drôles. Il s'agit donc d'un rire de moins en moins exclusif : compris de tous, il s'adresse à tous.

Texte 2

Les caricatures de mœurs dans *Le Charivari*

Suite à l'attentat de Fieschi contre le roi Louis-Philippe, les lois de 1835, qui mettent dorénavant les images sous le contrôle de la censure, entraînent une modification de la nature des caricatures de presse forcées d'abandonner la satire politique. En réaction, le journal *La Caricature* se saborde mais *Le Charivari* va se recentrer sur les caricatures de mœurs en consacrant notamment dans chaque numéro quotidiennement pendant plusieurs années une pleine page à une grande caricature chargée d'explorer par le rire la complexité des identités sociales. Les plus grands caricaturistes du temps s'y illustrent (Honoré Daumier, Gavarni, Cham, Traviès) et proposent des séries parfois restées célèbres.

Caricatures en séries

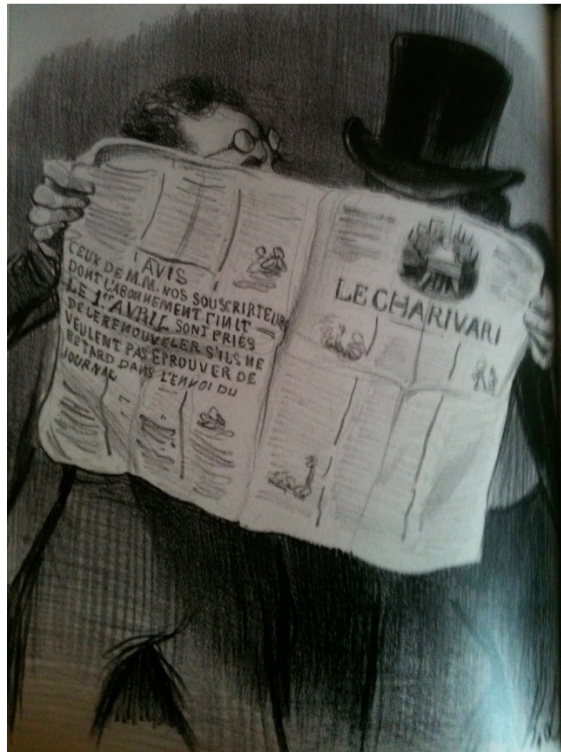
Chaque caricature peut être comprise indépendamment mais elle s'intègre généralement dans une série signifiée par un surtitre qui indique une thématique ou une clé commune de lecture : « Les débardeurs », « Types parisiens », « Mœurs conjugales », « Barrières de Paris », « Vanités des vanités », « Clichy », « Scènes de la vie de province »... Ces séries peuvent être de taille variable : la série « Bas-bleus » de Daumier comprend une quarantaine d'images publiées entre janvier et août 1844 tandis que « La Comédie humaine », de Daumier aussi, n'en a que sept, éparées entre 1843 et 1853. Ces séries lorsqu'elles connaissent un certain succès sont reprises en albums et la publicité en est faite à la quatrième page du journal. La série tend donc dans ce cas à devenir collection.

À la sérialité introduite par le surtitre s'ajoute également celle induite par l'identité du caricaturiste. Chacun a sa manière mais aussi son territoire social, son personnel. Gavarni est du côté du divertissement et de la mondanité en opposition à Daumier qui mettait plutôt en scène les petits bourgeois industriels et Traviès les personnages populaires. En outre, Gavarni et Daumier se partageaient le monde selon une ligne genrée : à Gavarni, les femmes et même les petites femmes, à Daumier la sphère masculine. La réunion des dessinateurs dessine une vision hétérogène, panoramique et finalement assez démocratique de la société.

Le dispositif : dessin plus légende

Les historiens de l'art qui ont beaucoup étudié ces séries ont souvent négligé de replacer cette caricature dans son creuset de fabrication et de réception : le petit journal illustré. Surtout beaucoup omettent l'apport de la légende pour la raison que tous les caricaturistes n'étaient pas les auteurs des légendes qui figuraient au pied de de leurs caricatures. Or cette lecture est en totale rupture avec les usages communs de la caricature de mœurs au XIX^e siècle. Visiblement la légende était appréciée et colportée ; répétée, elle faisait partie d'une mémoire patrimoniale et nationale et elle était souvent un des ressorts principaux du rire. En témoigne la légende d'une lithographie parue

dans *Le Charivari* du 1^{er} avril 1840 représentant deux bourgeois véritablement plongés dans le journal satirique :



Oh elle est délicieuse... et plus bas... là... ici lisez donc – Oh c'est un peu fort ? ... Sapristi oui – Et la gravure, l'homme a une tête soignée. – Et la femme donc – Ah ! lisez donc ce qui est dessous – Oh ! oh ! cette charge j'achèterai ce numéro-là.

La légende, pur produit médiatique, appartient en fait à la famille des microformes de presse, comme l'épigramme, l'écho, la devinette. La légende partage avec les autres microformes quelques traits stylistiques : la brièveté, la répétitivité qui tient notamment à la périodicité de la feuille qui l'accueille, et l'anonymat ce qui contribue à l'inscrire sur le fond d'un horizon collectif, donc pleinement social.



- Maman a écrit à monsieur Prosper, et papa a vu la lettre. Oh ! il était joliment en colère, papa... parce que maman avait fait une faute (*Le Charivari*, 29 juin 1842)

Gavarni, qui est l'auteur de cette légende, est l'archétype des légendeurs-dessinateurs, c'est-à-dire les dessinateurs capables de rédiger le mot d'esprit qui va souvent déclencher le rire au bas de leurs images. En fait appartiennent à cette catégorie bon nombre d'illustrateurs : Cham, Charlet, puis plus tard Forain, Grévin, Bertall, Randon, Henriot. Leur polyvalence est parfois critiquée et on leur reproche d'être plus légendeur que dessinateur et de faire de la légende illustrée. Daumier, lui, ne légendait pratiquement jamais. Le plus souvent Daumier envoyait à la rédaction du journal un dessin vierge, avec parfois en marge un titre laconique ou l'idée qui l'avait conduit à figurer cette représentation. La planche était confiée à un journaliste-polygraphe du *Charivari* chargé de rédiger la bonne légende, payée cent sous.



Daumier, « La mère est dans le feu de la composition, l'enfant est dans l'eau du bain », *Le Charivari*, 26 février 1844. Une des rares légendes inventées par Daumier

L'invention de la « stéréophonie »

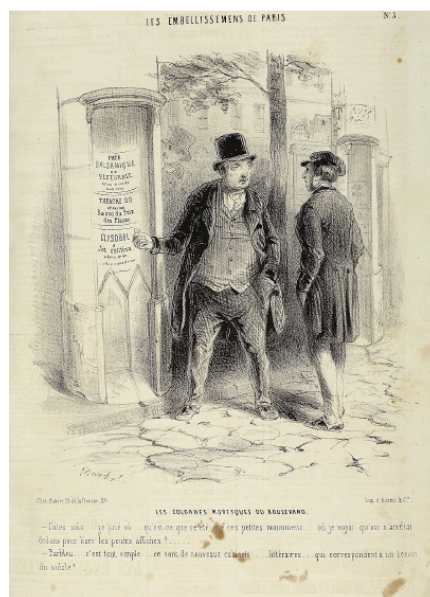
L'observation de la plupart des dessins du *Charivari* montre qu'il s'agit de types présentés soit de plain-pied, soit dans une scène. Certains types comme les bas-bleus, les gens de justice de Daumier, les enfants terribles, les débardeurs de Gavarni sont passés à la postérité. Chaque type se reconnaît à un trait particulier : ainsi les bas-bleus, les femmes autrices, se présentent souvent en cheveux, hirsutes, ce qui est là pour dénoncer leur manque de féminité. Le plus souvent, la caricature surplombe une petite saynète dialoguée ou même monologuée, chargé de donner vie aux personnages.



« 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 coûtera cher pour s'être permis de tricoter des Bas bleus ».

Les bas-bleus dans *Le Charivari* du 3 août 1844

Ces petites saynètes obéissent à une double motivation : créer un effet comique sensible souvent dans le renversement à la pointe, procédé que l'on retrouve dans l'histoire drôle ou la nouvelle à la main mais aussi mettre en scène des parlures authentiques du monde et trouver des formes de transcriptions de l'oralité qui rendent compte de la variété des parures au XIX^e siècle. Aux études corporelles que représentent les silhouettes, les légendes vont apporter le complément d'une analyse langagière en inventoriant les fautes les plus courantes sous la monarchie de Juillet (néologismes, pataquès, solipcismes) et un répertoire des quiproquos sociaux possibles.



- Dites môa ... je prié vô... qu'est ce que ce été qué ces petites monuments ... où je voyai qu'on s'arrêtai dodans pour liser les petites affiches....

- Parbleu... c'est tout simple... ce sont de nouveaux cabinets... littéraires ... qui correspondent à un besoin du siècle !...
- Bouchot, « les colonnes moresques du boulevard », *Le Charivari*, 11 mars 1844.

Le dispositif est didactique car le lecteur va souvent être invité à décrypter des contradictions entre les corps et les mots par exemple, entre le réel et les apparences. Dans ce cadre, le retour fréquent des points de suspension a pour enjeu de solliciter la collaboration du lecteur pour suppléer au non-dit et au sous-entendu. Sainte-Beuve, dans ses célèbres articles sur Gavarni dans les *Nouveaux lundis* suggérait un jeu auquel tous pourraient jouer, le jeu des légendes : il s'agit de proposer à chaque lecteur de devenir un légendeur potentiel et de comparer ses propositions à celles du légendeur en titre. Un gain est toujours prévisible : soit le lecteur trouve la légende et il a décrypté l'énigme soit la légende engendre un effet de surprise et donc le rire est démultiplié par cette activité.

Texte 3

La nouvelle à la main, ancêtre de l'histoire drôle

Sous le Second Empire, la petite presse entre dans l'ère du divertissement et du loisir. Les nouvelles armes du rire sont alors l'histoire à suivre et la parodie, plus que l'épigramme et la caricature politique. S'impose aussi à ce moment la nouvelle à la main, ancêtre de l'histoire drôle qui se développera, elle, sous la Troisième République.

La nouvelle à la main sous le Second Empire

Le cadenassage politique du Second Empire explique le développement d'espaces du rire dans les petits journaux notamment sous la forme très courante d'une rubrique de nouvelles à la main. Ce terme utilisé pendant l'Ancien Régime pour désigner les gazettes manuscrites qui diffusaient des nouvelles interdites par la censure est repris sous le Second Empire pour désigner des échos amusants présentés sous forme d'historiettes. Comme l'épigramme, la nouvelle à la main se présente en liste, rangée dans des rubriques au nom révélateur : Échos de Paris, À travers Paris, Nouvelles à la main de Mardoche. Elle raconte généralement une rencontre sur le boulevard ou dans les cafés, une petite scène de sociabilité parsemée de noms propres, rythmée par un petit dialogue et close par un bon mot. Ces paroles pour rire participent de l'ère de la culture de masse et de divertissement soutenue par l'Empire. Ces histoires qui prennent souvent les journalistes et le demi-monde comme cible, créent des formes de velettariat avant l'heure et constituent comme une première forme de ce qui va devenir la *presse people*.

Une très grosse femme montrait l'autre jour de vastes épaules, avec une générosité dont quelques hommes qui ne s'y connaissent pas semblaient reconnaissants ; son corset lui faisait tant de mal qu'elle se croyait bien faite, et la compression partageait ce dos plein et rembourré en deux parties égales séparées par une ligne enfoncée.

- Voyez donc, madame ***, dit une femme — elle est outrageusement décolletée.
- Vous voulez dire déculottée — répondit... A. K. (*Le Figaro*, Paris, 11 janvier 1866)

Gustave Claudin est l'homme le plus affairé de Paris.

Il fait tout à la hâte, descend d'une voiture, monte dans une autre et se foule la rate dans les intervalles. L... disait de lui : Il a toujours l'air d'aller corriger les épreuves d'Homère (*Le Figaro*, 17 octobre 1861)

Dans ces deux cas, les initiés identifient immédiatement les protagonistes : le journaliste Alphonse Karr et le boulevardier Gustave Claudin, aussi secrétaire de Lamartine. Un tourniquet sans fin s'opère entre le journal et la rue, entre la sociabilité et sa représentation ; les journalistes, premières victimes de l'ère médiatique, ancêtres des influenceurs d'aujourd'hui, vivent sur une scène artificielle où toute parole se transforme en nouvelle à la main, où toute conversation se trouve déjà chronique, où toute sociabilité se prépare à être romancée. Le directeur du *Figaro*, Villemessant, retournait même, disait-on, essayer sur le boulevard les nouvelles à la main et les mots d'esprit qu'on lui proposait.

La nouvelle à la main joue sur toutes les ressources de la langue. Poétique du raccourci — un implicite est toujours présumé —, elle a assimilé les forces du calembour et toutes les ressources de la figure (métaphore, antonomase). La nouvelle à la main, par sa raillerie, a une fonction révélatrice : elle montre l'envers du décor, l'au-delà des apparences. Aurélien Scholl notamment, personnage légendaire du boulevard, véritable producteur industriel de la nouvelle à la main, la plaçait dans la filiation des grands moralistes classiques (Talleyrand des Réaux, La Bruyère). La nouvelle à la main participe en tout cas d'un journalisme de l'observation et de la chose vue qui surgit à cette époque avec le petit reportage. L'ensemble de son ressort consiste dans la pointe qui montre la rapidité, le sens de l'à-propos de l'auteur du mot d'esprit, qui est d'ailleurs rarement le rapporteur. La nouvelle à la main, comme la visite à la morgue, le panorama ou le musée de cire, appartient à la culture médiatique du divertissement des années 1860, d'où son extraordinaire diffusion.

L'histoire drôle moderne

Ces rubriques évoluent en se transportant dans les grands quotidiens de la Troisième République qui intègrent quasiment tous dans les années 1880 une rubrique de « nouvelles à la main » en première page. Cette rubrique signée généralement d'un pseudonyme (un domino, un Diable à Paris), contient deux ou trois microrécits, souvent décontextualisés, sans noms propres connus ni initiales révélatrices, qui mettent désormais moins en scène le monde des boulevards, des viveurs et des journalistes qu'une sociabilité bourgeoise, parfois enfantine. Sont conservés de la nouvelle à la main impériale, le principe de la pointe finale.

La petite Louise veut beaucoup de sucre sur sa crème ; la mère qui juge en avoir assez mis, refuse d'en donner davantage.

Louise boude un instant, puis :

-Tu sais, maman, ce qui est arrivé l'autre jour ? Il y avait une enfant à qui sa mère refusait du sucre pour manger sa crème, eh bien ! le lendemain, la petite fille est tombée par la fenêtre. (*L'Écho de Paris*, 24 septembre 1891)

L'histoire drôle moderne naît ici dans ce renouvellement démocratique de la nouvelle à main : apparaissent des séries avec des personnages reparaissants, fictifs, véritables ancêtres du Toto des histoires drôles de la seconde moitié du XX^e siècle. Dans les années 1880, le naïf Guibollard amuse la galerie :

Mme Guibollard a auprès d'elle une jeune bonne honnête et dévouée. On la traite comme l'enfant de la maison.

-vous gâtez cette fille, lui dit quelqu'un, votre femme lui donne des robes de soie, vous lui avez acheté des boucles d'oreille fort belles, un bracelet, une broche ; vous la menez au théâtre en premières loges ; elle a vingt-trois ans, vous soixante-huit. Où voulez-vous qu'elle serve après vous ?

Guibollard, stupéfait :

Comment, après moi ? Mais elle peut être tranquille, elle mourra à mon service. (*Le Matin*, 3 août 1889)

La décontextualisation de ces histoires permet un usage moins restreint de leur circulation. Elles participent au règne de l'opinion publique et à l'apparition d'une culture démocratique. Les romans, à la même époque, font état de la circulation de ces petites histoires qu'on lit dans les journaux et qu'on se raconte en société pour susciter la connivence et le rire commun. Une nouvelle pratique sociale est née.

Pour aller plus loin

Fabrice Erre, *Le Règne de la poire. Caricatures de l'esprit bourgeois de Louis Philippe à nos jours*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.

Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne, L'esprit fumiste*, José Corti, 1997.

Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle*, nouveau monde éditions, 2011.

Matthieu Letourneux et Alain Vaillant, *L'Empire du rire, XIX^e-XXI^e siècle*, CNRS éditions, 2021.

Philippe Régnier et Raimund Rütten (dir.), *La Satire imagée : la caricature entre République et censure*, Presses universitaires de Lyon, 1996.

Valérie Sueur-Hermel, *Daumier, l'écriture du lithographe*, Paris, BNF, 2008.

Bertrand Tillier, *La Républiquature : la caricature politique en France (1870-1914)*, Paris, CNRS éditions, 1997.

Alain Vaillant, *La Civilisation du rire*, CNRS éditions, 2016.

Illustrations proposées

Premier texte :

Le Père Duchesne, n°25, 1790

La poire de Charles Philipon, *Le Charivari*, 27 février 1834.

Robert Macaire dans ses œuvres, *Le Charivari*, 11 novembre 1838

Des planches du *Journal amusant*, du *Chat noir*

Deuxième texte

Les bas-bleus dans *Le Charivari* du 3 août 1844

Le Charivari, 1^{er} avril 1840

Gavarni, *Le Charivari*, 29 juin 1842

Pour le langage oral, Bouchot, les colonnes moresques du boulevard, *Le Charivari*, 11 mars 1844.