



Recherches & Travaux

82 | 2013

Littérature et anthropologie

Ethnocritique d'une *fameuse* casquette

Jean-Marie Privat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/585>

DOI : [10.4000/recherchestravaux.585](https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.585)

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2013

Pagination : 91-102

ISBN : 978-2-84310-248-6

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Jean-Marie Privat, « Ethnocritique d'une *fameuse* casquette », *Recherches & Travaux* [En ligne], 82 | 2013, mis en ligne le 15 novembre 2014, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/585> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.585>

© Recherches & Travaux

Ethnocritique d'une *fameuse* casquette

La seule curiosité de son objet ne saurait suffire à motiver réellement une description littéraire, fût-ce en régime *réaliste*. Comment comprendre dès lors cette forme d'excroissance scripturale que constitue la description de la casquette de Charles Bovary à son entrée dans le roman, et au collège de Rouen? Relisons le texte de Flaubert :

C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires; puis s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland. Elle était neuve; la visière brillait¹. (*MB*, p. 4)

Un objet-monde (et immonde?)

Cet objet littéralement construit par les mots (plus que mis en mots à partir d'un hypothétique référent) obéit aux lois générales du discours romanesque :

Un roman qui accueille l'objet dans sa trame narrative, qui le traite à part entière et non comme simple instrument, se trouve confronté aux différents statuts de l'objet, et aux tensions qui en résultent entre réalité sensible et réalité textuelle. Information, l'objet renseigne sur un monde hors texte, auquel il donne forme et consistance. Signe, il instaure le sens, profile une idéologie ou une vision du monde. Valeur, il bascule dans l'espace romanesque à la fois comme support de

1. Je cite d'après Flaubert, *Madame Bovary* (désormais *MB*), éd. Cl. Gothot-Mersch, Paris, Garnier Frères, 1971.

signification et comme matière phonique [...], il acquiert la plénitude de son statut esthétique. Pour Flaubert, il devient l'objet juste (le mot « juste »), irremplaçable, appelé par la nécessité absolue du texte².

La casquette est à la fois « information » sur le personnage (c'est un nouveau qui entre au collège en habit de circonstance), « signe » du personnage (le jeune Charles ignore l'*éthos* de classe dont s'autorisent ses condisciples et le narrateur anonyme intradiégétique), et « valeur » de la casquette (un art du composite, une parodie de la description épique et un *topos* séminal). Cette casquette est en effet promise à un beau travail paradigmatique de signifiante pour devenir en quelque façon, dans la poétique du roman, l'équivalent métonymique et narratif de « Charles », son attribut légendaire héroï-comique, l'emblème idiosyncrasique de son destin :

Le roman de Flaubert est contenu entre la casquette de Charles Bovary et le mot profond, le seul qu'il prononça dans sa vie [...] : « C'est la faute de la fatalité! » [...]. La casquette contient déjà tout Yonville-l'Abbaye [...]. Le roman d'une pauvre vie s'apprête à coiffer ce front d'enfant [...]. À la fois le comble du gratuit et le comble de l'essentiel³.

La critique narratologique moderne a eu raison d'attirer notre attention sur le composite discursif qui risque toujours de naître de la combinaison belligérante de l'ordre dynamique de la narration et l'ordre statique de la description. On se souvient en effet du paragraphe qui précède immédiatement cette hénaurme description :

Nous avons l'habitude, en entrant en classe, de jeter nos casquettes par terre, afin d'avoir ensuite nos mains plus libres ; il fallait, dès le seuil de la porte, les lancer sous le banc, de façon à frapper contre la muraille en faisant beaucoup de poussière ; c'était là le genre. (*MB*, p. 4)

La juxtaposition de ce récit d'un rite de potaches (succession typique d'un script d'actions) et de la description immédiatement subséquente de la casquette de Charles est un exemple classique de cette tension, et de ce ralentissement ou de cette stase dans le flux du récit :

Si le récit ne peut se passer de la description qui l'accrédite, la description ne s'accomplit qu'en perturbant le cours du récit [...]. Le texte de fiction est le lieu d'une belligérance continue. Ce conflit est multiple⁴.

2. C. Duchet, « Romans et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », dans *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, coll. « Points », p. 21 (paru originellement dans *Europe*, sept.-nov. 1969).

3. A. Thibaudet, *Gustave Flaubert* [1935], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 96. On pourrait citer tout aussi bien Jean-Paul Sartre : « La casquette manifeste la stupidité de son propriétaire au point de n'être, en vérité, que Charles lui-même, métamorphosé en casquette », (*L'Idiot de la famille* [1971], I, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1983, p. 617).

4. J. Ricardou, « Belligérance du texte », dans Cl. Gothot-Mersch (dir.), *La production du sens chez Flaubert. Colloque de Cerisy*, Paris, UGE 10/18, 1975, p. 85.

Soit. Mais il est possible de prolonger ces analyses narratologiques et formelles pour qui «la rencontre du récit et de la description se présente comme une chronique rompue par une achronie⁵». Il est clair ici, en effet, que cette hybridation d'une séquence narrative assumée par un « nous » à la fois ethnographe et mémorialiste des us et coutumes scolaires⁶ et de l'expansion descriptive d'une casquette d'un autre *genre*, se trouve aussitôt traversée, dès l'origine, par des coups de force évaluatifs et misérabilistes⁷ : «à part ce jour de son entrée où il nous prêta si fort à rire avec sa fameuse casquette, il serait}} Il serait maintenant impossible à aucun de nous, de se rien rappeler de lui⁸» (définitif, f^o 13).

Une instance énonciative exogène, très vite, coupe court nerveusement à toute velléité de perception hétérodoxe : «C'était [...] une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette à des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile.» (MB, p. 4).

Enfin... La *doxa* narrative impose ainsi au lecteur un mépris social d'une extraordinaire violence, avant même la description proprement dite de la casquette, comme s'il fallait prévenir toute possible empathie... Cette violence symbolique, en son idiolecte textuel et ses idéologèmes discursifs (pauvre; laid; muet; imbécile), serait même redoublée par une violence stylistique (nécessairement) forcenée :

5. *Ibid.*, p. 87.

6. J'ai essayé d'analyser assez précisément ces problèmes de sociocentrisme narratif et d'ethnocentrisme culturel dans J.-M. Privat, «Le récit et ses lazzis», dans *Madame Bovary, 150 ans et après* (actes du colloque de Rouen, 2007), *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 23, 2008, p. 261-272. Il faudrait aussi pouvoir citer le jeune Flaubert de *Par les champs et par les grèves* (publié en 1881) décrivant en explorateur des *finis terrae* avec son compère parisien Maxime du Camp le non moins fameux chapeau du paysan de Plouharnel (ce passage – parmi d'autres – est omis dans l'édition princeps de Charpentier) : «Quel chapeau! un vaste et immense chapeau qui dépassait les épaules de son porteur et qui était en osier, quel osier! du bronze plutôt, planisphère dur et compact [...]. L'homme qu'il recouvrait disparaissait dessous [...]. Ah! quel chapeau! C'est un couvercle de chaudière à vapeur surmonté d'une colonne; ça ferait un four en y pratiquant des meurtrières! [...] Et il avait une couverture en toile cirée!» (Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, p. 122-123).

7. Cette *folklorisation* de la casquette correspond classiquement au point de vue de la culture des classes dominantes sur les produits «incultes» des cultures subalternes considérés spontanément comme «une bizarrerie, une étrangeté, un élément pittoresque», pour reprendre les célèbres analyses d'Antonio Gramsci sur le statut du folklore – «une conception du monde et de la vie» – en situation dominée (*Osservazioni sul folklore*, 1950).

8. L'Atelier Bovary (<http://flaubert.univ-rouen.fr>) donne un accès direct et organisé aux différents textes préparatoires du roman. On peut lire ainsi dans un brouillon de narration ce témoignage autobiographique, cru et cruellement symptomatique : «nots je ne me rappelle de lui que le jour seul de son entrée [...], ses allures paysannes, un esprit qui semblait peu brillant et sa fameuse casquette».

Le réaliste [...] cherche à obtenir le trompe-l'œil par l'excès du « style » [...]. Un langage extraordinaire est appelé à suggérer des objets ordinaires. Il les métamorphose. Un chapeau devient un monstre, que le Héros réaliste, armé d'épithètes invincibles, chevauche, et fait bondir du réel dans l'épopée de l'aventure stylistique⁹.

Charles porte donc le chapeau. Une coiffure excentrique que pourrait aussi bien porter en d'autres lieux un sot de carnaval¹⁰ ou que pourrait en d'autres temps arborer un fol rituel¹¹; à moins que ce « casque » ne singe le costume disparate et coloré d'un Arlequin de foire : entre « boudins circulaires » et « façon de sac » n'est-il pas vrai qu'en cette *charlesque* casquette « s'alternent, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapins »¹²? C'est à coup sûr un chef-d'œuvre de composite¹³.

Le composite s'inscrit dans la conjonction des différentes formes géométriques du couvre-chef et se concrétise dans ses matériaux variés, ses couleurs diverses et l'hétéroclite de ses attributs. Cette coiffe mêle ou juxtapose en effet l'animal (poils, loutre, baleine, lapin) et le végétal (coton, gland), le masculin (gland) et le féminin (broderie), l'autochtone (chapeau rond) et l'étranger (chapska), le pauvre (bonnet de coton, carton) et le riche (velours, broderie, fils d'or), le neuf (visière) et le vieux, le rudimentaire (cordon) et l'élaboré (polygone), l'informe (sac) et le géométrique (losanges), le profane (boudins) et le sacré (croisillon).

C'est un objet-monde, un microcosme de culture chosifiée dont la polysémie s'actualise à l'infini de nos lectures ou relectures. *Ce gland qui pend au bout d'un cordon* peut ainsi être tour à tour ou simultanément le fruit du chêne, l'extrémité de la verge, la figuration de l'imbécile ou encore un type de « sculpture monumentale ayant la forme du gland », si l'on en croit les dictionnaires. Et ce « petit croisillon d'or » en manière de gland relance le travail de

9. P. Valéry, « Mauvaises pensées et autres », dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, 1960, p. 802.

10. L'excentricité est une catégorie fondamentale de la perception ou du rapport carnavalesque au monde, selon M. Bakhtine. Dans une variante, on retrouve même dans la casquette les éléments du « tuyau de poêle » (vol. 1, f° 7^v).

11. On trouverait des équivalents sémantiques et symboliques dans la confection festive et la parade carnavalesque de la coiffe du personnage du Gille de Binche (Belgique) analysée par M. Mesnil, *Trois essais sur la fête. Du folklore à l'ethno-sémiotique*, Éditions de l'université de Bruxelles, coll. « Cahiers d'étude de sociologie culturelle », 3, Bruxelles, 1974, p. 27-43.

12. Sur Charles déguisé en ChArlequin et la charlequinade de l'incipit, voir J.-M. Privat, ouvr. cité. Dans des versions abandonnées, il était question de « pantalon purée de pois » (vol. 1, f° 5) et la casquette se présentait sur fond de drap « gros bleu » (vol. 1, f° 6) ou « couleur de pruneaux » (copiste, f° 3).

13. Au sens purement factuel le mot « composite » – emprunté au latin classique *compositus*, participe passé de *componere*, « composer » – signifie « fait d'éléments divers ».

signifiante en associant une vulgaire plaisanterie sexuelle à la légende dorée de l'art religieux¹⁴.

Cette condensation de traits culturels hétérogènes et hétéroclites, entre loufoquerie et bizarrerie, entre folie carnavalesque et bricolage onirique, a quelque chose en soi de transgressif (du bon goût, pire... des fautes de goût...), sinon de subversif. Cette casquette est non moins à l'infini (ou peu s'en faut, comme on sait) des réécritures de Flaubert : « melon mou flottant et abandonné à son propre poids [...] », « sac oblong qui retombait sur l'oreille et se terminait par un carré de carton » (vol. I, f^o 6), etc.

Un ordre composite

La question proprement littéraire devient alors : comment les éléments composites qui composent toute cette « monstruosité en fait de chapellerie » (deuxième scénario général) tiennent-ils ensemble ? En d'autres termes, quel est l'ordonnement (discursif) de ce désordre (éthico-esthétique) ?

Les flaubertiens le savent, deux « patrons » de la description de cette casquette indescriptible ont été produits jusqu'ici. Le premier est le modèle d'inspiration « linguistique » (la modélisation selon les arborescences chomskyennes ou les emboîtements ricardoliens)¹⁵ ; le second est le modèle dit « technologique » qui prend en compte non seulement l'ordre diégétique de sa construction narrative (*d'abord, ensuite, enfin*), mais aussi l'ordre référentiel de sa fabrication matérielle (*id est* un programme ordonné de gestes techniques) : « Une écriture de la représentation ne peut échapper à une mimésis de la technologie, s'agissant des descriptions et des objets décrits [...], objets plus ou moins manufacturés et artisanaux¹⁶. »

Il convient d'ajouter à ces deux modèles plus ou moins belligérants une tierce instance structurante qu'on pourrait appeler le modèle « architectural »

14. Le « croisillon » est à proprement parler « la traverse d'une croix ». Dans une variante, il est question d'une « petite croix de fils d'or » (f^o 7), le texte poursuivant ainsi très explicitement l'isotopie du religieux et de sa peu discrète *parodia sacra* (chantre, sermon, prière, croisillon). Notons encore que Flaubert avait aussi pensé à « un gland d'or »... (vol. I, f^o 6).

15. J. Ricardou, *ouvr. cité*, p. 88 ; p. 96.

16. C'est à Ph. Hamon que l'on doit la notion de « programme technologique », différent de la simple « description diégétisée [...] ». Le poéticien ajoute : « Le texte ne copie pas le réel, mais copie autre chose qui est de l'ordre du technologique et non de la linguistique. » De ce point de vue, les balises descriptives (« elle commençait », « puis s'alternaient », « venait ensuite », « se terminait ») seraient une description de la technologie descriptive, une « méta-technologie de la technologie de l'écriture » en somme. *La production du sens chez Flaubert*, *ouvr. cité*, p. 108-109. Voir sur le même sujet et le même objet : Ph. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 75-77.

(ou « artistique »)¹⁷. Il s'agit tout simplement de l'homologie entre l'architecture de la description et de l'architecture de la casquette. En effet, l'architecture de la description de cette casquette-là est donnée par le texte lui-même : « C'était une de ces coiffures d'ordre composite¹⁸. » Ouvrons un dictionnaire de la langue du XIX^e siècle. Le problème étant, comme le rappelait naguère Jean Ricardou, de ne pas procéder de manière « soustractive » et de s'exposer à commettre de fait un *péché mortel* interprétatif. Cette dommageable « restriction du texte » consisterait en effet selon notre théoricien, je cite, « à ne pas lire ce qui est écrit »¹⁹. Or, dans l'histoire de la langue française, le mot « composite » apparaît bel et bien, d'abord et uniquement, dans le syntagme « ordre composite ». Cette expression relève historiquement et prioritairement du vocabulaire de la grande architecture. Voici la définition qu'en donne par exemple le *Dictionnaire de l'Académie française* (1835) :

COMPOSITE

T. d'Archit. Il se dit de l'un des cinq ordres d'architecture, parce que cet ordre est composé du corinthien et de l'ionique. Ordre composite. Chapiteau composite. Ordre composite, désigne aussi tout ordre qui est composé de plusieurs ordres, soit dorique, corinthien, ou ionique; et, dans ce sens, on dit pareillement : Un chapiteau composite. Une base, une corniche composite. COMPOSITE s'emploie aussi comme substantif masculin. Le composite participe du corinthien et de l'ionique. Le composite se met au-dessus du corinthien. Le chapiteau du composite.

On voit clairement que le sens tardif et parfois péjoratif de « composite²⁰ » est largement concurrencé par son sens primitif, artistique et valorisant²¹. Le

17. Seul jusqu'ici, à ma connaissance, Fr. Gonzalvez Fernandez a repéré, même s'il le glose différemment, ce point décisif dans son ouvrage *La scène originaire de Madame Bovary*, avant-propos de Ch. Grivel, Oviedo, universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1999.

18. L'expression apparaît très tôt dans les brouillons, et toujours sous cette forme. Jamais ailleurs, à notre connaissance, sous la plume de Flaubert romancier ou même épistolier.

19. J. Ricardou, « La chaîne de montage », dans *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 61-68.

20. Les dictionnaires contemporains (le *TLF* par exemple) ne signalent l'acception péjorative (disparate, hétérogène, hétéroclite vs simple, homogène, pur) que très secondairement : « L'œuvre composite de Shakespeare; une langue composite. » Les critiques littéraires qui segmentent le syntagme « ordre composite » et qui tiennent pour obvie au XIX^e siècle la dévalorisation lexicographique de l'adjectif « composite » commettent ainsi un double contresens, philologique et esthétique. Ils confondent les inférences sémantiques construites par le cotexte flaubertien et la signification obvie du terme au XIX^e siècle.

21. Le dictionnaire *Littré* (1873) est encore plus précis dans la description de l'acception artistique du terme « composite » (1545) : « Terme d'architecture. Qui appartient à un cinquième ordre d'architecture inventé par les Romains, où le chapiteau, ayant au bas les feuilles d'acanthé corinthiennes, se termine en haut par la volute ionique. Base, chapiteau composite. L'ordre composite. L'entablement de Saint-Paul à Paris est d'ordre composite. S. m. Ordre composite. Le composite est venu après les autres ordres. »

travail à la fois lexicologique et idéologique de Flaubert consiste à construire et à combiner une double et contradictoire perspective sémantique : d'une part, la formulation blessante de l'insuffisance esthétique de la casquette, une manière d'ersatz de kitsch : « une de ces coiffures » ; d'autre part, la référence anoblissante à la légitimité de l'art architectural antique²² et à la somptuosité de l'art architectural renaissant : un « ordre composite ». Cette ambivalence permet au narrateur d'imposer un modèle cultivé à un objet vulgaire ou plus exactement de (se) jouer de la tension entre la noblesse culturelle du narrateur et la *mediocritas* artisanale du référent.

Il est assez aisé de repérer comment opère cette *clé de voûte* de l'édifice textuel. En premier lieu, la casquette est décrite par une *base* typique des styles ioniques et corinthiens, *a fortiori* de leur conjonction : « Elle commençait par trois boudins circulaires. » On peut fort bien imaginer que suivent, selon une structure verticale tripartite commune aux différents ordres architecturaux antiques, le fût (« puis s'alternaient »)²³ et enfin le chapiteau proprement dit (« se terminait »). Flaubert joue en second lieu de la polysémie du vocabulaire descriptif commun à la chapellerie et à l'architecture : « ovoïde » et « ove »²⁴, « renflée »²⁵, « bande »²⁶, « boudins » (polysémie comprise)²⁷, cercle, « cordon »²⁸, « croisillon »²⁹, « fils », « losanges », « polygone ». Tel est l'ordre de composition et la nature (verbale) des composants de la fameuse et *fumeuse* casquette à la richesse profuse et au subtil programme décoratif, comme il se doit. L'équivalent formel et textuel du haut du chapeau/chapiteau qui identifie par excellence l'ordre composite serait ainsi, à l'évidence, ce « polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait [...] un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland ». On s'attendrait presque à lire, en manière d'anamorphose dévoilée... *feuille d'acanthé*.

22. L'isotopie romaine (latine) est fortement présente dans le vocabulaire même de l'incipit, de l'épique *Quos ego* virgilien (*Énéide*, I, 135) au pensum infligé à Charles : « Vous me copierez vingt fois le verbe *ridiculus sum* » (MB, p. 5).

23. Flaubert avait songé dans un premier temps à une formulation encore plus explicitement architecturale : « puis montait un dôme dur, très tendu, à côtes régulières » (F^o 6).

24. « Ove » est un terme utilisé en architecture et dans les beaux-arts pour désigner un ornement de chapiteaux et de moulures en forme d'œuf.

25. « Renflé » se dit de certaines choses qui vont en grossissant dans quelque partie de leur longueur. En architecture on parle de « colonne renflée » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1835).

26. Se dit, en architecture, de différents membres plats et unis qui ont peu de saillie. « Le fût des colonnes est quelquefois orné de bandes. » (*Ibid.*)

27. Le boudin est le gros cordon de la base d'une colonne.

28. Le cordon est un ornement mural consistant dans une bande extérieure de pierre arrondie.

29. Le croisillon, traverse d'une croix d'une croisée, désigne aussi des éléments d'une charpente ou de tout autre objet manufacturé qui se croisent perpendiculairement et se maintiennent réciproquement.

Des profondeurs d'expression

Cet usage terminologique précis – « ordre composite » – et ces allusions parodiques aux codes de l'architecture gréco-romaine sont bien sûr à rapporter à la culture des humanités que partagent et les deux voix narratives (les brouillons étaient encore plus explicites sur leurs compétences rhétoriques sur le sujet)³⁰ et leurs lecteurs. Le lecteur retrouvera d'ailleurs les canons de l'architecture grecque lors de la description de la mairie d'Yonville :

La mairie, construite sur les dessins d'un architecte de Paris, est une manière de temple grec qui fait l'angle, à côté de la maison du pharmacien. Elle a, au rez-de-chaussée, trois colonnes ioniques et, au premier étage, une galerie en plein cintre, tandis que le tympan qui la termine est rempli par un coq gaulois [...] (MB, p. 74)

Et Flaubert nous replongera dans le souvenir des classes de rhétorique avec le discours comital de Lieuvain et plus explicitement encore avec M. Homais, l'homme au bonnet grec et qui cite du latin lorsqu'il est « exaspéré » : « Il avait médité sa phrase, il l'avait arrondie, polie, rythmée; c'était un chef-d'œuvre de prudence et de transitions, de tournures fines et de délicatesse; mais la colère avait emporté la rhétorique [...]»³¹. (MB, p. 255)

C'est bien en effet sur le modèle rhétorique scolaire de l'*elocutio* comme art du style que Flaubert compose ce pastiche de description ornementale, comme si les feuilles d'acanthé corinthiennes et les volutes ioniques s'épanouissaient

30. Flaubert avait une estime réelle et déclarée pour son professeur de rhétorique, Gourgaud-Dugazon. Étudiant à Paris, il lui écrit pour lui parler de son désintéret pour les études de droit et de ses inquiétudes et interrogations en matière d'écriture littéraire : « J'ai dans la tête trois romans, trois contes de genres tout différents et demandant une manière toute particulière d'être écrits. C'est assez pour pouvoir me prouver à moi-même si j'ai du talent, oui ou non. J'y mettrai tout ce que je puis y mettre de style, de passion, d'esprit, et après nous verrons. Au mois d'avril je compte vous montrer quelque chose » (Lettre à Gourgaud-Dugazon, 22 janvier 1842). Rappelons simplement ici que le « professeur de rhétorique » enseigne alors le français, le latin, le grec, la morale par le biais de la religion et l'histoire; ainsi, « pendant l'année – ou les deux années – qui couronne leur cursus d'humanités, les jeunes gens étudient dans la classe de rhétorique les préceptes de l'art oratoire, lisent les orateurs et les historiens et composent force discours en prose : lettres, narrations, éloges, harangues, controverses » (Fr. Douay-Soublin, « Les recueils de discours français pour la classe de rhétorique », *Revue d'histoire de l'éducation*, INRP, n° 74, 1997, p. 163). Nous avons analysé ailleurs (*Madame Bovary, 150 ans et après*, ouvr. cité) comment Charles conjoint, lui, inélégance du vêtement (et du corps) et inélégance de la phrase : « Il n'avait guère d'élégance dans les tournures » (MB, p. 6). Flaubert homme de lettres et rhétoricien accompli avait même écrit dans des phrases préparatoires (vol. 2, f° 20f) que dans les « tournures » Charles n'était « guère plus fort qu'un charretier » et qu'il n'entendait « rien du tout à la syntaxe ».

31. Homais annonce à Emma la mort de son beau-père.

en fleurs de rhétorique et en figures entrelacées. Mais les « défauts » de style – choix des mots et des figures, ordre de la composition – sont coextensifs à la description même de cette casquette. Flaubert commet délibérément tous les « abus » que les cours de belles-lettres de son époque décrivent clairement et dénoncent vivement : l'*amplificatio* exagérée eu égard à la modestie de l'objet ; l'*enflure* d'un style *ampoulé* en décalage thématique avec son sujet ; les tournures syntaxiques *forcées* ou saturées de complexité ; l'hybridation d'un genre *épidictique* (ici le blâme et le laid) et d'une figure de pensée comme la *prosopographie*³² ; l'usage peu naturel des tropes comme l'artifice de la *personnification* (d'une casquette) ; l'*équivoque* de certaines expressions (boudins, gland) et le jeu paronymique désinvolte (chapeau rond / chaperon « rouge »), etc.³³ Ce savant et ludique désordre rhétorique dans la mise en œuvre des normes d'une écriture qui se doit d'être naturellement élégante conduit à un composite désordonné et transforme la casquette en une « synthèse de toutes les disgracieusetés³⁴ ». Cette dérision lettrée de la rhétorique triomphe dans la pointe de la description³⁵ dont le style se doit d'être non seulement orné mais expressément *brillant* : « La visière brillait »... Flaubert trouve ainsi dans l'ambivalence cotextuelle du mot « composite » et de l'expression « ordre composite » une solution scripturale et axiologique très habile en construisant une architecture descriptive composée de cette « combinatoire d'éléments préétablis organisés d'une façon spécifique » que recherche – dubitatif – tel poéticien contemporain³⁶ : un modèle architectural redoublé par un modèle rhétorique, un double réglage artistique et stylistique.

Mikhaïl Bakhtine avait sans doute vu juste, dès longtemps : « Le genre romanesque a trois racines principales : *l'épopée, la rhétorique, le carnaval*³⁷ ».

32. La prosopographie est définie par les traités de rhétorique du XIX^e siècle comme la description de l'extérieur d'un être animé.

33. E. Bousson de Mairet, « Défauts du style », dans *Cours élémentaire et abrégé de Belles-Lettres, à l'usage des collèges et des maisons d'éducation*, Paris, Hachette, 1846, p. 36-43 et « Des descriptions », p. 97-99.

34. La phrase mérite d'être citée exactement : « Une de ces casquettes d'ordre composite qui réunissent en elles seules les disgracieusetés & inconvénients de toutes les autres » (vol. 1, f^o 7^{vo}).

35. Selon R. Debray Genette, dans *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988, p. 240 : « chez Flaubert, la valeur d'un objet inventorié est inversement proportionnelle au nombre des éléments détaillés [...]. L'ultime détail mis en évidence tend à annuler la somme ». Certes, on peut décrypter chez l'écrivain un « acharnement à désintégrer la pièce, détail après détail, en même temps qu'à l'emplier d'une prolifération grotesque du minuscule », mais on admettra plus difficilement que « la représentation creuse son impossibilité avec ses propres lois », lois trop systématiquement tenues pour seulement réflexives ou autotéliques par la critique hypermoderniste.

36. J. Molino, « Logiques de la description », *Poétique*, n^o 91, 1992, p. 368.

37. M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1963, p. 153.

En effet. Cette fameuse description est une manière d'*exemplum* de la culture, «une façon» *hénaurme* de signer la polyphonie culturelle constitutive du roman en tant que genre moderne. La casquette de Charles synchronise, synthétise et syncrétise un univers culturel bigarré et saturé, hétérogène et excentrique, à la fois composé et composite. Et le roman devient le conservatoire de cet imaginaire objet de collection qui disparaît du récit sans laisser de traces autres que les lignes qui en tracent à jamais le dessin. Mais le *patron* stylistique et idéologique de ce dessein se disséminera au fil d'or du texte, comme on pouvait s'y attendre chez un auteur comme Flaubert si attentif à la texture de l'œuvre³⁸. Ainsi, le pâtissier d'Yvetot rivalisera-t-il lui aussi d'ingéniosité artisanale³⁹ pour la noce d'Emma, œuvre gourmande du chef et chef-d'œuvre de composition descriptive où se construisent et se conjuguent, plan après plan, en une miniature composite et un microcosme culturel syncrétique, architecture grecque antique et monumentale, architecture médiévale en son style troubadour et imagerie des amours romantiques et de leurs mythes :

Il apporta lui-même au dessert une pièce montée qui fit pousser des cris. À la base, d'abord, c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portique, colonnades et statuettes de stuc tout autour, dans des niches constellées d'étoiles en papier doré; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, amandes, raisins secs, quartiers d'oranges; et enfin, sur la plate-forme supérieure, qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confitures et des bateaux en écales de noisettes, on voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de roses naturels, en guise de boules, au sommet. (*MB*, p. 30)

Mais il semble que la position de l'écrivain (dans le champ littéraire et dans le champ social) soit partagée plus généralement entre la tentation de la pureté de l'harmonie classique et la propension qui le porte à rechercher dans les ressources du composite esthète les sources d'une poésie :

Il me semble que ma lettre est un peu bête, mon cher Carolo [...], elle est faite de pièces et de morceaux comme un habit d'arlequin – c'est une mosaïque [...]. C'est même là ce qui en constitue l'originalité⁴⁰.

Ainsi, à la Vaubyessard, «sur la ligne courbe du chemin sablé» qui conduit au château, ses deux ailes et ses trois perrons, «entre des bouquets de grands

38. Nous n'avons pas la place pour développer dans le cadre de cet article la dissémination du motif de la casquette dans *Madame Bovary*.

39. Nous ne pouvons pas plus, dans le cadre de cette contribution, développer ce point crucial d'économie politique pour comprendre l'artisanat de l'écriture de Flaubert, et son idéologie.

40. Lettre à sa sœur Caroline, 20 décembre 1843.

arbres espacés», s'offrent au regard ravi «des bannettes d'arbustes, rhododendrons, seringas et boules-de-neige qui bombent leurs touffes de verdure inégales» (MB, p. 48). Et au lendemain du bal donné en son château de construction moderne («à l'italienne») par le marquis d'Andervilliers,

[...] on s'alla promener dans la serre chaude, où des plantes bizarres, hérissées de poils, s'étagaient en pyramides sous des vases suspendus, qui, pareils à des nids de serpents trop pleins, laissaient retomber, de leurs bords, de longs cordons verts entrelacés. (MB, p. 55-56)

Les sources d'une poétique, et les ressorts d'une politique aussi lorsqu'il s'agit de s'essayer (brouillons, vol. 2, f° 26) à décrire des univers sociaux moins aristocratiques, l'arrière-salle de l'auberge de la mère Lefrançois par exemple, entre *tôle vernie* et *diadème de cuivre*, entre *fût de colonne* et *coin de casquette* :

~~le~~ percepteur s'assit, ayant la porte à sa droite et sa gauche
un
 le petit poêle en tôle vernie, étroit comme un
et garni d'un diadème de cuivre
 fut de colonne, sur de hautes pattes qui posaient
 sur un rond de sable. - ferma la porte & releva
faisait le coin sa casquette
 - voilà comme il est! dit le pharmacien quand
 la porte fut fermée.

La prose de Flaubert est ainsi prise dans une ambivalence à la fois narrative-ment créatrice et axiologiquement destructrice pour un *ordre composite* qui serait à la fois un héritage culturel, un avatar artistique et un objet de fascination quasi ethnographique pour un monde du disparate qui soudain peut s'imposer au romancier comme à l'anthropologue avec la force d'un *punctum* qui saisirait le regard de l'autre, proche ou lointain :

Les Bororo confectionnent avec les cheveux de leurs épouses des pendentifs en croissant formés d'une paire d'ongles de grands tatous [...] agrémentés d'incrustation de nacre, de franges de plumes ou de coton. Les becs de toucan fixés sur des tiges emplumées, les gerbes d'aigrettes, les longues plumes de la queue des araras [...] hérissent leurs chignons – naturels ou artificiels [...]. Parfois, ces ornements sont combinés en une coiffure composite [...] indispensable au rituel. J'en ai acquis une pour le musée de l'Homme [...]. Elle se compose d'un diadème en forme d'éventail; d'une visière de plumes couvrant la partie supérieure du visage, d'une haute couronne cylindrique entourant la tête, en baguettes surmontées de plumes de l'aigle-harpie, et d'un disque de vannerie servant à piquer un buisson de tiges encollées de plumes et de duvet⁴¹.

41. Cl. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 257.

Une attention à l'ordre du composite aussi, sa composition et sa décomposition, dans l'affiliation flottante du Nouveau Roman à l'intertexte flaubertien et dans sa description minutieuse du monde (et de la littérature) comme *assemblage* de micro-mondes :

C'était une lourde bouée de tôle, dont la partie émergée se composait d'un cône dressé, que surmontait un assemblage complexe de tiges métalliques et de plaques. L'ensemble dépassait la surface de la mer de trois ou quatre mètres. Le support conique représentait à lui seul près de la moitié de cette hauteur. Le reste se divisait en trois fractions sensiblement égales : premièrement, prolongeant la pointe du cône, une mince tourelle à jour de section carrée – quatre montants de fer reliés par des croisillons. Au-dessus venait une sorte de cage cylindrique à barreaux verticaux, abritant un signal lumineux placé au centre. Enfin, couronnant l'édifice et séparés du cylindre par une tige qui en continuait le grand axe, trois triangles équilatéraux, pleins et superposés, le sommet de l'un soutenant en son milieu la base horizontale du suivant. Toute cette construction était peinte d'une belle couleur noire⁴².

42. A. Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Paris, Minuit, 1955, p. 255.