

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dottorato di ricerca in Filologia moderna
Coordinatore: Prof. Costanzo Di Girolamo

Tesi di dottorato in cotutela / Thèse de doctorat en co-tutelle
Ciclo XXI

Jules Champfleury (1821-1889) :
Littérature et caricature

Candidata / Candidate : Dott.ssa Michela Lo Feudo

Tutori / Directeurs : Proff. Silvia Disegni, Jean-Louis Cabanès

Cotutore / Co-directeur : Prof. Raffaele Giglio



UNIVERSITÀ
ITALO
FRANCESE

UNIVERSITÉ
FRANCO
ITALIENNE

université
Paris Ouest
Nanterre La Défense

Napoli 2009

Index

Introduction	5
Prémises : Définir la caricature	
0.1 La naissance de la caricature, prémisses théoriques	13
0.2 Les formes de la caricature	23
0.2.1 Caricature et portrait	23
0.2.2 L'extension sémantique du mot « caricature » à l'âge préindustriel	30
0.3 Littérature et caricature : un rapport à approfondir dans les études littéraires du XIX ^e siècle	40
Première partie : Dessin satirique et littérature avant l'<i>Histoire de la caricature</i> de Champfleury (1792 – 1838)	49
I.1 Les ouvrages d'érudition : approches idéologiques et historiques	
I.1.1 <i>L'Histoire de la caricature des révoltes des français</i> (1792) de Boyer de Nîmes	52
I.1.2 <i>Le Musée de la caricature</i> (1838) dirigé par Ernest Jaime	63
I.2 Presse, littérature et caricature	94

I.2.1	La presse autour de 1830. Enjeux culturels et littéraires de la 'décousure' du texte	97
I.2.2	La « petite presse » et le rôle de la caricature	100
I.2.3	Balzac collaborateur des premiers journaux satiriques illustrés. Vers une définition de caricature littéraire moderne	103
I.3	Un premier bilan critique	141
 Deuxième partie : Littérature et caricature dans l'œuvre de Champfleury avant l'<i>Histoire de la caricature</i> (1844-1865)		150
II.1	Un jeune homme de province à Paris	158
II.2	La bohème littéraire et les débuts dans le « petit journal » (1844-1847)	165
II.2.1	Autour du portrait : Intersections entre critique d'art et production narrative brève	172
II.2.2	<i>Le Don César du Musée de la Haye</i>	186
II.2.3	<i>Monsieur Prudhomme au Salon, ou la critique blagueuse</i>	199
II.3	Vers l' <i>Histoire de la caricature</i>	216
II.3.1	Du portrait à la caricature : <i>Les Excentriques</i> (1852)	220
II.3.2	La caricature dans les romans des années 1850 : le cas des <i>Bourgeois de Molinchart</i> (1855)	233
II.3.3	<i>Le Réalisme</i> : un manifeste mimético-expressif ?	239

Troisième partie : L'Histoire de la caricature et la littérature (1865-1888)

III.1	Présentation de l'œuvre et état des travaux	246
III.2	L'érudition : une contradiction apparente ?	254
III.3	Image satirique et littérature au fil des siècles	263
III.3.1	Les « tâtonnements » de l'art satirique	265
III.3.2	L'âge moderne	280
III.4	Quelle place pour la littérature contemporaine?	295
III.4.1	Les frères Goncourt	296
III.4.2	La critique du naturalisme	301
	Conclusions	306
	Bibliographie	309
	Annexe	323

AVERTISSEMENT

Les ouvrages rédigés en français, en italien et en anglais ont été consultés et cités en langue originale. Dans le cas de textes écrits en d'autres langues ou d'originaux indisponibles, la priorité a été donnée aux traductions en français et, au cas échéant, aux traductions en italien.

Ces recherches ont été soutenues par l'Université Franco-italienne (Bando Vinci 2007 – Capitolo II).

Le nom de Champfleury ne dit pas grand'chose aux jeunes gens d'aujourd'hui, même lettrés. Je ne sais si on le lit encore ; mais, à coup sûr, pour personne il n'est un maître ; personne ne va chercher chez lui une culture, une direction, ou, comme aiment à dire actuellement les plus anarchiques littérateurs, une discipline. Prendre Champfleury pour matière d'étude c'est donc au premier abord prendre un sujet un peu mince et de pure curiosité.

Gustave Lanson, Préface à *La Bataille réaliste* de Pierre Martino (1913), p. I.

Ces remarques, vieilles de presque cent ans, n'étonneront pas les spécialistes du XIX^e siècle. Car Jules Champfleury (1821-1889) reste, aujourd'hui encore, un auteur peu connu. Oublié pendant une grande partie du XX^e siècle, il appartient au groupe des auteurs mineurs, des *outsiders* du champ littéraire français. Cependant, depuis une trentaine d'années, on remarque un regain d'intérêt critique pour un personnage complexe qui a laissé une œuvre abondante et hétérogène,¹ et participé activement au renouveau culturel d'une France où, de la Monarchie de Juillet à la Troisième République, on assiste à l'affirmation de la bourgeoisie et au développement de la presse industrielle. Véritable catalyseur de nouveautés, Champfleury est un journaliste fécond, un romancier, un auteur de pantomimes de succès, un des traducteurs français de l'œuvre d'Hoffmann, un collectionneur de faïences révolutionnaires (passion qui lui permettra d'accéder au poste de

¹ La bibliographie de Champfleury a été établie par Maurice Clouard d'après les notes de l'auteur : *L'Oeuvre de Champfleury*, Paris, L. Sapin, 1891.

Conservateur du Musée des céramiques Sèvres en 1872) et enfin l'auteur de la première *Histoire de la caricature* en France, ouvrage monumental en six volumes publiés de 1865 à 1888. Ecrivain très productif, il est surtout connu pour sa théorie du Réalisme, formulée lors des années 50, et pour sa « découverte » de Courbet, qu'il défend avec enthousiasme. Sa participation à la bataille réaliste a détourné pendant longtemps la critique de son œuvre. Ce n'est en effet qu'à partir des années 1990 que celle-ci a été considérée dans sa totalité et sa complexité. Si la thèse de doctorat de Léon-Pierre Raybaud a eu le mérite de combler des lacunes biographiques importantes et de restituer l'ampleur d'une production qui va de la narration au théâtre, du texte à l'image, le colloque international organisé à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III en mai 2003 a ouvert des perspectives significatives pour l'étude de l'œuvre de cet auteur. Le volume *Champfleury écrivain chercheur*¹ réunit des études qui examinent la production de l'auteur en respectant la diversité et tracent la figure d'un Champfleury polygraphe dont la production, née d'une recherche constante, est caractérisée par l'instabilité.

Notre travail se situe dans le sillage de cette redécouverte. Consciente d'affronter une œuvre qui échappe à tout encadrement et qui exhibe d'opaques contradictions, cette recherche vise à scruter le rapport qui existe entre la production littéraire de Champfleury et l'image caricaturale. La période envisagée s'étend des débuts artistiques de l'auteur au sein de la presse parisienne, à partir de 1844, jusqu'à la publication de son *Histoire de la caricature* qui s'achève en 1888. Le titre renvoie à une analyse portant sur trois axes de recherche qui ne cessent d'interagir : l'œuvre de l'auteur, objet principal de l'enquête, est mise en relation avec une réflexion menée autour des notions apparemment vagues de « littérature » et de « caricature ». Ce choix est déterminé par un effort méthodologique précis qui a orienté notre travail : l'approche monographique, qui conduirait à ne considérer que la production de l'auteur, se heurte en effet à la présence de deux concepts qui sont fortement mis en cause au XIX^e siècle et dont la richesse mérite d'être prise en compte.

¹ G. Bonnet (dir.), *Champfleury écrivain chercheur*, Paris, Champion, 2006.

Comme nous aurons l'occasion de l'expliquer, Champfleury, petit bourgeois et écrivain autodidacte, accède à la littérature par le biais du journalisme. Il participe activement aux changements que la France subit à partir des années 30, date à laquelle se développent de nouveaux systèmes de diffusion des savoirs et des idées dont les conséquences sociales et culturelles sont considérables. Une nouvelle conception de littérature liée à la production industrielle, s'affirme alors. Elle oriente un marché culturel inédit qui s'accroît au moyen de lois non écrites qui déterminent les choix individuels et collectifs des acteurs sociaux, y compris, donc, ceux de notre auteur. Dans le cadre de cette expansion du marché de biens symboliques, la caricature occupe un rôle précis. Elle est englobée dans la presse grâce à la lithographie, technique rapide et économique servant à reproduire les images. Oscillant entre le portrait déformé d'un individu et la satire de mœurs, le dessin satirique comporte, lui aussi, des problèmes de définition qui sont étroitement liés à son histoire et restent irrésolus à l'époque de Champfleury. Si aujourd'hui encore elle renvoie à une notion protéiforme, la caricature est conçue au XIX^e siècle en premier lieu comme un commentaire visuel de l'actualité. Elle devient bientôt un instrument de contestation politique qui obtient la faveur populaire pendant les périodes révolutionnaires avant de porter surtout, après 1848, à la satire sociale. Son succès est fortement déterminé par la constitution du champ littéraire, où elle joue un rôle non négligeable. C'est dans le cadre de la prolifération de publications périodiques que littérature et caricature commencent à instaurer un dialogue privilégié. Sous la Monarchie de Juillet, des projets éditoriaux attribuent à l'union de la satire verbale et de la satire graphique une efficacité particulière. Elle permet de mieux raconter un monde qu'on perçoit dans toute sa nouveauté et dans son renouvellement permanent. Il s'agit d'initiatives auxquelles participent des artistes peu expérimentés et désireux d'obtenir une reconnaissance sociale et pécuniaire. Le plus célèbre d'entre eux est le jeune Balzac qui anime les premiers journaux satiriques illustrés, comme *La Silhouette* et *La Caricature*.

Afin d'appréhender correctement les enjeux culturels et esthétiques de l'œuvre de Champfleury sur la caricature et de ses rapports avec la plus vaste production littéraire de l'auteur, nous avons choisi de commencer par poser des questions préliminaires sur la notion de caricature. Il s'agit d'une

démarche qui vise, d'un côté, à définir l'un des objets de cette étude, et de l'autre à déterminer les prémisses théoriques servant à analyser le phénomène (et ses implications littéraires) au moment historique que nous avons choisi d'étudier. Dans des études scientifiques écrites à partir des années 1930, notamment dans les recherches de Kris et de Gombrich, la caricature conquiert très lentement le statut de genre artistique autonome. Tout en soulignant l'ambiguïté de son statut esthétique – elle est tournée vers un art 'majeur' mais revendique en même temps sa propre spécificité-, nous examinerons certains aspects théoriques et pratiques liés à la 'découverte' de la caricature par Annibale Carrache et à son rapport avec le portrait. En nous appuyant sur les études de Giovanni Gurisatti publiées dans son *Dizionario fisiognomico*,¹ nous nous pencherons en particulier sur le statut ontologique du portrait en essayant de localiser les critères esthétiques qui se cachent derrière une représentation de l'homme qui oscille entre mimésis et expression de la créativité de l'artiste; nous réfléchirons ensuite à l'extension sémantique du terme « caricature » à l'âge préindustriel et nous l'aborderons à partir de l'émergence de la représentation du Laid au fil des siècles.

Ce travail sera suivi de l'étude du rapport entre littérature et dessin satirique avant que Champfleury n'entreprenne son projet de *l'Histoire de la caricature*. L'analyse comparée des textes et des images permettant de montrer le 'dialogue' culturel en acte, comprendra deux parties. Dans la première, il s'agira de contextualiser la relation entre écriture littéraire et satire graphique pour montrer comment se tissent des liens de plus en plus étroits entre celles-ci dans la période qui va de la Révolution française à la Monarchie de Juillet. Cet aperçu historique sera envisagé d'un double point de vue: celui des ouvrages d'érudition d'une part, à savoir des monographies qui visent à une analyse organique des différentes manifestations de la caricature dans une période déterminée, et celui de la presse et de l'écriture journalistique d'autre part. L'étude de *l'Histoire des caricatures de la révolte des Français* de Jacques-Marie Boyer-Brun (1792) et du *Musée des caricatures* (1838), ouvrage collectif dirigé par Ernest Jaime, permettra d'appréhender les caractéristiques de l'approche idéologique et historique adoptée par ces

¹ G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, Macerata, Quodlibet, 2006.

études, pour montrer que l'ouvrage d'Ernest Jaime se distingue des autres par l'importance accordée aux critères littéraires dans la définition de la caricature. L'analyse du discours érudit sera comparé au rapport plus dynamique que la caricature instaure avec l'écriture au sein de la presse. Après avoir réfléchi aux changements socioculturels significatifs auxquels la notion de littérature est soumise en conséquence du développement du journalisme, nous nous arrêterons au cas exemplaire d'un écrivain ayant entretenu un rapport privilégié avec la presse naissante : en suivant l'activité journalistique de Balzac au sein des premiers journaux satiriques illustrés, nous remonterons aux origines esthétiques du rapport entre littérature et caricature au XIX^e siècle, en soulignant leur implication réciproque dans un débat plus vaste portant sur les notions d'artiste, d'art et d'œuvre d'art. Si en effet la collaboration de Balzac au sein de *La Silhouette* et de *La Caricature* s'inscrit dans une réflexion plus générale de l'auteur sur son œuvre personnelle, elle le conduit à réfléchir sur une idée de caricature écrite, la *charge*, dont il entend donner une définition qui relève des rapports entre communication littéraire et journalistique. La définition balzacienne de *charge*, peu interrogée jusqu'ici, se présente à notre avis comme un moment théorique fondamental servant à la compréhension du rapport entre littérature et caricature à l'âge moderne. La lucidité de l'écrivain synthétise les points de contact entre une satire verbale et une satire graphique conduites au même moment dans les pages des journaux. Elle révèle que littérature et caricature répondent aux mêmes questionnements esthétiques: elles portent toutes deux une attention particulière à une représentation satirique de l'homme qui passe par le portrait comique et la peinture des mœurs. Toutes deux sont le fruit d'une écriture ou d'un dessin qui est censé adhérer à la réalité tout en accordant une large place à l'imagination de l'auteur. Il est intéressant de souligner que la caricature, qu'elle soit graphique ou verbale, se présente alors, pour la première fois, comme une manière d'interpréter le monde extérieur mais, en même temps, comme un langage expressif innovateur qui met en cause les modalités traditionnelles de figuration, par lequel l'art peut réfléchir sur lui-même.

Caractérisée par une production satirique et par une réflexion esthétique sur la caricature, l'expérience de Balzac constitue une prémisse théorique

importante à la réflexion de Champfleury portant sur la caricature. Nous analyserons son approche dans la deuxième et dans la troisième partie de ce travail. La deuxième partie concernera en particulier l'analyse des origines de l'intérêt de Champfleury pour le dessin satirique. Il s'agira d'examiner la production de ses débuts jusqu'à la publication du premier volume de *l'Histoire de la caricature*. Notre démarche, à la fois diachronique et thématique, permettra d'envisager la production de l'auteur dans ses interactions avec le dessin satirique et la charge littéraire telle qu'elle s'est développée à partir de la définition balzacienne. Un long travail d'archive a précédé le repérage et la sélection d'un vaste *corpus* et d'une bibliographie qui se développe sur une quarantaine de pages, touche à des sujets divers et comprend une quantité considérable d'articles de journaux ainsi que de publications en volume. L'exigence d'établir un parcours critique cohérent s'est heurtée à la nécessité de lire l'œuvre dans sa totalité pour comprendre la portée de cette instabilité de l'écriture de Champfleury que nous avons évoquée au début. En effet, la lecture des textes révèle la tendance générale, chez l'auteur, à déjouer constamment l'horizon d'attente du lecteur et à remettre en cause constamment les limites imposées entre un genre littéraire et l'autre. Cependant, l'on peut remarquer des intersections intéressantes entre sa critique d'art et sa production narrative brève : au sein de ces deux modalités d'écriture on assiste à une légitimation progressive de l'art caricatural conçu comme un langage artistique trans-sémiotique. Il sera surprenant de constater que si l'intérêt de Champfleury pour la caricature précède bien son *Histoire de la caricature*, ce même intérêt se manifeste à travers une production narrative qui développe de façon intéressante des idées esquissées dans les écrits de critique d'art que l'auteur publie tout au long de son activité de journaliste. On montrera en particulier que grâce à sa collaboration au sein d'une « petite presse » satirique très répandue à l'époque, Champfleury expérimente personnellement, et au début inconsciemment, les armes de la charge. L'étude comparée des critiques d'art et de ses contes permettra de reconnaître que Champfleury pratique d'abord une écriture satirique à des fins alimentaires mais, à partir de réflexions portant sur la notion de portrait, il prend progressivement conscience de la nécessité d'une littérature qui partage avec la caricature une même grille mimético-expressive dans l'interprétation du réel. Car, comme le montrera la

préface au recueil *Les Excentriques* que Champfleury dédie à Honoré Daumier, le dessin satirique s'avère être le « signe », la clé herméneutique et esthétique qui permet de représenter les incohérences de la modernité. Ce parcours sera enfin mis en relation avec la production romanesque et théorique de l'auteur, à travers l'exemple des *Bourgeois de Molinchart* (1855) et du manifeste *Le Réalisme*, publié en 1857.

Dans notre dernier chapitre, il sera question de *l'Histoire de la caricature*, ouvrage d'érudition entièrement consacré au dessin satirique. Eclipsée par une production narrative plus abondante, elle n'a pas jusqu'ici attiré l'attention des spécialistes d'art et de littérature quoiqu'elle ait été abondamment citée par les grands écrivains de son temps, comme Baudelaire, Goncourt, Vallès. Cependant, depuis 1990, les recherches de l'auteur sur l'image satirique commencent à être prises en considération : si Léon-Pierre Raybaud insère *l'Histoire de la caricature* dans le cadre de sa plus vaste reconstruction de la vie et de l'œuvre de l'auteur, l'exposition organisée par le Musée d'Orsay et intitulée *Champfleury. L'art pour le peuple* la même année montre la richesse de la production de l'auteur et son enracinement dans le milieu journalistique du XIX^e siècle. On reconnaît enfin à l'auteur le mérite d'avoir compris la valeur artistique et documentaire de la caricature, ainsi que ses implications sur l'écriture moderne de son temps.¹ Quelques années plus tard, des études plus détaillées sur le rapport entre Champfleury et la caricature ont paru. Alors que Bertrand Tiller voit derrière le projet de *l'Histoire de la caricature* le choix d'un auteur militant qui vise à « se réfugier dans l'érudition plus par nécessité (de se soustraire à la censure impériale) que par goût » pour « s'attaquer indirectement au régime en place »,² l'*Équipe interdisciplinaire de Recherche sur l'Image Satirique* (E. I. R. I. S.) a consacré en 2002 un numéro de la revue *Ridiculosa* à Champfleury.³ Il est alors considéré comme l'historien français de

¹ L. Abélès et G. Lacambre, *Champfleury. L'art pour le peuple*. Réunion des musées nationaux, Catalogue de l'Exposition du Musée d'Orsay (13 mars-17 juin 1990), «Les dossiers du Musée d'Orsay», n. 39, 1990.

² B. Tillier, « Champfleury, historien et érudit de la caricature », in *Gavroche*, n. 89, sept.-oct. 1996, p. 13-17.

³ *Ridiculosa*, n. 9 : dossier « Jules Champfleury », textes réunis par Louis Lévy, Brest, Université de Bretagne occidentale, décembre 2002.

l'image satirique, l'historien qui a lié le phénomène à un mouvement qui « touche aussi les lettres », et « donc, quelque chose de général ».¹ Notre but est de mettre en relation ce caractère « général » du projet de Champfleury, en nous interrogeant sur la méthode utilisée par l'auteur pour analyser ses images. Nous comparerons l'approche adoptée par l'écrivain à celles que l'on trouve dans la première partie de cette étude, car *l'Histoire de la caricature* se situe, d'une part, entre *l'Histoire de la révolte des Français* et *Le Musée de la caricature* - pour ses visées savantes et pédagogiques - et d'autre part au cœur même de la presse du temps car l'auteur a fait l'expérience du journalisme satirique. Cela nous permettra de comprendre la démarche adoptée par un écrivain qui entreprend une œuvre savante tout en manifestant dans sa production littéraire des positions très critiques face aux savoirs établis. En nous interrogeant sur les procédés logiques et discursifs de son argumentation, nous réfléchirons sur le rôle que la littérature joue dans le cadre des recherches de Champfleury sur la caricature. Il sera question de faire dialoguer les liens esthétiques relevés entre littérature et caricature au sein de l'œuvre narrative et critique de l'auteur, à la perspective historique et érudite envisagée dans les recherches sur la caricature. On constatera en particulier que le rapport entre littérature et caricature suivra deux directions différentes : si, d'une part, Champfleury essaye d'autonomiser l'image satirique par rapport à l'écriture de toutes les époques, d'autre part ses recherches sur la caricature lui ont inspiré des réflexions sur la littérature contemporaine des années 1860-1880. Ce parcours nous permettra de considérer l'ambivalence d'une caricature qui se présente, dans l'œuvre de Champfleury, à la fois comme la clé pour l'interprétation de la société moderne et le lieu métaphorique où est mise en question la représentation elle-même.

¹ L. Lévy, « Introduction », in *Ridiculosa*, n. 9 : dossier « Jules Champfleury », *op. cit.*, p. 6.

0.1. La naissance de la caricature, prémisses théoriques

L'analyse de la production de Jules Champfleury sur la caricature, et celle de ses rapports avec la plus vaste production littéraire de l'auteur, impose une réflexion préliminaire sur la notion elle-même. Il s'agit d'une démarche qui vise, d'un côté, à définir l'objectif de cette étude, et de l'autre à déterminer les instruments méthodologiques aptes à analyser la caricature (et ses implications littéraires) au moment historique que nous avons choisi d'étudier.

Nous nous heurtons en premier lieu à plusieurs problèmes de définition. Le plus important est illustré par le faible intérêt qu'elle suscite parmi les chercheurs : objet d'études scientifiques seulement à partir des années 1930 (dans les recherches de Kris et de Gombrich)¹, la caricature conquiert très lentement le statut de genre artistique autonome. En marge de l'histoire de l'art, elle est encore reléguée parmi les arts mineurs. Une première problématique liée à l'étude de la caricature est, donc, l'ambiguïté de son statut esthétique. La caricature, en effet, naît à l'intérieur du grand art et développe des caractéristiques qui la distinguent, sans néanmoins occuper une place indépendante parmi les codes artistiques. Nous essayerons donc de nous arrêter sur des aspects de la caricature que nous permettent de définir sa position : à la fois tournée vers un art « majeur » et revendiquant ses propres spécificités. Pour cela, sans prétendre parcourir de manière exhaustive l'histoire de celle-ci, nous structurerons notre discours en trois parties : premièrement nous examinerons certains aspects théoriques et pratiques liés à la naissance de la caricature qui nous paraissent indispensables à notre

¹ Pendant les années 1930, Ernest Kris présente ses études sur la caricature : « Psychology of Caricature », in *Imago*, XX, 1934, et in *International Journal of Psycho-Analysis*, XVII, 1936 ; (en collaboration avec E. H. Gombrich), « The Principles of Caricature », *British Journal of Medical Psychology*, XVII, 1938. Il s'agit de travaux déterminants encore, qui posent les bases pour les recherches actuelles dans ce domaine.

étude ; deuxièmement, nous réfléchissons sur l'extension sémantique du terme caricature au fil des siècles, pour essayer de fixer finalement les éléments qui caractérisent ce type de dessin satirique au XIX^e siècle et ses rapports avec la littérature.

La critique a désormais accueilli la thèse introduite par Denis Mahon,¹ et soutenue par E. Kris et E. H. Gombrich,² selon laquelle la première référence à la caricature paraît en Italie au XVII^e siècle. Elle est contenue dans l'*Introduzione*³ de Giovanni Atanasio Mosini⁴ pour l'édition des *Diverse figure*, recueil de quatre-vingt dessins d'Annibale Carrache dirigé par Simon Guillain et publié à Bologne en 1646. En particulier Mosini, en exaltant les capacités du maître de l'*Accademia degli Incamminati*,⁵ cite sa découverte des *ritrattini carichi* (portraits chargés ou « chargés », dont le nom, d'après l'auteur, a été inventé par le même Carracche) et la diffusion, parmi ses élèves, d'une manière différente, et amusante, de faire du dessin :

¹ D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, The Warburg Institute, University of London, 1947.

² E. Kris, E. H. Gombrich, «The Principles of Caricature», in *British Journal of Medical Psychology*, XVII; 1938 [tr. fr : « Principes de la caricature », in *Psychanalyse de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 231-250].

³ Le texte a été publié intégralement dans le volume de Mahon sur l'art du *Seicento*, qui est devenu une référence importante pour les recherches sur la caricature. Aujourd'hui encore Bernard Vouilloux, dans son étude récente sur le concept de « champ » de la caricature chez Champfleury, a affirmé à propos du terme « caricature » utilisé par cet écrivain et par Baudelaire « Il n'est pour s'en convaincre que de le comparer avec celui que l'histoire de l'art a fini pour imposer au siècle suivant, avec notamment les contributions d'Ernst Kris et Ernst Gombrich ou de Denis Mahon. » B. Vouilloux, «Le «champ» de la caricature selon Champfleury», in G. Bonnet (dir.), *Champfleury écrivain chercheur*, Actes du colloque international de l'Université de Bordeaux-III, Paris, Champion, 2006, p. 244.

«DIVERSE FIGVRE / Al numero di ottanta, Disegnate di penna / Nell'hore di ricreatione / DA / ANNIBALE CARRACCI / INTAGLIATE IN RAME / E cauate dagli Originali / DA SIMONE GIVLIO PARIGINO. / DEDICATE / A TVTTI I VIRTVOSI, / Et Intendenti della Professione della Pittura, e del Disegno. / IN ROMA, / Nella Stamperia di Lodouico Grignani. / MDCXLVI. / CON LICENZA DE' SUPERIORI», in D. Mahon, *op. cit.*, p. 233-275.

⁴ Pseudonyme du Monseigneur Giovanni Antonio Massani. D. Mahon, *Ibidem*, p. 233, note 2.

⁵ La célèbre école des Carracche a été fondée en 1582, sous le nom de *Accademia dei Desiderosi*, nom devenu en 1590 *Accademia degli Incamminati*.

Ma quando l'artefice imita questa sorte d'oggetti, non solo come sono, ma senza leuare similitudine, li rappresenta maggiorme[n]te alterati, e difettosi; e nella scuola de' Carracci hebber nome di *Ritrattini carichi* [...].¹

Cette référence présente un intérêt particulier si on l'insère dans la totalité de la préface et si on cherche à comprendre la raison pour laquelle Mosini a introduit la caricature dans son texte.

Il faut rappeler que les *Diverse figure* ne comportent, pratiquement, aucune caricature au sens moderne du terme. La seule feuille parvenue contenant des visages déformés a été exécutée par son frère Agostino ; en outre, comme l'a justement souligné Louis Lévy, les personnages du recueil de 1646 « ne peuvent pas être mis au nombre des pires objets du réel ». ² Il s'agit, la plupart du temps, de personnes du peuple qui exercent les métiers les plus humbles. ³ Cela a provoqué plusieurs incertitudes sur l'attribution de la pratique de la caricature chez Annibale. Mahon, dans son étude de 1947, exprime cette perplexité : il admet, avec précaution, l'importance des documents historiques, tout en affirmant l'impossibilité d'attribuer avec certitude la pratique des *ritrattini carichi* à Annibale. Le chercheur légitime sa position par ses conversations avec Ernst Gombrich :

Unfortunately (as Dr. Gombrich tells me) we are not yet on completely sure round the definitive attribution of existing caricature to Annibale; but the evidence in the written sources pointing to he was the inventor of the genre is certainly weighty. ⁴

¹ D. Mahon, *op. cit.*, p. 260.

² L. Lévy, « Quelques remarques sur la caricature à partir de Léonard de Vinci et d'Annibal Carrache », in *Ridiculous*, n.9, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2002, p. 143.

³ «[...] e tra le molte, che in tal maniera operò, postosi à disegnare con la penna l'effigie del volto, e di tutta la persona degli Artisti, e che per la Città di Bologna, patria di lui, vanno vendendo, ò facendo varie cose [...]». D. Mahon, *Ibidem*, p. 235.

⁴ D. Mahon, *op. cit.*, p. 259, note 43. Gombrich non seulement confirmera cette hypothèse, mais soutiendra en outre une sorte d'irréfutabilité des documents. Dans son étude de 1965, il affirme: «stando alle fonti letterarie, che non abbiamo ragione di mettere in dubbio [...]». E. H. Gombrich, «L'esperimento della caricatura», in *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1965, p. 415. Voir aussi les *Vite de' Pittori* de Giovanni Pietro Bellori (1672) et *Felsina Pittrice* de l'historien Malvasia (1678).

En revenant sur le texte de Mosini, on peut remarquer que l'éloge de Carrache naît de cette extraordinaire capacité que l'auteur appelle « isqui[sí]tezza dell'imitatione », terme qui présente quelque difficulté, « faute d'établir une claire distinction entre la réalité de l'art et ce qu'on convient d'appeler la nature. »¹ La faculté de *l'imitatione* se manifeste, d'après Mosini, dans la représentation des figures et des choses « comme si elles étaient vraies », en se moquant ainsi du regard de l'observateur. Dans ce sens, l'imitation est strictement liée à la fiction et à l'illusion.² Cette capacité d'imitation se mesure avec la réalité sensible. Mosini ajoute ainsi que

[...] dal felice operare, & imitare di questo maestro nasceua ancora grandissimo diletto in altri, e in se medesimo; poiche quanto più l'imitatione al vero si accosta, tanto più diletta, e piace à riguardanti, & all'Operante istesso [...].³

Il veut transmettre l'image d'un Carrache très attentif à la réalité extérieure et pour qui la représentation du Beau – qu'il exerçait d'ailleurs avec désinvolture – n'est pas le seul but à atteindre. Cette même attention est à la base des dessins recueillis dans *Diverse figure*, qui ont été réalisés parallèlement à l'exercice de la production officielle;

[...] egli prendeva riposo, e ricreazione dall'istesso operare della sua professione, disegnando, ò dipingendo qualche cosa, come per ischerzo [...].⁴

La volonté de souligner cet aspect du génie de Carrache a motivé également l'insertion dans le texte d'un extrait du *Trattato* de Gradatio Machati.⁵

¹ L. Lévy, *art. cit.*, p. 139.

² Mosini compare Annibale à l'acteur Sivello, ami du peintre. Ce dernier était capable de reproduire plusieurs voix en même temps, en donnant au spectateur qui ne le regardait pas l'illusion d'entendre une véritable conversation entre plusieurs personnes: «Annibale similmente in vece di fingere con le parole, ò con la voce, ò co' gesti, immaginandosi i lineamenti, e tutto quello, che appare alla veduta in qual si voglia corpo, ò oggetto visibile, & imitabile, l'hà rappresentato in modo col disegnare, e col dipingere; [...] si come questi [Sivello] ingannaua l'uditore, che non vedeva, così quegli ingannò più volte il riguardante, che non toccaua.» D. Mahon, *op. cit.*, p. 235.

³ *Ibidem.*

⁴ D. Mahon, *op. cit.*, p. 235.

⁵ Pseudonyme de Monseigneur Battista Agucchi.

D'inspiration néoplatonienne, ce texte exprime une position qui contraste avec celle de Mosini. *L'imitation* à l'origine du succès des frères Carrache consiste, pour Machati, dans l'émulation des grands Maîtres, modèles incontestés et défenseurs d'un art idéalisé.¹ En s'arrêtant en particulier sur le talent d'Annibale, il insiste:

qua[n]to all'esser egli stato imitatore di coloro, che la più rara bellezza di esprimere si studiarono [...] si può affermare, che in questo genere di oprare, che la più sourana bellezza ricerca, egli sia arrivato ad vn grado eminentissimo.²

Cela lui permet de conclure que

può certamente vn'intelletto elevato, e delle belle arti ben capace, rinuenirui per entro quell'Idea del perfetto Pittore, che si forma Aristotile dell'ottimo Poeta, e Cicerone dell'Oratore.³

Carrache est pour Machati un artiste digne d'éloge en tant que peintre de la beauté. Une telle beauté, inaccessible à la simple observation, est le produit du génie de l'artiste qui, par un travail intellectuel et matériel, sublime la réalité. Cela porte l'auteur à conclure que

Da che intenderassi agevolmente quanto meritino di lode li Pittori, che imitano solamente le cose, come nella natura le trouano, e si debba farne la stima, che ne fa il volgo: perche essi non arriuanò à conoscer quella bellezza, che esprimer vorrebbe la natura, si fermano su quel che veggono appresso, ancorché lo truoino oltremodo imperfetto. Da questo ancora nasce, che le cose dipinte, & imitate dal naturale piacciono al popolo, perche egli è solito à vederne di si fatte, e l'imitatione di quel che à pieno conosce, li diletta.⁴

¹ «Perciò datisi li Carracci ad imitare mirabilmente quelle maniere, giunsero ben presto à vn segno, che coll'vtile, ne riportarono no[n] poco credito, e dominanza.» D. Mahon, *op. cit.*, p. 248.

² *Ibidem*, p. 257.

³ *Ib.*

⁴ *Ib.*, p. 243.

La présence du texte de Machati a inévitablement pour but de mettre en valeur la position de Mosini,¹ qui se manifeste dans la description de la pratique de la caricature, et ce, dans la seconde partie de l'introduction. Si à Machati «è paruto assai bastevole il mostrare, che ottimo imitatore sia stato della bellezza, che solo dall'alto intendimento viene compresa», Mosini veut «aggiungere alcuna cosa».² *L'isquisitezza dell'imitatione* est ici insérée dans une perspective plus vaste : l'intérêt de Carrache face à la diversité dans la nature et aux diverses manifestations de la réalité sensible, le porte à inclure «[gli oggetti] inferiori, ò più vili, ò difettosi».³ L'auteur affirme ainsi

io mi persuado, che 'l vostro proprio giudizio ve ne renderà interamente certi: perche considerando tanta diversità d'effigie di volti, di età, di contorni, degli abiti, delle attitudine [sic], e posamenti, [...] comprenderete, dico, che da quel valoroso Artefice sono stati gli oggetti come appunto nel naturale gli hà trovati, mirabilmente imitati.⁴

Il s'agit d'un type d'imitation qui atteint la réalité extérieure par l'observation immédiate, et non par le biais d'un modèle (l'art des Maîtres) situé loin dans le temps et dans l'espace. D'où la présence de portraits de sujets ordinaires et populaires, exclus habituellement de l'art officiel, comme des marchands de fruits, des rémouleurs, des balayeurs.

La réaction la plus spontanée face à l' «imitatione degli altri oggetti peggiori del vero, ò più vili, ò difettosi»,⁵ est le divertissement:

la Natura nell'alterare alcun'oggetto, facendo vn grosso naso, vna gran bocca, ò la gobba, ò in altra maniera alcuna parte deformando, ella n'accenna vn modo di lei di prendersi piacere, e scherzo intorno à quell'oggetto, e di sì fatta deformità, ò sproporzione, ridersi ancor'essa per sua ricreatione.⁶

¹ Nous sommes donc d'accord avec Louis Lévy qui affirme que «Mosini prend pour repoussoir un fragment du traité écrit par un de ses amis sur les Carrache; [...] Cet écrit est un jalon dans l'élaboration de la critique classique dont le contraste avec le point de vue de l'éditeur des dessins fait ressortir l'originalité de ce dernier.» L. Lévy, *art. cit.*, p. 138.

² D. Mahon, *op. cit.*, p. 258.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ib.*, p. 259.

⁵ *Ib.*, p. 259-260.

⁶ D. Mahon, *op. cit.*, p. 260.

La nature suit « il maggior istinto naturale, che [corrisponde] al nutrirsi, & al trastullarsi »¹, et si elle même s’amuse des difformités qu’elle crée, pourquoi l’artiste, qui essaye de l’imiter, doit-il en faire autrement? L’imitation du Laid met en oeuvre une réaction de plaisir, de « diletto » chez l’exécuteur du dessin et chez l’observateur:

E così piacevolmente soggiugneua Annibale, che quando l’artefice questi tali oggetti imita, non può far di meno di non co[m]piacersene ancor esso, e darne ugualmente diletto ad altri; poiche le cose in tale maniera nella natura prodotte, hauendo per se stesse del ridicolo, riescono poi, quando sono ben imitate, doppiamente dilettevoli: perche il riguardante gran piacere si pre[n]de dalla qualità, che muove à riso; e gode dell’imitatione, che per se stessa è cosa diletteuolissima.²

La présence de véritables caricatures dans *Diverse figure* a finalement une importance relative. Ce qui nous paraît significatif est, en revanche, que l’expérience des Carrache ouvre des perspectives dans le domaine de la représentation artistique ; dans cette phase de changement, la caricature se présente comme une prolongement spontané. En effet, ce que la populace bolonaise a « en commun avec ‘les pires objets du réel’, [est] le mépris réservé aux rebuts du beau idéal. »³ En insérant des objets inférieurs dans son œuvre, l’artiste accomplit un acte d’affirmation de sa propre personnalité, car si d’un côté il manifeste son intérêt pour le *vero* de la nature, il impose en même temps son droit d’artiste en en continuant l’action ; il complète, par ses dessins, les imperfections suggérées à l’œil humain. Il peut ‘aider la nature’:

Il fare un ritrattino carico, non era altro, che essere ottimo conoscitore dell’intentione della natura nel fare quel grosso naso, ò larga bocca, à fine di far vna bella deformità in quell’oggetto.⁴

¹ D. Mahon, *op. cit.*, p. 260.

² *Ibidem.*

³ L. Lévy, *art. cit.*, p. 143.

⁴ D. Mahon, *op. cit.*, p. 262.

La volonté de puissance de l'artiste est au cœur de la recherche de Kris et de Gombrich intitulée *The Principles of Caricature*.¹ Ils s'y interrogent sur la naissance assez tardive des *ritrattini carichi*. Les chercheurs concluent que

La caricature réussie déforme les apparences, mais uniquement pour atteindre une vérité plus profonde. [...] Cette insistance sur le pouvoir de l'artiste ne nous paraît pas fortuite. Elle est symptomatique d'un changement complet du rôle et de la position de l'artiste dans la société qui a marqué la XVI^e siècle, le siècle des Grands Maîtres. Ces considérations ne se réfèrent ni aux revenus de l'artiste, ni au prestige qu'il retire de son appartenance à un groupe social défini, ni au fait qu'il porte ou non une épée - mais bien à ce qu'il n'est plus considéré comme un travailleur manuel, la *banayos* de l'Antiquité ; il est devenu un créateur. L'artiste n'est donc plus entravé par des modèles rigides, comme au Moyen Age ; il partage avec le poète le droit suprême de créer sa propre réalité. L'imagination plutôt que l'habileté technique, la vision et l'invention, l'inspiration et le génie, telles sont les qualités qui font l'artiste ; il ne s'agit plus pour lui simplement de maîtriser les mécanismes compliqués du métier. D'imitateur, il est devenu créateur. Disciple de la nature, il en est devenu le maître. (Schlosser, 1924 ; Panofsky, 1924).²

Certes, à la fin du XVI^e siècle la peinture ne prétend pas être la « *maestra della natura* », et la caricature naît de la curiosité que cette dernière suscite chez les peintres qui s'intéressent en particulier à la représentation de la figure humaine.

L'expérience des Carrache s'insère en effet dans un parcours de démolition progressive des canons classiques et néo-platoniciens, à travers une conscience croissante non seulement de l'existence du Laid, mais de sa légitimité artistique. Il s'agit d'un parcours inauguré notamment par Léonard de Vinci dans son *Trattato della pittura*. Ce texte, écrit à la fin du XV^e siècle, peut être considéré, sous certains aspects, comme une prémisse théorique de la naissance de la caricature. Léonard présente l'image d'un artiste conscient de sa propre capacité et de sa valeur en illustrant à plusieurs reprises dans son *Trattato* son idée de « *pittore universale* », le peintre universel qui cherche à connaître la réalité dans toutes ses manifestations, car « *le opere del pittore*

¹ Pour les citations, on fera référence à l'édition française de E. Kris et E.H. Gombrich, « *Principes de la caricature* », *op. cit.*

² *Ibidem*, p. 243.

rappresentano le opere [della] natura »¹. Cette exigence est démontrée par l'expérience, par laquelle on peut se rendre compte de la diversité des figures à représenter :

Il pittore deve cercare d'essere universale, perché gli manca assai dignità se fa una cosa bene e l'altra male: come molti che solo studiano nel nudo misurato e proporzionato, e non ricercano la sua varietà; perché può un uomo essere proporzionato ed esser grosso e corto o lungo e sottile o mediocre, e chi di questa varietà non tien conto fa sempre le sue figure in stampa, che pare che sieno tutte sorelle, la qual cosa merita grande riprensione.²

L'artiste qui veut pratiquer la peinture doit être conscient du fait que :

Il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo, perciocché s'egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli è signore di generarle, e se vuol vedere cose mostruose che spaventino, e che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è signore e creatore.³

Le laid (les « cose mostruose ») est présent au même titre que le beau (les « bellezze ») dans l'inventaire des sujets représentables ; pour cela, le vrai peintre – celui qui tend à être reconnu comme « universel » - doit s'y intéresser.

L'apport principal de Léonard concerne toutefois un autre aspect de la théorie de la peinture : non seulement l'artiste a admis l'existence du Laid dans son discours esthétique, mais il l'a considéré comme une véritable antithèse du Beau ; ces deux pôles en contact augmentent la valeur de chacun des deux éléments qui, de ce fait, se renforcent mutuellement :

Le bellezze con le bruttezze paiono più potenti l'una per l'altra.⁴

¹ L. da Vinci, «Come la pittura abbraccia tutte le superficie de' corpi, ed in quelli si estende», in *Trattato della pittura*, Codice Vaticano Urbinate 1270, 1^a parte, par. 5, introduzione e apparati a cura di Ettore Camesasca, Vicenza, Pozza, 2000.

² L. da Vinci, «Come il pittore è signore di ogni sorta e di tutte le cose», in *Trattato della pittura*, *op. cit.*, 2^a parte, par. 9.

³ *Ibidem*.

⁴ L. da Vinci, «Delle bellezze e bruttezze», *Ibidem*, par. 136.

Il s'agit d'un principe qui sera à l'origine du développement de la caricature: « Les conditions essentielles pour la naissance d'une caricature consciente d'elle-même reposaient donc sur la connaissance rationnelle de la dialectique du beau et du laid, de la proportion et de la disproportion, de la forme harmonieuse et de la difformité ».¹ Seule une norme codifiée peut être enfreinte. La méthode de Léonard – par opposition aux préceptes d'un autre illustre expérimentateur et artiste, Leon Battista Alberti (qui soutient que les peintres doivent faire preuve d'une extrême pudeur, en couvrant les parties obscènes ou désagréables de leurs sujets)² inaugure donc une manière différente de faire de la peinture, caractérisée par l'enquête et par l'expérience directe et trouvant son origine dans le regard de l'artiste, qui successivement, doit se fonder sur ses connaissances théoriques et sur des systèmes classificatoires utiles pour la représentation de chaque partie du corps humain. Pour Léonard, l'artiste doit se mesurer à ces paramètres avant d'affronter toute représentation.

Les dessins grotesques de Léonard de la collection du château de Windsor réalisent partiellement les principes énoncés dans le *Trattato*. Ce sont des études de visages horribles que plusieurs chercheurs ont voulu attribuer à Léonard. S'il est vrai – comme souligne Louis Lévy – que les *ritrattini carichi* n'auraient pas existé sans l'exemple de Léonard,³ il faut toutefois souligner que l'attention pour le Laid n'est pas la seule condition permettant la naissance de la caricature. Les dessins de Léonard ont été en fait définis comme des *capricci* dans la mesure où l'auteur produit des images bizarres, curieuses voire fantastiques pour étudier le Laid. Il essaie ainsi d'en comprendre « l'anatomie » pour ensuite trouver les modalités de sa représentation. Ils font partie des recherches conduites par l'artiste sur le visage humain, parallèlement à ses enquêtes sur la représentation du Beau dans la nature. La nouveauté introduite

¹ B. Bornemann, «Le sage ne rit qu'en tremblant», in *La caricature : Art et manifeste. Du XVI siècle à nos jours*, Genève, Skira, 1972, p. 25.

² « [...] ayez soin d'observer toujours la pudeur et la modestie ; que les parties obscènes ou disgracieuses soient voilées par des draperies, par des feuillages, ou bien couvertes avec la main. »

L. B. Alberti, *De la statue et de la peinture* traduit du latin en français par Claudius Popelin, Paris, A. Lévy, 1868, p. 155.

³ L. Lévy, *passim*.

par Carrache avec ses dessins caricaturaux, consiste en revanche dans le fait que la peinture envisage d'autres manières de représenter la réalité, manière différente de celle qui est officiellement reconnue. Cet artiste qui s'amuse, par ses œuvres, à se moquer des observateurs distraits, crédules et pédants,¹ a été le premier à ridiculiser *l'isquisitezza dell'imitatione*, en manifestant la nécessité de formes nouvelles d'expérimentation pouvant avoir lieu exclusivement dans le champ du comique, le registre le plus souple car le moins élevé.

0.2. Les formes de la caricature

0.2.1. Caricature et portrait

Dans le paragraphe précédant nous avons réfléchi sur les prémisses théoriques qui ont permis à la caricature d'être conçue et réalisée. Essayons d'en résumer les points significatifs. Premièrement, la caricature naît à l'intérieur de l'art officiel, comme conséquence de la prise de conscience artistique que le Laid mérite d'être représenté en art comme le Beau, et qu'il n'est pas – contrairement à ce dernier – le produit d'une idéalisation, d'une sublimation du sujet ; il est, en revanche, une inépuisable source d'inspiration, accessible par l'observation directe de la réalité phénoménologique. Cela est dû au changement de rôle de l'artiste, qui décide d'aborder des expériences formelles inédites au moyen de la déformation et de l'exagération. Nous avons finalement fait allusion au registre comique comme espace de l'expérimentation. Dans ce deuxième paragraphe, nous nous interrogerons sur la morphologie de la caricature et sur ses modalités de réalisation. Essayons maintenant de comprendre la spécificité de la caricature en examinant sa première définition, formulée presque cinquante ans après la « découverte »

¹ Mosini révèle plusieurs anecdotes qui nous montrent un Carrache conscient de son talent et du pouvoir illusoire de l'art « officiel ». On peut citer par exemple la *beffa dello specchio*, où le peintre, pour obtenir l'attention d'un commanditaire plus intéressé à son image réfléchie dans un miroir qu'à l'œuvre commandée, avait changé le vrai miroir avec un autre peint, par lui-même. Il s'agit d'une historiette montrant certes un Carrache fripon qui n'hésite pas à humilier son client, mais surtout la capacité de l'artiste de reproduire le réel de façon remarquable. A. Mosini, *op. cit.*, p. 267-269.

de Carrache. Dans le *Vocabolario Toscano dell'arte e del Disegno* publié à Florence en 1681, l'auteur, Filippo Balidinucci, la définit en ces termes:

E *caricare* dicesi anche da' Pittori o Scultori, un modo tenuto da essi di far ritratti, quanto più si può somiglianti al tutto della persona ritratta; ma per giuoco, e talora per ischerzo, aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente, talmente che nel tutto appariscono essere essi, e nelle parti sieno variati.¹

Cette définition, bien que liée à la caricature propre à l'époque où elle fut inventée, nous permet de repérer certains éléments qui la caractériseront au fil des siècles, en favorisant une extension sémantique considérable qui l'accompagnera par la suite.

Le premier aspect digne d'attention est le fait que la caricature est définie comme « un modo [...] di far ritratti », une façon de faire des portraits – des portraits « chargés ». Quelles sont les caractéristiques de ce « genre » artistique ? Et encore, Quelles sont ses affinités avec la caricature mais aussi quelles différences établir avec elles ?

La centralité de l'individu, véritable découverte de la Renaissance qui est à l'origine du changement de *status* social de l'artiste, est aussi à l'origine du portrait 'personnel', à savoir celui d'un individu caractérisé historiquement et socialement. Dans ce type de représentation, le visage joue un rôle crucial. Comme l'a souligné Giovanni Gurisatti, le visage est le lieu paradigmatique où se lie l'intérieur et l'extérieur, visible et invisible, âme et corps chez l'homme ; ces éléments se manifestent à travers « l'expression », objet véritable de l'interprétation de l'artiste. Expression dont il faut distinguer une acception « subjective » et intentionnelle (ce que l'individu veut communiquer de soi-même par des signaux verbaux ou non-verbaux) et une acception « objective » et non intentionnelle (ce qui se manifeste de l'individu hors de la volonté du sujet).² À cette dualité de l'expression, répond dans la réalisation du portrait une démarche double, révélée par sa double étymologie. Au mot « Portrait », qui vient du verbe latin *traho*, "tracer des lignes ", "dessiner", se lient deux

¹ F. Balidinucci, *Vocabolario Toscano dell'Arte e del Disegno*, Firenze, 1681, cit. in Mahon, *op. cit.*, p. 261 note 45.

² G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, Quodlibet, Macerata, 2006, p. 26-27.

préfixes différents qui mettent en lumière autant de rapports entre image et visage : le premier, *re-traho* (dont l'italien *ritratto*), qui signifie "je regarde à nouveau", est associé à l'idée de l'image comme répétition, re-production, reflet passif et objectif du visage ; le deuxième, en revanche, se réfère à l'étymologie *pro-traho* (dont *portrait*, *Porträt* en allemand et *portrait* en anglais), qui véhicule un autre signifié : "dessiner quelque chose à la place d'une autre", ce qui caractérise le portrait en tant que pratique active et subjective de l'auteur sur l'image qu'il veut représenter. Ce dualisme est à l'origine de la bipolarité intrinsèque du portrait :

questa polarità di significati di *retraho* e *protraho* evidenzia bene lo statuto ermeneutico del ritratto: esso è quell'immagine che, da un lato, salvaguardia e custodisce mimeticamente la verità espressiva del proprio oggetto, dall'altro, e simultaneamente, la porta alla luce, la svela creativamente [...].¹

Il se définit donc par la cohabitation d'un « pôle mimétique » - c'est-à-dire l'adhésion au modèle, envers lequel l'artiste maintient une certaine fidélité, sans laquelle le portrait ne pourrait avoir son statut ontologique de représentation d'un être humain existant – et un « pôle expressif », où la créativité et l'habileté de l'auteur se manifestent par des moyens formels et rhétoriques dictés par des choix subjectifs qui s'écartent du modèle.²

Quel est donc le rapport entre portrait et caricature? En revenant à l'expérience de Carrache entre la fin du XVIe et le début du XVIIe siècle, nous pouvons constater que l'essor de la caricature a lieu au moment où, parmi les artistes, se développe une nouvelle conscience artistique du portrait. En particulier, le refus d'Annibale des codes maniéristes se manifeste, d'un côté, par son intérêt pour le *vero*, et de l'autre par l'expérimentation de nouveaux

¹ G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, op. cit., p. 237.

² «Il polo mimetico-ricettivo (lato dell'identità) del ritratto è assolutamente complementare e simultaneo al suo polo creativo-espressivo (lato della differenza), sicché nel suo caso si può parlare di in-differenza fra mimesi ed espressione, ossia di *mimesi espressiva*, o *espressione mimetica*, dove l'ossimoro sta a indicare la perfetta circolarità polare tra espressione oggettiva (il volto) che si apre alla forma creativa per esserne recepita, ed espressione soggettiva (il gesto pittorico) che, creando la forma, si apre interpretativamente alla dinamica espressiva soggettiva.» *Ibidem*.

langages formels.¹ Au moment où la caricature fait son apparition en marge de l'art académique, le peintre a mis en pratique, dans le domaine de l'art "officiel", son refus d'un portrait visant la célébration héroïque du modèle et dont le « message rhétorique » éclipse la mimésis expressive du visage.² Plus encore que le contraire du portrait sublime, la caricature se présente donc comme son *alter ego* comique, dans la mesure où elle éclaire le pôle comique du sujet alors que le portrait en diffuse le pôle sérieux et sublime.³ En raison de cette affinité ontologique, pour Gurisatti la caricature présente la même bipolarité mimétique-expressive que celle du portrait ; elle peut donc être appelée "portrait comique", car la caricature ne se limite pas à reproduire un visage, mais à le réélaborer de manière comique. En effet la définition de Baldinucci confirme cette position. La condition indispensable à la réussite de la caricature réside dans le fait que les portraits comiques doivent être « quanto più si può somiglianti al tutto alla persona ritratta ». Le destinataire du message graphique doit être un individu bien précis et reconnaissable. Toutefois cette fidélité préalable est contrariée par « un exercice de virtuosité »⁴ de l'artiste. La dialectique entre le pôle mimétique et le pôle expressif dans la caricature consiste ainsi dans le fait que la vision globale de l'œuvre - la ressemblance *al tutto* de la personne représentée - contraste avec une réécriture graphique du visage et du corps du sujet : « aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente, talmente che nel tutto appaiono essere essi, e nelle parti siano variati ». Sans perturber la perception globale de l'objet, l'auteur intervient en sélectionnant certains éléments - les défauts physiques - dignes d'attention qui, à travers l'exagération, deviennent les repères d'une confrontation indirecte entre image publique et officielle du sujet et image chargée. L'auteur de la caricature met donc en place une déconstruction de

¹ D. Benati, *Annibale Carracci e il vero*, Milano, Electa, 2006.

² « Mais pourquoi [la caricature naît] en Italie? Peut-être parce que le portrait italien était dans la plupart des cas un portrait d'apparat, vivant à anoblir et à glorifier le modèle, au contraire du portrait nordique qui le représentait dans sa familiarité quotidienne, sa condition réelle et sa laideur éventuelle. » J.-F. Revel, «L'invention de la caricature», in *L'œil*, n. 109, 1964, p. 21.

³ G. Gurisatti, *op. cit.* p. 255.

⁴ J.-F. Revel, *art. cit.*, p. 21.

l'objet pour parvenir à sa re-construction inédite.¹ La réalité phénoménologique, située précisément dans le temps et dans l'espace, est donc le point de départ de l'interprétation. Elle reste la référence constante tout au long de l'élaboration de l'image et devient, dans la caricature achevée, une marque qui la distingue des autres procédés graphiques. D'après Kris et Gombrich, c'est l'acte de reconnaître de la ressemblance dans la différence qui produit l'effet comique.² Schématisation et altération sont donc les procédés graphiques qui sont à la base des premiers portraits chargés, dont la technique est définie par Revel comme étant une « sténographie expressive », c'est-à-dire une exagération par le moyen de l'abréviation.³ Il s'agit d'une formule apparemment contradictoire, qui traduit bien le paradoxe de la caricature : elle réduit la représentation de son sujet en quelques traits, par le choix de quelques caractéristiques physiques. Par l'intervention graphique (donc « expressive) du dessinateur, elles acquièrent une portée significative et considérable. Elles révèlent plus de choses de la personnalité et du caractère de son sujet que ne pourrait le faire un portrait minutieux.

En même temps, l'efficacité de la caricature consiste dans l'équilibre entre expressivité et mimésis, équilibre qui une nouvelle conscience artistique du portrait, certes, est à la base du portrait officiel mais qui, par des techniques différentes, met en pratique un système parallèle de communication.

Au moment de la naissance de la caricature, le portrait chargé n'a aucun objectif interprétatif. Il se limite au divertissement de l'artiste qui fait la caricature « per giuoco, e talora per ischerzo ». Jusqu'à la moitié du siècle suivant, elle se concentre sur le *delectare*, sur le comique pur. Il n'y a encore aucune trace du didactisme ni de la moralisation qui caractérisera la caricature à venir.⁴

¹ L'EIRIS (Équipe Interdisciplinaire de Recherche sur l'Image Satirique) a consacré un volume de sa revue *Ridiculosa* aux «procédés de déconstruction de l'adversaire ». Il se présente comme un vaste inventaire analysant la «grammaire de signes », les clichés dévalorisants utilisés par la caricature. *Ridiculosa*, n. 8 : « Les procédés de déconstruction de l'adversaire », Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2001.

² E. Kris et E.H. Gombrich, « Principes de la caricature », *op. cit.* p. 232.

³ J.-F. Revel, *art. cit.* p. 14.

⁴ A. Deligne, «Comment penser ensemble peinture et caricature?», in *Ridiculosa*, n. 11 : « Peinture et caricature », Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2004, p.17.

Toutefois le comique, qu'il soit tendancieux ou non, intervient non seulement du point de vue formel, par l'association d'éléments dissemblables mais il agit aussi de manière massive au niveau de la psychologie de la production et de la réception de l'œuvre d'art. L'intérêt de Freud - manifesté dans ses essais *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905), ainsi que dans *Das Humor* (1908) - et surtout de Kris pour la caricature, révèlent qu'ils ont jugé important d'insérer cette dernière dans leur réflexion sur le comique, et en même temps, ont jugé nécessaire de considérer la démarche psychanalytique dans une étude portant sur la morphologie de la caricature. En considérant le célèbre essai de Freud sur le mot d'esprit,¹ Kris établit une analogie entre la caricature et le *Witz*, en ce qui concerne les mécanismes du plaisir présent aussi bien chez l'auteur que chez l'observateur d'un portrait chargé.² D'après le chercheur, le plaisir de la caricature est dû à deux facteurs : une économie d'énergie psychique et le rapport entre la caricature et la vie infantine. Le premier consiste dans la libération partielle de ce que Freud appelle le processus primaire : dans le champ du comique, où se déclenche l'agressivité humaine contre une cible (dans ce cas l'objet de la représentation), l'auteur a la possibilité d'exprimer ce qu'il est contraint de réprimer dans les autres domaines de la vie artistique et sociale. La caricature est donc le lieu où il parvient à déjouer non seulement les schémas de la société, mais aussi ses propres inhibitions (qui demandent une quantité importante d'énergie psychique ayant pour but la répression). Ce plaisir, déclenché par la possibilité d'exprimer ce qui est interdit ailleurs, se manifeste également chez le spectateur, qui partage avec l'auteur cette libération temporaire de l'oppression externe.

Le lien avec la vie infantine permet, en outre, d'expliquer du point de vue psychanalytique les procédés formels de la caricature. Selon Kris, la caricature est une forme graphique de l'esprit ;³ par conséquent, étant donnée l'analogie établie par Freud entre le mot d'esprit et le rêve, le chercheur met en relation caricature et rêve, dans la mesure où ils se servent des mêmes procédés « techniques » de réalisation (condensations, allusions, doubles sens,

¹ S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig-Wien, Deuticke, 1905 [tr. it: *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998].

² E. Kris, «Psychologie de la caricature», *op. cit.*, p. 211-230.

³ *Ibidem*, p. 215.

transformations etc.). Il faut toutefois préciser que même de ce point de vue, la caricature oscille entre un exercice outré de la liberté et sa restriction volontaire de la part de l'exécuteur. Ce qui distingue finalement la caricature du rêve, c'est le fait que son auteur met en œuvre un processus conscient : le procédé primaire est encore au service du Moi,¹ alors que dans le rêve il est totalement livré à l'inconscient. Les procédés de la caricature, analogues au rêve mais aussi partiellement contrôlés par le Moi, sont donc intentionnels et tendancieux.² Cet élément permet de distinguer ultérieurement la caricature et le portrait : l'auteur d'un portrait chargé *décide* de railler sa victime, et s'il n'y a pas cette volonté préalable, on est en face d'un portrait raté, pas d'une caricature :

Une forme ne saurait pas être "objectivement" une caricature : elle est représentation d'un modèle et la caricature n'est qu'une position mentale prise par le dessinateur et le lecteur vis-à-vis de ce modèle.³

Dans cet état d'esprit, oscillant entre liberté et contrôle, la dialectique entre le pôle mimétique et le pôle expressif de la caricature est ultérieurement caractérisée. Elle donne lieu à un type de représentation dont la puissance dépasse la portée référentielle du portrait traditionnel. La représentation caricaturale partage, d'un côté, le paradoxe de l'*inversion mimétique* du portrait, où ce n'est pas l'image qui ressemble à l'original, mais l'original qui ressemble à l'image ;⁴ d'autre part, elle amplifie ce paradoxe par son statut révélateur : en dénonçant explicitement et publiquement que son sujet est, dans la réalité, la figure qui se montre dans le dessin (c'est-à-dire dans un contexte d'irréalité intentionnelle) et non pas ce qu'il a la prétention (ou l'illusion) de montrer de soi-même à l'extérieur.⁵

¹ E. Kris, « Psychologie de la caricature, *op. cit.*, p. 216.

² *Ibidem*, p. 241 et 249.

³ M. Melot, *L'Oeil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Fribourg, Office du Livre, 1975, p. 10.

⁴ W. Waetzoldt, *Die Kunst des Porträts*, Hirt, Leipzig, 1908, cit. in Gurisatti, *op. cit.*, p. 246.

⁵ G. Simmel, « Das Problem des Portraits », in *Die neue Rundschau*, XXIX, Bd. 2, 1918, p. 1336-1344 [tr.fr. : « Le problème du portrait », in *Philosophie de la modernité*, t. II, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2004, p. 149-163].

Dans le paragraphe suivant, on se penchera sur la manière dont cette puissance communicative permettra à la caricature de sortir du domaine de la seule herméneutique du visage, pour arriver à d'autres formes d'expression graphique. Cela nous permettra de réfléchir sur le rapport entre mimésis et expression, contrôle de l'agressivité et liberté de réalisation qui entre en jeu lors de sa diffusion.

0. 2. 2. L'extension sémantique du mot «caricature» à l'âge préindustriel

Les *ritrattini carichi* inventés à Bologne et qui, par l'activité des Carrache, atteignent les artistes travaillant dans la capitale italienne, grâce à Bernin (1598-1680), gagnent la cour de Louis XIV. Le séjour français de l'artiste en 1665 est en effet à l'origine de la diffusion de la caricature en France. La publication du *Journal du voyage de Bernin en France* par Paul Fréart de Chantelou dans la *Gazette des Beaux-Arts*, diffuse quelques anecdotes sur le sujet. La plus célèbre se réfère à l'une des journées où Bernin travailla à Versailles au buste du Roi. La pose de Louis XIV était continuellement interrompue par des visites.

Le Cavalier a dit en riant : « Ces messieurs-ci ont le Roi à leur gré toute le journée et ne veulent pas me le laisser seulement une demi-heure ; je suis tenté d'en faire de quelqu'un [*sic*] le portrait chargé. » Personne n'entendait cela ; j'ai dit au Roi que c'était des portraits que l'on faisait ressembler dans le laid et dans le ridicule.¹

Dans le texte, l'auteur souligne qu'il s'agit très probablement du premier exemple de la nouvelle acception du mot *chargé*.² Il montre le lien existant entre caricature et portrait, dans les termes que nous avons soulignés dans le paragraphe précédent. Le talent de l'artiste italien se manifeste ici dans l'exécution de portraits d'une liberté remarquable où la schématisation des traits physiques a lieu à travers le dessin de quelques lignes extrêmement

¹ P. F. de Chantelou, *Journal du voyage du Bernin en France*, manuscrit inédit publié et annoté par M. Ludovic Lalanne, Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, p. 106.

² *Ibidem*.

expressives.¹ Cette spécificité des portraits chargés de Bernin est encore soulignée dans le *Journal* :

Avant de se remettre en sa place, le Roi est allé voir l'ouvrage du signor Paul ; et après, quelqu'un parlant d'un portrait chargé, le Cavalier a dit qu'il avait fait celui de l'abbé Butti, lequel il a cherché pour le faire voir à Sa Majesté, et, ne l'ayant pas trouvé, il a demandé du crayon et du papier et il l'a refait en trois coups devant le Roi, qui a pris plaisir à le voir, comme a fait aussi Monsieur et les autres, tant ceux qui étaient entrés que ceux qui étaient à la porte.²

Sans doute, ces portraits bizarres avaient-ils produit un certain effet à la cour du Roi Soleil, surtout pour la simplicité de leur exécution, comme le prouve la définition du mot « Chargé » présente dans le dictionnaire qu'André Félibien, historien et savant, rédigea à l'usage des peintres du souverain, en 1676. L'auteur s'exprime en ces termes :

Les Peintres appellent un portrait chargé, lorsqu'on represente [sic] un visage avec des traits marquez avec excez, & de telle maniere [sic] qu'avec trois ou quatre coups de crayon ou autrement on connoit une personne, quoy que ce soit pas un veritable [sic] portrait mais plutot [sic] des deffauts [sic] marquez : Aussi quand une Figure est trop marquée on dit qu'elle est chargée.³

Dans la définition en question, publiée onze ans après le voyage de Bernin, l'auteur fait quelques réserves sur ce type de représentation : le portrait chargé, en fin de compte, n'est pas un véritable portrait, mais plutôt une association de défauts marqués. La caricature en effet avait été exclue des *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, texte rédigé en 1668, dont la préface est à l'origine de la théorisation des genres dans les arts et en particulier dans la peinture.⁴ Par un principe hiérarchique rigide, Félibien fixe des codes permettant de classer les pratiques picturales – il parle de

¹ E. Kris et E. H. Gombrich, «Principes de la caricature», *op. cit.*, p. 234.

² P. F. de Chantelou, *op. cit.*, p. 151.

³ A. Félibien, « Chargé », in *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent : avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1676, p. 520.

⁴ G. Roque (dir.), *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2000.

« sujets », ce qui n'était pas dépourvu de visée politique, puisqu'il consacrait les œuvres qui célébraient le règne de Louis XIV. Bertrand Tillier souligne à juste titre que

Dans cette perspective, on comprend aisément pourquoi la caricature apparue sensiblement à la même époque ne fut incluse dans cette hiérarchie qui, par ailleurs, avait prononcé la prééminence de la peinture sur la sculpture, et pourquoi elle ne fut pas plus l'objet d'une hiérarchie autonome à laquelle elle paraît s'être définitivement soustraite. Considérée comme une image déviante, la caricature échappe par son essence critique et conservatrice à l'idée de hiérarchie, et par là au même genre – sauf à considérer qu'elle relèverait du mineur, ainsi que le décrétèrent ceux qui avaient défini les arts majeurs.¹

On peut se demander alors si son statut d'art mineur est vraiment synonyme de marginalisation, ou plutôt l'exclusion de la caricature de toute hiérarchie permet-elle au contraire au portrait chargé de jouir d'une certaine liberté par rapport aux genres artistiques codifiés ? En d'autres mots, la caricature en France restera-t-elle encore ancrée à la représentation du visage, donc au portrait, exactement comme elle se présentait à l'époque de Bernin ?

Un article publié par Jean-François Revel en 1964, montre que la caricature au fil des siècles a subi un développement considérable. Le chercheur se penche en effet sur *L'Invention de la caricature*,² dont le but est d'éclairer les conditions qui ont porté à sa naissance, mais surtout d'en délimiter le champ sémantique. Le point de départ de sa réflexion est le constat que « presque toutes les études sur la caricature mêlent sous cette dénomination plusieurs expressions graphiques [...] qui ont parfois un ou deux aspects en commun avec la caricature, mais ne devraient pas être confondues avec elle ». Il s'agit d'un problème qui, « à commencer par les articles de Baudelaire et les ouvrages de Champfleury », représente encore aujourd'hui une question délicate et ouverte.³

¹ B. Tillier, « En guise d'ouverture. La caricature : objet pluriel, genre singulier », in B. Tillier (dir.), *À la charge! La Caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2005, p. 11.

² J.-F. Revel, « L'Invention de la caricature », *art. cit.*

³ *Ibidem*, p. 12.

Il est donc nécessaire d'affronter cette question avant de procéder à un travail analytique sur ce sujet, indépendamment de l'époque qui fait l'objet de notre étude. Dans ce paragraphe, on essaiera donc de réfléchir sur les différentes définitions et sur les divers usages de la caricature, de la découverte de Carrache jusqu'au XVIII^e siècle. Notre but est de localiser en particulier la "nébuleuse sémantique" française qui précède (et accompagne) les études de Champfleury et de ses contemporains sur la caricature. Nous choisissons ainsi d'étudier successivement la caricature pendant la Révolution de 1789 pour montrer que, par sa diffusion massive et son influence dans les événements socio-politiques, la production révolutionnaire présente des caractéristiques différentes, assimilables pour certains aspects à la caricature industrielle et métropolitaine. L'article de Revel sera notre référence théorique. En retenant les restrictions qu'il suggère pour une définition moderne de la caricature, nous choisirons une méthode déductive, en relevant *a contrario* les diverses manifestations de ce phénomène au cours des siècles passés. Cela nous permettra successivement de les comparer aux éléments que nous avons relevés dans le portrait chargé.

Le parcours thématique esquissé par Revel part des études de la monstruosité, dont les premières ont été exécutées par Léonard notamment. Pour le chercheur, elles ne peuvent pas être considérées comme des caricatures, car la laideur est représentée sans aucune intention comique.¹ Si dans le premier paragraphe de cette étude nous avons expliqué l'importance de ces esquisses du point de vue esthétique pour l'élaboration d'une théorie du Laid *ante litteram*,² cet aspect nous paraît néanmoins intéressant pour souligner le rapport qui existe entre la caricature et la tentative de classer, d'analyser et de représenter les expressions humaines qui prend corps après Léonard et se développe à travers la physiognomonie. Cette discipline (du grec φύσις, qui signifie « origine, naissance, constitution physique », mais aussi « aspect extérieur, apparence visible », et γνώμη, « signe, contresigne », et « pensée, jugement, connaissance, compréhension »), qui au fil des siècles devient une véritable science, tend à comprendre et à interpréter, par l'aspect

¹ J.-F. Revel, « L'Invention de la caricature », *art. cit.*, p. 12.

² Voir *infra*.

extérieur du sujet qu'il faut analyser, l'expression de son caractère.¹ Or, au début de sa formulation théorique et pratique, la physiognomonie instaure avec la caricature un rapport privilégié qui durera dans le temps. Pendant que les Carrache opéraient à Bologne, le napolitain Giovan Battista Della Porta (1535-1516) publiait en latin son *De humana physiognomonia* (1586), édité successivement en italien (1598 et 1610). Cet ouvrage en six livres reprend partiellement le traité pseudo-aristotélique de la *Physionomie* (compris dans le *Corpus Aristotelicum*) selon lequel chaque animal possède des caractéristiques physiques précises correspondant à un caractère particulier ; par un syllogisme aristotélicien, un homme qui ressemble physiquement à un certain animal possède avec ce dernier des analogies caractérielles. Dans ce sens, la physiognomonie est conçue comme une loi de la nature, dans la mesure où elle impose ses propres lois à l'expression, au visage et au corps humains. Il s'agit ainsi d'une théorie qui soumet la subjectivité physiognomonique à des codes sémiotiques préconstitués et qui procède par la création de types. Le résultat est un anéantissement inévitable du référent.²

Le lien avec la caricature est assuré par la série de planches qui accompagnent le traité, et qui comparent des visages humains avec des animaux correspondants. Ces illustrations mettent en œuvre un parallélisme qui a lieu grâce au procédé psychologique de la transformation, par lequel, comme le montrent Kris et Gombrich, le passage entre les figures humaines et les figures animales est assuré dans les deux sens.³ L'empreinte caricaturale de cette théorie est suggérée en outre par le fait que ces figures schématisées préalablement peuvent se métamorphoser grâce à la modification d'un trait physique minimal, comme un sourcil ou une paupière, en partageant donc avec la caricature le procédé de la simplification et de la stylisation.⁴ Mais ce sont des pseudo-caricatures malgré elles, la transformation étant déformation sans aucune intention agressive.

La conséquence la plus féconde de cette parenté entre la caricature et physiognomonie de Della Porta est le procédé de l'animalisation. Certes cette pratique, favorisée sans doute par la fortune des théories de l'Italien, est plus

¹ G. Gurisatti, *op. cit.*, p. 36-37.

² *Ibidem*, p. 57.

³ E. Kris et E. H. Gombrich, «Principes de la caricature», *op. cit.*, p. 240.

⁴ G. Gurisatti, *op. cit.*, p. 57.

proche de la caricature que de la physiognomonie,¹ d'autant plus que les dessins déformés n'ont pas les mêmes prétentions interprétatives que celle-ci. Toutefois, cet exercice, qui est à la base des animalisations fréquentes au temps de la Réforme protestante – elles sont également pratiquées au XIX^e siècle, par Grandville notamment – a été considéré au fil des siècles comme une forme d'expression caricaturale, même si les études actuelles ont tendance à l'exclure. Les auteurs des *Principles of Caricature*, tout comme Revel, affirment que les représentations de Luther en loup ne sont pas des caricatures, dans la mesure où le rapport avec le visage du sujet est effacé.² On revient donc indirectement au portait et à la nécessité que le pôle expressif (qui agit dans ce cas par le procédé de la transformation) n'anéantisse pas le pôle mimétique, qui garantit le rapport avec le référent. Au cas échéant, la caricature glisse vers le dessin humoristique et le *cartoon*.³

Ce dialogue fécond entre caricature et physiognomonie est prolongé en France par Charles Lebrun (1619-1690). Ce théoricien qui est aussi le premier peintre de Louis XIV, prononce à l'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture* sa conférence sur la physiognomonie (1668), où il reprend entièrement les analogies entre l'homme et l'animal présentées par Aristote et par Della Porta, mais dans un but pédagogique et technique : par un procédé ternaire, caractérisé par la décomposition de la figure humaine et animale en quelques signes isolés, la nouveauté de la méthode de Lebrun consiste dans la recomposition géométrique des traits physiques capables de révéler, par les inclinations des angles produits par les lignes tracées, le caractère et l'intelligence du sujet en examen.⁴ L'objectif de l'artiste est de fournir, à la différence de Della Porta, non pas des critères d'analyse anthropologique ou des caractères, mais simplement d'établir une grammaire de signes que le peintre doit utiliser. Le résultat est, même dans ce cas, l'autonomie totale du signe par rapport au référent et (passage successif par rapport à *De humana physiognomoniam*) il marque un écart par rapport à toute tentative interprétative et cognitive.⁵ Pour Revel « le bestiaire humain de Le Brun ne

¹ E. Kris et E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 240.

² *Ibidem*, p. 237 ; J.-F. Revel, «L'invention de la caricature», *art. cit.*, p. 16.

³ J.-F. Revel, *Ibidem*.

⁴ G. Gurisatti, *op. cit.*, p. 62-63.

⁵ *Ibidem*, p. 64.

nous intéresse ici que dans la mesure où il se rattache à son étude générale de l'expression des passions, inspirés par les *Passions de l'Ame* de Descartes. »¹ Un aspect important pour notre étude est en fait l'attention que Le Brun porte à la mimique des passions, dans la mesure où la transformation animalière – qui, chez Della Porta, concernait les « traits fixes » du visage, c'est-à-dire ses éléments constants et durables de l'expression, par exemple la forme de la bouche – concerne maintenant les « traits mobiles », les aspects transitoires, mutables de l'intériorité humaine qui s'expriment par des mouvements du corps (les divers mouvements de la bouche).² Ce passage représente une ouverture considérable vers la variabilité des positions du visage - avec les exagérations qu'il comporte, dont notamment la grimace³ -, positions qui seront prises en considération par les successeurs de Della Porta et de Lebrun. Les contributions de Lavater et de Lichtenberg, permettront non seulement à la physiognomonie de sortir des limites des associations animalières, mais aussi d'instaurer avec la pratique et l'analyse de la caricature un dialogue constant tout au long du XIX^e siècle.

En revenant au texte de Revel, la caricature présente donc plusieurs points d'intersection avec la physiognomonie, avec laquelle elle partage certains procédés tout s'en distinguant par sa spécificité comique, ainsi que par l'usage de la simplification et de la déformation. Cette dernière joue ainsi un rôle tellement important que des représentations considérées comme « déformées » sont qualifiées de « caricatures » indépendamment de l'intention comique de l'auteur. En revanche, il est possible que la caricature soit associée également à l'exercice d'un art satirique qui ne pratique pas la déformation : Hogarth (1697-1764), Domenico Tiepolo (1727-1804) et Gavarni (1804-1866) en sont des exemples.⁴ Ici, les auteurs « se moquent et censurent dans le sujet, la situation, la légende, mais sans déformer ». ⁵ En d'autres

¹ J.-F. Revel, *art. cit.*, p. 13.

² G. Gurisatti, *op. cit.*, p. 38-39.

³ « La grimace, en effet, c'est un peu l'exagération à l'état naturel; réciproquement, le visage, en grimaçant, en se grimant de plis et de rides, de creux et de bosses, se fait masque : la nature se fait art. » B. Vouilloux, « Le "champ de la caricature" selon Champfleury », *art. cit.*, p. 247.

⁴ J.-F. Revel, *art. cit.*, p. 12.

⁵ *Ibidem.*

termes, le pôle expressif, l'exagération au moyen de l'abréviation, sont éclipsés par l'intention agressive et moralisatrice de l'auteur. S'il est vrai que la finitude et la minutie des détails dans leurs œuvres les rapprochent de la peinture plutôt que de la caricature - au détriment de toute schématisation ou stylisation -, ces artistes témoignent d'une ouverture ultérieure de la caricature, qui, du portrait d'un seul individu, devient « portrait de groupe », c'est-à-dire représentation de la vie sociale.

Ce passage a lieu entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, grâce à l'expérience du romain Pier Leone Ghezzi (1674-1755), dont les portraits chargés sont groupés en deux recueils, *Il Mondo vecchio* et *Il Mondo nuovo*. Il s'agit du « premier dessinateur qui fait de la caricature son métier principal », dont l'œuvre se caractérise « par un dessin très fait, fouillé, minutieux ». Dans son cas, l'usage d'une caricature comme divertissement se transforme en une attention plus profonde pour la société. Dans ses dessins, Ghezzi « passe en revue tout Rome : l'aristocratie, les gens de l'Église, les artistes étrangers, les amateurs et les touristes ». Cette manière de dessiner, qui a influencé l'Europe du vivant même de l'artiste, s'est répandue surtout en France et en Angleterre par la gravure.¹ Elle annonce la peinture de mœurs.

La caricature se manifeste à travers d'autres formes graphiques qui toutes portent une attention particulière au pôle expressif. Dans ce cas, « caricature » est associée à l'expression de la fantaisie. Les dessins de bouffons et de comédiens italiens de Callot (1592-1635) ont été considérés comme étant des caricatures car ils véhiculent un comique de l'exubérance, même s'ils n'attaquent pas une catégorie ou un individu précis. Le cas opposé de Goya (1746-1828) avec *Los Caprichos* (1799) notamment, nous montre un exemple où l'agressivité est très présente mais elle est sublimée par l'imagination, l'humour noir et l'horreur, par lesquels elle transcende des cibles visibles et particulières ; son message est universel.²

Le rapport entre imagination et fantaisie d'un côté,³ et caricature de l'autre, est soutenu par la médiation du grotesque. Ce terme - qui remonte aux

¹ J.-F. Revel, *art. cit.*, p. 12.

² *Ibidem*, p. 18.

³ Pour une analyse de l'histoire et du lien entre imagination et fantaisie nous renvoyons à l'étude de Bernard Vouilloux, « Éléments pour l'archéologie d'une notion », in J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p.

grotesche, notamment aux fresques et aux décors antiques, découverts dans le sous-sol (les *grotte*) de la *Domus Aurea* de Néron, à Rome, à la fin du XV^e siècle – a souvent été utilisé comme synonyme de caricature. Cette analogie est sous-tendue par les deux principes qui le règlent, principes synthétisés par André Chastel dans « la négation de l'espace et la fusion des espèces, l'apesanteur des formes et la prolifération insolente des *hybrides* ». ¹ Le grotesque se caractérise en tant qu'« élément de la marge, qui associe, sans motivation apparente, des éléments hétérogènes en déifiant les lois de l'équilibre, de la mesure et de l'harmonie. Il s'impose dans une apparente affirmation ludique de la liberté d'artiste » où « l'hybridation le rapproche du monstrueux [...] associé au comique d'un côté et à l'idée de faire-valoir du Beau et au sublime. » ² La parenté avec les procédés caricaturaux est évidente : l'intervention de l'auteur a lieu à travers la double opération de la déformation (négation de l'espace, apesanteur des formes) et de la transformation (fusion des espèces et création l'hybrides, c'est-à-dire de mélanges entre l'humain, le végétal et l'animal). L'insertion de la production d'Arcimboldo (1527-1593) et de Bosch (v. 1453-1516) dans ce domaine confirme cette affinité. Ce dernier, tout comme Goya, vise « par des méthodes différentes, à provoquer à la fois le rire et la répulsion » chez des victimes trop indifférenciées pour que l'on puisse parler de caricature. ³ Cela met en lumière une certaine instabilité du pôle mimétique, qui cède parfois le pas à d'autres moyens dont la force expressive et l'efficacité communicative peuvent être plus massives, comme la fantaisie, l'exagération et la dérision.

Les 'erreurs' que Revel reconnaît dans les idées précédemment émises sur la caricature dans le passé, s'appuient donc sur une référence constante au paradigme du portrait. Le chercheur, en s'en tenant strictement à la découverte des Carrache, ne voit de la caricature que dans les manifestations graphiques où « outrance, effet comique et ressemblance agiss[ent] de

19-58. Ce travail a été développé par l'auteur dans l'ouvrage : *Écritures de fantaisie. Grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Hermann, 2008.

¹ A. Chastel, *La Grotesque*, Paris, Le promeneur, 1988, p. 25.

² M. Silhouette, « Le grotesque entre la marge et le cadre », in C.-M. Bosséno, F. Georgh, M. Silhouette (dir.), *Le Rire au corps : Grotesque et caricature*, n. 10, 2000, p. 10.

³ J.-F, Revel, *art. cit.*, p. 12-13.

concert ».¹ Bien que nous reconnaissons combien il est important de définir un champ de recherche qui reste vaste et complexe, il faut toutefois rappeler que l'évolution et les transformations de la caricature dans le temps sont liés indissolublement à son histoire et surtout à son statut esthétique. Sa position en marge de l'art officiel lui offre une certaine liberté qui, d'un côté, favorise son contact avec d'autres genres artistiques soumis à une codification majeure et de l'autre, l'expose à un affranchissement potentiel des règles de la représentation, voire aux mêmes règles dont elle s'était servie auparavant. Ignorer l'existence d'une 'nébuleuse sémantique' de la caricature, avec toutes ses contradictions possibles, signifie nier les dynamiques de son développement et de son interaction avec l'histoire de l'art et des idées. Pour comprendre la caricature à l'époque de Baudelaire et de Champfleury, il faut pénétrer dans « la confusion que devaient faire plus tard Baudelaire et Champfleury »² en analysant les causes et les caractéristiques de celle-ci, parfois en élargissant la perspective d'analyse à d'autres domaines artistiques qui ne sont pas seulement liés à l'expression graphique.

Cela n'implique pas qu'une définition de la caricature soit impossible, au contraire. Les restrictions imposées par Revel relèvent de trois facteurs : la ressemblance au modèle, la déformation et les procédés comiques, les deux premiers étant considérés également par Gurisatti comme « pôle mimétique » et « pôle expressif ». Cependant le chercheur français ne prend pas en considération la dialectique agissant entre ces trois éléments. Plutôt que définir la caricature en fonction de son adhésion au modèle du portrait - où exagération, comique et ressemblance sont des facteurs qui *doivent* agir en symbiose -, nous retenons l'importance de ces trois éléments, qui participent même en tant qu'« absence significative » à la définition de la caricature. Nous proposons ainsi une étude qui ne vise pas à fournir des paramètres universels de classification, mais qui, en choisissant une période historique donnée, s'interroge sur les conditions et sur les procédés dans lesquels et par lesquels ces trois facteurs agissent comme des paramètres variables, ces variations étant symptomatiques des rapports instables que la caricature entretient avec

¹ J.-F. Revel, *op. cit.*, p. 16.

² *Ibidem*, p. 17.

d'autres domaines de la culture et de la civilisation allant de la peinture au savoir scientifique et à la littérature.

0.3. Littérature et caricature : un rapport à approfondir dans les études littéraires du XIX^e siècle

Cet aperçu de la naissance et du développement de la caricature – qui, pour la nature de cette étude, doit se limiter à synthétiser les aspects les plus importants de celle-ci - nous conduit à nous poser une dernière question : pourquoi s'intéresser à la caricature du XIX^e siècle, et surtout, pourquoi centrer une étude de celle-ci dans une perspective littéraire? Nous essayerons de répondre en commençant par analyser les causes de la nouvelle idée de caricature qui se développe entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle et qui met en place un système de relations inédites entre caricature et univers de l'écriture ; nous nous interrogerons successivement sur les procédés méthodologiques servant à une étude analytique des dynamiques qui existent entre ces deux formes d'expression.

Les réflexions des paragraphes précédents montrent une caricature qui, malgré les difficultés de définition, naît au sein de l'art officiel ; se diffusant en âge préindustriel, elle partage avec celui-ci son statut d'œuvre unique, qui ne peut pas être répétée. Qu'il s'agisse d'esquisses, de dessins ou d'un certain type de peinture qu'on considère comme 'chargée', la caricature est, jusqu'au XVIII^e siècle, le produit d'un artiste et de son génie. En tant que telle, elle ne peut pas être répétée. Certes, il existait différentes techniques de reproduction comme l'eau-forte et la gravure, diffusées dès le XVII^e siècle – les planches des *Diverse figure* étaient gravées notamment - ; toutefois ce type de production se limitait au travail de petites imprimeries, de manufactures artisanales. Par conséquent, la distribution de ces produits était réduite; ils se limitaient aux ateliers où ils étaient exécutés. S'ils circulaient souvent parmi les amateurs, ils étaient rarement achetés par les cabinets d'estampes des musées. Parmi ces produits figure en particulier la caricature, écartée du marché de l'art et des réseaux de spéculation qui concernent les genres 'nobles'. Toutefois, à partir du XVIII^e siècle, un changement considérable a

lieu. La Révolution de 1789 marque un tournant significatif dans l'évolution de la caricature, qui se développe à la fois comme une affaire commerciale et comme un moyen de communication agissant sur les masses.¹

Ce tournant se manifeste premièrement du point de vue social et politique, la Révolution posant de manière radicale le problème de la liberté d'expression.² Poussée par les journaux naissants, les feuilles volantes et les *canards*, la révolte est alimentée par un nouveau véhicule, la presse, qui met en œuvre un système de circulation de l'information. Cette diffusion des idées et des nouvelles se manifeste, grâce à elle, de différents moyens, outre que par les articles. Alors, la caricature joue un rôle fondamental. Elle devient l'une des formes d'expression du mécontentement du peuple, et son agressivité se 'charge' d'une instance politique d'anéantissement du pouvoir établi en faveur d'un renouvellement radical de la société. Pendant cette période, la caricature possède des caractéristiques qui la connotent comme expression typiquement 'populaire'. Comme le montre Angelika Schrober, elle transmet souvent, par un décodage facile, un message qui ne requiert pas de connaissances culturelles élaborées, et qui, au contraire, est lisible facilement par tous : il se fonde sur des proverbes et des contes traditionnels ; à cela il faut ajouter le support sur lequel ces dessins circulent, souvent du papier de qualité inférieure, certes, mais qui par son bas prix, favorise une diffusion majeure.³ Il est vrai que ce n'était pas la première fois que la caricature s'imposait comme une forme d'expression des basses classes pourvue d'un message politique : « au moment de la Réforme et de l'invention de l'imprimerie, la caricature transmettait par voie picturale, sur des feuilles volantes, des messages d'ordre politique à ceux qui ne savaient pas lire. Les

¹ Ces aspects seront repris successivement, en relation avec le premier ouvrage érudit sur la caricature, consacré justement à la période révolutionnaire. Nous renvoyons à la première partie de cette étude, paragraphe I.1.1.

² « La liberté de presse fut solennellement consacrée par la première Déclaration des Droits de l'Homme, présentée à l'Assemblée constituante, [...] le 11 juillet 1789, votée le 27 août suivant, et qui fut placée en tête de la Constitution de 1791. » E. Hatin, *Histoire politique et littéraire de la presse en France*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861, p. 12.

³ A. Schrober, «La caricature, genre populaire ou divertissement pour intellectuels?», in *Ridiculosa*, n. 9 : « Jules Champfleury », Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2002, p. 171-181.

cibles sont clairement indiquées, la visée sans équivoque»¹ ;¹ mais pendant la Révolution le phénomène a une portée considérable : la presse gagne la foule en devenant un instrument servant au consensus ou à la contestation. C'est la naissance de l'opinion publique.

Si cette diffusion de la presse a été rendue possible grâce à de nouveaux moyens de reproduction (des machines à imprimer arrivées de l'Angleterre), entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, deux nouveaux facteurs, liés aux découvertes techniques, sont destinés à modifier ultérieurement les procédés de circulation des textes et des images : la lithographie et la presse industrielle.

La première, inventée en 1799 par Aloys Senefelder (1771-1834), concerne en particulier la reproduction des images. Définie par Henri Bouchot comme « un météore apparu presque tout à coup et qui atteint son maximum d'éclat en peu d'années »,² cette technique s'impose sur les autres moyens de reproduction graphique dès les premières années du XIX^e siècle. Le succès est dû à la facilité d'exécution et à l'adaptabilité de celle-ci à plusieurs types de dessin:

Elle est une forme de la peinture originale, reproductible et, par son essence, prime le burin, le bois, l'eau-forte, même soumise à des aléas nombreux. Plus que ces derniers, elle autorise les libertés de couleur et de dessin, à cause de sa facile pratique et de ses moyens restreints.³

Cette souplesse de la lithographie favorise une diffusion considérable des images. Non seulement « en ce qui concerne les croquis d'art, la vignette, l'illustration, pour rendre toute chaude l'idée géniale de l'inventeur de marque, [...] jouit d'un indiscutable privilège »,⁴ mais devient le moyen principal de reproduction d'images populaires, attachées « aux petites choses de la vie, aux très menus faits ». ⁵ Dans ce type de production figure évidemment la caricature, qui se sert de la lithographie pour faire de la satire sociale et politique. La reproduction sur pierre étant rapide et peu chère, elle

¹ A. Schrober, «La caricature, genre populaire ou divertissement pour intellectuels?», *art. cit.*, p. 173.

² H. Bouchot, *La lithographie*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1895, p. 7.

³ *Ibidem*, p. 9.

⁴ *Ib.*, p. 10-11.

⁵ *Ib.*, p. 12.

est compatible avec la demande croissante d'un marché de la presse en expansion.¹

Le domaine de la reproduction des textes subit un sort parallèle à celui des images. En 1834, l'introduction d'une machine d'imprimerie très performante (la machine Marioni) introduit de nouveaux rythmes de production et une nouvelle conception de la presse, vouée à une production majeure et à une distribution plus répandue. Émile de Girardin (1806-1881) devient le théoricien de cette presse à grande échelle.² Il fonde en 1836 *La Presse*, quotidien d'information politique à prix contenu, né en raison du fait qu'« au point où en est venue l'industrie, le progrès – comme première condition – implique tendance au bon marché, lequel à son tour implique la nécessité du grand nombre ».³ Girardin introduit ainsi une nouvelle politique du journalisme qui sera suivie par plusieurs autres quotidiens.

Mais quel est exactement le rapport qui existe entre le développement du journalisme et la caricature ? En quoi la caricature se trouve-t-elle modifiée par rapport à ses manifestations précédentes ?

La presse fournit à la caricature un moyen de diffusion dont elle ne disposait pas auparavant, ce qui n'est pas sans conséquence. Le premier effet est que, grâce à la grande diffusion dont elle peut jouir, elle s'impose à l'attention d'un public vaste. Elle gagne encore plus en popularité par rapport à la saison révolutionnaire. L'insertion de la caricature dans un circuit industriel la connote, en outre – ce qui est un passage ultérieur par rapport à la production de 1789 -, comme un produit sériel. Elle est sujette à une « multiplication incompatible avec les règlements primordiaux des Musées du Louvre, qui doivent se limiter aux objets uniques : toiles, sculptures ou

¹ « Je n'affirmerai pas que le romantisme de Benington ou de Delacroix ait joui près du gros public d'une faveur énorme dès l'abord ; mais Pigal et ses bourgeois, Grandville, Boilly et Henri Monnier ont été compris de suite, sans effort, parce qu'ils montraient en les outrant un peu les milles rien de l'existence journalière. À en croire les partisans du régime établi alors, la charge dérivait de l'irrespect, du bouleversement des classes causé par la Révolution. La vérité, c'est que la mode était venue, peut-être un peu cela, mais plus probablement sous meilleure raison que d'avoir trouvé un moyen plus rapide et plus économique de produire, la lithographie. » H. Bouchot, *La lithographie, op. cit.*, p. 98.

² C. Bellanger, J. Godechot, P. Guiral, F. Terrou (dir.), *Histoire générale de la presse française*, vol. 4, Paris, PUF, 1969-1976, p. 153.

³ É. de Girardin, *La Presse*, 15 juin, 1836.

dessins » :¹ son moyen de ré-production l'exclut encore ultérieurement de l'art officiel. Toutefois, ce que propose de manière inédite et intéressante le rapport entre art ' majeur, noble ' et art ' mineur ' est que, surtout à partir des années 1830, la caricature acquiert une force telle qu'elle est capable d'en faire non seulement les « sources de scandale et origines de bouleversements politiques »,² mais aussi de représenter un patrimoine iconographique, voire artistique, nouveau, capable de rivaliser avec ce même musée, ce temple de l'Art qui ne pouvait pas les accueillir.

Ce n'est pas un hasard si Balzac, rédacteur du périodique *La Caricature*, définit les petits journaux peuplés de dessins satiriques comme étant des « musées en plein vent », accessibles aux « Parisiens [qui peuvent] renouveler tous les jours dans les rues, ou çà et là sur les boulevard »³ leur visite. La caricature, à travers la presse, devient le nouveau véhicule de diffusion de l'art, d'un art urbaine, (re)produite dans les imprimeries et exposées dans les rues. Au musée qui se caractérise en tant que « lieu de production d'objets sélectionnés [...], à haute valeur patrimoniale [...], distribué pour et par un parcours qui échelonne dans un temps [...], qu'accompagne un discours d'escorte pédagogique [...] ou scientifique, et qu'organise un espace [...] organisé pour la vision »,⁴ s'oppose donc l'espace ouvert et chaotique de la ville, abritant les objets les plus disparates et accueillant les observateurs les plus divers.

La ville se présente en effet comme un immense réservoir d'images, comprenant également la caricature. Elle s'insère ainsi dans un phénomène plus vaste, caractérisé par la naissance d'une nouvelle *imagerie*. Ce terme, qui signifie « fabrication, commerce d'images, d'estampes »⁵ mais qui remonte au Moyen Âge, se diffuse au XIX^e siècle sous la forme d' « imagerie populaire » et caractérise « un art naïf et un peu grossier, qui a permis de lancer entre les

¹ H. Bouchon, *op. cit.*, p. 13.

² M.-È. Thérenty, « L'esprit de la presse satirique : épigramme et caricature », in *Revue de la BNF*, n.19, 2005, p. 15.

³ H. de Balzac, « Prospectus », in *La Caricature morale, politique et littéraire*, 1^{er} octobre 1830, cit. in M.-È. Thérenty, *art. cit.*, p. 17.

⁴ Ph. Hamon, *Imagerie. Littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, nouvelle édition, 2007, p. 79-80.

⁵ « Imagerie », in *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, par Pierre Larousse, vol. 9, 1866, p. 575.

mains du peuple, par millions d'exemplaires, toutes sortes de dessins et de figures ». ¹ Il s'agit donc d'un patrimoine populaire, conséquence de la reproduction massive des objets (présent « par millions d'exemplaires ») et caractérisé par une esthétique de l'hétéroclite (elle comprend « toute sorte d'objets et de chose »). Bientôt *imagerie* acquiert une signification plus généralisée et, comme le souligne Philippe Hamon, désigne de nouveaux objets et de nouvelles pratiques concernant l'image, se manifestant par la promotion de nouveaux objets (où figurent, avec la photographie, l'image d'Epinal, le timbre-poste, l'affiche commerciale, « la figurine-charge » et « la caricature »), de nouveaux lieux d'exposition publique ou privée, de nouvelles techniques, de nouvelles combinaisons entre éléments différents (comme la photographie et la parole, par exemple). ²

La naissance de cette nouvelle *imagerie*, poursuit Philippe Hamon, ne peut que concerner la littérature. Son étude, qui porte sur les rapports entre les images 'à voir' et les images 'à lire', s'intéresse en particulier aux « manières (stylistiques) et lieux (textuels et réels) par lesquels la littérature représente les 'nouvelles images' du siècle, et pose ainsi la question même de la représentation et de la modernité ». ³ Si l'auteur réfléchit sur le phénomène dans sa totalité, en analysant l'impact de cette nouvelle « esthétique de l'hétéroclite » sur l'écriture, on pourrait limiter ultérieurement l'analyse au rapport que la seule caricature instaure avec la littérature.

Ce propos est justifié par plusieurs éléments qui unissent ces deux types de production artistique. Premièrement la littérature et la caricature subissent un changement analogue par le biais de l'industrialisation : toutes les deux sont soumises à des procédés de reproduction sérielle. Le journal est le nouveau moyen de diffusion de la littérature, capable d'arriver au gros public de nouveaux lecteurs. Dans des projets éditoriaux divers, la littérature est souvent présente : elle paraît dans les périodiques comme dans les quotidiens, d'actualité ou plus spécialisés comme des revues de beaux-arts. Pour des questions d'espace, ainsi que pour garantir l'achat de plusieurs numéros du

¹ « Imagerie », *art. cit.*, p. 576.

² Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 111-112.

³ *Ibidem*, p. 39.

journal, les textes sont reproduits en *feuilletons*, par lesquels l'œuvre est divisée en segments qui paraissent par tronçons, suivant les rythmes de production. Dans cette atmosphère d'innovation généralisée, la naissance d'une littérature de masse est une conséquence évidente ; mais la circulation de journaux favorise également des projets culturels plus ambitieux : les rédactions deviennent de véritables laboratoires d'expérimentations et le lieu privilégié des débats idéologiques et esthétiques. Les textes littéraires publiés reflètent ce vif échange d'opinions et d'expériences.

Or dans les journaux, les textes et les caricatures se côtoient souvent au fil des pages. Cette proximité physique exprime dans la majorité des cas l'insertion de dessins satiriques et de textes littéraires souvent marqués par une même esthétique, poursuivie aussi bien à coups de plume que de crayon.

En outre, et plus fréquemment encore, le texte est présent dans la caricature sous forme de *légende*. Michel Melot en parcourt l'histoire dans son étude sur les images comiques.¹ Si au XVIII^e siècle la légende (étymologiquement « ce qu'on doit lire ») est un élément nécessaire de l'illustration satirique, dans la mesure où « le procédé graphique ne joue aucun rôle et seule la légende fait de ces dessins sérieux des dessins comiques »,² au XIX^e siècle les dessins « sont drôles à la fois par l'expression schématique et par la légende ». ³ Les mots participent activement à la formulation du message, ils sont une composante du comique caricatural. Certes, la légende n'est pas constante dans les caricatures et parfois l'auteur des dessins n'est pas l'auteur des légendes (notamment les légendes des lithographies de Daumier sont écrites par Philippon) ;⁴ dans d'autres cas, comme dans celui de Gavarni par exemple, la portée satirique des dessins est amplifiée par leurs légendes railleuses. Comme le montre cet artiste, la légende est au centre de nombreux débats, dans la mesure où l'auteur de dialogues efficaces éclipse souvent le dessinateur de talent. Le caricaturiste est presque second par rapport à l'écrivain.

¹ M. Melot, *L'Oeil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Fribourg, Office du Livre, 1975, p. 123-150.

² *Ibidem*, p. 139.

³ *Ib.*, p. 142.

⁴ Voir V. Sueur-Hermel, « Avant la lettre: lithographies de Daumier pour *Le Charivari* », in *Revue de la BNF*, n. 19, 2005, p. 21-25.

La caricature partage, en outre, avec la littérature, les mêmes milieux de création (les rédactions), les mêmes supports de reproduction (les journaux), les mêmes moyens de distribution. Autre aspect intéressant : entre les acteurs principaux de la production caricaturale et littéraire du XIX^e siècle a lieu un dialogue fécond qui se développe soit au sein de revues illustrées (comme *La Silhouette* et *La Caricature*, où la caricature est au centre d'un débat fécond sur les arts métropolitains, animé par Balzac), soit à travers des journaux et des périodiques non illustrés.¹

En raison de ces aspects historiques et culturels, une étude sur le rapport entre la caricature et la littérature à travers l'œuvre de Champfleury nous paraît importante car sa production joue un rôle crucial dans le domaine : elle fait souvent se côtoyer les deux phénomènes, et indissolublement. Il est impossible d'analyser correctement sa critique d'art ou ses contes brefs sans y trouver des références constantes aux deux formes comparées, ni étudier son *Histoire de la caricature* sans saisir l'espace considérable qu'il consacre à la littérature. Enfin, on ne peut approfondir l'esthétique de ses romans en négligeant son exploration des instruments que lui fournit la caricature en particulier à travers une tentative de transposition littéraire. Mais avant d'arriver à Champfleury, nous consacrerons la première partie de ce travail à la reconstruction du rapport entre littérature et caricature avant que cet auteur n'entreprenne son projet d'*Histoire de la caricature*. Dans la deuxième partie, on reconstruira ensuite la genèse de l'intérêt de Champfleury pour cette-ci avant d'aborder, en dernier lieu, l'étude de son *Histoire de la caricature* de l'antiquité au XIX^e siècle, et l'on mettra l'accent sur la « présence de la littérature » dans ce projet intellectuel.

¹ Des écrivains comme Baudelaire, Goncourt, Vallès et Champfleury notamment, s'intéressent à la caricature non seulement en tant que forme d'expression populaire, mais parce qu'à partir de ses procédés et de son esthétique, ils s'interrogent aussi bien sur la situation des arts contemporains, et par conséquent sur la littérature, que sur la formulation d'une théorie esthétique – et d'une pratique – portant sur la littérature de la modernité.

PREMIÈRE PARTIE

DESSIN SATIRIQUE ET LITTERATURE
AVANT *L'HISTOIRE DE LA CARICATURE*
DE CHAMPFLEURY
(1792 – 1838)

La première partie de cette étude vise à analyser le rapport qui existe entre littérature et caricature avant que Champfleury n'entreprenne son projet de *l'Histoire de la caricature*. Il s'agira donc, en premier lieu, de contextualiser la relation entre écriture littéraire et satire graphique, en montrant comment des liens de plus en plus étroits se nouent entre celles-ci dans la période qui va de la fin du XVIII^e siècle à la naissance de la presse satirique industrielle dans les années 1830. Cela nous permettra de fixer des repères méthodologiques, historiques et culturels nécessaires à l'analyse du *corpus* champfleuryen.

Notre aperçu historique sera envisagé sous un double point de vue: celui des ouvrages d'érudition d'une part, celui de la presse et de l'écriture journalistique de l'autre. Les ouvrages dits « d'érudition » sont des monographies qui visent à une analyse organique des différentes manifestations de la caricature dans une période déterminée. Il s'agit de travaux qui témoignent d'une activité de recherche étendue et d'une rigueur inégale, s'appuyant sur des documents iconographiques, historiques et littéraires, dont l'effort interprétatif a pour but précis de remonter à l'origine d'un « genre » singulier mais surtout d'en comprendre la grande diffusion et les innovations formelles et fonctionnelles. Le discours y est subordonné à l'explication, ou si l'on préfère, l'analyse se sert de catégories génériques littéraires pour affronter le problème épineux d'une définition de la caricature. Nous nous intéressons ainsi aux études de caricatures qui inaugurent le débat sur un phénomène à la fois populaire et industriel, ou du moins tel à partir de la Révolution de 1789. La période que nous choisissons de considérer va de 1792, date de publication de *l'Histoire des caricatures de la révolte des Français*¹ de Jacques-Marie Boyer-Brun (dit Boyer de Nîmes, 1755-1794) à 1838, date de la publication du *Musée des caricatures*², étude collective dirigée par Ernest Jaime (1804-1884). Dans ces deux ouvrages, les auteurs se distinguent l'un de l'autre par leurs compétences et leur approche du sujet : le premier texte est rédigé par un journaliste, un militant royaliste qui fait la chronique du 'phénomène caricature' tout au long d'une révolution qui est encore en cours, alors que le second est le résultat d'un travail auquel

¹ *Histoire des caricatures de la révolte des français* par M. Boyer de Nîmes, Paris, De l'Imprimerie du Journal du peuple, 1792.

² E. Jaime (dir.), *Musée de la caricature ou Recueil des caricatures les plus remarquables publiées en France depuis le quatorzième siècle jusqu'à nos jours*, 2 vol., Paris, Delloye, 1838.

participent des polygraphes et des écrivains (parmi lesquels on peut citer Léon Gozlan, Philarète Chasles, Charles Nodier) qui tracent une histoire de la caricature où le dessin rencontre souvent l'écriture satirique, du XIV^e au XIX^e siècle. L'analyse directe des textes relèvera *ce qu'ils choisissent d'analyser et comment* ils l'analysent, pour arriver enfin à comprendre quelle définition de la caricature est donnée par ces écrits, et surtout quelles sont les disciplines investies dans ce type de réflexion. On y constate, alors, des positions très conservatrices par rapport au dessin satirique: la caricature est plutôt un ennemi à connaître, afin de le combattre. En nous interrogeant sur ce qui rapproche ces deux ouvrages et ce qui les différencie, nous réfléchissons à l'éventualité d'un changement de perspective, en essayant de comprendre si la littérature joue un rôle dans les recherches portant sur la caricature et si elle permet d'orienter certains choix interprétatifs.

Un discours à part devrait être tenu sur le rapport entre littérature et caricature lors de la Monarchie de Juillet. Dans la confusion qui caractérise le champ littéraire à ce moment de l'histoire culturelle française, on assiste à une véritable reformulation idéologique et esthétique, qui est provoquée notamment par l'introduction de la presse à grande diffusion. Celle-ci introduit ainsi dans l'univers de la création artistique de nouveaux enjeux, commerciaux et symboliques, qui influencent inévitablement les théories et les œuvres produites à partir de la fin des années 1820. Le livre et le journal, donc, rivalisent pour quelque temps avant que les feuilles quotidiennes et périodiques ne l'emportent, en phagocytant l'écriture fictionnelle sans que, néanmoins, le livre disparaisse. Alors que le livre est un produit autonome dont le contenu renvoie à une écriture structurée et accomplie, le journalisme, on aura l'occasion de le rappeler, relève d'une esthétique et d'une écriture du fragmentaire, de l'inachevé, de l'hétéroclite. Alors que la littérature est en quête de sa propre définition, les feuilles journalistiques deviennent de véritables laboratoires d'écriture, des bancs d'essai où les auteurs cherchent à définir leur propre identité artistique tout en participant à des initiatives collectives. Les différentes formes d'expression sont concernées, dont notamment la caricature, qui est englobée dans certains projets éditoriaux. Par le biais la presse satirique illustrée, la caricature participe inévitablement au débat culturel de l'époque d'un point de vue esthétique et idéologique, par son langage graphique caractérisant qui est strictement lié à des positions

politiques et sociales explicites. Outre les réflexions rétrospectives portant sur la caricature, propres aux études érudites, un rapport de collaboration active, constamment renouvelé, est mis alors en acte à travers l'écriture journalistique. Il établit l'introduction du dessin satirique à l'intérieur du débat littéraire dix-neuviémiste. Pour nous orienter dans le paysage extrêmement vaste de la presse de cette période, nous avons choisi de suivre le parcours entamé par Balzac autour de l'année 1830. Ce moment de la vie de l'écrivain, qui, comme l'a montré Roland Chollet, représente un véritable tournant artistique et existentiel pour le futur auteur de *La Comédie Humaine*,¹ correspond à l'insertion de la caricature à l'intérieur de projets éditoriaux et esthétiques précis, projets auxquels Balzac participa activement, par la publication d'études critiques et d'œuvres narratives. Ses interventions marquent alors, en même temps, un tournant pour le rapport entre littérature et caricature, dans la mesure où Balzac vise à conjuguer les potentialités communicatives du dessin caricatural et des réflexions sur la nécessité d'une étude littéraire des mœurs contemporaines.

L'expérience journalistique de Balzac nous permet donc de suivre l'entrée progressive de la caricature dans la constitution du champ littéraire français. Elle a principalement lieu autour de deux revues : *La Silhouette* (1829-1831) et *La Caricature* (1832-1835). La caricature est donc associée à un certain type de littérature, dont on essaiera de relever les caractéristiques. Cependant, l'activité balzacienne au sein de ces deux périodiques ne correspond qu'au premier temps de ces deux initiatives éditoriales. Si les journaux privilégient la satire politique, Balzac préfère, ensuite, s'orienter vers la construction de ce système organique et monumental qu'est *La Comédie Humaine*, système qui donnera lieu à une théorie originale de réalisme littéraire. Notre itinéraire balzacien se terminera donc par une réflexion sur la définition balzacienne de la caricature littéraire. Définition novatrice, elle est la conséquence des changements qui ont lieu au sein du champ littéraire français.

¹ R. Chollet, *Balzac journaliste : le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983.

Les ouvrages d'érudition. Approches idéologiques et historiques

I.1.1. L'*Histoire des caricatures de la révolte des Français* de Boyer de Nîmes (1792)

Le premier ouvrage érudit sur la caricature à l'âge moderne est publié en 1792. Son auteur, Jacques-Marie Boyer-Brun (dit Boyer de Nîmes du nom de sa ville d'origine) est un chroniqueur et un militant royaliste et catholique, fidèle à la cause contre-révolutionnaire jusqu'à la mort.¹ Connu pour ses écrits et pour son activité politique nîmoise, il gagne Paris² où il se consacre à l'activité journalistique, en collaborant en 1791 au *Journal général de France* dont il devient rédacteur avant de fonder son propre quotidien, le *Journal du peuple*, l'année suivante.

Boyer de Nîmes est un des acteurs principaux d'une contre-révolution qui prend conscience de soi tardivement et qui choisit l'écriture comme moyen privilégié de propagande. Comme le souligne Claude Langlois, les partisans d'extrême droite ignoraient, dans un premier temps «ce média populaire et mobilisateur que constitue la caricature», qui se consolide jusqu'à la chute du roi comme un instrument de la cause républicaine. «Ils ont pourtant répliqué vite et fort, mais par l'écrit : pamphlets, journaux, libelles. Sur ce terrain, ils font jeu égal avec leurs adversaires.»³ Les diverses publications qui se multiplient surtout en 1791 en succédant au célèbre *Actes des Apôtres* et à son double populaire, le *Journal de la cour et de la ville* (appelé aussi *Petit Gautier*

¹ Boyer de Nîmes fut condamné à l'échafaud par le Tribunal Révolutionnaire, le 20 mai 1794.

² À Nîmes il est élu substitut du procureur de la commune en 1790, mais ensuite il est obligé de s'installer dans la capitale parce qu'impliqué dans les troubles de sa ville après la victoire des protestants.

³ C. Langlois, *La Caricature contre-révolutionnaire*, Paris. Presses du C.N.R.S., 1989, p. 9.

du nom de son rédacteur, Gautier de Syonnet),¹ manifestent toutes un intérêt pour ce type de communication directe qu'est la caricature.²

Le *Journal du peuple* est « plus sérieux, mais visant un public populaire ».³ Cette publication non illustrée est très attentive à la question de la naissance de l'opinion publique, ce qui pousse son rédacteur à s'intéresser à la caricature de son temps. En effet, Boyer de Nîmes avait commencé à dénoncer la violence des estampes satiriques dans les pages du *Journal du peuple* en commentant les gravures les plus significatives.⁴ Il s'agit pour lui d'un phénomène nouveau, dont le premier élément digne d'attention est le rythme constant de production :

La malignité des faiseurs de caricatures est bien loin de se ralentir; chaque jour en voit paraître de nouvelles.⁵

Le flux des publications étant parfois difficile à suivre :

Il en paraît tant qu'il faut renoncer, au moins pour aujourd'hui, à les décrire. Les Français faisaient autrefois une chanson pour chaque événement, aujourd'hui, c'est une caricature.⁶

En effet, Antoine de Baecque a montré que la caricature est, à l'époque, d'abord une affaire commerciale. S'insérant dans le réseau préexistant de diffusion des estampes de luxe et des gravures populaires sur bois d'inspiration religieuse, une production nouvelle et massive imposait la vulgarisation de planches satiriques (pour la plupart, eaux-fortes coloriées)

¹ Langlois enregistre à partir du printemps 1791 une croissance progressive des publications royalistes : les *Sabats* [sic] *jacobites* (mars), la *Rocamboles des journaux* (mai), le *Babillard* (juin), le *Chant du coq* (juillet), le *Journal de pie* et *A deux liards* (octobre). *La Caricature contre-révolutionnaire, op. cit.*, p. 12.

² Dans cette découverte de moyens alternatifs de propagande s'insère également l'expérience du journal mural, dont le *Chant du coq* est un exemple. *Ibidem*.

³ *Ib.*

⁴ A. Duprat, « Le regard d'un royaliste sur la Révolution : Jacques-Marie Boyer de Nîmes », in *Annales historiques de la Révolution française*, Numéro 337 [En ligne], mis en ligne le 15 février 2006. URL : <http://ahrf.revues.org/document1505.html>

⁵ *Journal du peuple*, 1^{er} février 1792, p. 3 ; cit. par A. Duprat.

⁶ *Journal du peuple*, 16 avril 1792, p. 3, cit. par A. Duprat.

portant sur le commentaire d'actualité, le seul sujet capable de suivre les rythmes demandés par le marché. Ce type de dessin exploite, surtout au début, un motif politique qui, depuis 1788, était devenu une véritable mode touchant divers domaines culturels, de la littérature à l'habillement et à la restauration.¹ Pour cela, un processus de réalisation et de diffusion des estampes en quatre étapes, de leur création à leur diffusion, est mis en place.²

Cependant, *l'Histoire de la révolte des Français* se présente comme une plongée plus approfondie dans ce nouvel univers pré-médiatique. Cet ouvrage montre en fait un intérêt pour le journalisme militant et la diffusion d'images qui l'accompagnent qui dépasse largement l'enquête économique : l'auteur sélectionne des gravures dignes d'intérêt,³ et envisage de mettre de l'ordre dans le chaos des publications satiriques contemporaines. Son projet éditorial, né des pages du *Journal du peuple*, est à considérer comme le prolongement de son activité au sein du quotidien.

Parue en dix-huit livraisons hebdomadaires du 8 avril au 10 août 1792,⁴ *l'Histoire des caricatures de la révolte des Français* vise à étudier le phénomène de la caricature dans sa globalité :

Cet ouvrage, un des plus singuliers et des plus curieux qu'on puisse offrir au public dans les circonstances actuelles, sera divisé en deux parties. La première donnera une description historique des caricatures [sic] faites pour favoriser la

¹ A. de Baecque, *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du C.N.R.S, 1989, p. 34.

² Il était réalisé par les quatre phases associées au travail du caricaturiste, du graveur, de l'imprimeur (il faudrait ajouter aussi le « colorieur », sur lequel les documents sont insuffisants pour en tracer un profil) et du marchand d'estampes (ou du colporteur). Dans ce travail de véritable « fabrication » les trois phases du travail étaient parfois gérées par une seule personne. *Ibidem*, p. 23.

³ Ainsi à propos de la gravure *Le dégel de la Nation* (représentant la République française en statue de glace en train de fondre au soleil monarchique), l'auteur affirme : « Cette dernière est vraiment ingénieuse et piquante. C'est une prophétie gravée dont l'exécution commence ; elle est remplie de détails intéressants. » *Journal du peuple*, 16 avril 1792, p. 3.

⁴ Nous acceptons la reconstruction d'Annie Duprat, qui se sert du *Journal du peuple* pour dater la publication de *l'Histoire des caricatures* – l'annonce de la « seconde livraison » le 16 avril 1792 permettrait de supposer que la première publication a eu lieu la semaine précédente ; Claude Langlois situe en revanche la première livraison dans la seconde quinzaine de mars, en s'appuyant sur l'annonce publiée dans le journal le 14 février. A. Duprat, *art. cit.* et C. Langlois, *op. cit.* p. 17.

révolte et les révoltés ; la seconde contiendra celle des caricatures [sic] contre la révolte et les révoltés.¹

Avec cette organisation bien précise, l'auteur manifeste ainsi l'intention de traiter à la fois des caricatures patriotiques et des caricatures royalistes, intention qui a été somme toute respectée : dans les 38 gravures publiées, 21 sont des adaptations de caricatures patriotiques, alors que 17 sont clairement contre-révolutionnaires. Les mots d'ouverture trahissent toutefois l'orientation de cette étude : « faites pour favoriser la révolte et les révoltés », les caricatures révolutionnaires sont considérées comme l'instrument dont se servent les rebelles pour bouleverser l'ordre établi.² Boyer de Nîmes continue dans ces termes :

L'auteur démontrera dans la première partie de cet ouvrage, que tous les moyens ont paru bons quand on a voulu renverser l'autel et le trône et il fera voir que les caricatures ont été un de ceux qu'on a employés avec le plus d'art, de constance et de succès, pour égarer et soulever le peuple.³

La production contre-révolutionnaire, en revanche, serait née successivement par opposition à l'agression de la propagande patriotique :

Il prouvera dans la seconde partie, que, dès l'instant que l'opinion publique est retournée vers la raison, les caricatures ont été dirigées contre les tyrans, les jongleurs et les fripons qu'elles n'ont pas peu contribué à démasquer.⁴

Dans le but d'analyser la caricature pendant la Révolution, Boyer de Nîmes définit en outre son *corpus* :

¹ *Histoire des caricatures de la révolte des Français*, Paris, De l'Imprimerie du Journal du peuple, t. 1, 1792, p. 1. Les citations suivantes conserveront la graphie de l'époque.

² Révolte : « Action collective, généralement accompagnée de violences, par laquelle un groupe refuse l'autorité politique existante, la règle sociale établie, et s'apprête ou commence à les attaquer pour les détruire. » *Le Robert*, 2004, p. 2297.

³ *Histoire des caricatures de la révolte des Français*, *op. cit.*, p. 1.

⁴ *Ibidem*.

Un burin exercé et fidèle retracera toutes les caricatures qui ont paru depuis l'ouverture des états-généraux jusqu'à présent, et toutes celles qu'on met journellement en vente.¹

Cette limitation chronologique qui témoigne d'une attention particulière portée à l'actualité politique : l'essor de la caricature révolutionnaire a eu en effet lieu entre 1788 et 1792, le premier élan étant donné en été 1788 par la convocation des Etats généraux.² Dans ce contexte, la caricature contre-révolutionnaire se développe tardivement par rapport à la production adverse concentrée entre novembre 1791 et avril 1792, comme l'indique Claude Langlois³ ou, selon Annie Duprat, à partir du printemps 1790.⁴

Boyer de Nîmes se fixe donc un double objectif : d'un côté, rédiger la chronique des estampes qui continuent à paraître, en se montrant sensible à l'histoire qui se crée au fil des jours à travers ces images (« Ce n'est ni le passé, ni l'avenir qu'il faut étudier dans l'histoire, c'est le présent », telle est l'exergue du premier tome) et de l'autre, prendre conscience que ce moment de l'histoire de France mérite d'être circonscrit car il s'agit d'une période politique et sociale nouvelle par rapport au passé, période qui doit être analysée de façon systématique et définie. Le choix du titre de l'œuvre, *Histoire*, confirme à la fois cette idée d'accomplissement et celle d'ouverture constante à l'actualité.⁵

¹ *Histoire des caricatures de la révolte des Français, op. cit.*, p. 2.

² À partir de ce moment-là, la caricature (devenue l'instrument privilégié de la cause antiroyaliste) a une croissance progressive qui atteint son moment de majeure intensité en 1791, après la fuite ratée du roi à Varennes, avant de subir un brusque et rapide déclin l'année suivante. Une fois abolie la monarchie, des mesures juridiques sont adoptées afin que les attaques satiriques n'affectent pas le nouveau régime politique. Pour prévenir toute campagne de presse, la censure s'acharne dès le 10 août 1792. Parallèlement, l'entrée en guerre détourne l'esprit révolutionnaire vers la politique étrangère de la France et ses menaces externes. Les énergies se concentrent sur un ennemi situé hors des frontières nationales. A. de Baecque, *op. cit.*, p. 37.

³ Claude Langlois, *La caricature conte-révolutionnaire, op. cit.*, p. 8.

⁴ A. Duprat, *art. cit.*

⁵ Histoire : « Connaissance et récit des événements du passé, des faits relatifs à l'évolution de l'humanité (d'un groupe social, d'une activité humaine), qui sont dignes ou jugés dignes de mémoire ». *Le Robert*, 2004, p. 1269.

Certes, l'idée de rédiger une histoire de la Révolution par les images n'était pas totalement originale. En juillet 1791 une série de *Tableaux de la Révolution française* avait été publiée. Elle comprenait des textes du prédicateur révolutionnaire Fauchet et des dessins de Prieur. Cette publication qui visait un public cultivé, proposait évidemment une relecture patriotique des événements révolutionnaires ; en outre, comme le souligne encore Langlois, elle manifestait une prise de conscience critique majeure du rôle des images qui servaient à exprimer « la volonté d'imposer, de la Révolution, une vision plus distanciée et plus objective que celle de la caricature quotidienne. »¹ L'œuvre du royaliste nîmois s'inscrit dans ce lent renversement de perspective : l'auteur souligne souvent l'écart idéologique et méthodologique qui le sépare des publications des adversaires. Ainsi, le polémiste ne se contente pas de préciser que son analyse est constituée de deux parties bien distinctes. Il ne se limite pas non plus à définir son *corpus*. Dans l'avertissement aux lecteurs, il s'arrête également sur le rapport entre texte et image :

Je dois avertir mes lecteurs que les planches se trouveront dans cet ouvrage à la fin de l'article qui les concerne et que chacun de ces articles sera précédé de l'explication des caricatures.²

Publié en livraisons, chaque fascicule contient donc un texte et deux estampes. Le texte, précédant les images, est divisé ultérieurement en deux parties, une « explication » des caricatures suivie d'un « article ». Chez l'auteur, la volonté de distinguer « l'explication », c'est-à-dire la description des estampes, du commentaire (l' « article ») est manifeste :

Ce sommaire indispensable mettra dans le cas de mieux entendre ce que j'aurai à dire.³

¹ C. Langlois, *op. cit.*, p. 11.

² *Histoire des caricatures de la révolte des Français*, *op. cit.*, p. 3.

³ *ibidem*.

Description et commentaire de caricatures répondent à deux exigences différentes. La première est d'ordre pratique : les caricatures sont inintelligibles sans un travail de décodage préliminaire :

Il n'en est pas des caricatures comme des énigmes et des logogripes qu'on ne veut plus voir quand on en connoit [sic] les mots ; mais il en est d'elles comme des allégories et des emblèmes [sic] qu'on ne peut regarder avec plaisir que quand on les comprend parfaitement : d'ailleurs il est nécessaire de bien entendre les caricatures pour ne laisser échapper aucune des particularités de leur histoire.¹

Le projet de l'auteur trouve sa propre justification dans l'introduction, en France, d'une forme nouvelle d'image satirique, à savoir l'estampe allégorique. Si la caricature révolutionnaire se présente sous des formes très diverses offrant une vaste gamme de réalisations qui comptent à la fois l'allégorie, le cortège satirique, le portrait grotesque et déformé, l'usage de l'allégorie est ici inspiré par la caricature anglaise qui a dans la seconde moitié du XVIII^e siècle son moment le plus fécond. Celle-ci condense en effet deux expressions fort différentes du dessin étranger: la présence des *ritrattini carichi* italiens d'une part, d'une peinture donc de physiognomonies qui laisse peu de place à l'anecdote pour se concentrer sur une représentation psycho-physique humaine par le moyen de la stylisation et de l'exagération ; à cela se rajoute une influence de la gravure emblématique hollandaise, basée sur une composition statique où plusieurs personnages occupent une scène qui se donne à lire comme l'équivalent visuel d'une situation que l'écrivain entend critiquer. Ici, l'écriture est indispensable pour le décodage de l'image.² Puisque la ressemblance avec les personnages est négligée – poursuit de Baecque - le processus de reconstruction logique qui unit l'image à son référent est assuré par la présence du texte.³ Si en Angleterre ces deux influences sont synthétisées tout en garantissant à la production satirique des traits stylistiques spécifiques, la caricature révolutionnaire française « hésite quelque temps avant de marier les deux genres, au profit toutefois du

¹ *Histoire des caricatures de la révolte des Français, op. cit.*, p. 3

² M. Jouve, *L'Âge d'or de la caricature anglaise*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1983, p. 18.

³ A. de Baecque, *op. cit.*, p. 14.

grotesque ».¹ Or, le choix de Boyer de Nîmes - traiter des « allégories et des emblèmes »-, donc des documents iconographiques qui nécessitent d'une légende ou d'une explication pour être décodés, suppose qu'il attribuait un rôle central au texte. Si la caricature à cette époque n'est jamais seule,² elle est considérée de manière très explicite comme le moyen de faire « mieux entendre ce que [l'auteur avait] à dire ». Pour ces raisons, Boyer de Nîmes n'hésite pas à altérer les images, en adaptant les planches patriotiques (bien qu'il ait parlé de « burin exercé et fidèle », cfr. *Infra*) ou bien en introduisant des écrits ou des sigles dans les illustrations afin d'en faciliter la compréhension.³ Son but pédagogique est alors évident :

En donnant l'histoire des caricatures, l'auteur rapportera avec exactitude les traits caractéristiques et piquants de la vie publique et privée des personnages dont il sera question, et il ne négligera rien pour ramener cet ouvrage aux véritables principes de morale et de philosophie dont on s'est si prodigieusement écarté de nos jours.⁴

¹ A. de Baecque, *op. cit.*, p. 14.

² La caricature et le pamphlet étaient rarement publiés ensemble sur le même support, toutefois l'image est « entourée de textes, aussi bien par une légende souvent envahissante que par les textes de genres voisins se rapportant aux mêmes thèmes. De la légende aux allusions du pamphlet contemporain, jusqu'aux annonces parues dans certains journaux patriotiques, les caricatures ne se lisent qu'en référence. Elles n'ont aucune vie propre, elles ne sont que copies les unes des autres et mises à plat de textes satiriques ». Cela par le biais d'« une solide tradition de dérision d'abord, largement présente dans les textes, dont les libelles clandestins de l'Ancien Régime ont fourni la matière, plus discrète dans la gravure de la fin du XVIIIe siècle. [...] Cette tradition de dérision a remis à la mode certains thèmes et genres que va abondamment utiliser la caricature révolutionnaire : le grotesque, la satire allégorique, le calembour, ou même l'attaque pornographique. » A. de Baecque, *op. cit.*, p. 19.

³ Tel est le cas par exemple du frontispice du premier volume, où sur le corps de la France on retrouve les lettres « PS » (peuple souverain), « PL » (pouvoir législatif) et « PE » (pouvoir exécutif) respectivement en correspondance de la foie et de la rate, des bras et des jambes, du front.

⁴ *Histoire des caricatures de la révolte des Français*, *op. cit.* p. 1 et 2.

Dans le cadre de ses études sur le rôle du patrimoine iconographique pour les études historiques et culturelles, Annie Duprat¹ s'est interrogée sur la démarche analytique de Boyer de Nîmes. Elle admet que:

Les textes de Boyer de Nîmes sont toujours très simples, très directs et très démonstratifs, surtout dans les descriptions qui ne laissent de côté aucun signe, aucune mention susceptible d'éclairer le sens des estampes [...] ²

À travers une analyse comparée des frontispices des deux volumes de *l'Histoire des caricatures de la révolte des Français*, l'auteure montre que si le journaliste est un sémiologue raffiné, pour la précision et la clarté avec lesquelles il scrute le visible, il s'abandonne toutefois au fil de l'écriture à des lectures qui s'écartent du document:

[...] en revanche, la nature de ses commentaires [...] varie selon les cas, d'une mise en perspective historique plus ou moins détaillée à de très longs discours comminatoires, à l'encontre des «factieux», mais surtout des protestants et des jansénistes, qu'il ne perçoit jamais autrement que comme les auteurs du complot ayant causé la Révolution. ³

Malgré son programme ambitieux, Boyer de Nîmes ne respecte pas cette division rigoureuse entre description et commentaire, et privilégie le second élément⁴ en donnant à ses interprétations un tour parfois forcé et tendancieux. Car « le commentaire des images, surtout politiques, révèle davantage de choses sur les opinions du locuteur que sur le document lui-même », ⁵ nous renonçons ici à analyser dans le détail les positions de l'auteur. Notre attention s'arrête plutôt sur le fait que, malgré sa partialité, Boyer de Nîmes saisit les deux principaux éléments d'innovation de la caricature révolutionnaire qui la distinguent de celle du passé : en premier lieu,

¹ Parmi ses nombreux ouvrages, nous rappelons son récent *Image et histoire. Outils et méthode d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007.

² A. Duprat, *Le regard d'un royaliste sur la Révolution: Jacques-Marie Boyer de Nîmes*, art. cit.

³ *Ibidem*.

⁴ «Ses commentaires se transforment de plus en plus en une logorrhée enflammée et de plus en plus éloignée du sujet des gravures.» *Ibidem*.

⁵ *Ib.*

l'insertion de l'image satirique dans un circuit de production et de vente très répandu à l'époque, ce qui l'a transformée en véritable affaire commerciale ; ensuite, que cela est étroitement lié aux événements sociaux et politiques en cours, ce qui la rendait susceptible d'alimenter un imaginaire politique agissant sur les masses. Sur ce dernier aspect le royaliste s'exprime très durement :

On a observé que dans toutes les révolutions les caricatures ont été employées pour mettre le peuple en mouvement [...] le peuple n'a malheureusement que trop cédé à de semblables impulsions qui sont d'autant plus perfides qu'il ne s'en méfie pas et qu'il ne saurait s'en méfier. C'est pourtant qu'elles qu'on est parvenu à lui faire immoler un grand nombre de victimes, à lui faire haïr ses souverains de la part desquels il ne reçut que des bienfaits, et à lui faire oublier les plus saints et les plus sacrés de ses devoirs en couvrant avec soin d'un grossier ridicule, les ministres de la religion et la religion elle-même.

Mais s'il est à remarquer, que les caricatures sont le thermomètre qui indique le degré de l'opinion publique, il est à remarquer encore que ceux qui maîtrisent ses variations savent maîtriser aussi l'opinion publique.¹

Cette idée précède toutefois toute description et toute analyse: la caricature, expression principale de la cause patriotique, naissait pour Boyer de Nîmes de principes malades. Elle ne pouvait donc qu'être trompeuse et corruptrice. Dans un tel moment historique, elle était synonyme de réalité manipulée, ce qui impliquait l'exigence d'éditer un contre-commentaire illustré. Antoine de Baecque a montré le lien entre commerce de la caricature et création du consensus, en s'interrogeant sur son succès auprès du public :

les caricaturistes jouent sur la naïveté apparente du graphisme pour "faire passer" le rire désacralisateur. Une gravure a en effet d'autant plus de force auprès du public parisien que la simplicité, voire la maladresse, semble garante de la sincérité.²

En privilégiant les allégories, donc de gravures complexes à décoder, alors que la caricature révolutionnaire se présentait aussi bien sous d'autres formes, tout en soulignant sa tâche de description et de commentaire même pour des illustrations dont le vocabulaire graphique ne nécessitait pas

¹ *Histoire des caricatures de la révolte des Français, op. cit.*, p.10.

² A. de Baecque, *op. cit.*, p. 31.

d'éclaircissements, l'auteur faisait une opération double : non seulement il visait à mettre en évidence qu'il y avait un côté inaccessible, compliqué dans les caricatures, mais aussi que leur message caché était nocif à la société. Dans ce terrain menaçant, il y pouvait ainsi glisser sa propre interprétation, rassurante et éducative.

Dans cette opération idéologique et cultivée, Boyer de Nîmes n'exclut cependant pas le public populaire. *L'Histoire des caricatures de la révolte des Français* montre d'ailleurs que l'auteur exploite à la fois l'influence sur le public et le succès commercial des caricatures patriotiques pour défendre sa propre cause. Ainsi les pages du *Journal du peuple* fournissent des indications très précises sur des souscriptions et des abonnements dont le montant ne concerne toutefois qu'un lectorat amateur.¹ Ce faisant, Boyer de Nîmes en profitait pour promouvoir plusieurs points de vente où l'on pouvait également acheter son ouvrage.² De cette manière, évidemment, il garantissait la réussite économique du projet et en même temps, il organisait en réseau les centres de diffusion de la propagande contre-révolutionnaire. Cette propagande, qui redécouvrit pendant les dernières années révolutionnaires l'efficacité de la caricature patriotique, essaye de s'opposer à celle-ci par ses propres moyens. L'ouvrage de Boyer de Nîmes en est l'une des preuves singulières: sous le couvert d'une opération érudite à finalité pédagogique, l'auteur nous présente les deux productions caricaturales adverses dont l'étude est subordonnée à des finalités politiques et d'endoctrinement. Plutôt que d'analyser la caricature pour la comprendre, il veut la démasquer, sans toutefois avoir le recul nécessaire pour examiner ce phénomène avec la distance critique et émotive nécessaire.

¹ «*L'Histoire des caricatures* de Boyer de Nîmes [...] aurait dû réunir, pour une année complète plus d'une centaine de copies de caricatures célèbres. L'ensemble est proposé pour cinquante livres ; chaque gravure revient à moins de dix sous. Mais [...], parmi le « peuple » quelques riches artisans auraient pu verser la somme en une même en assignats. Les prix sont alignés, semble-t-il, sur ceux des caricatures patriotes alors disponibles sur le marché.» C. Langlois, *op. cit.*, p. 31.

² Rue Basse du Rempart de la Madeleine, chez Webert au Palais-Royal, chez Dufresne libraire.

I. 1. 2. Le *Musée de la caricature* (1838) dirigé par Ernest Jaime

La première étude parue au XIX^e siècle sur la caricature est *Le Musée de la caricature, ou Recueil des caricatures les plus remarquables publiées en France depuis le quatorzième siècle jusqu'à nos jours, pour servir de complément à toutes les collections de mémoires*,¹ dirigée par Ernest Jaime (1802-1884). Ce projet ambitieux, comptant à l'origine trois volumes de quarante à cinquante articles,² a été réalisé en quatre-vingt livraisons, parues tous les huit jours à partir du 20 août 1834,³ et recueillies ensuite en deux tomes. Jaime – célèbre surtout pour ses vaudevilles -⁴ rédige aussi, à cette époque-là, des légendes pour les caricatures du *Charivari* de Philippon⁵ et exerce également la profession de graveur ; pour ce recueil, il grave sur acier toutes les reproductions de caricatures (dont soixante-cinq en couleur) et rédige seize notices. Une véritable équipe se rassemble autour de ce projet éditorial réalisé au moment des lois de septembre 1835 qui établissent la censure des dessins de presse:

¹ Ernest Jaime (dir.), *Musée de la caricature ou Recueil des caricatures les plus remarquables publiées en France depuis le quatorzième siècle jusqu'à nos jours, pour servir de complément à toutes les collections de mémoires, calquées et gravées à l'eau-forte sur les épreuves originales du temps...* par E. Jaime, avec un texte historique et descriptif par MM. Brazier, Brucker, Capo de Feuillide, Charles Nodier [et alii], 2 vol., Paris, Delloye, 1838. Le prospectus porte le sous-titre d'*Histoire pittoresque de la satire, de la malice et de gaieté française, pour servir de complément à toutes les collections de mémoires*. Dans ce recueil, la numérotation des pages recommence à chaque livraison.

² « Prospectus », p. 4.

³ Le prospectus indique exclusivement le jour et le mois de la première publication, à savoir le 20 août. D'après les informations fournies par le *Grand dictionnaire Larousse du XIX^e siècle*, Jaime « a fait paraître en 1834 les premières livraisons du *Musée de la caricature* ». Nous apprenons en outre par le récent dictionnaire *Dico Solo* que ce recueil a été édité entre 1834 et 1836. Nous déduisons donc que le début de cette publication date de l'été 1834. Toutefois, la date d'achèvement du projet n'est plus certaine : *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, par Pierre Larousse*, vol. XVI, supplément deuxième partie, Paris, 1866-1879, p. 997 ; *DICO SOLO : Plus de 5000 dessinateurs de presse et 600 supports, en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Editions AEDIS, 2004, p. 436 .

⁴ Voir la notice du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, par Pierre Larousse, Ibidem*.

⁵ Ernest Jaime figure parmi les auteurs des légendes écrites pour les caricatures de Daumier du *Charivari*, dans V. Sueur-Hermel, « Avant la lettre : lithographies de Daumier pour *Le Charivari* », in *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n. 19 : « La petite presse », 2005, p. 24.

quinze collaborateurs¹ contribuent, avec leurs compétences spécifiques et leurs propres positions, à illustrer le phénomène de différents points de vue. Pour réaliser la tâche, ils peuvent compter sur un *corpus* de planches et d'ouvrages français et étrangers de grand prestige, conservés à la Bibliothèque Royale et dans des collections d'amateurs parisiens, allant du Moyen Âge à la fin de l'Empire, malgré le titre.

L'étude du recueil montre un premier élément digne d'attention : les auteurs de ces articles sur la caricature s'occupent principalement de littérature, et jouent un rôle actif dans le milieu journalistique de l'époque. Les vaudevillistes, les critiques, les écrivains concernés nourrissent, de manière plus ou moins significative, cette littérature de consommation qui a son premier élan pendant la Monarchie de Juillet et qui joue un rôle crucial dans la constitution de la presse naissante en 1830-1848, dont la présence est remarquable au point de vue quantitatif, par la présence massive d'interventions concernant la littérature de la part d'écrivains et d'érudits, et au point de vue qualitatif, en contribuant à l'élaboration de formes d'écritures qui se renouvellent tout en s'adaptant aux nouveaux moyens de diffusion du papier imprimé. Les collaborations les plus productives, comme celle de Léon Gozlan (1803-1866) et surtout de Philarète Chasles (1798-1873),² à qui s'associe l'intervention du célèbre Charles Nodier, confirment la présence d'acteurs importants de la vie culturelle parisienne des années 1830.

Dans le *Musée de la caricature*, le fait même que cette entreprise est conduite par des écrivains est considérée dans le *Prospectus* comme une garantie du décryptage correct des gravures. L'exigence revendiquée et visée par les auteurs est analogue à celle de Boyer de Nîmes, à savoir d'adopter des instruments herméneutiques correctes pour traiter l'image satirique :

¹ Excepté Ernest Jaime, on retrouve Paulin Paris (1 article), Léon Gozlan (13 articles), Philarète Chasles (11 articles), Michel Raymond (7 articles dus à la collaboration entre Michel Masson et Raymond Brucker, qui signaient en associant leurs prénoms), Capo de Feuillide (2 articles), Léon Halévy (10 articles), Maurice Ourry (5 articles), Jules Janin (5 articles), Hippolyte Rolle (3 articles), Michel Masson (1 article), Raymond Brucker (3 articles), Charles Nodier (1 article), Louis Reybaud (1 article), Nicolas Brazier (1 article).

² Claude Pichois montre qu'aux années 1830, Chasles est non seulement un critique littéraire, mais également un « écrivain écouté, apprécié, dont les jugements font autorité. » C. Pichois, *op. cit.*, p. 402.

Ces notabilités de la littérature appliqueront leur excellent esprit d'analyse à l'éclaircissement des Caricatures de toutes les époques. Ce qui est allégorique deviendra sous leur plume des tableaux de mœurs, des fragments d'histoire ; ce qui était de la haine, du mépris, de la colère, se métamorphosera en pacifique curiosité d'artiste, de philosophe, de penseur et d'homme du monde.¹

Grâce à leur érudition et à leur activité de journalistes-écrivains, ces savants contribueraient donc à rétablir le lien entre dessin et événement qui, à cette époque-là, était de plus en plus étroit et diffus dans les revues et les journaux illustrés qui suivaient l'actualité au jour le jour : pour ne citer que les expériences les plus connues et sur lesquelles on reviendra, *La Caricature* de Philipon en 1834 est active à cette époque-là et lance ses dernières et dures attaques avant sa fermeture en 1835. Son action était renforcée par le quotidien *Le Charivari*, fondé en 1832.

Journalisme et écriture, en effet, sont au centre de ce texte introductif et ils entretiennent avec la caricature un rapport privilégié.

L'Imprimerie, cette découverte qui en a devancé [sic] et fécondé tant d'autres, trouva auprès de son berceau une sœur aînée, une rivale puissante, établie depuis long-temps, une autre Imprimerie, en un mot, à laquelle il ne manquait que la parole ; cette sœur aînée, cette rivale de l'Imprimerie, c'était la Caricature.

Pendant plus d'un demi-siècle, on le sait, l'Imprimerie n'est qu'un bégaiement sans idée. Si enfin elle s'exprime plus nettement, c'est grâce au secours du pinceau, qui devient l'auxiliaire et le complément de l'œuvre de l'écrivain. La couleur vient en aide aux sons : naïve fraternité où la peinture muette conduit la lettre aveugle, en attendant que celle-ci grandisse dans sa propre force, s'illumine à sa seule clarté, se suffise à elle-même, et que, d'un jeu de pure curiosité qu'elle était, d'Imprimerie qu'on la nomme, elle devienne une arme sainte ou empoisonnée : la Presse.²

Liée à l'écriture bien avant que celle-ci ne se renouvelle au sein de la presse, la caricature rivalise, dès sa naissance, avec la parole. Si, dans un premier temps, les planches sont plus efficaces que l'imprimé, elles deviennent au fur et à

¹ « Prospectus », p. 3.

² *Ibidem*, p. 1.

mesure « l'auxiliaire et le complément de l'œuvre de l'écrivain »¹ : elles l'accompagnent dans son lent processus de légitimation en tant qu'instrument de communication autonome. Toutefois, le rapport entre presse et caricature s'alimente dans le temps, en créant des relations renouvelées au fil des siècles. Tout le projet du *Musée de la caricature* est établi ainsi à partir de cette dialectique :

Dire et montrer la pensée grossièrement peinte, ou la Caricature avant l'Imprimerie, qu'elle supplée, *première époque* ; mettre en regard la Caricature et l'Imprimerie, c'est-à-dire l'image et le fait, plus ou moins explicatifs l'un de l'autre, à raison de leurs divers degrés de développement, *seconde époque* ; ne s'occuper plus tard que de la Caricature réduite à sa valeur isolée, à son influence particulière, sans relation avec l'Imprimerie, désormais émancipée et souveraine, grande souveraine, *troisième et dernière époque* : n'est-ce pas l'histoire non interrompue de la Caricature ? Quelle curieuse histoire à écrire ! Dans son ensemble, n'est-elle pas celle de l'esprit humain ? dans l'une de ses branches, celle de la France ? dans ses détails, celle des sectes, des opinions, des partis ? Sa mission est infinie. Elle trace ce que la plume est inhabile à rendre ; son rôle commence où finit celui de la parole : quand l'esclavage règne, elle est la liberté ; lorsque la liberté triomphe, elle est licence.²

Le classement final des articles ne tiendra pas compte de cette division en trois époques : l'organisation chronologique de l'ouvrage, où les diverses contributions sont regroupées par siècles, montre clairement l'exigence d'adopter un regard rétrospectif sur une caricature qui se présente comme une manifestation de l'esprit humain, et qui se définit par rapport à la parole imprimée. L'univers de l'écriture reste l'une des références principales de l'analyse des images et de leur reconstruction historique.

Caricature et satire

Il est intéressant de constater que dès le début de l'argumentation, la littérature est considérée comme un outil pour définir la notion même de

¹ « Prospectus », p. 1.

² Ibidem.

caricature. Dans la première livraison, rédigée par Paulin Paris, on peut en effet appréhender l'effort d'encadrer le futur *corpus* d'articles dans une réflexion générique et esthétique, introduite par la formule synthétique suivante :

La caricature est, dans son acception la plus étendue, l'art de donner à l'imitation de la nature et à l'expression des sentiments et des habitudes le caractère de la satire.¹

L'auteur se sert donc d'un genre littéraire, la satire, pour fournir une première explication de cette forme d'expression graphique. Intéressée également par la représentation de la réalité externe (l'« imitation de la nature ») et de la dimension intérieure et comportementale de ses sujets (l'« expression des sentiments et des habitudes »), la caricature est le produit d'une manipulation de la part de son exécuteur, qui lui « donne », à travers les moyens propres de son art,² son caractère distinctif. Or, ici les belles-lettres jouent évidemment un rôle crucial, dans la mesure où la reconnaissance de la caricature comme forme d'art passe par son rattachement au genre littéraire de la satire.

Evidemment, cette référence à la satire véhicule également des réflexions de nature esthétique, réflexions qui concernent en même temps les arts plastiques et qui montrent la caricature dans ses rapports avec les arts 'nobles', en tant que manifestation de l'émergence historique de la représentation du Laid :

Cet art ne doit pas être de beaucoup postérieur à l'invention de la peinture. Dès qu'on a compris l'idéal dans ses rapports avec la beauté, on a dû sentir le besoin de l'idéal dans ses rapports avec la laideur physique et morale.³

La référence à la satire littéraire oriente dès le début la réflexion sur la caricature et revient à plusieurs reprises dans tout le recueil. Cependant, le

¹ P. Paris, «XIV^e-XV^e siècle: 1) Charivari; dessin tiré du *Roman de Fauvel*, manuscrit de la Bibliothèque royale ; 2) Sujet de la Danse des morts ; 3) Le Revers du jeu des Suisses. », vol. 1, p. 1.

² Dans la même page, l'auteur parle également de « métamorphose satyrique ». P. Paris, *op. cit.* p. 1.

³ *Ibidem.*

rattachement de la caricature au genre de la satire littéraire ne résout pas ses problèmes de définition. Elle les accroît plutôt. Dans l'étude qu'ils lui consacrent, Sophie Duval et Marc Martinez¹ montrent que la satire est une « forme qui n'a jamais réussi à fixer ses limites ni à se codifier en genre » ;² les auteurs distinguent alors la satire générique - caractérisée par sa forme régulière en alexandrins à rimes plates, qui s'inscrit dans la tradition des latins Horace et Juvénal, à la visée militante et morale, et au style familier - de ce qu'ils appellent le 'mode' de représentation satirique, forme transgénérique aux « propriétés discursives non codifiées historiquement », et qui se manifeste comme « un ensemble caractérisé par des schémas, des actants [la cible, le satiriste, le destinataire], une imagerie et un projet spécifiques qui répondent à une vision du monde ».³ En revenant au *Musée de la caricature*, on peut constater que si les auteurs du recueil ne veulent pas rédiger une histoire de la caricature subordonnée à l'évolution de la satire, ils parcourent les moments essentiels de celle-ci, considérée à la fois comme genre et comme mode d'écriture. Ainsi ces deux aspects se croisent, en se confondant parfois, au fil des articles.

La première planche présentée est une enluminure extraite d'un manuscrit du *Roman de Fauvel* (XIV^e siècle). Dans cette illustration qui représente une scène de charivari, l'œuvre s'inscrit dans la tradition inaugurée par le *Roman du Renard*, qu'elle imite. Le *Roman du Renard*, en effet, se présente comme le binôme efficace entre écriture satirique et caricature dans la mesure où

Maître Renard est en particulier l'expression de la méchanceté et de la fraude. Il n'affecte pas un costume, un caractère ; il les saisit tous et il en change suivant les circonstances. [...]

C'est l'image ingénieuse et admirablement dessinée de tous les désordres et de tous les vices qui ont fait de la société leur immense théâtre.⁴

¹ S. Duval et M. Martinez, *La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000.

² *Ibidem*, p. 174.

³ *Ib.*, p. 180.

⁴ P. Paris, *op. cit.*, p. 2.

Proche de la conception de la satire d'Horace, où « le moraliste [...] évite les sujets politiques et se donne pour but de démasquer les travers généraux », cette œuvre inaugure la synergie féconde entre satire et caricature ; le *Roman de Fauvel* suit le sillon tracé par son prédécesseur, dans la mesure où « sous la peau d'un cheval *fauve* les auteurs se sont proposés de flageller l'hypocrisie morale, politique et religieuse ». ¹ Cette écriture moralisatrice, qui localise donc les défauts et les punit par la parole pour les corriger, se développe ensuite sous la plume de Rabelais et de Beaumarchais :

Il en est du roman du *Renard* comme de *Gargantua* de Rabelais et du Figaro de Beaumarchais ; on y peut aisément reconnaître des individus, parce que le but des auteurs est d'y pendre l'homme en général, ses vices, ses habitudes et ses extravagances. ²

La satire est donc présentée aux lecteurs comme un ensemble constitué par des genres divers, comprenant notamment celui du roman en vers (le *Renard*), du roman en prose (le *Gargantua*) et de la pièce de théâtre (le Figaro), qui ont en commun des thèmes et des cibles et s'inscrivent dans un courant qui se développe du Moyen Âge à tout l'Ancien Régime. C'est par cette coïncidence de thèmes et de cibles que la caricature peut être rattachée à la satire.

Suivre en parallèle la caricature et la satire au fil du temps signifie inévitablement s'attacher aux transformations des deux phénomènes en fonction de l'histoire. Ainsi, dans la partie très documentée consacrée aux caricatures de la Ligue, émerge le problème d'une définition de la satire littéraire, problème très délicat à cette époque-là et qui reste ouvert à l'époque du *Musée de la caricature*. On peut lire en effet sous la plume de Philarète Chasles :

La caricature ne recueille que les scories de l'humanité. Elle est grotesque, triviale, exagérée, cynique, railleuse, inexorable, indécente ; elle fouette, elle pince, elle mord ; elle s'attaque à tout. Alors même que, comme le faune antique,

¹ P. Paris, *op. cit.*, p. 2.

² *Ibidem*.

elle conserve de la poésie dans son attitude et de la grâce dans son sourire, on ne peut méconnaître sa naissance et son origine. La corne du satyre perce d'élégance des cheveux bouclés ; sa mission est une mission de malice et de vengeance.¹

La comparaison avec le faune trahit la persistance de la confusion entre le mot « satire » (qui provient du substantif latin *satura*) et « satyre » (rapprochée erronément du terme grec indiquant le drame satyrique) ; cette fausse étymologie, répandue en France à partir de la Renaissance, était courante tout au long du XIX^e siècle.² Ce n'est donc pas un hasard : au moment historique auquel Chasles se réfère, la satire est encore mal définie, confondue avec la sotie et le coq-à-l'âne ;³ ce dernier en particulier, avec les pamphlets, est mentionné par l'auteur - un fin connaisseur de littérature classique et un érudit - à côté des caricatures.⁴

Les problèmes de classification de la satire conduisent les auteurs à considérer également une autre forme d'écriture satirique, à savoir la *Satire*

¹ Ph. Chasles, « XVI^e siècle : 1) La généalogie des huguenots ; 2) Satan roi des huguenots ; 3) La Mappe romaine », vol. 1, p. 1.

² S. Duval et M. Martinez, *op. cit.*, p. 88-89. Encore pour le *Grand dictionnaire Larousse du XIX^e siècle*, l'étymologie du terme présente des incertitudes. Pour ce mot, « dont l'origine est controversée », les deux formes de *satira* et *satyra* sont mentionnées. En particulier, en ce qui concerne la seconde acception : « Quelques-uns soutiennent que ce mot vient du nom des *satyres* de la mythologie, soit parce que les satyres qui accompagnaient Bacchus attaquaient par des railleries tous ceux qu'ils rencontraient, soit parce que, dans l'origine, les pièces de vers ainsi désignées étaient faites pour un peuple encore sauvage, et qu'elles étaient pleines de railleries grossières et accompagnées de postures et de danses lascives, comme en auraient exécutées des *satyres*. » « Satire », in *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, t. XIV, p. 242.

³ S. Duval et M. Martinez, *op. cit.*, p. 94-97.

⁴ « *Le coq à l'asne des huguenots, tués et massacrés à Paris le vingt-quatrième jour d'aoust* » est l'un des textes rédigés en occasion de la Saint Barthélémy, époque où est diffusé ce pamphlet catholique « dû à la plume furibonde de M. Gabriel de *Saconay* » ; on retrouve ici « ce caractère grotesque, trivial, goguenard, cette verve d'injures, ce mélange de calembours et de véhémence, cette colère de carrefours, cette éloquence d'énergumène, cette logique mauvaise et passionnée qui suffisait pour entraîner les masses. » La planche relative à cette œuvre est présentée dans cet article comme la simple « illustration » du texte écrit, qui « traduit[t] en symboles visibles les attaques contenues dans [le] pamphlet ». Ph. Chasles, « XVI^e siècle : 1) La généalogie des huguenots ; etc. », *op. cit.*, vol. 1, p. 3.

Ménippée.¹ Autour de ce 'genre fantôme',² les jugements de valeur des écrivains divergent. Si pour Léon Gozlan « rien n'est si spirituel, correct comme style, achevé sous le rapport typographique, comme les pamphlets de la ligue ou contre la ligue », au point d'affirmer que « la satire Ménippée est un chef-d'œuvre de notre langue »,³ et que pour Michel Masson et Raymond Brucker elle reste un « délicieux pamphlet »,⁴ chez Capo de Feuillide le lien entre caricature et satire Ménippée est plus explicite. Il se mesure à la vérité historique qu'elles sont censées transmettre :

[...] en peu de mots, dirai-je que l'esprit de la ligue a été faussé par la caricature ; et malheureusement, en France, durant bien longtemps, on n'a connu la ligue que par la satire Ménippée, cette caricature aristophanesque !!⁵

Position qui s'appuie sur une reconstruction des événements documentés par les caricatures présentées, et qui amène à une délégitimation historiographique tant de la satire Ménippée que de la caricature.⁶

¹ Les auteurs font référence à la *Satyre Ménippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris* (1594), notamment la plus célèbre des satires occasionnées par les luttes politiques et religieuses du XVI^e siècle. S. Duval et M. Martinez, *op. cit.* p. 177.

² A l'origine forme intellectuelle et érudite qui s'attaque à l'intellectualisme et à l'érudition, la Satire Ménippée se développa en France surtout entre la Renaissance et le XVII^e siècle (avec quelques survivances postérieures), et fut réalimentée par les événements de la Ligue. Elle était héritière notamment de la forme prosimétrique latine, caractérisée par la combinaison du registre comico-sérieux (*spoudogeloion*) privilégiant l'écriture parodique, et qui vise, par le moyen de trois schèmes (la descente aux enfers, l'assemblée céleste et le voyage fantastique) et de deux formes (l'éloge paradoxal ou *pseudoencomion* et le songe), à trois cibles principales : la rhétorique, la philosophie et la religion. S. Duval et M. Martinez, *op. cit.*, p. 174-177.

³ L. Gozlan, « XVI^e siècle : 1) L'adjournement [sic] fait à Henri De Valois pour assister aux états tenus en enfer ; 2) La soufflement et conseil diabolique de feu Épernon à Henri de Valois ; 3) Le testament de Henri de Valois. », vol. 1, p. 1.

⁴ M. Raymond, « XVI^e siècle : 1) Les déportemens [sic] et cruautés de Henri de Valois ; 2) Le trépas de l'âne ligueur », *Ibidem*, p. 1.

⁵ C. de Feuillide, « XVI^e siècle : 1) La procession de la Ligue ; 2) Les singeries de la Ligue », vol. 1, p. 1.

⁶ « La procession de la ligue [objet de la première planche de la livraison], proprement dite, n'a jamais eu lieu. [...] la gravure doit avoir été faite sur la description donnée au commencement de la satire Ménippée. Or, la satire Ménippée ne parut qu'en 1594, bien que la première édition porte la date de 1593 ; et la preuve que cette édition a été antédaturée [...] Il

On pourrait fournir d'autres exemples qui montrent l'importance des relations existant entre caricature et satire. Surtout dans le premier volume, ce rapport est tel qu'un dessin, qui ne se présente pas comme une véritable caricature, est inclus dans le recueil parce que destiné probablement à être « en tête de quelque satire ou *mazarinade*¹ » ; caricature et satire sont considérées ici comme des synonymes (« C'est l'enseigne d'une satire, mais ce n'est pas une satire tout-à-fait »)² et, au sujet de la même période historique, s'ajoute à la comparaison le terme burlesque, inclus à travers la figure emblématique de Paul Scarron (1610-1660).³ Dans un ouvrage si vaste, l'incertitude sémantique propre à la satire porte les auteurs à signaler avec une grande liberté des productions littéraires diverses qui tournent toutes autour du 'genre' et du 'mode'. Ici, l'enregistrement de toutes les références à l'épigramme (considérée à la fois comme texte que la caricature illustre et comme légende), à l'épître et à la chanson populaire, en somme à toute forme qui se diffuse justement en marge de la satire régulière⁴ et accompagne ces articles descriptifs et analytiques, mériterait donc une analyse plus approfondie. Ce qui nous semble néanmoins important de souligner, c'est que

est impossible qu'on ait pu parler de faits arrivés en 1594, dans un livre qui aurait été imprimé en 1593. Puisque la satire Ménippée n'a été publiée qu'en 1594, j'avais raison de vous dire que toutes les plaisanteries faites contre la ligue étaient des plaisanteries après coup, sur un cadavre, car en 1594, au mois de mars, Paris venait de se rendre à Henri IV. La satire Ménippée n'a donc été qu'une œuvre de réaction, et nous n'avons pas à remonter bien haut pour savoir combien il y a de justice dans les réactions, et quelle foi on doit ajouter dans leurs anathèmes ou leurs louages. Aussi, à mon sens, est-ce que une pauvre autorité historique que la satire Ménippée ! ». C. de Feuillide, « XVI^e siècle : 1) La procession de la Ligue ; 2) Les singeries de la Ligue », vol. 1, p. 1 et 2.

¹ Ce terme connote les « innombrables feuilles et publications engagées du temps de la Fronde, libelles, pamphlets, chansons et poèmes, en vers ou en prose » qui « aiment s'en prendre à la personne et à la vie privée de Mazarin », et qui prennent le nom de la *Mazarinade* (1651), dont Scarron a été probablement l'auteur. S. Duval et M. Martinez, *op. cit.*, p. 160.

² J. Janin, « XVII^e siècle : 1) Avis d'un frondeur aux parisiens ; 2) Vive le roi ! Point de Mazarin ; 3) Monsieur On », vol. 1, p. 3.

³ M. Raymond, « XVII^e siècle : 1) Aymon, capitaine frondeur du régiment de la calotte ; 2) Véritable portrait du seigneur messire Quincampoix (Law) ; 3) Arlequin actionnaire. », vol. 1, p. 3. Sur le rapport entre burlesque et satire régulière néo-classique, nous renvoyons également à S. Duval et M. Martinez, *op. cit.*, p. 154-155.

⁴ S. Duval et M. Martinez, *passim*.

dans cette nébuleuse intersémiotique, où les différentes formes d'écriture satirique représentent autant de repères pour suivre l'évolution historique de la caricature, on peut remarquer une certaine prédilection pour les formes d'écriture qui, en tant que manifestations non codifiées de manière définitive, côtoient le genre le plus noble de la satire régulière en vers, genre qui s'épuise notamment dans la période néo-classique. Par cette opération, le *Musée de la caricature* ouvre donc la piste de la comparaison entre caricature et formes d'écriture satirique, avec tous les problèmes de reconnaissance et de définition de celle-ci.

La caricature peut contribuer parfois à mettre en évidence les limites de la satire, comme dans le cas de la satire néo-classique. Dans un article, Jules Janin s'arrête longuement sur deux caricatures inspirées par la célèbre *Satire V* de Nicolas Boileau (1636-1711), en montrant que la naïveté de la caricature l'emporte sur le raffinement formel du texte sur les embarras de Paris :

La satire de Boileau est un grand jeu d'esprit, elle a servi à l'auteur d'un charmant prétexte pour faire de jolis vers ; mais cette satire ne reproduit rien, ni l'ensemble, ni le bruit, ni le costume, ni les accidents de Paris, la ville aux milles faces, aux milles bruits, aux mille aventures, aux mille costumes. [...] [I] est resté bien au-dessous de la simple, première et véridique image dont je vous parle, et qui passe bien avant la *satyre* [sic] V.¹

Dans cette mise en rapport avec l'œuvre du poète de cour, « la vérité la plus grossière doit toujours passer avant l'art le plus exercé »² : pour lui, le dessin dépasse le texte en efficacité. Toutefois, la caricature ne véhicule pas de toutes les informations nécessaires pour situer correctement les faits et les personnages représentés: voici que la *Satire II* de son prédécesseur Mathurin Régnier (1573-1613) intègre la seconde planche sur les embarras de Paris, dans la mesure où le texte éclaircit des problèmes d'interprétation posés par la présence du personnage inconnu de la « grande Picarde » dans la

¹ J. Janin, « 1 et 2) Les embarras de Paris ; 3) Paris paradis, purgatoire et enfer », vol. 1, p. 3.

² *Ibidem*.

caricature.¹ En agissant toujours dans le domaine de la satire régulière, Janin opère donc un double échange entre caricature et satire en vers. L'introduction du texte de Régnier suggère sa prédilection pour une esthétique, certes « inspirée par la satire classique », mais plus libre, « infléchie par les bernésques, [qui] aboutit à une poésie régulière mais haute en couleurs, fantaisiste et capricieuse, qui se délecte du bizarre et de l'extravagant », donc moins assujettie au canon générique d'un côté, au pouvoir politique de l'autre.²

L'exemple des embarras de Paris montre dans quelle mesure satire littéraire et satire graphique se nourrissent mutuellement. Ensemble, elles participent de la reconstruction des témoignages historiques et culturels du passé. Dans cette démarche, où « le grand point, c'est de réunir la vérité et l'art »,³ il semblerait que ni la caricature ni la satire ne soient susceptibles de garantir ces deux éléments en même temps ; toutefois, la cohérence relative d'une satire littéraire qui persiste jusqu'aux XVIII^e malgré son instabilité, garantit ainsi une référence constante dans le temps. Elle permet à l'historien de localiser une modalité d'écriture qui sert à comparer ces deux formes d'expression, cela pour mieux comprendre la caricature.

Si l'histoire du dessin satirique esquissée par Jaime et ses collaborateurs ne peut être envisagée simplement à travers l'histoire de la satire littéraire, celle-ci est néanmoins le fil qui unit, à travers les époques et les vicissitudes historiques de France et d'Europe, le développement de la caricature, et qui permet de la rattacher, avec une certaine prudence, à un discours esthétique et culturel. Or, il est intéressant de constater que dans cette analyse polyphonique et diachronique, le lien entre satire graphique et littéraire demeure jusqu'à la fin de l'Ancien régime. A cette époque-là, la satire

¹ J. Janin, « 1 et 2) Les embarras de Paris ; 3) Paris paradis, purgatoire et enfer », vol. 1, p. 2.

² S. Duval et M. Martinez, *op. cit.*, p. 129. En ce qui concerne l'image de Boileau comme habile flatteur de cour, voir H. Rolle « XVII^e siècle : 1) Le chapelet espagnol qui se défile ; 2) Trois têtes dans un bonnet ; 3) La comtesse de Hollande à l'article de la mort, âgée de 100 et 1 an », vol. 1, p. 3.

³ J. Janin, « 1 et 2) Les embarras de Paris ; 3) Paris paradis, purgatoire et enfer », vol. 1, p. 3.

générique, courtisane et cultivée coexiste avec une modalité expressive satirique se manifestant sous les formes les plus variées. Cette cohabitation est rappelée de façon intermittente dans la plupart des articles jusqu'à la Révolution française. Or, si celle-ci n'a pas été la seule responsable de la disparition de la satire générique, avec ses bouleversements sociaux et politiques, 1789 a néanmoins favorisé l'éclatement d'une satire verbale encore plus agressive, mais surtout d'une caricature déchaînée et impitoyable. Dans son unique intervention (il aurait dû rédiger également une synthèse générale qui n'a pas été publiée)¹, Charles Nodier précise les limites de la pratique satirique :

Quiconque a aiguisé un poignard ou attisé une torche était indigne de toucher la lyre et de manier le pinceau. Le véritable ministère des arts est d'éclairer les esprits, d'adoucir les mœurs et de calmer les passions. Toute autre vue qui se révèle dans une œuvre de talent est plus souvent l'instinct d'une furie que l'inspiration d'une muse. Je ne disconviens pas que la leçon ne doive pas devenir quelquefois un peu amère, quand il s'agit de châtier un ridicule en crédit ou en vice qui marche à découvert, et tel est l'objet de la comédie, de la satire, de la caricature. Il sied surtout à l'artiste d'employer ses armes les plus incisives et les plus déchirantes contre le crime heureux ; c'est par là que le génie s'élève jusqu'à la vertu. Mais il n'y a plus rien de légitime hors de ces circonstances et de ces limites. Le malheur est inviolable.²

D'après Nodier, la révolution de 1789 a changé l'identité et la fonction de l'artiste et de l'art satiriques. Les attaques verbales et graphiques se sont convertis en actions criminelles. Il prend alors les distances face à la multitude de 'faiseurs' de caricatures, de purs exécuteurs matériels de dessins autant que de délits. Ces auteurs ne peuvent en aucun cas être associés aux véritables artistes : ce type de caricature ne fait pas partie des beaux-arts qui trouvent dans la poésie et dans la peinture leur représentants les plus traditionnels et illustres. Ce « *type* de caricature » du moins car, faut-il le souligner, Nodier condamne le dessin satirique en tant qu'instrument de l'extrémisme révolutionnaire ; il montre, en toute cohérence avec la position interprétative

¹ Voir le « Prospectus », p. 4.

² Ch. Nodier, «XVIII^e siècle : 1) Le ci-devant grand Couvert du Gargantua moderne en famille ; 2) Le Salut impérial ; 3) Les formes acerbes », vol. 2, p. 3 et 4.

du recueil, que celui-ci mérite d'être considéré au même niveau que la satire littéraire (à laquelle il associe la comédie) seulement lorsqu'il sait discerner ses cibles et surtout s'il est capable de mesurer ses attaques. La fonction de la satire, tant littéraire que graphique, est de mettre de l'ordre et non pas de bouleverser la société ; elle doit donc agir dans le respect des règles sociales si elle veut vraiment châtier ce qui est digne de blâme. Sinon, elle risque de n'être que le germe qui fomenté les maux qu'elle devrait au contraire combattre. Voici un passage sévère où l'auteur répond à ces attaques indiscriminées:

Nonobstant le dégoût qui soulevait mon cœur, j'ai décrit cette horrible facétie d'un septembriseur ivre, avec une ponctuelle fidélité. [...] Il y a des immondices tellement putrides qu'une sage police n'oserait les ébranler, de peur d'en faire sortir la peste. En cas pareil, il suffit de mettre écriteau à une solive, comme auprès des cloaques et des égouts.

Ce qu'il y a de consolant, c'est que l'art n'a rien à expier de ces excès.¹

Pour Nodier, il est donc fondamental de distinguer l'art de ce qui ressortit à ses formes dégénérées. Il s'agit d'une position très intéressante, dans la mesure où cet écrivain, amateur d'estampes et conservateur à la bibliothèque de l'Arsenal, disposait dans son cabinet de plusieurs planches satiriques. Ce qui nous fait donc supposer que, même quand elle est fortement critiquée, la caricature exerce sur ces écrivains une certaine fascination qui se manifeste par la volonté de recueillir, de classer et d'analyser les images disponibles. Le projet du *Musée de la caricature* naîtrait donc de cette fascination, fascination qui, à notre avis, n'est pas simple curiosité d'érudits. Essayons maintenant de comprendre la façon dont Jaime et ses collaborateurs affrontent l'analyse des caricatures, pour essayer de comprendre le but ultime de cette entreprise.

¹ Ch. Nodier, «XVIII^e siècle: 1) Le ci-devant grand couvert du Gargantua moderne en famille, etc. », *op. cit.*, p. 3.

Analyser la satire graphique : approches et questions

Si la caricature croise souvent la satire, les dessins jouent dans l'économie du recueil un rôle de premier plan. L'hétérogénéité remarquable de la satire littéraire, établie comme schème herméneutique flexible pour l'interprétation des images caricaturales, permet en effet d'englober dans le *corpus* un certain nombre de manifestations diverses et justifie la multiplicité des formes de satire graphique, formes qui, comme ce qu'il advient dans le domaine littéraire, posent des problèmes de classification au point que, comme l'ont souligné certains, leur spécificité pourrait être attribuée à leur côté inclassable. Dans ce paragraphe, plutôt que d'entamer une taxonomie des caricatures présentées dans cet ouvrage, nous continuerons à interroger les catégories logiques et les procédés d'écriture qui interviennent dans l'analyse de celles-ci ; nous nous demanderons quelle est la méthode suivie par les auteurs et quelle idée de la caricature est véhiculée par ces textes, pour essayer de comprendre en particulier s'ils présentent des éléments nouveaux par rapport à l'ouvrage antérieur de Boyer de Nîmes. Il faut se demander si on peut parler d'un changement de perspective dans les recherches menées dans ce domaine, changement qui poserait, dans une certaine mesure, les prémisses du projet de Champfleury.

La grille d'analyse de l'image synthétisée par Laurent Gervereau,¹ nous fournit des éléments utiles à la comparaison de *l'Histoire des révoltes des Français* et du *Musée de la caricature*. Dans l'ouvrage de Boyer de Nîmes, très orienté par l'activisme politique de son auteur, l'analyse des caricatures tourne autour de planches allégoriques, ce qui fait de la description, rappelons-le, un élément nécessaire au décryptage et à la compréhension des images. Cette approche pourrait être considérée comme sémiologique avant la lettre. Or, la composition, nous utilisons la terminologie proposée par

¹ L. Gervereau, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, Éditions La Découverte, 2000 (1^{re} édition, 1996). Cette grille synthétise les trois perspectives principales à adopter lorsqu'on envisage une analyse de l'image. Ces regards différents, qu'il est nécessaire d'intégrer pour une étude exhaustive des arts visuels, sont associés aux figures de l'historien de l'art, de l'historien et du sémiologue; ils comportent respectivement : la description technique, stylistique, thématique de l'image en question ; l'évocation de son contexte en amont et en aval ; l'interprétation des significations initiales et des significations ultérieures. *Passim*.

Gervereau, est considérée en termes de « place signifiante », dans la mesure où l'on assiste au passage d'une description des signes graphiques (le 'signifiant' de l'image) au message que ceux-ci veulent véhiculer (leur 'signifié'), ce dernier aspect étant au cœur du discours de l'auteur. Il s'agit, comme nous l'avons indiqué, d'une perspective partielle et partielle dans la mesure où l'attention pour ce que l'artiste a voulu exprimer cède le pas aux positions personnelles du critique : le commentaire l'emporte et conditionne l'analyse.

La perspective interprétative des auteurs du *Musée de la caricature* est une alternative à celle qui avait été adoptée par leur prédécesseur. En commentant trois planches de la période révolutionnaire tirées du recueil du XVIII^e siècle, Jaime affirme indirectement :

Boyer, écrivain royaliste, reproduit dans ce volume les caricatures pour ou contre l'époque. Tout en respectant son opinion, qu'il soutient avec une ardeur exaltée, on peut lui reprocher de ne trouver de vertu qu'en son parti, et de vouloir flétrir même les hommes honorables de la révolution, par cela même qu'ils ont trempé dans la révolution. Du reste, la chaleur de son dévouement [sic], l'énergie qu'il met à défendre sa cause, sont vraiment remarquables.¹

Cette orientation différente se concrétise dans le *Musée de la caricature* de la façon suivante: la distinction nette entre description et commentaire des planches est effacée, et le commentaire s'éclipse au profit d'une reconstruction historique des événements qui inspirent les caricatures. Il faut d'abord situer les personnages et les situations dans le temps et dans l'espace. Il s'agit, d'ailleurs, d'un principe établi dès l'ouverture du recueil :

Le texte fournira l'explication des sujets, et renfermera des éclaircissements et des considérations sur les époques et les faits auxquels ces sujets ont rapport.²

Ainsi, les articles peuvent s'ouvrir directement sur une description des planches ou, au contraire, être précédés par une introduction historique; parfois, la description est absente au profit de réflexions plus approfondies sur

¹ E. Jaime, «XVIII^e siècle: 1) Le réveil du Tiers état ; 2) Coco, maire de Paris, et de sa cocote ; 3) Trouvaille du 21 juin 1791 », vol. 2, p. 1.

² « Prospectus », p. 3.

les personnages caricaturés.¹ Dans cette structure assez souple, l'évocation du contexte reste le pivot du discours du *Musée de la caricature*. Or, il est assez clair que par rapport à *l'Histoire des révoltes des Français*, dont la fin est la propagande politique, la démarche de l'équipe de Jaime tend à appliquer une méthodologie historique de l'analyse de l'image.² Il s'agissait pour les auteurs d'un travail pionnier autant que nécessaire :

Qui donc portera la lumière et l'esprit d'analyse dans les ténèbres de nos archives historiques, pour nous en faire dignement apprécier les récits contradictoires ? Cette tâche est tout entière devant nous, et l'on ne hasarde pas un paradoxe trop violent lorsqu'on affirme que jusqu'à ce jour nous n'avons pas encore eu de véritables historiens.³

Dans un fourmillement de sources et de témoignages dont le nombre est la conséquence de la démocratisation de l'art après la révolution de 1789, ce travail acquiert donc une importance cruciale dans la mesure où des hommes de lettres ont pris conscience de la nécessité de reformuler l'approche historique par l'inclusion de la caricature parmi les documents à étudier. Cela pour éviter que des interprétations 'à la Boyer de Nîmes', c'est-à-dire tendancieuses et menteuses, des faits historiques ne se diffusent. L'importance d'une étude précise et exhaustive des événements est ici explicitement revendiquée. Il s'agit d'une démarche qui répond à un sentiment de désorientation diffus dû à l'adoption de points de vue multiples:

¹ Voir l'exemple emblématique de l'article de Michel Masson et Raymond Brucker, où les auteurs déclarent de négliger le commentaire des planches railleuses sur Henri III pour défendre la mémoire d'un souverain harcelé par les dessins satiriques. M. Raymond, « XVI^e siècle : 1) Les déportemens [sic] et cruauté de Henri de Valois ; 2) Le trépas de l'âne ligueur. », vol. 1.

² On est toutefois loin de la conception moderne d'une analyse historique de l'image. Outre que par le repérage des coordonnées spatio-temporelles, selon Gervereau, cette méthodologie s'interroge également sur : comment l'image fut interprétée à l'époque ; quelle fut sa fonction ; sa comparaison éventuelle avec des expressions de civilisations connexes. Ces aspects, parfois évoqués dans les articles, ne sont pas l'objet d'une enquête systématique dans l'ouvrage. L. Gervereau, *op. cit.*

³ M. Raymond, « XVI^e siècle : 1) Les déportemens [sic] et cruauté de Henri de Valois ; 2) Le trépas de l'âne ligueur. », *op. cit.*

Depuis quelques années, si on nous a livré un peu d'histoires, peu de bonnes histoires surtout, en revanche nous avons eu force recettes historiques. Tous les points de vue ont été essayés, philosophique, religieux, moral, social, politique ; on a écrit pour tous les tempéramens [sic], pour tous les goûts, pour toutes les opinions ; on a visé plutôt à la vérité relative qu'à la vérité vraie, s'inquiétant peu de mentir pourvu que l'on passionnât. Est-ce un mal, est-ce un bien d'amuser ainsi les hommes ? de leur créer des horizons divers et nombreux ? de les bercer de contes comme on le ferait pour des enfans [sic] maladifs ? Mon Dieu ! qui saurait le dire !¹

Dans ce panorama si vaste, le choix de la caricature pour illustrer l'histoire de France acquiert ainsi une valeur significative. Certes, le fait de s'appuyer sur un *corpus* d'images anciennes et souvent rares s'inscrit dans le projet de diffuser pour un public cultivé des reproductions de bonne qualité ainsi que des extraits de textes anciens français et étrangers autrement inaccessibles.² Mais, pour ces savants qui dénoncent la nécessité de viser à la « vérité vraie », le dessin satirique mérite d'être inclus dans un travail de ce type dans la mesure où

La caricature aura été de tous les temps l'arme des persécutés, des mécontents, des rebelles, des soumis, c'est-à-dire, l'histoire de la moitié du monde écrite par l'autre.³

Elle est pour Jaime et ses collègues un domaine vierge utile à une recherche documentaire, intéressant pour l'historien et l'érudit, instructif pour le lecteur, quel qu'en soit le niveau social ou intellectuel. Toutefois, il ne faut pas lire dans ce choix une tentative de légitimation de la caricature en tant que telle. Issue de la partie soumise ou marginalisée de l'histoire, la caricature ne peut transmettre qu'une vision partielle de la réalité ; poussée par les cinq sens de

¹ L. Reybaud, « XVIII^e siècle : 1) Trait de l'histoire, du 21 au 25 juin 1791 ; 2) Le gourmand ; 3) Marche du Don Quichotte moderne », vol. 1, p. 1.

² « Notre but en donnant la palingénésie du passé, au moyen de la caricature, est de faire connaître en même temps les textes rares ou inédits qui les accompagnaient. On aura ainsi une idée précise de la marche parallèle du style et du burin aux diverses époques. » C. de Feuillide, « XVII^e siècle : 1) La justice royale ; 2) L'ambassadeur de Batteville fait des excuses à Louis XIV », vol. 1, p. 3.

³ « Prospectus », p. 1. Nous soulignons.

l'esprit, de la haine, de l'envie et de la colère,¹ elle se manifeste, par le moyen de la transfiguration, comme un art outré, « cet art qui n'admet de vrai que l'horrible, l'affreux, le repoussant ».² Il faut recevoir son message avec un certain écart :

Ce n'est pas la vérité qu'il faut chercher dans la caricature. [...] Ce qu'il y a de violent dans les opinions humaines, d'injuste et de dramatique dans l'histoire, la caricature le reproduit. Elle est une autre espèce de pamphlet. Elle naît de la malice et de la passion. Elle conserve dans leur intensité, dans leur ardeur, tous les paroxysmes qui s'emparent des peuples. Elle donne le tableau statistique de leurs fièvres intermittentes.³

Il s'agit d'une démarche qui, si elle ne prétend pas adopter un point de vue objectif à l'égard de son sujet, se caractérise du moins par un souci d'honnêteté intellectuelle : oscillant entre fascination et méfiance, ces érudits considèrent la caricature non seulement comme une forme d'expression agressive, tendancieuse et populaire des différents partis, mais elle est aussi, pour eux, porteuse d'une *part* de vérité digne d'être connue.

Dans le souci de rééquilibrer le rapport entre la caricature et la vérité historique,⁴ l'écart temporel permet aux auteurs de jouir du recul critique qui manquait à Boyer de Nîmes. A l'égard de ces gravures dont la force est

¹ E. Jaime, «XVI^e et XVIII^e siècle : 1) Guignard aux enfers ; 2) Les moies dévoilés ; 3) Le tableau incomplet.», vol. 1, p. 2.

² L. Gozlan, «XVII^e siècle: La procession monacale conduite par Louis XIV pour la conversion des protestans [sic]», vol. 1, p. 2.

³ Ph. Chasles, « XVI^e siècle : 1) La généalogie des huguenots; 2) Satan roi des Huguenots ; 3) La Mapped romaine», vol. 1, p. 2.

⁴ « On est toujours prêt à dire de la caricature : Tu as menti ; comme on dit à un homme passionné et furieux : Tu te trompes. Il y a en nous une équité éternelle et invincible qui nous révolte contre les exagérations, les violences et les colères ; on veut rétablir l'équilibre. Quand on voit la populace portée sur le pavois, dominatrice et insultante, on la reprend par les cheveux, on la traîne dans la fange, et on lui prouve qu'elle ne mérite point cette apothéose. Quand au contraire on voit le peuple insulté, on se rappelle ses bonnes actions ; on veut rétablir l'équilibre ; on lui retrouve des vertus, de la grandeur et de la bonté. Cette double négation est une justice. Elle remet tout à sa place ; elle oppose la louange au blâme et la panégyrique à la satire. » Ph. Chasles, « XVII^e siècle : 1) Président du comité révolutionnaire ; 2) La Patrouille révolutionnaire ; 3) Intérieur d'un comité révolutionnaire. », vol. 2, p. 1 et 2.

affaiblie par le temps,¹ l'historien peut mettre en acte des parallélismes entre des époques diverses et fournir des clés de lecture pour comprendre la genèse et le dénouement de certains épisodes du passé national. Au fil de cette enquête reconstruisant les traces du peuple avant 1789,² un *continuum* s'esquisse, ainsi, entre la Ligue et la Révolution française. Dans ces événements où la politique et la religion sont liées, la caricature est l'expression de la conquête de la liberté : Capo de Feuillide compare ainsi la réforme protestante - dont le but sous-jacent fut, selon lui, la conservation d'un régime féodal contrasté par un catholicisme défenseur des principes d'équité et de liberté -³ aux émeutes de 1789, qui dans leurs instances

¹ Au sujet d'une série de portraits-charges du temps de la Ligue, on peut lire sous la plume de Léon Gozlan : « Nous remarquerons d'abord nous-mêmes combien les outrages de la haine, au lieu d'obscurcir la vérité, servent au contraire, quand ils ont perdu leur force à travers les années, à nous mieux conduire, par une défiance salutaire, vers le lieu où la vérité se cache. Quelque mérite que nous accordions à la plupart des dessins de *La procession monacale*, nous ne sommes point influencés par leur côté railleur, contre lequel nous sommes en garde. Nous rétablissons sans récriminations les noms défigurés par l'esprit des repréailles ; nous ôtons les masques pour voir les figures ; nous prions la parodie, sans blâmer sa gaîté, sans répudier sa malice, sans nier son opportunité passée, de faire un peu de silence pour laisser prendre la parole à l'histoire. » L. Gozlan, «XVII^e siècle: Les héros de la Ligue, ou La procession monacale conduite par Louis XIV pour la conversion des protestans [sic] de son royaume (suite)», vol. 1, p. 1.

² « Sous le règne de Louis XIV, sous la régence, sous Louis XV, jusqu'à la révolution de 1789, comment reconnaître le peuple ? qui nous l'a peint, qui nous a transmis ses traditions ? qui nous a récité ses vertus ou ses vices ? personne ! L'écrivain et le peintre étaient seuls inspirés par la noblesse et la finance, qui payaient seules le peintre et l'écrivain. A la révolution, la médaille se retourna, le peuple eut son portrait, sa biographie ; alors c'était lui qui payait : jusque-là nous ne le connaissons pas. » E. Jaime, «XVIII^e siècle : 1) Le triomphe de ma mie Margot ; 2) La belle bourbonnaise ; 3) Charles Minart et Michel Leclerc », vol. 1, p. 1.

³ « [...] le catholicisme, en France, était le refuge de tout esprit de nationalité et de liberté. Dans la réforme, au contraire, s'était jeté tout l'esprit de nivellement par l'absolutisme. Et ce n'est point un paradoxe. [...] Pour tout dire, la réforme était le moyen nouveau à l'aide duquel la féodalité qui se sentait mourir voulait retrouver une seconde jeunesse ; le catholicisme était pour le peuple la vieille origine de toutes des franchises des communes et des provinces qu'il voulait conserver. Voilà pourquoi la majeure et la plus haute partie de la noblesse française embrassa la réforme, qui était la féodalité, et pourquoi le peuple se jeta avec enthousiasme dans la ligue catholique, qui était la liberté. » C. de Feuillide, « XVI^e siècle : 1) La procession de la Ligue ; 2) Les singeries de la Ligue », vol. 1, p. 1.

démocratiques cachent un lien fort avec le christianisme.¹ Pendant ces moments cruciaux de l'histoire sociale et culturelle, l'humanité montre néanmoins tous ses défauts. Le développement du dessin caricatural accompagne alors la constitution progressive d'une masse qui, du XVI^e au XVIII^e siècle, est le vrai moteur de l'histoire, capable de perturber sans cesse le *status quo* :

Les plus grands mouvements de la civilisation ne sont grands que dans leurs masses. Examinés dans leurs détails, ils se réduisent à peu de chose. Alors vous apparaissent la bassesse des intérêts, la petitesse des passions, la violence des calomnies, la noirceur des crimes, l'ignominie des concessions, la moutonne facilité du peuple, la rage des vaincus, l'acharnement des vainqueurs : bien des taches dans les plus nobles caractères ; des erreurs dans les plus belles vies ; quelques traits de générosité semés dans les âmes coupables, dans les existences souillées. Les résultats sont immenses, les mobiles sont ignobles. Ainsi procède l'histoire.²

En s'appuyant sur les caricatures, Chasles et ses collègues peuvent donc accéder à l'univers représentatif populaire, qui a contribué, par l'efficacité qui caractérise le dessin satirique, d'une part à fomenter les émeutes populaires qui se sont déroulées et de l'autre, à en témoigner. L'auteur s'interroge sur ses propres codes communicatifs et vise à démasquer la nature de ces groupes sociaux - leur composition désordonnée comportant souvent des ignorants et des crédules- pour affirmer que ces mouvements mettent en acte des processus dont les conséquences sont irréversibles.³ Par son langage de la

¹ « Ne disons pas que la révolution ait été seulement la mise en scène de l'*Encyclopédie*. Non ! toutes les idées révolutionnaires étaient dans le christianisme. Ce fier réveil de la raison générale émanait d'un souvenir puissant et saint des droits écrits dans l'Évangile » affirme avec fierté Philarète Chasles. Voir « XVI^e et XVII^e siècle : 1) Qui t'a choisi ?; 2) Les états-généraux du XVI^e siècle en Provence ; 3) Les trois ordres en 1789 », vol. 1, p. 3.

² Ph. Chasles, « XVI^e siècle : 1) La généalogie des huguenots; etc. », *op. cit.*, p. 1.

³ Chasles s'arrête également sur la nature criminelle du peuple, en France comme à l'étranger : [...] Mais cette gravure atroce [*Le triomphe de l'Amiral Byng* (Bang triomphant, sic) - 1756] ressort une leçon bien plus haute. Elle peint l'acharnement populaire ; elle représente la haine la plus aveugle et la plus féroce, la haine des masses ; elle montre toutes les provinces du Royaume-Uni, enflammées de la même rage, dévorées de la même soif, voulant s'enivrer du même sang. » L'auteur poursuit : « Le peuple ! Comptez les victimes innocentes dont il a demandé la mort, dont il a voulu le sang, dont il a dépecé les lambeaux ! Dès que les hommes

démésure, la caricature devient alors l'exemple le plus pertinent de l'aveuglement des instances révolutionnaires, quand elles sont poussées par une furie irrésistible. Voici alors les conséquences politiques d'une satire qui ne joue pas bien son rôle : si son but est de « faire rire du faux, du mauvais, de l'injuste, quelque forme qu'il prenne », ¹ la caricature révolutionnaire déclenche en réalité une confusion entre le bien et le mal, confusion provoquant souvent l'envers des résultats envisagés. Trois gravures contre Louis XVI inspirent ainsi, encore à Nodier, ces paroles provocatrices :

Je commencerai ce chapitre par une proposition vraie qui a l'apparence d'un paradoxe. Il n'y a peut-être point de forme politique plus contraire au développement naïf de la vérité que celle des gouvernements qu'on appelle libres.

Sous les gouvernements libres, toutes les passions ont leur jeu. Tous les spectacles des choses sont mis en évidence avec la même autorité. L'hypocrite qui trompe le peuple et le calomniateur qui diffame la vertu ont part au privilège commun ; le pour et le contre sont en présence, mais la vérité reste sous le boisseau. ²

Il est impossible de ne pas lire, dans ces extraits, une référence à la situation politique et sociale contemporaine. Dans la France de la Monarchie de Juillet, il manque encore pour les auteurs un véritable projet de réorganisation sociale, nécessaire au rassemblement d'hommes en état de créer un nouvel ordre. ³ Non seulement la révolution de 1830 n'a pas produit les résultats

s'assemblent et deviennent *masse*, je ne sais quel vertige s'empare d'eux ; la raison individuelle s'éteint et s'efface sous la contagion de la folie publique ; une électricité de déraison circule de groupe en groupe. Il faut des cadavres, il faut des lois absurdes et des chefs stupides. [...] L'amiral Byng, homme sans talent, mais sans crime, fut une des victimes de ce monstre, flatté, doré et encensé de nos jours, *l'opinion populaire*. » Ph. Chasles, « XVIII^e siècle : 1) Le viol de la Reine d'Hongrie (De Koniginne van Hungaryen ontkleedt) - 1742 ; 2) La fondrière (The slough) - 1757 ; 3) Le triomphe de l'Amiral Byng (Bang triomphant [sic]) - 1756 », vol. 1, p. 7.

¹ L. Gozlan, «XVII^e siècle : 1) Origine de la gazette ; 2) Édit contre la mode», vol. 1, p. 1.

² Ch. Nodier, «XVIII^e siècle: 1) Le ci-devant grand couvert du Gargantua moderne en famille, etc. », *op. cit.*, vol. 1, p. 1.

³ « Aujourd'hui la société en lambeaux veut se reformer. Chercher un lien. Trouver le ciment qui la reconstruira. Ceux-ci veulent l'unir au nom du pouvoir ; ceux-là au nom de la liberté. Vous en voyez qui résolvent la question par le commerce. Mais tout reste en débris ;

attendus, mais sous la plume de Chasles, la connaissance des atrocités du passé fait fonction d'avertissement pour le présent :

Ingénus que nous sommes ! nous nous étonnons que l'homme ait été si puérole dans sa cruauté, si féroce et si stupide dans ses caprices. [...] mais vingt ans avant nous, nos pères, sous d'autres étendards, n'ont-ils pas recommencé les mêmes folies et donné le même spectacle au monde ? Ne sommes-nous pas prêts à en faire autant ?¹

Cet alarmisme, cette hantise d'une nouvelle révolution, se limite cependant à des questions: les auteurs du *Musée de la caricature* ne proposent pas de véritables solutions ; ils veulent dénoncer, par les moyens qui leur appartiennent, les contradictions et les limites d'une société menacée par une pensée unique pré-médiatique, qui risque d'écraser, par sa platitude et sa violence, la culture et les savants :

Toujours des hommes de génie, battant de leurs mains audacieuses le courant des opinions populaires, luttent contre le torrent qui souvent les emporte, brisés contre l'écueil des préjugés et mourant méconnu. Les paroles de vérité qu'ils prononcent avant de périr flottent longtemps au-dessus de l'abîme, sont recueillies par l'écho des siècles, et ne trouvent d'oreilles attentives que longtemps après leur mort. C'est le murmure plaintif d'Orphée déchiré par les Ménades. Destinée triste ! si vous voyez un peuple ému soutenir, le fer et le feu dans les mains, une opinion passionnée, soyez certain que cette opinion est une atrocité, une erreur, ou une folie !²

Toutefois, fournir des points de repères pour le décryptage des caricatures représente sans aucun doute le premier effort de certains pour s'opposer à la « sous-culture » qui résiste au fil des siècles et même augmente et s'exprime

mais rien ne se réorganise. [...] Au moins le moyen-âge savait exactement d'où il partait ; il partait de l'idée divine. Nous ignorons même que nous voulons atteindre. Nous rassemblons des hommes, et nous croyons que c'est là un ordre social. » Ph. Chasles, «XVI^e et XVIII^e siècle : 1) Qui t'a choisi ? etc. », *op. cit.*, p. 2 et 3.

¹ Ph. Chasles, « XVIII^e siècle : 1) La généalogie des huguenots; 2) Satan roi des Huguenots ; 3) La Mappe romaine », vol. 1, p. 1.

² Ph. Chasles, « XVIII^e siècle : 1) Le viol de la Reine d'Hongrie (De Koniginne van Hungaryen ontkleedt) - 1742 ; 2) La fondrière (The slough) - 1757 ; 3) Le triomphe de l'Amiral Byng (Bang triumphant [sic]) - 1756 », vol. 1, p. 7.

surtout dans les dessins satiriques. Cette expérience ouvre un débat sur la situation des arts concernant tous ceux qui s'occupent de la création et de la diffusion de la culture, des artistes aux érudits.

Analyser la caricature : une forme de critique littéraire?

Rechercher la vérité des faits par le moyen et par le soutien de la caricature est donc une tâche nécessaire, dans la mesure où elle peut *compléter*, comme le suggère le sous-titre des deux volumes, le cadre des documents disponibles pour une reconstruction complète des événements. Cette tâche, nous l'avons montré, devient encore plus significative dans la mesure où elle fournit les éléments utiles pour interpréter un présent qui favorise souvent les meneurs de foules tout en marginalisant les intellectuels. Dans le dernier moment de notre réflexion, nous nous demanderons si dans cette recherche conduite par des hommes de lettres, le but est de renouveler uniquement l'étude de l'histoire ; en effet, il est tentant de supposer la présence de réflexions touchant aux arts chez des auteurs qui se consacrent également à l'écriture littéraire et critique. Pour répondre à cette double question, nous nous appuierons en particulier sur les interventions de Philarète Chasles, qui parmi les collaborateurs du projet, est sans doute celui dont les réflexions ont été les plus nombreuses et les plus influentes dans le milieu littéraire de l'époque. Il fournit donc des éléments utiles à notre propos.

La participation de Chasles au *Musée de la caricature* coïncide pour l'auteur avec une période d'affirmation personnelle dans le milieu journalistique parisien. Comme l'a montré Claude Pichois, le critique est très actif et reconnu dès la fin des années 1820. Entre 1834 et 1840, il collabore surtout aux deux « colonnes de la Monarchie de Juillet », *Le journal des Débats* et la *Revue des Deux Mondes*,¹ où il s'affirme comme un connaisseur de littératures étrangères et un critique de littérature française à l'esprit indépendant. Il devient en 1837 conservateur de la Bibliothèque Mazarine et

¹ C. Pichois, *Philarète Chasles et la vie littéraire au temps du romantisme*, Paris, José Corti, 1965, p. 376.

en 1841 obtient la chaire de langues et littératures germaniques au Collège de France.

Pour Chasles, le lien entre histoire et critique littéraire est très fort : « la vraie critique, affirme-t-il en 1834, n'est qu'un fragment détaché de l'histoire des peuples ». ¹ Concernant les œuvres du passé et de l'actualité, les réflexions de Chasles montrent les contradictions d'une littérature qui se réfugie dans le passé pour ignorer le présent. Dans ses articles pour le *Musée de la caricature*, il transfère ainsi ses jugements sur la production contemporaine :

[...] Ces réflexions nous échappent en pénétrant pour la dernière fois dans le borbier des temps de la ligue, où les romanciers et les dramaturges ont jusqu'à présent et de commun accord remué tant d'exhalaisons infectes. Apologistes du passé, qui cherchez contre les dégoûts du présent à vous réfugier dans l'histoire, passez vite et comme à travers des charbons ardents [sic] sur cette époque de vertige, où il n'y avait guère de religion, de morale et de respect envers les puissances, si ce n'est dans les mots : absolument comme aujourd'hui. ²

L'étude des caricatures de la Ligue trahit donc un double objectif : connaître grâce aux dessins satiriques le côté le moins agréable des conflits dont a souffert la France, et proposer une manière inédite et plus consciente de regarder le passé national ; et s'il est vrai que les écrivains se réfugient dans le passé, cette manière nouvelle viserait à reformuler le rapport des écrivains avec l'histoire, et donc à modifier leurs positions présentes.

C'est en particulier l'esprit d'imitation du Moyen-âge qui est mis en cause. Il affirme ailleurs :

Il se passe aujourd'hui un événement digne de méditation. Le siècle, las de batailles, de disputes, de théories, de tout ce qui est de l'homme, regarde, par-dessus tout, jusqu'au passé ; c'est là qu'il va, en croyant marcher dans l'avenir.

Ce sont les souvenirs du passé qu'on déterre ; eux qui raniment le feu expirant des lettres et des arts ; eux qui pénètrent dans nos boudoirs et dans nos salons. C'est par le style gothique ou par celui que l'on nomme de ce nom ridicule, que l'on veut régénérer la peinture et la sculpture et le drame. Les

¹ *Journal des Débats*, 25 juin 1834, cit. in C. Pichois, *op. cit.* p. 508.

² *Ibidem.*

seules œuvres qui aient obtenu un grand succès dans ces derniers temps étaient animées ou colorées par le reflet du moyen-âge [sic].¹

Chasles reprend ici ses critiques du romantisme français, sur lequel il avait commencé à réfléchir aux alentours de 1825, mais qui, juste avant le début du projet de Jaime (1834-35), continuent d'attirer son attention.² Comme le souligne Pichois, Chasles avait toujours douté de l'existence du romantisme en France,³ qu'il considérait comme une pâle copie des expériences anglaise et allemande. S'il dénonce les limites et la décadence de la poésie romantiques et de son théâtre, qui est censé faire de la nouveauté avec de l'imitation,⁴ le critique commence dès 1829 à signaler les défauts du dernier roman historique écrit dans le sillage de Walter Scott.⁵ Pour être une véritable science de la résurrection, soutient l'auteur, une histoire devrait « réunir au même degré le mérite du coloris pittoresque et celui de l'analyse sévère », ⁶ alors que les écrivains ne font que dénaturer les faits, en mutilant l'histoire.⁷ Il constate ainsi une sorte de glissement de compétences, du domaine de l'histoire à celui de la littérature :⁸ les écrivains prétendent désormais faire revivre le passé, dit-il, mais ils le font avec beaucoup de superficialité.

Dans ses articles pour le *Musée de la caricature*, Chasles veut distinguer littérature et histoire et fournit, par des exemples pratiques, un principe qu'il expose en même temps dans ses pages critiques : ce n'est pas l'écrivain qui

¹ Ph. Chasles, «1) Qui t'a choisi ?; 2) Les états-généraux du XVI^e siècle en Provence ; 3) Les trois ordres en 1789 », vol. 1, p. 4.

² C. Pichois, *op. cit.*, t. I, p. 383.

³ *Ibidem*, p. 455.

⁴ Parmi les nombreux témoignages proposés par Pichois, voir les pages 315, 320, 324 et 326.

⁵ On retrouve d'ailleurs dans ce passage du *Musée de la caricature*, l'écho de la profession de foi littéraire proférée par l'une des personnages des *Trois sœurs*, contenu dans les *Contes bruns* (1832) : « Depuis que Walter Scott a écrit des romans gothiques, tout le monde l'imité, c'est insupportable. [...] mais, nous autres femmes, nous ne comprenons guère ce travestissement universel que vous appelez littérature ; ce que nous aimons, ce qui me plaît, du moins, c'est un trait de vérité, non affectée, comme il y en a tant chez Sterne, mais franche comme chez votre Molière, de ces mots qui abondent dans Shakespeare ; de ces peintures qui se reconnaissent tout de suite, et dont on dit : *C'est cela* [...] ». Cit. in C. Pichois, *op. cit.*, p. 412.

⁶ *Revue britannique*, t. XXIII, mars 1829, cit. in C. Pichois, *op. cit.*, t. I, p. 333.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ib.*

doit se substituer à l'historien, mais c'est l'historien qui doit faire œuvre d'artiste.¹ L'historien idéal, cite Pichois, « réunirait dans ses écrits le roman et l'histoire, l'intérêt des détails et les déductions philosophiques. [...] disons mieux, il rendrait à l'histoire ce prestige que le conte et le roman ont usurpé : car le roman n'est qu'une imitation de l'histoire ».² Cette position, certes innovatrice pour l'époque, vise à considérer les arts dans leur globalité et inclut les documents non littéraires parmi les sources accessibles aux auteurs. Cela conduit Chasles à considérer les figures et les aspects de la société les plus marginalisés par les savants, comme les paysans et les diverses manifestations de la vie quotidienne.³ Et c'est à notre avis dans le commentaire des caricatures que cette prise de conscience trouve son expression la plus complexe et intéressante. Si Pichois ne fait pas référence à la collaboration de Chasles au *Musée de la caricature*, nous croyons que le critique - et avec lui les autres auteurs de l'ouvrage - contribue par ses articles à donner une valeur particulière à des documents historiographiques et, par le biais de catégories théoriques et par le recours à des genres et des œuvres littéraires qu'il rapproche de la caricature, il unit le pittoresque des détails à la réflexion critique sur la représentation des événements, afin que le dessin satirique, par sa proximité avec l'art, la littérature et l'histoire, soit considéré par les érudits avec un intérêt et une attention majeures .

Cependant, il faut distinguer le statut de chacun d'eux : si l'histoire est comme « Janus aux deux têtes, [dont] l'une [est] comique, l'autre tragique »⁴, et si la caricature représente son côté licencieux et outré, en revanche la littérature doit rester, pour Chasles, hors de toute exagération. En comparant son idée de caricature, tendancieuse et agressive, avec les attaques qu'il adresse contre Victor Hugo, on peut comprendre que le critique refuse toute dignité au grotesque et qu'il condamne son insertion dans la littérature. La théorie, « péniblement échafaudée »⁵ par Hugo, en juxtaposant sublime et

¹ C. Pichois, *op. cit.*, t. I, p. 509.

² *Ibidem*, p. 508.

³ *Ib.*, p. 508 et 509.

⁴ Ph. Chasles, « XVIII^e siècle : 1) Président d'un comité révolutionnaire ; 2) La patrouille révolutionnaire ; 3) Intérieur d'un comité révolutionnaire », vol. 2, p. 2.

⁵ *Chronique de Paris*, 5 avril 1835, cit. in C. Pichois, *op. cit.*, t. I, p. 435.

grotesque, essaye sans originalité de mettre en balance « les deux excès de l'horreur et du difforme, du tragique féroce et du ridicule exagéré »¹. Elle nourrit une littérature en décadence, fondée sur des « théories puérilement hideuses » [...] « des sophismes ridicules et resserrés qui ne veulent admettre que le laid pour idéal, que le grotesque pour comique, que le faux pour imagination, que l'ivresse de style aviné pour coloris, que la démarche chancelante d'une poésie somnambule pour inspiration »,² conséquence des bouleversements sociaux, qui ont dénaturé le panorama culturel national : « l'apathie présente », poursuit Chasles, « est le résultat de la fièvre qui a surexcité la Restauration et le début de la monarchie de Juillet. [...] Au lieu de chercher à concilier la liberté et l'individualisme avec le respect des traditions, les lettres françaises se sont adonnées à une licence effrénée.»³ Par conséquent, la licence entraîne la laideur, en caractérisant la caricature du point de vue thématique (la laideur morale ciblée par la satire graphique) et formel (grossièreté de l'exécution) ; elle est exclue de l'art et en particulier de la littérature, dont l'hypertrophie cache la crise latente.⁴

Selon cet auteur, le « beau-bien » reste le seul but de la recherche artistique, recherche dont l'exactitude consiste d'ailleurs à analyser ses modifications au fil des siècles.⁵ D'où sa critique de Balzac : après sa préface élogieuse à *La Peau de chagrin* (1831), Chasles n'hésita pas à critiquer les *Contes drolatiques* (1832), dont la « réalité brutale » s'éloignait de l'art vrai autant que les rêveries romantiques.

En revenant au *Musée de la caricature*, le directeur du recueil exprime la même inquiétude à l'égard de l'avenir. Il partage la même défense du beau de Chasles :

[...] je tremble que certaines contradictions ne nous fassent tort dans la postérité ; notre puritanisme affecté siffle au théâtre un mot graveleux, un couplet trop gaillard, et applaudit à tout rompre le drame, dont les plus grands effets sont dus à l'adultère, à l'inceste, à l'assassinat et au vol.

¹ *Chronique de Paris*, 5 avril 1835, cit. in C. Pichois, *op. cit.*, t. I, p. 435.

² *Revue britannique*, novembre 1834, p. 98, cit. in C. Pichois, *op. cit.*, t. I, p. 455.

³ *Ibidem*, p. 452.

⁴ *Ib.*

⁵ Ceci est pour Chasles l'un des mérites de la critique allemande. *Ib.*, p. 454.

Pourquoi nous, si purs et si chastes, souffrons-nous que nos promenades soient infectées de gravures où la pureté et la chasteté ne paraissent en aucune façon ? Mais pourquoi trouve-t-on des dessinateurs assez osés pour faire de pareilles choses ? Parce que les marchands trouvent un public assez osé pour les acheter. [...] Si les anciennes gravures nous ont aidés à former un jugement sur l'esprit des siècles passés, nos gravures offriront de singuliers commentaires à l'esprit des siècles futurs.¹

Si, dans ses articles, Chasles vise surtout les auteurs, Jaime s'adressait quant à lui aux lecteurs des œuvres artistiques, qui étaient également les observateurs d'images satiriques. Le succès alimente la production croissante de pièces scandaleuses et de caricatures railleuses ; pour cela, un régime de censure, d'ailleurs « salubre »,² n'est pas suffisant : le public doit être renseigné sur les dangers de telles œuvres, l'étude des caricatures contribuant en ce sens à fournir les outils documentaires et critiques leur permettant de distinguer ce qui est vraiment digne de blâme ou par contre de louange, en regardant le passé comme l'actualité. Cet appel n'épargne ni les créateurs ni les critiques de cette littérature de consommation, et si on considère que les auteurs du *Musée de la caricature* alimentaient eux-mêmes avec leurs publications de presse ce type de production, la question devient encore plus complexe et intéressante. La conséquence de cette attitude est une invitation générale à la mesure:

Horrible hypocrisie ! dont notre époque n'est pas coupable, puisqu'au contraire le crime s'agite sur nos théâtres, et que l'humanité règne au contraire dans nos intérieurs ! Sans doute il y a progrès, mais il nous reste à reformer les abus que nous venons de signaler ; tâchons de donner plus de valeur et d'élévation aux ouvrages qui frappent l'esprit et la vue du peuple, et nous finirons par prouver que nous valions mieux que les apparences.³

¹ E. Jaime, « 1) Pièce satirique contre l'Église; 2) Un fou caressant une jeune fille; 3) La femme qui bat son mari », vol. 1, p. 3 et 4.

² « Il est vrai qu'une ordonnance de police, datée de 1835, en a défendu la vente et l'étalage, réparation tardive et due depuis long-temps à la moralité publique. Depuis cette défense salutaire, on en fabrique cent fois plus en cachette, et la moralité publique en achète cent fois davantage. » *Ibidem*, p. 3.

³ *Ib.*

Ces exemples montrent donc que l'entreprise de cet ouvrage ne peut pas être réduite à un simple travail d'historien, et que les articles impliquent des prises de positions littéraires. Dans le travail de révision historique dont les prémisses théoriques sont fondées sur des références littéraires, la caricature croise souvent l'écriture ; celle-ci non seulement joue un rôle actif pour définir le dessin satirique, mais elle est englobée elle-même dans l'opération de relecture du passé et de réorganisation du présent suggérée au fil des articles. Toutefois, les références à la littérature contemporaine sont trop exiguës pour qu'on puisse affirmer que le *Musée de la caricature* vise à une véritable réforme des belles-lettres. Pour mieux appréhender la question, il faudrait lier l'étude des articles à une lecture systématique des œuvres des auteurs concernés, mais cela nous écarterait de notre sujet. Ce qui nous semble néanmoins intéressant pour notre recherche, c'est qu'on peut constater un changement progressif du rapport entre écriture et caricature, changement caractérisé par l'usage de catégories et de procédés littéraires pour définir et commenter le dessin satirique en tant que forme d'expression humaine. *L'Histoire de la révolte des Français* et le *Musée de la caricature* montrent dans quelle mesure les réflexions sur la caricature naissent de l'exigence de mieux comprendre un présent qu'on considère très nouveau par rapport au passé. Cette opération est explicite et directe dans le premier cas, et passe par la caricature qui fait fonction de catalyseur ; dans l'ouvrage postérieur, il s'agit plutôt de revendiquer l'autonomie du présent par rapport au passé. Si cette opération est conduite selon des méthodes et avec des objectifs différents, idéologico-politiques chez Boyer de Nîmes et historico-culturels chez Ernest Jaime, on peut aussi remarquer, chez les auteurs, une tendance critique à la désapprobation à l'égard du sujet analysé, ce qui n'exclut pas, néanmoins, une certaine fascination pour celui-ci. Dans le cas du *Musée de la caricature*, la caricature pose également le problème d'une responsabilité des auteurs : l'image de la France de Juillet à donner à la postérité. En tant que représentation visuelle outrée d'événements extrêmes, elle est dangereuse autant qu'intéressante. Elle est précieuse pour l'historien parce qu'elle favorise une étude analytique et complète du passé, elle en révèle le visage caché à condition de ne pas en être la seule source.

Mais la caricature est, en même temps, le symptôme du malaise qui, dans les années 1830, affecte la société et les arts dans une France qui doit encore

régler ses comptes avec son passé révolutionnaire. Aussi, pour les premiers interprètes de la caricature, il aurait mieux valu que cette mine d'informations n'eût jamais existé.

Enfermée dans sa perspective archéologique et élitiste, le *Musée de la caricature*, achevé en 1838, ne tient pas compte de la diffusion de la presse industrielle et de la lithographie de son temps. S'il envisage ceux-ci comme des moyens de reproduction de textes et d'images, il ne le fait que pour des objets qui appartiennent au passé. Cependant, la perspective adoptée par le *Musée de la caricature* est inspirée par la situation culturelle et littéraire de la France des années 1830. A ce moment-là, se développent des projets éditoriaux qui se fondent explicitement sur une synergie inédite entre l'écriture et la caricature. Les premiers exemples de celle-ci sont à voir dans *La Silhouette* et *La Caricature*. Certes, la caricature était déjà présente dans une presse proto-industrielle lors de la Révolution française, comme on l'a vu à travers l'expérience de Boyer de Nîmes. Sa présence, bien que moins importante pour notre propos, continue sous l'Empire et la Restauration. Cependant, à cet usage de la caricature à des fins idéologiques, et qui prolonge dans une certaine mesure l'approche adoptée en 1789, en succède un autre qui dépend d'un nouveau cadre économique et culturel. L'ensemble hétérogène des publications périodiques, puis quotidiennes, qui sont diffusées selon des rythmes de production industrielle et qui s'insèrent dans un marché économique et un réseau de relations interpersonnelles, se développe à partir de la fin des années 1820. Les répercussions de ce nouveau cadre sur les arts sont complexes et considérables.

L'idée d'une reformulation des arts découlant du développement de la presse industrielle se situe dans le sillage des recherches littéraires qui, à partir de la publication de *l'Histoire générale de la presse* publiée en 1969,¹ s'affirment progressivement en France, en offrant de instruments méthodologiques intéressants pour l'étude du XIX^e siècle. Pour ne citer que les

¹ C. Bellanger, J. Godechot, P. Guiral et F. Terrou (dir.), *Histoire générale de la presse française*, Paris, Presses Universitaires de France, 5 vol., 1969-1976.

contributions les plus récentes, Marie-Ève Thérénty a publié des études portant sur la relation entre écriture littéraire et écriture journalistique dans les années 1820 et 1830.¹ D'autres initiatives ont suivi, en montrant une attention croissante pour la presse et pour les rapports entre culture et communication médiatique nées à partir du développement du journalisme.² Le projet intitulé *La Civilisation du journal* en est la dernière expression. Entrepris depuis 2003 sous la direction de Dominique Kalifa et d'Alain Vaillant, il donnera lieu à la publication d'un ouvrage collectif en deux volumes. Si à l'état actuel de nos travaux il reste inédit, il est néanmoins possible d'en connaître les principes inspirateurs : le journal, par les caractères de sa production, l'ampleur de sa diffusion et les rythmes nouveaux qu'il impose au cours ordinaire des choses, modifie profondément l'ensemble des activités humaines. Il intervient au niveau social, économique, politique, et culturel, en conditionnant les formes d'appréciation et de représentation du monde. Il crée par conséquent une véritable culture de la périodicité et du flux médiatique. Au XIX^e siècle en particulier, ce processus subit une accélération à cause des transformations économiques et des enjeux idéologiques dont le journal est un instrument privilégié.³ Or, un tel contexte, destiné à modifier radicalement le statut des arts, est à l'origine de la rencontre entre littérature et caricature au XIX^e siècle. Insérée dans un champ littéraire inédit et peu structuré, la parole écrite se mesure avec souplesse aux nouvelles formes d'expressions diffusées par les innovations en matière de technique. Dans ce contexte, l'affirmation du journalisme satirique illustré, conséquence du développement de la lithographie, montre dans quelle mesure la caricature peut partager avec la littérature de nouvelles revendications idéologiques et

¹ M.-È. Thérénty, *Mosaïques. Etre écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion, 2003.

² Les changements du champ littéraire en conséquence de l'introduction de la presse quotidienne à bon marché sont analysés dans l'ouvrage collectif dirigé par Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant : *1836, l'an 1 de l'ère médiatique: étude littéraire et historique du journal "La Presse" d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau monde, 2001. Un regard sur tout le XIX^e siècle est porté dans *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle* (Paris, Nouveau Monde, 2004) dirigé par les mêmes auteurs.

³ Dominique Kalifa et Alain Vaillant ont fourni une présentation de ce projet dans « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle », *Les Temps des médias*, n. 2, avril 2004, p. 197-214.

culturelles. Des écrivains participent ainsi à des projets éditoriaux qui s'inscrivent dans une esthétique visant à l'innovation et fondée sur une rivalité constructive entre presse et crayon. Balzac est l'exemple le plus illustre et le plus intéressant de ce phénomène.

C'est au sein de sa riche activité journalistique de 1830 que se situe sa collaboration aux premières expériences de presse satirique illustrée, notamment à *La Silhouette* et à *La Caricature*. Il y publie des textes de différentes natures, parfois repris dans des publications postérieures en volume, en particulier dans *La Comédie Humaine*. Balzac retient notre attention dans la mesure où ses interventions témoignent d'une prise de conscience précoce du potentiel expressif de la caricature. En participant aux journaux que nous avons mentionnés, l'écrivain montre que la caricature peut rencontrer la littérature dans un débat plus vaste portant sur les notions d'artiste, d'art et d'œuvre d'art. Une lecture attentive des écrits par Balzac fait émerger des préoccupations philosophiques et esthétiques précises. Si, d'une part, celles-ci s'inscrivent dans une réflexion plus générale de l'auteur sur son œuvre personnelle, elles le conduisent d'autre part à réfléchir sur une idée de caricature écrite dont il entend donner une définition, définition qui relève des rapports entre communication littéraire et journalistique.

Notre historique portant sur le rapport entre littérature et caricature se poursuivra donc par l'analyse des spécificités d'un tel système socioculturel. On pourra y trouver, croyons nous, des éléments utiles pour une analyse adéquate de l'œuvre de Champfleury. Après avoir rappelé la structure et les enjeux du champ littéraire naissant, nous situerons dans ce contexte la presse satirique illustrée et les journaux qui l'ont inaugurée; ensuite, nous porterons notre attention sur la place de Balzac journaliste au sein de ce type de publications. Nous inscrirons sa production satirique dans sa plus vaste activité de journaliste, autour de 1830, avant d'affronter les textes publiés pour *La Silhouette* et pour *La Caricature*. Nous pourrions ainsi montrer que sa collaboration a favorisé une définition de la caricature écrite dont on examinera les spécificités.

I.2.1. La presse autour de 1830. Enjeux culturels et littéraires de la 'décousure' du texte

Marie-Ève Thérénty¹ a montré que le champ littéraire français, dont Pierre Bourdieu a théorisé les caractéristiques et le fonctionnement, commençait à se dessiner dès la période 1829-1836.² En particulier, ce critique a mis en perspective les facteurs historiques et socioculturels qui sont à l'origine de nombreux échanges entre les milieux journalistiques et littéraire, autour de 1830, pour montrer que, d'une part, la presse a contribué à la naissance de genres littéraires nouveaux, et d'autre part que les mêmes échanges, qui se poursuivent tout au long du XIX^e siècle, produisent en littérature des mutations sociologiques et esthétiques sensibles.

En effet, dans ces années-là, des changements significatifs au sein de l'édition ont lieu. Une crise du marché de la librairie, accompagnée d'une augmentation progressive des publications périodiques qui s'imposent alors, modifie considérablement les espaces et les modalités de la communication verbale. Selon Marie-Ève Thérénty, un nouveau système fondé sur l'exploitation de l'écriture, à savoir d'un bien rattaché jusque-là au domaine symbolique, s'insinue donc lentement. Il contribue à la formation d'un champ qui était alors encore peu différencié et se caractérisait souvent par le niveau peu élevé de professionnalisation de ses acteurs : si d'un côté les éditeurs-libraires montrent un intérêt marchand et peu spécialisé à l'égard des genres

¹ M.-È. Thérénty, *Mosaïques*, op. cit. Voir en particulier le chapitre « Les Contraintes du champ littéraire entre 1829 et 1836 », p. 23-100. Les changements du champ littéraire en conséquence de l'introduction de la presse quotidienne à bon marché sont analysés dans l'ouvrage collectif dirigé par Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, *1836, l'an 1 de l'ère médiatique: étude littéraire et historique du journal "La Presse" d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau monde, 2001. Un regard sur tout le XIX^e siècle est porté dans *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIXe siècle* (Paris, Nouveau Monde, 2004) dirigé par les mêmes auteurs.

² *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris, Editions du Seuil, 1992) développent notamment des recherches que Pierre Bourdieu avait entreprises sur les années 1860. A partir d'une analyse sociologique de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert, l'auteur établit que le champ littéraire commençait à revendiquer sa propre autonomie autour de 1848, pour se structurer progressivement dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

littéraires pour s'orienter progressivement vers une prose qu'ils encouragent, de l'autre les auteurs sont surtout des débutants en quête d'affirmation qui se lancent dans le journalisme pour obéir à des ambitions artistiques et à des besoins alimentaires. Des instances économiques croisaient ainsi des revendications culturelles : on remarque une présence importante de jeunes bourgeois à vocation littéraire qui espèrent obtenir par la plume une consécration artistique et des moyens de survie.

Dans ce contexte ambivalent, on peut comprendre que c'est la notion même de texte littéraire qui est mise en question. Inséré dans un marché ponctué par des rythmes de production périodique, il se présente comme un objet physiquement circonscrit et exploitable, objet qui doit se situer à un moment précis de la chaîne productive, et occuper un espace donné dans le journal. Écrire fait partie de cette « grande industrie » qu'est l'art, un art « tombé aux mains des *faiseurs* qui l'ont exploité comme matière première ». ¹ La littérature devient l'occupation principale d'une grande « manufacture littéraire [qui] produit incessamment, et par les procédés les plus prompts et les plus mécaniques. ». ² Le texte est ainsi soumis aux délais imposés par l'imprimerie, et doit occuper un nombre de lignes déterminé préalablement, afin de permettre la publication de textes de nature diverse rédigés souvent par des auteurs différents. Chaque écrivain-journaliste est payé – souvent mal payé – selon la quantité de lignes produites. L'inspiration est donc soumise à la production et la rentabilité.

A ces conditions, on peut alors s'interroger sur la mise en cause de la notion de texte. En simplifiant un discours qui mériterait une analyse plus approfondie, on peut considérer celui-ci comme une structure pourvue de cohésion et de cohérence, indépendamment de sa longueur. Il se caractérise par son autonomie et par une clôture relative. Sa structure interne est

¹ Cette réflexion sur l'exploitation de la littérature par le journalisme avait inspiré la fondation du petit journal *Ariel*, *Journal du Monde élégant* (mars 1836-mai 1836). « Un mot sur le métier littéraire », in *Ariel*, n. 4, 12 mars 1836, p. 1 reproduite dans M.-È. Thérenty, « Le petit journal littéraire à l'époque romantique », in *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n. 19: « La Petite presse », 2005 p. 9.

² *Ibidem*.

organisée et se donne à lire comme un véritable système.¹ Or, soumis aux contraintes spatiales et temporelles que nous avons évoquées, le texte littéraire se transforme. Délimité par les contraintes spatiales de la page ou par une rédaction hâtive sollicitée par l'éditeur, il relève du fragment, tend parfois à l'inachèvement. Il lui arrive aussi de faire fonction de bouche-trou : il est réduit à une séquence d'éléments typographiques visant uniquement à couvrir des espaces blancs à l'intérieur des pages du journal.² L'autonomie du texte est en outre mise en cause par sa cohabitation avec d'autres écrits sur la même page : il est inséré dans un espace typographique et discursif hétéroclite, même si son contenu pouvait participer d'une politique éditoriale précise. Et comme un journal n'est jamais seul, mais inséré dans un réseau où d'autres publications circulent, l'intertextualité intervient à un degré très élevé. La perméabilité d'un journal à l'autre entretient le nombre des lieux de discussion qui dépassent aisément la rédaction ou la page du quotidien et donne la mesure de l'importance de ce nouvel instrument pour la circulation des idées où de véritables débats sont conduits à coups de plume.

Inséré dans un champ littéraire instable, le texte littéraire est soumis à l'introduction de lois non écrites qui sont dictées par un marché éditorial. Ses modalités de production et de diffusion changent sensiblement. Il perd son caractère organique traditionnel pour devenir le véhicule d'une nouvelle forme de transmission d'opinions et de savoirs. A une réduction physique de l'énoncé individuel établi selon des critères marchands, fait donc place une extension considérable de l'énonciation : le discours est démultiplié parce qu'il est inséré dans un cycle de reproductibilité mécanique (celle du papier imprimé), mais aussi exposé à de multiples interactions avec d'autres formes d'art susceptibles d'être impliquées dans la fabrication du journal. Déstabilisé

¹ « Le texte peut coïncider avec une phrase comme avec un livre entier ; il se définit par son *autonomie* et par sa *clôture* (même si, en un autre sens, certains textes ne sont pas « clos ») ; il constitue un système qu'il ne fait pas identifier avec le système linguistique mais mettre en relation avec lui : relation à la fois de contiguïté et de ressemblance ». L'italique est de l'auteur. T. Todorov, « Texte », in O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences humaines*, Paris, Seuil, 1979, p. 375.

² Le lien entre ce type de journalisme et son développement littéraire à travers le roman excentrique a été mis en évidence par Marie-Ève Thérénty (*Mosaïques, op. cit.*). D. Sangsue avait auparavant fourni un historique de ce courant littéraire singulier tout en en définissant les spécificités dans son ouvrage intitulé *Le Récit excentrique* (Paris, José Corti, 1987).

à l'intérieur de son tissu linguistique et idéologique (dont l'importance est évoquée dès son étymologie, qui renvoie au mot latin *textus*), le texte littéraire se trouve « décousu », déstructuré en conséquence du nouveau contexte. On peut alors se demander si le texte littéraire ne s'est pas servi de nouveaux fils pour tisser sa propre trame. Le traitement de la presse satirique illustrée montre que la caricature peut constituer l'un des fils dont il est important d'éclairer le fonctionnement et les conséquences.

I.2.2. La « petite presse » satirique et le rôle de la caricature

Nous avons rappelé que les nombreux aspirants à la littérature qui accèdent au journalisme sont animés par un principe commun de réussite individuelle. Ce principe sert à atteindre un hypothétique empyrée littéraire susceptible d'offrir une reconnaissance sociale ainsi que des subsides. Or, cette idée d'ascension sociale a justifié la localisation d'un champ journalistique à la structure pyramidale et divisé en quatre pôles.¹ Dans le quotidien de l'époque, la littérature est présente à tous les niveaux de l'échelle. Elle côtoie des publications politiques et professionnelles. A la base de la hiérarchie se trouvent les petites feuilles politiques, littéraires, théâtrales ou professionnelles. Elles accueillent les débutants du journalisme. Ce type de publication est suivi par deux catégories parallèles qui occupent la même place dans la pyramide: celle des journaux politiques quotidiens et celle des journaux littéraires d'une certaine renommée qui accueillent généralement des auteurs déjà affirmés. Au sommet se trouvent les grandes revues littéraires, notamment la *Revue des Deux Mondes* et surtout la *Revue de Paris*. Pour un auteur, l'insertion d'un texte dans les pages d'une des deux publications fait fonction de véritable consécration littéraire.

Dans ce système à la fois souple et codifié, la caricature joue un rôle grâce à la présence du journal satirique. Rattaché au microcosme de la « petite presse », le journal satirique occupe la place la plus basse du champ. Un premier détour rapide sur cette notion nous permettra de mieux aborder

¹ M.-È. Thérenty, *Mosaïques, op. cit.*, p. 39-100.

ensuite les caractéristiques de la presse satirique, et de présenter ainsi les nouveautés apportées par l'introduction de la caricature en 1830.

L'étiquette « petite presse » regroupe toute une série de petites feuilles apolitiques qui accueillent la surproduction poétique et romanesque si nombreuse à Paris à l'âge romantique.¹ Son nom renvoie au petit format des publications. Dans cette multitude il faut compter des publications aussi différentes que les journaux littéraires, professionnels, de mode, les journaux féminins, des journaux « voleurs »,² des « magasins »³. Ils ont en commun un caractère éphémère, car leur survie dépend de financements problématiques. Toutes les petites feuilles doivent en outre déclarer qu'elles n'ont aucun intérêt pour la politique, pour détourner l'attention de la censure ou pour échapper au cautionnement imposé aux journaux politiques. Mais pratiquement, les dérapages vers le commentaire de l'actualité sont à l'ordre du jour.

Les journaux littéraires occupent une place de choix dans ce microcosme frénétique. Ils se distinguent des publications de la Restauration car ils visent à catalyser les énergies d'une jeunesse d'artistes inconnus par des formules éditoriales plus dynamiques, susceptibles de capter l'attention du lectorat.

Incluse officiellement parmi les feuilles littéraires, la presse satirique se compose de journaux dont le programme se situe à la frontière du politique et de la littérature. De la fin de la Restauration à 1830, elle se compose en effet de petites feuilles de quatre pages de satire verbale.⁴ Les expériences les plus importantes sont celle du *Corsaire*, fondé en 1822, suivi par *Le Figaro*, né en

¹ M.-È. Thérenty, « Le petit journal littéraire à l'époque romantique », *art. cit.*, p. 7-12.

² Ce type de publication se caractérisait par la reproduction d'une sélection d'articles publiés auparavant dans d'autres journaux. *Le Voleur* d'Émile de Girardin, auquel collabora Balzac, reste l'exemple le plus réussi et le plus célèbre d'une pratique fréquente dans un champ littéraire où les notions de propriété littéraire et de droit d'auteur étaient encore mal définies.

³ Le terme 'magasin' (adopté dans sa traduction en français, 'magazine') réunissait un type de publication périodique d'inspiration anglaise. Il se caractérisait par « un éparpillement de l'information qui en fai[sait] une sorte de bric-à-brac encyclopédique. » A vocation populaire, la plupart de ceux journaux échappaient complètement au littéraire. M.-È. Thérenty, *Mosaïques*, *op. cit.*, p. 72-73.

⁴ M.-È. Thérenty, « L'esprit de la petite presse satirique : épigramme et caricature », in *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n. 19: « La Petite presse », 2005, p. 15-19.

1826 et par le bi-hebdomadaire tricéphale de Louis Desnoyers *Le Sylphe*, *Le Lutin* et *Trilby*, diffusé à partir de juin 1829. Celui-ci se transforme, en août 1830, en quotidien politique, *L'Aigle*. Du point de vue de leur structure interne, ces feuilles se servent d'une mise en page héritée de la Restauration, dans la mesure où elles sont organisées en rubriques. L'attention pour le texte est telle que ce genre de publication multipliait ses attaques sur le mode de l'épigramme, considérée comme la forme la plus incisive contre le pouvoir politique.¹

L'adoption d'un genre ancien comme l'épigramme n'empêche pourtant ces journaux de se constituer en lieux d'expérimentation et d'échanges. En raison d'une notion de propriété littéraire très ambiguë à l'époque, mais aussi pour cacher l'identité des auteurs des attaques, les articles sont en grande partie anonymes, ou bien signés sous des pseudonymes ou des polynomes. La dimension chorale finit ainsi par éclipser le texte individuel. Y domine un climat de camaraderie littéraire – mais les épisodes d'écriture collective sont fréquents, comme par exemple dans le cas des textes théâtraux. Un tel climat connote de façon significative ce genre de publication.

Cependant, le changement le plus sensible a lieu avec l'introduction du dessin lithographique. « La véritable innovation entre 1829 et 1836 dans le journal satirique » affirme Marie-Ève Thérénty, « est [...] la création de plusieurs journaux se prétendant littéraires et dont la visée politique s'exprime essentiellement par la caricature ».² Il est intéressant de constater à ce propos que les premiers journaux satiriques se situent dans cette perspective double, d'abord littéraire, puis politiques. Dans les deux cas, la caricature persiste. Les exemples de *La Silhouette* et de *La Caricature*, montrent en particulier, dans leurs phases respectives de lancement, des interactions intéressantes entre littérature et caricature, dans la mesure où ces journaux manifestent une vocation artistique et littéraire qui est ensuite phagocytée par une satire politique poursuivie à coup de crayon. L'étude de la contribution de Balzac au sein de ces deux projets nous permettra de mieux analyser ce rapport.

¹ M.-È. Thérénty, « L'esprit de la petite presse satirique : épigramme et caricature », *art. cit.*, p. 15.

² M.-È. Thérénty, *Mosaïques*, *op. cit.*, p. 52.

I. 2.3. Balzac collaborateur des premiers journaux satiriques illustrés. Vers une définition de caricature littéraire moderne

Nous savons grâce à Roland Chollet que Balzac s'inscrit dans le milieu journalistique de 1830, et que son activité aux environs d'une telle date marque une prise de conscience précoce des enjeux économiques et culturels liés à la naissance du champ littéraire français.¹ Dans le cadre des multiples collaborations balzaciennes, le critique consacre ainsi des chapitres précieux à la participation de l'écrivain à *La Silhouette* et à *La Caricature*.² Si ces pages fournissent des indications importantes servant à mieux situer ces projets éditoriaux, l'approche adoptée est pourtant celle d'une perspective monographique : à travers un travail philologique méticuleux se donnant pour fin la reconstruction de l'œuvre journalistique de Balzac, elles procurent des indications fondamentales sur le tournant artistique et existentiel de l'écrivain dans cette période cruciale mais elles risquent aussi de nous faire perdre de vue des questions plus vastes d'histoire littéraire. En particulier, il nous semble que la collaboration de Balzac aux premiers journaux satiriques illustrés peut être envisagée du point de vue qui est le nôtre, donc celui d'une définition du rapport entre littérature et caricature au XIX^e siècle. Cette démarche part de l'hypothèse suivante: l'écriture balzacienne pour la presse satirique illustrée vit alors des moments d'expérimentation particulièrement intéressante car tout en s'insérant dans la plus vaste réflexion philosophique et esthétique de l'auteur, elle est favorisée par la reconnaissance de la caricature comme un langage artistique innovant. Elle devient alors le premier exemple d'une synergie inédite entre littérature et caricature due à un contexte culturel nouveau, ce qui permet à Balzac de proposer une définition de caricature littéraire. Par le biais du dessin satirique, nous croyons que la collaboration de

¹ Sa monographie *Balzac journaliste : le tournant de 1830 (op. cit.)*, reste une référence incontournable pour connaître non seulement les démarches de l'auteur à cette époque-ci, mais également pour les situer correctement dans un contexte économique et socioculturel.

² R. Chollet, « *La Silhouette*. Un journal artiste au service des artistes », in *Balzac journaliste, op. cit.*, p. 175-220, et « La Naufrage de *La Silhouette* », *Ibidem*, p. 389-404 ; « La Caricature. Un lancement réussi », *ib.*, p. 405-457. Un premier regard sur le sujet fut porté Bruce Tolley dans son article « Balzac et 'La Caricature' », in *L'Année balzacienne*, janvier-mars 1861, p. 23-35.

Balzac montre que le rapprochement entre littérature et caricature a lieu à un moment précis de l'histoire du champ, à savoir au moment où le genre du journal satirique illustré est en quête de sa propre définition. Si donc l'écriture considère la caricature avec fascination, la presse satirique bascule vers la satire verbale avant de focaliser toutes ses énergies sur les attaques graphiques.

Pour des raisons de brièveté et de cohérence, et malgré la complexité d'un champ encore en voie de définition, notre discours suivra le parcours de l'écriture balzacienne, d'abord à *La Silhouette* puis à *La Caricature*. Les articles seront mis en rapport avec les programmes des journaux en question, et avec d'autres textes balzaciens de la même période.¹

Un journal « à l'anglaise » : La Silhouette

Le projet de *La Silhouette* a une existence plutôt brève. Publié de décembre 1829 à janvier 1831, cet hebdomadaire du samedi est géré par l'imprimeur lithographe Charles Victor-Hilaire Ratier, spécialiste en caricatures, et par le pamphlétaire, alors républicain, Benjamin-Louis Bellet. Le contrôle financier est confié à Émile de Girardin et à Lautour-Mézeray. Ceux-ci sont en même temps les propriétaires du *Voleur* et de *La Mode*, journaux auxquels Balzac collabore à cette époque-là.² Dès sa fondation, *La Silhouette* propose

¹ Nos références à *Balzac journaliste (op. cit.)*, seront dorénavant signalées par le sigle BJ. Pour le *corpus* balzacien, les articles parus dans la presse satirique seront comparés aux pages de l'édition critique des *Œuvres diverses*, dirigée par Pierre-Georges Castex et établie par Roland Chollet, Christiane et René Guise (t. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996). Les renvois à ce volume seront indiqués par OD.

² Chollet fournit une reconstruction minutieuse de la fondation et des fondateurs de *La Silhouette*, avant de présenter la parabole de ce périodique, en soulignant que la Révolution de Juillet marque une coupure importante au sein de sa politique éditoriale. Pour cela, on peut parler de deux journaux différents, le premier date d'« avant Juillet », et l'autre d'« après Juillet ». Ce changement de perspective conditionne de façon importante la participation de Balzac, qui abandonne successivement cette rédaction pour la naissante *Caricature*. Voir « *La Silhouette. Un journal artiste au service des artistes* », in BJ, p. 175-220, et « *La Naufrage de La Silhouette* », *Ibidem*, p. 389-404.

pour chaque numéro deux planches originales, dans le but de conférer à l'image un rôle privilégié, comme le prouve le sous-titre explicite : *Album lithographique*. Un détour préliminaire sur les objectifs et sur l'esthétique du périodique nous aidera à mieux y situer la collaboration de Balzac.

Comme le souligne Roland Chollet, *La Silhouette* se démarque des autres initiatives éditoriales de l'époque dans la mesure où elle se présente comme un journal illustré aimant à se situer dans le sillage de la presse satirique anglaise. Cette proximité, poursuit l'auteur, est liée à la primauté de la lithographie. Son *Prospectus* anonyme, plutôt évasif, indique en effet la cible principale de cette publication : les « nouveaux ridicules à fronder ». Une visée manifestement satirique, donc, répondant à un panorama social inédit, comme le laisse entendre l'adjectif « nouveau » de la citation. Certes, les initiatives éditoriales précédentes de Girardin et de Lautour-Mézeray visaient déjà à imiter la fortune de la presse d'Outre-Manche, mais dans le cas de *La Silhouette* en particulier, l'élément innovateur coïncide avec une périodisation de la lithographie dans un projet où la satire est simultanément réalisée par le dessin et par l'écriture.¹

Jusqu'à la fin des années 1820, la caricature se limitait en effet au pur commentaire politique. C'est ce que montre l'étude du journal le plus représentatif de cette période, *Le Nain jaune, ou journal des arts, des sciences et de la littérature*.² Publié entre les mois de décembre 1814 et de juillet 1815, il se situe au moment de la transition entre la première et la seconde Restauration. Ces fascicules in-8^o paraissaient tous les cinq jours. Une caricature par mois est publiée hors texte.³ Chaque planche renvoie à un article d'explication contenu dans le numéro courant du journal. Pour la première fois, ce type de texte établit le lien entre les pages du journal et les

¹ BJ, p. 180; OD, p. 1505.

² Le nom du journal renvoie en même temps au jeu de cartes populaire (*Le Nain Jaune* ou *Lindor*) et au perfide protagoniste de la nouvelle homonyme de Mme d'Aulnoy (1650-1705). Si *Le Nain jaune* reste le plus célèbre des journaux de caricatures sous la Restauration, il n'est pas le seul en France à se servir de planches lithographiques à des fins politiques. On peut citer pour cette période *L'Homme gris*, *La Foudre* royaliste, ou encore, parmi les petites feuilles littéraires, *Le Corsaire*, *Le Frondeur*, *La Lorgnette*.

³ On peut lire à la dernière page de chaque numéro : « *Le Journal des arts* paraît tous les 5, 10, 15 (avec une Caricature), 20, 25, 30 de chaque mois ». La collection de la Bibliothèque Nationale de France montre que cette périodicité a été respectée.

images qui sont publiées systématiquement à chaque numéro. Les dessins satiriques appuient les commentaires politiques qui se font toujours plus agressifs et montrent le changement des positions politiques des rédacteurs, d'abord libéraux, puis bonapartistes. Toléré dans un premier temps par Louis XVIII, voire soutenu avant les Cent Jours,¹ *Le Nain Jaune* est supprimé par un décret royal peu après la défaite de Napoléon.² Dans ce journal qui malgré le titre ne s'intéresse guère aux arts, la caricature devient un instrument très efficace de contestation politique : les planches du *Nain jaune* sont en effet célèbres pour avoir stigmatisé l'obscurantisme des partisans de l'Ancien Régime par l'image de l'éteignoir, et leurs changements fréquents de positions par celle de la girouette.³

Or, l'Angleterre est pour les fondateurs de *La Silhouette* un modèle nouveau, à la fois économique, professionnel et artistique. En premier lieu, ce pays a montré les potentialités d'un marché établi sur la circulation d'un patrimoine, celui de l'art et de l'écriture, rattaché jusque là au pur domaine

¹ « No doubt part of the tolerance shown to the *Nain Jaune* during the first Restoration reflected the fact that the King Louis XVIII personally enjoyed satire and has himself appealed at the extreme attitude of the so-called ultra-monarchist, who were literally more royalist than the King. Louis even secretly contributed to the journal, via its well-know drop box, in wich people could anonymously drop off suggestions and articles. » R. J. Goldstein, *Censorship of Political Caricature in Neinteenth-Century France*, Kent State University Press, 1989, p. 101.

² La revue « s'exile » ensuite à Bruxelles, et paraît sous le nom : *Le Nain Jaune Réfugié*. Pourtant, elle ne vécut pas plus de six mois, à cause des pressions diplomatiques que la France, la Russie, l'Angleterre et l'Autriche exercèrent sur le gouvernement hollandais, mais aussi à cause de l'attitude répressive du roi de Hollande Guillaume 1^{er}. D'autres « Nains » sont fondés, d'orientations politiques diverses : *Le Nain vert, ou Mélanges de politique et de littérature* (1815), *Le Nain de couleur rose. Journal politique, littéraire et moral* (1815-1816), *Le Nain Tricolore, ou Journal politique, des arts, des sciences et de la littérature* (1816), *Le Nain blanc* (publié à Gand, 1816-1817). *Ibidem*, p. 104.

³ Pierre Serna dresse autour de l'image de la girouette une étude historique et sociopolitique où *Le Nain jaune* et ses successeurs occupent une place non négligeable. Ce journal a eu le mérite de créer un symbole qui est encore actif aujourd'hui. Voir le chapitre V : « La girouette. Quand *Le Nain jaune* et sa cohorte tiennent la girouette sur les fonts baptismaux ... », in P. Serna, *La République des girouettes*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 194-250. Sur l'éteignoir, voir A. Duprat, « L'éteignoir », in *Ridiculous*, n. 8 : *Les procédés de déconstruction de l'adversaire*, 2001, p. 124-125 ; sur l'usage qu'en fait la caricature politique postérieure à la Restauration, cf. J.-P. Clément et Ph. Régner (dir.), *Caricatures politiques: 1829-1848 : de l'éteignoir à la poire*, Catalogue de l'exposition de Châtenay-Malabry, Maison de Chateaubriand, 1994.

symbolique ; en deuxième lieu, ce même marché a produit de nouvelles figures professionnelles, celles des caricaturistes, qui jouissaient d'une certaine reconnaissance sociale.¹ Le dessin satirique anglais présente, comme nous l'avons rappelé, une complexité intéressante du point de vue artistique, dans la mesure où il synthétise remarquablement les diverses tendances de la caricature européenne, en unissant tradition et expérimentation.² La cohabitation de portraits et de scènes de mœurs, d'enjeux mimétiques et symboliques à des fins d'information et de propagande constitue donc pour les Français un riche potentiel expressif. Cet aspect est une prémisse importante dont on analysera la portée du point de vue littéraire.

On peut donc situer dans ce contexte l'attention des fondateurs de *La Silhouette* pour la lithographie, lithographie qui coïncide, au fil des numéros du journal, avec la caricature. En effet, cette composante est annoncée dès le début comme le cheval de bataille du journal : « Le recueil [...] sera donc un véritable Album où les Beaux-arts, les Théâtres, les Mœurs seront passés en revue, et critiqués tantôt par des écrivains spirituels, tantôt par nos meilleurs artistes ». Seuls les « artistes » sont mentionnés : Devéria, Camille Roqueplan, Charlet, Monnier, Bellangé, Grenier, Grandville, Johannot, Fontallard, Philipon.

Dans ce groupe de travail, la présence d'Henry Monnier (1799-1877) occupe une place fondamentale : cet écrivain-comédien-caricaturiste avait séjourné à Londres à plusieurs reprises, de 1822 à 1828.³ Il avait pu y perfectionner sa technique, notamment grâce à son amitié avec George Cruikshank. Si l'anonymat des articles publiés dans *La Silhouette* empêche de reconnaître ses contributions, la première lithographie du journal est signée : il est l'auteur de *Songe drolatique* (ill. 1), l'illustration utilisée comme « préface » à *La Silhouette*. L'étude de cette planche permet de localiser des éléments importants pour comprendre la perspective adoptée par le journal, mais aussi

¹ Michel Jouve a dressé un intéressant bilan socioculturel et artistique de la caricature anglaise, en s'appuyant sur un *corpus* de 7000 caricatures datées entre 1760 et 1803, possédées par le British Museum et par la Bibliothèque Nationale de France. Il localise les éléments constitutifs qui seront conservés au début du XIX^e siècle, lorsque l'attention anglaise s'adressa vers la propagande antinapoléonienne. Dans l'ensemble de ce type de productions, les planches de Rowlandson (1726-1827) et de George Cruikshank (1792-1878) restent les plus significatives. M. Jouve, *L'âge d'or de la caricature anglaise, op. cit.*

² Voir le paragraphe I. 1. 1.

³ A. Marie, *Henry Monnier (1799-1877)*, Genève, Slatkine, 1983 (1^{re} éd. : 1931).

pour situer la collaboration de Balzac. Il s'agit d'une représentation allégorique accompagnée d'un long article explicatif d'Auguste Jal (1795-1873).¹



(ill. 1) H. Monnier, *Songe drolatique*, in *La Silhouette*, 24 décembre 1829, tome I, 1^{re} livraison.

Dans l'explication de la planche, le mot « caricaturiste » est employé comme synonyme d'« artiste ». Celui-ci est bien le protagoniste de l'action. Il ne peut pas saisir « le vice et le ridicule », parce que ceux-ci sont protégés par la censure. Un monstre arrive donc pour l'aider dans sa tâche : il s'agit de la Critique, qui se présente sous l'aspect d'une créature monstrueuse ; elle conduit l'Artiste dans une vaste salle où se meuvent des figures noires qu'on ne peut pas immédiatement distinguer. La planche montre le moment où l'Artiste, assis à califourchon sur la Critique, se trouve face à cette scène

¹ Fabrice Erre en avait synthétisé les idées principales dans « Art, peinture et caricature dans *La Silhouette* », in *Ridiculusa*, n. 11 : « Peinture et caricature », Actes du colloque de Brest (13-15 mai 2004), p. 51-59.

onirique aux références culturelles et politiques diverses, toutes rattachées à l'actualité culturelle et politique. La distance herméneutique entre l'artiste et son référent est suggérée par l'usage de deux techniques graphiques différentes : l'espace occupé par le couple Artiste-Critique forme un bloc colorié et tridimensionnel, à droite. Les deux personnages de profil sont entourés de nombreuses silhouettes, figures plates et noires, qui sont distribuées chaotiquement dans les marges. Elles s'opposent dans une composition qui néglige toute perspective.

La caricature. Un art de la raison et de l'équilibre

Un problème se pose alors clairement : comment appréhender ces créatures mystérieuses ? Il est intéressant de constater que la rencontre entre ces deux réalités apparemment différentes est rendue possible par l'aspect monstrueux de la Critique. Celle-ci présente en effet un aspect hybride: la partie antérieure de son corps est humaine, avec sa « tête de vieille femme » et ses « lunettes de sorcière »,¹ mais la première est garnie de pointes de hérisson ; en outre sa posture, ses mains et son postérieur sont ceux d'un animal. Le cou de la vieille femme fait également penser à une branche tordue. Cette figure acquiert, avec le groupe des ombres noires, le statut de créature grotesque au sens étymologique du terme, dans la mesure où elle est le produit de la combinaison des deux principes qui sont aussi à l'origine des *grottesche* romaines : on y trouve à la fois une « fusion des espèces » humaine, animalière et végétale et le principe de « négation de l'espace » dans la composition des figures.² C'est dans ce repère formel qu'on peut voir le lien qui permet à la Critique de faire fonction de trait d'union entre l'Artiste et les silhouettes.

Ces images sombres, d'abord incompréhensibles pour l'Artiste comme pour le lecteur de *La Silhouette*, prennent un sens après que la Critique, par le biais du texte écrit, a pris la parole : les petites figures noires se donnent alors

¹ *La Silhouette*, 1^e livraison, p. 1.

² Nous rappelons que pour André Chastel la « grottesque » est un art ornemental situé aux marges de la composition picturale. Elle est caractérisée par « la négation de l'espace et la fusion des espèces, [de] l'apesanteur des formes et [de] la prolifération insolente des hybrides » A. Chastel, *La Grottesque*, op. cit., p. 25. Voir nos *Prémises théoriques*, p. 31.

à lire comme des symboles humains et animaliers qui appartiennent à autant d'écoles artistiques et politiques. Dans la multitude des références présentes, on peut alors remarquer une prise de position intéressante à l'égard des orientations artistiques passées et présentes. La Critique démasque d'une part un art rétrograde qui ne cède pas la place au nouveau : « l'ancien régime des arts » se présente par exemple comme un sauvage, « un homme à massue et à plumes américaines aux hanches et à la tête »¹ ; d'autre part, le monstre dénonce les controverses entre les Classiques et les Romantiques, appartenant à deux écoles blâmables : « un grec nu qui pose en Romulus » symbolise la peinture ultra-classique ; on le voit se disputer avec la peinture ultra-romantique :

Le classique fait le beau ; l'autre affecte de paraître laid. Le premier est sec, raide, maniéré ; le second n'est pas moins ridicule avec ses jambes tordues, son horrible figure, et les teintes ignobles de son fard qu'il prend pour la couleur.²

Il s'agit de deux partis qui ont en commun l'exagération des moyens utilisés, bien que poussés par des intérêts et par des objectifs opposés. Et à la Critique de continuer :

Vantera qui voudra les exagérations de naturel ou de style, le mépris de la forme ou le froid jansénisme du dessin, la grimace de la passion ou niaise incompatibilité des héros parodiés d'Homère ; pour moi, je ne saurais trouver bon ce qui est mauvais. [...] De ce côté, des hommes, peuples ou roi, qui semblent sortir des mains du coiffeur et de la lingère, tant ils sont bien peignés, manchettés, enrubanés ; de l'autre une race d'êtres affreux qui, si le ciel leur donnait la vie pour un moment, nous effraieraient par le spectacle de leurs difformités. [...] Dans cette école, l'adoration sans intelligence, le culte aveugle de l'antiquité ; dans l'autre une fureur de moyen âge qui va jusqu'à la barbarie ! Tout cela est faux, stupide et bouffon ; il faut en rire, et je ne sais pas qui m'empêcherait. Art fossile, art follement novateur ; système de pureté sans vie, système d'incorrection sans charme. [...] ³

¹ *La Silhouette*, n. 1, p. 2.

² *Ibidem*, p. 2.

³ *Ib.*, p. 3-4.

On est donc face à un paradoxe : la Critique, principal soutien de l'artiste satirique, cible les « écoles de l'outrance », à savoir un Classicisme et un Romantisme poussés à l'extrême. Elle se propose ainsi comme un outil d'analyse sobre combattant ce qui est « faux, stupide et bouffon » ; par opposition à ses cibles, elle se veut alors un art vrai, intelligent et sérieux agissant à travers le rire. Par un détour discursif qui trouve son origine dans la caricature, considérée dès son origine comme un art comique qui agit par la surcharge, le dessin satirique devient un art dont le rire est associé à un exercice actif de la raison. Il blâme un art du déséquilibre qu'il combat pour atteindre un nouvel équilibre.

Questions de style

Si l'exercice actif de la raison permet à l'artiste d'appréhender correctement un référent concret appartenant à l'actualité politique ou culturelle, l'intervention d'une Critique à l'aspect grotesque soulève un autre type de problème : quelle est la nature de cet esprit critique et comment agit-il ? Appliquées aux arts, ces questions sont intimement liées aux procédés de la représentation.

Dans *Songe drolatique*, la réponse est suggérée par la présence de l'album que l'Artiste porte sur lui : à la fin de cette expérience, les silhouettes noires qui animaient la scène y sont reproduites sous la forme de caricatures.¹ La solution est donc un art synthétique qui agit par la stylisation : à la phase analytique d'observation et de compréhension du microcosme culturel et politique que l'Artiste a sous ses yeux, succède une phase de réélaboration synthétique de ces mêmes phénomènes. L'auteur joue alors un rôle de premier plan, dans la mesure où il sélectionne et met en valeur les éléments dignes d'attention. Dans la caricature de Monnier, cette capacité de projection individuelle est ultérieurement enrichie par un objet présent dans la scène : la Critique, qui reconnaît les figures noires et les montre au caricaturiste, porte une paire de « lunettes de sorcière », donc de lunettes magiques. L'exercice actif de la raison est donc réalisé par le biais d'un appareil optique. Pour

¹ *La Silhouette*, n. 1, p. 4.

raccourcir la distance herméneutique entre la pensée et le référent que celle-ci veut analyser et re-présenter, l'Artiste s'appuie ainsi sur un outil déformant par rapport à une vue humaine qui montre ses propres limites face à un événement mystérieux et onirique, qui se présente comme extraordinaire. Il s'agit d'une « fantasmagorie ».¹

Ce terme connut une grande fortune dans la France de l'époque. Il trouve son origine dans une forme de spectacle populaire d'époque révolutionnaire qui consistait à faire apparaître des « spectres » ou des « fantômes ». ² Il subit ensuite une extension sémantique.³

Rencontrant les procédés de stylisation propres à la caricature, *La Silhouette* évoquait, dans son programme culturel, l'exigence de réfléchir sur la notion d'artiste, de référent et de représentation artistique. Pour présenter ces nœuds esthétiques, elle s'était donc servie du dessin satirique car au sein de celui-ci deux instances apparemment opposées peuvent coexister : celle qui est mimétique, liée à la compréhension de l'actualité culturelle et politique, et

¹ *La Silhouette*, n. 1, p. 4.

² La fantasmagorie fut inventée par Etienne Gaspard Robert (qui changea son nom en Robertson), et qui fut présentée pour la première fois en germinal an VI (mars 1798). Elle était née du perfectionnement d'un procédé précédent, la lanterne magique, introduite par le jésuite Athanase Kircher en 1644-1645 et qui consistait à projeter sur un écran une image éclairée par un réflecteur contenu dans une boîte (mais celle-ci était une forme plus raffinée de la *camera obscura* dont se servaient les artistes à l'époque de Léonard de Vinci). La nouveauté apportée par la fantasmagorie (par rapport à la lanterne magique) consistait dans le montage de rails susceptibles de procurer une impression de mouvement au moment de la projection des images.

³ Max Milner (*La Fantasmagorie*, Paris, José Corti, 1982) a mené une étude significative sur cette forme d'alchimie mentale qui unit découvertes scientifiques, philosophie et psychanalyse. L'auteur s'est penché en particulier sur le rôle des théories et des pratiques optiques dans la création imaginaire, spécialement dans un type de production fictionnelle qui, sous l'étiquette assez ample de « littérature fantastique », fit converger un débat artistique international, surtout allemand, portant sur les rapports entre perception visuelle et imagination dans la première moitié du XIXe siècle.³ Or, la présence des lunettes magiques dans cette allégorie montre clairement l'insertion de *La Silhouette* dans ce débat culturel. En en fournissant le monstre grotesque de *Songe drolatique*, Monnier exprime une certaine fascination à l'égard des techniques optiques modernes (si les lunettes ne sont pas un produit récent, elles font partie de l'inventaire des dispositifs concernés dans l'étude de Max Milner), suggère de porter attention à de nouvelles frontières du regard humain.

celle qui est expressive, attentive aux formes de représentation subjective du monde.

La caricature : un exemple du changement de la notion d'image à l'âge romantique

Le lien entre ces deux instances et le rôle de premier plan attribué à l'artiste sont ultérieurement confirmés par le cadre où se situent les petites figures noires de la planche de Monnier : comme l'indique le titre, l'acte de création a lieu lors d'un « songe » du dessinateur. Or Ernest H. Gombrich a souligné l'importance du songe dans les figurations satiriques à l'âge romantique.¹ En s'appuyant sur la production anglaise du début du XIX^e siècle, l'auteur a en effet montré que la présence de celui-ci voire du rêve, était assez fréquente dans les caricatures politiques. Considéré comme une dimension suspendue entre la réalité des faits et la fantaisie de l'esprit qui le produit, le songe est surtout un expédient utilisé par les artistes pour faciliter l'introduction de figures fantastiques dans une représentation présentée comme réelle.² Oscillant entre projection intérieure d'événements et succession concrète des faits, le songe fait fonction d'espace où la notion de réalité – et de l'art qui se confronte avec celle-ci - peut être scrutée.

Les motifs du songe et du rêve furent d'ailleurs largement exploités, pas seulement dans la caricature. Prenons l'exemple de la même *Silhouette* et en particulier d'une lithographie de Tony Johannot, *Rêve* (ill. 2), publiée le 21 janvier 1830 (tome I, 5^e livraison).

¹ E. H. Gombrich, « Imagery and Art in the Romantic Period », in *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, London, Phaidon Press Ltd, 1963 [tr. it. : « L'arte e le figurazioni satiriche nell'epoca romantica », in *A cavallo di un manico di scopa. Saggi sulla teoria dell'arte*, Torino, Einaudi, 1971, p. 182-192].

² *Ibidem*, p. 187.



(ill. 2). T. Johannot, *Rêve*, in *La Silhouette*, 21 janvier 1830, tome I, 5^e livraison.

On y voit une femme qui dort et qui semble évanouie, écrasée sous le poids de visions grotesques et menaçantes qui s'apprêtent à envahir son esprit, et peut-être son corps. Dans ce cas, la dimension onirique l'emporte sur le satirique. Cependant, la caricature permet d'appréhender un problème plus général qui concerne le statut de l'image : le songe, poursuit Gombrich, avec les figures hétéroclites qui l'animent - et souvent accompagné par un texte qui en fournit la clé – est le symptôme d'un processus de rationalisation du symbolisme visuel que le Romantisme avait hérité du Moyen Âge, et qui se heurtait à de nouvelles instances réalistes cherchant à justifier l'usage de ces mêmes allégories.¹

D'une part, l'artiste satirique d'époque romantique revendiquait l'existence des deux tendances simultanées, l'une mimétique, l'autre expressive. Ce qui, nous l'avons souligné, était possible en France grâce au statut allégorique et physiognomonique héritée de la caricature anglaise. Cependant, en utilisant le développement des techniques et des théories artistiques, le dessin vise à dépasser les limites de l'allégorie traditionnelle pour créer par lui-même un symbolisme nouveau, fait de figurations

¹ E. H. Gombrich, « L'arte e le figurazioni satiriche nell'epoca romantica », *art. cit.*, p. 189.

susceptibles de représenter des forces spirituelles ou des états psychologiques. Par la richesse de ses enjeux esthétiques, la caricature émerge alors comme l'exemple d'une image ayant une nouvelle fonction, pouvant affronter de plus vastes questions concernant les arts en général.

Songe drolatique condense, à notre avis, les nœuds conceptuels principaux qui se sont présentés, sous les formes les plus diverses, au fil des livraisons de *La Silhouette*. En effet, les différentes figures noires de la caricature de Monnier annoncent à leur manière les thèmes traités dans les livraisons suivantes : les discussions sur l'art ont été accompagnées de digressions politiques qui augmentaient progressivement sous le poids des émeutes de 1830. Au fil des numéros parus avant Juillet auxquels a collaboré Balzac, on remarque qu'une attention particulière a été accordée à la notion d'art et d'artiste . Dans la deuxième livraison, la réflexion sur *Le Bourgeois dans ses rapports avec les arts*,¹ suivie de la *Lettre d'un bourgeois, en réponse à celle du rapin*,² montre la naissance d'un débat culturel portant sur le statut de l'art contemporain et sur ses relations avec le panorama social post-révolutionnaire. La même attention est présente dans *l'Artiste et le brocanteur*. A travers un épisode de la vie du peintre Salvator Rosa (1615-1673), cette nouvelle illustrée par Devéria³ introduit la question du marché des œuvres d'art en cours d'expansion. *La Silhouette* a été aussi le tremplin de caricaturistes d'envergure, comme Grandville, qui y occupa une place importante, mais surtout du jeune Daumier, qui y fit ses débuts timides en publiant la caricature intitulée *Des victimes de la Révolution*, le 14 novembre 1830.⁴

Plutôt que de localiser dans la préface des *Scènes populaires dessinées à la plume* (1831) de Monnier le manifeste de ce journal « à l'anglaise »,⁵ il faudrait

¹ Vol. 1, p. 11-13.

² *Ibidem*, 5^e livr., p. 33-35. Ce texte reste d'attribution incertaine à Balzac.

³ Il s'agit de la planche qui représente *Salvator Rosa vendant son premier ouvrage à un brocanteur juif*.

⁴ Elle est accompagnée par un texte homonyme (vol. 4, 3^e livr., p. 28-29).

⁵ C'est la position de Roland Chollet. Tout en affirmant l'importance d'Henry Monnier, le critique ne place pas *Songe drolatique* au rang de document programmatique de *La Silhouette*. Pour lui, le texte de Jal est l'un des multiples exemples de « divagations enjouées faisant fonction d'éditorial ». (BJ, p. 186 ; OD, p. 1506). La préface des *Scènes populaires dessinées à*

peut-être s'écarter de la perspective purement littéraire. En interrogeant davantage les images, on peut à notre avis essayer de reconstruire des relations artistiques plus complexes à inscrire dans une perspective qui, à cette époque-là, était explicitement intersémiotique. Donner sa juste valeur à la planche introductive de *La Silhouette* – qui, nous le rappelons, faisait fonction de « préface » pour les rédacteurs – peut permettre de mieux situer ce projet dans le champ littéraire, et de valoriser les contributions qui s'y sont succédées. L'analyse des articles de Balzac nous permettra de constater des intersections intéressantes entre estampe satirique et texte littéraire

Les articles de Balzac

L'étude des textes balzaciens publiés dans *La Silhouette* permet d'éclairer ultérieurement certaines questions soulevées par *Songe drolatique*. L'écrivain est invité à participer par Ratier, qui lui avait demandé des articles après avoir lu sa *Physiologie du mariage*.¹ L'auteur de la future *Comédie Humaine* collabore au périodique pendant toute la brève existence de celui-ci, en fournissant des articles anonymes selon l'habitude de la rédaction. Roland

la plume (Paris, Lavavasasseur, 1831, p. V- XIV) est à notre avis le résultat de l'activité conjointe des écrivains et des dessinateurs en 1830. Le texte actualise la distinction classique entre genres artistiques « majeurs » et « mineurs ». Rien n'empêche un auteur, affirme Monnier, de pratiquer la tragédie en même temps que le ballet, la peinture d'histoire et la caricature. Un lent rapprochement entre ces deux registres est opéré : sans intentions subversives, l'auteur se fait le promoteur de l'usage indistinct de styles et de thèmes fort différents. Monnier, lui-même écrivain et caricaturiste, partisan d'une ouverture transgénérique au sein de la littérature comme de la peinture, élargit son discours du point de vue intersémiotique: en mettant en commun leurs études et leurs observations, la peinture et la littérature pourraient être pratiquées parallèlement ou simultanément par les mêmes auteurs. Si d'une part Monnier vise ici à justifier ses *Scènes populaires* qui associent à ses dialogues la présence de lithographies, l'auteur entend également relancer explicitement un *ut pictura poesis* moderne : « L'auteur, peintre lui-même, a osé espérer que son exemple serait suivi par ses confrères, que les littérateurs viendraient dans les ateliers apprendre à charger une palette comme les peintres iraient demander des conseils aux littérateurs pour rassembler leurs idées. » S'il synthétise les objectifs poursuivis par la rédaction de *La Silhouette*, ce texte ne met pas assez en évidence, selon nous, les enjeux de ce dialogue entre la plume et le crayon. *Ibidem*, p. XI-XII.

¹ BJ, p. 193.

Chollet y a reconnu treize interventions, publiées entre le 7 janvier et le 10 octobre 1830.¹

Ces articles s'insèrent dans un riche réseau de publications journalistiques qui avaient ouvert les portes de la presse au jeune Balzac. L'écrivain avait publié ses premiers articles dans le *Feuilleton littéraire*, en 1824. Au moment où il écrit pour *La Silhouette*, il prête sa plume à d'autres journaux de Girardin, comme *Le Voleur*, *Le Feuilleton des journaux politiques* et *La Mode*, ainsi qu'au *Temps* de Coste.² Les articles publiés dans *La Silhouette* nous intéressent particulièrement parce qu'il montrent que les questions d'esthétique soulevées dans *Songe drolatique* sont à mettre en rapport avec les plus vastes réflexions de Balzac portées au même moment sur son propre travail.

Essayons de résumer les problèmes principaux soulevés par *La Silhouette*, problèmes que nous avons présentés à travers un commentaire de *Songe drolatique* : la revue se donne à lire comme un lieu de débat qui trouve dans le registre satirique son champ d'action privilégié. En particulier, la caricature de par son statut mimético-expressif, permet de poser des questions générales concernant la fonction de l'artiste et de l'œuvre d'art, ainsi que le style à adopter pour un art qui se veut nouveau. La lithographie devient ainsi le pivot autour duquel convergent des instances de renouvellement d'une plus longue haleine.

Aller au-delà du grotesque hugolien : Les « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent »

Balzac intervient dans le cadre du débat proposé par *La Silhouette* à un moment où il s'interroge sur l'état et sur le fonctionnement du marché des biens symboliques, dans le désir de se positionner dans le champ. Il a été souligné à plusieurs reprises que sa production des années 1830, était liée à

¹ La liste complète des articles comprenant les attributions incertaines est contenue dans BJ, p. 219, 220 et 404.

² Nous retenons superflu de synthétiser les étapes de la collaboration de Balzac au sein de ces journaux, cela étant ayant déjà fait l'objet de travaux détaillés. Nous renvoyons donc à la reconstruction contenue dans BJ, reprise partiellement dans le riche appareil de notes des OD.

l'intuition de la naissance d'une culture médiatique nouvelle en France. L'enquête autour du marché de la librairie menée dans la même période dans les pages du *Feuilleton des journaux politiques*,¹ avait en effet conduit l'auteur à réfléchir sur l'œuvre d'art en tant que produit. Celle-ci était capable, certes, d'orienter des lecteurs, mais elle dépendait surtout d'un marché en expansion et d'un public à séduire.² En même temps, toute la production journalistique balzacienne de l'époque montre chez l'écrivain l'exigence de formuler une poétique cohérente et adéquate à un nouveau cadre qu'il cherche en même temps à analyser.

La satire verbale occupe alors une place significative. Les *Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent*, publiées dans *La Mode* lors de ses débuts à *La Silhouette*,³ montrent en particulier que cette prise de position est une réaction à la situation à la fois sociale et culturelle du Pays.

Le texte s'ouvre sur une allégorie de la France représentée sous les traits d'une femme âgée de quatre cent ans, mourante, entourée de personnages sinistres et décrépits. Ses souffrances sont produites non seulement par l'échec des systèmes politiques qui se sont succédés jusque-là mais aussi par celui des systèmes idéologiques qui prétendent maîtriser le savoir actuel. Le lancement d'une « restauration de l'école du rire »,⁴ dont Balzac se fait le promoteur, est la conséquence d'un double constat : d'une part, la situation de la France de l'époque mérite l'attention des écrivains dans la mesure où elle est la conséquence d'événements historiques qui l'ont fortement marquée ;⁵ de l'autre, l'instabilité culturelle et comportementale, définie par

¹ « De l'état actuel de la librairie », in *Le Feuilleton des journaux politiques*, mars 1830. Si la première partie du texte avait été certainement publiée en tête du premier numéro (3 mars 1830), on peut simplement supposer que la suite de l'article a été éditée dans le numéro 2 (10 mars), car ces deux parutions manquent dans la collection conservée à la Bibliothèque Nationale de France.

² Sur le rôle de l'enquête considérée comme prémisse significative de l'expérience journalistique de Balzac, voir le chapitre « Les Déboires de la littérature, ou comment un écrivain devient journaliste », in BJ, p. 17-70.

³ Publiées le 20 février 1830. OD, p. 739-748.

⁴ OD, p. 744.

⁵ « De l'étrange amalgame formé des superstitions de 1789, par les habitudes républicaines par la fanfaronnade impériale et par la stabilisme constitutionnel, il résulte une société où la vie et la mort, les intérêts nouveaux et les intérêts anciens s'embrassent à toute heure et luttent sans cesse ; [...] Avons-nous, par une sorte d'expérience nationale, mis à profit

l'expression « perte de la physionomie nationale », ¹ correspond à une sorte de dégénérescence diffuse que l'écriture satirique peut souligner et expliquer. Cela conduit Balzac à revendiquer en dernier lieu la nécessité d'une étude de mœurs liée à son contexte particulier.

Balzac se présente dans ce texte comme un artiste visant à « fronder de nouveaux ridicules » - pour reprendre l'expression utilisée par Jal dans son explication de *Songe drolatique*. Il partage avec la rédaction de *La Silhouette* l'idée d'un art satirique de la raison et de l'équilibre. Dans sa critique des « préparateurs de médecines littéraires » à savoir des maîtres à penser « vides »² qui ne font que nuire aux nouvelles générations désorientées, on retrouve la même condamnation des classiques et des romantiques:

Semblables aux Chinois qui, partis du beau idéal peut-être, sont parvenus aux magots et aux chimères, nos hommes d'esprit se sont mis à considérer le crapaud dans toutes ses formes et sous tous ses aspects. Entre le *vrai* classique et le *vrai* romantique, il semble qu'il n'y ait pas de milieu. Ce sont ou des paillettes du vieux Zéphyre [*sic*] de l'Opéra ou la boue de Paris.³

Ce principe est mis en évidence lorsque l'écrivain juge l'école romantique : pour l'écrivain une alternative au romantisme est nécessaire, car l'école hugolienne propage un art de l'exagération bâti autour d'une antinomie artificielle entre grotesque et sublime :

La théorie du laid, du grotesque et de l'horrible, le methodisme de nos prophètes à froid, la gravité de ces littérateurs qui se croient du talent, parce qu'ils ont réimprimé des chroniques dont les lignes sont séparées par des noms propres,

les enseignements de ces diverses éducations?... Je ne le crois pas. Nous avons prodigieusement perdu comme physionomie. » OD, p. 740. Le terme « stabilisme » indique un « système d'immobilité dans les institutions ». Le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse en donne un exemple en citant Charles Nodier (t. XIV, 1875, p. 1041).

¹ « En attendant l'avenir, nous vivons pressés par un conflit de modes, de mœurs, d'idées ; et malgré les différences qui les distinguent, ces traits ne nous donnent aucune physionomie. » Et plus loin : « Nous n'avons pas de mœurs si, par ce mot, il faut entendre des habitudes particulières à un peuple, une physionomie de nation. » OD, p. 740 et 744.

² Il s'agit des « doctrinaires » qui, selon Balzac, « essaient même de pervertir notre caractère national en nous fatiguant à penser vide ». *Ibidem*, p. 741.

³ *Ib.*, p. 743.

doivent nécessairement nous conduire à l'hypocrisie anglaise, à chercher l'originalité dans le silence [...] ¹

Produite par des théories abstraites, la littérature romantique engendre pour Balzac le culte de la subjectivité qui, comme l'affirme l'auteur dans le paragraphe suivant, mène à une forme d'introspection telle qu'elle provoque l'éloignement progressif de l'artiste de la société jusqu'à le porter au mutisme et à l'isolement. Cela est dû à la trop grande liberté attribuée à l'imagination, justifiée par la théorie du grotesque, qui se concrétise par la production d'œuvres macabres et terrifiantes. Les conséquences sont déstabilisantes :

Mais la liberté absolue de l'imagination en produit le marasme. Shakespeare, au XIX^e siècle, aurait tracé des règles ; [...] Molière lui eût appris la différence qui existe entre le grotesque et le comique: l'un est une impuissance, et l'autre est la marque distinctive du génie ; car il y a cent mille fois plus de talent dans un conte à rire que dans toutes les méditations, les odes et les trilogies cadavéreuses avec lesquelles on prétend régaler nos esprits. [...] Le laurier appartiendra toujours aux poètes dont la lyre aura plusieurs cordes. Nous déclarons ici que nous n'entendons pas faire le procès à personne. Le romantisme (puisque ce mot absurde est destiné à exprimer la révolution littéraire) est un excellent système, car il consacre la liberté ; mais nous déclarons aussi qu'il se prépare une réaction, parce que les compositions où, grâce à la terreur, on obtient si facilement de la poésie et de l'intérêt, n'amuse personne ; parce que le rire est un besoin en France, et que le public demande à sortir des catacombes où le mènent, de cadavre en cadavre, peintres, poètes et prosateurs.²

Balzac invite donc à réagir à cette situation d'impasse. Il annonce la naissance imminente d'une littérature autre, d'opposition, revendiquant sa propre liberté tout en admettant la nécessité de «règles», littérature qui surtout opposerait au grotesque hugolien un comique dont il n'indique pas explicitement les caractéristiques mais qui se donne à lire comme un art agissant par le rire et dont le but serait d'«analyser et [d'] observer la politesse et la conversation actuelles, les modes, les habillements, les usages et de rechercher si véritablement notre esprit national, notre beau caractère gaulois

¹ OD, p. 743.

² H. de Balzac, «Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent», *Ibidem*, p. 743.

est contraire aux formes nouvelles de notre gouvernement . »¹ Or dans cette approche visant à « dire la vérité et ne flatter personne»,² voici que Balzac propose un modèle littéraire contemporain : les dialogues inventés par Henry Monnier correspondent pour lui à une forme de satire verbale intéressante et efficace.³ Cependant, les articles publiés dans *La Silhouette* montrent que l'idée balzacienne de littérature satirique est susceptible de canaliser simultanément des influences hétérogènes. Dans le cadre de ces réflexions, la caricature occupe une place qui mérite d'être éclairée.

L'intuition du potentiel de la caricature

Balzac intervient dans les pages de *La Silhouette* selon deux modalités différentes d'écriture : on retrouve d'une part des commentaires de caricatures où le texte est mis explicitement en relation avec une image, et d'autre part des articles de nature diverse qui ne sont pas accompagnés de support visuel. Des études de mœurs, des écrits théoriques-philosophiques et une production de fictions brèves d'inspiration fantastique s'alternent donc.

L'écrit théorique qui y est publié résulte du nouveau contexte socioculturel lié au journalisme parisien. Les changements que nous avons évoqués à propos de l'introduction progressive de la presse donnait inévitablement lieu à une remise en cause de l'auteur en tant que créateur-producteur des œuvres qui circulaient. Le long article publié en trois feuillets sous le titre *Des artistes*,⁴ marque une étape importante du système idéologique balzacien. Alain Vaillant⁵ a montré à ce propos que le texte publié dans *La Silhouette*

¹ OD, p. 748.

² *Ibidem*.

³ En rapportant l'exemple d'une conversation entre gobe-mouches : « Otez l'homme de la société, vous l'isolez ! dit l'un d'eux, auquel répondent les autres « C'est juste ! », Balzac veut montrer en deux répliques une caricature littéraire qui se donne à lire comme la synthèse des niaiseries linguistiques et culturelles de la société française, « l'expression de quelques journalistes, de leurs abonnés et de tous ces hommes moraux et funèbres ». *Ib.*, p. 746.

⁴ Ils furent édités les 21 février, 11 mars et 22 avril 1830.

⁵ A. Vaillant, « Balzac avant *La Comédie Humaine* : du philosophe fictif au romancier du réel », in *Paratextes balzaciens. « La Comédie Humaine » en ses marges*, études réunies par R.

s'insère dans une production qui, de 1828 à 1835, manifeste une véritable obsession philosophique chez l'écrivain, obsession liée à la formulation d'un édifice théorique susceptible de justifier à l'avance « une volonté irréprouvable de réussite personnelle et, surtout, de la rendre concevable et imaginable ». ¹ Cet article riche en interrogations et en expressions dubitatives ² donne à voir un contexte socioculturel, caractérisé par l'instabilité et une transformation rapide, qui détermine le changement du rapport entre le public et l'œuvre d'art. L'exemple est fourni par les arts visuels : à la contemplation des œuvres d'art dans un musée, suit désormais « cette avidité des plaisirs oculaires » ³ qui ne peut que déstabiliser l'artiste. Cependant, Balzac développe et renforce dans le cadre du débat encouragé par *La Silhouette* une idée présente dès les ébauches philosophiques de 1818. Il s'agit de la notion de « génie » de l'artiste. La théorie balzacienne du génie qui émerge à ce moment-là, souligne Alain Vaillant, montre l'originalité de la position de l'écrivain: celui-ci participe au plus vaste débat romantique portant sur l'auteur tout en s'en démarquant, parce qu'il fut « le seul à placer le génie [...] non dans les qualités esthétiques ou poétiques [...], mais dans la volonté de gloire, active et agissante » ⁴ déclenchée par ce que Balzac appelle la « puissance » de l'artiste. Dans *Des Artistes*, ce sont les arts visuels, en particulier la caricature, qui fournissent l'exemple de cette puissance en acte : « Oublie-t-on que, depuis la fresque et la sculpture, histoire vivante, expression d'un temps, langage des peuples, jusqu'à la caricature, pour ne parler que d'un art, cet art est une puissance ? » ⁵ En passant en revue les formes d'art les plus anciennes jusqu'à la plus récente caricature, Balzac s'arrête plus longuement sur celle-ci : « Qui ne se rappelle cette estampe satirique apparue en 1815 [...]. Cette caricature a exercé une influence prodigieuse. » ⁶ La caricature représente pour Balzac l'exemple d'un

Le Huenen et A. Olivier, Toronto, Centre d'études du XIXe siècle Joseph Sablé, 2007, p. 193-204.

¹ *Ibidem*, p. 195.

² On peut compter douze points d'interrogations et l'adverbe « peut-être » recourt pour quatre fois dans le seul premier paragraphe.

³ OD, p. 707.

⁴ A. Vaillant, *art. cit.*

⁵ OD, p. 709.

⁶ OD, p. 709. Il s'agit d'une satire des armées de la Restauration, représentant des vieillards harangués par le duc de Berry. L'estampe fut déposée par Moreau le 8 avril 1815. A.

art au double potentiel communicatif et artistique, qui lui inspire des méditations sur l'art en général, et sur son propre projet en particulier. Le dessin satirique attire donc l'attention de l'écrivain parce qu'il exploite « l'avidité des plaisirs oculaires » pour affirmer avec force les positions de son auteur. Cependant, c'est lorsque Balzac interroge explicitement le commentaire de caricatures de *La Silhouette* que cet intérêt prend toute son ampleur.

Le commentaire de caricature, ou l'image au service de l'écriture

Balzac commente pour *La Silhouette* deux caricatures de Grandville (1803-1847), dans les articles *Voyage pour l'éternité* et *Mœurs aquatiques*.¹ Il s'agit de textes qui présentent des caractéristiques apparemment différentes mais qui montrent néanmoins deux facettes complémentaires du rapport entre écriture et caricature.

Dans le cas du *Voyage pour l'éternité*,² Balzac s'inscrit dans le genre de l'explication de caricature fréquent dans la presse anglaise et répandu en France notamment grâce au *Nain jaune*. Le texte renvoie à des images inaccessibles au lecteur, la série n'étant pas publiée avec le journal ; l'auteur aborde alors une description des scènes évoquées dans cet album de huit caricatures. Mais il le fait en refusant de présenter au lecteur à la fois les dessins et leurs « clés », soit en suivant le schéma traditionnel du commentaire. Dans son discours descriptif et dialogique, l'auteur invite son public à s'interroger sur le sens de la représentation. Il partage donc avec ce dernier une même expérience herméneutique :

Où croyez-vous aller en suivant cette prodigieuse et céleste créature, au pied léger, au châte onduleux, dont les plis bombés accusent des formes ravissantes ?

Huon, « Charles Philipon et la maison Aubert (1829-1862) », in *Etudes de presse*, 1957, p. 67-76.

¹ Publiés respectivement les 15 avril et 20 mai 1830.

² « Voyage pour l'éternité. Service général des omnibus accélérés, départ de toute heure et de tous les points du globe. Album funéraire, par Grandville », *La Silhouette*, t. II, 4^e livr., p. 27-28 ; OD, p. 721-723.

Elle étincelle de fraîcheur, elle sourit, elle voltige, elle ressemble à une flamme, elle passe rapide, brillante. Eh, bien ? ... - Elle vous entraîne à la MORT.

Que croyez-vous voir dans la personne de ce gros garçon, joufflu, prosaïque, au nez rond, aux cheveux plats, au pied large, largement chaussé dans une large botte, qui divise des paquets d'assa-foetida, et qui, drogue lui-même, vit au milieu des drogues ? – C'est un garçon apothicaire, un élève en pharmacie ? Non, c'est une Erreur, une personnification de l'erreur ; c'est la MORT dans une ordonnance médicale, comme une faillite se trouve dans une addition mal faite.¹

Des questions purement rhétoriques introduites par des syntagmes anaphoriques multiplient les interrogations et surtout les réponses hypothétiques : Balzac veut non seulement « faire voir » la caricature, mais profiter de l'absence des images pour souligner, par le biais du texte, le pouvoir évocateur de celles-ci par un style substitutif. Balzac manifeste alors son intérêt pour une figuration satirique qui cède le pas à la narration en huit séquences que l'auteur reconstruit. Cette Danse de Mort moderne faite à bord d'un omnibus éveille alors des souvenirs chez le lecteur fictif; celui-ci re-parcourt toute sa vie :

Vous êtes en proie à une de ces douces rêveries dans lesquelles vous plonge le mouvement voluptueusement oscillatoire d'une rapide voiture. Ce sont les plus frais tableaux de votre existence qui vous apparaissent. Ils fuient comme les ravissants aspects d'un mirage, au moment où vous atteignez le but de votre voyage.²

Dans un contexte macabre qui se transforme pourtant en occasion de projection intérieure positive, la caricature devient prétexte à fantasmagorie. Nous sommes dans un mouvement inverse à celui de *Songe drolatique* – où c'est la fantasmagorie qui suscite la caricature. Pourtant le lien avec l'imagination demeure. Mais ce n'est pas dans cette rêverie que réside, pour Balzac, l'intérêt de l'album de Grandville : à côté de l'élan de l'imagination, le choix thématique et le caractère concret du vocabulaire graphique utilisé dans les lithographies rappellent le lecteur à la réalité de la condition humaine. L'écrivain interrompt la vision que lui-même avait encouragée : « Si vous vivez

¹ OD, p. 721.

² *Ibidem*, p. 722.

dans le passé, ou peut-être dans l'avenir, toute cette fantasmagorie disparaît devant le bonheur présent, vous arrivez ... Mais il y a là une pierre, un fossé, le postillon vous a mené au cercueil ». ¹ Grâce la matérialité de son vocabulaire graphique, la caricature donne la possibilité de réfléchir aux grands thèmes de l'existence humaine. Elle devient le lien entre le sérieux et le non sérieux, le concret et l'abstrait, et montre les tensions et les contradictions qui résultent de la cohabitation de ces éléments apparemment opposés, même chez les esprits les plus élevés. ² Cela implique la reconnaissance d'une caricature susceptible d'alimenter des réflexions philosophiques ou morales chez son observateur. Cela se produit grâce au travail d'une imagination qui reste pourtant ancrée aux aspects les plus concrets de l'existence.

Le commentaire de la lithographie *Un rapt* (ill. 3), intitulé *Mœurs aquatiques*, ³ montre une évolution ultérieure du 'genre' du commentaire de caricature.

¹ OD, p. 722. Dans l'édition critique des *Œuvres Diverses* (1996), Roland Chollet souligne à juste titre que cette intervention de Balzac a un lien assez lâche avec la huitième planche de la série. On peut l'interpréter comme la volonté de l'auteur de créer un effet de rupture fort avec la fantasmagorie en question. *Ibidem*, p. 1527.

² « Mais vous êtes-vous jamais trouvés, après un dîner corsé, pesant comme un serpent boa, couché sur un doux canapé [...] L'esprit a succombé sous la matière, sous cette riche et vigoureuse matière qui tombe de toutes les idéalités allemandes. Nargue de l'intelligence ! ... Vous êtes pour cette vie en dehors, avec ses cent mille livres de rente, ses chevaux, [...] ses triomphes d'amour-propre qui écrasent les jouissances de l'âme. C'est la terre qui insulte le ciel. La conscience et les sentiments purs sont sacrifiés à des crachats, à des rubans rouges. Vous digérez, tout va bien ! Vous vous moquez de tout. [...] Eh bien vous êtes là, pensant à la richesse de votre organisation palpitante, tout à coup la MORT arrive sous forme d'indigestion. » *Ib.*, p. 722.

³ « Mœurs aquatiques », *La Silhouette*, t. II, 9^e livr., p. 65 ; OD, p. 733-734.



(ill. 3) Grandville (pseudonyme de Jean-Ignace-Isidore Gérard), *Mœurs aquatiques. Un Rapt*, in *La Silhouette*, 20 mai 1830, t. II, 9^e livraison.

Balzac va outre la démarche descriptive et explicative : face à une scène qui montre un rat dressé sur les pattes de derrière tenant une grenouille dans la même position, prête à sauter dans la vague, l'auteur exploite, en l'amplifiant, le détour rhétorique utilisé dans le *Voyage pour l'éternité*. Dans le cas des *Mœurs aquatiques*, la présence de la planche permet à l'auteur d'être plus autonome par rapport à la source iconographique ; la caricature devient prétexte à création, prétexte à l'écriture d'un texte à la fois narratif et discursif qui nécessite d'une interprétation.

A la question « Que croyez-vous que Grandville ait voulu faire ? », l'écrivain fait suivre une énumération de vingt-trois interprétations qui montrent autant de point de vue différents. Des personnages réels et fictifs prennent la parole¹ ; chacun voit dans la lithographie la projection de sa

¹ On retrouve des personnages anonymes comme « un membre de la Chambre », « un pair de France », « un journaliste », « un négociant », « un peintre », « un professeur », « une jeune fille » - mais aussi des personnes vivant à l'époque où Balzac écrit ce texte. Il s'agit du

propre idée fixe : par exemple, pour un bénédictin, l'allégorie représente « un jésuite et la France au XIX^e siècle » ; pour « un peintre qui veut faire école » il s'agit d'académiciens ; pour un avocat, elle évoque « la liberté de la presse et le pouvoir ». ¹ Dans ce chœur d'interprétations possibles – Balzac ne fournit finalement aucune clé de lecture du rebus – on lit la fascination de l'auteur pour une caricature à la polysémie considérable, dont le message, à la fois riche et fuyant, nécessite la complicité de l'observateur qui complète, dans sa tête, l'image élaborée par l'artiste. D'autre part, ce texte met bien en évidence le fait que Balzac se sert des conventions iconologiques de la lithographie contemporaine à des fins littéraires. Ségolène Le Men a montré à ce sujet que l'« explication » de Balzac s'inscrit correctement dans l'idée de caricature comme devinette qui avait portée au succès Grandville et ses *Métamorphoses du jour*, dont fait d'ailleurs partie *Un Rapt*. ² Or, il est intéressant de constater que, tout en proposant un éventail théoriquement infini d'interprétations possibles, l'écrivain tient à préciser à quel public la caricature s'adresse : « tous appartiennent au cercle de l'intelligentsia et des notables et sont susceptibles de se trouver réunis dans le salon d'une femme du monde ». ³ En ironisant sur l'automatisme des réponses données par un tel type de lecteurs, préoccupés par leurs idées fixes encore plus que par la signification intrinsèque de l'œuvre, il poursuit un double objectif : du point de vue de l'image, il insiste sur le concept très moderne de polysémie liée aux différents contextes de réception, ⁴ une polysémie qui renouvelle à chaque fois le message de la lithographie selon la situation où la réception se produit. Du côté du texte, on peut remarquer la fascination de Balzac pour une écriture qui fait converger le contexte de la représentation avec son référent. Comme il lui arrive souvent, son public devient un véritable objet d'analyse. Balzac transforme alors

polygraphe Jean-Pons-Guillaume Viennet (1877-1868) ; de l'actrice Mlle Mars (1779-1841) ; de l'écrivain Antoine Jay (1770-1854) [ou de son ami Étienne dit de Jouy (1764-1846)] ; du préfet de police Jean-Claude Mangin (1788-1835) ; du naturaliste Étienne-Geoffroy de Saint-Hilaire (1772-1842) ; du littérateur Jean-Nicolas Bouilly (1763-1842) ; de la fille de l'empereur du Brésil, Dona Maria, régente en 1830. OD, p. 1534-1535.

¹ *Ibidem*, p. 733-734.

² S. Le Men, « Mœurs aquatiques : Une lithographie de Grandville 'expliquée' par Balzac », in *Gazette des Beaux-arts*, 130^e année, janvier-février 1988, p. 63-70.

³ *Ibidem*, p. 69.

⁴ *Ib.*

l'allégorie en un acte social : la lecture polyphonique de la caricature de Grandville offre en même temps un aperçu sur la société contemporaine présenté par l'enchaînement des répliques. Cela montre de sa part un choix précis. Il vise à montrer les facettes de la mentalité française de son temps par l'énumération, tout en suggérant implicitement la comparaison et aussi l'évaluation des positions examinées. Le résultat est qu'une véritable étude de mœurs prend corps à partir d'un dessin apparemment impossible à décrypter.

En se servant de « l'explication de caricature », Balzac met donc à nu, par le jeu des paradoxes, l'ancrage de la caricature dans l'actualité sociale et culturelle française : même dans les cas qui au premier abord semblent les plus abstraits, il donne toujours au contexte une grande importance. Et il le fait en mettant en cause ce même type de texte, répandu depuis la fin du XVII^e siècle et subordonné jusque là au simple éclaircissement de l'image. Le texte balzacien montre ainsi, d'une part, son autonomie narrative par rapport au dessin, et de l'autre, il suggère que les instances de renouvellement du langage artistique et d'analyse de l'actualité, revendiquées pour l'écriture, peuvent être partagées par un dessin poursuivant des objectifs analogues.

La tentation des portraits comiques dans les études de mœurs

L'étude de mœurs occupe une place non négligeable parmi les textes narratifs indépendants du support visuel. Nous avons rappelé que Balzac a été recruté parmi les collaborateurs de *La Silhouette* à la suite du succès de sa *Physiologie du mariage*. Or cet ouvrage, qui avait notamment inauguré un genre très affirmé dans les années 1840,¹ unit à l'analyse des mœurs

¹ Si l'ouvrage balzacien se distingua par la présence d'éléments novateurs, il ne fut cependant pas le premier du genre. La première physiologie fut publiée par le Baron Jean-Louis Alibert : *Physiologie des passions ou Nouvelle Doctrine des sentiments moraux ...*, Paris, Béchet jeune, 1825; l'année suivante, les éditions Sautelet de Paris éditèrent la *Physiologie du goût ou Méditations de gastronomie transcendante. Ouvrage théorique, historique et à l'ordre du jour, dédié aux gastronomes parisiens, par un professeur, membre de plusieurs sociétés littéraires et savantes*, rédigée par Brillat-Savarin; une *Physiologie de l'écriture mise à la portée de tout le monde ...*, sous la plume de Saint Cirq (Paris, Ponthieu) parut la même année. Après la *Physiologie du mariage ou Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal publiées par un jeune célibataire* (Paris, Levassieur et Urbain Canel, 1830),

contemporaines une approche synthétique qui se voulait aussi fiable que l'approche scientifique ou médicale. Il proposait ainsi un système nouveau qui, au lieu de sonder le corps humain, entendait s'adresser à une société conçue comme un tout organique et visait à coordonner et à comparer les faits grâce à un travail descriptif et satirique.¹ L'auteur aurait dû produire une série analogue pour *La Silhouette*. Il inaugure ainsi une *Galerie physiologique* qui est annoncée, mais se limite à deux portraits : ceux de l'épicier et du charlatan.²

La figure provinciale du charlatan offre une physiologie *sui generis*, dans la mesure où le portrait bascule vers le conte. Ici, la projection dans un passé incertain, alimenté par les souvenirs de l'auteur, montre que Balzac est fasciné par les codes picturaux hollandais et flamands, susceptibles d'interagir avec « le musée imaginaire du lecteur, qui évoquera selon ses goûts Rembrandt, Teniers, Van Ostade, Mieris, Metsu ... ». ³ Plus encore que la description de cette figure oscillant entre le mystère et la canaillerie, Balzac vise la capacité de l'artiste de « faire voir » au-delà du visible, cette même capacité qu'il avait appréciée dans les caricatures de Grandville.

A l'« univers artiste » s'oppose alors, selon un dualisme fréquent à l'époque, celui du bourgeois. On retrouve ainsi dans *La Silhouette* la matrice du célèbre portrait comique de l'épicier développé ensuite dans *Les Français*

Balzac participa à d'autres projets analogues : notamment à la *Physiologie de l'employé*. Vignettes par M. Trimolet, Paris, Aubert et Cie, Lavigne, 1841 ; *Physiologie du Rentier de Paris et de Province*. Dessins par Gavarni, Henry Monnier, Daumier, Meissonier. Paris, P. Martinon, 1841. A. Lhéritier, J. Prinet, C. Pichois, A. Huon, D. Stremookhoff, *Les Physiologies*, Paris, Institut Français de Presse, 1958, p. 13-51. Pour l'analyse des physiologies en tant que genre, nous renvoyons à l'étude de Nathalie Preiss : *Les physiologies en France au XIX^e siècle : étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1999 (1^{re} éd : Lille 3, ANRT, 1988).

¹ «Ce mot de physiologie lui-même», affirme l'écrivain, « n'est pas si terrible qu'il le paraît. Il ne signifie en médecine, que l'art de connaître la destination des organes, de la deviner au besoin, d'après le système dans lequel la nature les a construits. La physiologie du mariage sera donc l'art de deviner le but secret des actions des maris, de leurs femmes surtout, d'après leurs apparences extérieures, d'appliquer un résultat à leurs moindres démarches, et de se préserver de certaines conséquences fâcheuses, si tant qu'il soit donné à l'homme de s'en préserver. » Compte rendu de la *Physiologie du Mariage*, publié dans le *Feuilleton des journaux politiques* (n. 3, 17 mars 1830) et attribué à Balzac. OD, p. 673-674.

² « L'Épicier » fut publié le 22 avril 1830 (t. II, 5^e livr., p. p. 33-35 ; OD, p. 723-727) ; « Le Charlatan » parut le 6 mai de la même année (t. II, 9^e livr., p. p. 49-51 ; OD, p. 728-732).

³ OD, p. 1532. Voir aussi BJ, p. 197-198.

peints par eux-mêmes,¹ ouvrage monumental et véritable apothéose des physiologiques, réalisé par un travail d'équipe d'écrivains-journalistes et d'illustrateurs-caricaturistes. Or, nous avons constaté dans les *Mœurs aquatiques* l'attention portée par Balzac à la classe moyenne, considérée à la fois comme référent et comme destinataire de l'œuvre littéraire mais aussi de la caricature. Dans la représentation de ce sujet d'actualité, les deux formes poursuivent le même but satirique, le texte littéraire exploitant des outils stylistiques assez proches de ce type de dessin : d'une part il conduit un travail de typisation visant à la localisation de repères physiques et comportementaux répétitifs et caractérisants,² de l'autre par le grossissement de ces mêmes traits, il provoque le rire ; l'effet est augmenté par des effets de contraste. Toute la description est encadrée dans un discours fortement ironique où, derrière la rhétorique grandiloquente d'un éloge d'une activité laborieuse, se cachent la monotonie et l'étroitesse de ce « lieu commun de tous nos besoins ». ³ Dans la vocation marchande de l'épicier, le lecteur reconnaît l'apôtre d'une nouvelle religion, celle de la médiocrité qui a remplacé les anciennes idéologies. Le portrait comique devient ainsi l'instrument le plus adéquat pour exprimer des types sociaux que l'écrivain veut comprendre, et qui se situent entre l'excentricité et la banalité quant au contenu, le sérieux et le non-sérieux quant au registre.

Le conte fantastique. Une exploitation de l'allégorie satirique à des fins littéraires ?

Dans le cadre des recherches littéraires de Balzac, on peut remarquer une certaine liberté à l'égard des formes et des langages utilisés. La présence de

¹ *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, Léon Curmer, 10 vol., 1840-1842. L'épicier balzacien y figure en ouverture du premier tome. L'auteur contribua à ce projet en fournissant également le portrait de « La femme comme il faut », illustré par Gavarni (t. I) , et une « Monographie du rentier », illustrée par Grandville (t. III).

² Ici l'habillement, absolument invariable, joue un rôle de premier plan : la tenue de l'épicier comporte « un pantalon brun-rouge, des bas bleus, de larges souliers, une casquette de fausse loutre garnie d'un galon d'argent noirci, et porte un tablier dont la pointe triangulaire arrive sur son plexus solaire ». OD, p. 724.

³ *Ibidem*, p. 725.

fictions hétérogènes prouvent en effet la curiosité de Balzac à l'égard de procédés narratifs qui rappellent les modalités de figuration satirique. Cela est confirmé par la présence de deux contes fantastiques *Zéro*¹ et *Tout*². Balzac y approfondit sa réflexion critique sur les valeurs et sur les idéaux au cours de l'automne de 1830 en se servant d'une représentation allégorique de l'actualité politique.

Balzac avait vécu, nous le rappelons, loin des barricades parisiennes, en se rendant en Touraine où il s'est établi de mai à septembre.³ Une fois rentré à Paris au mois de septembre, il utilise le genre du conte fantastique pour traiter des thèmes d'intérêt général sans viser des types sociaux déterminés, comme dans le cas de *Tout*. Dans ce texte, le triste constat d'une faillite individuelle, grandissant au fil des illusions personnelles et idéologiques, est mené à partir d'un personnage sans nom, évoqué uniquement par le pronom personnel « Il ».

Le registre allégorique est manifestement impliqué dans le récit anticlérical *Zéro*. Le début du texte satisfait la condition générale nécessaire à la manifestation du fantastique: un événement étrange se produit, susceptible de provoquer chez le lecteur un moment d'hésitation.⁴ « Je ne puis pas trop préciser l'époque à laquelle je vis un être singulier », commence l'auteur, « dont la description épuiserait toutes les ressources du langage, s'il était possible de l'entreprendre ».⁵ Ici, la puissance de la vision échappe d'abord à

¹ « Zéro » fut publié le 3 octobre 1830, signé sous l'anagramme rabelaisien d'« Alcofribas ». Ce conte fut successivement intégré à la fantaisie « La Danse des pierres » publiée dans *La Caricature* (09.12.1830), et publié d'abord dans *L'Église* (1831), ensuite dans *Jésus-Christ en Flandre* (1831). *La Silhouette*, OD, p. 734-736.

² Il parut une semaine après « Zéro », dans le numéro du 10 octobre ; OD, p. 736-737.

³ Sur le séjour tourangeau de Balzac lors des Trois glorieuses, voir le chapitre : « La parenthèse de Juillet », BJ, p. 281-302.

⁴ Nous rappelons la célèbre position de Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Seuil, 1970): « Dans un monde qui est bien le nôtre, [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; [...] ». (p. 29)

⁵ OD, p. 754.

des coordonnées temporelles définies. Cependant, la réticence initiale de l'auteur cède le pas à l'attraction de Balzac pour une description susceptible de percer le voile de mystère qui entoure le personnage inconnu. Le fantastique est dénaturé en faveur de l'allégorie. Il enchaîne des portraits physiques et comportementaux qui construisent un réseau d'actions symboliques où la décadence de l'Église est représentée par une femme à la laideur physique et morale.¹ Par l'intervention d'une voix externe à la narration, Balzac révèle finalement la clé de lecture : l'institution religieuse est explicitement visée.²

Or, nous savons grâce à Pierre Georges Castex³ que ces deux contes s'insèrent dans un plus vaste courant fantastique introduit en France à la fin des années 1820 à partir des premières traductions de l'œuvre de Hoffmann, et qui s'est poursuivi tout au long du XIX^e siècle. L'allégorie, quant à elle, est un procédé narratif très proche du fantastique. Souvent associée à ce dernier, elle s'en démarque par son caractère double explicite, car elle contient un sens propre, qui est éclipsé par un sens figuré, qui l'emporte.⁴ Dans le cadre de la fortune du conte fantastique et du procédé de l'allégorie, on peut cependant supposer qu'il existe un lien entre une expérimentation balzacienne portant sur les formes d'écriture les plus variées et sur l'exploitation de procédés formels propres à la caricature graphique. En raison de la composante allégorique de celle-ci - dont il a pu apprécier l'efficacité et le potentiel par ses commentaires - on peut penser que Balzac s'est laissé séduire par ce code

¹ L'allégorie, « en tant que narration, [...] est un enchaînement d'actes ; elle met en scène des personnages (êtres humains, animaux, abstractions personnifiées) dont les attributs et le costume, dont les faits et gestes ont valeur de signes, et qui se meuvent dans un lieu et dans un temps qui sont eux-mêmes des symboles. » H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, 1998, p. 65.

² « 'Mais Monsieur', dit un passant, 'cela est rond comme une calotte' ». OD, p. 736. Selon Todorov, « Si ce que nous lisons décrit un événement surnaturel, et qu'il faille pourtant prendre les mots non au sens littéral mais dans un autre sens qui ne renvoie à rien de surnaturel, il n'y a plus de lieu pour le fantastique. » T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 69.

³ P.-G. Castex, *Le Conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1994 (1^{ère} éd., 1951).

⁴ T. Todorov, op. cit., p. 67.

visuel à des fins qui, dans le cas de *Zéro* et de *Tout*, sont manifestement polémiques à l'égard des journées de Juillet.

La passage à 'La Caricature'

Une fois rentré de son séjour en Touraine, Balzac s'éloigne progressivement de la rédaction de *La Silhouette*. La parenthèse provinciale lui avait permis de considérer les journées révolutionnaires avec un certain recul, physique et psychologique, ce qui s'était traduit par un sentiment de désillusion perceptible, d'ailleurs, dans ses contes fantastiques. Sa dernière collaboration date du 10 octobre 1830. En effet, pendant son abstention volontaire de la vie culturelle et politique parisienne, Balzac fait un bilan de son activité journalistique. Son travail pour la presse est analysé à la lumière des vicissitudes politiques en cours, et à celle de ses propres projets littéraires. Dans cette période brève mais intense -pour les prises de positions qui s'en suivirent -, un événement significatif a lieu : l'abandon du journal de Girardin coïncide avec le lancement d'un nouveau projet de presse ouvertement satirique placé sous la direction de Philipon, *La Caricature* ; la contribution de Balzac est décisive pour la rédaction des premiers numéros. Nous montrerons les moments saillants de ce passage, pour préciser ensuite les caractéristiques de l'intervention de Balzac et les mettre en rapport avec son expérience au sein de *La Silhouette*.

La Silhouette avait progressivement abandonné le débat sur les arts pour s'orienter vers une satire politique toujours plus marquée.¹ Et ce, peu avant l'été 1830. Ce changement de perspective a été inauguré par l'introduction de la rubrique « Caricature de la semaine ». Il s'en est suivi un *crescendo* d'attaques « par images » qui atteignent son paroxysme avec la publication de la célèbre caricature de Philipon représentant Charles X en jésuite, publiée le 1^{er} avril 1830. Elle lui vaut évidemment des poursuites judiciaires. Cet activisme républicain se traduit ensuite, lors des journées de Juillet, par une participation active à l'émeute : Philipon et Grandville, par exemple, prennent

¹ Nous nous contenterons de synthétiser les démarches principales de celle-ci, en renvoyant encore une fois à *Balzac journaliste* pour la reconstruction détaillée des facteurs qui ont concouru à la fermeture de *La Silhouette*.

part aux barricades. Tout en résistant au changement de régime, le journal est abandonné par Ratier, puis Philipon décide de fonder un journal concurrent sous la direction d'Auguste Audibert, rédacteur en chef. Celui-ci, qui a été également le rédacteur de *La Silhouette* pendant quelques mois, a peut-être contribué au naufrage de cette dernière.¹

L'intérêt assidu de *La Silhouette* pour le politique éloigne donc Balzac qui oriente à cette époque-là ses ambitions de renouvellement vers la satire littéraire. Pour lui, la satire française n'a rien à envier aux autres pays.² Cette conviction augmente chez Balzac au fil de son expérience journalistique, spécialement lorsque *La Silhouette*, journal manifestement satirique et d'inspiration anglaise, se laisse prendre au jeu de la ferveur révolutionnaire.

La parenthèse de Juillet suscite chez Balzac le désir de faire un bilan critique de ses collaborations journalistiques. Ce n'est donc pas un hasard si l'écrivain profite de son séjour en Touraine pour lire la presse parisienne, et surtout pour relire quelques-uns des journaux auxquels il a jusque là participé. Il passe ainsi en revue toute la collection de *La Mode*, qu'il continue à recevoir, pour écrire un code de l'élégance dont il reste plusieurs traces dans le *Traité de la vie élégante*,³ ainsi que dans quelques numéros de *La Silhouette*. Dans ce dernier cas, la lecture a pour but de permettre un échange d'opinions avec Ratier. D'abord, il demande que le journal lui accorde une place plus grande, pour qu'il puisse y fournir des textes de plus longue haleine que ceux que les exigences typographiques imposaient. Mais c'est une autre idée de journal artiste qu'il poursuit : un journal satirique fondé sur un rapport plus étroit entre satire et arts.⁴ Dans ce type de réflexion se situe l'intention de Balzac d'adhérer au *Sylphe*, au *Lutin* et à *Trilby*, qui était avec le quotidien élégant *Le Follet* (connu sous le nom de « Journal rose ») un exemple de presse où la satire était liée à une littérature de qualité.⁵ Ce projet, voué à l'échec, ouvre

¹ BJ, p. 389-391.

² C'est la leçon qu'on tire de cet article sur la reconstruction de la physionomie nationale, qui fut intégré par les propos de « Des artistes » et dans d'autres articles, comme par exemple « Des mots à la mode » (22 mai 1830) et « De la mode en littérature » (29 mai 1830), publiés dans *La Mode*, ainsi que dans le *Traité de la vie élégante* de la même année.

³ BJ, p. 288.

⁴ *Ibidem*, p. 287.

⁵ *Ib.*, p. 285, 286 et 389.

cependant la voie à la participation de Balzac à *La Caricature morale, politique, littéraire*.¹

Fondé le 1^{er} novembre 1830 à Paris et actif jusqu'à 1835, cet hebdomadaire du jeudi est probablement le produit d'une action habilement combinée, dirigée par un ex collaborateur de *La Silhouette*, Charles Philipon, qui a profité de la faillite de celle-ci pour lui voler son public et ses rédacteurs, dont notamment Balzac. Le journal a pu en effet bénéficier d'une présence active de l'écrivain lors du nouveau lancement. Même si des problèmes d'attribution demeurent en raison de l'usage obligé des pseudonymes au sein de la rédaction, on sait avec certitude que Balzac a participé à la phase apolitique de la revue, les deux premiers mois et demis d'activité, du mois d'octobre au mois de décembre 1830.² L'écrivain y aurait participé régulièrement jusqu'au 10 octobre, et moins régulièrement en février, mars et août 1831 puis en mai 1832.³

L'analyse des textes balzaciens de *La Caricature* révèle qu'il a développé ultérieurement ses réflexions sur la nécessité d'une écriture littéraire et satirique capable d'appréhender et de « rendre » en même temps la « physionomie » nationale. Les différents textes balzaciens qui ont été intégrés dans *La Comédie Humaine*, analysés par d'autres chercheurs ne feront pas l'objet de notre étude.⁴ Nous nous arrêterons plutôt au *Prospectus* du journal, publié le 1^{er} octobre 1830,⁵ car ce texte montre que l'adhésion de Balzac à ce journal donna lieu, au XIX^e siècle, à la première théorie originale concernant la synergie entre littérature et caricature. Cela ne nous empêchera pas néanmoins de nous référer à d'autres articles au fil de notre discours.

¹ Voir le chapitre « La Caricature. Un lancement réussi », BJ, p. 405-457.

² Contrairement au projet esquissé par Ratier en juillet, il n'y eut pas de rubrique d'actualité politique à *La Caricature* pendant les deux premiers mois d'exploitation. Pour avoir une timide tentative en ce sens, il faut attendre le numéro 9, le 30 décembre, date à laquelle apparut une nouvelle rubrique intitulée « Pochades ». Un nouveau collaborateur, qui signe Triboulet, y donnait un libre commentaire des événements de la semaine. *Ibidem.*, p. 413-414.

³ Pour la liste des articles, voir BJ, p. 455-457.

⁴ Pour une reconnaissance des articles assimilés à *La Comédie Humaine*, nous renvoyons à BJ ainsi qu'aux OD, p. 1591-1639.

⁵ OD, p. 795-798. Il est reproduit intégralement dans la section *Annexe* du présent travail.

L'*incipit* montre clairement la grande place attribuée à la caricature nationale : « En France, comme en Angleterre, la caricature est devenue un pouvoir ». ¹ Au dessin anglais considérée comme trop distante, s'oppose ainsi une production française qui, lors de la révolution, a montré sa capacité d'intervention politique : les lithographies lancent des « attaques », celles-ci se traduisent en de véritables actions. ² Grâce à la production lithographique industrielle, la caricature a su répondre à cette « avidité des plaisirs oculaires » qui caractérise, selon Balzac, l'époque actuelle, en mettant en place un « musée en plein vent » susceptible d'informer ses spectateurs par les images. ³ Si dans ce *Prospectus* il considère la caricature comme un simple moyen, plus incisif que « la plaisanterie écrite » car elle « parle tout à la fois aux yeux et à l'esprit », ⁴ Balzac fournit des indications très détaillées sur les textes écrits : « le texte, joint au journal, [qui] sera fidèle au titre, quelque difficile que cela puisse paraître ». ⁵ Ainsi l'écrivain, dans la seconde moitié du texte, s'attache à définir les modalités d'une écriture caricaturale, « une littérature spéciale dont les créations » pourraient « correspondre aux folies de nos dessinateurs ». ⁶ Celle-ci rencontre la caricature à travers la « charge » :

La charge, car nous nous permettrons ici ce mot technique des ateliers, la charge que Charles Nodier a faite des divers styles dans ses *Questions de littérature légale* ; les *Contes fantastiques* par lesquels Hoffmann s'est moqué de certaines idées ; les peintures des mœurs parisiennes, arabesques délicates dont les

¹ OD, p. 795.

² « Mais autant nos voisins [anglais] sont froids et allégoriques dans leurs compositions, autant nous sommes francs dans nos attaques et clairs dans nos allusions. » *Ibidem*, p. 795.

³ « Aujourd'hui les procédés de la lithographie ont permis de rendre presque vulgaire cette jouissance exquise que les Parisiens seuls pouvaient renouveler tous les jours dans les rues, ou çà et là sur les boulevards. L'affluence et la joie des amateurs qui fréquentent ces musées en plein vent ont constaté d'avance le succès d'un journal qui aurait pour but de faire participer la province à ces saillies d'atelier qui causent de si vifs plaisirs, à ce langage éphémère qui créent les railleries d'opposition. Être instruit de tout, *être à la hauteur de son siècle*, disent les écrivains doctrinaires, devient une nécessité. » L'italique est de Balzac. *Ibidem*, p. 795-796.

⁴ *Ib.*, p. 796.

⁵ *Ib.*

⁶ *Ib.*

journaux sont souvent ornés, nous ont suggéré de réunir des caricatures écrites à des caricatures lithographiées.¹

Synonyme de caricature, la charge représente à notre avis un type d'écriture susceptible de catalyser les instances que Balzac avait précédemment revendiquées dans la presse artiste sans les avoir cependant analysées, avec une conscience plus approfondie du rapport entre littérature et dessin satirique dont ce nouveau texte fait état.

En premier lieu, la référence de Balzac au texte de Nodier indique que la charge a pour objet la réalisation d'un discours méta-artistique ou métalittéraire visant à réfléchir sur les genres ou sur les styles existants. Ainsi, le renvoi aux *Questions de littérature légale* nous permet de mettre en relation la nécessité constante, chez Balzac, d'une réflexion sur les arts avec le nouveau projet de *La Caricature*. En particulier, elle relie l'écriture journalistique satirique aux nouvelles pratiques d'écriture au sein du champ littéraire naissant.

Comme le rappelle Jean-François Jeandillou,² le texte de Nodier a été réédité en 1828, la première édition anonyme datant de 1812. Dans cet ouvrage, poursuit le critique, Nodier stigmatise des « actions [...] honteuses » telles que la contrefaçon, le pastiche, la production de faux manuscrits, la référence à des livres ou à des auteurs dont l'existence est incertaine, en reprochant des méfaits que lui-même n'avait pas d'ailleurs manqué de perpétrer. Avec une lucidité précoce, Nodier reconnaît l'introduction en littérature de détournements qu'il compare avec beaucoup de méthode, tout en faisant de la théorie à partir de sa propre pratique, car lui-même s'était servi de ces escamotages. Dans un tribunal des lettres apparent, il montre les paradoxes d'une écriture où les frontières entre les catégories sont très souples, ainsi que les paradoxes d'une lecture nécessitant d'une participation active d'un lecteur qui doit cesser d'avoir une attitude contemplative à l'égard de l'œuvre. Il doit interagir avec celle-ci et compléter, par le discernement de ces mêmes pratiques, l'acte de création.

¹ OD, p. 797.

² J.-F. Jeandillou, «Le tribunal des lettres: Nodier et *Les Questions de littérature légale*», in *Revue d'Histoire littéraire de France*, 1999, n. 1, p. 57-74.

Or, ces éléments ont été étudiés de façon systématique et regroupés sous l'appellatif de « poétique de la supercherie littéraire »¹. Il s'agit d'une prolifération de mystifications liées à la diffusion de l'écriture journalistique, et qui proviennent directement d'une conception marchande de la littérature. Elles s'accompagnent également d'un type de supercherie commerciale - la tromperie sur le paratexte - pratiquée par les librairies avec la complicité des auteurs. Dans ce cadre, la référence balzacienne aux *Questions* de Nodier acquiert alors une grande importance. Par cette opération, l'auteur de « De l'état actuel de la librairie » inscrit avec lucidité *La Caricature* dans un nouveau contexte économique et culturel. Mais il ne se limite pas à souligner l'actualité du nouveau projet de l'imprimerie Ratier. Il revendique pour les textes écrits de ce journal l'adhésion à cette « poétique de la supercherie », à une esthétique de la mystification qui prend une forme de mieux en mieux définie dans les pages du journal et se nourrit des relations établies avec les autres membres du champ.

Outre son message poétique inédit, la définition balzacienne de la charge explicite le lien avec le fantastique que nous avons souligné lors de l'analyse de ses articles pour *La Silhouette* : la caricature littéraire est rattachée au genre de conte introduit par Hoffmann, dans la mesure où elle partage avec celui-ci sa contestation de « certaines idées ». Le recours à l'imagination, dont nous avons relevé précédemment les potentialités expressives, est encore une fois subordonné à un exercice actif mais mesuré de la raison. Cette idée est confirmée par la référence à l'icône de l'arabesque, qui renvoie à des représentations ornementales nées d'une « rêverie contrôlée »². Mais surtout celle-ci se donne comme fin la représentation des « peintures de mœurs parisiennes », donc à ce référent qui doit être malgré tout reconnaissable et qui renvoie d'une part aux couches de la société métropolitaine mais aussi aux arts et à la politique.³ L'idée centrale, comme on peut le lire plus loin dans le

¹ M.-È. Thérenty, *Mosaïques*, *op. cit.* Voir le chapitre homonyme : p. 102-182.

² A. Chastel, *La Grottesque*, *op. cit.*, p. 30 et 77.

³ «Ainsi, la plume et le crayon n'épargnent ni les jeunes antiquités de nos théâtres, ni les acteurs, ni les médiocrités. Le théâtre politique, les niaiseries de nos hommes d'État, les ridicules de nos mœurs, les systèmes littéraires dont nous raffolons, tout enfin, passera sous le fouet élégant d'une satire de bonne compagnie. » *Prospectus*, OD, p. 797.

texte, est de dépasser la périodicité et le côté fragmentaire des publications hebdomadaires pour atteindre un but plus ambitieux : produire « une histoire vive, parlante, colorée, de nos mœurs et de notre politique » par les textes et par les images.¹

Le besoin de fixer des repères théoriques dans un contexte instable et complexe pousse Balzac à préciser, dans la dernière partie du *Prospectus*, des formes littéraires conformes aux références établies. Aussi fait-il appel à un texte unique divisé en quatre rubriques. Dans cette organisation, les étiquettes choisies renvoient au « lexique d'atelier » :

Chaque numéro contiendra un article intitulé : *Caricatures morales, religieuses, politiques, scéniques, etc.*

Sous cette rubrique, nous entreprenons de faire la satire des ridicules généraux, quand les hommes qui les auront mis à la mode commenceront à s'en moquer.

Un second article sera destiné, sous le titre de *Caprices ou fantaisies*, à recueillir les débauches d'imagination qui échappent à nos meilleurs écrivains dont les folies sont quelquefois plus remarquables que leurs ouvrages sérieux.

Sous le nom de *Croquis* nous tâcherons d'offrir des scènes vraies, gracieuses, ou satiriques et piquantes, qui peindront les mœurs modernes.

Quant à l'article *Charges*, le modèle que nous en donnons dans ce prospectus explique assez notre pensée : c'est un hommage rendu à cette littérature bouffonne et souvent profonde dont les *Scènes populaires* de Henri Monnier peuvent donner une idée.²

On peut aisément remarquer le caractère générique des définitions qui accompagnent ces étiquettes littéraires. La difficulté d'établir des frontières entre ces types d'articles a été soulignée à plusieurs reprises : l'usage de chacun des quatre pseudonymes sous lesquels se cachait Balzac des mois d'octobre à décembre 1830 - Alfred Coudreux, le comte Alex de B***, Henri B. et Eugène Morisseau – devait, dans un premier temps, renvoyer à des rubriques diversifiées. L'étude des textes attribués avec certitude à Balzac, montre en effet que ces quatre rubriques ne correspondent pas à de typologies d'écriture caricaturale diverses, Balzac ne respectant pas les restrictions que lui-même avait imposées. Cela nous permet de conclure que

¹ *Prospectus*, p. 797.

² OD, p. 797-798.

L'importance du *Prospectus* ne réside pas dans la définition structurale de *La Caricature* : celle-ci, par des conditions liées aux caractéristiques du champ littéraire, est vouée au changement. Ce document programmatique représente plutôt l'aboutissement du parcours balzacien dans la presse satirique. L'écrivain, plongé dans le milieu de la presse de 1830, est fasciné par le potentiel expressif de la caricature qui croise souvent ses réflexions sur la notion d'auteur et de littérature. Son désir de définir son propre projet littéraire le conduit à approfondir ces mêmes interactions avec la caricature. A travers le tournant existentiel et artistique de Balzac, nous assistons donc à un renouvellement du rapport entre littérature et caricature. Celui-ci acquiert un statut inédit : on retrouve certes un dessin satirique français, allégorique et physiognomonique, d'inspiration anglaise cherchant néanmoins à s'autonomiser, et, de l'autre, une charge qui en serait le pendant littéraire - d'abord expérimentée, puis définie par Balzac. Celle-ci exploite alors le vocabulaire graphique et symbolique du dessin caricatural où le rapport entre écriture fantastique et études de mœurs donne lieu à des recoupements féconds. Une telle opération n'est possible que parce que la satire visuelle et la satire verbale attribuent à l'image une nouvelle fonction – elle est « à voir » et « à lire » - . Cette nouvelle fonction est à mettre en rapport avec la naissance du champ littéraire français, avec la remise en cause du statut de l'artiste et de ses capacités expressives qui en découle, ainsi qu'avec celle de l'œuvre d'art en général. Un semblable bouleversement tend alors à créer un symbolisme nouveau qui serait le produit des changements en cours. On retrouve ici un certain parallélisme entre le substrat sociologique et culturel qui permet aussi bien la naissance de la caricature à Bologne et sa renaissance en France lors de la Monarchie de Juillet : comme l'ont montré en effet Ernst Kris et Ernst H. Gombrich, celle-ci était liée à une nouvelle notion, revalorisée, de l'artiste, qui refusait son statut d'artisan pour revendiquer l'autonomie de sa capacité créatrice, capacité qui s'extrinsèque, comme l'a souligné Giovanni Gurisatti, dans la maîtrise des deux tendances mimétique et expressive, tangibles dans les « portraits chargés » mais extensibles à toutes les autres représentations caricaturales.¹ C'est donc à l'intérieur du débat romantique que la question est

¹ Nous avons traité longuement ces positions dans la partie des prémisses théoriques à cette étude.

ré-actualisée : les textes de Balzac montrent qu'à son avis il était nécessaire non seulement de donner de la dignité à l'artiste et à son art, mais que ce talent créateur avait besoin, pour s'épanouir, de trouver des moyens rhétoriques et expressifs différents, en accord avec le présent culturel et social. On peut donc conclure que sa production journalistique de 1830 lui a permis d'élaborer une nouvelle notion du rapport entre littérature et caricature moderne, une notion plus vaste qui montre comment un système d'éléments différents, d'un point de vue théorique et formel, peut avoir une incidence variable dans les textes caricaturaux, dans des textes qui, sous une apparence légère et éphémère, utilisent des instruments appartenant à l'ordre de l'imagination et du symbolique, ainsi que des moyens empruntés au satirique et au critique, pour fonder une analyse de la société à fonction moralisatrice (donc éducative) pour les contemporains, et documentaire pour les générations à venir.

I. 3. Un premier bilan critique

Nous avons montré qu'au XIX^e siècle la caricature entre en contact avec la littérature sous des formes jusque là inconnues. Nous avons mis l'accent sur deux perspectives différentes que l'écriture peut adopter quand elle aborde le dessin satirique : historique et idéologique d'une part ; journalistique et littéraire de l'autre. Elles donnent lieu à deux types assez différents d'écriture : celle des écrits érudits qui visent à analyser et à expliquer la caricature, celle de l'écriture journalistique qui rencontre la caricature dans le cadre d'un nouveau panorama socioéconomique et culturel. Dans le cas de la presse, littérature et caricature se rencontrent dans le champ littéraire des années 1830, en particulier au sein de la petite presse satirique à un moment où celle-ci se développe et réfléchit sur elle-même. *La Silhouette* et *La Caricature* montrent le cas de journaux satiriques qui cherchent à s'autonomiser par rapport à un modèle très répandu sous la Restauration et lié surtout à la satire verbale. La caricature sollicite, par le biais des textes écrits et des planches, une réflexion critique sur l'état social et culturel de la France, ainsi que sur le statut de l'art et de l'artiste. Dans ce climat de renouvellement, la littérature

entre en contact avec la caricature, véritable innovation de la presse satirique de l'époque. Comme le montrent les articles de Balzac, la richesse du dessin satirique partage avec la littérature ses mêmes enjeux, tout en fournissant des outils expressifs intéressants. Cela aboutit à la définition balzacienne de la *charge*, à savoir d'une écriture de la mystification qui réfléchit polémiquement sur les arts et sur les idées contemporains à travers une écriture qui dépasse les frontières du portrait et s'inspire de tendances multiples, comme l'étude de mœurs, les scènes dialoguées qui se situent dans le sillage de l'œuvre littéraire d'Henry Monnier ou dans celui du conte fantastique hoffmannien. Or, l'histoire des principaux journaux satiriques de l'époque montre que le débat culturel qu'ils ont suscités à leurs débuts, et qui s'est manifesté, du point de vue littéraire par une production fictionnelle brève ou par des textes théoriques sur les arts, est éclipsé par des dessins politiques qui deviennent eux-mêmes les porte-parole du comité de rédaction. Par une impulsion forte apportée par les journées de Juillet, la caricature devient donc militante. Elle s'impose au fur et à mesure comme un registre figuratif susceptible de donner une image visuelle à une réalité conçue comme la succession d'événements et de personnages liés à l'actualité politique. La production de Grandville et de Traviès, mais surtout de Daumier, est diffusée au rythme hebdomadaire de *La Caricature*. L'intervention de personnages qui reviennent continuellement, donne ainsi lieu à une histoire visuelle à part entière, où chacune des figures est reconnaissable par des caractéristiques qui le connotent. On peut citer l'exemple du ministre d'Argout (ill. 4).



(ill. 4) H. Daumier, *D'Arg ...*, in *La Caricature*, planche n. 188 de la série *Les Célébrités de La Caricature*, 9 août 1832.

Celui-ci se distingue par les ciseaux de la censure qui répriment les arts et par son nez prononcé. Dans le cas de cette planche publiée dans *La Caricature*, la mise en relief d'éléments rattachés respectivement au métaphorique et au physique glisse vers la synecdoque : ils arrivent à remplacer le référent, à intervenir à sa place. La compréhension du message est assurée par la répétition des présences au fil des numéros du journal, ainsi que par la complicité du lecteur.

Le dessin satirique montre en outre que le processus contraire est possible, à savoir que la caricature est capable produire une réalité perçue comme telle aux images qu'elle construit. Comme l'a remarqué Ernest H. Gombrich à propos du procédé de transformation par lequel Philipon a transformé le visage de Louis-Philippe en poire (ill. 5), le portrait comique – mais ce principe peut à notre avis s'étendre à l'ensemble des représentations satiriques qui se situent de la révolution de Juillet aux lois de septembre 1835 – instaure le principe d'équivalence comme critère de représentation du monde.



(ill. 5) Les *Croquades faites à l'audience du 14 novembre* par Philippon ont été publiées à l'état d'autographe dans le supplément au numéro 56 de *La Caricature*, le 24 novembre 1831.

« L'apparition du portrait caricatural » affirme l'historien dans *Art and Illusion*, suppose qu'on a pu découvrir la différence théorique qui existe entre la ressemblance et l'équivalence ». ¹ D'après ce principe, poursuit l'auteur, le public de l'image satirique perçoit « non pas [des] similarités, mais [des] équivalences qui [lui] permettent de voir la réalité comme s'il s'agissait d'une image, et une image comme une réalité ». ² La présence massive de la Poire louis-philipparde qui remplace la figure du souverain en est la confirmation. Rabaisé par sa transformation en fruit, le roi-végétal est alors représenté en action (ill. 6).

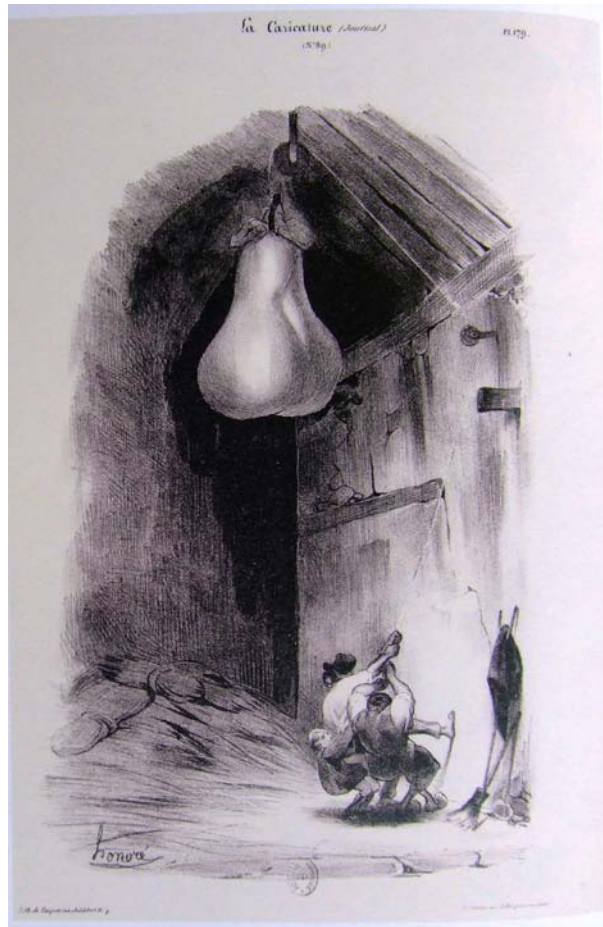
¹ E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A study in the Psychology of pictural Representation*, Oxford, Phaidon Press, Ltd, 1960 [tr. fr.: *Art et illusion*, Paris, Gallimard, 1971, p. 425].

² *Ibidem*, p. 427.



(ill. 6) H. Daumier, *Chimère de l'imagination*. – *Mon Dieu ! si j'allais faire un enfant à tête de Poire ... ou bien en Lobeau ... un d'Argout ... un Soult ... un Dupin ... ah ! mon Dieu ! un Kératry !!!!*, in *Le Charivari*, planche n. 244 de la série *L'Imagination*, 7 février 1833. Une femme enceinte est troublée par un cauchemar où la Poire, coiffée d'un haut de forme et pourvue d'un parapluie, est à la tête d'une procession de personnages politiques représentés en figurines grotesques.

Sa caricature devient l'icône d'un pouvoir maladroit, ridicule et redoutable, qu'on peut attaquer par l'arme du rire. Quand Daumier représente le fruit comme la victime d'une action de rébellion (ill. 7), sa planche est considérée comme un affront à l'institution royale, voire une incitation trop explicite à la subversion. Les poursuites judiciaires s'enchaînent.



(ill. 7) H. Daumier, *Ah ! His ! ... Ah ! His ! Ah ! His ! ...*, in *La Caricature*, planche n. 179, 19 juillet 1832. Deux hommes et un enfant lèvent par une poulie une grosse poire. Celle-ci est suspendue et on comprend qu'elle sera bientôt laissée tomber sur le sol.

On peut donc affirmer qu'une synergie de conditions techniques propices, de caricaturistes talentueux et d'un climat social et culturel favorable a permis le succès d'une caricature dont le statut a changé : si, comme on a pu le constater dans le cas des études d'érudition, le dessin satirique se limitait jusque là à des commentaires d'événements, la caricature du XIX^e siècle agit selon un code communicatif différent. Grâce à une atmosphère culturelle qui attribue aux arts visuels un symbolisme qui se veut nouveau par rapport au passé, elle est de plus en plus conçue comme une forme d'expression capable d'intervenir concrètement, en créant par les images une réalité autre tout en restant dans le domaine de la critique de l'actualité. L'insertion du dessin dans

les objets visés par les lois répressives de septembre 1835 confirme ce constat. Cette mesure, qui a notamment provoqué la fermeture de *La Caricature*, soumet à la censure préalable les dessins « de quelque nature et espèce qu'ils fussent ».¹ Le pouvoir légitime ainsi la caricature : elle peut devenir délit, un acte illicite susceptible de nuire aux institutions et à la collectivité.²

Cependant, la rédaction de *La Caricature* réunie autour d'un Philippon fin découvreur de talents et habile rédacteur de légendes, ne cesse de déjouer la censure et de réagir aux répercussions judiciaires. Elle fonde *Le Charivari*, qui naît en 1832 et durera pendant tout le siècle. Le nouveau projet est un quotidien « publiant chaque jour un nouveau dessin », comme le revendique explicitement son sous-titre. Le prospectus du 1^{er} décembre montre une prise de conscience explicite du langage nouveau et incisif diffusé grâce aux dessins satiriques:

Quand nous fondâmes la Caricature, nous avons le pressentiment que cette langue toute nouvelle en France, mais si appropriée au caractère national, serait bientôt populaire chez nous, comme depuis longtemps déjà elle l'était chez nos libres voisins. Le succès a dépassé nos espérances, nous pouvons le dire sans vanité, car c'est un fait patent. A ce point un des organes du ministère, annonçant la publication de caricatures dans un esprit opposé au nôtre, proclamait hautement que le crayon est désormais une *arme puissante dont chaque opinion doit faire usage à sa manière*.³

La caricature s'impose ainsi comme style, un style qui agirait au moyen de procédés de composition précis et visant à une réception spécifiques. En outre, elle se donne à lire comme une forme d'expression consciemment critique. Loin de toute prétention à l'objectivité, elle défend donc une idée qui se cache derrière une surface soumise à l'observateur. Si donc celle-ci s'éloigne d'un débat explicitement littéraire, on peut penser que le dessin satirique, en tant que modalité de perception et de représentation du monde, peut continuer à intéresser les écrivains. Au cours des vingt années qui séparent la révolution de Juillet à l'avènement du Second Empire, les journaux

¹ C. Bellanger, J. Godechot, P. Guiral et F. Terrou (dir.), *Histoire générale de la presse*, op. cit., p. 113.

² Le Robert, Paris, 2004, p. 672.

³ *Prospectus*, in *Charivari*, p. 1. L'italique est dans le texte.

satiriques augmentent et les images se multiplient. Champfleury offre à notre avis un exemple intéressant d'œuvre littéraire qui entretient avec la caricature un rapport moins explicite digne d'être interrogé.

DEUXIÈME PARTIE

LITTERATURE ET CARICATURE
DANS L'ŒUVRE DE CHAMPFLEURY
AVANT L'HISTOIRE DE LA CARICATURE
(1844-1865)

La deuxième partie de cette étude analysera l'œuvre de Champfleury avant *l'Histoire de la caricature*. Dans les limites chronologiques fixées, 1844-1865, il s'agira d'examiner la production de ses débuts jusqu'à la publication du premier volume de l'ouvrage encyclopédique, *l'Histoire de la caricature antique*. L'approche est à la fois diachronique et thématique, et permet d'envisager le *corpus* dans ses interactions avec le dessin satirique et la charge littéraire telle qu'elle s'est développée à partir de la définition balzacienne. Certes, cette démarche pose des problèmes de méthode, car la production de Champfleury désoriente par son abondance et par sa diversité.¹ Une quantité considérable d'articles touchant à des sujets différents croise en effet, selon l'habitude de l'époque, des publications en volume. Celles-ci recueillent à la fois des feuilletons de romans publiés d'abord pour la presse et des articles épars repris dans plusieurs recueils, parfois avec quelques modifications. Plusieurs difficultés se présentent alors au chercheur qui veut entreprendre une étude systématique de l'œuvre de Champfleury, non seulement en raison de l'abondance de ses écrits, mais aussi parce que cette œuvre traverse des moments historiques différents et délicats. *L'Histoire de la caricature* est en effet précédée d'une œuvre qui s'insère dans des contextes sociaux et politiques en mutation, comme la fin de la Monarchie de Juillet suivie par la Révolution de 1848 et la Deuxième République, ainsi que par l'instauration du Second Empire à partir de 1852.

Questions de méthode

Dans sa thèse très documentée, Léon-Pierre Raybaud a bien montré l'ampleur des intérêts de l'écrivain.² Cette étude, dont la perspective biographique comble un vide important dans les recherches sur Champfleury, manifeste pourtant les limites de son approche : elle montre dans quelle

¹*L'œuvre de Champfleury dressée d'après ses propres notes, et complétée par Maurice Clouard* (Paris, Léon Sapin, 1891) reste, malgré ses imprécisions et quelques lacunes, une référence fondamentale pour suivre toute la production de l'auteur. Nous suivrons cette chronologie en signalant pour chaque cas les erreurs et les omissions éventuelles.

²L.-P. Raybaud, *Champfleury entre l'étrange et le réel. Essai sur son évolution littéraire*, Thèse d'état sous la direction d'Henri Mitterand, Université Paris 3, 3 tomes, 1990.

mesure l'œuvre est l'expression d'un auteur menacé par des « psychoses familiales », ¹ et pour cela en quête de sa propre identité d'homme et d'écrivain. D'après le critique, l'œuvre entière de Champfleury serait une régression vers son enfance, « cette patrie morose, dont le souvenir obsédant prolifère et finit par tout envahir ». ² Le souci de mettre de l'ordre dans une production très hétérogène, lié à l'objectif de mettre en cause cette « hypothèque réaliste » ³ qui, malgré tout, pèse aujourd'hui encore sur Champfleury, a en outre poussé Léon-Pierre Raybaud à suivre l'évolution de la théorie du réalisme en privilégiant les études de mœurs au détriment de la critique d'art et des pantomimes. L'intérêt du critique pour les formes d'expressions mineures ou non verbales occupe en effet une place réduite par rapport à la production narrative. Une section, consacrée aux arts populaires, rassemble les chansons de province, les faïences patriotiques et la caricature. Celle-ci, si l'on en croit la dizaine de pages que cette thèse lui consacre, ne ferait son apparition qu'en 1851, parallèlement au projet de *l'Histoire de la caricature*. ⁴ Le phénomène, donc, n'est pas envisagé dans ses rapports avec la production littéraire passée ou contemporaine de l'écrivain.

Cependant, dans la perspective qui est la nôtre, il est intéressant de remarquer qu'au sein d'une production hétéroclite, parfois chaotique mais typiquement dix-neuviémiste, des rapports plus anciens et intenses continuent d'exister, chez Champfleury, entre la caricature et d'autres domaines d'enquête, la littérature en premier lieu. Un même fil conducteur unit en effet les diverses manifestations de l'écriture de Champfleury : la présence, dès ses débuts, d'enjeux intersémiotiques qui se manifestent par la convergence d'instances esthétiques dans sa critique d'art d'une part et dans ses fictions (récits brefs, puis romans) d'autre part. Le lieu, physique et socioculturel, où ces deux formes d'écriture se rencontrent, est le journal, en particulier le journal satirique. Champfleury s'en sert en premier lieu par opportunisme, car la collaboration au sein de la « petite presse » permet d'accéder au champ littéraire. L'initiation des jeunes écrivains passe, encore dans les années 1840,

¹ L.-P. Raybaud, *Champfleury entre l'étrange et le réel.*, op. cit., p. 31.

² *Ibidem*, p. 11.

³ *Ib.*, p. 1.

⁴ Voir le paragraphe : « L'art populaire des villes : la caricature », in L.-P. Raybaud, *Ib.*, 2^e partie, chapitre III, section 1, p. 1171-1180.

par le niveau le plus bas de l'échelle de légitimité littéraire. Si, à cette époque, l'écriture satirique échappe souvent à des projets éditoriaux cohérents, elle se consolide comme un mode d'écriture répandu et susceptible d'alimenter un marché économique dont les bénéficiaires ne sont pas, dans la majorité des cas, les journalistes. Afin d'appréhender les enjeux en acte, les textes journalistiques joueront, dans notre étude, un rôle de premier plan. Car leur réédition en recueil ne permettrait pas de comprendre les modalités de diffusion des œuvres (comme par exemple le *feuilleton* pour les textes narratifs et le *salon caricatural* pour les critiques d'art) ni le débat culturel que les interventions de Champfleury animent. On se référera à des rééditions en recueil quand le texte en question pourra avoir une fonction poétique particulière servant à notre développement. Tel est le cas de la lettre à Daumier sur *Les Excentriques* qui fait fonction de préface à l'ouvrage homonyme.

Champfleury journaliste entre opportunisme et choix esthétiques

La production de Champfleury pour la « petite presse » montre néanmoins que sa collaboration n'est pas exclusivement soumise à des ambitions de réussite. Nous montrerons que, dans le cadre des contraintes internes au champ, l'écriture critique et satirique de Champfleury devient l'espace où la charge est d'abord exploitée comme outil stylistique ; ensuite, celle-ci est englobée dans des réflexions esthétiques et philosophiques sur le rapport entre littérature et modernité, réflexions qui se cristallisent dans sa théorie du réalisme, avec des implications intéressantes dans l'œuvre contemporaine des manifestes littéraires. La spécificité du parcours de Champfleury consiste, d'après notre lecture, dans le fait que son écriture journalistique suit, dans un premier temps, la mode de la caricature littéraire répandue depuis la Monarchie de Juillet, mais, ensuite, en raison également de l'évolution de la presse satirique illustrée, l'auteur intègre progressivement la charge à une modalité d'écriture analytique dans son propre projet créateur. A notre avis trop négligés par la critique, les vingt ans qui précèdent, voire anticipent *l'Histoire de la caricature* et surtout la production pour la « petite presse » méritent une attention particulière. Car cette période fournit des informations

intéressantes servant à mieux situer la genèse des recherches sur l'image satirique et en même temps à mettre en lumière des aspects intéressants de l'œuvre littéraire de Champfleury.

Un contexte favorable ? Le changement de la presse satirique illustrée à la base du rapprochement entre littérature et caricature

Un contexte socioculturel et politique nouveau stimule d'ailleurs l'intérêt des écrivains pour la caricature. Après 1835, la situation de la presse satirique illustrée change en effet complètement. Nous avons montré à travers l'expérience de Balzac à *La Silhouette* puis à *La Caricature* dans quelle mesure un brusque dérapage thématique s'était produit, autour de 1830, au sein de projets éditoriaux à vocation artistique qui se sont ensuite consacrés à la politique. Certes, la visée satirique restait, car le rire était considéré comme un outil critique indispensable au commentaire de l'actualité ; cependant, les événements de Juillet 1830 liés au talent des artistes de l'« équipe » Philipon, avaient donné lieu à une production figurative de succès, se focalisant surtout contre la monarchie. Les dessins percutants de Daumier et de ses camarades l'emportaient ainsi sur les attaques verbales publiées en même temps dans les pages des journaux. Or, à la suite de l'introduction des lois de censure préventive en septembre 1835 pour les dessins de presse, une reformulation du vocabulaire graphique et verbal était nécessaire. Dans son étude historique de la presse illustrée entre 1789 et 1848, Fabrice Erre a souligné les changements significatifs qui ont eu lieu entre 1835 et 1848.¹ D'après l'auteur, un nouveau contexte social permit non seulement le renouvellement des thèmes abordés par la caricature, mais aussi la notion elle-même de presse satirique.

Si *Le Corsaire* et *Le Charivari* constituent les seules publications dignes d'intérêt qui aient survécu à la répression louis-philipparde, les vicissitudes du quotidien de Philipon catalysent les mutations plus générales en cours au sein

¹ F. Erre, *Les armes du rire : la presse satirique en France 1789-1848*, Thèse sous la direction de Dominique Kalifa, Université Panthéon-Sorbonne, 2007. Voir en particulier le chapitre V : « Vers le *Journal pour rire* (1835-1848) », p. 279-306.

de la presse parisienne. Mis à l'épreuve par un contexte politique et législatif hostile et par des problèmes financiers, *Le Charivari* change souvent de direction et cherche sa ligne éditoriale. Le journal, obligé de se détourner de la monarchie, aborde, alors, la satire sociale : à l'attaque des hautes sphères du pouvoir suit l'observation de la société qui les soutient.¹ Ce changement de perspective glisse, ainsi, vers le traitement des comportements individuels et collectifs: d'une part la satire appréhende les petits ridicules de la vie quotidienne, d'autre part, elle se concentre sur les événements susceptibles d'orienter l'opinion et les actions publiques. L'actualité culturelle devient alors un objet privilégié. Milieux et personnages en vue sont ainsi présents dans les dessins, comme le montre par exemple la série du *Panthéon charivarique*, publiée entre les mois d'octobre 1838 et de février 1839, où artistes et écrivains contemporains sont représentés sous la forme de portraits-charge.

Le changement d'intérêts du *Charivari* est encore plus net en 1839, au moment où le journal adopte le grand format et revient à des lithographies quotidiennes. Alors, la satire politique est cantonnée dans le numéro du dimanche alors que pendant la semaine, les dessins traitent des thèmes plus anodins, comme le théâtre, l'atelier, les tribunaux, les mœurs en général. Par ces choix, souligne Fabrice Erre, *Le Charivari* « assume donc enfin une orientation plus proche du journal littéraire que du journal satirique. Ses lithographies, souvent qualifiées de 'satire de mœurs', relèvent d'un humour superficiel. L'auteur propose généralement une observation piquante des personnalités que le lecteur bourgeois peut croiser dans la rue, au spectacle et

¹ Ce qui est d'ailleurs souligné par Philippon dans l'article intitulé « En voulant que la presse ne parle de personne et de rien, ils la forceront à parler de tout et de tout le monde », où on lit les paroles suivantes : « La presse radicale ne pouvant plus combattre directement ce qui lui semble, à tort ou à raison, le plus gros des abus, celui qui sert souvent de clé de voûte à tous les autres, c'est-à-dire la forme monarchique ; la presse s'attaquerait dès lors aux abus plus petits, et leur ferait une rude chasse de détail. Ce ne serait plus de grands assauts qu'elle livrerait à la citadelle royale ; ce serait des boyaux, des tranchées, des mines qu'elle pratiquerait peu à peu par-dessous ses fondemens [sic]. Enfin, ne pouvant plus détruire moralement le privilège par en haut, elle l'attaquerait par en bas, elle rongerait peu à peu les petits monopoles qui sont comme les pattes de cette grande marmite qu'on nomme la monarchie, et dans laquelle cuisent, pour un très petit nombre, les rubans, les inutiles pensions, les sinécures, les budgets, les fonds secrets, les privilèges, les monopoles, les faveurs de toutes sortes, dont les ministres se servent pour nourrir et ravitailler le maigre dévouement de leurs souteneurs. » *Le Charivari*, n. 224, 12 août 1835.

dans son cercle social.»¹ Réconfortante pour le lecteur qui reçoit la confirmation de sa propre vision du monde, la caricature n'intervient pas, selon l'historien, pour offrir un regard original ou déstabilisant sur l'actualité. L'évolution du quotidien de Philippon devient alors le signe d'une mutation structurale au sein de la presse satirique de la fin des années 1830. En touchant prudemment aux thèmes sociaux et culturels, elle perd les prérogatives qui la distinguaient, en premier lieu les finalités qui sont à la base du propos satirique lui-même : « Pour être vraiment satirique », précise l'historien, « il faudrait un regard plus critique et plus englobant, et la volonté de bâtir un discours suivi où un véritable questionnement se pose.»² Le rire est progressivement vidé de sa fonction originaire. Il n'est plus l'un des supports de la polémique.

Les autres tentatives éditoriales de Philippon d'après 1835, dont la plus significative est la relance de *La Caricature provisoire* (1838-1842),³ montre la difficulté de construire un langage comique dans un nouveau contexte politique. D'autres journaux, comme *Le Figaro* et *Les Guêpes* d'Alphonse Karr, ont d'ailleurs des problèmes d'inspiration analogues. Ce n'est qu'à l'aube de la Deuxième République que l'évolution de la presse satirique s'accomplit, en cédant la place au « journal comique ». La fondation, le 5 février 1848, du *Journal pour rire* (1848-1855)⁴ établit le modèle dominant de journal illustré. Ici, le rire a la seule fonction de divertir, car il est considéré comme but en soi, pas comme moyen. Si *Le Corsaire Satan* et surtout *Le Charivari* adoptent des formes plus ou moins hybrides avec des retours intermittents à la satire politique, spécialement autour de 1848 quand la liberté de la presse est rétablie, c'est néanmoins le journal comique qui l'emporte.

Visant à amuser son lectorat, le journal comique essaye de faire rire sans blesser : « être gai sans méchanceté, et faire un peu d'esprit sans faire de mal à personne »⁵ devient au fur et à mesure le mot d'ordre de la nouvelle génération de la « petite presse ». Dans ce contexte, on peut aisément

¹ F. Erre, *Les armes du rire*, op. cit., p. 286.

² *Ibidem*.

³ *Ib.*, p. 289-294.

⁴ *Le Journal pour rire* change en 1856 son nom en *Journal amusant*. Il sera publié jusqu'à 1933.

⁵ *Le Journal pour rire*, numéro spécimen, décembre 1847.

comprendre que l'image satirique acquiert un nouveau statut. En effet, au fil des années 1840 les mutations intéressent le côté visuel des publications du point de vue quantitatif et qualitatif. Aux planches uniques hors-texte qui avait rendu célèbres les numéros de *La Caricature* avant 1835, fait place une multiplication de vignettes qui occupent l'espace de la page écrite. Après des tentatives dans *Le Charivari* et *La Caricature provisoire* où des vignettes ornaient les articles, l'image s'intègre au fur et à mesure au texte. Les rapports que celle-ci entretient avec les articles sont multiples, car le dessin peut être indépendant ou faire fonction d'illustration. D'une part, donc, la caricature perd son caractère incisif puisqu'elle n'est plus le véhicule principal du message démolisseur lancé par le journal entier; mais, d'autre part, sa faiblesse relative encourage des interactions avec les textes écrits en favorisant des développements inédits.

On peut donc aisément comprendre que, dans les années 1840, la fonction de la caricature change de manière significative. La disparition de la Poire louis-philipparde est la mutation la plus importante au sein du *corpus* iconographique caricatural. Aucune image ne remplacera son expressivité et son énergie. Avec le fruit royal, le pouvoir magique de l'image satirique que nous avons évoqué à propos de la production de 1830 se dissout, en effet, progressivement. Le principe d'équivalence, valable pour la réception de la caricature en âge romantique, subit alors une érosion. Le développement du comique de mœurs implique que la caricature, plutôt que produire par les images une réalité qui sera perçue comme telle par les observateurs, se renouvelle en pratiquant l'opération inverse : elle vise à rendre par des images risibles un monde qui existe à l'extérieur et qui mérite d'être scruté. Des scènes mondaines aux scènes domestiques, le comique de situation invite à envisager la production caricaturale qui suit les lois de septembre sous une perspective différente de celle adoptée pour les batailles à coups de crayon autour de 1830. Si la comparaison de la caricature d'après 1835 à la situation du dessin satirique sous la Monarchie de Juillet permet d'un côté d'éclairer l'évolution des enjeux culturels et esthétiques évoqués, de l'autre elle risque de détourner l'attention vers les spécificités qui caractérisent celui-ci pendant la période que nous avons choisie d'examiner. L'argumentation de Fabrice Erre invite à réfléchir sur la frontière qui existe entre le satirique et le comique, et à se demander si celui-là a totalement disparu, dans la caricature comme dans la

petite presse. Ou plutôt si, à l'intérieur d'un journalisme illustré divertissant, la caricature n'évoluerait pas en développant une nouvelle forme de regard critique sur l'actualité. En particulier, le partage de l'espace typographique avec les textes écrits et le traitement de thèmes qu'on peut relier à un plus vaste climat culturel de l'époque permettent de pousser plus loin cette réflexion. Un même enjeu unit, en effet, littérature et caricature : l'exigence de représenter, à travers l'art, l'être humain, considéré à la fois comme individu et comme acteur social. On envisagera ce rapport sous l'angle de Jules Champfleury.

Parcours d'analyse

Un regard synthétique sur la production de l'auteur pendant la période que nous avons choisie nous permet de constater la présence d'une écriture très souple qui se confronte avec d'autres modalités expressives où les limites entre le verbal et le non verbal sont constamment franchies. Sa critique d'art, présente surtout dans les pages de *L'Artiste* et du *Corsaire* (devenu ensuite *Corsaire Satan*), vise notamment à interroger les images par la parole. L'ancien *ut pictura poesis* est alors mis en relation avec le développement des arts modernes et des nouveaux moyens de communication. Dans le cas de la pantomime, la parole joue un rôle encore plus complexe, dans la mesure où elle s'éclipse au profit du geste. Elle se transforme en action sous les yeux des spectateurs. L'attention importante aux signes verbaux et non-verbaux, incite Champfleury à réfléchir sur la reproductibilité de l'art, sur les arts populaires, sur les formes du rire moderne au moyen d'une écriture souvent satirique et piquante.

Cela nous permettra de montrer que la caricature est présente dans l'œuvre de Champfleury bien avant qu'il ne décide d'entamer des recherches pour écrire son *Histoire de la caricature*. Notre réflexion naîtra en particulier de l'hypothèse que le type d'activité critique et littéraire que Champfleury conduit au sein de la presse parisienne le pousse à pratiquer un type d'écriture d'inspiration satirique où il exploite inconsciemment les armes de la charge. Les éléments mis en relief par Balzac sont alors repris et actualisés.

Dans les années 1840, participer aux « petits journaux » satiriques est encore pour les écrivains une occasion d'accéder à un champ littéraire français plus structuré que celui des débuts de Balzac, mais encore difficile à définir. La démarche de Champfleury n'est donc pas originale. Toutefois, son expérience est à la fois commerciale et expérimentale : nous aurons l'occasion de préciser que la production critique et fictionnelle de l'écrivain donne lieu à des intersections fructueuses qui le mènent à réfléchir sur son œuvre personnelle et sur les arts contemporains.

L'analyse du *corpus* publié entre 1844 et 1865 se fera en deux temps. Dans un premier temps, on tiendra compte de la production journalistique parue dans la petite presse. Il s'agit d'articles de critique d'art et de nouvelles publiés dans *L'Artiste* et dans *Le Corsaire Satan*. On montrera ici que les questions autour de la reproductibilité et de la représentation de l'homme conduisent l'auteur à faire un usage particulier du portrait comique, un moyen qui lui sert à appréhender la réalité et à critiquer l'actualité sociale et culturelle. Ensuite, la production publiée entre 1848 et 1865 sera envisagée du point de vue de l'affirmation progressive et consciente de la caricature dans la réflexion esthétique de Champfleury. Les articles sur la caricature et les caricaturistes seront alors analysés et mis en relation avec la production biographique et romanesque de l'auteur ainsi qu'avec les manifestes théoriques des années 1850. Dans le cadre de ce parcours, l'insertion de la lettre à Daumier comme préface au recueil *Les Excentriques* (1852) marque à notre avis un moment crucial. Elle manifeste le passage d'un usage inconscient de la caricature à des fins critiques et poétiques et la prise de conscience claire et publique de l'importance du dessin satirique dans une réflexion d'ordre artistique. Cette perspective double, théorique et pratique, aboutira en dernier lieu à mettre en relation l'écriture caricaturale de Champfleury avec la notion de réalisme littéraire que l'écrivain élabore ces mêmes années. Des repères biographiques sur notre auteur permettront de mieux situer sa personnalité dans le contexte socioculturel où il agit.

II. 1. Un jeune homme de province à Paris

Jules-François-Félix Husson-Fleury, qui sera connu dans les milieux artistiques de la capitale sous le pseudonyme de Champfleury, naît à Laon, en

Picardie, le 17 septembre 1821. Fils de Pierre-Antoine Husson-Fleury, un secrétaire de la mairie, et de l'épicière Mélanie-Joséphine Duflot, il appartient à cette petite bourgeoisie d'employés et de commerçants qui s'était développée sous la Restauration, à Paris comme en province.¹ Elève peu brillant,² son éducation se situe parfaitement dans le sillage des conditions socioculturelles nouvelles qui caractérisent les premières décennies post-révolutionnaires, et que nous avons évoquées. Le jeune Husson-Fleury est en effet un enfant de niveau social moyen ayant accès à la culture mais dont l'éducation officielle et d'inspiration classique interagit avec les nouveaux moyens de diffusion d'information et d'idées qui caractérisent son époque. En tant que fils de son siècle, Champfleury affirmera que les journaux et la littérature industrielle ont nourri son esprit et ses ambitions.

Une « singulière éducation »

Dans ses mémoires, Champfleury souligne à plusieurs reprises qu'il a reçu une « singulière éducation » qui aurait orienté toute son existence.³ Dans le cadre d'une écriture de soi auto-légitimante et parfois mensongère dont Léon-Pierre Raybaud a évalué les limites, il est pourtant curieux de constater que deux lieux d'apprentissage s'opposent dans les récits de jeunesse de l'écrivain. D'une part, il critique une institution scolaire inefficace, structurée autour de l'étude de matières classiques. Ce genre d'éducation est considéré comme peu intéressant, voire nuisible.⁴ Des disciplines comme les mathématiques, le grec

¹ Des informations biographiques plus détaillées sont recueillies par Léon-Pierre Raybaud (*op. cit.*) dans son chapitre : « Le goût de la révolte », 1^e partie, chapitre I, p. 1-105.

² D'après la reconstruction de Raybaud, le jeune Husson-Fleury a fréquenté le collège de Laon de 1830 à 1834. Sur les études successives, la documentation étant lacunaire, on peut supposer qu'il a mené des études littéraires entre 1835 et 1838. *Ibidem*, p. 18-20.

³ J. Champfleury, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Paris, Dentu, 1872, p. 29-34.

⁴ Les souvenirs les plus désagréables concernent le « sinistre *collegium*, aux grandes salles tristes, aux vastes cours arides ». Triste et négatif, ce lieu rappelle « le froid, les vols, les pensums, et divers châtiments sans profit pour l'instruction. » Ici, joute Champfleury, « les professeurs me paraissaient ridicules et grotesques, l'antiquité haïssable, la science ardue et caco-démoniaque ». *Ibidem*, Chapitre IX : « Le professeur de Morale attrayante et le

et le latin symbolisent alors une pédagogie désuète fondée sur la distance de l'élève à son objet. Seule la musique captive notre auteur. D'autre part, il oppose à l'institution scolaire le milieu domestique, où son père fait fonction d'enseignant occasionnel d'orthographe et où sa mère accompagne les lectures du garçon fasciné par la littérature.¹ Cette reconstruction bipolarisée qui cède à la simplification montre, certes, un Champfleury désireux de justifier son propre niveau culturel. Les pages évoquées relèvent pourtant un élément digne d'attention : l'écrivain se présente à ses lecteurs comme un jeune provincial qui est l'expression d'une bourgeoisie naissante désireuse de connaissance ; il devient autodidacte en profitant de la disponibilité majeure de moyens favorisant l'accès au savoir. La diffusion des librairies et des cabinets de lecture, évoqués souvent par l'auteur, en sont deux exemples.

Vient ensuite l'évocation des ouvrages qui auraient contribué à cette formation lacunaire. On peut alors constater que, d'un côté, Champfleury est introduit aux belles lettres par une littérature internationale considérée comme « dangereuse ». Il s'agit d'une littérature qui croise souvent le comique. La bibliothèque de son enfance comporte, comme le précise l'auteur, une édition illustrée de *Gil Blas*, dont les images sont probablement de Gigoux.² Celle-ci capture l'attention du garçon parce qu'elle est « orné[e] de barbares figures », d'« abominables gravures » adressées à un lectorat populaire.³ Molière fait ensuite son apparition, en donnant au futur écrivain le goût de la comédie.⁴ Les pièces de théâtre sont accompagnées par le genre du conte, représenté par les *Contes* de Perrault et par les *Mille et une nuits*. L'ensemble des références littéraires de Champfleury est complété par *Don*

professeur de bonne humeur », p. 45. L'auteur a élaboré ses souvenirs dans les pages du roman *Les Souffrances du professeur Delteil* (1853), qui se déroule à Laon.

¹ J. Champfleury, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, p. 31-32.

² C'est la supposition de L.-P. Raybaud, *op. cit.*, p. 23.

³ *Ibidem*, p. 30.

⁴ Les comédies de Molière seraient illustrées par Tony Johannot. *Ib.*, p. 23. L.-P. Raybaud réduit ces affirmations de Champfleury, en précisant que le jeune garçon aurait eu accès à des éditions illustrées susceptibles d'aider, sinon de remplacer, sa lecture des classiques de la littérature étrangère. Cette position vraisemblable confirme le rôle culturel que l'écrivain attribue aux images.

Quichotte de Cervantes et par deux romans anglais du XVIII^e siècle, *Robinson Crusoe* de Defoe et *Les Voyages de Gulliver* de Swift.¹

A cette constellation d'œuvres du passé qui remplace une éducation classique absente, s'ajoutent deux expériences de lectures très formatives pour le jeune Husson-Fleury, et qui semblent avoir une influence plus incisive sur le jeune. Les enseignants incompetents et haïssables de l'école de province sont alors éclipsés par un « professeur de Morale attrayante » et un « professeur de Bonne Humeur ».

Le premier est le *Magasin pittoresque*, célèbre hebdomadaire fondé en 1833 par Édouard Charton. Répandu auprès d'un public populaire, il est très souvent illustré et se distingue par sa vocation encyclopédique et divulgatrice. Visant à attirer l'attention d'un lectorat vaste et non spécialisé, il conserve un caractère hétéroclite et aborde les sujets les plus divers de façon peu technique.² Champfleury parle avec reconnaissance de ce genre de publication en s'arrêtant sur l'univers que celui-ci lui a permis de connaître:

[...] professeur de Morale attrayante qui m'ouvrit les portes des lettres, des sciences et des arts, en m'y intéressant tout d'abord par la vue de paysages, de monuments, de ruines, de douces scènes domestiques, la biographie d'hommes illustres [...]. Ce fut surtout une révélation sur la vie tourmentée des écrivains, des inventeurs, des artistes : tout jeune s'infiltraient en moi le respect pour la gloire, l'admiration pour la volonté.³

L'écrivain y voit non seulement une source d'informations diffusées par les textes et par les images, mais aussi une véritable école de vie où apprendre des comportements exemplaires, des leçons édifiantes. Ce côté moralisateur est étroitement lié à une fonction pédagogique dont Champfleury est parfaitement conscient :

Les échappées de cet utile *Magazine* sur l'antiquité, l'histoire, l'archéologie et la science permettaient à l'ignorant de se donner, en s'amusant, une teinte

¹ J. Champfleury, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 30-31.

² Nous avons déjà fait référence au *magasin* en tant que type de publication journalistique adapté en France le *magazine* anglais. Voir le paragraphe 1.2.2 du présent travail.

³ *Ibidem*, p. 47.

d'instruction encyclopédique : tel fut le fondement d'une éducation personnelle que, plus tard, je m'efforçai de développer dans le même sens, à l'aide des jalons plantés par la jeunesse.¹

Il s'agit donc d'une efficacité communicative que l'écrivain attribue à un *utile dulci* moderne que le magazine a su mettre en évidence pour ses propres fins : ciblant un public bourgeois désireux de savoir mais aussi cherchant à séduire, le journal bâtit son projet éditorial sur une rhétorique de la connaissance en raccourci, à la fois pratique et divertissante, où le *docere* doit nécessairement passer par le *delectare*. Il est important de souligner une fois de plus que Champfleury se considère comme le produit d'une société qui s'appuie sur de nouveaux moyens de divulgation des savoirs.

L'autre maître d'Husson-Fleury ne pouvait que se situer dans une perspective analogue : son « professeur de Bonne Humeur » est Paul de Kock (1793-1871), auteur de véritables *best seller* de l'époque et considéré pendant tout le XIX^e siècle comme un écrivain à la fois très populaire et 'mineur'. Le jeune Husson retrouve en celui-ci un tempérament énergique et gai, susceptible d'opposer un franc rire libérateur aux écoles littéraires sérieuses et malades. Pour cela, il est une voix hors du commun :

Une force comique considérable, qui fait oublier l'insuffisance de la forme, circule dans l'œuvre du romancier. La jeunesse sent un esprit bienveillant qui excuse ses fautes et insiste particulièrement sur ses qualités [...]. N'est-ce pas un être merveilleusement doué que cet esprit gai qui, seul échappa à l'influence épidémique à laquelle n'avait pu se soustraire aucun esprit du siècle ?²

L'« enseignement joyeux » de Paul de Kock complète aussi l'apprentissage plus sérieux du *Magasin pittoresque*, ces deux références se situant dans le sillage d'une culture populaire, populiste sans doute, mais en tout cas moderne. Ajoutons que les romans de Paul de Kock font la part aux portraits-charges.

¹ J. Champfleury, *Souvenirs*, op. cit., p. 47.

² *Ibidem*, p. 48.

Le départ pour la capitale

Comme de nombreux jeunes gens ambitieux qui, comme lui, étaient fascinés par la littérature et espéraient s’y faire un nom, Jules Husson se rend à Paris à l’âge de dix-sept ans. Son établissement définitif dans la capitale est marqué par deux voyages. Le premier a lieu entre fin 1838 et mi-mai 1840.¹ Dans la reconstruction de son propre passé opérée par Champfleury lui-même, l’amour pour la lecture l’aurait poussé à chercher une place en librairie. Son seul but est de satisfaire ses curiosités littéraires : « j’avais fini, lisant sans cesse », rappelle l’auteur des *Souvenirs*, « par dévorer complètement les deux cabinets de lecture de la ville. Une idée me traversa l’esprit : Entrer chez un libraire, à Paris ! On devait y lire toute la journée. Ma soif de lecture s’augmentait ; lire et toujours lire, tel était mon rêve. [...] C’était une idée fixe [...] ».² Le nouveau monde que lui ouvre le cabinet de lecture alimente ainsi l’idée que Paris est un réservoir inépuisable de livres, donc de savoir. Son départ constitue, pour le futur Champfleury, une véritable fuite,³ une manière d’échapper à d’une vie provinciale limitée et étouffante.

Arrivé à destination, le jeune homme est employé chez le libraire Legrand et commence à fréquenter les milieux artistes. Cependant, le premier séjour est assez bref. Il est rappelé à Laon par son père, qui avait quitté son poste à la mairie en 1838 et acheté le *Journal de l’Aisne* (fondé en 1808) en janvier 1841. Jules Husson-Fleury contribue alors, en qualité de commis, à la gestion familiale de cette publication dont le frère est le propriétaire, et le père le rédacteur. Il ne pourra rentrer à Paris qu’en mars 1843. A partir de cette date, le jeune s’établit définitivement dans la capitale en travaillant avec beaucoup de ténacité pour obtenir sa place dans le champ littéraire français.

Les lettres que l’auteur adresse à ses familiers pendant ces premières années à Paris,⁴ fournissent des informations intéressantes à la fois sur les

¹ L.-P. Raybaud, *op. cit.*, p. 38.

² J. Champfleury, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 62.

³ *Ibidem*.

⁴ La correspondance établie et commentée par Jules Troubat, *Un coin de littérature sous le Second Empire : Sainte-Beuve et Champfleury. Lettres de Champfleury à sa mère, à son frère et à divers* (Paris, Société du mercure de France, 1908) montre que Champfleury écrit à sa mère de 1843 à 1858 (date de la mort de celle-ci), alors que la correspondance avec son frère,

débuts littéraires de Champfleury et sur la situation du champ littéraire français dans les années 1840 et 1850. Cette correspondance montre en effet un jeune homme désireux de tisser un réseau de relations au sein de l'*intelligentsia* parisienne. Il s'agit d'un choix dicté par le constat que dans le journalisme parisien, qui garantit le succès littéraire, « on n'arrive que par la camaraderie ». ¹ Par conséquent, il éprouve le besoin de trouver des références adéquates. Alors, une véritable stratégie littéraire prend forme. ²

Au début, la démarche est claire. Elle le sera moins par la suite à cause de ses collaborations multiples qui augmentent au fur et à mesure et rendent beaucoup plus complexe son réseau de relations. Néanmoins, cette stratégie suit deux directions destinées à converger. D'une part, Champfleury exploite ses connaissances provinciales, dont évidemment le *Journal de l'Aisne*. On voit alors que Champfleury essaye de se faire présenter à des amis parisiens de son frère Édouard, ou de son beau-frère Huriet. Il arrive aussi qu'il se serve de l'hebdomadaire familial pour publier des articles visant à attirer l'attention de quelques personnalités de relief. L'exemple le plus significatif en est la publication le 24 février 1844 de la biographie d'Arsène Houssaye, rédacteur en chef de *L'Artiste* depuis le mois de janvier. Champfleury commente cette opération en ces termes :

quoique lacuneuse, est attestée jusqu'à 1882. Les lettres de Champfleury à son père sont beaucoup plus rares en raison de rapports conflictuels entre les deux hommes.

¹ J. Champfleury, Lettre à sa mère du 2 septembre 1844. *Un coin de littérature sous le second Empire*, op. cit., p. 42.

² La notion de *stratégie littéraire*, élaborée notamment par Pierre Bourdieu, indique l'ensemble des prises de positions de chaque agent au sein de champ. Cette volonté d'agir qui joue un rôle incisif dans la constitution du projet artistique d'un auteur est dictée par des raisons rationnelles, comme la perception des possibilités que le champ peut offrir, et par des raisons irrationnelles ou inconscientes. Ayant pour but la légitimité littéraire, une telle stratégie dépend à la fois du capital symbolique – à savoir ses relations et sa notoriété institutionnelle ou non institutionnelle – et de l'*habitus* de chaque agent. Ce dernier se définit comme un savoir faire déterminé par l'histoire personnelle de chaque agent, ainsi que par les conditionnements sociaux externes. P. Bourdieu : *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992 ; *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Editions du Seuil, 1994.

L'article sur Arsène Houssaye, qui n'est rien en apparence, doit me mener assez loin. Il m'a créé des relations qui, si elles ne sont pas maintenant très utiles, comme argent, le seront bien davantage comme avenir.¹

Il obtient le résultat souhaité, car Arsène Houssaye, qui avait collaboré au *Journal de l'Aisne* et continue à ce moment d'y envoyer des feuilletons, l'insère dans la rédaction de sa revue.²

Champfleury cherche également à faire tout seul des connaissances parisiennes nouvelles pouvant donner lieu à des collaborations. Ici, les enjeux économiques et les enjeux culturels vont de pair, car la vente d'articles pour la presse lui procure à la fois un certain revenu et l'espoir d'une reconnaissance artistique.³

II. 2. La bohème littéraire et les débuts dans le « petit journal » (1844-1847)

L'auteur commence par collaborer à la revue *L'Artiste* et au « petit journal » *Le Corsaire Satan*. Ces deux publications, de nature très différente, occupaient déjà le champ littéraire depuis quelques décennies.⁴ Quand Champfleury entre dans leurs comités de rédaction, la petite feuille satirique est dirigée par Lepoitevin Saint-Alme, alors qu'Arsène Houssaye, originaire de Laon, se charge de l'organisation de *L'Artiste*.⁵

¹ J. Champfleury, Lettre à son père du 13 mars 1844. *Un coin de littérature sous le Second Empire*, op. cit., p. 33.

² L.-P. Raybaud, op. cit., p. 61.

³ Dans la correspondance familiale, la cohabitation de ces deux instances est particulièrement évidente. Les lettres montrent que Champfleury met constamment au courant ses parents de la rentabilité de ses articles et de ses efforts pour gagner sa vie. On perçoit aisément une préoccupation dictée par la volonté de justifier les aides financières que les familiers assurent à l'écrivain.

⁴ Dans le cadre de notre discours sur la petite presse sous la Monarchie de Juillet, nous avons évoqué la fondation du *Corsaire*, qui a eu lieu en 1822, ainsi que le rôle de *L'Artiste*.

⁵ Plusieurs directions s'enchaînent au sein de *L'Artiste*. Achille de Ricourt, fondateur de la revue et directeur du mois de février 1831 au mois de mai 1838, est suivi par Hippolyte Delaunay ; celui-ci cède bientôt sa place à Jules Janin qui assume la rédaction en chef de janvier 1839 à juin 1840. Le 26 décembre 1843 Arsène Houssaye devient le propriétaire de la revue et reste à la tête de la rédaction même si en 1846, nommé à la direction du Théâtre-

L'Artiste s'adresse à un public cultivé et spécialisé. Chacun de ses numéros est accompagné de trois gravures. Champfleury participe à ce projet de 1844 à 1868, au moment le plus fécond de la revue: comme le souligne le *Grand Dictionnaire Larousse du XIX^e siècle*, surtout pendant les années 1840 et sous la direction d'Arsène Houssaye, les collaborations d'écrivains et d'artistes se multiplient. Les participations de Gérard de Nerval, de Théophile Gautier, d'Eugène Delacroix et de Baudelaire s'inscrivent dans un projet de rénovation par la collaboration de jeunes artistes, projet souhaité par le rédacteur en chef. C'est dans les bureaux de la revue que Champfleury fait la connaissance de Baudelaire, en 1845. La rédaction de *L'Artiste* est l'espace où l'on élabore des réflexions et des expérimentations importantes, ouvertes à différentes formes artistiques.¹ Comme le soulignera le même écrivain dans une étude de 1883, c'est au sein de cette revue qu'eut lieu le débat le plus important sur le Romantisme en France, au cours des années 40.²

Le Corsaire Satan se situe, quant à lui, aux antipodes de cette revue élitiste. Véritable officine d'écrivains dont les opinions diffèrent et dont les talents sont inégaux, il est incontournable pour tout jeune désireux d'accéder à la littérature par le biais du journalisme.³ Lepoitevin Saint-Alme, qui conçoit la littérature plutôt comme un moyen que comme un but, se consacre à la direction du journal après ses débuts d'auteur. Sa figure est celle d'un écrivain raté qui préfère céder la place aux autres au lieu d'agir personnellement.⁴ Il se

Français, il confie la revue à Pierre Malitourne et à Paul Mantz puis, en 1852, à son frère Edouard. En 1856 Houssaye vend la revue à celui-ci, qui en confie la direction à Théophile Gautier de 1856 à 1859, avant qu'Arsène Houssaye ne la rachète pour la céder définitivement en 1881. P. J. Edwards, « Dossier : La revue 'L'Artiste' (1831-1904) », in *Romantisme*, 1990, vol. 20, n. 67, p. 111-118.

¹ *Grand Dictionnaire Larousse du XIX^e siècle*, tome 1, 1857, p. 732-733 ; P. J. Edwards, *art. cit.*

² J. Champfleury, *Les Vignettes romantiques* Paris, Dentu, 1883, p. 10. L'auteur définit *L'Artiste* comme la « véritable revue romantique ».

³ Un aperçu sur le quotidien est fourni par l'introduction de Graham Robb à *Le Corsaire-Satan en Silhouette. Le milieu journalistique de la jeunesse de Baudelaire*, Publication du Centre W. T. Bandy d'Études baudelairiennes, n. 3, Nashville, Vanderbilt University, 1985.

⁴ Jules Viard trace bien la personnalité de cette figure malgré tout charismatique: « Saint-Alme était persuadé que l'homme d'esprit, pauvre, sous tous les régimes, ne pouvait arriver à la fortune que le pistolet d'abordage à la main ; [...] ce qu'il a dépensé de force d'intrigue, de combinaisons savantes, de génie même, pour se procurer ce pistolet, d'abord, la poudre et les

propose alors comme un « découvreur de talents » et recrute des écrivains inexpérimentés qu'il lance dans le journalisme satirique. En outre, il les paye mal : 6 centimes la lignes contre les 10 centimes perçus par les rédacteurs du *Charivari*, donc un chiffre bas au sein de la petite presse.¹

Champfleury comprend très lucidement les « règles du jeu » : l'auteur est conscient que *Le Corsaire Satan* et *L'Artiste* occupent des positions différentes dans le champ et qu'à la petite feuille satirique est réservée une place mineure. Son ambition le pousse à accepter cette hiérarchie non écrite qui se traduit en distinction entre journaux « majeurs » et journaux « mineurs ». Cela s'exprime par un certain mépris de Champfleury pour *Le Corsaire*, malgré sa collaboration à celui-ci.

Cette position est très marquée dans les lettres à sa mère. Elles donnent à lire une certaine fierté due à sa participation à *L'Artiste* et à ses relations amicales avec Arsène Houssaye. La lettre du 25 février 1844 le montre bien :

[...] Ainsi qu'Édouard a dû te le dire, j'ai été reçu d'une façon charmante par Arsène Houssaye. [...] Nous n'avons rien arrêté encore, je lui ai envoyé un petit travail assez soigné, et mercredi prochain je dois le revoir. Si mon article paraît, ce me sera un grand honneur, car tu sais que *L'Artiste* est rédigé par les sommités littéraires. [...] Ainsi que m'a dit Houssaye, tout cela n'est pas de l'or en barre, mais c'est une position que bien des jeunes gens qui travaillent depuis longtemps envieraient.²

balles avec lesquelles il devait charger son arme, est incalculable ; seulement, soit humanité, soit hasard, soit dignité personnelle, soit reste de pudeur et de loyauté, soit, parfois faiblesse, - son pistolet bien bourré, bien braqué, - il ne l'a jamais tiré ». *Souvenirs*, 15 octobre 1854, cit. in G. Robb, *Ibidem*, p. 19-20.

¹ Il avait travaillé avec des écrivains qui « ont réussi », comme le jeune Balzac, ce qui n'était pas la moindre des motivations pour les jeunes aspirants. Rappelons qu'il avait écrit deux romans en collaboration avec le futur auteur de *La Comédie Humaine* : *L'Héritière de Birague* et *Jean-Louis*, publiés en 1822. *Ibidem*, p. 16.

² J. Champfleury, *Un coin de littérature sous le Second Empire*, op. cit., p. 30-31. Le premier article paraîtra le 12 mai 1844, signé « J. Fleury ».

Au yeux du jeune Husson, la collaboration à *L'Artiste* fait fonction d'entrée dans la littérature. Dans cette perspective, l'homme adopte, sous le conseil d'Arsène Houssaye, le pseudonyme de Champfleury pour échapper à l'homonymie avec un rédacteur de la *Démocratie pacifique*. Mais c'est aussi pour s'attribuer un nom d'artiste.¹

Le rapport de Champfleury au *Corsaire Satan* apparaît comme totalement différent. Nous rappelons que ce dernier se présentait dès ses origines comme un journal satirique d'information et d'opinion touchant les sujets les plus disparates. Sous la Monarchie de Juillet, ce quotidien était une sorte de version non illustrée du journal de Philipon. Comme le montre la caricature intitulée *Ecce homo !* (ill. 8), ces deux publications menaient une bataille commune contre le roi Poire : *La Caricature* surtout par le dessin, *Le Corsaire* par l'attaque verbale.

¹ « Hier soir nous causions à *L'Artiste* avec quelques gens de lettres, et je me suis presque décidé à changer de nom. Jules Fleury n'est pas assez voyant, et assez singulier ; ainsi que le disait Houssaye à Édouard, on a beaucoup plus de peine à arriver avec ce nom-là qu'avec un autre. [...] Je garderai mon nom, mais en l'augmentant ; on a trouvé que Champfleury était beaucoup plus cavalier, plus agréable à l'œil et plus retentissant à l'oreille. Du moins ç'a [sic] été l'avis des gens présents à la discussion. » J. Champfleury, lettre à sa mère du 26 décembre 1844. *Ibidem*, p. 47. L'auteur adoptera ce pseudonyme à partir de 1845 et le conservera toute sa vie. Dans une lettre inédite adressée au Ministère, Champfleury, conservateur à la Manufacture nationale de Sèvres depuis 1872, demande l'autorisation de changer son nom de famille pour le pseudonyme. « En 1844 », explique l'écrivain, « époque de mes débuts dans la littérature je signais d'abord Jules Fleury ; mais un homonyme, M. J. Fleury, existant dans le journalisme de cette époque, je signais plus tard Champfleury pour ne pas établir de confusion entre les deux écrivains. J'ai donc créé depuis trente ans une propriété littéraire de mon nom. C'est ma seule fortune, celle que je léguerai à ma femme, à mon fils. » Lettres inédites au Ministre, ou l'histoire du pseudonyme, brouillon publié dans G. Bonnet (dir.), *Champfleury écrivain chercheur*, op. cit., p. 219-220.



(ill. 8) A. Bouquet, *Ecce Homo !* in *La Caricature*, planche n. 239, 17 janvier 1833.

Cette planche présente, dans un registre parodique inspiré par les stations du Christ, Louis-Philippe montré à la foule par *La Caricature*, à gauche, personnifiée par Triboulet (il occupe la vignette de titre du journal) et par un jeune homme à droite qui symbolise *Le Corsaire*. Le roi, « volte-face » par sa posture où le devant et le derrière se confondent, est en même temps « vide-face », comme le suggère le clystère qu'il tient entre les mains.

Quelques mois avant l'entrée de Champfleury, la fusion avec un autre journal, *Le Satan*, fait fonction de renouvellement programmatique au sein du comité de rédaction. Comme le montre le document annonçant cette opération, la réunion du *Corsaire* et du *Satan* se donnaient pour fin d'élargir l'éventail des sujets abordés, la politique est explicitement mentionnée :

Cette fusion a pour but de créer un cadre nouveau, qui permette de s'occuper successivement, et au jour le jour, de toutes les questions qui surgissent de toutes les idées qui viennent éclore à la surface des faits. Nous avons déjà pour domaine la littérature, le théâtre, les arts et les mœurs de la société ; nous allons l'étendre aux tribunaux, à l'industrie, au commerce, à la politique et même à la diplomatie, ce raffinement de la politique. Nous serons quelque chose de plus, on l'a voulu, mais nous ne serons rien de moins, il le faut. Graves parfois, spirituels le plus souvent qu'il sera possible, malins toujours, nous essaierons de racheter la tristesse et l'ennui du fond par l'agrément et la variété de la forme. Condamnés à tenir nos lecteurs au courant des tristes réalités humaines, nous saurons, tout en

rapportant ce qu'un grand journal est obligé de savoir, ne point laisser dans l'oubli ce qu'un petit journal ne peut ignorer, mais fidèle avant tout à la véritable devise du journaliste : *Vitam impendere vero*.¹

L'objectif est de faire de cette publication un « grand journal » par le contenu autant que par le format – mais son *incipit* prouve que sa rédaction tient à souligner l'usage d'un « beau papier » utilisé, ainsi que le « format des grands journaux (timbre à 5 centimes) ». ² Les rédacteurs visent à singulariser le journal par une critique à outrance caractérisée par l'alternance du sérieux et du non sérieux. On peut lire, dans la suite du document :

[..] Tous les partis politiques, toutes les opinions littéraires sont à peu près représentés ... bien ou mal, à l'exception d'un parti que nous croyons encore puissant et nombreux, et sauf une opinion qui nous semble également respectable. Ce parti, c'est celui des hommes d'esprit ; cette opinion, c'est celle des gens de goût. [...] Voilà le fond de notre système. Quant à la forme [...] Pourquoi ne pas tenter, à l'exemple du drame de Shakespeare ou de la comédie de Molière, de se montrer grave, triste ou gai, selon l'occasion ? Cela vaudrait mieux sans doute, même à distance, et cette intention serait un prospectus préférable à bien d'autres.³

On peut aisément imaginer que Champfleury n'éprouve pas beaucoup d'enthousiasme pour un journal qui se faisait beaucoup d'ennemis. La réputation négative du *Corsaire Satan* comme journal de bas niveau arrive jusqu'à Laon, car l'écrivain doit se justifier auprès de sa mère de cette collaboration. La correspondance laisse entendre que sa mère ne juge pas positivement les articles de son fils. A ces critiques, le jeune réplique qu'il le fait uniquement pour des raisons alimentaires : ce petit journal est l'un des moyens dont Champfleury se sert pour gagner sa vie.⁴ Et pour lui expliquer que *Le Corsaire Satan* est malgré tout un journal à succès, il le compare au

¹ « Réunion du *Corsaire* et de *Satan* », in *Le Corsaire Satan*, samedi 7 septembre 1844, 22^e année, n. 9820, p. 1.

² *Ibidem*.

³ Réunion du *Corsaire* et de *Satan* », in *Le Corsaire Satan*, *op. cit.*, p. 1-2.

⁴ « Pour mes articles du *Corsaire*, permis à vous de les trouver mauvais ; mais c'est de l'argent, et là est la question. » Lettre à sa mère datée 1845. *Un coin de littérature sous le Second Empire*, *op. cit.*, p. 48.

Charivari, son camarade et concurrent.¹ Un jugement critique analogue sur la rédaction du petit journal est également présent dans un document inédit présenté par Léon-Pierre Raybaud et daté approximativement par le critique 1863,² évoque le milieu du petit journal ; cette description tient sa sévérité d'un regard *a posteriori* :

Il y a peu d'écrivains en France, même des plus graves qui n'aient passé par les petits journaux : c'est une sorte de gymnastique pour l'esprit ; et pourvu que l'homme n'y cherche pas un avenir ou un nid, il y aura appris toutes sortes d'escrimes nécessaires à la plume. [...] Le petit journal où je débutai était un quotidien et devait fournir tous les matins une forte provisions d'esprit et d'impertinences jetées au nez de tous ; par un hasard singulier qui avait réuni en groupe une dizaine de jeunes gens, l'enthousiasme était à l'ordre du jour, c'est-à-dire une qualité qui est le contraire du journal satirique. [...] Les discussions littéraires et les questions esthétiques ne sont pas l'idéal du badaud parisien ; un scandale vivement conté est pour l'homme qui déjeune le plus agréable des piments ; mais nous voulions d'abord tirer au clair nos aspirations : flatter les goûts du public n'était pas notre but. Il fallait défendre les hommes que nous admirions et cette admiration allait jusqu'au fanatisme, quelquefois jusqu'à la férocité.

L'analyse des articles publiés au cours des premières années et une attention particulière pour la petite presse nous permettront de comprendre la portée des affirmations de Champfleury, en particulier celles qui concernent le rapport entre presse satirique et critique.

¹ « [...] ma position semble devoir changer. Tout cela viendra du *Corsaire*, quoique tu ne partages pas mes vues à cet endroit. Tu ne te doutes guère de l'influence énorme qu'a un pareil journal, fort en réputation à Paris, très lu, beaucoup plus lu que *Le Charivari*. » Lettre à sa mère du 15 mai 1845, *Ibidem*, p. 53.

² J. Champfleury, « Les petits journaux », manuscrit inédit de la collection Legras, publié in L.-P. Raybaud, *op. cit.*, p. 1387-1388.

II.2.1. Autour du portrait : Intersections entre critique d'art et production narrative brève

Les débuts littéraires de Champfleury au sein de *L'Artiste* et du *Corsaire Satan* sont caractérisés par la production simultanée d'articles de critique d'art et de récits brefs. Une certaine cohérence thématique caractérise les textes que l'auteur rédige pour la revue de Houssaye, car ils portent sur les arts figuratifs, spécialement sur la peinture. Mais les genres abordés sont nombreux : ils vont de l'enquête historique au conte, du compte rendu d'ouvrage à celui des salons.

De son côté, la production pour *Le Corsaire Satan* occupe le « rez-de chaussée » du journal. Normalement consacré aux feuilletons et aux comptes rendus littéraires et théâtraux, cet espace situé dans la moitié basse de la page est occupé par des articles très divers. Dans le cas de Champfleury, les textes narratifs l'emportent : les récits de la vie artiste sont accompagnés par des scènes bourgeoises et provinciales, ainsi que par des comptes rendus d'ouvrages. Il s'agit d'un *corpus* à dominante railleuse et anecdotique, dont le *Salon* de 1846 se distingue, pourtant, en tant que genre sérieux et structuré. Nous aurons l'occasion d'y revenir. Cependant, même après une lecture superficielle, le ton globalement allusif des articles laisse deviner les polémiques à coups de plume qui l'ont inspiré. L'écriture de Champfleury, censée reproduire le parlé populaire et le jargon d'atelier, ne cache pas ses propres limites : hâtive, parfois négligée, elle illustre bien l'idée d'une littérature qui cherche à suivre, dans sa précipitation même, les rythmes frénétiques de la presse industrielle quotidienne.

L'étude de cette production hétéroclite permet de découvrir des éléments dignes d'attention. Des préoccupations esthétiques et culturelles émergent en effet de l'œuvre de jeunesse d'un écrivain qui s'occupe à la fois d'arts figuratifs et de littérature. Si cet intérêt simultané est fréquent à cette époque - on le retrouve chez plusieurs auteurs-, à notre avis elle acquiert pour Champfleury une valeur poïétique particulière, car il y a véritable intersection entre ses prises de position, présentes dans les écrits sur l'art, et sa production narrative brève. Les premières alimentent donc non seulement les sujets qui ont inspiré ses récits, mais aussi leur style. Dans ce cas, les contes publiés pour la petite presse développent des principes qui, dans les critiques ou dans les salons, ne

sont qu'ébauchés. Nous essaierons donc de montrer cette rencontre intéressante, en nous interrogeant en dernier lieu sur ses implications littéraires.

Les premiers articles publiés dans *L'Artiste* montrent un Champfleury très critique à l'égard de la situation des arts contemporains, la peinture en premier lieu. Le danger principal que courent les beaux-arts réside, pour l'auteur, dans une véritable inflation d'artistes à Paris. Cette « quantité de peintres médiocres sans vocation, qui encombrant les routes et qui empêchent les jeunes gens d'arriver »¹ se distingue nettement des maîtres du passé par leur manque de conscience artistique et par l'absence d'une force créatrice solide. Elle est remplacée par des études longues et souvent peu brillantes.² Il s'agit d'un changement que l'écrivain attribue à des raisons sociales, car « aujourd'hui » précise-t-il, « les parents font apprendre à leurs enfants la peinture : c'est un *état* ». ³ Il affirme alors l'idée d'un art considéré comme une affaire de prestige, un *status symbol*, un métier à exercer comme n'importe quel autre, capable de donner de quoi vivre à travers les commandes. Or quand la peinture est soumise aux commandes publiques, l'art et le commerce risquent d'être indissociables de la politique.⁴

Il est intéressant de constater que ces positions conservatrices, certes, qui suggèrent sans doute l'idée d'un critique souhaitant le retour à un art du passé, cachent au contraire la vive curiosité de Champfleury à l'égard de la production contemporaine. Lorsque l'écrivain compare les artistes modernes aux artistes anciens, il pose implicitement, à notre avis, des questions d'ordre esthétique.

La comparaison entre « les anciens » et « les modernes » naît du fait que les apprentis peintres, appelés « rapins » en jargon d'atelier, se rendent au Louvre pour s'exercer. Leur étude consiste à copier les chefs-d'œuvre exposés.

¹ « Une Visite au Louvre », in *L'Artiste*, 01 décembre 1845, t. 2, série 4, p. 210.

² « Des élèves ! des élèves ! ce sont des élèves à renvoyer au galop à étudier le cuir dans la loge de leur père, ces fils de portiers, des drôles qui fréquentent depuis sept ou huit ans des académies, et qui ne sauront rien faire en leur vie. » *Ibidem*.

³ *Ib.*

⁴ *Ib.*

Champfleury met en scène ce type de rencontre. Il imagine des maîtres comme Michel-Ange, Velasquez, Rembrandt, Poussin se rendant au musée :

Si donc ces grands artistes pouvaient errer un jour dans les galeries du Louvre, que penseraient-ils des jeunes peintres qui copient leurs tableaux d'une façon aussi déshonnête ? [...] Ce disant, et après quelques tours de galerie, les âmes des peintres s'envoleraient au plus vite, furieuses de voir leurs œuvres aussi mal comprises.¹

Ces affirmations, liées aux remarques précédentes, nous permettent de relever un premier élément digne d'intérêt : si le changement des conditions socio-économiques a eut pour conséquence l'augmentation du nombre des artistes, et si tous ces artistes se consacrent à l'exercice habituel et médiocre de la copie à des fins souvent économiques ou de prestige social, la représentation figurative risque de se réduire à une reproduction à grande échelle et presque mécanique, vide et stérile. Bien qu'il soit une pratique traditionnelle et manuelle liée à l'étude académique, l'exercice de la copie devient pour Champfleury, au XIX^e siècle, l'expression d'un art menacé par une reproductibilité démesurée au détriment du talent de l'artiste et de la qualité de son œuvre.

Dans d'autres textes critiques, l'auteur revient sur le rapport entre l'œuvre originale et sa reproduction. Par exemple, dans l'article intitulé *Les Amateurs d'autrefois*,² à propos de nobles qui, du XV^e au XVII^e siècles, se sont adonnés à la gravure et l'eau-forte, il souligne :

Dans le nombre, il y en a bien quelques uns qui, au lieu d'interpréter le maître, le traduisent avec leur pointe d'une façon un peu barbare.³

Ces deux exemples prouvent l'intérêt de Champfleury pour la reproduction plutôt que pour la représentation en tant que telle. En particulier, celle-ci est conçue comme une re-présentation, nouvelle présentation d'un objet, d'un modèle. Les extraits cités suggèrent en outre que pour l'écrivain, la

¹ «Une Visite au Louvre», in *L'Artiste*, 01 décembre 1845, *op. cit.*, p. 210.

²« Les Amateurs d'autrefois », in *L'Artiste*, 12 mai 1844, t. 1, série 4, p. 20-22 et 02 juin 1844, t. 1, série 4, p. 67-68.

³« Les Amateurs d'autrefois », *op. cit.*, 12 mai 1844,, p. 20.

reproduction (ou la re-présentation) est le résultat du rapport que l'artiste instaure avec l'« original », qui devient son modèle. La dernière citation nous permet encore d'affirmer que ce même rapport peut prendre deux formes différentes : il peut être traduction ou interprétation.

Il reste donc à se demander comment ces deux formes se manifestent ; en d'autres termes, quels sont les mécanismes et les finalités qui règlent la reproduction artistique d'après Champfleury. Les textes que nous avons évoqués, ainsi que les autres articles de critique publiés dans *L'Artiste*, ne donnent pas des explications plus approfondies sur cette question, ni sur le sens de termes comme « copie », « interprétation » ou « traduction ». Nous croyons que pour répondre à ces questions, il faut chercher ailleurs, en particulier dans les récits publiés entre 1844 et 1846, dont la majorité se trouvent dans *Le Corsaire Satan*. Car chez Champfleury, l'écriture satirique peut donner lieu à une production créatrice qui affronte elle aussi les questions posées par la critique d'art.

Nous avons en effet constaté dans ces feuillets satiriques la fréquence d'un même élément narratif : le portrait. Entendu à la fois comme objet d'art et comme genre pictural, celui-ci apparaît à plusieurs reprises. Il exerce, dans les articles, des fonctions différentes et permet de développer la question de la copie et de la re-présentation de manière plus complexe que dans le discours sur la copie des maîtres amorcé dans les écrits critiques. Dans ce dernier cas le procédé de reproduction concerne deux objets de même nature (un tableau donne lieu à un autre tableau), ce qui garantit une re-présentation qui reste dans le domaine d'une figuration bidimensionnelle et statique. Mais « portraiturer » une figure humaine sur le vif exige une interaction complexe entre l'auteur du portrait et son modèle.¹ La liberté dont jouit l'espace du « petit journal » autorise Champfleury à envisager ces relations de différents points de vue. D'un côté, le registre satirique permet de montrer, en les exacerbant, les relations économiques, sociales ou sentimentales qui sous-tendent l'exécution du tableau en tant qu'objet matériel ; de l'autre, il présente le portrait comme genre artistique. La charge littéraire est alors

¹ A propos du protocole herméneutique du portrait, nous renvoyons à la partie des prémisses théoriques de cette étude.

utilisée comme moment de réflexion esthétique portant surtout sur le rapport entre l'auteur et son sujet et sur les procédés d'exécution de l'œuvre.

Le portrait comme marchandise, ou l'acceptation de l'artiste marginal

Dans le *Salon* de 1846 qu'il rédige pour *Le Corsaire Satan*, Champfleury a des mots très durs pour le genre du portrait :

Le portrait est un meuble inutile qui se paie de 5 à 1000 fr. Le portrait a été inventé pour l'accroissement de la race des rongeurs. Il est bien constant que nos aïeux étaient des gens très vertueux, très spirituels et infiniment meilleurs que la génération actuelle. Nos aïeux, ces personnages si graves, mettaient leurs pères, leurs grands-pères, leurs oncles au grenier. Où mettra-t-on les nôtres, bon Dieu ? [...] De nos jours, le portrait a été une affaire de vanité. Les tiers de vaudevillistes et les quarts d'agent de change ont cru devoir se faire peindre. Les insensés ! Ils ont voulu transmettre leur nom à la postérité par ce moyen. Ils n'ont donc jamais parcouru les galeries du Louvre. [...] Un portrait ne peut rester, si habile qu'il soit, qu'à la condition d'être l'image d'un grand homme ou d'un parent, d'un ami, d'un serviteur de ce grand homme. Autrement, il perd son nom, ses qualités et ses titres. Il devient *l'homme au gant*, la *femme au singe*, le *bourgmestre*. [...] ¹

Se servant de la même antithèse passé/présent utilisée dans ses articles de *L'Artiste*, Champfleury vide le portrait de sa fonction référentielle et historique et le réduit à un pur objet voué à l'oubli ou à l'abandon. Il s'agit d'ailleurs d'une position qui est reprise, avec quelques nuances drôles, dans les histoires d'artistes publiées en feuilleton pendant la même période. Ainsi, *Une journée d'artiste* ² est un récit rocambolesque qui raconte, avec des accents railleurs, les divers expédients auxquels les bohèmes ont recours pour se procurer un repas ou une commande. Dans le cadre de ces scènes oscillant entre le pathétique et le comique, le portrait devient la seule marchandise susceptible de procurer des revenus modestes à de jeunes peintres sans argent et sans

¹ « Du portrait, MM. Court, Winterhalter, Heuss, Cattlin, Bogand, Jeanron, Flandrin, Dauvergne, Guignet, Amaury-Duval, etc. », in *Le Corsaire Satan*, 9 mai 1846.

² « Une journée d'artiste », in *Le Corsaire Satan*, 27 avril 1845.

espoirs. La lettre que le peintre Tony envoie à son ami Alexandre le dit clairement :

Mon cher vieux, morts sont les arts, morte est la peinture, mort est le portait dans cette capitale d'Orléanais. J'ai été obligé de descendre au portait à cinq, et je n'en ai fait que trois, total net : quinze balles. En huit jours ! Ici tu me permettras de placer le seul mot de latin de ma connaissance, *horrendum* ! – N'était ma maîtresse d'hôtel, grande brune, qui s'amuse de mes plaisanteries et qui me nourrit quinze jours contre un portait, j'ignore ce que serait devenu votre ami Alexandre.¹

Nous en retrouvons un autre exemple dans *Les Noirau*.² Ce récit présente un couple d'épiciers picards qui décident d'acheter une maison et de mener une vie de rentiers. Leur neveu, Hugues, envoyé d'abord au séminaire, vit avec eux mais à cause de ses intempérances sentimentales il est éloigné de Soissons. Il est alors envoyé à Paris, où il peut exercer le métier de paysagiste, car dessiner est sa passion. Il s'agit d'une passion qui date de son adolescence, mais qui explose après la connaissance de Triégler, un artiste extravagant et vagabond qui s'était arrêté, près de la maison des Noirau, fasciné par l'immeuble. Car Triégler était entré chez le garçon pour y faire le portait de l'oncle, Monsieur Noirau. Quand Hugues rentre à Soissons après avoir appris la mort de sa tante, il décide de rester quelques temps en province. Alors, pour gagner sa vie, il cherche à vivre de ses œuvres, mais seuls les portraits lui procurent quelque argent :

Hugues avait retrouvé quelques esquisses du Soissonnais d'après nature. Il les retoucha avec soin et les exposa chez l'unique librairie du pays [...] Ces paysages, que tous les Soissonnais connaissaient, obtinrent un immense succès. On parla beaucoup dans la ville du jeune peintre ; quelques-uns dirent hautement qu'il ferait un jour la gloire du pays. Malgré tout, les acheteurs furent plus rares que les admirateurs, ce qui ne faisait pas le compte de Hugues. Il annonça qu'il peignait aussi le portait. Les *connaisseurs* du pays secouèrent d'abord la tête en déclarant d'un air profond que jamais un paysagiste ne saurait peindre un

¹ « Une journée d'artiste », in *Le Corsaire Satan*, 27 avril 1845.

² Publiés en sept feuillets dans *Le Corsaire Satan* les 30 et le 31 juillet, 1^{er}, 2, 5, 6 et 7 août 1846, et non pas à partir du 30 juin comme l'indique la bibliographie rédigée par Maurice Clouard (voir bibliographie à la fin du volume).

portrait ; mais Hugues, sans se décourager, exposa chez un libraire, à côté de ses paysages, le portrait d'un mendiant très connu dans la ville. [...] ¹

En tant que marchandise qui permet au bohème de survivre, le portrait devient le moyen par lequel l'artiste oublie ses velléités artistiques pour ne s'occuper que de ses besoins alimentaires. Il correspond à des exigences bourgeoises, car tout en se situant dans une logique utilitaire que les artistes récusent, le portrait est le seul moyen qui puisse leur faire gagner de l'argent. Comme Triégler, qui se plaint de mortifier son art en exécutant des portraits laids de bourgeois laids, l'artiste cède à des clients qu'il méprise. Il se rabaisse pour aller à la rencontre de ses mécènes qui sont aussi ses modèles. Ainsi, par ce compromis, le portrait devient le moyen par lequel le peintre est admis dans une société dont il serait autrement exclu.

Le portrait comme trait d'union entre l'artiste et son modèle

Objet autour duquel l'artiste interagit avec la société, le portrait est néanmoins le moyen grâce auquel l'auteur et son modèle se rapprochent. Il s'agit d'une relation entre deux individus que Champfleury envisage de plusieurs points de vue, qui se succèdent au fil des feuilletons du *Corsaire Satan*. Le peintre peut exploiter ce genre d'étude pour favoriser des liaisons sentimentales. Ici, le sujet du tableau fait fonction d'objet de désir. Ainsi, dans *Les Noirau*, Hugues, amoureux de la fille du boulanger de la ville, demande à celle-ci d'accepter qu'il lui fasse son portrait. Il espère la voir plusieurs fois en profitant des séances de pose.² Dans un autre article intitulé *Marianna le peintre*,³ la protagoniste reçoit de Marx, un de ses collègues, la proposition inverse : celui-ci, fasciné par cette femme artiste qui étudie la sculpture dans la salle des Antiquités du Louvre, lui demande s'il peut poser pour elle. Les moments où le peintre peut étudier son modèle, l'observer au cours des séances de pose, peuvent avoir aussi d'autres implications. Dans le cadre des récits satiriques de rapins, on retrouve des articles où le travail de portraiture

¹ « Les Noirau », in *Le Corsaire Satan*, 6 août 1846.

² « Les Noirau », in *Le Corsaire Satan*, 1^{er} août 1846.

³ « Marianna le peintre », in *Le Corsaire Satan*, 26 juillet 1845.

acquiert des accents grivois. Un exemple nous en est fourni dans la première anecdote de la série intitulée *Historiette d'hier, pour servir aux peintres d'aujourd'hui*.¹ Ici, un peintre plutôt âgé reçoit un modèle charmant avec une ardeur qui ne cesse d'augmenter au fur et à mesure que la séance de pose avance.

La réalisation du portrait devient ainsi le moment où l'artiste et le modèle peuvent mieux se connaître. Il s'agit d'ailleurs d'un procédé qui ne concerne pas exclusivement la dimension physique des personnages impliqués : dans les *Noirau*, Emélie, la maîtresse de M. Noirau, demande à se faire peindre par Hugues dans le but de se mettre en relation avec son adversaire et ainsi d'en connaître les secrets de famille.² Dans le cas où le modèle s'adresse à l'artiste pour obtenir une œuvre, c'est l'artiste qui devient l'objet d'une étude psychologique. Le modèle exploite alors les séances de pose pour alimenter des intrigues.

Considéré à la fois comme produit à « placer » ou comme instrument servant à établir des relations, le portrait est dans les deux cas chargé d'une fonction sociale : l'œuvre est l'élément qui unit l'artiste à son modèle, le sujet représentant à l'objet de la représentation. Le portrait se donne alors à lire comme la métaphore de la rencontre avec « l'autre », du seuil que l'auteur doit franchir pour faire partie de la société qui l'entoure et pour être reconnu par celle-ci. Certes, considérer le portrait comme un espace de communication intersubjective tout court impliquerait la surestimation de cette production journalistique. Celle-ci, nous le rappelons, répond à des exigences rédactionnelles et s'inscrit dans une pratique très courante à l'époque caractérisée par la satire des rapins et des bourgeois. Toutefois, il est intéressant de constater que Champfleury adopte la perspective satirique du *Corsaire Satan* pour mettre l'accent sur les raisons réelles, qu'elles soient blâmables ou comiques, qui se cachent derrière la représentation : éclipsé par l'argent, par l'amour ou par l'ambition personnelle, le portrait semble en tout cas privé de sa fonction artistique, il devient un instrument destiné à atteindre d'autres finalités. Voici donc éclairée, par le biais de narrations plaisantes, la

¹ «Historiette d'hier, pour servir aux peintres d'aujourd'hui, in *Le Corsaire Satan*, 8 et 17 décembre 1844.

² «Les Noirau», in *Le Corsaire Satan*, 6 août 1846.

position sévère déjà exprimée dans le *Salon* de 1846 et citée au début de notre argumentation.

Le portrait comme genre. Questions d'esthétique

Si le portrait, envisagé en tant qu'objet matériel privé de valeur artistique, devient « un meuble » comme tant d'autres ; est-il, pour Champfleury, vraiment « inutile » comme il l'affirme dans le *Salon* de 1846 ? L'écrivain pousse plus loin sa réflexion, en attribuant au portrait une fonction esthétique qui dépasse, ou complète, les instances sociales et intersubjectives que nous avons soulignées. La production narrative brève de la période 1844-1847 offre une fois de plus des repères intéressants pour notre propos : en premier lieu, les contes *Les Noirau*, *Il Bamboccio* e *Le Don César du Musée de la Haye*, abordent la question du portrait en tant que genre pictural. Le conte devient aussi pour l'auteur le moyen d'approfondir d'une part les caractéristiques de l'objet portraiture au XIX^e siècle, d'autre part le rapport que l'auteur, en tant que créateur d'une œuvre d'art, entretient avec son sujet. En deuxième lieu, on se demandera quel est le rôle de la charge, si charge il y a, dans le cadre de cette production satirique et de la question plus générale de la reproductibilité.

Statut du modèle dix-neuviémiste : le bourgeois

En tant que client disposé à payer son portrait, le bourgeois est le modèle par excellence. Ainsi en va-t-il de Monsieur Noirau qui, en voyant le peintre Triégler faire une esquisse de sa maison de bois, le sollicite pour qu'il fasse son portrait. Noirau ajoute qu'un artiste appelé Lefèvre l'avait déjà représenté dans une miniature. Il montre celle-ci à Triégler en lui disant :

- On dit qu'il [Lefèvre] dessine très bien ; mais on n'a jamais pu me faire ressemblant. [...] Est-ce que vous me faites le portrait ressemblant ?

- Mais ... z'oui, dit l'artiste en se moquant.¹

La précision de l'auteur sur l'attitude de Triégler fait supposer l'existence d'un « pacte mimétique » ambigu entre l'artiste et son modèle, car l'affirmation du peintre ne répond qu'apparemment à la demande de son commanditaire. L'équivoque qui s'insinue alors porte sur la notion de « ressemblance ». Celle-ci est exigée par la commande de Noirau, très précise : si maints artistes peuvent faire des portraits, celui que Triégler a pour mission d'exécuter doit être ressemblant. Champfleury suggère ainsi que le peintre et le bourgeois ne s'accordent pas en matière de ressemblance, mais seul le point de vue du dernier est présenté. La suite de l'histoire confirme cette perspective : l'auteur ne décrit pas l'œuvre achevée, mais la montre à travers l'œil d'un autre personnage. Les impressions de Toinon, la femme de ménage des Noirau appelée à juger l'œuvre, nous fournissent des renseignements significatifs sur la réception du portrait :

Le portrait fini, Noirau se leva, transporté de joie ; il appela son épouse, Nanon, Hugues.

- Nanon, lui dit-il finement en lui montrant son portrait, reconnais-tu ce monsieur-là ?

- Pardine, dit la grande fille en riant aux éclats, c'est vous tout craché.

Noirau fut flatté de l'assentiment naïf de la servante. Il alla reconduire l'artiste, le paya et le remercia.²

Cette scène confirme globalement que le « pacte mimétique » a été satisfait : Noirau, plutôt que de s'exprimer personnellement sur la qualité de l'œuvre, a recours à de tierces personnes pour la reconnaissance de son image. Dans ce sens, la confirmation des observateurs fait fonction d'acceptation de *l'image extérieure*, du double social qui s'offre au regard d'autrui, à savoir du portrait qui, en tant qu'image ressemblante, présente à nouveau (donc re-présente) l'individu dans la société. Toutefois, même l'acceptation du portrait demeure ambiguë. La réaction de Toinon, accompagnée par des éclats de rire, crée un décalage avec le contenu de sa réponse. Le rire de la femme est déstabilisant pour le lecteur qui ignore la composition véritable du tableau et ne peut pas à

¹ « Les Noirau », in *Le Corsaire Satan*, 31 juillet 1846.

² *Ibidem*.

savoir si la réaction de celle-ci est dictée par la stupeur ou par la raillerie. Bien que le ton vaguement piquant de la réplique soit compensé par la fière superficialité de Noirau qui reçoit cette remarque avec beaucoup d'autosatisfaction, chez le lecteur plus attentif, reste le doute que les attentes de l'épicier aient été déçues.

La suite de l'histoire confirme qu'un accord a lieu entre l'artiste et le bourgeois. Les divergences manifestées autour de la notion de ressemblance est dépassée, d'après Champfleury, par un compromis technique : le peintre adopte des stratégies formelles susceptibles de satisfaire un commanditaire qui se voit portraituré correctement. Ce faisant, le peintre obtient la reconnaissance sociale et économique de l'artiste. Les procédés qui sont à la base de la composition du portrait sont expliqués plus loin dans le texte. Nous avons montré que le jeune Hugues décide de vendre ses tableaux à Soissons pour gagner sa vie pendant qu'il cherche à découvrir les intrigues sentimentales de son oncle. Après avoir essayé de placer sans grand profit des paysages, qui sont sa spécialité, il se présente aux habitants de la ville en portraitiste. Champfleury révèle alors le secret de la réussite du jeune homme :

En voyage, Triégler avait enseigné à son ami le moyen d'avoir de grands succès en province, il emportait le *portrait-bête*. Le *portrait-bête* consiste dans une absence complète de coloris, de dessin ; seulement, il est indispensable de s'attacher au côté grossier de la ressemblance ; il faut outrer les traits, en un mot de peintre, *faire la charge*.¹

Se donnant à lire comme le pendant moderne du portrait classicisant, beau et idéalisé, le portrait-bête est, d'abord un objet d'échange, réclamé mais souvent mal compris. Il devient la métonymie d'un art dévalué et vulgarisé, pratiqué par des artistes souvent désorientés et démunis, en quête de reconnaissance sociale et économique, qui s'adressent à un public désireux d'accéder à un art à bon marché. Il devient l'exemple des relations instables et

¹ La version publiée dans *Les Veillées littéraires* (1850) comporte deux variations: on retrouve premièrement « couleur » au lieu de « coloris » ; il est en outre très intéressant de constater que la référence à la charge (à partir de « il faut outrer les faits [...] »), en accord parfait avec l'esprit du *Corsaire Satan*, sera ensuite nuancé. Elle est remplacée par « il faut arriver à lutter avec les peintres vitriers et faire des trompe-l'œil. » (p. 22).

trompeuses entre l'artiste et son modèle, et par conséquent entre l'auteur et le monde qu'il veut représenter.

On peut retrouver ici la convergence d'instances sociales et littéraires qui unissent les portraits comiques de Balzac dans *La Silhouette* à la littérature physiologique des années 1840. Il est intéressant de constater que des préoccupations esthétiques d'une certaine profondeur s'insinuent très tôt chez Champfleury. L'idée de la charge comme portrait moderne, par une mise en cause de la notion de « ressemblance », trahit le besoin, chez le jeune auteur, d'adopter en art un protocole herméneutique compatible avec une réalité dont les acteurs ont un statut individuel et intersubjectif à définir. Voici donc que la critique des copistes du Louvre, esquissée dans les articles de *L'Artiste*, est développée dans les feuilletons satiriques. Est-ce que « l'interprétation », principe créateur qui s'oppose à la « traduction » dans *Les Amateurs d'autrefois*, coïncide avec une intervention de l'artiste qui abêtirait son sujet aussi bien pour lui plaire que pour le ridiculiser? Le *corpus* examiné ne nous permet pas d'avancer une conclusion exhaustive. Il est néanmoins intéressant, pour notre propos, de se demander dans quelle mesure l'écriture satirique fait fonction – comme l'avait brillamment compris Balzac - de lieu de réflexion dynamique qui, malgré son caractère non systématisé, interagit, tout en l'intégrant, avec l'œuvre critique des premières années. Ici, la charge fait fonction de nœud problématique qui se donne à lire dans les textes narratifs pour faire converger des instances esthétiques issues d'une analyse des arts figuratifs. On perçoit, dès ces premiers exemples, que cohabitent un pôle mimétique et un pôle expressif dont les relations ne sont pas encore très claires, mais qui laissent supposer des interactions intéressantes entre littérature et satire visuelle.

Statut du modèle dix-neuviémiste : le bizarre

Si le bourgeois est un modèle très fréquent et le portrait comique très répandu dans la société de son temps, ceux-ci ne sont pas les seuls à être envisagés par Champfleury. Nous avons rappelé que dans *Les Noirau*, ce qui « déclenche » l'histoire, c'est la rencontre de Monsieur Noirau avec Triégler.

Celui-ci était fasciné par la maison de bois du couple d'épiciers, que l'auteur décrit dans ces termes :

Une maison de bois des plus originales que nous sachions. Le temps y a imprimé un ton bitumineux, chaud et vigoureux qui indique, selon le dire des gens du pays, une *maison qui n'est pas bâtie d'hier*. Le premier étage en saillie et formant au vent, s'avance de près d'un demi mètre sur la rue, soutenu par des poutres appelés *corbeaux* en architecture, malheureusement abîmés par le temps. Le second étage ressemble assez à une boîte assise par la moitié sur le premier étage ; il touche presque à la maison d'en face et semble un curieux qui regarde chez son voisin. Des bandes de bois, recouvertes d'ardoises, sillonnent la façade. Inutile d'ajouter que la maison est couronnée d'un pignon.¹

Si l'artiste est obligé de faire des portraits médiocres d'individus médiocres pour gagner sa vie, il est néanmoins poussé à dessiner ce qui est « original ». On comprend alors que tout ce qui est hors du commun est digne de l'attention de l'artiste. L'histoire du *Bamboccio*, publiée quelques mois auparavant, s'inspire d'une approche analogue des rapports de l'artiste à son objet.² Elle montre Champfleury chez un marchand de gravures de la place du Carrousel. Celui-ci, nommé père Van Berg par les habitués, dispense des histoires et des anecdotes portant sur les peintres et sur les œuvres exposées. Par le biais d'une narration autodiégétique qui joue sur la complicité entre l'auteur et son lecteur, l'écrivain dit qu'il est attiré par l'un des portraits en vente :

Un jour, je vis dans la boutique du marchand de gravures un portrait d'un aspect bizarre. Cette estampe ne portait signature, ni de graveur, ni de peintre, ni du personnage représenté. Était-ce Sancho ? Était-ce Falstaff ? ou l'essence combinée de ces deux types réjouissants ? C'était un portrait en pied. Des jambes d'une longueur désespérante supportaient, comme à regret, un torse largement carré. Un tête goguenarde, plantée sur les épaules, rappelle les grues en contemplations. Les yeux fins et dessinés à la chinoise, ne doivent pas avoir de peine à apercevoir le bout du nez qui est long et légèrement tourné vers le ciel. Une paire de moustache relève encore la physionomie ; mais des moustaches excentriques, au possible, qui fourniraient matière à un chapitre, si cela ne faisait

¹ « Les Noirau », in *Le Corsaire Satan*, 30 juillet.

² « Il Bamboccio », in *Le Corsaire Satan*, 21 juin 1846.

disgression [sic]. Ce sont des moustaches retroussées, non pas en croc, comme on le voit dans les portraits espagnols, mais s'élevant fièrement près des ailes du nez, et se livrant tout d'un coup à une courbe audacieuse qui forme panache au-dessus de ce nez. Jamais on ne vit portrait plus plaisant.¹

Le portrait fascinant parce qu'objet « bizarre », étonne également Champfleury pour son absence de signature et d'informations supplémentaires. L'originalité du personnage se manifeste par un corps qui se donne à lire comme l'assemblage de parties incohérentes : la longueur excessives des jambes, le torse carré, les lignes horizontales des yeux à la chinoise, la ligne verticale du nez long et la courbe dessinée par les moustaches, donnent lieu, en effet, à une composition stylisée où le contraste des lignes et des formes géométriques attire l'attention de l'observateur sur les détails mais aussi sur l'ensemble de la figure. Le lecteur calque son travail de lecture sur le regard que pose Champfleury sur son objet : il décompose et recompose avec lui la figure qui se présente à ses yeux. Cette opération, par l'effet plaisant qu'elle produit, pousse ainsi l'écrivain à franchir la barrière de l'anonymat auquel ce personnage semblait condamné, oublié qu'il était au milieu des gravures étalées. L'auteur, contraint d'acheter le portrait pour connaître l'identité de cet homme singulier, peut ainsi apprendre du père Van Berg l'histoire du peintre Pieter van Laer (de Laar dans le texte), surnommé « Il Bamboccio ». L'article s'ouvre alors sur la biographie de l'artiste, pour se terminer par la mort de celui-ci.²

Dans un récit où le cadre anecdotique se fait l'auxiliaire de l'histoire que par ailleurs il déclenche, on peut aisément comprendre la volonté de Champfleury de souligner, en premier lieu, que l'originalité du personnage est digne d'un intérêt artistique. Cette originalité, exprimée par un portrait efficace, suscite ensuite la curiosité de l'écrivain qui s'interroge sur la personnalité de la figure peinte. La curiosité le conduit à la découverte de

¹ « Il Bamboccio », in *Le Corsaire Satan*, 21 juin 1846.

² Champfleury reconstruit la vie de ce peintre hollandais : compagnon de Poussin à Rome, lors d'une collation à la campagne pendant le carême, de Laar et ses amis provoquent un accident : ils noient un moine qui passait par là, et qui leur avait reproché leur consommation de vin en période de carême. Bamboccio (c'était le sobriquet que lui avaient donné les Italiens) est obligé de quitter Rome. En Hollande, à Haarlem, il se suicide en se jetant dans un puits.

l'histoire personnelle qui se cache derrière cette physionomie bizarre. L'anecdote de la gravure, introduction à dominante descriptive qui se développe ensuite sous la forme d'un texte narratif, montre que pour l'écrivain ce genre de figurations véhicule un potentiel représentatif qui dépasse les limites du visible et stimule l'imagination. Cela est confirmé dans le texte : de même que les moustaches de van Laer « fourniraient matière à un chapitre », le portrait inspire le récit du marchand et le feuilleton de Champfleury.

Si, dans le portrait comique, la polémique est explicite, dans le portrait excentrique c'est la fascination qui l'emporte. La pulsion de franchir les limites du visible, certes perceptible dans les études à visées satirique et morale, se charge ici des nuances plus complexes : à travers les renseignements rapides fournis sur l'Italie du XVI^e siècle à partir de Van Laer, c'est le potentiel expressif qui domine. Plutôt que donner lieu à une fantasmagorie, comme il arrive chez Balzac, - la projection mentale de l'auteur prend alors le dessus sur son référent -, le portrait d'individus singuliers stimule une réflexion sur les frontières qui séparent ressemblance et construction artistique, tout en soulignant l'importance de la fantaisie et de l'invention.

II.2.2. *Le Don César du Musée de la Haye*

Le fait que Champfleury s'interroge à cette époque-là sur le rapport entre instances mimétiques et instances expressives est confirmé encore une fois par un conte. Dans *Le Don César du Musée de la Haye*, publié dans *L'Artiste* en 1847,¹ l'observation des œuvres exposées aux Salons de peinture cède la place à une parenthèse narrative visant à élucider des idées qui ne sont pas explicitées dans ses écrits critiques.

L'incipit montre que le texte s'insère dans le cadre des commentaires artistiques publiés dans la revue d'Arsène Houssaye: « Quelques-uns ont remarqué aux Salons de 1840 à 1847, souligne l'auteur, les peintures du Belge

¹ *Le Don César du Musée de La Haye* (in *L'Artiste*, 11 juillet 1847, t. 10, p. 18-21) a été ensuite réédité sous le titre de *Van Schaendel père et fils*. Il est présent dans les recueils: *Feu Miette, Fantaisies d'été* (Paris, Martinon, 1847), *Contes vieux et nouveaux* (Paris, Michel Lévy, 1852), *Chien-Caillou* (Nouvelle édition, Paris, Michel Lévy, 1860).

Van Schaendel, d'autant plus singulières que ce Van Schaendel ne peint que des effets de lumière ». ¹ Champfleury recueille en effet une opinion commune parmi les critiques d'art de tous les bords : l'œuvre de Van Schaendel est caractérisée par une certaine monotonie de la composition qui est organisée autour de points de lumière. Cela est d'ailleurs confirmé par le catalogue commenté par Delaunay, rédacteur en chef du *Journal des Artistes* : le tableau présenté est la « Cinquième ou sixième représentation des mêmes effets de chandelle et de clair de lune, travaillée avec non moins de soin que les précédentes. ». ² Le premier paragraphe se poursuit alors sous le signe de la critique d'art, car la technique picturale de Van Schaendel est l'objet de l'évaluation de Champfleury : considéré comme caractéristique du « côté niais des petits Flamands », ³ le style du peintre vise avec insistance à une précision que l'auteur définit d'abord d'un trait : « patience dans les œuvres d'art ». ⁴ Cette peinture partage avec la calligraphie le soin minutieux des belles formes. Il s'agit, cependant, d'une prise de position qui n'est pas claire pour le lecteur : le jugement négatif de Champfleury sur Van Schaendel est exprimé par un euphémisme qui n'est pas commenté par l'écrivain. Plutôt que démontrer qu'une réflexion esthétique existe en amont de son discours, Champfleury cède à l'attaque verbale. Ses paroles ont une portée générale malgré leur cible

¹ *Le Don César du Musée de La Haye*, in *L'Artiste*, op. cit., p. 18. L'indication de Champfleury est approximative, car Petrus Van Schendel (1806-1870) expose pour la première fois en 1837, où il présente *l'Intérieur d'un cabinet où la famille reçoit une communication importante, costume du 17^e siècle ; effet de lumière* (n. 1767). Il expose à nouveau en 1844. Dès lors, il participe régulièrement jusqu'à 1848 et de 1850 à 1853, puis en 1855, 1857, 1858, 1861, 1864 et de 1866 à 1869. Quelques exemples d'œuvres exposées suffisent à montrer l'insistance du peintre pour les effets de lumière des années 1840: *Un marché hollandais au clair de lune et aux lumières* (1844, n. 1729) ; *Vue d'une fille éclairée à la lumière des chandelles et de la lune* (1845, n. 1614) ; *Fête de village au sud de la Hollande ; double effet de lune et de lumière* (1846, n. 1746) ; *Un tonnelier ; double effet de lune et de feu* (1847, n. 1569). Les références numériques des œuvres correspondent à leur localisation dans les catalogues officiels. P. Sanchez et X. Seydoux, *Les Catalogues des Salons*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2001, vol. III (1835-1840), IV (1841-1845), V (1846-1850), VI (1852-1857), VII (1859-1863), VIII (1864-1867), IX (1868-1870).

² *Catalogue complet du Salon de 1846*, annoté par A.-H. Delaunay, Paris, Bureau du Journal des Artistes, 1846, p. 118.

³ *Le Don César du Musée de La Haye*, op. cit., p. 18.

⁴ *Ibidem*.

explicite : « Quand les Belges ne peignent que des effets de lumière, ils se rabattent sur les bêtes et se font peintres d'animaux : ne serait-il pas mieux de les définir animaux de peintres ? ».¹ L'argumentation glisse ainsi, évidemment, vers la satire. Or, l'on constate qu'en premier lieu Champfleury adopte, une fois de plus, le détour narratif pour compléter sa critique d'art ; mais, contrairement aux textes analysés précédemment, le passage de la critique à la narration est ici conscient : il est même souligné par l'auteur. L'écrivain intervient pour changer la direction de son discours : « Mais au lieu de m'appesantir sur ces infirmités qui sont une sorte de lèpre artistique », lit-on juste après la citation précédente, « je préfère raconter la vie du peintre Van Schaendel. Il eut un père ! – et c'est de son père que vient la moralité de cette histoire. »² Champfleury attribue donc au récit biographique de son père « la moralité de cette histoire ». Celle-ci révélera les positions esthétiques cachées sous le texte narratif.

Deux peintres « à système »

Dès le début, Van Schaendel père se présente comme la parodie vivante de l'artiste génial. Son transport, sa « furor » pour le genre de la nature morte l'amène à des actions paradoxales qui semblent être la conséquence d'un excès de force vitale :

[...] Aussi brossait-il ses légumes avec une prestesse incroyable provoquée par une colère intérieure. Dès le matin, sitôt le petit jour, il sautait de son lit, faisait sa palette avec rage et saisissait ses pinceaux avec des mouvements fébriles. Alors il donnait sur sa toile de grands coups de blaireau comme s'il eût donné des coups de sabre ; le travail n'allait pas assez vite. Van Schaendel, avec son couteau mince, aussi innocent qu'un couteau de bois d'homme de lettres, ouvrait le ventre de ses vessies et les jetait sur sa toile. Dans ces momens [*sic*], il ressemblait à David lançant sa fronde contre Goliath.³

¹ *Le Don César du Musée de La Haye, op. cit.*, p. 18.

² *Ibidem.*

³ *Ib.*

Les gestes jouent ici un rôle de premier plan, car l'extériorisation des émotions et des tensions de l'artiste montre leur côté risible. L'ardeur du peintre donne lieu à l'enchaînement d'actions rapides et « fébriles » qui contrastent avec un travail qui avance lentement. En spadassin atypique, le vieux Van Schaendel conduit alors un véritable corps à corps avec sa toile. Le champ sémantique du combat, introduit par la comparaison entre les coups de blaireau et les coups de sabre, est ensuite transposé dans un contexte biblique: la tâche que le Belge s'est fixée est associée à la lutte titanesque que mène David contre le géant Goliath. Celle-ci est produite par un geste qui mérite notre attention : « Van Schaendel, avec son couteau mince, aussi innocent qu'un couteau de bois d'homme de lettres, ouvrait le ventre de ses vessies et les jetait sur sa toile ». Dans le cadre de cette séquence d'actions démesurées, la dernière proposition se distingue, à notre avis, par son élaboration stylistique et ses contenus conceptuels : la représentation de l'artiste en action qui « ouvrait le ventre de ses vessies et les jetait sur sa toile » exploite notamment la figure de l'amphibologie pour favoriser une interprétation double de l'énoncé. L'ambiguïté, dans ce cas, est lexicale, parce que les mots « ventre » et « vessies » peuvent être interprétés comme des termes d'anatomie, mais ils peuvent en même temps être soumis à une extension de sens que suggèrent des segments tels que « partie ronflée d'un objet quelconque » et « poche quelconque fermée par une membrane mince ». ¹ L'action d'ouvrir les vessies avec un « couteau » alimente en outre la polysémie des termes et la confusion entre la première et la deuxième interprétation, confusion qui, ensuite, se dissipe en faveur de la dernière, parce que le contenu des vessies est enfin versé sur la toile.

L'ambiguïté linguistique présente dans l'évocation de Van Schaendel père est l'expression de la manière bizarre dont le peintre conçoit son art. D'autres situations montrent en effet que, chez le Belge, la frontière entre le corporel et le matériel, entre le sujet représentant et l'objet représenté, est très confuse. Cela est confirmé par le « singulier *criterium* » qui, souligne Champfleury, inspire son œuvre : « se nourrir de son modèle ». ² Il s'agit d'un

¹ Ces deux cas d'extension sémantique, qui sont notamment la conséquence du procédé logique de l'analogie, sont attestés au XIX^e siècle, comme le montre le *Grand dictionnaire Larousse du XIXe siècle*, t. 16, 1876, p. 871 et 957.

² *Le Don César du Musée de La Haye*, op. cit., p. 18.

impératif esthétique accepté sans conditions par un peintre qui l'interprète au pied de la lettre : plutôt que d'y lire la volonté de l'artiste de connaître son sujet de façon approfondie (d'après le sens figuré du verbe « se nourrir »), il faut y découvrir une substitution grotesque : le peintre s'efface pour laisser advenir, quasi magiquement la nourriture, c'est-à-dire l'objet pictural.

[...] les légumes de Van Schaendel étaient aussi fiévreux, aussi convulsionnés ; les choux jouaient la catalepsie, les carottes avaient des attaques nerveuses, les oignons surtout dansaient la danse de Saint-Guy. Cela est facile à expliquer ; pendant toute la durée du tableau, le Malinois, fidèle à son système, ne se nourrissait que de légumes, les mêmes qu'il peignait. Il appelait cela « se nourrir de son modèle » et il exérait les légumes !¹

Mais l'action de « se nourrir de son modèle » fait également fonction de métaphore de la représentation artistique. Champfleury s'en sert pour stigmatiser la prétention du peintre d'intérioriser son sujet et de le dominer. La description de l'œuvre d'art achevée ridiculise ultérieurement ce propos: Van Schaendel père ne parvient pas à maîtriser la composition du tableau et projette sur le sujet sa propre agitation. Des légumes animés et perturbés montrent l'échec d'un artiste qui produit, malgré ses efforts, des « aberrations de tableaux ».² Il s'agit d'une incapacité que Champfleury attribue à la présence d'un « système » poursuivi avec trop de rigidité.

La critique des artistes « à système » est confirmée par un deuxième exemple : Van Schaendel fils. L'écrivain revient ainsi à l'actualité culturelle en offrant une saynète satirique du peintre raté qui figure un clin d'œil aux feuilletons publiés dans *Le Corsaire Satan*. D'après l'auteur, le fils du spécialiste de natures mortes a hérité de son père la même approche à l'art. Le « système » de Van Schandel fils consiste à peindre ses effets de lumière avec un scrupule que Champfleury explique de la manière suivante :

[...] le père et le fils sont le feu et l'eau. Où le père tripotait ses vessies avec des balais, des torchons, ses dix doigts, le fils entre à pas comptés dans l'atelier,

¹ *Le Don César du Musée de La Haye, op. cit.*, p. 18.

² *Ibidem*.

ouvre sa boîte avec précaution, dresse une petite palette toute propre [sic], monte sur son tabouret avec mille précautions, reste une heure avant d'oser tirer le rideau de serge qui protège sa toile commencée. On l'a vu ne pas travailler d'un jour par la raison qu'une grosse mouche était dans l'atelier. « Ses ailes, disait-il, émeuvent [sic] la poussière du plafond. Je pourrais chasser la mouche ; mais il faudrait ouvrir la porte de l'atelier. Si j'ouvre la porte, la poussière entre ; il faudra donner de l'air. Pour donner de l'air, je suis forcé d'ouvrir ma fenêtre à deux battants ; c'est impossible ; il y a dans l'air des quantités d'immondices qui s'abattront sur mes couleurs fraîches. Mon tableau, chargé de ces immondices, sera odieux à la vue. J'aime mieux mettre la toile pendant deux jours à l'abri de tout, ouvrir ma fenêtre afin que cette mouche importune aille porter le trouble ailleurs ; la mouche partie, j'attendrai le calme des atomes poussiéreux, et quand je me serai promené deux jours, je rentrerai dans mon atelier avec précaution. »¹

L'attention avec laquelle l'artiste peint son sujet est une fois de plus de l'ordre de la gestualité : Van Schandel agit avec une « précaution » qui oriente ses mouvements et détermine l'avancement de ses travaux. Champfleury n'hésite pas à se gausser de l'artiste. Il le fait, d'un côté, en ayant recours à des figures de styles, comme l'allitération des phonèmes /p/ et /t/ dans la phrase «dresse une petite palette toute propre » où la succession des occlusives sourdes est un écho des petits pas qui cadencent les mouvements prudents du peintre. De l'autre côté, l'auteur se sert du discours direct pour mettre à nu les procédés logiques qui portent à accomplir de telles actions. Autrement dit, il vise à montrer la relation qui existe entre l'œuvre et le système qui l'inspire. L'anecdote de la grande mouche qui, par sa couleur noire, devient l'ennemi implacable de l'artiste qui travaille la lumière blanche dans toutes ses nuances, montre la logique d'un système qui frôle l'invraisemblable. En particulier, l'artiste protégeant son tableau de la poussière jusqu'à vouloir le mettre « à l'abri de tout », devient la métaphore d'un art qui poursuit aveuglement ses propres buts jusqu'à s'enfermer dans un microcosme esthétique qui, comme l'atelier faussement aseptisé de Van Schaendel, éloigne l'œuvre d'art de toute interaction avec l'*hic et nunc* de sa création.

Inspirés par deux « consciences » diverses, les deux peintres représentent deux cas opposés mais convergents d'un art où le rapport modèle/œuvre d'art, œuvre d'art/artiste est perturbé par la présence d'un idée fixe poussée à

¹ *Le Don César du Musée de La Haye, op. cit.*, p. 18.

ses extrêmes conséquences. Le registre satirique utilisé se manifeste dans des figures de style qui entendent montrer le caractère excessif et donc risible de ces doctrines. Elles annoncent une réflexion esthétique que Champfleury développe une fois de plus à partir du genre du portrait.

Le portrait, ou les limites de la peinture d'après nature

Pour mieux expliquer le rapport entre Van Schaendel père et son système, Champfleury imagine que le peintre belge reçoit une commande étrange: « un des bourgeois de Malines », précise l'auteur, « vint un jour lui commander le portrait de son grand-père, le bourgmestre Praët ». ¹ Cet événement, qui fait fonction de déclencheur dans l'économie du texte narratif, se présente pour l'auteur de natures mortes comme une véritable mission impossible, car le commanditaire demande explicitement pour son parent, qu'il voudrait voir en chasseur, « la plus grande exactitude dans le costume », bien que Van Schaendel ne dispose pour le faire que d'une « crayonnade », le croquis en buste dessiné par le bourgmestre défunt lui-même. ² Mais pour le peintre, qui déclare sans hésiter: « je suis l'exactitude même », ³ nombreux seront les obstacles à la réalisation de son œuvre. La préparation de l'esquisse préliminaire donne des informations intéressantes sur la manière dont le peintre à système espère atteindre son but :

Le lendemain, Van Schaendel père, devant son chevalet, était habillé de la façon la plus bizarre, tenant de la main droite un pinceau, de la gauche un fusil de chasse, autour du corps une carnassière en bandoulière avec d'innocents [*sic*] animaux, achetés au marché, qui passaient leur tête endormie pour toujours hors du carnier. Une glace était accrochée à l'un des portans [*sic*] du chevalet, le croquis du bourgmestre à l'autre portant. De temps à autre le peintre consultait le croquis, puis se campait fièrement avec son fusil devant la glace et revenait traduire de son pinceau ces diverses impressions. ⁴

¹ *Le Don César du Musée de La Haye, op. cit.*, p. 19.

² *Ibidem.*

³ *Ib.*

⁴ *Ib.*

Pour surmonter l'obstacle de l'absence du sujet, Van Schandel se fait peintre-modèle. Le peintre acquiert ainsi un statut hybride dont le comique est souligné par le geste de saisir en même temps un pinceau et un fusil de chasse, geste qui est enrichi par la carnassière de gibier acheté au marché et qui se donne à lire comme la version domestique et dégradée du butin de chasse. La présence de la glace fait deviner les instances esthétiques qui sont à la base d'un tel comportement bizarre : elle trahit en effet la nécessité, chez le Belge, d'ancrer une représentation de l'homme dans la perception visuelle de celui-ci. Il s'agit d'un procédé qui entraîne inévitablement des revers paradoxaux, dans la mesure où l'image que l'artiste fixe sur la toile n'est qu'une fusion de l'esquisse de Praët et de son propre reflet.

Cette situation atteint le paroxysme lorsque Van Schandel passe du dessin préparatoire au portrait grandeur nature. Quand l'artiste se heurte au problème de la représentation des vêtements qu'il ne peut pas voir, son système montre toutes ses limites : face au petit-fils du bourgmestre qui suggère à l'artiste de peindre un habit de fantaisie, « Oh ! dit Van Schaendel, qui cria cette exclamation comme s'il eût entendu un ange blasphémer, jamais, jamais ... la fantaisie, impossible ».¹ Le refus de toute projection imaginaire mène Van Schaendel à accomplir les péripéties les plus bizarres pour obtenir le plus d'informations possibles sur le costume de son modèle. Champfleury souligne hyperboliquement les gestes et les actes excessifs qui résultent de ces principes excentriques. Le Belge cherche en effet son inspiration dans ce qui reste des habits du bourgmestre que le commanditaire conserve dans son grenier. Parmi les vêtements du défunt, un bas dentelé s'impose à lui. par Champfleury décrit avec ironie l'exécution et la finesse de ce bas.² L'obsession de Van Schaendel pour l'exactitude le pousse à lui trouver

¹ *Le Don César du Musée de La Haye, op. cit.*, p. 19.

² « Effectivement, ce bas dépareillé était d'un travail *paramire* (admirable), comme disait le grand Paracelse. Ce bas brodé à jour était aussi ouvragé que les fameuses chaires de bois si communes en Belgique. Une cathédrale gothique s'étalait sur le devant de la jambe, avec toutes ses richesses d'architecture et son *fouillis* de sculpture. La ménagère flamande, assez audacieuse pour construire à l'aiguille ce monument égal en beauté aux plus minutieux travaux des moines du moyen-âge, s'était trompée en offrant cette paire de bas à un simple bourgmestre. Jamais prince n'eut les jambes aussi richement habillées, et le pape seul eût dû chausser cette chose sublime que dix ans de travail assidu avaient pu mener à bonne fin.

une pièce jumelle « chez les fripiers, les brocanteurs, les marchands de curiosités »¹ en Belgique et en Hollande. Une véritable enquête a lieu pour reconstituer les habits du bourgmestre. Enfin, l'artiste achève son portrait après quatre mois de déplacements. Champfleury décrit l'œuvre avec minutie :

Praët était vivant et d'une toilette splendide, trop splendide même pour un chasseur. Passe encore l'habit, aussi les culottes jaunes d'Utrecht gaufrées – le seul objet que le peintre eût retrouvé dans ses pérégrinations. On comprend même le jabot fin et blanc, ainsi que les manchettes brodées. Van der Meulen, dans ses tableaux *guerriers*, où le combat semble se livrer dans l'œil-de-bœuf, nous a habitués à d'autres anachronismes de fanfreluches. Mais il était impossible de justifier les bas-cathédrales ; jamais on n'a vu de chasseurs avec des bas-cathédrales, surtout celui-là, dont le carnier promettait de l'occupation aux broches, aux rôtissoires, et qui avait dû courir par monts et par vaux pour arriver à un résultat aussi plantureux. La chasse avait nécessairement détérioré ces bas si magnifiquement ouvragés, et personne ne compromettrait, au prix d'une chasse de Nemrod, des objets d'art d'une valeur incalculable.²

La description du portrait met l'accent sur des détails de l'habit de Praët afin de souligner le contraste cocasse qui se produit entre la richesse du vêtement et la rudesse de la chasse. L'enquête qui visait à raccourcir la distance temporelle et herméneutique entre l'artiste et son modèle donne lieu, au contraire, à des « anachronismes de fanfreluches ». Ceux-ci sont la conséquence d'une idéalisation du modèle qui contredit, pratiquement, les principes esthétiques de Van Schaendel : il cherchait à contextualiser le portrait du point de vue historique et comportemental. Ce tableau n'est cependant qu'une étape intermédiaire de l'œuvre finale. Nombreux sont les doutes de l'artiste à l'égard de son portrait car il n'aboutit qu'à une reconstruction historique parfaite. « Mais la peur d'anachronisme n'était pas

Malheureusement le temps, ce grand insulteur des œuvres d'art, avait promené sa faux sur la cathédrale ; il était parti emportant, en guise de trophée, au bout de son instrument pointu, toute la rosace du portail, ainsi que les deux courbes du fronton ogival. Van Schaendel poussa un gros soupir à la vue de ces altérations et de ces vandalismes. » *Le Don César du Musée de La Haye, op. cit.*, p. 19.

¹ *Ibidem.*

² *Ib.*, p. 20.

ce qui tourmentait Van Schaendel » précise Champfleury : « son inquiétude venait de ce qu'il avait eu la témérité de peindre un jabot et des manchettes *neuves*, d'après ces sortes d'épluchures de fil rouge et noir, égratignées plutôt que brodées, qui furent retrouvées dans le grenier ». ¹ L'écrivain montre, dans une écriture satirique, l'égarement d'un artiste qui perçoit tragiquement la distance qui existe entre des instances mimétiques – quand le peintre tend à retenir fidèlement la matière visuelle dont dispose- et des instances expressives - qui poussent celui-ci à élaborer en termes conceptuels et artistiques cette même matière. Ce dilemme donne lieu à un véritable « homicide pictural » ² car Van Schaendel détruit l'image de Praët, ne s'apaise qu'après des réflexions confuses. ³ Par un retour cyclique, le Belge remet en place « toutes les vieilleries » ⁴ du bourgmestre lors de la dernière séance de pose. Après de longues péripéties, l'œuvre définitive n'est qu'un retour à la situation initiale : « Est-il besoin de dire que la jambe gauche resta nue, tandis que la droite se pavanait dans le monument de dentelles qui malheureusement montrait par la rosace détruite le genou du peintre ? » Prisonnier de son souci de fidélité, Van Schaendel ne peint son modèle qu'avec les fragments d'habits disponibles, en suscitant évidemment les plaintes de son commanditaire. Dans le dernier entretien entre celui-ci et l'artiste, Champfleury révèle enfin la cause de cette odyssee artistique :

¹ *Le Don César du Musée de La Haye, op. cit.*, p. 20.

² *Ibidem.*

³ Champfleury se sert de l'ancienne figure logique de la prosopopée pour montrer en clé comique le caractère obsessionnel et fausseté rationnel de la crise idéologique de Van Schaendel : « [...] toute son attention était tournée au-dedans de son cerveau, où se promenait M. le bourgmestre tout nu, tenant d'une main un paquet de vêtements [*sic*] du plus beau neuf, de l'autre main un tas de bardes qui n'étaient autres que celles du grenier. Le bourgmestre, quoique logé à l'étroit dans le crâne du peintre, entrait dans des discours sans fin : - c'était un homme fort bavard de son vivant ; - il plaidait le pour et le contre, deux causes à la fois, tour à tour il présentait ses habits neufs avec une dissertation sur l'emploi à en faire ; et il montrait ensuite ses vieux habits avec des raisonnements [*sic*] non moins concluants [*sic*]. » En résumé, le bourgmestre, homme prudent, faisait valoir les deux avis sans se prononcer pour l'un ou pour l'autre. Le peintre, constitué en jury, avait à résoudre ce terrible dilemme : « Choisis tu si tu oses. » *Ib.* Ici, le défunt, ridiculisé par sa nudité – fruit de l'incertitude du peintre -, ne produit pas de discours éclairant, comme on pourrait s'attendre. Ses paroles sont aussi nombreuses qu'inutiles et n'orientent nullement l'artiste.

⁴ *Ibidem.*

Le possesseur du portrait suppliait vainement le peintre de remettre son grand-père à neuf ; jamais Van Schaendel n'y voulut consentir, ne sortant pas de son système exclusif de l'imitation des objets dont il avait la possession. – Au moins, dit le petit-fils, par grace [sic], mettez un second bas aux jambes de mon grand-père. – Je veux bien, dit le peintre, mais vous me fournirez la paire complète. – Puisque vous ne peignez que les objets qu'après nature, dit l'autre pour ultime raison, mettez le seul bas que nous avons à votre jambe gauche. – Impossible, répondit le peintre ; j'aurai alors la droite nue, jamais je n'arriverai à les mettre ensemble. Un curieux et comique procès s'ensuivit, l'homme au portrait produisant ses preuves et alléguant la folie de Van Schaendel que lui et d'autres avaient pu voir courir à toutes jambes dans la ville ; mais le demandeur fut débouté.¹

La réalisation du portrait du bourgmestre se donne à lire comme une expérience esthétique susceptible de rendre manifestes les côtés les plus extrêmes et paradoxaux du système de Van Schaendel. En effet, le statut ontologique du portrait personnel, dont nous avons souligné les spécificités,² consiste dans la caractérisation historique et sociale d'un individu ; celle-ci comporte, d'une part, un questionnement sur l'objet de la représentation (l'expression du référent) et, d'autre part, elle favorise une réflexion sur les catégories interprétatives et stylistiques qui interagissent lors de cette interprétation. Or, l'analyse du conte montre que c'est surtout le deuxième questionnement qui importe à Champfleury : la présence d'un sujet défunt – ne pouvant évidemment pas interagir au moment de la réalisation du portrait – montre, de la part de l'auteur, un intérêt mineur pour la dialectique entre expression « objective » et « subjective » du sujet que Giovanni Gurisatti a mis en évidence.³ En rédigeant *Le Don César du Musée de la Haye*, l'écrivain vise plutôt à illustrer dans un registre comique comment le portrait, en tant que

¹ *Le Don César du Musée de La Haye*, op. cit., p. 20-21.

² Voir notre paragraphe : « 0. 2.1. Caricature et portrait ».

³ Comme nous l'avons évoqué à la page 13 du présent travail, le critique italien a souligné que le visage est le lieu paradigmatique où se lient intérieur et extérieur, visible et invisible, âme et corps chez l'homme. Ces éléments se manifestent à travers « l'expression », objet véritable de l'interprétation de l'artiste. Expression dont il faut distinguer une acception « subjective » et intentionnelle (ce que l'individu veut communiquer de soi-même par des signaux verbaux ou non-verbaux) et une acception « objective » et non intentionnelle (ce qui se manifeste de l'individu en dehors de la volonté du sujet).

genre artistique, révèle, d'une manière exemplaire, la dynamique complexe qui existe entre le pôle mimétique et le pôle expressif. Se présentant comme un nouveau regard sur l'individu, regard oscillant entre répétition (d'après l'étymologie *re-traho*) et recreation (*pro-traho*), le portrait devient le lieu privilégié où interroger le sens et les limites de termes comme *imitation*, *reproduction*, *traduction*, que l'auteur avait introduits dès ses premiers articles de critique d'art. En particulier, l'écrivain montre l'échec du système de Van Schaendel qui vise à la peinture des objets « d'après nature », soit à une mimésis absolue. Le rattachement servile du peintre à la reproduction de la réalité phénoménologique, qui se manifeste, sous son aspect le plus superficiel, par la quête désespérée de reconstitution de l'habit de Praët, fournit la « moralité » suivante : la pure « imitation des objets dont [l'artiste] avait la possession » est impossible. S'enfermer dans la seule perspective du pôle mimétique signifie alors, pour Champfleury, forcer la représentation par des conjectures – les « systèmes » - qui peuvent paradoxalement aboutir à des résultats opposés aux prémisses théoriques fixées. Le portrait du bourgmestre en noble déchu le montre clairement : la quête d'une mimésis absolue donne inévitablement lieu à des interventions massives de l'artiste qui projette sur son modèle ses propres abstractions esthétiques. Le résultat est une peinture fortement expressive qui glisse vers le comique car son expressivité est involontaire. Mimésis et expression, bien que perçues par Van Schaendel comme inconciliables, se révèlent être deux instances contiguës et communicantes dont la cohabitation est néanmoins nécessaire.

L'analyse du discours de Champfleury sur le portrait surprend pour deux raisons. En premier lieu, elle montre une prise de conscience précoce des questions liées à la représentation bien avant la rédaction de ses écrits théoriques sur le Réalisme. Celles-ci sont abordées par le biais d'un outil conçu à la fois comme objet matériel et comme genre artistique qui comporte notamment une affinité ontologique avec la caricature. Le parcours critique et poétique qui se développe au fil des articles publiés dans *L'Artiste* et dans *Le Corsaire Satan* montre en particulier l'intéressante complexité du portrait aux implications tant socioculturelles qu'esthétiques. Œuvre d'art dévalorisée dans une société bourgeoise et moyen de légitimation d'une part, nœud de relations entre le peintre et son modèle d'autre part, le portrait devient le lieu

paradigmatique où l'artiste se mesure à la fois à la représentation de l'homme et à sa propre pratique d'artiste. Les textes de Champfleury montrent que du point de vue de l'herméneutique de l'expression - qui dépasse, nous l'avons souligné, l'espace du visage humain - le souci de caractériser un individu socialement et historiquement est étroitement lié à la perception d'un monde en voie de transformation - l'art qui le représente y compris. Le regard de l'artiste sur l'individu s'étend au regard posé à la collectivité et à sa propre condition. C'est dans une telle perspective qu'on peut inscrire le souci de Champfleury d'instaurer entre l'auteur et son référent un rapport d'interaction ; celui-ci peut être envisagé à différents niveaux : niveau socio-économique (explicite dans le cas des historiettes de rapins et de bourgeois) et niveau de la création esthétique (évidente dans la fascination de l'auteur pour le bizarre de ses modèles et intégrée, dans l'histoire de Van Schaendel, à la critique des systèmes).

La deuxième raison de notre surprise est à voir dans le fait que ces mêmes questions, chez le jeune auteur, sont posées dans des textes et dans un style satirique typiques de la petite presse alors même qu'il revendique une autonomie critique allant bien au-delà de l'attaque *ad personam*. Plutôt que de cibler un adversaire précis, les textes de Champfleury s'appuient sur l'actualité culturelle pour aborder, dans un deuxième temps, des questions d'ordre esthétique plus générales. Cette œuvre profite de la souplesse du journalisme parisien pour déjouer constamment l'horizon d'attente de son lecteur. Elle pose de ce fait un problème de genericité. Les réflexions que nous avons soulignées ne sont qu'à peine esquissées dans ses articles de critique d'art, où on aurait pu les attendre et qui relèvent souvent d'un travail de compilation alors que dans les récits satiriques, on voit émerger des positions précises en matière d'art. Comme nous l'avons montré, les véritables morceaux de critique se trouvent précisément dans ce deuxième type de corpus. Par sa souplesse intrinsèque, l'écriture satirique se présente alors comme le moyen choisi par l'auteur pour montrer les ridicules et la singularité de ses sujets tout en créant des effets plaisants pour le lecteur. Il s'agit d'une démarche qui trahit, derrière son apparence comique, le besoin de l'auteur de participer sérieusement au débat sur les arts contemporains par des moyens alternatifs à la critique tout court qui semblerait être l'objet de sa suspicion.

II.2.3. *M. Prudhomme au Salon*, ou la critique blagueuse

L'étude croisée des articles publiés dans *L'Artiste* et dans *Le Corsaire Satan* implique une réflexion plus approfondie sur le rapport de Champfleury à la critique. En suivant notre hypothèse d'analyse, il est intéressant de relever qu'encore une fois des éclaircissements intéressants sont fournis par un texte narratif satirique. Il s'agit de la scène dialoguée *Monsieur Prudhomme au Salon*, publiée le 22 mars dans *La Silhouette* (1844-1850).¹ Après le projet éditorial auquel Balzac avait participé, un « petit journal » homonyme reparaît en effet le 29 décembre 1844. Son sous-titre est « Chronique de Paris », qui devient ensuite « Revue satirique », puis « Illustration pour rire ». Il durera jusqu'au 3 septembre 1850.² Fondé par Ratier et Ricourt, cet hebdomadaire du dimanche comporte une présentation graphique différente de celle du projet de 1829, car il profite désormais de la plus grande reproductibilité des images : les planches hors-texte du journal de Lautour-Mazéray cèdent la place à des illustrations dichromatiques intégrées dans le corps des textes. Les caricatures sont celles d'Emy, d'Henry Monnier, de Pigal et de Quillenbois dans la première série, qui s'interrompt en 1846. Une deuxième série, dirigée par Balathier de Bargeronne, est ensuite illustrée par Damourette, Deluzzi, Fabritzius et Fossari.

Le Salon de 1846

Le texte de Champfleury précède d'à peine deux jours le *Salon de 1846* que l'auteur publiera dans *Le Corsaire Satan* jusqu'au 23 mai ;³ il anticipe donc

¹ Et non pas le 20 mars, comme l'indique la bibliographie établie par Maurice Clouard. *L'Œuvre de Champfleury, op. cit.*, p. 2.

² *DICO SOLO, op. cit.*, p. 794.

³ Nous fournissons les dates précises de parution des feuillets, car la bibliographie de Maurice Clouard n'indique que les dates de début et de fin de la série : 24 mars (« MM. Vernet, Ary Scheffer, Delacroix »), 7 avril (« MM. Chenavard, Debon, Lehmann, Papety, Glaize, Flers, etc. »), 16 avril (« Ecole Desforgues – NN. Müller, Charpentier, Verdier, Laemlein, Diaz de la Pena, Lépaulle, Landelle, Comte-Calix, etc. »), 29 avril (« Du portrait, MM. Court, Winterhalter, Heuss, Cattlin, Bogand, Jeanron, Flandrin, Dauvergne, Guignet, Amaury-Duval, etc. »), 17 mai (« La peinture de genre, MM. Penguilly, Leleux, Hédouin, Guignet jeune, de Bay,

également le Salon caricatural de Cham publié dans *Le Charivari* le 17 avril,¹ ainsi que les deux interventions de Baudelaire, à savoir son *Salon caricatural* écrit en collaboration avec Théodore de Banville et Auguste Vitu, et le *Salon* qui paraît notamment au début du mois de mai de la même année.² Le *Salon* que le Laonnois publie dans *Le Corsaire Satan* s'insère dans le genre du commentaire d'exposition des beaux-arts introduit en France depuis Diderot.³ Servant à orienter un public non spécialisé, le salon comme genre critique vise à fournir des informations complémentaires au catalogue officiel qui n'est pas illustré et qui ne renvoie aux œuvres que par des références numériques (attribuées aux tableaux en fonction de leur disposition) ou par le titre des tableaux. Dans le catalogue officiel, les commentaires occupent un espace exigu et sont très rares. Par sa fonction d'introduction et de complément écrit de la perception visuelle de l'œuvre d'art, le *salon* se présente comme un texte descriptif-argumentatif qui a une fonction pédagogique précise : permettre à l'observateur de situer correctement l'image vue et de fournir à celui-ci une clé interprétative claire. Le texte du *salon* est par conséquent subordonné à la disposition muséographique car l'ordre du discours suit l'ordre d'accrochage des tableaux, établi la plupart du temps selon les genres et les auteurs. Par conséquent, il instaure un rapport dynamique avec la visite de l'exposition.

St. Jran, Biard, Tassaert, Manzoni, Gudin. »), 23 mai (« Les paysagistes, MM. Corot, Rousseau, Ch. Le Roux, Français, Troyon, etc. – Les oubliés »). Le Salon de 1846 a été inclus dans l'édition des *Œuvres posthumes : salons 1846-1851* établie par Jules Troubat (Paris, A. Lemerre, 1894), qui contient également d'autres articles de critique d'art publiés dans la presse. Une sélection de ces feuillets, établie par Geneviève et Jean Lacambre, a été ensuite reprise dans l'anthologie d'écrits d'art *Son regard et celui de Baudelaire* (Paris, Hermann, 1990).

¹ « Revue charivarique du Salon de 1846 illustrée par Cham », in *Le Charivari*, 4^e année, n. 197, avril 1846.

² La présentation de Claire Brunet à l'édition de *Critique d'art* de Baudelaire établie par Claude Pichois met bien en évidence les enjeux du genre du salon de peinture pendant les années 1840 et 1850. C. Brunet, « Présentation », in Ch. Baudelaire, *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, édition établie par C. Pichois, Paris, Gallimard, 1992, p. I-XXXVIII.

³ Nous rappelons que *L'Artiste* a joué un rôle fondamental dans la diffusion des Salons de Diderot qui a eu lieu entre le fin du XVIII^e siècle et 1857. Dans le numéro du 9 mars 1845 - où paraît d'ailleurs le deuxième feuillet de Champfleury intitulé *Galerie des dessins au Louvre* - la revue publie le *Salon de 1759* de Diderot. « Salon de 1759. Critique de Diderot », in *L'Artiste*, 9 mars 1845, série 4, t. 3, p. 145-148.

A l'époque où Baudelaire et Champfleury entreprennent leurs premiers commentaires d'expositions (le poète avait débuté en 1845), ce genre est très pratiqué au sein de la « petite presse » parisienne. En tant que forme d'écriture journalistique, le *salon* au XIX^e siècle répond à des exigences à la fois commerciales et culturelles, dans la mesure où il unit à la demande d'un public croissant les attentes d'un marché d'œuvres d'art cherchant des moyens pour orienter ses clients potentiels. En 1846, Baudelaire tente de mettre en vente une « méthode de discours » qui refuse progressivement de « ranger les artistes suivant l'ordre et le grade que leur assigne l'estime publique »¹, comme il l'avait fait l'année précédente, en structurant son discours « en tableaux d'histoire et portraits – tableaux de genre et paysages – sculpture – gravures et dessins »². On assiste alors, chez le poète, à une révolution qui se traduit par l'organisation thématique du salon selon des catégories culturelles et formelles qui renvoient à la genèse de l'œuvre d'art et à ses rapports avec « l'avènement du *neuf* » propre au XIX^e siècle. Pour sa part, Champfleury reste fidèle à une modalité de discours plus 'traditionnelle', organisée par genres et par auteurs. Ses cinq feuilletons rédigés pour le *Corsaire Satan* montrent que par son écriture, il essaye d'échapper aux contraintes de la description-explication des tableaux pour viser à une critique plus indépendante du support visuel et fortement inspirée par le succès institutionnel et social des artistes exposés. Ses références à l'œuvre d'Horace Vernet le montrent clairement: « La peinture de M. Horace Vernet », remarque l'auteur, « est si simple, si facile, si peu travaillée, qu'elle est comprise à première vue. Mais elle a les défauts des romans-feuilletons, il est impossible de la relire. »³ Quand Champfleury poursuit en affirmant que le peintre « a gaspillé son talent à courir la popularité. Ses œuvres sont là pour le condamner, ses œuvres qu'on peut diviser en trois catégories : 1) Peinture-Anecdote, 2) Peinture-Bible, 3) Peinture-Napoléon »,⁴ on comprend que le rapport entre l'artiste et son public soit l'objet privilégié de son analyse. En tant que destinataire de l'œuvre

¹ Ch. Baudelaire, « Quelques mots d'introduction », *Salon de 1845*, in *Critique d'art*, op. cit., p. 12-13.

² *Ibidem*, p. 12.

³ J. Champfleury, « MM. Vernet, Ary Scheffer, Delacroix », in *Le Corsaire Satan*, 24 mars 1846.

⁴ *Ibidem*.

d'art et garantie de la légitimité sociale que le peintre essaye d'obtenir, le public et sa réception alimentent une grande partie des réflexions de l'écrivain, dont les jugements sont constamment rapportés et confrontés à ceux de l'opinion publique.¹ Le *Salon de 1846* montre en particulier que l'écrivain s'intéresse moins aux processus d'observation des tableaux qu'au jugement qui accompagne la réception de ceux-ci. Ce constat est particulièrement évident lorsque Champfleury traite l'œuvre de Delacroix,² qu'il admire. L'auteur s'abandonne à la reconstruction des scènes représentées pour mettre en évidence l'harmonie de la touche et la force de la couleur du maître,³ mais la partie la plus intéressante de son plaidoyer concerne les réactions critiques à ses tableaux :

¹ La critique de deux célèbres tableaux d'Horace Vernet, *La Prise de Smahla* et *La bataille d'Isly*, exposés respectivement en 1845 et 1846, s'élabore en fonction des réactions de la foule : « Aujourd'hui que la France ne peut guère offrir à son peintre ordinaire de batailles que les succès négatifs emportés en Afrique, M. Vernet a été camper sa tente à Constantinople et à Isly. Les trois tableaux de la prise de Constantine [exposés en 1839, *n. d. r.*] , qui occupaient, il y a cinq ou six ans, trois côtés du Salon Carré, impressionnèrent beaucoup la foule. Il faut dire, à la louange de M. Vernet, qu'il s'était tiré merveilleusement de certains mauvais pas qui sont d'ordinaire les écueils de la peinture, qu'il avait peint sans trop d'uniformité déplaisant des soldats. Par extraordinaire il y avait du mouvement sur cette grande toile. L'an passé, la *Bataille de la Smalah* [sic] fit courir au Louvre Paris et la banlieue. Cet immense tableau, qui n'était en réalité qu'un panorama, obtint toutes les qualités et tous les défauts de M. Horace Vernet. Comment se fait-il donc que la Bataille d'Isly ne semble pas obtenir aujourd'hui les mêmes sympathies de la foule ? Cependant, M. Vernet n'a pas changé sa manière. Il a semé de côté et d'autres des épisodes qui ne manquent pas leur effet. » J. Champfleury, « MM. Vernet, Ary Scheffer, Delacroix », in *Le Corsaire Satan*, *op. cit.*

² Eugène Delacroix expose en 1846 trois tableaux et une aquarelle. Il s'agit respectivement de *Rebecca enlevée par les ordres du templier Boisguilbert, au milieu du sac du château de Front-de-Bœuf* (n. 502) ; *Les adieux de Roméo et Juliette* (n. 503) ; *Marguerite à l'église* (n. 504) ; *Un lion* (n. 1915). P. Sanchez et X. Seydoux, *Les Catalogues des Salons*, *op. cit.*, vol. V (1846-1850).

³ A propos des *Adieux de Roméo et Juliette*, Champfleury affirme : « Dans certains tableaux, comme dans celui-ci, M. Delacroix sait voiler sa couleur si brillante et semble lui mettre un crêpe. Il la remplace par une autre qualité qu'il a développée au plus haut degré : l'harmonie. Un tableau de M. Ingres, avec sa simplicité de tons qui n'est que de la sécheresse, ne sera jamais harmonieux comme un tableau de M. Delacroix, jetant sur la toile tous les trésors de sa palette. » La parenthèse descriptive relative à *L'Enlèvement de Rebecca* cède la place à des évocations suggestives : « Dans le lointain brillent les flammes qui, après avoir dévoré l'intérieur du château, cherchent une issue de dehors. La couleur générale est cruelle ;

J'ai vu dans la semaine quelques bourgeois, effrayés de cette fière peinture, discuter le dessin de Delacroix. Cette opinion a longtemps parcouru le monde. Il est inutile d'expliquer ce dessin aux bourgeois têtus qui sont très heureux d'avoir une opinion. Ce qui m'a le plus étonné, ç'a été d'entendre, le dimanche, au Salon, le peuple très préoccupé de M. Delacroix. Horace Vernet n'est pas plus populaire. Un invalide disait à un de ses camarades, en lui montrant la signature : *C'est notre premier peintre*. Un marchand de vin, gras et brutal, tenant deux petits garçons par la main, était arrêté depuis longtemps devant Roméo et Juliette. « Regardez-moi cela » leur disait-il avec un ton de voix très admiratif. [...] Cette conversation, ne prouve-t-elle que le peuple vaut mieux que le bourgeois, en ce sens qu'on lui a dit : « Delacroix est un grand peintre ! » et qu'il le croit fermement ? Le bourgeois, qui a le sentiment artistique moins développé encore que le peuple, a de plus la manie de discuter. Il espère éprouver par là qu'il *sait*. Il s'écrie : Delacroix ne sait pas dessiner. Et comme il ne peut pas comprendre cette peinture, il se sauve, il a peur. J'ai entendu un monsieur en cravate blanche dire que Delacroix était un *garçon boucher*. [...] ¹

La réception des œuvres de Delacroix passe par la restitution du commentaire oral. Le discours joue alors un rôle de premier plan dans la mesure où il véhicule des positions esthétiques et en même temps connote socialement le public : des positions opposées distinguent nettement un peuple qui apprécie, d'après Champfleury, l'œuvre du peintre, de la bourgeoisie. Mais l'écrivain ne se limite pas à rapporter un échantillon des jugements contradictoires suscités par l'auteur des *Adieux de Roméo et Juliette*; s'il apprécie d'une part la fonction pédagogique du commentaire de l'exposition pour les classes les plus basses qui se limitent à en accepter les arguments, l'auteur perçoit, d'autre part, le danger de la « manie de discuter » d'art. Il condamne une bourgeoisie incompétente qui, malgré son ignorance, s'acharne à produire des jugements sans aucun fondement culturel.

Tout en tenant compte de l'exiguïté typographique imposée au « rez-de-chaussée » du journal - elle oblige à traiter un grand nombre d'œuvres dans un espace limité - le *Salon* de Champfleury relève d'une critique superficielle. Sauf

il y a dans l'air du feu et du sang. » J. Champfleury, « MM. Vernet, Ary Scheffer, Delacroix », in *Le Corsaire Satan*, op. cit.

¹ J. Champfleury, « MM. Vernet, Ary Scheffer, Delacroix », in *Le Corsaire Satan*, op. cit. L'italique est de l'auteur.

dans les cas que nous avons évoqués, l'auteur ne se limite souvent qu'à porter des jugements de valeur sans les motiver véritablement.¹ Bien qu'on perçoive la volonté de dépasser les contraintes muséographiques en vigueur, sa critique se borne, en fait, au commentaire systématique de l'œuvre de chaque auteur sans parvenir à produire de réflexion esthétique de plus longue haleine. L'intérêt majeur du *Salon* de Champfleury réside, à notre avis, outre sa défense de Delacroix, dans son attention à une réception des œuvres d'art qui passe par la parole. Une scène dialoguée inspirée à Henry Monnier permet d'éclairer la position de Champfleury face à cette « manie de discuter ». Elle permet aussi de mieux comprendre les enjeux sociaux et culturels de sa critique d'art.

Un bourgeois au Salon

M. Prudhomme au Salon comprend les textes que Champfleury rédige à partir de ce grand événement culturel. Il est publié dans le numéro de *La Silhouette* consacré à l'inauguration de l'exposition des Beaux-arts qui avait ouvert ses portes au Musée Royal le 16 mars.² La scène dialoguée suit en effet un « Premier-Paris » anonyme qui présente le Salon comme un événement très attendu, susceptible de rassembler un public important et très hétérogène composé d'artistes et de critiques, ainsi de simples curieux.³ Cette

¹ L'extrait relatif à « l'école Desforgues » montre bien le caractère synthétique et souvent approximatif de la critique de Champfleury : « L'école Desforgues accapare le Salon de cette année. Définissons l'école Desforgues. M. Couture en est le chef et méritait de l'être. A sa suite viennent immédiatement MM. Müller et Lépaulle ; M. Charpentier pour la partie mélancolique (poitrinaires, feuilles d'automne et autres) ; M. Ange Célestin Nanteuil et baron sont les peintres de fantaisie de ladite école. Comment se forma cette école et d'où lui vient son nom, c'est ce qu'il est facile d'expliquer. Un marchand de couleurs s'établit sur le boulevard, il y a quelques années, faisant montre de tableaux d'une tournure assez nouvelle et signés de noms inconnus. Peu de temps après, les inconnus devenaient très connus. [...] » « L'école Desforgues, etc. », in *Le Corsaire Satan*, 16 avril 1846, *op. cit.*

² J. Champfleury, « Monsieur Prudhomme au Salon », in *La Silhouette*, 22 mars 1846, n. 64, p. 848-850. Cette scène dialoguée a été ensuite publiée dans *Pauvre Trompette, Fantaisies de Printemps* (Paris, Sartorius, 1847, p. 17-44), et datée, de manière erronée, par l'auteur du 20 mars 1846 (p. 44). Cette référence a été reprise par Maurice Clouard.

³ « Petite Silhouette de la semaine », in *La Silhouette*, 22 mars 1846, n. 64, p. 845-846.

idée est renforcée par la caricature d'Henry Emy intitulée *Ouverture de l'Exposition* (ill. 9). L'image se situe entre le Premier-Paris et le texte de Champfleury.



(ill. 9) H. Émy, *Ouverture de l'Exposition*, in *La Silhouette*, n. 64, 22 mars 1846.

Insérée dans un cadre à forme polygonale où des figures grotesques s'agitent dans un atelier, la caricature présente un diable (personnification du journal) montrant une foule qui se précipite à l'intérieur d'une cage à oiseaux. L'enseigne qui surmonte l'entrée - « Boulangerie du Louvre » - donne à voir des visiteurs affamés d'art qui se rendent au Salon. En tant que re-élaboration visuelle satirique du contexte évoqué dans l'article introductif, cette caricature fait fonction de trait d'union avec le texte de Champfleury, car dans *M. Prudhomme au Salon*, l'écrivain se sert d'un personnage caricatural pour mettre en scène sa propre version de la visite au Salon. Le texte est accompagné d'une petite silhouette noire (ill. 10), expédient graphique fréquent dans l'hebdomadaire. La petite image, représentant un bourgeois de profil reconnaissable par son large ventre et son parapluie (ces deux éléments

caractérisent notamment le bourgeois dans l'iconographie satirique du XIX^e siècle)¹, rappelle la présence du protagoniste, Joseph Prudhomme, le bourgeois superficiel et outrecoûdant inventé par Henry Monnier.



(ill. 10) Première page de « Monsieur Prudhomme au Salon » de Jules Champfleury (avec une vignette anonyme), in *La Silhouette*, série *Tableaux de Mœurs*, n. 64, 22 mars 1846, p. 848.

Champfleury fait appel à un « type » très célèbre à son époque. Du point de vue littéraire, ce personnage fictif est le produit d'un procédé d'individualisation où convergent deux opérations distinctes : d'une part l'homogénéisation, d'autre part la caractérisation. Car le type est,

¹ Sur le parapluie, voir Ph. Hamon : « Le parapluie, une icône dix-neuviémiste », in *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2007 [2^e édition augmentée], p. 395-434.

respectivement, un concentré d'attributs et d'opinions qui sont l'expression d'une catégorie sociale et un personnage qui se distingue par des comportements originaux.¹

Monsieur Prudhomme naît comme personnage littéraire et devient bientôt le protagoniste de caricatures et de pièces de théâtre, grâce notamment à l'habileté de Monnier qui a su le représenter dans ses scènes dialoguées et dans ses dessins, mais aussi l'interpréter personnellement sur le plateau. Comme le souligne Anne-Marie Meininger, Prudhomme fait son apparition dans les *Scènes populaires*, en 1830, qui se présentent comme les dérivés littéraires des scènes populaires lithographiées très répandues à l'époque. Rédigées entièrement en forme dialoguée, elles prolongent aussi, du point de vue littéraire, la vogue du « théâtre dans un fauteuil » présente à partir des deux dernières années de la Restauration, mais sous une forme plus légère.²

Monsieur Prudhomme figure, dès le recueil de 1830, comme « professeur d'écriture, élève de Brard et de Saint-Omer, expert assermenté près les cours et tribunaux ». Dans la scène de Champfleury, ce maître en calligraphie se rend au Salon en compagnie de M^{me} Pastéris, une femme mariée et coquette. Des discours niais et malicieux, rapportés dans des répliques qui s'enchaînent en remplaçant toute intervention extra-diégétique, rythment la visite de ces deux bourgeois qui réagissent de façon différente aux œuvres exposées. Monsieur Prudhomme, qui refuse d'acheter le catalogue de l'exposition pour avoir « le plaisir de la surprise »³ ainsi que pour étaler fièrement ses présumées

¹ *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, par Pierre Larousse, t. 15, 1876, p. 618.

² A.-M. Meininger, Préface aux *Scènes populaires ; Les Bas-fonds de la société*, Paris, Gallimard, 1984, p. 7-37. Dans les *Scènes populaires, dessinées à la plume par Henry Monnier, ornées d'un portrait de M. Prudhomme et d'un fac-similé de sa signature* (Paris, Levavasseur et Urb. Canel, 1830), on retrouve Joseph Prudhomme parmi les personnages de « Le roman chez la portière », « La Cour d'assises », « Le Dîner bourgeois » ; il est également inséré dans la scène intitulée « Le Voyage en diligence » introduite dans la réédition de 1836. D'après Aristide Marie, « [...] c'est à partir de 1853, avec *Grandeur et décadence de Monsieur Prudhomme*, que les éléments grotesques de ce type sont définitivement assemblés. Il prend alors l'ampleur d'un héros populaire, et ses mots vont se classer au premier rang dans notre répertoire drolatique.» Il s'agit d'une comédie en cinq actes et en prose. Les *Mémoires de Monsieur Prudhomme* (Paris, Librairie Nouvelle) suivent en 1857. A. Marie, *Henry Monnier (1799-1877)*, Genève, Slatkine, 1893 (réimpression de l'édition de Paris, 1931), p. 59.

³ « Monsieur Prudhomme au Salon », in *La Silhouette*, art. cit., p. 848.

connaissances en matière de peinture, s'abandonne alors au flux de ses souvenirs et de sa fantaisie qui s'épanchent au contact des œuvres d'art. L'écrivain imagine ses personnages face à *La bataille d'Isly* d'Horace Vernet, mentionnée notamment dans son *Salon*.¹ Leur réaction permet de comprendre l'articulation et la fonction du dialogue dans la scène :

M^{me} Pastéris (regardant la *Bataille d'Isly*). - Voyez, Monsieur Prudhomme, quel beau tableau !

M. Prudhomme. – C'est d'Horace Vernet, le fils de Carle Vernet ; un farceur encore celui-là. J'ai beaucoup connu un de ses amis. C'était l'homme aux calembours ...

M^{me} Pastéris.- Oh ! un officier français qui va être tué par un Arabe. Malheureux jeune homme !

M. Prudhomme. – Cependant le marquis de Bièvre l'emportait sur lui ...

M^{me} Pastéris. – Sur cet officier ?

M. Prudhomme. – Pardon, belle dame ; je dis que le marquis de Bièvre faisait mieux le calembour que Carle Vernet, le père d'Horace Vernet dont le tableau est sous nos yeux. Un jour il dit à Boilly ...

M^{me} Pastéris. – Mon Dieu, il faut la vie d'un homme pour peindre tout cela.

M. Prudhomme. – Détrompez-vous, belle dame ; tous ces personnages que vous avez là ne sont rien ; le peintre ne s'en occupe guère ; il ne fait que les mains.

M^{me} Pastéris. – Ah ! vraiment ?

M. Prudhomme. – Certainement, les mains sont très difficiles à rendre ; le reste, les habits, les têtes, est peint par les élèves.² Je reviens à Boilly, que j'ai beaucoup connu : ce fut lui, peut-être, le premier qui porta une tabatière à musique. C'était nouveau alors, nous étions en 1815. Boilly était invité, à cause de son esprit de saillie, dans toutes les grandes réunions. Un soir, il met sa tabatière à musique dans sa poche. On causait au coin du feu ; il lâche un air. Toute la société se

¹ Outre *La Bataille d'Isly* (14 août 1844) (n. 1767), Horace Vernet expose un *Portrait d'enfant* (n. 1768). Dans la version contenue dans *Pauvre Trompette*, Champfleury nuance sa référence au tableau en montrant M^{me} Pastéris « devant un tableau d'Horace Vernet ». « M. Prudhomme au Salon », in *Pauvre Trompette*, op. cit., p. 20.

² Il est curieux de constater une reprise des remarques faites sur ce tableau dans le *Salon caricatural* de Banville, Baudelaire et Vitu. En particulier, lorsque dans ce recueil les auteurs caricaturent *La Prise de Smahla* d'Horace Vernet, ils recourent à deux idées exprimées dans cette scène : la première caricature montre une équipe d'élèves qui travaille au grand tableau alors que Vernet leur donne des ordres ; dans le dessin qui suit, la caricature, légendée *Triomphe de la maison Casal*, montre les conséquences catastrophiques de la bataille, la France ayant perdu beaucoup de soldats. « Le Salon Caricatural de 1846 », in Ch. Baudelaire, *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1992, p. 169.

regarde, personne ne s'expliquait d'où venait cette délicieuse musique. Quand Boilly eut joué de l'embarras, il montra l'instrument : on rit beaucoup. Il ne fallait que deux ou trois farceurs comme Boilly pour mettre le monde en révolution. La tabatière à musique devint de mode. Moi-même je cédaï à la vogue ; j'en achetai une et je m'en trouvai bien ; je crois même ...¹

L'observation de *La Bataille d'Isly*, qui alimente la conversation entre les deux personnages, fournit un exemple pratique de la mise en scène d'une réception critique qui se développe sous la forme d'un commentaire parlé. Cependant, l'identification de l'auteur du tableau que regarde M^{me} Pastéris, amène Monsieur Prudhomme à donner des répliques verbeuses et faussement explicatives. Par le procédé logique de l'analogie, le discours de Prudhomme se tourne vers Carle Vernet (1758-1836), père d'Horace. On peut interpréter cette référence à un peintre satirique - Baudelaire lui consacre à la même époque une partie de son étude sur *Quelques caricaturistes français* - en rappelant que Champfleury attribue à l'opinion bourgeoise l'idée d'un Horace Vernet qui ferait de la « peinture spirituelle », comme le montre l'*incipit* du *Salon*.² Alors que les répliques de M^{me} Pastéris demandent un retour au référent visuel, objet initial de la conversation, le bourgeois s'en détourne rapidement. Le renvoi à Carle Vernet et à ses « calembours graphiques », autorise ensuite l'allusion au Marquis de Bièvre (1747-1789), auteur de l'ouvrage *Calembours et autres jeux sur les mots d'esprit*, ainsi qu'à l'article homonyme de *l'Encyclopédie*. Plutôt que donner lieu à un discours argumentatif visant à expliquer et évaluer la qualité du tableau qui est sous les yeux des observateurs, les sentences de Monsieur Prudhomme se transforment vite en récits anecdotiques. Ce bourgeois devient alors le pivot d'une parole qui tend avec insistance à s'autonomiser par rapport au contexte situationnel qui l'a produite. Le procédé analogique est couronné par l'épisode de la tabatière à musique du peintre et graveur Louis-Léopold Boilly (1761-1845). La présence de celui-ci, dans le discours de Prudhomme, est justifiée par le seul fait qu'il connaît ce peintre, lequel connaissait Vernet. La

¹ « M. Prudhomme au Salon », in *La Silhouette*, *op. cit.*, p. 848.

² «M. Horace Vernet passe pour faire de la *peinture spirituelle*, un de ces mots tout faits qui vont merveilleusement aux esprits étroits. [...] La foule n'aime pas à travailler pour jouir ; elle demande la jouissance à priori. » J. Champfleury, « MM. Vernet, Ary Scheffer, Delacroix », in *Le Corsaire Satan*, *op. cit.*

série de digressions anecdotiques qui se développe à partir de *La Bataille d'Isly* se termine alors par les paroles de Monsieur Prudhomme : il cède enfin, lui aussi, à la mode de la tabatière à musique introduite par Boilly. Dans cette satire de Champfleury, on croirait entendre Balzac ironisant sur Sainte-Beuve, dans *Un prince de la bohème* : le critique, par des comparaisons sans fin, se détourne constamment de son objet d'étude.

La présence de Prudhomme permet à Champfleury d'expliquer plusieurs idées esquissées dans son *Salon*. Dans cette scène dialoguée, l'auteur peut montrer quels sont les procédés de la « manie de discuter », qu'il évoquera dans *Le Corsaire Satan*. En particulier, par l'exagération et la schématisation qui caractérisent tout personnage caricatural, l'auteur met à nu les étapes logiques qui aboutissent à un type de commentaire d'art fondé sur la distance. Cet écart se manifeste pleinement par le rapport que le bourgeois entretient avec l'objet de son interprétation : l'analogie, poussée par Prudhomme à ses extrêmes conséquences, provoque l'effacement du référent initial (*La Bataille d'Isly*) et l'affirmation du sujet de l'énonciation. Il s'agit cependant d'une affirmation comique, car les paroles de Monsieur Prudhomme sont nombreuses autant que superficielles. Les passages de son discours, mené selon une logique apparente, démasquent le caractère arbitraire des positions d'un bourgeois individualiste, concentré uniquement sur lui-même et souhaitant imposer son propre point de vue aux autres. La conséquence en est que le dialogue avec M^{me} Pastéris est en réalité un faux dialogue car aucun échange n'a vraiment lieu, même quand la pseudo-conversation autour de *La Bataille d'Isly* se poursuit au fil de la visite de l'exposition. D'autres répliques montrent un Monsieur Prudhomme désireux d'étaler son savoir,¹ face à une M^{me} Pastéris prête à dispenser des jugements attendus et moralisateurs condamnant la nudité des modèles, qui fument, de surcroît. Leurs jugements

¹ Un autre exemple est fourni par les tableaux de M^{me} Empis, femme paysagiste qui expose en 1846 une *Vue prise du Mont-d'Or, soleil levant* (n. 602), ainsi qu'une *Vue prise au Moulin des Étangs, forêt de Compiègne* (n. 603). La contemplation de ceux-ci mène Prudhomme à déclamer l'air de la scène XI de l'acte 2 de *Fanchon la veilleuse* (1803), vaudeville en trois acte écrit par Jean-Nicolas Boilly et Joseph Pain. La seule présence du mot « paysage » dans l'air en question justifierait selon Prudhomme cette intervention mnémonique et gratuite.

sont explicitement stigmatisés par un auteur qui oppose deux peintres, Eugène Delacroix et feu Drolling. Les tableaux du premier provoquent le dégoût des deux personnages :

M. Prudhomme. - [...] (*ils arrivent près d'un Delacroix*) Oh, l'horreur ! Il est inconcevable que les jurés reçoivent de pareilles choses. Mais c'est peint avec un balai.¹

M^{me} Pastéris. – Passons vite, cette peinture m'agace...

M. Prudhomme. – Voyons un peu le nom de l'auteur : Delacroix. On n'a pas l'idée de quelque chose d'aussi affreux. Je ne prendrais pas ce tableau pour rien. Je ne voudrais pas, moi qui vous parle, avoir fait cela. Pouah ! l'indignité ; j'ai très-peu dessiné, mais je me flatte avec ma plume, d'arriver à des résultats plus agréables. Une fois, cependant, je faillis me compromettre : c'était lors de la création des préfets. J'habitais le département de Saône-et-Loire, chef-lieu, Maçon. [...]²

Ici, les deux personnages ne motivent pas leur désappointement et se limitent à manifester des sentiments négatifs comme l'horreur, l'agacement, l'indignation. Seule la remarque sur la technique du peintre est péjorative, car Prudhomme compare le pinceau de Delacroix à un balai.

Le balai-pinceau de Delacroix s'oppose symétriquement à la peinture de feu Drolling, dont l'exactitude est évoquée à propos de la représentation d'un balai présent dans l'un de ses tableaux. L'artiste est mentionné par Prudhomme au cours d'une de ses digressions anecdotiques:

M. Prudhomme. - Feu Drolling est celui qui a peint au Louvre *L'Intérieur de cuisine*, un bijou, c'est ravissant ; les marmites sont à peindre à la main. On compterait volontiers chaque brique du plancher ; mais il prenait son temps. Il me disait, à moi, qui vous parle : « Monsieur, j'ai mis quatre mois à peindre le balai. »

M^{me} Pastéris. – Quelle patience !

M. Prudhomme. – Oui, nous avons des personnes qui pensent qu'on dessine par-dessous la jambe ; ces personnes se trompent. Feu Drolling disait toujours : « Le génie sans la patience n'est rien » et il avait raison. Je lui portai un jour, par

¹ Dans l'édition de 1847, Champfleury rajoutera « ... un balai ivre, même ». *Pauvre Trompette, op. cit.*, p. 25.

² « M. Prudhomme au Salon », in *La Silhouette, op. cit.*, p. 849.

plaisanterie, un soldat dessiné par moi en traits à la plume. Je ne vous dis pas cela, Madame, pour me flatter : il le trouva très-bien et il le fit encadrer.¹

Les œuvres contemporaines de la scène dialoguée permettent de comprendre la portée des remarques de Monsieur Prudhomme. Elles véhiculent une satire du bourgeois qui ne comprend rien à l'art, une satire qui est en rapport dynamique avec la défense de Delacroix, également traitée dans le *Salon* de 1846, et avec la critique que fait Champfleury à la précision en peinture dont les limites seront précisées un an plus tard, dans *Le Don César du Musée de la Haye*. Cependant, dans cette scène fondée sur le discours de personnages qui sont censés regarder des œuvres d'art, les tableaux, en tant que tels, passent au deuxième plan. Ce qui intéresse Champfleury, c'est plutôt de présenter la structure et les finalités du commentaire artistique qui se développe à partir de l'observation de ceux-ci. A travers l'exemple du type bavard et égocentrique inventé par Monnier, le langage devient l'élément capable de connoter non seulement le rapport entre le bourgeois et le tableau, mais aussi entre le bourgeois et les autres spectateurs. Cet intérêt pour la verbalisation du rapport avec les beaux-arts est d'ailleurs confirmé par le péri-texte de l'édition de *Monsieur Prudhomme au Salon* insérée dans le recueil *Pauvre Trompette*, publié en 1847. La dédicace à Eugène Delacroix et la postface à la scène dialoguée éclairent ultérieurement l'insertion du personnage caricatural dans les écrits du Salon des Beaux-arts.

La dédicace à l'auteur des *Adieux de Roméo et Juliette*, qui fait fonction de préface, relie explicitement le recueil aux feuillets publiés dans *Le Corsaire Satan* :

Il y a un an je faisais dans un journal, qu'il est de mon intérêt de ne pas nommer, la critique du salon. J'ai pu m'apercevoir alors, mieux que jamais, de la terreur que vous inspirez aux propriétaires de gazettes ; s'il faut aux masses une initiation profonde de la peinture pour la comprendre, quelles âneries doivent débiter les gens qui se refusent à tout travail, à toute étude et qui s'en rapportent à leur moi dont la nourriture intellectuelle est si malsaine. Ce moi est rempli, vous le savez, de Voltaire, de Jean-Jacques Rousseau pour la littérature classique et philosophique ; de M. Eugène Süe pour la moderne ; des Drolling

¹ « M. Prudhomme au Salon, *op. cit.*, p. 850.

père et fils pur la moderne. Un peu de daguerréotype, des animaux en verre filé sur la cheminée et une horloge à musique complètent l'éducation de ce *moi*.

Avec d'aussi vagues renseignements, Monsieur, - mais je compte sur l'intuition dont les grands artistes sont tous doués, - vous feriez le portrait d'un propriétaire de journal. Et ils se ressemblent tous, du grand au petit, du petit au grand.¹

Le lien entre *Monsieur Prudhomme au Salon* et le Salon de 1846 est souligné par l'évocation du peintre dans les deux œuvres. Champfleury situe ces deux écrits dans un débat plus vaste portant sur la rédaction du « petit journal » où il avait publié ses feuilletons artistiques. On peut aisément voir, derrière la figure du « propriétaire de journal », Lepoitevin Saint-Alme, le rédacteur en chef du *Corsaire Satan*. Le portrait que l'auteur esquisse de ce personnage rappelle celui de l'égoïsme Monsieur Prudhomme par le renvoi constant à ce « moi » qui est l'origine et le but des dérives autolâtres du discours du bourgeois. Ici, les digressions anecdotiques sont remplacées par des « âneries » vendues à un public ignorant et désireux d'être introduit dans le monde de l'art.

La critique du rédacteur du *Corsaire Satan* s'étend ensuite aux collaborateurs de ce journal où, souligne l'écrivain, règne la censure. Après avoir inséré un long extrait de ses propos sur Delacroix, Champfleury évoque, de manière exaltée, les réactions de ses collègues. Son but est de se présenter comme le défenseur du peintre, en affirmant l'autonomie de sa plume par rapport au comité de rédaction de « petit journal ».² L'antagonisme de Champfleury est explicite lorsque l'auteur évoque l'un des rédacteurs les plus réguliers du *Corsaire Satan*, « M. Courtois » :

¹ J. Champfleury, « A M. Eugène Delacroix », in *Pauvre Trompette*, *op. cit.*, p. 5-6.

² « Le surlendemain de la publication de cet article, je ne me hasardai qu'en tremblant dans les bureaux de la rédaction. J'avais des pressentiments fâcheux qui se réalisèrent. Les avocats qui ne plaident pas, les graveurs sur bois sans ouvrage qui s'occupent de belles-lettres clamaient contre moi ; le gérant rugissait, le caissier me regardait comme un fou, et le rédacteur en chef avait de violentes envies de me *flanquer à la porte*, suivant l'expression de Vacquerie. Un de mes *amis-hostiles* déclara qu'il trouvait l'article très bien et qu'il avait obtenu la veille un grand succès au club. [...] Ceci Monsieur, vous dévoile un des misérables côtés de la petite presse parisienne, dite si spirituelle, si jeune, qui est rédigée par des vieillards en cheveux blancs.» *Ibidem*, p. 9-10.

Trois jours après, un de ces vieillards qu'on appelle M. Courtois, qui faisait d'ordinaire la critique en peinture, outré des hommages que je rendais à votre génie, venait dans le même feuilleton déclarer que « *vous peignez avec un balai ivre* », et autres plaisanteries. Est-il nécessaire d'ajouter que ce M. Courtois est un homme doué d'une surdité complète, qui regarde les tableaux avec un cornet acoustique-lorgnette.¹

La référence à la position de Courtois permet à Champfleury de donner une clé de lecture des paroles de *Monsieur Prudhomme au Salon*. Le discours du bourgeois, boursoufflé et inconsistant, est non seulement associé au collègue et adversaire du *Corsaire Satan*, mais aussi au type de critique que développe le « petit journal », dans lequel s'inscrit son propre discours. Ce lien est renforcé par la postface à la scène dialoguée :

Quelques-uns me reprocheront peut-être d'avoir emprunté à M. Henri Monnier la célèbre création de *M. Prudhomme*. Je réponds à cela que Monsieur Prudhomme n'est pas un individu, mais des individus. Le célèbre caricaturiste a créé, *sans s'en douter*, la plus grande figure du 19^e siècle. Autrefois le peuple s'appelait *Jacques Bonhomme*, aujourd'hui la bourgeoisie s'appelle *Monsieur Prudhomme*. Cela est malheureux pour la nation française, mais cela est. Qu'on ne s'y trompe pas, *Monsieur Prudhomme au salon* n'est pas une simple farce ; cette étude a la prétention de peindre la classe d'individus qui a nommé à cette année Monsieur Brascassat à l'Institut, qui souffre les aspirations de Chapuis Montlaville à la chambre, qui s'enthousiasme devant les caricature du feu

¹ J. Champfleury, « A M. Eugène Delacroix », in *Pauvre Trompette*, *op. cit.*, p. 10. Champfleury renvoie à l'article de Courtois intitulé « Salon 1846. La Sculpture » publié le 3 avril 1846 dans *Le Corsaire Satan*. Voici la référence à Delacroix et à la peinture 'au balai' : « [...] La cour a deux passions qui lui coûtent cher : La *croûte* et le *moëllon* [sic] ; c'est ce qui explique la défaveur du marbre. On fait peu pour la sculpture, bien supérieure à la peinture pourtant, et beaucoup pour les enluminures au balai. Déjà ont été convoités les *Adieux de Roméo et Juliette*, bien qu'un mauvais plaisant ait dit : que cela ressemblait à une conversation criminelle à brûle-pourpoint. [...] » Si cet article est postérieur au feuilleton de Champfleury, on ne retrouve pas, cependant, aucune mention du « balai ivre ». Puisque l'écrivain attribue cette réplique à *Monsieur Prudhomme au Salon*, article qui précède chronologiquement celui de Courtois, on peut penser que le journaliste du *Corsaire Satan* avait exprimé cette opinion avant le 22 mars. Ce qui confirmerait d'ailleurs la reconstruction par Champfleury du débat produit au sein de la rédaction du journal en conséquence de son article sur Delacroix.

Grandville, qui a dévoré, acheté avec ou sans illustrations, les huit et quelques éditions de *Jérôme Paturot*, en un mot les *Monsieur Prudhomme*.¹

En s'interrogeant sur la figure du « bourgeois qui a le sentiment moins artistique que le peuple » [et qui] a la manie de discuter, espérant éprouver par là qu'il *sait* », Champfleury choisit non seulement une modalité d'écriture particulière - l'écriture dialogique et narrative - qui lui permet de représenter ses idées, mais il exploite également l'union récit-caricature, typique de Monnier, pour donner à son projet une efficacité majeure. Si sa volonté de légitimation du personnage caricatural est évidente, il faut aussi souligner que la caricature comble une certaine indigence de l'écriture critique de l'auteur dans la mesure où elle éclaire les procédés qui sont à la base des positions qui, ailleurs, ne sont qu'esquissées.

¹ « M. Prudhomme au Salon », in *Pauvre Trompette*, p. 43-44. Jacques Raymond Brascassat (1804-1867) est un peintre élu en 1846 à l'Institut de France (Académie des Beaux-arts, section de peinture). Il s'agit de la consécration d'une carrière très primée au sein de l'art officiel. En 1825 il remporte le deuxième prix de paysage historique ; au Salon de 1827 il reçoit une médaille de 2^e classe. Revenu en France, il remporte une médaille de 1^e classe au Salon de 1831, en exposant encore des paysages. Le succès qu'eurent deux œuvres exposées à cette occasion, un *Paysage avec animaux* et une *Etude de chien* amenèrent le peintre à adonner à la peinture d'animaux. S'il eut le mérite de mettre en valeur un genre à peu près abandonné par la peinture française, après avoir joui d'une vogue peu commune, ses ouvrages furent tout à coup délaissés : on avait fini par s'apercevoir qu'à ses animaux, d'un dessin si précis et si minutieux, il manquait une qualité essentielle, la vie. Théophile Thoré se montre très sévère envers lui dans son Salon de 1845 : « M. Brascassat, dit-il, nous paraît en dehors de la tradition de tous les maîtres et absolument privé d'un sentiment vivace et original, outre que son exécution est la plus faible, et la plus commune du monde. Il ressemble, par la débilité de son style et de sa pratique, à tous ces mauvais peintres petitement adroits (les Verboeckhoven, les Koekkoek, les Scheelfout), dont Bruxelles et La Haye nous envoient les ouvrages, que les amateurs ont le mauvais goût de payer fort cher ». Il reçut une médaille de 1^{re} classe à l'exposition universelle de 1855. *Grand dictionnaire Larousse du XIX^e siècle*, tome 2, 1867, p. 1207. Benoît-Marie-Louis-Alceste, baron de Chapuys Montlaville (1800-1868), après avoir publié quelques ouvrages d'histoire, est élu député en 1834 et se place dans les rangs de l'opposition. Il écrit une *Réforme électorale* (1841) où il demande l'établissement du suffrage universel. En 1849 il sera nommé préfet d'Isère en 1849 et en 1852 de la Haute-Garonne. En 1853 il sera élu sénateur. *Grand dictionnaire Larousse du XIX^e siècle*, tome 3, 1867, p. 970. *Jérôme Paturot à la recherche d'un position sociale* (1843) est la parodie des "Djines" de Victor Hugo et par là de l'imitation fébrile du Moyen Âge en période romantique. L'auteur est Louis Reybaud.

La loquacité caricaturale du « type » met à nu les problèmes qui se cachent sous un discours apparemment plaisant : la désinvolture avec laquelle Prudhomme multiplie ses digressions et ses sentences pour attirer l'attention de son interlocuteur révèle, en réalité, le caractère faux et trompeur de ses positions. Le registre adopté sert à démasquer ainsi, sous l'apparence d'une réflexion complexe et articulée, un véritable verbiage gratuit dépourvu de sens. Par cette opposition entre le plein d'une parole qui s'impose par son abondance en envahissant la scène (et l'espace de la page), et le vide de son inconsistance, le discours de Prudhomme apparente la critique à la blague.¹ Tout comme la « blague à tabac », la vessie utilisée par les militaires qui semble être pleine même quand elle est vide, la critique se donne à lire comme un discours mystificateur. A travers cette apothéose du rien qui ne s'affirme qu'à travers l'exagération et la répétition, Champfleury perçoit une hypertrophie du discours critique dans le champ littéraire et il la refuse au sein de sa propre production. Tout comme Baudelaire à cette époque-là, l'écrivain se pose la question de l'utilité de la critique, et il le fait au moyen d'une écriture satirique qu'il blâme, mais qu'il ne peut pas s'empêcher de pratiquer pour expliquer ses principes.

II.3. Vers l'*Histoire de la caricature*

L'écriture satirico-caricaturale, dont Champfleury se sert comme moyen stylistique et comme réservoir thématique pour mener sa propre analyse de la société et des arts contemporains, subit, à partir de 1848, un développement significatif. On constate que les nœuds esthétiques fondamentaux qui émergent à travers sa production pour la « petite presse » - dont la question du portrait au XIX^e siècle et le rôle de la critique – convergent vers une réflexion poétique où la caricature est envisagée, au fur et à mesure, explicitement. De la Révolution de février et jusqu'à la fin des années 1850, on assiste en effet à une tentative de légitimer progressivement les caricaturistes

¹ Sur ce terme polysémique introduit au début du XIX^e siècle, voir : M.-A. Voisin-Fougère, « La blague chez les Goncourt », in *Les Frères Goncourt : art et écriture*, édition préparée par J.-L. Cabanès, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 71-90 ; N. Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

et leurs œuvres, ce qui donnera lieu, à partir de 1862, aux premiers feuillets de *l'Histoire de la caricature* : Honoré Daumier est en particulier l'artiste qui sous la plume de l'écrivain marque le passage d'une caricature exploitée comme moyen littéraire critique et expérimental à une production littéraire caractérisée par des études critiques et théoriques, d'une part, et des récits brefs et romans étiquetés comme « réalistes », de l'autre.

Champfleury mentionne pour la première fois Daumier dans une lettre à sa mère rédigée pendant l'été de 1847. Alors, il relève les premiers signaux d'une révolution imminente. Dans ce texte, le caricaturiste est évoqué comme une source fiable utile à la compréhension des mutations sociales en cours.¹ L'écrivain est attiré par l'impulsion de l'émeute de 1848, mais après avoir tenté le chemin du journalisme militant en fondant avec Baudelaire et Toubin l'éphémère *Salut public*,² il revient à son activité d'écrivain-journaliste. Dans le cadre d'un renouvellement général de la presse parisienne,³ l'auteur multiplie les collaborations journalistiques : les articles parus dans *L'Artiste*, *Le Corsaire Satan* et *La Silhouette* sont complétés par des publications dans *L'Événement* (1848-1851) et, depuis 1849, dans *L'Illustration* (1843-1944).

En 1848 et 1849, Champfleury publie les premiers articles sur Daumier dans sa critique sur les expositions d'art. En 1848, le dessinateur du *Charivari* participe au concours organisé par le gouvernement provisoire pour fixer une

¹ « Tout le monde est inquiet : personne ne croit au gouvernement, même ceux qui s'en sont le plus servi. Je ne sais pas, mais il y a dans l'air une révolution prochaine : si l'hiver de 1848 est aussi terrible que le dernier, cela deviendra fâcheux. Et ce n'est pas le peuple qui est à craindre : celui-là, s'il se révolte, on le mitraille très vite, mais je causais dimanche avec un des hommes les plus fortes de ce temps-ci, cela va t'étonner, c'est Daumier, un caricaturiste ; il me dit que la rue Saint-Denis n'est pas contente. Si la bourgeoisie s'en mêle, la chose est sérieuse, car la bourgeoisie est la royauté de ce temps-ci. » J. Champfleury, Lettre à sa mère du 30 juin 1847, in *Un coin de littérature sous le Second Empire*, op. cit., p. 59-60.

² Deux numéros paraissent les 27 et 28 février 1848.

³ Ce qui ne touche pas, cependant, la presse illustrée comme le souligne Jean Watelet : « La révolution de 1848 a entraîné une floraison de nouveaux titres, tout au moins entre février et juin 1848 mais, chose singulière, alors que les moyens techniques permettraient l'existence d'une presse d'opinion illustrée, à l'exception de l'éphémère *Pamphlet* d'Auguste Vitu, ne naît sous la deuxième République, bien qu'estampes et canards soient aussi nombreux que ceux parus sous la Révolution française. » J. Watelet, « La presse illustrée », in *Histoire de l'édition française*, t. 3 : *Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Epoque*, Paris, Promodis, 1985, p. 331.

représentation symbolique de la République. Il y présente *La République nourrit ses enfants et les instruit*.¹ L'écrivain lui adresse alors, à travers les pages du *Pamphlet* d'Auguste Vitu, des mots élogieux. Après avoir rapidement décrit le sujet représenté - « une femme assise porte deux enfants suspendus à sa mamelle ; à ses pieds, deux enfants lisent » - ² l'écrivain affirme avec enthousiasme que « la République avait fait un peintre », ³ en ajoutant :

Il y avait quelques hommes à Paris qui répétaient que Daumier était un grand artiste. Ces quinze personnes passaient pour des êtres bizarres.

« Daumier le caricaturiste, Daumier du *Charivari*, Daumier qui crayonne des bourgeois au nez retroussé, un grand artiste !

Le Français aime le sérieux et le didactique. S'il admet Goya, peintre et caricaturiste, c'est à cause de sa qualité d'étranger.

L'*accent* (cette rare qualité), qui fait qu'un petit dessin sur bois de Daumier ne peut être attribué à aucun de ses maîtres, ne suffit pas au public. Et il a fallu cette sérieuse et forte esquisse du caricaturiste, pour prouver aux incrédules que Daumier peut marcher à la suite de Delacroix, d'Ingres et de Corot, les trois seuls maîtres d'école française actuelle.⁴

C'est d'abord le Daumier peintre que Champfleury exalte, plutôt que le dessinateur de presse. L'auteur s'appuie sur cette toile qu'il définit « simple, sérieuse et modeste »⁵ pour démontrer le talent d'un homme qui, en tant que peintre et caricaturiste, occupe une place de choix parmi les artistes contemporains. On peut remarquer que la légitimation de Daumier passe, dans ce cas, par la reconnaissance de son habileté dans le genre ' noble ' de la peinture. Se situant du côté des « incrédules », à savoir d'un public qui n'accueillera jamais de dessinateur dans les rangs des artistes, Champfleury fait suivre à l'éloge du tableau l'exaltation du style de son auteur, mais on peut constater que par le biais du parallélisme entre Goya et Daumier, l'auteur localise son « accent », à savoir ce qui rend son œuvre unique, non pas dans le tableau objet de l'article, mais dans les dessins sur bois.

¹ Sur ce sujet, nous renvoyons à l'étude de Marie-Claude Chaudonneret, *La Figure de la République. Le concours de 1848*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987.

² J. Champfleury, « Revue des Beaux-arts », in *Le Pamphlet*, 6 août 1848, signé « Bixiou ».

³ *Ibidem*.

⁴ *Ib.* L'italique est de l'auteur.

⁵ *Ib.*

Lors du Salon de 1849 Champfleury pousse plus loin son appréciation pour le dessinateur. Sous le pseudonyme balzacien de « Bixiou », l'auteur publie dans *La Silhouette* son commentaire de l'exposition de peinture qui avait ouvert ses portes le 1^{er} juillet. Dès l'ouverture de l'exposition, l'hebdomadaire avait inauguré son Salon caricatural où les parodies des tableaux accompagnaient des textes autonomes des images. Le premier article que Champfleury écrit pour la série, daté au 22 juillet, s'impose par son contenu, car les objets de ce feuilleton sont Daumier et Courbet.¹

A propos du *Meunier, le fils et l'âne* de Daumier, inspiré par la fable homonyme de La Fontaine, Champfleury affirme :

[...] Ces trois villageoises, d'une énorme santé, ont tout l'accent des dessins populaires du maître qu'on appelle à tort *caricaturiste*. Daumier, pas plus que Gavarni, n'est un caricaturiste.

Gavarni est un mélange assez singulier de dessinateur élégant et de littérateur ; il cherche tout à la fois l'effet du mot de la légende et l'effet du crayon. Gavarni est la plus haute expression de l'art pour les amateurs du jockey-club. Au contraire, Daumier n'a jamais cherché à *plaire* ; il est brutal, emporté, plein d'un comique puissant, et il peint le bourgeois dans sa cruauté stupide avec le mouvement et le dessin du mouvement.²

Il est curieux de constater qu'encore une fois, le commentaire d'un tableau de l'artiste lui sert de prétexte. Il lui permet de parler de sa production caricaturale. L'écrivain introduit ici une idée qui sera reprise et développée dans sa production postérieure jusqu'à *l'Histoire de la caricature moderne* : la puissance comique de Daumier consiste en sa capacité de créer des images dont l'impact visuel l'emporte sur les légendes, ce qui prouve d'ailleurs sa

¹ J. Champfleury, « Salon de 1849 », in *La Silhouette*, 22 juillet 1849, p. 9-10. Daumier expose *Le meunier, le fils et l'âne* (n. 484), alors que Courbet présente les tableaux suivants : *Le peintre* (n. 450); *M. N. T. examinant un livre d'estampes* (n. 451); *La vendange à Ornans, sous la Roche du Mont* (n. 452); *La vallée de la Loue, prise de la Roche du Mont ; le village qu'on aperçoit des bords de la Loue est Montgesoye* (n. 453); *Vue du château de Saint-Denis, le soir, prise du village de Scy en Varay (Doubs)* (n. 454); *Une après-dînée à Ornans* (n. 455); *Les communaux de Chassagne; soleil couchant* (n. 456). P. Sanchez et X. Seydoux, *Les Catalogues des Salons*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2001, vol. V (1846-1850).

² J. Champfleury, « Salon de 1849 », in *La Silhouette*, 22 juillet 1849, p. 9-10.

supériorité sur Gavarni. La visée de légitimation s'accomplit par la relation que la production caricaturale instaure avec d'autres formes d'expression. D'une part, Champfleury établit un parallèle avec la littérature ; la capacité à peindre la « cruauté stupide » du bourgeois rattache en particulier l'œuvre de Daumier à celle de Balzac :

L'œuvre au crayon de Daumier restera comme la peinture plus vraie de la bourgeoisie, avec la *Comédie Humaine* de Balzac. Mais les bourgeois ont eu là deux historiens rigoureux.¹

Toutefois cette considération sur la valeur historiographique de la caricature ne donne pas lieu à une prise de position nette sur la fonction de l'art satirique. L'écriture de Champfleury se heurte en effet à l'incertitude d'un auteur qui penche tantôt pour Daumier caricaturiste, tantôt pour Daumier peintre. S'il refuse de lui attribuer l'étiquette de « caricaturiste » au début de son argumentation, il finit par présenter la lithographie comme une maigre consolation pour un artiste dont la véritable vocation serait la peinture.² Pour que l'œuvre caricaturale puisse s'affirmer de façon autonome, il faudra attendre la préface à un recueil littéraire : *Les Excentriques*.

II. 3. 1. Du portrait à la caricature : *Les Excentriques* (1852)

La production de Champfleury de 1845 à 1851 est caractérisée par la publication d'une série de récits biographiques dont une partie constituera le recueil *Les Excentriques*, suivi des *Grands Hommes du Ruisseau*, conçu de manière analogue.³ Ce projet, qui se développe progressivement chez

¹ J. Champfleury, « Salon de 1849 », in *La Silhouette*, 22 juillet 1849, p. 10.

² « Les lithographies de Daumier ont été inspirées par la peinture ; je sais l'influence de Jordaens et de ses robustes qualités sur le crayon du dessinateur du *Charivari*. Daumier gémissait de se voir condamné à vie à la lithographie : la pierre polie, c'était son boulet. Et il se mit solitairement à faire de la peinture ; sa première œuvre fut très remarquée, l'esquisse de la *République*, à l'École des Beaux-arts. [...] », *Ibidem*.

³ « Les Grands Hommes du Ruisseau: Bug-Jargal », in *Le Corsaire*, 29 décembre 1845.

« Canonier », in *Le Corsaire Satan*, 19 janvier 1846.

« Cadamour », in *Le Corsaire Satan*, 1^{er} février 1846.

l'écrivain n'est pas, cependant, totalement original. L'auteur continue en effet une pratique littéraire qui, comme l'a montré Daniel Sangsue, naît dès la fin du XVIII^e siècle et se développe, à la première moitié du XIX^e siècle, dans des textes qui tendent à remettre en question l'institution littéraire dans son ensemble et le romanesque en particulier.¹ Le projet de Champfleury s'inscrit donc dans une tradition plus vaste, celle des « récits qui ont été écrits entre 1800 et 1850, caractérisés par leur discontinuité, par une composition problématique, des digressions, une hypertrophie du discours narratorial et une atrophie de l'histoire racontée, une mise en question des personnages, ainsi que par d'autres dispositifs qui visent globalement à une contestation du romanesque.»² L'écrivain se situe en particulier dans cette sorte de « relance » de l'excentricité littéraire (le terme est utilisé par Sangsue) qui se produit dans les années 1850, au moment où ce type d'écrits commence à se distinguer des textes fondateurs du genre en ce qu'ils visent plutôt au sociologique qu'au

« L'Élève de Moreau », in *Le Corsaire Satan*, 21 février 1846.

« Carnaval [sic] », in *L'Artiste*, 13 octobre 1846.

« Les Excentriques : Jean Journet », in *L'Artiste*, 17 janvier 1847 et *L'Illustration*, 20 octobre 1849.

« L'Utopiste Sardat », in *Le Corsaire Satan*, 10 octobre 1847.

« Les Excentriques : Cambriel », in *Le Corsaire Satan*, 24 novembre 1847.

« Berbinger [sic] », in *Le Corsaire Satan*, 8 janvier 1848.

« Les Excentriques : L'Apôtre Jupille », in *L'Événement*, août et octobre 1848.

« Les Excentriques : Sardat », in *L'Événement*, 16 août 1848.

« Lamiról [sic] », in *L'Illustration*, 21 juillet 1849.

« Comiques figures : Lucas », in *L'Illustration*, 10 novembre 1849.

« Les Excentriques : L'abbé Châtel », in *Messager de l'Assemblée*, 19 février 1851.

« Les Grands Hommes du Ruisseau : Mezambique » (*Le Corsaire Satan*, 18 mai 1846), qui est toutefois exclu du recueil de 1852 ; par contre « Le Musicien Dubois », inséré dans la première édition, sera remplacé par « Les communistes de Sainte-Croix » (*Journal de l'Aisne*, 20 juin 1848). Nos citations renvoient à la réimpression de la deuxième édition, publiée chez Michel Lévy en 1856 (Genève, Slatkine, 1967).

¹ Daniel Sangsue, *Le récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987, p. 9. Le *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre (publié en 1795), *Moi-même* (1800) et *l'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830) de Nodier, ainsi que *Les jeunes France* (1833), *Fortunio* (1838) et *Caprices et zigzags* (1845) de Gautier, ou encore *Les Faux Saulniers* (1850), *Voyage en Orient* (1851), et *Les Nuits d'octobres* (1852) de Nerval, représentent un échantillon des textes de ce genre.

² *Ibidem*.

littéraire.¹ Si pour Nodier, le théoricien de la notion d'excentricité, « un livre *excentrique* est un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but »,² dans un second temps, on assisterait à un changement de sens, à un glissement du domaine métalittéraire au domaine thématique : le récit excentrique devient un récit *sur* un excentrique, à savoir un texte qui raconte la vie et/ou les actions d'un personnage original, singulier qui, pour paraphraser Nodier lui-même, vit hors des règles communes de la société.³ Ce genre se développe particulièrement à l'âge post-romantique. Comme l'a montré José-Luis Diaz, un certain nombre d'ouvrages traitent de ce sujet, à partir des *Grotesques* de Gautier, de 1844, à *Gens singuliers* de Lorédan Larchey, publié en 1867.⁴ Il s'agit de recueils de textes naissant au sein des journaux qui, pour cela, conservent des affinités avec leur supports originaire. En premier lieu leur côté sériel. A l'époque où Champfleury commence à réaliser son projet, le récit excentrique se présente comme une galerie de portraits à la plume soumis à deux contraintes contradictoires : il faut qu'ils soient faciles à repérer comme tels et il faut qu'ils maintiennent les promesses d'originalité faites au public.⁵ Véritables « originaux 'stéréotypes' et qui font vendre »,⁶ ils répondent néanmoins à l'exigence de constituer l'inventaire des classes et des individus singuliers dans la société passée ou actuelle. Champfleury, quant à lui, porte son attention à des réalités artistiques, sociales, politiques et professionnelles contemporaines non légitimées, situées hors des grands circuits de diffusion des biens et des idées : comme d'autres

¹ *Ib.*, p. 45.

² Charles Nodier, « Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques », in *Bulletin du Bibliophile*, suppl. aux n.ºs 21 et 23, novembre 1835, Paris, Techener, p. 19.

³ D'ailleurs Champfleury affirmera à propos de l'absence de poètes dans son œuvre : « Quelques types de poètes auraient dû figurer dans ma galerie. Les poètes ne vivent pas selon les lois de la société. » *Les Excentriques*, *op. cit.* p. 19.

⁴ José-Luis Diaz les a comparés, en soulignant les caractéristiques et surtout leurs affinités. Des personnalités du passé et du présent sont racontées, comme dans *Extravagants et originaux di XVII^e siècle* (1848) de Musset et dans *Une voiture de masques* (1856) d'Edmond et Jules de Goncourt, pour ne citer que les principaux. J.-L. Diaz, « Grotesques, originaux, excentriques : le spleen des fantaisistes », in J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 171-190.

⁵ *Ibidem*, p. 175.

⁶ *Ib.*

écrivains de son temps, ses textes tirent profit de certains thèmes comme par exemple, l'art des saltimbanques (comme dans *Miette*)¹, les petits métiers de l'artisanat (comme ceux qui créent les figures de cire),² ou encore les savants marginalisés.

La dédicace à Honoré Daumier

Dans la préface de la deuxième édition, Champfleury se situe consciemment dans le sillage de ce genre fondé sur la polémique et à l'enquête. L'auteur revendique en effet une certaine continuité avec la tradition des œuvres rédigées « hors de toutes les règles communes de la composition et du style » lorsqu'il affirme que :

A proprement parler, ce livre n'est pas un livre, c'est une réunion d'articles que la critique a vivement reprochés à l'auteur lors de la première édition. On appuyait fortement surtout sur la bizarrerie des personnages, sur leur condition de bas étage et surtout sur le côté malsain de leur intelligence.³

Cette considération de nature structurelle, qui distribue l'ouvrage dans la catégorie « réunion d'articles » sans le ranger dans celle de livre, est étroitement liée au choix thématique adopté : ce qui rend peu « littéraire » *Les Excentriques* ce sont ses personnages bizarres, de « bas étage » et dotés d'une intelligence malade. Il s'agit de sujets qui mériteraient une place « dans des livres de médecine plutôt que de littérature »,⁴ dont toutefois Champfleury souligne l'importance du point de vue anthropologique et esthétique dans la préface du recueil qu'il dédie à Honoré Daumier.⁵

¹ «Miette», in *Les Excentriques*, op. cit., p.333-346.

² «L'homme aux figures de cire», *Ibidem.*, p. 298-321.

³ «Préface de la deuxième édition», *Ib.*, p. 1.

⁴ *Ib.*, p. 2.

⁵ Le texte a été publié d'abord dans *le Pays*, le 24 juillet 1851 sous la forme de lettre adressée à l'artiste. J. Champfleury, «Lettre à Daumier sur les Excentriques», in *Le Pays*, 24 juillet, 1851. D'après la datation de l'auteur, il a été rédigé en juin 1851. « A Honoré Daumier », *Ib.*, p. 3-20.

Par une sorte d'appel direct à l'artiste, Champfleury donne l'impression de rappeler ses premiers feuilletons satiriques lorsqu'il lui demande au début de la lettre : « N'avez-vous pas rencontré plus d'une fois sur le pavé de Paris des êtres qui s'emparent de votre regard, que vous ne pouvez oublier quand vous les avez vus ? »¹ La fascination de l'auteur pour la représentation de modèles bizarres que nous avons évoquée à propos de l'histoire du Bamboccio publiée dans *Le Corsaire Satan*, s'est transformé en intérêt profond pour une catégorie sociale qui devient objet d'étude. Derrière le panégyrique du caricaturiste, l'auteur montre alors ses préoccupations esthétiques. L'évocation du dessinateur acquiert une importance particulière dans la mesure où Champfleury rapproche son propre projet éditorial à la démarche du caricaturiste : pour sa galerie de biographies, l'auteur vise en effet à retrouver les portraits comiques de Daumier en soulignant que celui-ci, sans idées théoriques préconçues,² est capable de saisir le lien profond qui unit, au sein de la physionomie de ces gens singuliers, l'« extérieur » et l'« intérieur », leur dimension physique et psychologique. Si le principe qui soutient la création du dessinateur est que leur « masque devient étrange »³ puisque, dit l'écrivain en citant Swedenborg, « l'homme extérieur est moulé par l'homme intérieur »,⁴ l'auteur des *Excentriques* reconnaît la nécessité d'adopter une approche analogue, car ses excentriques sont caractérisés par une dimension psychologique particulière qui échappe au simple regard : « Quelquefois ces personnages », précise l'auteur dès les premières lignes du texte, « n'ont rien de surprenant ni d'étrange dans leur costume ; tout est dans leur physionomie, que leurs utopies, les rêves, les idées ont rendue bizarre. »⁵

Il s'agit cependant d'un choix esthétique dont Champfleury met à nu les problèmes. Ceux-ci sont liés, d'une part, au statut des modèles, « bohêmes véritables, à l'esprit difficile et chagrin, souvent mystérieux comme des sphinx, et toujours indéchiffrables comme l'obélisque »⁶ et, d'autre part, aux procédés

¹ « A Honoré Daumier », in *Les Excentriques*, op. cit., p. 3.

² « Sans avoir jamais étudié les travaux de Le Brun, de Porta, de Lavater sur la physiognomonie, vous en savez plus que ses autres. » *Ibidem*, p. 4-5.

³ *Ib.*

⁴ *Ib.*

⁵ *Ib.*, p. 3.

⁶ *Ib.*, p. 8.

procédés nécessaires pour les représenter. L'auteur illustre alors les difficultés qui accompagnent cette entreprise en rappelant une expérience personnelle d'écriture qui évoque les étapes de réalisation d'un portrait pictural :

Je retrouve dans mes notes, si vous êtes curieux de connaître mes procédés, le *premier état* d'un portrait d'excentrique qui n'a pu être terminé par la malveillance de celui qui posait, par ses soupçons et par sa disparition.

C'était un homme qui tous les jours se promenait sur le Pont-Neuf, gros et gras, avec une belle figure pleine, des yeux illuminés, un peu de ventre, de longs cheveux ramenés derrière les oreilles, et dont les boucles avaient fini par graisser outrageusement le col de la redingote.

Cette belle tête bien construite, et dont les yeux fiers et noirs refoulaient les regards indiscrets des passants du Pont-Neuf, était couverte d'un chapeau que rien, excepté le crayon, ne saurait rendre. [...]

Je me labore la tête, je grimace, je me donne beaucoup de mal pour rendre ce chapeau ; je rature, je sens que je n'arriverai jamais ; en ce moment je m'aperçois de l'impossibilité de la description dont nos maîtres ont cependant donné depuis vingt ans des modèles de génie.¹

La complexité intrinsèque du portrait excentrique mène Champfleury à une réflexion sur l'écriture référentielle, et en particulier sur l'outil descriptif. La présence d'un détail vestimentaire du modèle, son chapeau, est à l'origine d'une véritable crise de la représentation chez un écrivain qui doute de la possibilité de re-présenter par la parole l'image qui se présente à ses yeux. Aux descriptions minutieuses qui proliféraient dans les romans et dans les textes journalistiques à partir des années 1830, et dont Balzac avait été le maître incontesté, Champfleury préfère le trait simple et rapide de Daumier ;² pour essayer de rendre « ce chapeau impossible »,³ l'écrivain insère dans sa préface une « légende allemande, courte, précise, sérieuse, ne discutant pas les faits, traitée en procès-verbal, et qui vaut un dessin »,⁴ où le « spectre » d'un

¹ « A Honoré Daumier », in *Les Excentriques*, op. cit., p. 9-10.

² « Vous avez dû sourire souvent de la peine que se donne le romancier à vouloir dessiner la physionomie avec la prose, vous qui, en quelque livres crayons, donnez la vie pour toujours à des êtres libres que les historiens futurs consulteront avec joie, pour se rendre compte de l'extérieur bourgeois de notre siècle. » *Ibidem*, p. 10.

³ *Ib.*

⁴ *Ib.*

« homme qui portait une robe grise, un grand chapeau crasseux et une longue barbe » paraît inopinément aux personnages pour disparaître quelques temps après.¹

La présence de l'image fantasmagorique du spectre que Champfleury associe à celle de son modèle rattache le portrait d'excentriques à l'écriture de fantaisie. Cette notion protéiforme dont Bernard Vouilloux a retracé l'histoire et la complexité, présente, à l'époque de Champfleury, des traits significatifs qui la connotent comme un discours dirigé par une imagination créatrice qui vise à s'émanciper des images perçues, en instaurant néanmoins un rapport privilégié avec le visuel ; à cette instance de caractère esthétique est à ajouter une signification éthique qui attribuerait au sujet représentant une autonomie artistique à même de produire, en dernier lieu, une restructuration des codes esthétiques produite par cette même subversion.² Or, si le rapprochement entre discours fantaisiste et figuration caricaturale est rendu possible par la présence du pôle expressif qui garantit une autonomie relative du dessinateur, on pourrait se demander quelles sont les modalités et les conséquences, littéraires et esthétiques, de cette rencontre. Pour aborder cette question, nous nous appuyons sur des exemples concrets de portraits d'excentriques.

L'exemple des socialistes utopiques

On lit encore dans la préface à Honoré Daumier :

Le habits de ces inconnus offrent des rapports avec les rides de ceux qui sont dedans. Mais dans les différentes pièces de leur costume, le désaccord et la désharmonie sont encore plus frappants que les trous et les coutures.³

Si l'auteur se réfère ici surtout à la mise négligée d'individus qui vivent à l'écart des règles sociales et qui appartiennent souvent aux classes les plus humbles,

¹ « A Honoré Daumier », in *Les Excentriques*, op. cit., p. 10-11.

² B. Vouilloux, *Écritures de fantaisie. Grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Hermann, 2008. Nous synthétisons une question qui est illustrée en toute sa richesse dans le chapitre : « Panorama de la fantaisie », p. 146-170.

³ « A Honoré Daumier », in *Les Excentriques*, op. cit., p. 4.

on peut néanmoins affirmer que chez les excentriques de Champfleury « le désaccord » et la « désharmonie » ne sont pas reductibles à la seule dimension vestimentaire. Nous allons le montrer en analysant cinq récits qui se distinguent au sein du recueil par leur cohérence thématique et qui comportent une présence importante de figurations caricaturales.¹ Dans cette galerie composée de réalités artistiques, sociales et professionnelles non légitimées où les personnages « ne se savent pas excentriques » parce que, chacun « se croit dans le positivisme, dans la raison, dans la coutume »,² nous avons délimité un petit sous-groupe assez cohérent, dont les membres se distinguent des autres personnages par leur appartenance à une ‘religion’ politique. Ce phénomène, qui est la conséquence du renversement du rapport homme-Dieu, tel qu’il s’est effectué pendant la Révolution de 1789, a donné lieu en 1830 et surtout en 1848 à une relance des revendications de renouvellement social et éthique. Inauguré par la doctrine saint-simonienne, ce boom d’idéologies se poursuit, à l’époque de Champfleury, à travers une multitude de nouvelles croyances, sacrées et profanes, qui grâce à ses papes, à ses apôtres et à ses martyrs, visent à une réorganisation de la société.³ Pour l’écrivain « chaque révolution amène après elle un troupeau de réformateurs, d’apôtres, de dieux, qui, tous, ont un petit drapeau dans la poche : “SAUVONS L’HUMANITÉ !” »,⁴ et il étale dans son ouvrage cette grande prolifération de doctrines pourvues de dogmes, de disciples et de sectes. La plupart des récits renvoient à un ensemble vaste et complexe de théories et de mouvements appelés, par la critique contemporaine, « socialisme utopique ». ⁵ Nous retrouvons ainsi Jean Journet, apôtre fouriériste,⁶ Rose-Marius Sardat, auteur d’une théorie exposée dans son livre *Loi d’Union*,⁷ la communauté des

¹ M. Lo Feudo, «Les religions révolutionnaires de 1848 entre caricature et récit excentrique. Le cas des socialistes utopiques», in *Ridiculosa*, n. 15, dossier. « Caricature et religion(s), Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2008, p. 219-232.

² « A Honoré Daumier », in *Les Excentriques*, *op. cit.*, p. 8.

³ M. Lo Feudo, *art. cit.*, p. 219-220.

⁴ «Jupille», *op. cit.*, p. 191.

⁵ Pour une explication détaillée du terme, je renvoie au chapitre rédigé par Silvia Rota Ghibaudi, contenu dans la *Storia delle idee politiche economiche e sociali*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, vol. V, 1972, p. 127-246.

⁶ «Jean Journet», *op. cit.*, p. 72-101.

⁷ «Rose-Marius Sardat», *op. cit.*, p. 133-151.

communistes de Sainte-Croix,¹ disciples de l'utopie icarienne d'Étienne Cabet, l'abbé Châtel, évêque schismatique qui adoptera un socialisme chrétien plein d'ambiguïté,² mais aussi le végétarien Jupille, qui se distingue par sa croyance dans les théories thalysiennes de Jean-Antoine Gleizes.

L'analyse comparée d'un petit *corpus* de caricatures publiées par Cham, Quillenbois et Luc Fossati dans *L'Illustration* en 1848 et 1849 et des récits publiés sous le titre *Les Excentriques* fait surgir des correspondances intéressantes. Par une combinaison fructueuse d'images et de légendes, les dessins visant les militants politiques – ces caricatures s'insèrent, d'ailleurs, dans le cadre d'une vaste satire illustrée des utopistes développée autour de la Deuxième République – montrent les multiples contradictions idéologiques et éthiques de ces derniers. La production caricaturale étudiée fait apparaître, en particulier, que la critique développée par la satire graphique se caractérise par la mise en évidence, chez ces utopistes, d'une scission contradictoire entre idéologie et réalité,³ entre individu et collectivité,⁴ entre pensée et action,¹ ce

¹ « Les Communistes de Sainte-Croix », *op. cit.*, p. 176-190.

² « L'abbé Châtel », *op. cit.*, p. 261-297.

³ Un exemple est fourni par la saynète de la série *Pot pourri*, publiée le 17 juin 1848, où Cham [pseudonyme d' Amédée de Noé] représente un homme en départ immédiat pour la terre promise évoquée par Cabet dans son *Voyage en Icarie* ; le personnage s'adresse à ce dernier pour atteindre cet Eden, indiqué par l'utopiste comme réalisable. Le dessin oppose ainsi un jeune homme lourdement chargé à gauche (la valise symbolise à cette époque-ci l'icarien-type), à un vieillard à droite, Cabet, habillé d'une simple tunique, un livre à la main. Ce contraste est souligné par la légende où le petit livre, évidemment *Le Voyage en Icarie*, est mis en rapport avec les affaires volumineuses de l'autre interlocuteur. Au maître qui réplique : « Mon bonhomme, c'est avec ce petit livre qu'on voyage en Icarie », la réponse de l'homme : « Mais, M. Cabet, mes effets ne pourront jamais tenir là-dedans » véhicule une attaque subtile contre le texte, qui apparaît dépourvu de son rôle de guide spirituel, pour se présenter dans toute sa petitesse matérielle. Probablement, cet aventurier ne connaît même pas l'œuvre en question. Seul ce qu'il a entendu dire de ce paradis terrestre suffit à le pousser au départ. M. Lo Feudo, *art. cit.*, p. 221-222.

⁴ Deux autres caricatures montrent, dans une perspective inverse, les effets de l'« apostolat ». Dans la série intitulée *Prédictions pour 1849* (publiée le 6 janvier 1849), Quillenbois oppose, d'une part, un communiste seul, les yeux baissés qui rentre dans sa cellule sans faire de résistance, à son maître qui continue à prêcher sans agir : « M. Cabet », dit la légende du dessin situé à la page adjacente, « continuera à ne pas effectuer son voyage en Icarie », assis confortablement en robe de chambre devant sa cheminée. D'autre part, une autre scène montre un groupe de socialistes, neuf adultes et un enfant partageant avidement un banquet. Il s'agit d'une association sinistre, où le visage grimaçant de l'homme au premier

ce qui met donc en cause les éléments considérés comme innovateurs et distinctifs chez ces socialistes. Or, il est intéressant de constater que, dans *Les Excentriques*, à la dédicace à Daumier – qui fait fonction de véritable déclaration programmatique –, succède une reprise de ce thème satirique abondamment traité par la caricature, afin de souligner le même type d'incohérences chez ses personnages.

Dans un registre picaresque où plusieurs péripéties s'enchaînent, Champfleury montre les manifestations d'une « religiosité » qui présente toute son exagération. Ici, les personnages se caractérisent par des actions outrées. L'histoire de Journet est en effet « l'odyssée d'un apôtre qui a parcouru un quart de l'Europe, semant la parole de Fourier, récoltant parfois, d'autres fois martyr et, malgré tout, *croyant* ». ² Il s'agit d'un personnage qui, une fois sorti de l'école fouriériste, n'hésite pas à lancer contre celle-ci une série d'imprécations que l'auteur se complaît à reproduire. ³ On peut lire une démesure semblable dans le personnage de Rose-Marius Sardat, auteur d'un ouvrage intitulé *la Loi d'Union* qui, pour l'adaptation de son livre à la scène à des fins de propagande, a prévu « deux cent quatre-vingt-seize figurants » à

plan et les yeux cernés de la femme en face de lui, ainsi que les trois visages esquissés en arrière plan, focalisent l'attention dans une scène d'ivresse collective. A la solitude du prisonnier communiste écarté de la société pour ses idéaux, s'oppose ainsi, dans cette dernière image, une religion politique qui se donne à lire uniquement comme le prétexte d'une agrégation et comme la répartition exclusive de biens entre camarades. M. Lo Feudo, *art. cit.*, p. 224-225.

¹ Cela est montré par une caricature signée Luc Fossati qui fournit une version un peu fantastique, mais très bourgeoise, de la quête de révélation de la part du croyant. Dans la série *Les représentants en vacances*, publiée le 18 août 1849, l'artiste représente un citoyen fouriériste que l'on repère aisément par son nom, « Phalanstruc », renvoyant au phalanstère, modèle de société idéale évoqué par Fourier, ainsi que par sa queue se terminant par un œil, emblème largement utilisé dans les dessins satiriques pour évoquer les disciples du socialiste. L'homme attend avec espoir un signe tangible qui confirmera sa croyance : la transformation de l'eau de mer en limonade. On peut voir, dans l'invocation manquée d'un miracle, la parodie de deux épisodes de l'Évangile - le bateau qui évoque les apôtres regardant Jésus marchant sur les eaux, ainsi que la référence aux noces de Cana. Mais le vin est remplacé par une boisson rafraîchissante. Ici, l'homme politique, qui par définition devrait être un homme d'action, recherche un miracle lors d'une probable promenade estivale ! M. Lo Feudo, *art. cit.*, p. 225-226.

² «Jean Journet», *op. cit.* p. 72.

³ *Ibidem*, p. 99.

placer à côté de l'unique personnage principal, dans une pièce en seize actes et un prologue.¹ En province, la dévotion des « fous de religion » est tout aussi grande. Les membres de la communauté de Sainte-Croix, éprouvent pour leur dieu une adoration sans condition : « Comme dit Cabet », dit l'un d'eux en citant le *Voyage en Icarie*, « [...] adoptons, pratiquons le principe chrétien de la fraternité ; tirons-en toutes les conséquences, et nous arriverons à l'organisation sociale la plus parfaite et la plus capable de réaliser complètement le salut et le bonheur de l'humanité.»² Un de ses adeptes n'hésite pas à appeler « Sainte image » le portrait du maître, devenu pour lui une véritable idole.³ Cette exagération est destinée à montrer le côté improductif, voire pathologique de ces doctrines. Champfleury, par le grossissement du trait, stigmatise toute croyance démesurée dans des religions qui se donnent à lire comme les versions dégradées des systèmes théoriques sur lesquels elles s'appuient. Elles conduisent à l'échec. Malgré la ténacité de Journet, l'apôtre n'accomplit pas son rêve de fonder une phalanstère, modèle idéal de société pour Fourier ;⁴ à son tour Sardat, qui a rédigé un ouvrage qui prétend à l'originalité, et que Champfleury reprend soigneusement pour le commenter, expose un système qui ne se révèle qu'« une pâle copie de Fourier ». ⁵ Même chez les très dévoués communistes de Sainte-Croix, les préceptes de Cabet ne sont pas appliqués dans la communion des biens,⁶ et leurs réunions se limitent à des discussions politiques qui se réduisent vite à « des trinquements sans pareils ». ⁷ Dans le cas limite de Jupille, en outre, la théorie thalysienne de la nouvelle existence vise à fonder un « régime à herbes », où la consommation de fruits et de légumes devrait rendre l'humanité *honnête*, et dont le 'temple' est une boutique fruitière, tandis que les disciples sont caricaturés sous la forme

¹ «Rose-Marius Sardat», *op. cit.*, p. 146-147.

² «Les Communistes de Sainte-Croix», *op. cit.*, p. 180.

³ *Ibidem*.

⁴ La seule fois où l'utopiste a la possibilité de présenter publiquement ses credo politiques, lors du Congrès de la Paix, il s'effondre dans une scène pathétique. S'il se pose en nouveau messie, Journet parle en vain et produit des gestes théâtraux et désespérés qui provoquent l'hilarité générale de l'auditoire. Voir M. Lo Feudo, *art cit.*, p. 228-229.

⁵ «Rose-Marius Sardat», *op. cit.*, p. 140.

⁶ «Les Communistes de Sainte-Croix», *op. cit.*, p. 181.

⁷ *Ibidem*, p. 184.

d'« un gros chou, plein d'orgueil, [qui] étalait son ventre rebondissant ; [et qui] avait autour de la tête une couronne virginal d'œufs frais », ou bien encore de « navets ». A l'entrée de la boutique, ces navets « s'avançaient en pelotons serrés, soutenus par l'arrière-garde des œufs rouges ». Dans cette suggestion « arcimbolde », la dégradation passe évidemment par la réduction des disciples de Jupille à de simples végétaux.

Il est à ce moment évident que ce style satirique et caricatural implique une critique de ces personnages et de leur idéalisme. Dans le portrait de l'abbé Châtel, qui s'inspire d'une caricature de Daumier, le prêtre schismatique est considéré comme un véritable Robert Macaire.¹ Celui-ci énonce ses credo uniquement dans le but de gagner ses « sacs à écus »,² ce qui le fait passer sans trop de difficultés des positions schismatiques face à l'église catholique, à l'adoption d'un socialisme discutable. En fournissant une lecture satirique et désacralisante de ces personnages, l'écrivain invite son public à la réflexion : « Les réformateurs – affirme-t-il – forment deux classes, l'une comique, l'autre sérieuse. Au fond, ils sont tous un peu comiques ; mais quand ils réunissent un certain nombre d'adeptes, alors le système devient chose importante, chose à plans, chose à règlement, chose à argent »³, écrit-il à propos de son personnage Jupille. Par le moyen de ses apôtres incompris qui lui permettent de donner une version individuelle des mouvements révolutionnaires autour de 1848, Champfleury fait une double opération : d'une part, il montre, en l'extrémisant, l'égarément politique et spirituel de la classe moyenne contemporaine ; 1789 avait remplacé les cultes religieux par des idéaux politiques, mais pendant les années 1830 et 1840 on assiste à des tentatives de rénovation sociale qui confondent politique et religion en provoquant des mélanges comiques que la caricature met bien en évidence. D'autre part, l'auteur alerte ses lecteurs en leur montrant le danger constitué par « tous ces

¹ M. Lo Feudo, *art. cit.*, p. 229-230. Il s'agit de la planche numéro 22, intitulée « Robert Macaire schismatique », publiée dans *Les Cent-et-un Robert Macaire*, en 1839. La référence à l'abbé Châtel est explicitée dans le texte qui accompagne cette caricature, rédigé par Louis Huart. Champfleury renvoie indirectement au dessin et à la légende dans la dernière partie de son récit.

² « L'abbé Châtel », *op. cit.*, p. 263.

³ « Jupille », *op. cit.*, p. 191.

systèmes en *isme* qui riment si bien avec imbécilisme ». ¹ Dans le cadre de cette démarche, la caricature n'est donc pas considérée comme un pur outil stylistique. L'attention que Champfleury porte au genre du portrait le mène à interroger l'existence d'un paradigme herméneutique susceptible d'analyser des modèles fascinants autant que complexes. L'auteur considère Daumier comme le représentant d'un art qu'il admire parce qu'il instaure, par le biais de la fantaisie, un rapport mimétique et expressif, tout en se montrant capable d'inventer de nouvelles règles de la représentation. Champfleury cherche alors à inventer, en prenant la caricature comme modèle, une écriture apte à appréhender, et surtout à représenter, les incohérences d'une société post-révolutionnaire égarée et ridicule. Par cette opération, la caricature s'élève au rang de véritable code artistique en mesure de donner à lire la modernité, code que Karlheinz Stierle relie aux origines de la conscience urbaine au temps de Baudelaire :

La caricature rend visible et invente des signes optiques de lisibilité en accentuant les différences entre la représentation et ce qui est représenté. C'est dans cette différence qu'elle souligne le domaine de l'esprit qui se soustrait à l'immédiateté, la physionomie morale et sociale. ²

En tant que faculté de création qui « accentue les différences » - elles se situent entre la représentation et le représenté, mais également au sein du représenté lui-même - la caricature devient l'outil technique et esthétique par lequel Champfleury essaye de franchir les frontières du portrait traditionnel pour scruter les incohérences de l'homme moderne. Dans ce recueil de 1852 converge, alors, la double dimension de la démarche de Champfleury (théorique d'une part, créative de l'autre) qui prend pied lentement à partir des feuilletons du *Corsaire Satan*. Au moment où Champfleury se prépare à formuler sa théorie du Réalisme en art, elle acquiert une valeur esthétique et poétique explicite et consciente

¹ « Rose-Marius Sardat », *op. cit.*, p. 151.

² K. Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, Munich, Wien, Carl Hanser Verlag [tr. fr. : *La capitale des signes : Paris et son discours*, Paris, Edition de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 415. Cette citation est tirée du paragraphe « Caricature et anthropologie de la conscience urbaine » contenu dans la partie III : « Un lecteur dans la ville : Charles Baudelaire », p. 412-425].

3.3.2. La caricature dans les romans des années 1850 : le cas des *Bourgeois de Molinchart* (1855)

Les Bourgeois de Molinchart s'insèrent dans le cadre de la plus large production littéraire de l'auteur caractérisée, dans les années 1850, par la création romanesque d'une part, la formulation de sa théorie du Réalisme artistique et littéraire d'autre part.¹ Le récit, qui offre un exemple d'étude de mœurs provinciales, se déroule dans le petit village picard de Molinchart où, dans les années 1830, est consommée une histoire d'adultère entre Louise, belle et sensible épouse de l'avoué Creton du Coche, un homme égoïste, superficiel et crédule, et le comte Jean de Vorges, représentant d'une aristocratie qui conserve encore tout son charme et ses vertus. Malgré la présence d'une histoire d'amour impossible, le titre du roman - qui devait être d'abord *l'Adultère en province* – insiste sur les différents personnages qui animent l'histoire. On peut en effet remarquer que Champfleury accorde une attention particulière aux personnages secondaires à travers un usage systématique et analytique du portrait satirique.

Les voies du portrait comique

L'histoire se déroule dans une province, toile de fond grise et figée. L'adultère de Louise donne l'occasion de présenter des habitants qui s'imposent en fonction de leurs manies ou de leurs comportements caricaturaux, et qui permettent en retour de caractériser des espaces topographiques et sociaux clos, ennuyeux, rustiques et grossiers, dont il sont à la fois le produit et la cause.² Autour de la mal-mariée gravitent des

¹ Champfleury publie notamment dans les années Cinquante *Les Oies de Noël* (publiées en 1853 et rééditées en 1857 sous le titre de), *Les Souffrances du Professeur Delteil* (1853), *Madame d'Aigrezelles* (1854), *Monsieur de Boisdyver* (1857), *Les Sensations de Josquin* (1859). *Les Bourgeois de Molinchart* (Paris, Librairie Nouvelle, 1855) sont publiés d'abord en feuilleton du 20 juillet au 20 août 1854, dans *La Presse*.

² Voir A. Montandon, « La province dans l'œuvre de Champfleury », in *Province-Paris : Topographies du XIX^e siècle*, Publications de l'université de Rouen, 2000, p. 231-250; B. Laville, « Espace romanesque et effet-personnage : la province de Champfleury », in G. Bonnet (dir.) *Champfleury écrivain chercheur*, Paris, Champion, 2006, p. 177-187.

personnages opaques et médiocres : Ursule Creton est une vieille fille bigote, avare et jalouse qui cherche à prendre sur le fait sa bru Louise afin de remettre en question un mariage qu'elle a toujours désapprouvé ; Madame Chappe, la maîtresse de la pension des jeunes filles, veut gagner la confiance de cette vieille fille qui est influente à Molinchart, et devient la complice du comte de Vorges, auquel elle soutire de l'argent tout en gardant le plaisir d'alimenter une intrigue. L'adultère, auquel Louise commence par résister, est finalement découvert par les dames Jérusalem, deux sœurs cancanières qui portent la nouvelle à Ursule Creton avant de la diffuser dans le village. La vieille fille atteint finalement son but : Louise est découverte, mais immédiatement pardonnée par son mari ; la jeune femme décide cependant de vivre recluse, pour expier sa faute. Madame Chappe intervient alors pour faire rencontrer les deux amants : Louise s'enfuit avec Jules à Paris. Ils commencent ensemble une nouvelle vie, brisée brusquement par l'arrestation du comte de Vorges, accusé de concubinage.

Le texte accorde très peu de place à l'analyse psychologique des personnages mais donne à lire leurs pensées et leurs états d'âme à travers leur « extérieur ». Domine alors l'idée d'une province qui, en tant que telle, contamine ses habitants par une homologation morbide qui intéresse le corps et l'esprit;¹ elle couvre ses personnages d'une couche de platitude où chacun résume les défauts de toute la communauté. Dans le cadre d'une homogénéisation où la reconnaissance de chaque personnage se fond dans la collectivité – ce qui laisse peu de place à la caractérisation individuelle – l'écrivain rédige des portraits qui, du point de vue stylistique, se présentent comme des esquisses auxquelles s'ajoutent, au fil de la narration, de petits traits essentiels. L'héroïne est ainsi d'« une beauté remarquable. Petite, les membres fins, la démarche souple, avec son teint d'orange et de grands yeux noirs couronnés par d'épais sourcils noirs, on aurait pu la croire d'origine espagnole»² ; celle-ci et son amant se distinguent des figures grotesques qui se

¹ « La vie des petites provinces tient à l'action des casernes, des prisons, des hôpitaux ; elle imprime son cachet mesquin à tout individu, dans ses actions, dans ses démarches, dans ses habitudes, dans ses vêtements. Les habitants de la province ne sont pas coupables de cette tache qui les gagne petit à petit, et qui les envahit tout d'un coup, au moral comme au physique. » J. Champfleury, *Les Bourgeois de Molinchart* (dorénavant BM), *op. cit.*, p. 98.

² BM, p. 30.

découpent sur un espace indéterminé, comme Ursule Creton, qui à l'air de sortir d'une lithographie de Grandville : « longue et maigre, (elle) portait habituellement à la ville un chapeau vert-clair doublé de jaune ; sous cette coiffure de perroquet elle dressait la tête, et peut-être quelques idées de coquetterie, qui n'étaient jamais sorties, sommeillaient-elles encore »¹, ou encore celle de Madame Chappe, qui se montre pour la première fois dans le roman lors de la distribution annuelle des prix de la pension qu'elle gère ; « elle était vêtue d'une robe de soie noire ; ses cheveux en bandeau aplatis sur ses joues faisaient ressortir un nez excessivement pointu »², dont la silhouette renvoie implicitement à une caricature de mœurs dichromatique.

Les portraits, sténographiques, semblent inachevés à cause de leur concision. Ils sont accompagnés de la description des objets qui entourent les personnages principaux. Ceux-ci exercent en effet sur l'auteur une fascination qui se manifeste à travers une véritable « poétique de la compilation et du bric-à-brac »³ où l'entassement de choses contribue à la connotation du bourgeois. On est alors souvent confronté à une accumulation d'objets hétéroclites et sans valeur, qui ont tous en commun leur artificialité et leur fausseté.⁴ La liste joue alors un rôle crucial dans le chapitre V consacré à Ursule Creton, qui part notamment de la description de sa maison, « le plus singulier musée qui se puisse voir et que la seule imagination d'une dévote peut concevoir »⁵ : il s'agit d'un ensemble de pièces sacrées et profanes, de reliques bizarres et troublantes qui signifient la religiosité morbide de la vieille fille, une religiosité qui cherche également à s'étaler à tout prix. Face à cet espace saturé, le lecteur sourit de ces bizarreries tout en s'inquiétant de cette association hybride où l'inanimé (les objets) renvoie à un humain (leur propriétaire) dont la perfidie extrême touche à l'inhumain. La maison de Monsieur Bonneau est moins sinistre, mais aussi triste. Il s'agit d'un « riche

¹ BM, p. 56.

² *Ibidem*, p. 106.

³ Voir, B. Louichon, « Champfleury : du bric-à-brac à la collection », in J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 293-314.

⁴ B. Louichon, « Molinchart : ses objets, ses discours, son roman », in G. Bonnet (dir.) *Champfleury écrivain chercheur, op. cit.*, p. 189-199.

⁵ BM, p. 52-53.

rentier de Vorges, qui ne savait comment passer le temps et qui « se jeta avec fureur dans les bras de l'archéologie », ¹ bien que dépourvu de toute sensibilité esthétique et de tout esprit critique. ² Creton du Coche le rencontre par hasard lors d'une de ses promenades dans les champs de Molinchart. « Excessivement curieuse » ³, sa maison est l'assemblage d'un nombre surprenant d'antiquailles placées dans un bâtiment délabré. Toutes les pièces sont accompagnées d'« écriteaux explicatifs indiquant la date et le lieu où ils avaient été trouvés » ⁴. Ce musée provincial figure une véritable parade de la culture, outrecoisante et vide, dont Champfleury se gausse ouvertement. La silhouette de Bonneau, elle aussi dichromatique, nous montre d'ailleurs un véritable homme-objet : « un petit homme vêtu de noir, cravaté de blanc et porteur d'un immense parapluie fermé, dont il se servait comme d'une pique pour gravir la montagne » ⁵. Il est inséparable de son outil de travail, qui lui sert à « mesurer tous les monuments de sa province » ⁶. Le parapluie, véritable véritable icône post-romantique et dix-neuviémiste, devient ainsi la *mesure* (dans le sens de "système d'évaluation") approximative et arbitraire - Bonneau ne sait rapporter la longueur de son parapluie à aucune grandeur conventionnelle – du savoir stérile que l'archéologue veut accumuler et diffuser. Cet objet trouve un pendant dans le thermomètre-emblème que Creton du Coche porte avec fierté. L'avoué, en effet, avait été mystifié, blagué par un commis voyageur, Laroche, qui contre espèces sonnantes et trébuchantes, l'avait nommé membre correspondant d'une Société météorologique inexistante, et chargé d'enregistrer les variations climatiques visibles autour de la ville. Au thermomètre qui rappelle quant à lui la *mesure* (dans le sens de "modération") de l'avoué, à savoir ce sentiment de protection et de contrôle qui unit non seulement les deux faux savants, mais s'inscrit dans

¹ BM, p. 126.

² « [...] l'enthousiasme ne se peint pas sur ses traits, car l'archéologue n'aime pas l'architecture pour l'architecture, il l'aime pour l'honneur qu'elle lui rapportera devant une société savante. [...] Les beautés du monument ne le séduisaient guère ; s'il les étudie, c'est pour en faire une analyse pénible dans une langue particulière et scientifique », *Ibidem*, p. 125.

³ *Ib.*, p. 130.

⁴ *Ib.*, p. 131.

⁵ *Ib.*, p. 124.

⁶ *Ib.*, p. 126.

la représentation de la bourgeoisie au XIX^e siècle, répondent crédulité et orgueil ridicules.¹

Dans cette galerie de personnages, seul le microcosme aristocratique, lié à l'histoire d'amour entre Louise et le comte de Vorges, est épargné. Les deux amants, ainsi que le comte de Jonquières, cousin et confident de Jules, et sa mère la comtesse de Vorges, échappent à cette peinture qui se veut analytique tout en cédant à l'hybride et au grotesque. Ils occupent ainsi une place paradoxalement marginale dans le cadre de la narration, dans la mesure où la description des personnages et des espaces qui se trouvent hors de l'univers de Molinchart sont manifestement négligées.

La bourgeoisie, ou l'excentricité en société

Or, dans le cadre de cette écriture du déséquilibre, qui oscille entre des stylisations excessives débouchant sur l'ellipse et l'accumulation d'images, l'aspect grotesque des bourgeois provinciaux se manifeste de façon encore plus évidente car chacun d'eux est l'expression d'une forme d'excentricité. Présentés comme des types, mais aussi comme des individus qui vivent à l'écart des règles sociales et dont la physionomie a été rendue bizarre par leurs idées, les personnages satirisés lient en fait *Les Bourgeois de Molinchart* à l'ouvrage de 1852, notamment à travers le personnage de Larochelle. Celui-ci « quoique rusé, [...] était de bonne foi, mais il avait l'esprit mis à l'envers par un vieil excentrique qui, tous les ans, se proposait de ruiner les calculs de l'Observatoire ».² Larochelle rappelle la catégorie de l'excentrique « rusé-naïf » : « il a la foi, il a cherché à entraîner des esprits à sa suite, il n'a pas réussi, quoiqu'il ait lutté longtemps. Alors l'instinct le pousse à la ruse : tous les moyens lui sont bons pour que son idée triomphe ».³ Cependant, ses idées ont sur le crédule et fier Creton du Coche un effet désastreux. « Empreintes de l'esprit de l'avoué, [elles] atteignaient des proportions académiques et

¹ On se souviendra que dans *Un cœur simple* de Flaubert, le baromètre, dans la maison de Madame Aubain, ne se borne pas à connoter le réel : il signale le goût des poids et mesures, caractéristique de la bourgeoisie. Il est un marqueur axiologique et satirique.

² BM, p. 19.

³ «A Honoré Daumier», in *Les Excentriques*, op. cit., p. 7.

grotesques »¹; la météorologie devient alors une véritable « manie », une manie qui est grossie de l'égoïsme du personnage, et qui produit des discours sans fin que celui-ci veut prononcer à tout prix. Chez Bonneau aussi, la science prend la forme d'une maladie : le *Delirium archeologicum tremens*, qui donne à sa maison bizarre l'air d'un hôpital ; elle se manifeste également par des monologues interminables, comme par exemple lors de la remise des prix au pensionnat des jeunes filles, où il s'acharne à lire son mémoire; son flot de paroles dure alors plus de deux heures, sans que l'archéologue se soucie de l'attention du public, ni de celle du chœur qui avait commencé à chanter pour couvrir sa voix. Cette mégalomanie atteint le paroxysme lorsque Creton du Coche visite la maison de Bonneau : chacun veut faire un nouveau prosélyte, ou simplement étaler son savoir ; les deux excentriques essayent, l'un l'autre d'exposer leur propre théorie, sans s'intéresser aux paroles de leur interlocuteur. Cette fausse conversation, qui n'est autre qu'une série de monologues juxtaposés, est d'ailleurs amplifiée au sein de la *Société racinienne* dont Bonneau est membre : elle figure un cercle de « crânes chauves, irréguliers et mal construits »², où chacun déclame des vers de tragédie avec un pédantisme soporifique.

Cette critique de l'érudition autodidacte, qui prolonge aisément la satire de la « fièvre à croyance », développées dans *Les Excentriques*, ou bien encore la contestation de l'outrecuidance prudhommesque, s'accompagne néanmoins, dans *Les Bourgeois de Molinchart*, de la mise en relief d'une étrangeté plus négative encore : alors que dans la galerie des gens singuliers ceux-ci sont marginalisés par la société et vivent seuls avec leur « foi », dans le roman de 1855 Champfleury met en scène des excentriques qui vivent ensemble. Mais tout en composant une société, chacun poursuit son propre but. La collection de reliques d'Ursule Creton montre en effet sa religiosité bigote et purement extérieure, qui masque sa perfidie et sa jalousie extrême à l'égard de Louise. L'objectif de la vieille fille est de découvrir chez sa bru un comportement incorrect susceptible de l'éloigner de son frère, dont elle convoite l'affection et l'héritage. Madame Chappe, quant à elle, vise à obtenir

¹ BM, p. 88.

² *Ibidem*, p. 230.

les faveurs d'Ursule Creton et de Jules, afin d'obtenir des bénéfices économiques et la considération des habitants du village.

Molinchart présente les paradoxes d'un microcosme social qui se donne à lire comme un lieu où les bruits sont la seule forme de communication et où chacun vise ses propres intérêts. L'affirmation de l'individualisme bourgeois est ici portée à ses extrêmes conséquences et va jusqu'à la négation de toute vie sociale. La structure du roman, dont les chapitres sont constitués de scènes juxtaposées où les divers personnages agissent selon leurs propres penchants, confère d'ailleurs à une narration apparemment sans cohésion une valeur narratologique. Elle suit le cours des vies proches mais distantes des habitants de Molinchart. La solidarité entre ceux-ci apparaît uniquement lorsqu'ils s'unissent pour réprimer tout ce qui arrive de l'extérieur et risque de perturber leur union apparente. Le roman commence par l'arrivée d'un chevreuil. Lors d'une partie de chasse entamée par le comte de Vorges hors du village, le malheureux animal fait irruption dans l'épicerie et la boutique de joujoux de Monsieur Jajeot où il détruit la plupart des produits ; il est poursuivi et finalement tué par une foule guidée par des bouchers rudes et grossiers. Cet épisode, qui correspond également à l'entrée de Julien dans la vie de Louise, fait écho au procès où Julien sera condamné à payer une somme excessive pour les dégâts provoqués à l'épicerie; il s'agit d'une véritable farce juridique à laquelle les habitants assistent comme le ferait un public de théâtre qui attend avec émotion la punition du perturbateur. Cette scène anticipe l'arrestation du comte, accusé de concubinage, ce qui consacre la victoire de la loi dans une communauté absurde condamnée à l'immobilisme.

II.3.3. *Le Réalisme*, un manifeste mimético-expressif ?

Le parcours critique que nous avons proposé nous mène à relire, en dernier lieu, la théorie de Réalisme en art que Champfleury a formulé dans son célèbre recueil homonyme d'études critiques.¹ Il s'agit d'un ouvrage qui se présente, apparemment, sous le signe d'un paradoxe : l'auteur y exprime ses

¹ J. Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy, 1857 (réimpression : Genève, Slatkine, 1967).

propres positions à propos du réalisme en art, qui « favorisé par le mouvement de 1848 [...] voit se joindre aux nombreuses religions en *isme* qu'on pouvait voir apparaître tous les jours, affichées sur les murs, acclamées dans les clubs, adorées dans de petits temples et servies par quelques fidèles ». ¹ Ce livre est pourtant le produit de réflexions qui intéressaient l'auteur bien avant les événements révolutionnaires. La question principale posée par ce recueil est la suivante : « chercher les causes et les moyens qui donnent les apparences de la réalité aux œuvres d'art ». ² L'expression « donner les apparences de la réalité » nous permet de fixer un premier point important : Champfleury est désormais conscient que l'écriture n'a pas la prétention de restituer la réalité, celle-là ne coïncide donc pas avec celle-ci. On retrouve dans ce principe l'écho de sa critique d'art, où l'auteur avait accusé les jeunes peintres de n'être que des copistes, soucieux d'obtenir un art trop scrupuleusement attachée à son modèle. Pour convaincre ses lecteurs, Champfleury s'appuie sur une lettre du peintre anglais John Constable (1776-1837) dont les idées, assure l'écrivain, sont applicables aussi bien à la peinture qu'à la littérature :

Deux routes peuvent conduire à la renommée : la première est l'art d'imitation, la seconde est l'art qui ne relève que de lui-même, l'art original. Les avantages de l'art d'imitation sont que, comme il répète les œuvres des maîtres que l'œil est depuis longtemps accoutumé à admirer, il est rapidement remarqué et estimé, tandis que l'art qui veut n'être que le copiste de personne, qui a l'ambition de ne faire que ce qu'il voit et ce qu'il sent dans la nature, ne parvient que lentement à l'estime, [...] c'est ainsi que l'ignorance publique favorise la *paresse* des artistes et les pousse à l'imitation. [...] au contraire, elle s'éloigne de tout ce qui est une interprétation nouvelle et hardie de la nature ; [...] ³

Deux caractéristiques fondamentales de l'art selon Champfleury, retiennent notre attention, à savoir l'idée de réalisme, liée à l'exigence de « donner les apparences de la réalité », et la volonté de pratiquer un « art original ». Ces deux éléments synthétisent à notre avis la longue réflexion commencée au sein de la « petite presse ». Or il est intéressant de remarquer que dans le

¹ « Quelques notes pour servir de préface », in *Le Réalisme, op. cit.*, p. 2.

² *Ibidem*, p. 1

³ *Ib.*, p. 8-9.

développement de son argumentaire, Champfleury en vient à fournir des explications plus approfondies sur ce qu'il entend par « art original », alors que la notion de « réalité » dans l'œuvre art reste dans l'incertitude. A propos de cette dernière, Champfleury donne l'exemple de l'aventurier Challes, écrivain du XVIIIe siècle et auteur des *Illustres Françaises*. Il est « le premier à avoir employé la Réalité absolue dans le roman »,¹ parce qu'il a représenté des personnages qui « parl[aient] le langage de leur époque, [qui] port[aient] des noms de la fin du dix-septième siècle ; enfin, [qui] donn[aient] une peinture fidèle des mœurs d'alors ». ² Ce lien avec l'actualité est expliqué plus loin : le lecteur doit lire des faits et des émotions qui sont très proches de son propre univers, et l'artiste doit « peindre des sentiments réels, des mœurs que chacun est à même d'observer, [...] étudier attentivement l'enchaînement des faits, [...] peindre les objets réels ». ³

Cette notion de « réalité littéraire » est plus claire lorsque Champfleury aborde les problèmes liés aux modalités de représentation. Ici, les questions soulevées dans ses écrits précédents et dans la préface aux *Excentriques* reviennent. Si l'auteur cherche dans son époque l'inspiration pour ses œuvres, il peut produire une œuvre d'art digne de ce nom à la condition d'intervenir pour donner les « apparences de la réalité » qui la caractérisent. Encore une fois, pôle mimétique et pôle expressif sont indissociablement liés.

Cela est confirmé par le fait que l'auteur insiste sur la présence et sur le rôle de l'auteur dans la création. L'œuvre d'art est en premier lieu le produit de « sensations personnelles » de l'auteur, sensations qu'il transmet à son public. ⁴ Il s'agit d'une position qui vise à souligner la présence auctoriale dans le texte tout en refusant un subjectivisme absolu. Comme pour nuancer tout de suite ses propres affirmations, Champfleury s'érige en porte-parole du public ; il affirme n'être que l'interprète de ses lecteurs. ⁵

¹ « L'aventurier Challes », in *Le Réalisme, op. cit.*, p. 83.

² *Ibidem*, p. 86.

³ *Ib.*

⁴ « L'art n'est-il pas la communication à la foule de mes sensations personnelles ? », *Ib.*, p. 8.

⁵ « J'écris ce qu'ils ne sauraient écrire : je ne suis que leur interprète », *Ib.*

Cependant, la présence de l'auteur joue un rôle de premier plan dans la mesure où la mimésis est soumise à l'interprétation de ce que celui-ci capte avec son regard. Cela est formulé par le principe suivant :

La reproduction de la nature par l'homme ne sera jamais une *reproduction* ni une *imitation*, ce sera toujours une *interprétation*.¹

L'équivalence entre ce que l'artiste voit et ce qu'il produit sera toujours impossible, car à différence du daguerréotype, « l'homme, n'étant pas *machine*, ne peut rendre les objets *machinalement*. Subissant la loi de son *moi*, il ne peut que les interpréter ». ² Il « choisit un certain nombre de faits saisissants, les groupe, les distribue, les encadre », ³ donc sélectionne les éléments intéressants pour les élaborer successivement.

Une fois établi que la notion de réalisme pour Champfleury ne coïncide pas avec celle de littérature objective, il reste donc à s'interroger sur le fonctionnement de l'interprétation. Or, si d'une part l'auteur affirme la présence d'un « tempérament » susceptible d'agir physiquement en orientant certains choix herméneutiques, ⁴ pour Champfleury, ce qui doit caractériser la création moderne, c'est la présence de l'imagination. L'auteur essaye d'expliquer ce terme qui reste pour lui partiellement indéfinissable, en affirmant :

Voilà ce qu'on appelle imagination, quand la nature (mais il faut être soumis, humble et docile vis-à-vis d'elle) vous offre à chaque instant des drames, des comédies, des contes, des nouvelles qui demandent une belle intelligence pour être mis en action, mais qui frappent le lecteur par l'accent de Réalité qui en est le cœur. ⁵

¹ « L'aventurier Challes », in *Le Réalisme, op. cit.*, p. 92. Italiques de l'auteur.

² *Ibidem*, p. 93. Italiques de l'auteur.

³ *Ib.*, p. 96.

⁴ « [...] l'homme, quoi qu'il fasse pour se rendre esclave de la nature, est toujours emporté par son tempérament particulier qui le tient depuis les ongles jusqu'aux cheveux et qui le pousse à rendre la nature suivant l'impression qu'il en reçoit. » *Ib.*, p. 93.

⁵ *Ib.*, p. 98.

Définie comme « belle intelligence », l'imagination agit donc comme un instrument de discernement et de transformation dont les finalités sont esthétiques. La littérature doit appréhender ce qui est ordinaire pour « frapper » son public.

A propos de cet aspect, Champfleury revient sur la question du portrait soulevée dans la préface aux *Excentriques*. L'écrivain songe au réalisme des années 1830 quand il précise : « nos maîtres en littérature ont, depuis vingt ans, fait des recherches assidues sur la manière de rendre un portrait avec la plume. »¹ La limite principale de ces expériences, affirme l'auteur, est due à la rivalité que la plume a instaurée avec le pinceau :

Quoi qu'on fasse, la littérature ne peut lutter avec la peinture, et la littérature se ravale en étudiant les procédés de cet art inférieur. Un portrait peint montre visiblement si une femme est belle ou laide ; mais le romancier a pour lui des moyens qui sont bien supérieurs à ceux du peintre. Il fait connaître le moral de son héros, il le fait marcher, causer, agir, penser, toutes fonctions interdites au pinceau. Ce n'est pas par une description exacte de son costume et de ses traits qu'un personnage de roman est visible et reste dans la mémoire des lecteurs, c'est par l'accentuation de ses actions et le développement de son moral dans le drame.²

Et si Champfleury arrive à critiquer Balzac, il le fait pour son excès d'exactitude dans les portraits des personnages:

L'œuvre de Balzac est celle qui contient le plus de portraits : c'est un monde entier, décrit avec la puissante exactitude de ce grand maître ; cependant on peut affirmer que les physionomies qui lui ont donné le plus de mal à décrire [...] ne sont pas toujours les plus saillantes. Beaucoup ne sont visibles qu'à la lecture, pendant les cinq minutes ; la page tournée, elles sont oubliées.³

Mais si l'auteur de *Réalisme* essaye de se détacher d'une tradition romanesque représentée par l'auteur de *La Comédie Humaine*, sous sa plume revit, actualisé, l'esprit de la *charge* que Balzac avait défini vingt ans avant. La présence simultanée dans sa production de portraits comiques, d'une scène

¹ *Le Réalisme*, op. cit., p. 100.

² *Ibidem*, p. 101.

³ *Ib.*, p. 102.

dialoguée inspirée par Henri Monnier et d'un esprit fantaisiste à la Hoffmann qui apparaît lorsqu'il traite de sujets singuliers, prouvent que chez Champfleury il y a une synergie de genres et de modalités discursives différentes. Celles-ci donnent lieu à un discours qui se situe dans le sillage de l'enquête, dans celui d'une véritable recherche que l'auteur mènerait dans le temps même de la rédaction, une écriture qui se mesure pratiquement avec le fonctionnement et les limites de la représentation avant de s'interroger sur sa propre définition. C'est dans le cadre d'un tel rapprochement, d'abord spontané et expérimental, puis conscient et médité, que l'on peut trouver l'origine de l'intérêt de Champfleury écrivain-journaliste pour la caricature. La fascination pour ce code artistique, capable de représenter à la fois des individus et la société où ils vivent, le conduit alors, au début des années 1860, à effectuer de nouvelles recherches qui se focaliseront sur les formes de la caricature au fil des siècles et qui donneront lieu à l'*Histoire de la caricature*. La dernière partie de cette étude sera consacrée à l'analyse de cet ouvrage historique et érudit qui accompagnera Champfleury jusqu'à la fin de sa vie.

TROISIÈME PARTIE

L'HISTOIRE DE LA CARICATURE

ET

LA LITTÉRATURE

(1865-1888)

III.1. Présentation de l'œuvre et état des travaux

Les deux premiers volumes de *l'Histoire de la caricature* paraissent en 1865. *L'Histoire de la caricature antique* précède en effet de cinq mois le deuxième tome portant sur la caricature moderne. Les deux livres inaugurent un projet éditorial ambitieux qui aboutira à cinq volumes dont la publication complète dura quinze ans. Leur parution suit le rythme de recherches menées avec irrégularité, arrachées au temps consacré à une activité littéraire et journalistique de moins en moins convaincante. Les travaux d'érudition seront, les dernières années de sa vie, l'occupation principale d'un auteur qui sera nommé conservateur au Musée national de Céramique de Sèvres, poste institutionnel qu'il gardera de 1872 jusqu'à sa mort.

L'intérêt de Champfleury pour les formes d'expression non légitimées donne lieu à une œuvre qui ne se limite pas, d'ailleurs, à la seule étude de la caricature. A partir des années 1860, l'auteur approfondit son discours par la publication de monographies sur les arts mineurs. Cela apparaît clairement dans *l'Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution* (éditée deux fois en 1867, puis en 1875) et de *l'Histoire de l'imagerie populaire* (éditée en 1869 et suivie d'une édition revue et augmentée en 1886) qui accompagnent le lancement de la série portant sur l'image caricaturale. Cependant, l'enquête sur l'image satirique se distingue par son ampleur : le troisième volume portant sur *l'Histoire de la caricature au Moyen Âge et sous la Renaissance* est publié en 1872 ; puis Champfleury se penche sur *l'Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration*, diffusée en 1874. Ce n'est qu'en 1880 que le vide chronologique sera comblé par l'édition de *l'Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue*.

Pendant cette longue période de recherche, l'auteur n'hésite pas à mettre en cause son propre travail. Stimulé aussi bien par un public érudit, souvent contestataire, que par ses habitudes d'auto-relecture, l'écrivain revient sur ses propres positions pour les approfondir, parfois en les contredisant.¹ Dans le

¹ La publication de la deuxième édition augmentée des études sur la caricature antique (1867) et sur la caricature moderne (1872) qui précèdent le troisième tome, trahit le travail diligent d'un auteur pionnier conscient de la difficulté de son entreprise et désireux d'appréhender son sujet le mieux possible. D'autres rééditions vont rapidement s'enchaîner : la réimpression du volume sur le Moyen Âge est publiée en 1876, suivie en 1877 de la

cadre de cette démarche, où l'auteur se montre peu soucieux de l'ordre chronologique des époques envisagées, s'ajoutent à la constellation d'études une monographie sur *Henry Monnier*, publiée en 1879, où Champfleury approfondit les réflexions antérieures sur cet écrivain, comédien et caricaturiste, présent dans *l'Histoire de la caricature moderne. Le Musée secret de la caricature* (1888) est le dernier jalon de cette longue analyse. C'est un volume supplémentaire, ajouté à *l'Histoire de la caricature*. Il porte sur l'image satirique en Afrique du Nord, au Moyen-Orient et au Japon.

Les premiers fragments de *l'Histoire de la caricature* paraissent d'abord en feuilleton, à partir de 1862. Au cours de la même année, Champfleury publie des extraits portant à la fois sur la production antique et sur la production moderne. Deux journaux très différents diffusent ces textes : d'un côté, l'importante *Gazette des Beaux-Arts* (1859-2002), revue spécialisée en histoire de l'art, architecture et archéologie qui accueille des chapitres de la future *Histoire de la caricature antique* ;¹ de l'autre, l'hebdomadaire illustré *Le Boulevard* (1861-1863), dirigé par Étienne Carjat, qui publie le 22 février son article sur Daumier.² Les articles écrits pour la presse suivent le rythme de l'avancement des recherches de Champfleury sur la caricature : chaque volume est en effet précédé d'extraits qui fournissent un échantillon des sujets abordés dans l'ouvrage.³ La *Gazette des Beaux-Arts* est alors suivie d'autres

deuxième édition de l'ouvrage sur la production républicaine jusqu'à la Restauration. En 1880 paraît la troisième édition de *l'Histoire de la caricature antique*, en 1885, celle de *l'Histoire de la caricature moderne*.

¹ J. Champfleury, « Essai sur le comique et la caricature dans l'antiquité », in *Gazette des Beaux-Arts*, tome 12^e, 1^{er} janvier 1862, p. 46-63 ; 1^{er} février 1862, p. 174-185 ; 1^{er} avril 1862, p. 366-383. La bibliographie établie par Maurice Clouard se réfère à deux feuillets, dont seul le premier est daté. M. Clouard, *L'Œuvre de Champfleury, op. cit.*, p. 19.

² J. Champfleury, « Daumier », in *Le Boulevard*, n. 8, 22 février 1862. Le rédacteur en chef avait annoncé dans la livraison précédente (n. 7 du 16 février) la collaboration de Daumier au journal. Le caricaturiste participe à ce projet à un moment difficile de sa carrière professionnelle : exclu de la rédaction du *Charivari* en avril 1860, il ne retournera au journal de la maison Aubert qu'au mois de décembre 1863. Sur Daumier au *Boulevard*, cf. E. Fallaize, *Etienne Carjat and « Le Boulevard » (1861-1863)*, Genève, Slatkine, 1987, p. 105-107.

³ Pour la liste complète des feuillets de *l'Histoire de la caricature*, nous renvoyons à l'ouvrage de Maurice Clouard. Un dépouillement plus systématique des journaux auquel Champfleury a collaboré à l'époque permettrait peut-être de découvrir de nouveaux articles sur ce sujet. Nous nous limitons ici à signaler une erreur contenue dans une de ses références

revues spécialisées, comme *L'Union des Arts*, *Le Courrier Artistique*, *L'Artiste*, *Le Bibliophile Français*, *L'Art*, mais des périodiques d'orientation plus générique ont également joué un rôle important dans la diffusion du texte, comme *La Vie Parisienne*, *La Revue de Paris* et *Le Musée Universel*. Cette pratique, courante à l'époque, permet néanmoins de comprendre que *l'Histoire de la caricature* a un double public : d'une part, des spécialistes de l'art figuratif et des archéologues qui accèdent aux textes de Champfleury par le biais des publications érudites et, d'autre part, un lectorat plus vaste, celui de la petite presse, des journaux illustrés mais aussi des publications littéraires. Visant un public hétérogène, à convaincre, le projet de Champfleury alimente un débat culturel qui ne se limite pas au pur domaine des arts plastiques. Ceci implique le choix d'objectifs multiples et de stratégies communicatives plus souples.

Publiée par la maison d'édition Edouard Dentu, *l'Histoire de la caricature* se présente sous des formats différents oscillant du in-12° au in-18°. La comparaison des diverses publications montre que les dimensions des volumes changent selon les éditions. Néanmoins domine le format in-18°. Comme le montrent les titres des volumes, le parcours chronologique établi par Champfleury analyse une caricature dont la naissance est à chercher bien avant l'époque des Carrache. Si l'auteur connaît l'origine italienne du terme,¹ l'« antique » et le « moderne » constituent pour Champfleury les pôles d'une enquête qui s'étend des civilisations mésopotamiennes jusqu'à 1850. Ils témoignent de l'attention portée par l'auteur à un phénomène artistique et culturel qu'il considère comme international et dont il cherche les traces dans les premières civilisations historiquement documentées.

Le caractère diachronique et transculturel de cette démarche se fonde sur un *corpus* iconographique très hétérogène : médaillons, vases, fresques, sculptures, éléments architecturaux, manuscrits constituent l'ensemble des

bibliographiques. Elle concerne l'article « De la caricature. Fragment inédit » (il s'agit d'un extrait du futur chapitre XXIV de *l'Histoire de la caricature antique*, intitulé « Caricatures contre le Christ et les premiers chrétiens ». Il a été publié dans l'hebdomadaire *L'Union des arts* du 26 février 1865 (n. 57), et non pas dans le numéro du 1^{er} mars de la même année.

¹ J. Champfleury, *Histoire de la caricature antique* (ensuite HCA), Paris, E. Dentu, 1867 [2^e éd.], p. 33.

supports de la caricature préindustrielle que Champfleury interroge avant que les feuilles volantes ne s'imposent au public populaire. Nombreuses sont les illustrations qui ornent les pages de l'œuvre : présentées sous la forme de gravures sur bois, elles sont insérées à la fois dans le corps du texte et hors du texte, souvent entre deux pages écrites.

L'« Histoire de la caricature » à l'examen de la critique actuelle

Dans son étude historique sur le traitement des images pour la connaissance du passé, Francis Haskell a reconnu l'importance des recherches menées par Champfleury en France sous le Second Empire.¹ Le critique situe dans son œuvre le point culminant d'un mouvement culturel international qui, à partir de l'instauration de l'Empire, avait progressivement porté les images populaires à l'attention des historiens en invitant à les considérer comme de nouvelles sources documentaires.² A une époque où, comme le souligne Francis Haskell, on ne faisait pas de distinction bien nette entre caricature et art populaire, où ces deux formes d'expression étaient assimilées pour leur grossièreté stylistique et thématique,³ Champfleury apparaît aux yeux de

¹ F. Haskell, *History and its Images: Art and Representation of the Past*, New Haven, London, Yale University Press, 1993 [tr. it. : *Le immagini della storia: l'arte e l'interpretazione del passato*, Torino, Einaudi, 1997; sur Champfleury et sa période historique: p. 322-333].

² Le parcours esquissé par Francis Haskell remonte aux enquêtes sur les mœurs françaises en voie de disparition menées en 1805 par le Musée des Mouvements français dirigé par Alexandre Lenoir ; cette initiative a été suivie de la publication de *l'Historical Sketch of the Art of caricaturing* (1813) de l'américain James Peller Malcolm qui aurait probablement inspiré *Le Musée de la caricature* dirigé par Ernest Jaime. D'autres études étrangères auraient contribué à susciter l'intérêt français pour les images populaires, comme l'essai *Parodien et Karikaturen auf Werken der klassischen Kunst* de Theodor Panofka, publié en 1851, suivi de la réédition d'une *Geschichte des Grotesk-Komischen* de l'allemand de Karl Friedrich Völgel, augmentée en 1862 par Friedrich Ebeling. Cf. F. Haskell, *Le immagini della storia, op. cit.*, p. 322-325.

³ «[...] Almeno fino alla generazione successiva è ben raro trovare una distinzione teorica tra caricatura e arte popolare. Ad aumentare la confusione contribuivano forse anche le illustrazioni che essi [gli antiquari] trovavano nei libri, riprodotte in maniera così imprecisa che talvolta era difficile distinguere la tecnica, o addirittura lo stile, di una misericordia di legno, di un'acquaforte di Callot o di un'onice antica. Pertanto, ogni immagine la cui esecuzione apparisse rozza o semplificata, o che ricorresse alla deformazione dei tratti convenzionali allo scopo di produrre un effetto scurrile, satirico, grossolano od osceno, veniva tendenzialmente

l'auteur de *History and its Images* comme un critique aux positions fermes, sûr du choix de son sujet et de la méthode à suivre pour interpréter les images. Celui-ci serait donc le combattant d'une croisade personnelle visant à la reconnaissance de documents grossiers et par trop explicites, susceptibles à son sens de raviver l'art contemporain. Il serait aussi une sorte de savant, le savant le plus attentif de tous aux arts mineurs, auxquels il accorde le mérite de mieux faire comprendre certains aspects du passé jusque là négligés par les historiens.¹ Mais aussi, Francis Haskell reproche à ce pionnier du goût et de la recherche scientifique dans le domaine sa théorie trop statique et sa perspective interprétative limitée: il y aurait, à la base de son discours théorique, l'idée d'un art populaire considéré comme le reflet d'un 'peuple' naïf et débonnaire. Tout se passerait donc comme si Champfleury était persuadé que ces caractéristiques « populaires » ne subissaient aucun changement au fil des siècles. Aussi, toujours selon l'historien de l'art, il n'aurait pas été capable de donner une dimension historique à ses recherches. Donc s'il a su interpréter correctement l'art populaire, il ne dit rien néanmoins sur les mutations historiques du phénomène, le texte pouvant à la limite fournir des éléments utiles à la meilleure connaissance de la complexité de la société qui les a produites.² Le seul domaine où Champfleury aurait joué un rôle de premier plan dans l'étude des images et de leur rapport avec l'histoire serait celui des faïences patriotiques car, conclut Francis Haskell, l'écrivain s'y serait posé des questions plus approfondies sur le style et sur la nature des documents analysés.³

Dans son ouvrage récent sur Champfleury et les arts mineurs, Bernard Vouilloux⁴ s'est penché sur *l'Histoire de la caricature* et sur *Le Musée secret* en insérant les recherches de Champfleury dans un cadre culturel plus vaste qui

classificata come caricatura, indipendentemente dall' epoca o dalla nazionalità.» F. Haskell, *Le immagini della storia, op. cit.*, p. 322-323.

¹ *Ibidem*, p. 326-328.

² *Ib.*, p. 329-330.

³ *Ib.*, p. 331-333.

⁴ B. Vouilloux, *Un art sans art. Champfleury et les arts mineurs*, Lyon, Fage éditions, 2009.

Un premier état de ces études a été présenté dans l'essai « Le "champ de la caricature" selon Champfleury », in G. Bonnet (dir.), *Champfleury écrivain chercheur, op. cit.*

dépasse la simple perspective historique.¹ Dans cette analyse qui accorde également une place importante à *l'Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution* et à *l'Histoire de l'imagerie populaire*, l'auteur a montré les problèmes herméneutiques manifestes et complexes qui se posent au critique désireux d'aborder cette partie de l'œuvre de Champfleury. Il souligne, dans celle-ci en particulier, le caractère instable et compliqué d'un parcours analytique visant à légitimer un objet tel que l'art populaire où la caricature occupe une place de choix. Ce parcours pose des problèmes de définition à l'auteur de *l'Histoire de la caricature*. Bernard Vouilloux souligne en effet que jusqu'au dernier volume de l'œuvre, le mot 'caricature' présente une riche polysémie. Champfleury ne résoudra jamais complètement cette question:

Il est difficile de nettement circonscrire les diverses séries concernant le comique, le satirique, la charge, le grotesque ; la lutte et l'enjambement sont constants dans le domaine de la parodie et c'est ce qui a élargi considérablement le sens du mot « caricature » en Europe. Gaies peintures de mœurs, scènes familières de basses classes, incidents burlesques fréquents dans les divertissements de petits gens, certains écrivains les fusionnent volontiers avec les nombreux accessoires qui forment le champ de la caricature ; d'autres personnes en feraient une sorte d'avant-garde joyeuse où tous les personnages marcheront sous le drapeau de la bonne humeur.²

Des notions comme « comique », « satirique », « charge », « grotesque », « parodie », « burlesque », à l'époque très confuses, sont souvent utilisées comme synonymes pour définir la caricature. Or, il est intéressant de rappeler que le critique démêle dans l'argumentation de Champfleury trois critères définitionnels qui interagissent au fil de l'œuvre et contribuent à mieux faire comprendre l'ampleur de la démarche adoptée par l'auteur. La perspective historique dont Francis Haskell a reconnu les limites, est mise en rapport avec des catégories cognitives relevant d'autres disciplines et invite à envisager la question sous de points de vue multiples.

¹ Nous avons introduit cette question dans nos prémisses théoriques. Voir en particulier le paragraphe : « 0.2.2. L'extension sémantique du mot 'caricature' à l'âge préindustriel ».

² J. Champfleury, *Le Musée secret de la caricature* (indiqué ensuite par MSC), Paris, E. Dentu, 1888, p. 136.

En premier lieu, un critère formel intervient, d'après Bernard Vouilloux, pour définir le champ de la caricature : il s'agit de l'« exagération de certains aspects physiques ». Celle-ci renvoie au régime mimétologique, dans la mesure où elle se donne à lire comme une mimésis déformante. Par le biais d'une physiognomonie rudimentaire, elle procède toujours, d'après l'auteur, par agrandissement à des fins critiques. Si la déformation est dépourvue d'intention polémique, il y a alors des « chimères », des « caprices », des « fantaisies ».¹

Cette perspective est mise en relation avec deux notions rattachées au domaine générico-littéraire : les concepts de « parodie » et de « satirique ».² Liée au comique, la parodie est en effet, selon le critique, « en quelque sorte la traduction générique du principe de déformation ».³ Elle instaure avec le genre polémique de la satire des relations qui ne sont pas systématiques. Cependant, souligne l'auteur, c'est cette dernière qui finira par l'emporter. La satire se présente alors comme une notion poétique aux fins éthologiques, car elle analyse les passions qui poussent le peuple à s'opposer au « grand » et à l'« héroïque ».⁴

Le dernier critère considéré par le critique est, enfin, d'ordre rhétorique et correspond au « symbole ».⁵ En condensant « toutes les stratégies du sens second », par lesquelles l'espace *figuratif* de l'image est replié sur l'espace *figural* des 'images' verbales »,⁶ le terme est le lieu au sein duquel s'oppose, d'une part, un symbolisme populaire clair et lié à la production des caricatures, qui se donne à lire comme un véritable code graphique, l'expression de la culture des humbles et, d'autre part, un symbolisme savant rattaché à l'interprétation excessive de ces mêmes images pouvant aller jusqu'à provoquer la méprise.

Cette étude a le mérite de souligner le caractère dynamique d'une œuvre vaste où les recherches de Champfleury sur la caricature ne se limitent pas au simple domaine de l'histoire de l'image, mais s'étend à toutes les formes d'art

¹ B. Vouilloux, *Un art sans art*, op. cit., p.20-28.

² *Ibidem*, p. 28-43.

³ *Ib.*, p. 31.

⁴ *Ib.*, p. 41.

⁵ *Ib.*, p. 43-62.

⁶ *Ib.*, p. 43.

qui partagent un même caractère, à savoir « une disposition ou une attitude dans laquelle entrent en tension les forces qui traversent le champ des représentations. »¹ Or, le parcours que nous avons mené jusqu'ici nous invite à scruter cette même complexité en nous arrêtant sur le rapport entre littérature et caricature : aux mutations diachroniques de l'étude de la caricature avant Champfleury - que nous avons traitées en analysant les ouvrages de Boyer de Nîmes et d'Ernest Jaime- d'une part, et au journalisme de l'autre, s'ajoute le questionnement sur l'évolution du rapport de Champfleury au dessin satirique dans un domaine différent de celui de l'écriture fictionnelle. Il s'agira d'étudier la méthode d'analyse de Champfleury et de la comparer à celles qui ont été étudiées dans la première partie de cette étude. *L'Histoire de la caricature* se situe entre *L'Histoire de la révolte des Français* et *Le Musée de la caricature*, pour ses visées savantes et pédagogiques, et la presse et la littérature, car on ne peut oublier que l'auteur a eu personnellement l'expérience du journalisme satirique et a suivi de près dans la presse l'évolution de la caricature jusqu'à l'instauration du Second Empire. Nous partirons de cette même définition d'érudition à laquelle Champfleury se cramponne. Il sera intéressant de réfléchir sur la démarche adoptée par un écrivain autodidacte qui affronte une œuvre savante après avoir montré dans son œuvre critique et narrative des positions très éveillées à l'égard d'une « culture » qu'il relie souvent à un ensemble de savoirs préconçus.

Après avoir fixé des repères logico-argumentatifs susceptibles de situer l'approche de Champfleury à son sujet, nous réfléchirons sur le rôle que joue la littérature dans le cadre de son discours. Cette question sera abordée en deux étapes. En premier lieu, il s'agira de comprendre la manière dont la convergence d'instances esthétiques entre ces deux formes d'expression artistique - que nous avons tenté de démontrer jusqu'ici - , est évoquée, au fil de ses recherches historiques : apparaîtrait-elle comme une sorte de repère théorique servant à orienter l'argumentation de l'auteur ? ; subit-elle des changements en fonction des différents moments historiques traités dans *L'Histoire de la caricature* ? En deuxième lieu, on se demandera si le paradigme

¹ B. Vouilloux, *Un art sans art*, op. cit., p. 75.

mimético-expressif peut permettre de distinguer plusieurs moments dans la réflexion littéraire qui sous-tend l'ensemble de ces volumes.

III.2. L'érudition. Une contradiction apparente ?

Dans la préface à la première édition de *l'Histoire de la caricature antique*,¹ Champfleury présente son projet comme étant la conséquence d'un changement de perspective. « Pour me délasser des romans, précise l'auteur, je prends de grands bains d'érudition, sauf à revenir plus tard à mes études d'après nature ». ² Si l'intérêt pour la caricature est antérieur à un tel projet, l'intention d'entamer des recherches approfondies sur celle-ci peut surprendre le public cultivé qui s'attend à lire l'œuvre d'un écrivain-journaliste. L'argumentation historique et artistique d'un écrivain qui s'est manifestement défié de la critique et de tout intellectualisme, vise alors à mettre au point une démarche analytique qui s'appuierait sur des bases idéologiques et culturelles plus crédibles. Le chapitre intitulé « Du Rire », qui ouvre *l'Histoire de la caricature antique* et sert d'« introduction à une histoire générale du comique », comme il le précise dans le sous-titre,³ montre que Champfleury se pose le problème de la transmission du savoir et celle du traitement du comique en particulier. *L'incipit* donne à lire d'entrée de jeu la volonté de l'auteur d'exposer clairement au lecteur les objectifs de son travail :

Quoiqu'on ait eu pour but de reproduire dans cette histoire les monuments relatifs au comique, en les dépouillant des commentaires qui quelquefois en obscurcissent le sens, il est cependant nécessaire, laissant de côté l'effet pour arriver à la cause, de faire connaître certaines idées des anciens et des modernes relatives au rire, question que les philosophes n'ont pas jugée indigne de leurs préoccupations.⁴

¹ HCA, p. XI-XXIV.

² « Préface de la première édition (1865) », *Ibidem*, p. XX.

³ « Du Rire. Introduction à une histoire générale du comique », in HCA, p. 1-14. L'essai a été d'abord publié dans le numéro du 1^{er} février 1865 de la *Revue française*.

⁴ « Du Rire. Introduction à une histoire générale du comique », in HCA, p. 1.

Champfleury présente son œuvre, en premier lieu, comme un recueil d'images. Cette attention pour la dimension visuelle des « monuments relatifs au comique » est explicitement revendiquée par l'auteur : la reproduction des caricatures, précise-t-il, l'emportera sur le « commentaire ». Il distingue ainsi deux niveaux dans son rapport à l'image satirique : d'une part l'observation, qui est due à un contact direct de l'œil à l'image et, d'autre part, le discours qui suit cette même observation. Il s'agit d'ailleurs d'une idée que l'écrivain fait remonter à sa formation d'autodidacte, lorsqu'il souligne qu'il a reçu une « éducation par les images »¹ qui le rattache aux « natures singulièrement organisées qui sont plus impressionnées par la peinture que par l'imprimerie, par le tableau que par le livre. »² Pour eux, souligne l'auteur, « un simple trait de crayon leur en apprend presque autant que l'histoire. La vie d'un peuple, ses coutumes, sa vie sociale et privée, ils les entendent d'abord par une fresque, une statue, une pierre gravée, un fragment de mosaïque, sauf à chercher plus tard la preuve dans les livres. »³ S'il vise donc à faire une histoire de la caricature par images, une histoire qui ne veut pas exclure *a priori* un public non spécialisé, Champfleury se heurte néanmoins à la nécessité de légitimer son travail au sein de la communauté intellectuelle. On trouve les marques de cette préoccupation dans le passage relatif aux « idées des anciens et des modernes relatives au rire » qui occupe toute l'introduction à *l'Histoire de la caricature*. Celle-ci condense des aspects intéressants qui nous éclairent sur la méthode de travail de Champfleury.

De la citation au « bric-à-brac »

L'argumentation sur la caricature est introduite par un *excursus* philosophique portant sur la notion de comique. Cette question, qui est notamment au cœur du célèbre texte baudelairien, *De l'essence du rire*, est présentée par Champfleury par le biais de savants qui, depuis Aristote, se sont interrogés sur ce sujet. L'auteur présente alors un véritable chœur

¹ « Préface de la première édition (1865) », HCA, p. XII.

² *Ibidem*, p. XI.

³ *Ib.*

polyphonique où plusieurs auteurs prennent la parole en s'appuyant sur des auteurs qui, avant lui, s'étaient fixés la même tâche. Champfleury vise surtout Léon Dumont, auteur de l'essai philosophique intitulé *Des Causes du rire*,¹ qu'il ne cite en note qu'une seule fois.

La lecture comparée du texte de Dumont et du chapitre de Champfleury sur le rire permet de mieux comprendre la manière dont celui-ci se mesure aux sources pour construire son propre discours. *Des causes du rire* se présente comme une vaste réflexion portant « exclusivement sur le rire intérieur ».² En excluant explicitement le domaine de la littérature, considérée comme « trop vague », l'auteur aborde la question du point de vue philosophique. Les citations de Champfleury renvoient aux trois premiers chapitres de l'ouvrage où Dumont fait l'historique des études sur le rire avant d'illustrer ses propres positions.³ Nombreux sont les éléments qui éclairent la démarche de l'écrivain. On peut constater, en premier lieu, que l'auteur de *l'Histoire de la caricature* puise massivement à sa source en reprenant à la fois les paroles de Dumont et les citations de celui-ci. Or seules ces dernières sont rapportées entre guillemets. Champfleury élabore alors un discours où il distingue d'une part Aristote, le premier qui ait tenté une définition du risible : « une espèce de laid ou d'incorrect [...]. C'est, dit-il dans la *Poétique*, une faute ou une incorrection qui n'est ni douloureuse ni destructive [...] : tel est, par exemple, un visage laid et contourné, mais sans souffrance »⁴; d'autre part, un groupe mal défini d'« Allemands » comprenant des penseurs d'Outre-Rhin qui se sont succédés du XVIII^e au XIX^e siècle en animant le débat moderne sur le

¹ L. Dumont, *Des Causes du rire*, Paris, Durand, 1862. Sur Léon Dumont, qui publiera la même année la traduction en français de la *Poétique ou Introduction à l'esthétique* de Jean-Paul en collaboration avec Alexandre Büchner, voir le portrait dressé par Claude Pichois : *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, José Corti, 1963, p. 331-338.

² *Ibidem*, p. 3.

³ « Avant d'exposer notre propre théorie du rire, nous devons faire connaître la substance de ce qui a été dit sur cette matière, et examiner les différentes définitions qui ont été proposées du risible. Nous avons à nous occuper seulement des essais véritablement philosophiques dont il a été l'objet, et non des considérations plus vagues de la littérature : nous n'avons rien à faire avec des définitions comme celle-ci [...] . » *Ib.*, p. 13.

⁴ Aristote, *Poétique*, chapitre 5, cit. in *Des Causes du rire*, *Ib.*, p. 14.

rire.¹ Or, il est intéressant de constater que cette opération se fonde sur l'énumération de nombreuses citations et la manipulation des sources. Ainsi, il isole certaines parties du discours de Dumont et en change l'ordre à des fins polémiques. La source est alors « recousue » grâce à des interventions de Champfleury, qui intercale ses propres commentaires avec les fragments du discours de l'auteur des *Causes du rire*.

Après la référence à Aristote, l'écrivain rappelle l'attention que les savants ont portée à cette question : « A leur tour, souligne-t-il, les modernes s'emparèrent de la thèse, et la développèrent à tel point qu'on pourrait former une bibliothèque spéciale d'ouvrages concernant le rire, d'après le Renaissance jusqu'à nos jours, bibliothèque composée de physiologistes, d'esthéticiens hollandais, allemand, anglais et français. »² Il s'agit d'une remarque sur la fortune critique du rire qui ne vise cependant pas, comme on pourrait s'y attendre, à reconstruire un parcours philosophique et historique au sein duquel pourrait se situer Champfleury et avec lequel il pourrait interagir de manière productive. Comme le montrent les paragraphes suivants, l'auteur de *l'Histoire de la caricature* n'attribue aucune valeur à cette « bibliothèque spéciale » sur le rire :

Un homme, arrêté devant un bouffon des rues, rit sans d'en inquiéter davantage, vient un philosophe qui lui demande : « Pourquoi ris-tu ? Comment ris-tu ? »
L'homme n'en sait rien. Pressé de questions, il avouera qu'il rit parce qu'il s'amuse. Mais le philosophe : « Pourquoi t'amuses-tu ? »
Telle est l'essence de nombreux volumes qu'on ne saurait passer sous silence dans une histoire de la Caricature.³

Conformément à sa production antérieure, Champfleury réplique à la multitude d'interventions théoriques par une sorte d'incise narrative synthétique où il oppose, dans un registre anecdotique, un personnage

¹ Champfleury se sert en particulier des citations de Dumont tirées de la *Poétique ou Introduction esthétique* de Jean-Paul, des *Aesthetische Forschungen [Recherches esthétiques]* d'Adolph Zeising, de *l'Essai de théorie du comique* de Stephan Schütze, de la *Critique du jugement* de Kant. Schellin Schlegel, Ast et Hegel sont également mentionnés, ainsi qu'un extrait des *Passions de l'âme* de Descartes.

² HCA, p. 2.

³ *Ibidem*.

humble, issu du peuple qui ne conçoit le rire qu'à partir de son expérience, à un philosophe qui pose à celui-ci des questions sur le rire dont ni l'un ni l'autre ne connaissent les réponses. L'écrivain accumule des définitions sur le rire, à partir de ses causes, sur son fonctionnement. Pour les premières, il s'appuie sur l'ouvrage de Dumont, dont il décontextualise l'argumentation philosophique. Si l'auteur des *Causes du rire* mentionne ses prédécesseurs pour en discuter les positions avant d'exposer la sienne, Champfleury utilise les mêmes citations pour créer un effet de surprise. Il le fait au moyen d'une liste de définitions abstraites qui étonnent par leur caractère incompréhensible. Au lieu d'expliquer sa propre position dans un discours critique, il présente des images « à lire », de brefs textes narratifs où l'on retrouve le registre satirique qui avait caractérisé ses feuilletons. Le ton est donc celui de la dérision :

J'imagine un caricaturiste curieux d'approfondir les mystères de son art, et qui tombe sur le passage suivant de Zeising : « Le comique est un *rien* sous la forme d'un objet pris en contradiction avec lui-même et avec l'intention, vivante en nous, de la perfection ; en d'autres termes, avec l'idée ou l'esprit d'absolu. »

L'artiste s'écriera avec le *Bourgeois gentilhomme* : - Ah ! que n'ai-je étudié plus tôt, pour savoir tout cela !¹

Cette fois, Champfleury oppose le philosophe au caricaturiste. Un rire pratique et un rire philosophique sont encore une fois présentés comme deux aspects distants qui correspondent à deux visions inconciliables du même phénomène. Si d'un côté, Léon Dumont procède à l'explication détaillée du procédé comique chez Zeising, l'écrivain quant à lui, omet cette partie démonstrative pour proposer directement sa propre lecture de la théorie en question. Il est peut-être influencé par le commentaire de Dumont, qui affirme que pour le philosophe allemand « *L'univers est le rire de Dieu, et le rire est l'univers de celui qui rit. Celui qui rit s'élève jusqu'à Dieu ; il devient créateur en petit d'une création gaie, destructeur du rien, contradicteur de la contradiction* »,² lorsqu'il écrit le commentaire suivant :

¹ HCA, p. 5-6. L'italique est de Champfleury qui l'emprunte à Léon Dumont. *Des Causes du rire, op. cit.*, p. 32.

² L. Dumont, *Des causes du rire, op. cit.*, p. 33.

[...] Suivant Zeising, Dieu est une sorte de Roger Bon Temps qui communique sa gaieté à toute l'échelle des êtres. La plante rit, le crapaud rit, le grillon rit, le serpent boa lui-même, éclate de rire en avalant l'homme, et l'homme, en entrant dans le gosier de l'animal, rit à se tordre. Le ruisseau ne coule pas, il rit. Gens bornés que ceux qui croient que le vent souffle, il rit. La pluie est un rire poussé jusqu'aux larmes : la douleur elle-même n'est qu'un rire déguisé. Les poissons passent leur temps à rire, et le vent, avec ses facéties grotesques, communique sa gaieté aux rochers eux-mêmes.

En voyant le rire-bâillement de l'huître, la joie des pierres et le sourire clignotant des étoiles, Dieu lui-même en arrive à des hilarités excessives. J'analyse Zeising, j'ai tort, il faut le citer.¹

Le registre hyperbolique qui avait caractérisé l'œuvre de Champfleury avant *l'Histoire de la caricature* est mis une fois de plus au service de l'argumentation de l'auteur. Un ton de « petite presse » satirique ridiculise en effet la théorie de Zeising en montrant, d'une part, un Dieu désacralisé - grâce à la comparaison avec Roger Bon Temps- et, d'autre part, un créé uni dans un éclat de rire collectif qui s'épanouit et qui touche les animaux autant que les éléments naturels.²

Ces exemples montrent dans quelle mesure l'introduction générale de *l'Histoire de la caricature* de Champfleury se transforme, au fil du discours, en véritable texte satirique. Le penchant de Champfleury pour le mélange stylistique l'emporte, même dans ce contexte savant où l'écrivain reproduit un faux débat dans lequel il prend position en déjouant les contraintes de l'argumentation érudite. En mettant en cause une méthode fondée sur la récolte d'informations et sur l'analyse de celles-ci afin d'illustrer son propre parcours herméneutique, Champfleury a recours, une fois de plus, à l'écriture satirique. Il s'en sert comme un moyen visant à critiquer les frontières établies entre les genres et à montrer la perméabilité entre deux différentes modalités de transmission des savoirs. L'auteur élabore ainsi, pour présenter son projet,

¹ HCA, p. 7.

² Léon Dumont avait d'ailleurs exprimé lui-même des réserves pour une théorie conçue comme trop imaginative : « Zeising trouve risibles toutes les définitions du risible, mais j'avoue, pour ma part, que l'assimilation du rire à la création du monde me paraît une des productions les plus baroques que le monde ait jamais enfantées. » *Des Causes du rire, op. cit.*, p. 35.

un prospectus ouvertement polémique où il transpose des pratiques très courantes à l'époque dans la presse du temps bien connue de lui, comme l'emploi de la citation sans guillemets et décontextualisée qui permet de créer des effets de pastiche. Son esthétique du bric-à-brac, soulignée à propos des *Bourgeois de Molinchart*, lui permet de montrer que l'accumulation de théories vagues (et pour cela risibles en soi) recueillies au fil des siècles, n'ont pas encore fourni de réponse à la question du comique. Néanmoins il ne propose aucune perspective permettant de sortir de cette impasse, dans cette partie introductive de *l'Histoire de la caricature*. S'il perçoit la complexité du comique, l'auteur refuse néanmoins de circonscrire son projet dans un 'système' et de fixer une méthode de travail *a priori*. Ce qui émerge, c'est plutôt la volonté de Champfleury de remettre en cause, par son argumentation, le discours sur le comique. En stigmatisant le savoir philosophique qui renvoie à des connaissances abstraites et difficiles à transmettre, Champfleury fait une opération double : il construit son propre discours tout en réfléchissant sur les modalités et sur les objectifs de ce type d'argumentation.

Cette perspective analytique qui s'unit à des préoccupations méta-discursives est liée à l'exigence d'élever la caricature au rang d'objet d'étude et, en même temps, de proposer une nouvelle manière d'en parler. On peut en effet remarquer, tout au long de *l'Histoire de la caricature*, que l'auteur s'efforce de mettre au point une méthode originale, voire alternative à celle des études antérieures ou contemporaines, qui ne se rattachent pas toutes, d'ailleurs, au simple domaine de la philosophie. La volonté de Champfleury de se distinguer des autres auteurs d'études sur la caricature, et en particulier de ses prédécesseurs français, se donne à lire dans deux étapes importantes de son parcours critique.

La référence à Boyer de Nîmes et à son ouvrage se situe à un moment crucial de ses recherches sur la caricature et renvoie à la notion de « symbolisme ». Déjà dans *l'Histoire de la caricature au Moyen Age*, publiée en 1872, l'auteur avait revendiqué la nécessité de « ramener à leur juste valeur les affirmations des partisans d'un symbolisme effréné ; il fallait libérer le terrain de polémiques sans résultat entre ceux que plaisamment Voltaire appelait « 'antiquaires à capuchon' et d'ardents esprits qui ne regardent les

faits qu'à travers la lunette révolutionnaire.»¹ Véritable « prétexte à divagations plus troublantes encore que cet art troublant »,² le symbolisme a une acception négative lorsqu'il présuppose une approche savante de la caricature. Celle-ci est caractérisée par l'adoption, de la part de l'observateur, d'une grille herméneutique servant à l'analyse d'une image à forte connotation idéologique – idéologie que Champfleury, rattache, encore une fois, à une croyance religieuse ou politique – . Une telle approche donne lieu à une interprétation qui s'éloigne fortement du sens de l'image analysée. La notion transhistorique est donc utilisée par Champfleury pour viser des savants qui ont tenté d'analyser des images d'époques révolues.³ Le symbolisme politico-religieux est indirectement évoqué lorsque l'auteur rappelle le premier historien de la caricature.⁴ En effet, Boyer de Nîmes condense, par son royalisme et sa foi catholique, les caractéristiques d'une approche limitée à la caricature. Si Champfleury reconnaît la nécessité de reconstruire la biographie de ce personnage oublié qui a fourni des renseignements importants sur la diffusion des caricatures et sur les réactions suscitées par celles-ci, il n'hésite pas pour autant à condamner son usage malsain de la description et du commentaire mis au service de la propagande, ainsi que son opposition acharnée aux protestants.⁵

¹ J. Champfleury, « Préface », in *Histoire de la caricature au Moyen Age et sous la Renaissance* (ensuite HCMA), Paris, E. Dentu, 1872, p. 7.

² *Ibidem*, p. 21.

³ Dans *l'Histoire de la caricature au Moyen Age*, Champfleury critique, d'une part, un symbolisme chrétien qui attribuerait aux sculptures grotesques des cathédrales gothiques une fonction moralisatrice : commandées par l'Eglise, elles feraient erronément fonction d'exemples et de châtement des vices humaines. D'autre part, l'auteur s'attache à un symbolisme révolutionnaire qui verrait dans la production iconographique médiévale la première affirmation d'une révolte populaire. HCMA, p. 27 et 175.

⁴ J. Champfleury, *Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration* (ensuite HCR), Paris, E. Dentu, p. 170-193.

⁵ Lorsqu'il évoque son commentaire de la planche intitulée *l'Enjambée impériale*, qui montre la reine Catherine II de Russie, un pied sur la Russie et l'autre sur Constantinople, et des souverains au-dessous de sa grande jupe, Champfleury remarque qu'« à l'aspect de cette gravelure, traitée avec assez de finesse pour que des yeux innocents n'en soient trop offusqués, Boyer gémit un peu trop vivement [...] Cette indignation est au moins excessive et on y sent trop le royaliste d'accord avec les émigrés. » Et l'auteur d'ajouter : « Ce n'est pas seulement dans les description de ces estampes qu'il faut chercher la caractéristique de Boyer

On relève une même volonté de prise de distance lorsqu'il se réfère au *Musée de la caricature*. L'auteur cite cet ouvrage romantique dans le volume consacré à l'image satirique sous la Réforme et la Ligue. Dans l'avertissement du volume conclusif de *l'Histoire de la caricature*, Champfleury souligne la difficulté de son entreprise, qui visait toutefois à fournir une perspective nouvelle dans l'étude de la caricature :

En livrant au public le cinquième et dernier volume d'une histoire qui n'a pas demandé moins de dix-huit ans d'exécution, je crois devoir donner quelques explications. Ce qui a déterminé les lenteurs de l'entreprise tient surtout aux points nouveaux qu'il s'agissait de fixer. Si, en certains cas, il est facile de faire un livre à l'aide d'autres livres, un grand nombre de matériaux fondamentaux manquait dans l'ordre des recherches actuelles [...].

Toutefois deux érudits à l'étranger avaient tourné autour de l'idée, Malcom, en Angleterre, Flögel en Allemagne ; mais leur travaux trop condensés embrassaient facilement un trop vaste horizon, le choix des planches laissait à désirer et la France triomphait facilement lors de la publication du *Musée de la caricature*, quoique des broderies littéraires plus agréables que solides, fournissent la trame de certaines notices de ce recueil.¹

La référence aux « broderies littéraires » pratiquées par Jaime et ses collaborateurs est également présente lorsque Champfleury évoque *A History of Caricature and of Grottesque in Literature and Art*, de l'archéologue anglais Thomas Wright. Champfleury revendique son autonomie à l'égard de cet ouvrage publié en Angleterre en 1865 et traduit en français en 1867.² D'après l'auteur, son *Histoire de la caricature* se distinguerait par le « plan de l'œuvre », à savoir par un projet de recherche qui privilégierait l'image au détriment du « littéraire » :

[...] comme l'Allemand Flögel, M. Wright envisageait la littérature dans ses rapports avec l'art : non sans raison il montrait les attaches, l'influence de l'un sur

de Nîmes. [...] Boyer portait aux protestants une haine égale à celle des royalistes pur la franc-maçonnerie. » *HCR*, p. 177-178.

¹ J. Champfleury, « Avertissement », in *Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue*, (ensuite HCRL), Paris, E. Dentu, p. V-VI.

² T. Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, Paris, au bureau de la « Revue Britannique », 1867.

l'autre. Nous possédons en France tant de travaux sur la littérature satirique du passé, et il en paraissait de si directs à l'époque où j'entrepris mes études que je crus devoir m'en tenir aux seules manifestations de l'art.¹

Cette centralité du document iconographique, confirmée par l'auteur à plusieurs moments de son enquête, prouve la recherche constante d'une clé herméneutique dans le domaine des arts figuratifs, susceptible de circonscrire et de définir le sujet traité. Les références aux ouvrages de Boyer de Nîmes et d'Ernest Jaime montrent en particulier la nécessité de dépasser, d'une part, une approche faussement sémiologique qui risquerait de céder le pas à la déformation idéologique, et d'autre part d'éviter une perspective d'analyse qui, dans le but de légitimer un art mineur, risquerait de subordonner la caricature à un autre domaine culturel : la littérature. On peut se demander alors si Champfleury s'en tient toujours aux critères d'analyse revendiqués dans les passages présentés. Cette question est particulièrement intéressante dans le cas du rapport entre littérature et caricature. Si jusqu'ici nous avons souligné l'existence de relations esthétiques entre ces deux domaines artistiques en suivant l'auteur dans le chemin qui l'a conduit de l'œuvre littéraire à la caricature, nous envisagerons enfin les rapports éventuels qu'entretiennent les deux domaines à partir de son analyse de la caricature. Ils ont tous l'air d'aller dans la direction opposée puisque ils vont cette fois de la caricature à la littérature.

III.3. Image satirique et littérature au fil des siècles

L'introduction générale à *l'Histoire de la caricature* avait montré que, pour l'auteur, l'art comique l'emporte, de par sa forte présence : « un masque, conclut-il, fait mieux comprendre la nature du comique que tant de traités, tant de commentaires, tant de livres faits avec d'autres livres, tant de redites, tant de lourdes inutilités, tant de creux et vains mots de la métaphysique allemande ».² Cependant, reste une contradiction : si Champfleury revendique l'autonomie d'une image satirique qui s'impose par sa seule dimension

¹ HCRL, p. VII-VIII.

² HCA, p. 11.

visuelle, il se heurte à l'exigence de justifier ses choix et, malgré tout, de convaincre son lecteur par une argumentation solide. Pour que son œuvre ne se réduise pas à un simple album d'images, il faut donc qu'il souligne la logique qui sous-tend son entreprise. Alors, on constate que l'écrivain fait un usage fréquent de l'analogie ; comme le souligne Bernard Vouilloux, « la méthode archéologique de Champfleury est indéniablement de type comparatiste ».¹ Dans le cadre d'une approche qui se fonde sur la comparaison de motifs iconographiques avec ceux d'autres productions, nous nous arrêterons aux analogies que Champfleury établit entre la caricature - objet principal de sa réflexion - et des œuvres, des genres, des auteurs littéraires dont la production présente des affinités avec l'image satirique. Or, considérer l'analogie comme procédé logique qui sous-tend cette rencontre dans *l'Histoire de la caricature*, implique notamment de relever la présence d'un 'comparé' et d'un 'comparant' dont la relation est établie par un 'élément de comparaison'. Il sera intéressant d'interroger le bipolarisme mimético-expressif - lieu de la rencontre entre caricature et écriture fictionnelle dans l'œuvre de Champfleury - au sein du parcours diachronique esquissé dans *l'Histoire de la caricature*.

Si la parution des volumes de *l'Histoire de la caricature* ne suit pas l'ordre chronologique des époques historiques traitées, on peut néanmoins constater qu'au sein de l'analyse de Champfleury, les analogies littéraires sont forgées de manière différente selon les périodes envisagées. Tout en visant à souligner une continuité thématique et esthétique entre les formes d'expression populaire qui se sont succédées dans le temps, l'auteur distingue une phase embryonnaire de la caricature qui se développe des origines jusqu'à la Ligue, une phase où un art satirique en voie d'affirmation à l'âge antique en est encore aux « tâtonnements »². Il parle d'un « balbutiement de l'art »³ au Moyen Age. L'étude de l'œuvre montre que pour le traitement d'une production éloignée dans le temps et qui pose, de ce fait, des problèmes de décryptage, l'écrivain a besoin de faire une fois de plus recours à la notion de portrait qui lui permet de mieux définir la caricature. Ici, le bipolarisme

¹ B. Vouilloux, *Un art sans art*, op. cit., p. 129.

² HCA, p. 121.

³ HCMA, p. 18.

mimético-expressif joue un rôle important pour la reconnaissance du statut caricatural d'œuvres qui se révèlent souvent obscures. Alors Champfleury se sert d'une série d'analogies qui comblent le vide interprétatif du discours historique.

Toutefois, la référence au portrait ne suffit plus quand la production caricaturale commence à acquérir sa propre autonomie et à alimenter un «symbolisme» populaire moderne, qu'il oppose au symbolisme savant. Un tel phénomène semblerait faire son apparition à partir de la Révolution de 1789 et s'affirmerait sous la Monarchie de Juillet. Il se présente comme un véritable code communicatif autonome susceptible de témoigner d'un sentiment populaire en expansion, souvent exacerbé, mais, malgré tout, positif. Les analogies littéraires perdent, quant à elles, leur efficacité : la caricature moderne, dont Daumier représente l'expression la plus haute, marque l'affirmation d'un art satirique qui s'impose par sa force sur toute production écrite.

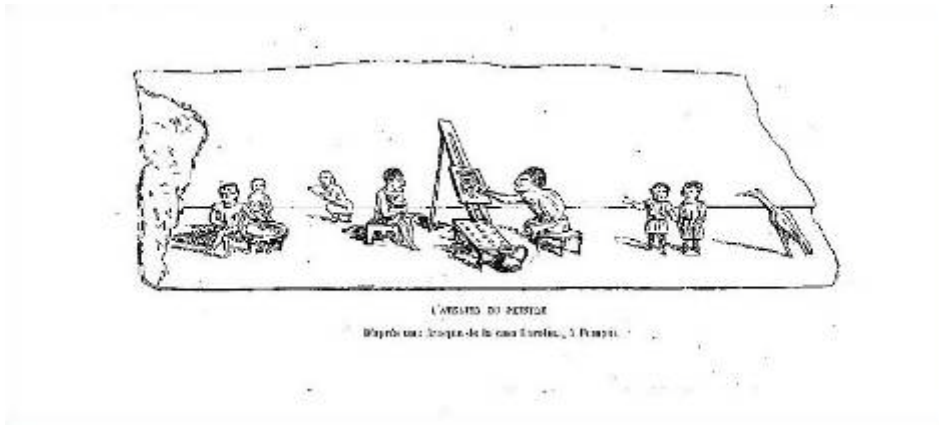
III.3.1. Les « tâtonnements » de l'art satirique

Pour Champfleury, le premier exemple de caricature « proprement dite » se manifeste à l'âge romain.¹ Le livre XXXV de l'*Histoire naturelle* de Pline l'ancien conduit l'écrivain « dans le domaine réel de la caricature » :² « Philoxène a peint aussi une bambochade dans laquelle trois Silènes font la débauche à table. Imitant la célérité de son maître (Nicomaque), il inventa même un certain genre de peintures plus courtes et ramassées (des grotesques) ». ³ L'illustration de Philoxène étant absente, Champfleury trouve un exemple de représentation analogue dans la fresque pompéienne intitulé *l'Atelier du peintre* (ill. 11).

¹ Nos références renvoient au chapitre VI : « De la caricature proprement dite – L'atelier du peintre », in HCA, p. 59-63.

² *Ibidem*, p. 59.

³ *Ib.* La citation de Champfleury est contenue à la page 480 de la traduction de l'œuvre de Pline par Émile Littré (éd. 1850).



(ill. 11) *L'Atelier du peintre*. D'après une fresque de la casa Carolina, à Pompéi, in HCA, p. 59. Voici la description que Champfleury fait de cette image : « Un peintre, devant un chevalet, retrace sur la toile les traits de son modèle ; à droite dessine un petit élève dont la figure est complètement retournée vers le dos, si on avait voulu marquer, par le mouvement forcé, la curiosité d'un rapin qui regarde ce qui se passe dans l'atelier au lieu d'étudier. Après le groupe du peintre et de son modèle qui occupe une place importante au centre de la composition, se voient à gauche deux petits hommes dont l'un, dressant le bras vers le chevalet du peintre, semble communiquer ses observations à son compagnon. Derrière eux, une oie ouvrant un large bec pousse un cri stupide. *Ibidem*, p. 58-60.

Le thème du portrait revient alors, curieusement, au début de *l'Histoire de la caricature*, pour souligner l'intérêt de Champfleury à la fois pour la représentation du difforme et pour les artistes qui traitent de la représentation du laid. Champfleury détourne en effet l'attention du lecteur du seul élément susceptible d'être interprété symboliquement, à savoir l'oiseau à droite, et porte son public à s'intéresser au style et au sujet de la scène représentée.¹ L'auteur s'interroge alors sur le message qui se cache derrière ces figures « courtes et ramassées » : « Je cherche surtout, dans ces grosses têtes plantées sur de petits corps, l'intention satirique ». ² Or, il est

¹ Champfleury revendique la validité d'une interprétation où la peinture de mœurs l'emporterait sur l'allégorie, lorsqu'il affirme que : « Certains savants, ignorants des détails de la vie, en sont réduits à chercher des commentaires en eux-mêmes, et adoptent quelquefois les plus éloignés de la réalité. L'oiseau qui se promène dans l'atelier, me fait penser au caractère des peintres à qui il a toujours fallu quelque bizarrerie tapageuse : singes, hiboux, grands chiens. L'artiste, aimant la liberté, se plaît avec les animaux libres. L'oie mal élevée qui pousse des cris dans l'atelier du peintre est le meilleur de ses amis ; il sacrifierait tous les portraits de commande à sa libre fantaisie. » HCA, p. 60.

²HCA, p. 61.

intéressant de constater que, pour Champfleury, la composante satirique de l'image est surtout à voir dans les figures de l'artiste et de son modèle : « le broyeur de couleurs, les amis du peintre, l'oie, sont de simples détails de mœurs ; au comique appartiennent le peintre, son élève et le modèle »¹. L'ancien intérêt de l'auteur pour le portrait satirique, intérêt qui en montre l'importance du point de vue artistique et social, revient alors dans ces pages inspirées par le « regard anachronique ». On a en effet l'impression de relire les feuilletons du *Corsaire Satan*, quand Champfleury soutient que « l'homme qui pose est un badaud, plein d'étonnement pour un artiste dont chaque coup de pinceau amène un trait de ressemblance ; il fera tout à l'heure quelques bourgeoises observations que semble annoncer la bouche pincée du peintre, assis devant son chevalet avec le recueillement d'un général se préparant à la bataille. »² Il s'agit d'une lecture qui nie, cependant, la correspondance complète entre portrait classique et portrait moderne, au moins du point de vue de la critique sociale véhiculée par celui-ci. L'ancrage de l'auteur à la dimension purement visuelle de la caricature, lié sans doute à un défaut d'informations historiques, le pousse à exclure la présence d'une « allusion à la décadence de l'art ». « L'intention satirique contre un peintre de l'époque paraît vraisemblable : contre toute une époque cela devient une interprétation symbolique un peu littéraire ».³ Champfleury considère alors la fresque romaine comme un témoignage de l'art grotesque ancien, qui se manifeste par l'exagération des formes et comme la clé qui permet de connaître des moments de la vie quotidienne des anciens dont il n'y aurait autrement aucune trace. L'auteur revendique alors, surtout, le caractère documentaire de ces œuvres et leur valeur pour la postérité : « par cette fresque, précise-t-il, nous pénétrons dans l'atelier d'un peintre de l'antiquité, [...] et c'est là l'utile et *historique* côté de la caricature, que de rendre des détails intimes auxquels se refuse le grand art. »⁴

Malgré cette réduction de sens, le portrait peut être considéré, à notre avis, comme le fil conducteur qui traverse le volume de *l'Histoire de la caricature* et que l'on retrouve dans *l'Histoire de la caricature au Moyen Age*.

¹ *Ibidem*, p. 61.

² *Ib.*

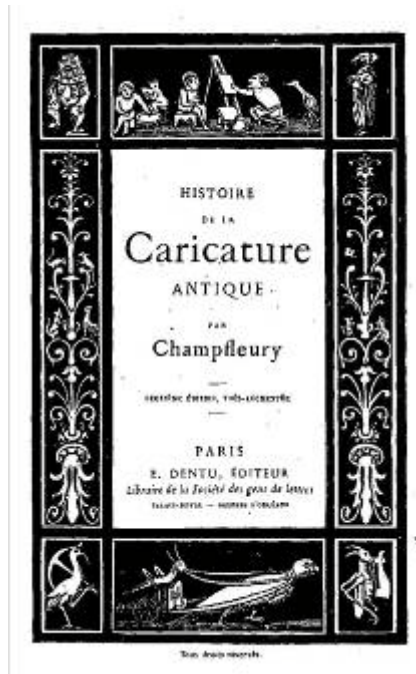
³ *Ib.*, p 62.

⁴ *Ib.*

Ce genre artistique reste non seulement un nœud esthétique fondamental dont Champfleury se sert pour se confronter avec une production éloignée dans le temps et du point de vue culturel, mais aussi l'espace visuel et discursif où l'analogie entre littérature et caricature est possible. Si Champfleury localise, dans le portrait, les figures de l'artiste - le peintre, mais aussi le rapin - et du modèle, le caractère satirique de la fresque, on peut constater que le paradigme mimético-expressif qui est à la base de la représentation humaine, selon Champfleury, donne lieu à un tissage fréquent de la satire verbale et de la satire graphique et aboutit à un rapprochement entre ces deux formes d'expression. La démarche de l'auteur, à la fois artistique et historiographique tient certes du besoin de légitimer la caricature en tant qu'œuvre d'art mais aussi en tant que document historique. Elle tend aussi à dignifier les artistes satiriques injustement marginalisés.

La représentation de l'individu

Dans *l'Histoire de la caricature antique*, l'importance de *l'Atelier du peintre* est confirmée par sa position sur le frontispice du volume (ill. 12).



(ill. 12) Frontispice de *l'Histoire de la caricature antique* (HCA), édition de 1867.

Celle-ci est entourée d'un cadre divisé en huit sections illustrées. La caricature pompéienne surmonte le titre, au centre de la marge supérieure. Elle est accompagnée de deux figurines : une représentation du dieu égyptien Bès, à gauche, alors que le cadre à droite présente le portrait en pied d'un homme de profil au corps humain et à la tête d'animal. La partie inférieure de la page, composée de la même manière, montre trois figurations zoomorphes : au centre, une sauterelle traînée par un oiseau est accompagnée par une cigogne portant une faux, à gauche, et par une cigale tenant une lyre, à droite. Dans les marges latérales, deux bandes ornementales à motifs végétaux et animaux relient les deux parties de la page.

C'est à partir du portrait comme genre que l'auteur essaye de délimiter son *corpus* et d'en offrir une clé de lecture personnelle. Il en fait l'un des éléments utiles à la constitution de sa grille mimético-expressive servant à l'analyse de la réalité. Son interprétation des images satiriques est à envisager à partir d'une dialectique entre ces deux pôles esthétiques qui intervient lorsque l'auteur met en place un dispositif de refus de toute interprétation symbolique des images. Si l'évocation du dieu Bès relève d'un comique superficiel suscité par son aspect physique,¹ Champfleury essaie de bâtir son discours autour de la notion de portrait comique chez les anciens, en soulignant les critères qui sous-tendent la représentation de l'individu. Pour cela, il associe le zoomorphisme de ses sujets à un état infantile de l'art. Dans ce cas, le portrait humain se caractérise par une imperfection qui semble liée à un art somme toute limité, plutôt qu'à des choix artistiques de l'artiste: « en étudiant le sens mystérieux de quelques bronzes à corps d'hommes et à têtes d'animaux, je songe combien l'art suit la marche de la nature »,² affirme Champfleury dans le chapitre intitulé « étroite couture de l'homme et de l'animal ». ³ L'auteur trace alors un parcours idéal qui unit le monde antique de la Bible à l'art grec, un monde caractérisé par une représentation de l'homme qui cède à une sorte d'imperfection involontaire : « l'art antique va, de tâtonnements en tâtonnements, jusqu'à la parfaite représentation de

¹ Champfleury le présente comme «un dieu ventru et lippu, nais apoplectique et fantoche, dont la prétentieuse gravité provoque le sourire». HCA, p. 29.

² *Ibidem*, p. 120.

³ *Ib.*, p. 120-137.

l'homme. Mais combien fut essayée la figure humaine avant d'être traduite dans sa perfection ! »¹ Il s'agit d'un jugement de valeur qui se lie, cependant, à la réflexion du rapport entre le portrait et son référent. Champfleury se sert en particulier du commentaire que fait le comte de Caylus de l'un des bronzes de son cabinet (ill. 13) pour interroger, à travers l'identité du sujet de la statue, le statut de l'œuvre satirique lui-même :



Bronze du cabinet des médailles.

(ill. 13) *D'après un bronze du cabinet des médailles*, in HCA, p. 125.

L'auteur rapporte alors l'interprétation de l'image par le comte de Caylus l'ou on peut lire l'affirmation suivante :

[...] Ainsi je ne doute pas, dans le nombre des monuments qui sont venus jusqu'à nous, il n'y en ait plusieurs de satiriques ; mais le caractère des personnages étant aussi inconnu que le fond de la plaisanterie, il est impossible aujourd'hui de sentir la finesse de ces badinages auxquels il est certain que la ressemblance extérieure ajoute infiniment. Nous ne pouvons donc les apercevoir que très

¹ HCA, p. 121.

généralement, et même avec peine, d'autant qu'il est rare de trouver des monuments de ce genre aussi peu douteux que celui-ci ¹

L'ancrage au statut mimétique du portrait se heurte ici au problème de la reconnaissance du sujet représenté. L'évocation de la *Physionomie* d'Aristote ² trace les origines philosophiques de l'analogie entre l'homme et l'animal, mais ne suffit pas à résoudre le problème de l'identification. L'auteur perçoit alors le décalage qui s'instaure entre la dimension purement visuelle du portrait comique et l'« au-delà » qui se cache derrière cette forme de représentation. Il manifeste ses inquiétudes lorsqu'il doit analyser une figure en terre cuite qu'il avait achetée à la vente de la collection du vicomte de Janzé et qui montre « un homme à tête de porc frappant sur une sorte de tambour de basque » ³ (ill. 14) :



FIGURE EN TERRE CUITE
Cachée de Farigini.

(ill. 14) D'après une *figure de terre cuite*. Achat de Champfleury à la vente du cabinet du vicomte de Janzé (16 avril 1866), in HCA, p. 134.

Et Champfleury commente : « Cette représentation cache-t-elle encore quelques allusion à un personnage célèbre par ses actes ou ses fonctions ? Les catalogueurs habituellement s'en tirent en donnant la hauteur en millimètres

¹ HCA, p. 124.

² *Ibidem*, p. 129.

³ *Ib.* p. 135.

des figurines ; cela ne me suffit pas. Ces rats, ces porcs, ces singes avec lesquels joue l'art antique, cachent une idée sur laquelle l'attention éveillée des érudits et des curieux fera jaillir un jour quelque rayon de déduction lumineuse. »¹ Si l'auteur laisse la question sans réponse, on peut néanmoins constater sa volonté de rattacher la caricature au portrait, et donc de relier l'art satirique à la représentation d'individus historiquement et socialement déterminés. Dans le chapitre sur les « Grylles »,² Champfleury s'interroge sur l'origine des « pierre[s] gravée[s] représentant quelque sujet grotesque ou symboliquement comique »³ lorsqu'il évoque un article d'Anatole Chabouillet publié dans *Le Magasin pittoresque*.⁴ Le conservateur du cabinet des Médailles, et Champfleury lui-même, commente un extrait du livre XXXV de *l'Histoire naturelle* de Pline, où celui-ci attribue pour la première fois au peintre Antiphile le genre pictural qui a donné le nom à ces figures. L'écrivain reproduit alors un long passage de l'article de Chabouillet, qui affirme :

Selon moi, [...] il est évident qu'Antiphile fait, non pas une figure grotesque qu'il nomma Gryllus, mais bien la caricature de Gryllus, nom célèbre de l'antiquité, oublié aujourd'hui, même des érudits ; car enfin la caricature ne prend pas d'habitude ses types dans son cerveau, elle les choisit dans le monde créé, et se contente de leur donner l'aspect ridicule, *ridiculum habitum*. Surtout la caricature, pour plaire à la multitude, s'attache volontiers aux noms célèbres et honorés, particulièrement lorsque ces noms se prêtent au ridicule [...] Cette forme grotesque, on peut la deviner ; sans doute il en avait fait un monstre composé de trois animaux que *gryllos* et *gryllus* désignaient en grec et en latin. De là le nom de *grylles* donné à ces peintures, dit Pline. En effet, dans la série des pierres gravées nommées grylles par les antiquaires, on remarque surtout des

¹ HCA, p. 135.

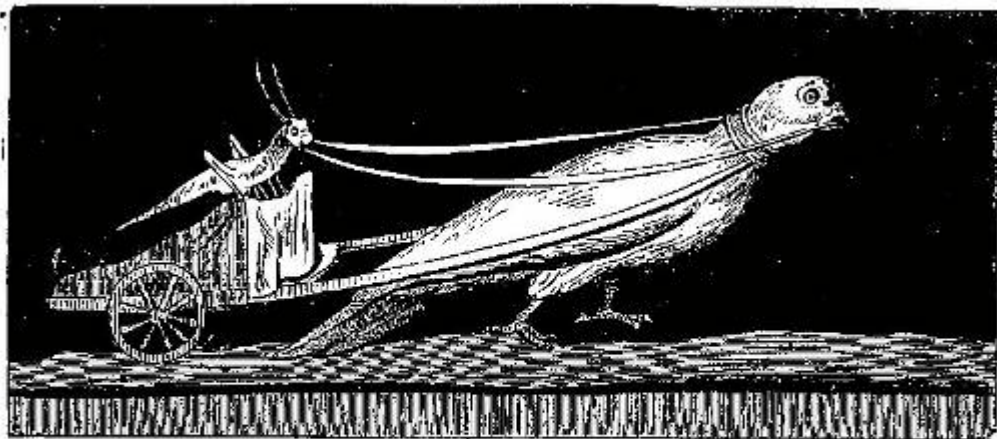
² *Ibidem.*, p. 72-82.

³ *Ib* p. 72-73 et 77.

⁴ Il s'agit de l'article «Curiosités du cabinet des Médailles» publié dans le numéro de mars 1860 (p. 70-72). Champfleury en profite pour louer l'intérêt de ce journal, qui fut si important pour son éducation: «Est-il besoin de dire combien, sous une forme claire et à la portée de tous, cette revue a inséré de remarquables travaux, dus quelquefois à des savants de haute valeur qui s'efforcent de mettre le résultat de toute une vie de travail à la portée du peuple?», *Ibidem*, p. 73, note 1.

figures composées de têtes et de corps d'animaux divers, capricieusement réunis, de manière à former des êtres monstrueux ou chimériques. »¹

Cette référence, qui prouve que l'analyse de la caricature passe, pour Champfleury, par le rattachement au paradigme mimético-expressif du portrait, montre en particulier le lien qui unit la caricature d'un individu reconnaissable jusqu'à son évolution postérieure : elle change en faveur d'une représentation qui s'éloigne du référent initial et se rattache de plus en plus aux « êtres monstrueux et chimériques » composés par l'hybridation des espèces animales. Cette relation permet à Champfleury de contempler des formes qui échappent aux critères esthétiques du portrait car elles abordent des sujets non reconnaissables : le cas de la sauterelle traînée par un oiseau, repris dans le registre inférieur du frontispice de l'ouvrage et inclus dans le chapitre sur les grylles. Il s'agit de la reproduction d'une fresque trouvée à Herculanium en 1745 et reproduite, comme le souligne l'auteur, dans l'édition des *Pitture antiche d'Ercolano* (ill. 15).



FRESQUE

Trouvée à Herculanium en 1745.

(ill. 15) D'après une fresque trouvée à Herculanium en 1745, in HCA, p. 79.

¹ HCA, p. 74-75. La citation de Champfleury renvoie à la page 72 de l'article du *Magasin pittoresque*.

Si les animaux sont censés reproduire des actions humaines, il manque des points de repère pour localiser la cible précise de cette image. Une fois perdue toute référence à l'aspect humain, ce genre de composition est rattaché par Champfleury aux « caprices, plutôt qu' [aux] caricatures ». ¹ L'auteur les appelle également « chimères », ou « fantaisies », en les considérant comme des compositions bizarres « où l'animal joue un rôle inexplicable jusqu'ici ». ² Il préfère attribuer ces représentations à l'imagination de l'artiste plutôt qu'à élaborer des interprétations qui pourraient paraître forcées. Toutefois, on comprend qu'il s'agit d'une réponse demandant à être développée dans des recherches ultérieures: « Les animaux, à travers les rôles fantastiques que les graveurs en pierres fines faisaient jouer [...] si quelquefois ils ne sont que caprices d'ornementation [...], le plus souvent les pierres gravées nous les montrent dans de petits drames qu'on expliquera certainement un jour. » ³ Cette remarque confirme qu'entre le pôle mimétique et le pôle expressif doit s'instaurer un rapport dynamique où chacun des deux peut avoir un poids différent selon les cas.

Une perspective analogue est adoptée pour l'analyse de la production satirique médiévale. Dans cet ouvrage, qui a surtout pour objet d'enquête les sculptures des cathédrales gothiques, l'auteur insiste sur des figures zoomorphes et grotesques qui font réfléchir plus pour leur laideur et pour les scènes grivoises qu'elles représentent que pour la fidélité à un référent. Pour cela, ces images se rattacheraient au caprice des artisans qui, du XII^e au XIII^e siècle, se sont consacrés à la construction des édifices religieux français: « Le règne de l'ogive commence, et le style ogival, comme on a l'a fait remarquer, est le signe d'une prise de possession de l'architecture religieuse par les laïques; or, ces confréries maçonniques livrées à leur propre gouverne, appliquèrent dès lors à l'art ornemental le caprice de leur imagination [...] ». ⁴ Elles sont pour Champfleury, dépourvues d'un véritable statut satirique ⁵ car

¹ HCA, p. 78.

² *Ibidem*, p. 83.

³ HCA, p. 87.

⁴ HCMA, p. 29.

⁵ « L'esprit confus mais jovial d'alors donnait naissance à la plupart des figurines qu'à tort, je crois, nous appelons satiriques. » *Ibidem*, p. 22-23.

elles n'ont pas de cibles précises. Cette lecture, qui est confirmée lorsque Champfleury traite des enluminures,¹ montre, en premier lieu, la volonté d'éviter la surinterprétation d'un art du passé dont l'analyse moderne donne à voir les limites ; mais elle témoigne aussi de l'attention de Champfleury pour des formes artistiques grossières et méconnues auxquelles il reconnaît le mérite d'être des documents sur les mœurs du passé ainsi que sur l'évolution d'un sentiment populaire se donnant à lire dans une iconographie spécifique digne d'être recensée. Champfleury se penche ainsi sur les formes d'expression d'une classe sociale encore dépourvue de conscience culturelle et politique.² Si donc il reconnaît que la caricature au fil des siècles va au-delà du portrait dont elle franchit les limites génériques, son texte, quant à lui, garde les traces d'une réflexion portant sur le statut ontologique de la caricature. La tension entre deux pôles d'attraction, la mimésis et l'expression, lui permet alors de rendre compte de la complexité de l'image caricaturale.

¹ «On conserve à la bibliothèque de Poitiers un manuscrit où sont représentés des lévriers à tête d'aigle, des chimères mi-scorpion, des sauterelles à tête d'oiseau d'où sortent des défenses de sangliers. L'analogie avec le bestiaire fantastique de l'antiquité est frappante. Dans un autre manuscrit de la bibliothèque du séminaire de la même ville, on voit un loup à cheval sur un coq, poursuivant une grue effarée, qui fait penser à certaines pierres gravées antiques de la décadence. Ces motifs décoratifs, quoique retournés sous toutes leurs faces par les commentateurs, sont restés inexpliqués. La pénurie intellectuelle de la plupart des artistes étonne comme l'absolue sincérité chez l'homme. Un penseur veut voir plus de complications dans les arts, de même qu'un être tortueux cherche les motifs cachés d'un caractère droit. Je tiens ces peintures de manuscrits pour de simples caprices se rattachant à de confuses légendes.» HCMA, p. 51-52.

² Champfleury revient à plusieurs reprises sur ces aspects. « L'art des tailleurs de pierre, précise-t-il, n'était pas si compliqué du côté de la conception qu'on le dit. C'est un art inconscient et naïf aussi innocent que l'enfant qui lève sa chemise en public. » Ce qui implique le refus de toute interprétation non seulement satirique, mais aussi politique de la caricature : « J'ai commencé ces études avec l'idée que les pierres des cathédrales étaient les témoins parlants de l'état de la révolte du peuple ; je les termine sans croire à une si séditeuse éloquence. Enlever à l'art des imageries son caractère indécis et naïf, plus instinctif que réfléchi conduit à une impasse où tout homme de bonne foi, s'avouant à lui-même qu'il fait fausse route, est obligé de revenir sur les pas. » *Ibidem*, p. 231 et p. 174.

La primauté de la littérature satirique

Les problèmes liés à la compréhension de la caricature ancienne sont en rapport étroit avec l'usage que fait Champfleury de l'analogie et avec le rôle qu'il accorde à la littérature dans son argumentation. La présence de représentations animalières dans l'antiquité lui permet de relever, en premier lieu, des analogies thématiques entre caricature et littérature. Les « caprices qui font penser aux fables d'Ésope »¹ inspirent le chapitre intitulé « Fables et apologues », que l'auteur insère dans la deuxième édition.² L'analogie part de l'écriture pour aller vers l'image satirique, dans la mesure où des auteurs comme « Ésope, Phèdre et la Fontaine offrent une attraction aux esprits sarcastiques » et fournissent des sujets à la satire graphique par « leur ingénieux bon sens, la pitié qu'ils montrent pour les faibles, ce qu'ils pensent des puissants, le génie qu'ils tirent des sentiments du peuple ».³ Ailleurs, ce procédé logique consiste à souligner la continuité des thèmes du monde ancien au monde moderne. Champfleury part alors de la caricature pour arriver à l'écriture, comme le montre le chapitre sur la « légende des Pygmées ».⁴ Il les considère comme des figures transhistoriques qui se rattachent, par leur monstruosité physique, « autant aux croyances populaires qu'à la satire »,⁵ et qui montrent la survie de motifs iconographiques classiques à travers la littérature :

les Pygmées étaient donc, d'après Pline, de pauvres nains protégeant les semailles contre les grues. Et ici, qu'on me permette d'indiquer brièvement les analogies des traditions populaires du monde ancien et du monde moderne. Les peuples agriculteurs ou mineurs, les hommes qui attaquent la terre en dessus ou en dessous, ont tous des croyances analogues. Les *Kobold* de l'Allemagne, les nains des frères Grimm, les *Berggeist*, les *Bergmännlein* ou petits hommes des montagnes de la Silésie, les *Sothays* du pays wallon sont les propres parents des Pygmées antiques. Peu de légendes germaniques où les Kobold ne jouent un

¹ HCA, p. 81-82.

² *Ibidem*, p. 101-108.

³ HCA, p. 102.

⁴ *Ibidem*, p. 164-197.

⁵ *Ib.*, p. 166.

rôle ; peu de maisons de Pompéi et d'Herculanum où ne soient retracés les exploits des Pygmées.¹

La persistance de ce motif iconographique dans les légendes populaires garantit la continuité qui existe de l'image au texte dans la tradition orale, puis écrite. Le parcours de Champfleury aboutit alors aux *Gulliver's Travels* de Swift. L'auteur relie ainsi caricature et littérature par le biais des fables populaires et montre la valeur de celles-ci dans la littérature moderne. :

Sainte-Beuve, aussi curieux de l'antique que du moderne, souhaitait une sorte d'*aquarium* où l'érudit pourrait voir naître les fables populaires, leur sortie de la coquille et le chemin détourné qu'elles suivent.

J'essayerai de répondre à ce désir en traçant la marche de cette légende. Hercule, après sa victoire contre Antée, se réveillant assailli tout à coup par une foule de nains courant sur son corps, qui cherchent à lui enlever sa massue, a fourni plus tard à Swift le chapitre des Lilliputiens armés contre Gulliver, et il est intéressant de comparer ces deux versions, leurs analogies, leurs variantes, et comment l'humoriste anglais s'est servi du thème du sophiste grec, Philostrate Lemnien, traduit par Blaise de Vigenère [...] ²

Mais Champfleury établit l'analogie entre le texte grec et le texte anglais uniquement à partir de la juxtaposition des épisodes racontés dans les deux livres. Comme il le fait pour les images, il se limite à présenter des documents dignes d'attention, à suggérer les correspondances pour tracer les fils d'un discours qui doit cependant être complété par le lecteur : « en mettant en regard du récit de Philostrate le passage relatif à la prise de Gulliver par les habitants de Lilliput, assure l'auteur, on verra l'analogie ». En renonçant prudemment à expliquer les raisons d'une telle association, il perçoit des affinités entre ces deux domaines expressifs, mais renonce à les approfondir.

Ce parallélisme limité entre littérature et caricature a cependant, dans *l'Histoire de la caricature ancienne*, une fonction argumentative précise car il permet à Champfleury d'établir des comparaisons qui servent à affirmer la primauté de la littérature satirique sur la caricature. On peut remarquer, à ce propos, la persistance d'une attitude ambivalente de l'auteur face à l'écriture

¹HCA, p. 172.

² *Ibidem*, p. 190.

satirique classique. Lorsque celle-ci prend pour cible des personnages que l'auteur entend défendre, comme le peintre Pauson, elle devient l'instrument d'une calomnie gratuite. Dans l'affirmation suivante, on a l'impression de relire les prises de position critique de Champfleury à l'égard de la « petite presse » :

Les injures d'Aristophane, on sait ce qu'elles valent. Il faut prendre garde à ces railleurs de l'humanité, et ne pas toujours les croire au pied de la lettre ; leur amour-propre est d'une sensibilité de femme. Ils attaquent chacun, déchirent leurs concitoyens : par leur génie ils entrent comme une flèche empoisonnée dans les plaies, défigurent un homme plus profondément que la petite vérole, lui prêtent des vices et des passions inexcusables et l'en accablent à jamais.¹

Mais au sein de l'argumentation, l'idée dominante est celle d'une satire verbale qui l'emporte sur la production graphique. Champfleury consacre un chapitre à la « précellence » de celle-là sur celle-ci.² Il y reconnaît que « la caricature, à l'état rudimentaire chez les artistes de l'antiquité, est souvent plus nettement indiquée par le poète [*sic*] que par le peintre ». ³ Cette supériorité est établie par la présence de portraits littéraires percutants, comme l'épigramme LXXIV de Pallas intitulée *Sur un boiteux*,⁴ dont Champfleury apprécie la capacité de condenser en peu de vers « le physique » et « le moral » du modèle.⁵ L'auteur semble alors chercher dans la caricature les « imperfections du corps, défauts d'esprit, mœurs, passions mauvaises, habitudes, vices, accidents de naissance, condition, fortune ». ⁶ Si les portraits antiques présentent pour le chercheur moderne des problèmes de décodage, car il ne parvient pas à saisir véritablement le personnage représenté, il faut recourir à la littérature pour combler le vide interprétatif.

¹ HCA, p. 42.

² *Ibidem*, p. 265-274.

³ *Ib.*, p. 268.

⁴ « Tu as l'âme boiteuse comme le pied ; la nature a fait de ton extérieur l'image parfaite de ton intérieur », *ib.*, p. 268.

⁵ *Ib.*, p. 268.

⁶ *Ib.*, p. 269.

La littérature joue un rôle également important dans *l'Histoire de la caricature au Moyen Age*. En particulier, les fabliaux constituent pour l'auteur un véritable réservoir d'images et d'épisodes qu'on retrouve dans les figurations caricaturales de l'époque. Champfleury, qui les considère comme les « petits journaux » du temps,¹ fait des fabliaux la matrice satirique des sculptures capricieuses gothiques.² La littérature fournit alors la composante critique et railleuse qui manquerait à l'imagerie populaire.

Dans le chapitre portant sur le *Roman de Renart*,³ et sur le *Roman de Fauvel*, l'écrivain établit une continuité entre le texte littéraire et l'imagerie populaire dont les ornements des cathédrales constituent l'expression la plus répandue : « le rôle que joua Renart en iconologie, précise l'auteur, vint surtout du succès considérable du roman. A la suite l'animal obtint de l'art des lettres de naturalisation. Sculpteurs, peintres, verriers, avaient le Renart en grande estime à cause de ses aventures plaisantes ».⁴ Le cheval Fauvel, mais surtout Renart, incarnent les formes primitives d'un comique dont le rire populaire est suscité par des aventures dont les protagonistes sont des « types ». Champfleury en fait alors l'origine d'un véritable réseau de correspondances qui relie non seulement le roman à la caricature médiévale, mais constituent également le fil conducteur qui unit des personnages littéraires antérieurs à la figure de Robert Macaire, le spéculateur rendu célèbre par les dessins de Daumier.⁵

¹ HCA, p. 28.

² HCMA, p. 30.

³ Trois chapitres autour de ce sujet s'enchaînent dans *l'Histoire de la caricature au Moyen Age* : on y retrouve en effet celui qui est intitulé « Renart » (p. 137-156) suivi des « Conséquences du *Roman de Renart* sous Louis XV » (p. 157-168) et de celui sur « Le *Roman de Fauvel* » (p. 169-172).

⁴ *Ibidem*, p. 145.

⁵ « Le roman de Renard fit école. C'est une grande œuvre satirique, voilée et portant bien bien autrement claire que *Pantagruel*. Pour en donner une idée, la critique a évoqué l'Odyssée et la trilogie dramatique de Beaumarchais ; on y trouve, en effet, la variété d'aventures du poème antique, l'esprit ingénieux de la comédie moderne. [...] On ne rencontre pas dans le roman de Renart les puissantes échappées qui ont sauvé l'œuvre de Rabelais de la destruction ; mais le système d'allusions a présidé à la composition des deux œuvres. » Et Champfleury de citer Charles Lenient, auteur de l'ouvrage *La Satire en France au Moyen Age* (Paris, Hachette et Cie, 1859, p. 144) : « Sophiste, diplomate, casuiste, dévot, hypocrite,

III.3.2. L'âge moderne

Après avoir tenté de donner une meilleure définition de la caricature antique et médiévale, Champfleury aborde la production moderne. Le volume sur la caricature de 1830 à 1850 est publié, nous le rappelons, en 1865, quelques mois après celui portant sur la caricature antique. L'auteur essaie alors de motiver ce passage brusque à la contemporanéité parisienne. Dans la préface du deuxième volume, il admet qu'« entre *l'Histoire de la caricature antique* et *l'Histoire de la caricature moderne* la lacune est immense » et que « ce manque de transition doit être expliqué ».¹ Pour montrer que ces deux publications sont l'expression d'un véritable projet de recherche unitaire mais aussi pour définir son objet d'étude, il dit vouloir réaliser une « Encyclopédie de la caricature »² en soulignant l'urgence d'une publication sur la production récente: « avant de montrer le rôle de la caricature dans les différents peuples et à des époques diverses, j'ai voulu étudier d'après nature les caricaturistes modernes ».³ Il s'agit ainsi du passage « de l'inconnu au connu »⁴ qui n'est pas dépourvu de pragmatisme : pour l'écrivain qui avait souligné dans *l'Histoire de la caricature antique* les problèmes du chercheur qui « regarde l'antique à travers les lunettes du moderne », le traitement d'un sujet contemporain devient donc une manière de répondre aux accusations éventuelles d'incompétence. Ainsi il montre que ses expériences personnelles sont soutenues par un effort de reconstruction historique fondé sur des recherches bibliographiques et sur une réflexion solide. Comme en littérature, où « les meilleures traductions sont celles données du vivant des poètes »,⁵ il souligne pour son étude sur la caricature la nécessité d'analyser le présent : l'érudit

gourmand, paillard, menteur, effronté, faux ami, mauvais parent, esprit fort ; à la fois Patelin, Panurge, Tartuffe, Figaro, Robert Macaire : voilà Renart. » HCMA, p. 142-143.

¹ J. Champfleury, *Histoire de la caricature moderne* (ensuite HCM), Paris, Dentu, 1865, p. V.

² HCM, p. V.

³ *Ibidem*, p. VII.

⁴ *Ib.*, p. VI.

⁵ « *Clarisse Harlowe* a besoin d'être traduit au dix-huitième siècle, à cause de certaines nuances de sentiment contemporain, que ne peuvent rendre plus tard les traducteurs les plus exacts. Certains mots, certaines tournures qui passeront de mode, doivent être fixées sur l'heure comme les sonates d'Haydn gagnent à être exécutées sur un clavecin. » *Ib.*, p. 40.

peut alors éclairer des aspects de l'actualité qui risqueraient sans lui d'échapper aux savants de la postérité.

Champfleury structure son argumentation en chapitres monographiques, dont chacun porte sur les caricaturistes et les personnages de premier plan de la Monarchie de Juillet. L'auteur consacre la partie la plus importante de son volume à Honoré Daumier (1808-1879),¹ mais un chapitre est également consacré à Charles-Joseph Traviès (1804-1859)² et à Henry Monnier (1799-1877);³ un appendice contient des textes plus brefs sur Charles Philipon (1800-1861),⁴ ainsi que sur Edme-Jean Pigal (1798-1872),⁵ Grandville (1803-1847)⁶ et Gavarni (1804-1866)⁷.

La structure de l'œuvre atteste que Champfleury accorde une attention particulière aux « types » rendus célèbres par Daumier, Monnier et Traviès, comme le montrent les sous-titres des sections consacrées à Robert Macaire, Joseph Prudhomme et Mayeux. Ces trois personnages, véritables saints protecteurs de la 'religion' bourgeoise, sont représentés sur la couverture, la tête entourée d'une auréole (ill. 16) : Mayeux, petit et bossu, est situé au centre, alors que Robert Macaire est à gauche et Monsieur Prudhomme à droite.

¹ HCM., p. 3-188.

² *Ibidem.*, p. 193-232.

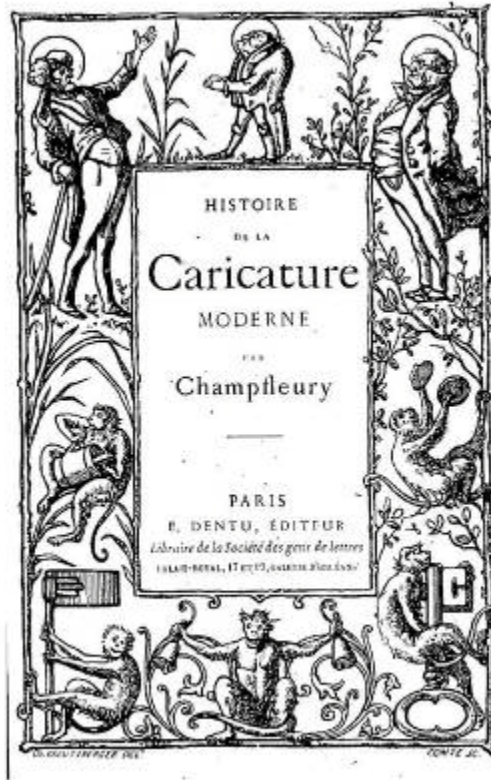
³ *Ib.*, p. 233-268.

⁴ *Ib.*, p. 271-281.

⁵ *Ib.*, p. 282-286

⁶ *Ib.*, p. 287-298.

⁷ *Ib.*, p. 299-312.



(ill. 16) Frontispice de *l'Histoire de la caricature moderne* (HCM). On retrouve Robert Macaire à gauche, Mayeux au centre et Monsieur Prudhomme à droite.

Cependant, l'analyse de la production moderne ne se réduit pas au traitement de la satire des mœurs. Si Mayeux occupe une place centrale dans le chapitre sur Traviès, Robert Macaire paraît tardivement et occupe une place réduite au sein du discours,¹ alors que la figure de Monsieur Prudhomme est évoquée superficiellement à la fin de la partie consacrée à Henry Monnier² Quoique Champfleury se dise « plus préoccupé d'art que de politique », dans la première partie de son étude il analyse la relation entre caricature et les événements historiques qui ont produit les émeutes de 1830 et de 1848.³ On peut remarquer, en effet, le souci de l'écrivain d'insérer son discours dans un cadre historique bien déterminé. Celui-ci ne vise pas, cependant, à une

¹ En effet, il est l'objet d'un seul chapitre. HCM, p. 119-135.

² HCM, p. 261-262.

³ L. Abélès, «1848, 1865: Daumier et Champfleury», in *Ridiculosa*, dossier «Jules Champfleury», Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2002, p. 34.

reconstruction strictement chronologique des événements. Dans cette chronique intermittente où les brusques passage d'une décennie à l'autre sont fréquents, la caricature politique joue un rôle crucial de 1830 à 1835. L'auteur y consacre dix de ses vingt-et-un chapitres sur Daumier.

La caricature : une histoire visuelle du XIX^e siècle

La partie consacrée à Daumier est caractérisée par la reconstruction des faits historiques à travers la production du caricaturiste. A cette fin, Champfleury se sert de la presse tout en soulignant la valeur documentaire de celle-ci : pour tracer le parcours de « cette histoire au jour le jour »¹ qui se fait par le biais des journaux, l'auteur se sert alors des publications d'opposition,² dont *La Caricature*, *Le Charivari* et *l'Association mensuelle lithographique*, ainsi que de la *Gazette des tribunaux* pour suivre les détails des procès intentés à ces feuilles militantes.³ Le travail interprétatif qui caractérise l'imagerie préindustrielle fait place, dans *l'Histoire de la caricature moderne*, à la volonté de souligner l'enracinement de la satire graphique dans l'actualité politique et sociale. Plutôt que de s'arrêter sur le décryptage de dessins qui font souvent fonction d'illustrations indépendantes de l'argumentation, le discours de Champfleury vise à montrer la centralité du dessin dans l'histoire de la première moitié du XIX^e siècle et à fixer les caractéristiques d'une image qui s'affirme par rapport à d'autres formes d'expression, dont notamment la littérature.

Le génie de Daumier s'impose, tout au long de *l'Histoire de la caricature moderne*, par sa force et par sa profondeur. Les mots élogieux que Champfleury lui avait dispensés dans ses articles artistiques et ses textes littéraires acquièrent ici une dimension plus ample, car ils relient des prises de positions esthétiques à une lecture de type historique : le discours sur l'art du caricaturiste vise à situer plus précisément ses dessins dans le temps et dans l'espace et surtout à en souligner la fonction.⁴ L'auteur revendique alors

¹ HCM, p. 273.

² *Ibidem*, p. 55-56.

³ *Ib*, p. 42.

⁴ L. Gervereau, *Voir, comprendre, analyser les images*, op. cit.

l'importance de portraits politiques qui se présentent comme une forme d'expression alternative, des « portraits plus réels des tableaux officiels de Versailles », souligne-t-il.¹ Lorsqu'il évoque la célèbre caricature *Le Ventre législatif*,² l'auteur, qui ne publie pas le dessin condamné par le gouvernement, précise que cet effet est dû à l'emploi de « grotesques d'une apparence si réelle ».³ Champfleury les évoque en sollicitant le souvenir du lecteur contemporain et l'imagination d'un public différé :

Qu'on s'imagine une assemblée photographiée, mais une photographie interprétée par une âme ardente ! Ce ne sont pas des portraits sur une feuille de papier. Tous ces hommes vivent, remuent, écoutent, regardent comme dans la vie. Le cadre disparaît. C'est un coin de la Chambre avec ses ombres et ses lumières, ses demi-jours, ses transparences.⁴

Champfleury relie alors explicitement l'art du caricaturiste au Réalisme en art, dont la notion est reprise dans l'idée de l'image conçue comme « photographie interprétée », susceptible d'unir *mimésis* et élaboration personnelle de l'auteur. Le commentaire de Champfleury souligne alors la spécificité d'un langage graphique qui s'autonomise par rapport à son support matériel jusqu'à perdre son statut de reproduction pour se donner à lire comme le seul véritable portrait d'hommes politiques immortalisés. Face à cette « satire qui sous de tels crayons devient de l'histoire, et la plume est faible à côté du crayon »,⁵ « il faudrait mettre les portraits officiels et choisir la vérité entre les deux ».⁶ Par cette affirmation, l'écrivain revendique le principe d'inversion mimétique comme la grille privilégiée d'une interprétation de la réalité.⁷

¹ HCM, p. 49.

² Le titre complet est *Le Ventre législatif. Aspect des bancs ministériels de la chambre improstituée de 1834*. La caricature a été publiée dans *L'Association mensuelle* en janvier 1834.

³ *Ibidem*, p. 52, note 1.

⁴ *Ib.*, p. 52.

⁵ *Ib.*, p. 51.

⁶ *Ib.*, p. 5, note 1.

⁷ Dans nos prémisses théoriques nous avons traité du principe de l'inversion mimétique, par lequel, nous le rappelons, ce n'est pas le portrait qui ressemble au modèle mais le contraire.

L'importance artistique du portrait caricatural acquiert une dimension historique encore plus marquée lorsque Champfleury relève dans l'art caricatural la capacité de dépasser les limites de la représentation de l'individu pour faire place à une fresque politique et sociale de l'époque. Cette relation est particulièrement évidente lorsque Champfleury mentionne le portrait du député Jean-Charles Persil, publié dans *La Caricature* le 11 avril 1833. Il s'agit, précise l'auteur, d'un « procureur général [qui] a obtenu de nombreuses condamnations contre la presse, [qui] a fait jeter des démocrates en prison, [qui] a appelé sur la tête des révolutionnaires de sanglantes châtiments ». Après l'avoir décrit soigneusement,¹ l'auteur déclare :

M. Persil fut une puissance ; ce n'est plus qu'un masque. Un jeune artiste avec son crayon arrive aux reliefs des médailles, et ce crayon, rien ne peut l'effacer. La politique du temps est oubliée, la royauté disparaît, l'homme meurt ; il reste une feuille de papier avec un masque de procureur général. Toujours, dans les moments de trouble, la foule veut voir dans l'accusateur public une figure qui ressemble à ce portrait. L'individu s'efface pour faire place à un type.²

La transformation de l'homme politique singulier en type, en censeur qui survit aux mutations historiques, montre que la caricature se présente à la fois comme une manière autre de représenter l'être humain et comme un moyen artistique capable de fixer des catégories sociales et politiques et d'aller au-delà d'une interprétation strictement référentielle de l'objet de la représentation. Le pôle mimétique du portrait est alors envisagé comme une instance esthétique susceptible de connoter soit un moment historique particulier soit des valeurs plus générales voire éternelles, donc défiant le temps.

Un autre exemple est fourni par l'évocation de la caricature *Grrrrand déménagement du Constitutionnel*. Sur cette planche, publiée le 8 juin 1846

¹ «Le nez est long, droit, mince; les mèches de cheveux fins et pointus se dressant comme des moustaches de chat aux alentours des yeux; la ligne courbe de favoris soigneusement taillés disparaît dans les profondeurs de la robe. Toute la partie molle du masque semble avoir été rongée par l'ambition ; les chairs vertes sont collées sur des os tranchants comme le couteau oblique que le portraitiste a dessiné en blason sous le portrait.» Une tête coupée, des menottes complètent ce cruel symbole. » HCM, p. 41.

² *Ibidem*, p. 42.

sur *Le Charivari* et remplacée une fois de plus dans l'ouvrage par une description minutieuse,¹ Champfleury précise :

Qu'à d'intéressant pour la génération de 1864 le déménagement d'un journal de 1846 ? Mais ce vieillard apoplectique, qui s'appuie sur un horizon *politique* de carton, représente la France bourgeoise de l'époque. La nation peut changer de drapeau, se transformer, le dessin restera aussi vivant que le premier jour. L'esprit satirique a poussé le crayon de Daumier, dont toute l'œuvre est pleine de joyeux éclats de rire pour le mot *Constitutionnel*.

L'actualité ainsi traduite devient éternelle. N'importe quelle révolution peut arriver, la langue fût-elle changée, il y aura toujours un mot équivalent à celui du *Constitutionnel*.

A travers Daumier, Champfleury fournit l'exemple le plus significatif d'une caricature moderne qui s'autonomise non seulement par rapport aux changements politiques, mais aussi par rapport au support écrit qui, normalement, accompagne les planches satiriques : « même ses dessins politiques peuvent être regardés par un esprit étranger aux passions politiques. Qu'on supprime la légende des planches, il reste une *tache* colorée qui fait qu'une composition quelconque de son crayon appartient au domaine de l'art. »² Cet élément est à la base de l'opposition que Champfleury établit entre Daumier et Gavarni, considérés l'un et l'autre comme les « deux faces de l'art humoristique »,³ les représentants de « deux forces de diverse nature ». ⁴ Champfleury définit celui-ci comme un homme doué d'une « rare organisation, [d'une] intelligence scientifique, nourri de littérature, [qui] eût pu devenir un savant, un romancier, un poète [sic] ». ⁵ Ces caractéristiques d'homme de lettres l'opposent particulièrement à Daumier.

¹ La lithographie montre un « vieillard podagre » sur une « charrette à bras [où] est installé le mobilier du journal. [...] La charrette [...] tellement bourrée de meubles [...] vient de sortir d'un long corridor à la porte duquel se montre consterné un pâtissier, car *le Constitutionnel* qui a fait si longtemps la fortune de la maison, va s'installer ailleurs, laissant les habitants de la rue Montmartre pousser aux fenêtres des hélas ! à feindre le cœur. » HCM, p. 85-86.

² *Ibidem*, p. 82.

³ *Ib.*, p. 230.

⁴ *Ib.*, p. 301.

⁵ *Ib.*, p. 29.

Tout le chapitre sur Gavarni est en effet fondé sur un parallèle entre deux notions différentes de caricature. Le génie des deux artistes, les sujets traités et les techniques sont très différentes, mais la divergence majeure consiste, d'après l'auteur, dans l'importance excessive que Gavarni attribue au texte : les légendes l'emportent sur l'image. Champfleury accorde en effet une valeur littéraire aux dialogues qui accompagnent les dessins de ce dessinateur. Il s'agit d'une position, inspirée par la publication en 1857 de l'ouvrage *Masques et visage*, que l'auteur mentionne.¹ Ici, les légendes de Gavarni ont été isolées et recueillies. L'importance accordée au texte implique que les personnages de l'image jouent un rôle secondaire ; ils « se présentent comme des acteurs pour donner du relief au dialogue, aimable association qu'il serait délicat de rompre ». ² Cet artiste « créait une langue à lui, des attitudes à lui des mots à lui », ³ « composait avec un soin extrême ses petits proverbes à la Musset. » ⁴ La différence qui sépare ce dessinateur de Daumier porte donc sur l'importance à accorder au texte ; Champfleury, lapidaire, le dit à la fin de la section : « On ne saurait continuer plus longtemps ce parallèle entre Daumier, dont la force principale est dans la réalité, et Gavarni, qui apporte tant de composition dans ses légendes. » ⁵ Si l'auteur envisage la caricature d'un point de vue esthétique, en localisant des éléments qui rapprochent celle-ci de l'idée qu'il se fait du réalisme artistique et littéraire, il revendique en même temps l'autonomie de l'image satirique moderne par rapport au texte, et donc à la littérature. On peut donc constater que le recours à des analogies empruntées à l'histoire littéraire, dont l'écrivain s'était servi pour justifier son travail interprétatif et explicatif de la caricature antique contraste avec la volonté, pour ce qui concerne l'époque contemporaine, de montrer la primauté de l'image caricaturale par rapport au texte qui pourrait l'accompagner. Daumier, par son génie, donne à l'image satirique, considérée pour elle-même, une valeur esthétique et historique.

¹ HCM, p. 307.

² *Ibidem*, p. 303.

³ *Ib.*, p. 302.

⁴ *Ib.*, p. 303.

⁵ *Ib.*, p. 307.

Littérature et caricature modernes

Ce changement de perspective incite à inverser le rapport entre littérature et dessin satirique qui se donne à lire nettement dans *l'Histoire de la caricature moderne* par rapport aux volumes précédents. On peut, en effet, constater que dans cet ouvrage le recours au « regard » analogique est extrêmement réduit. Balzac est le seul auteur qui partage avec les caricaturistes de la Monarchie de Juillet des éléments dignes d'attention. L'auteur le rappelle mais sans approfondir les affinités. On peut néanmoins constater, en premier lieu, que l'œuvre de l'écrivain présente la même valeur documentaire que la production caricaturale : d'après lui, « un cri de Balzac » nourrit, avec « une scène de Monnier [et] les feuilles éparses d'un Daumier [...] des notes importantes qui entrent dans le dossier d'un règne. ».¹ Le génie de l'auteur de la *Comédie Humaine* présente en particulier des affinités avec le caricaturiste lorsque Champfleury évoque le personnage de Robert Macaire, le « type » du spéculateur à tout faire, symbole de la soif d'enrichissement sous la Monarchie de Juillet. Rendu célèbre d'abord grâce au théâtre, grâce au célèbre comédien Frédérick Lemaître, puis aux caricatures de Daumier,² Champfleury établit une analogie entre Macaire et Vautrin, le personnage balzacien protagoniste de la pièce homonyme jouée le 14 mars 1840 et interdite par la censure. Le lien entre les deux personnages de théâtre se fait par l'intermédiaire de Lemaître qui avait joué la pièce balzacienne coiffé à la Louis-Philippe. L'auteur de *l'Histoire de la caricature* voit, dans les deux personnages, une même critique du royaume et conclut qu'« il est impossible de séparer Frédérick, Daumier et Balzac ».³

Balzac est également cité à propos d'Henry Monnier. Dans le premier chapitre consacré à l'inventeur de Monsieur Prudhomme, l'auteur rappelle l'amitié de l'écrivain et du caricaturiste et la « découverte de cette mine de

¹ HCM, p. 10.

² Robert Macaire est l'objet d'une série de cent caricatures intitulées *Caricaturana*, publiée du 10 août 1836 au 25 novembre 1838 dans *Le Charivari*. Ce fut un succès commercial sans précédents : les aventures de l'escroc parisien ont donné lieu à une publication supplémentaire de vingt gravures, publiées dans le même journal d'octobre 1840 à septembre 1842. S. Le Men, *Daumier et la caricature, op. cit.*, p. 135-137.

³ HCM, p. 120.

comique et d'observation»¹ par l'auteur de la *Comédie Humaine*. Si Champfleury ne fait aucune mention de leur collaboration à *La Silhouette*, il cite amplement l'article de Balzac intitulé *Récréations* publié dans *La Caricature* le 31 mai 1832. En présentant une série de six caricatures de Monnier qui donnent son titre au texte, Balzac fait de celui-ci un portrait élogieux que Champfleury n'hésite pas à reproduire. « Nul dessinateur, dit l'auteur avec les mots de Balzac, ne sait mieux que lui saisir un ridicule et l'exprimer ; mais il le formule toujours d'une manière profondément ironique. Monnier, c'est l'ironie, l'ironie anglaise, bien calculée, froide, mais perçante comme l'acier du poignard. »² Il s'agit d'une reprise qui cache un objectif double. D'une part, l'auteur de *l'Histoire de la caricature* légitime l'art de Monnier en se référant à un admirateur illustre qui a compris son talent : « il fallait le regard de l'auteur de la *Comédie humaine*, souligne-t-il, pour deviner que de ce sol froid naîtrait un jour une des figures typiques de la caricature moderne »,³ mais, d'autre part, Champfleury voit des affinités entre ces deux artistes, affinités fondées sur un usage analogue de l'observation à des fins artistiques : « mais on sentait dans l'homme une observation particulière qui nous a valu une belle page de Balzac »,⁴ soutient Champfleury pour introduire les remarques de celui-ci sur l'auteur des *Scènes populaires*. Il va jusqu'à affirmer que les paroles de *Récréations* cachent l'auto-défense du « fécond romancier, [qui], en défendant l'artiste, se défendait lui-même des nombreuses accusations qu'il sentait sur sa tête. »⁵

Balzac est cependant le seul auteur qui lui inspire des analogies entre littérature et caricature modernes. Car dans ce volume, où se donne à lire la volonté de légitimer une production graphique qui s'autonomise et où est analysé un comique considéré comme supérieur aux autres formes d'expression, il se réfère certes, à des écrivains mais c'est surtout pour appuyer son interprétation et pour montrer l'indépendance de la caricature à

¹ HCM, p. 237.

² *Ibidem*, p. 239.

³ *Ib.*, p. 242.

⁴ *Ib.*, p. 239.

⁵ *Ib.* Il s'agit d'une position que Champfleury reprend dans la page suivante : « Ici Balzac plaidant pour Henry Monnier, plaide pour lui-même. » *Ibidem*, p. 240.

l'égard de la littérature de l'époque, exception faite d'Henry Monnier où ces deux aspects se confondent. Ainsi, l'auteur fait appel à deux écrivains qui ont montré respectivement leur intérêt pour les artistes satiriques en question et qui ont produit, en littérature, les mêmes effets comiques. Il s'agit de Charles Baudelaire et de Théodore de Banville.

L'attention de Baudelaire pour la caricature remonte notamment aux années 1840. Sa collaboration au *Salon caricatural* avec Banville et Vitu montrait son grand intérêt pour le dessin satirique qui avait donné lieu à la publication en 1855 de l'essai *De l'essence du rire*,¹ ainsi qu'à deux études portant sur des caricaturistes français et étrangers, en 1857. Ces études attestent que Baudelaire avait eu le projet, jamais réalisé, d'écrire une histoire de la caricature.² Champfleury puise à plusieurs reprises dans les réflexions de Baudelaire, en particulier dans son étude sur les caricaturistes français. On retrouve en effet dans la structure du volume de Champfleury organisé en section monographiques renvoyant aux « types » de Mayeux, de Macaire et de Prudhomme, un écho de l'affirmation baudelairienne « Mayeux est à [Traviès] comme Robert Macaire est à Daumier, comme M. Prudhomme est à Monnier ».³ L'écrivain cite en outre Baudelaire explicitement à propos d'Henry Monnier. L'auteur de *Quelques caricaturistes français* avait exprimé un jugement sévère sur celui-ci :

[...] Henri Monnier procédait par un lent et successif examen des détails. Il n'a jamais connu le grand art. Ainsi Monsieur Prudhomme, ce type monstrueusement vrai, Monsieur Prudhomme n'a pas été conçu en grand. [...] Après l'avoir étudié, il l'a traduit ; je me trompe, il l'a décalqué. A première vue, le produit apparaît comme extraordinaire ; mais quant tout Monsieur

¹ Ch. Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », in *Le Portefeuille*, 8 juillet 1855. L'essai a été ensuite publié dans *Le Présent* du 1^{er} septembre 1857 avant d'être inséré dans l'édition des *Curiosités esthétiques* (Paris, Michel Lévy, 1868). Claude Pichois a montré que la première version de l'essai remontait à 1846, et que celle-ci a été remaniée en 1851-1853 avant la publication. Ch. Baudelaire, *Critique d'art*, *op. cit.*, p. 571.

² Ch. Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », in *Le Présent*, 1^{er} octobre 1857, publié ensuite dans *L'Artiste* les 24 et 31 octobre 1858 ; « Quelques caricaturistes étrangers » a paru dans *Le Présent* le 15 octobre 1857 et dans *L'Artiste* le 20 septembre 1858. Les deux articles figurent dans les *Curiosités esthétiques*.

³ Ch. Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », in *Critique d'art*, *op. cit.*, p. 222.

Prudhomme a été dit, Henri Monnier n'avait plus rien à dire. Plusieurs de ses *Scènes populaires* sont certainement agréables ; autrement il faudrait nier le charme cruel et surprenant du daguerréotype ; mais Monnier ne sait rien créer, rien idéaliser, rien arranger. Pour ne revenir à ses dessins, qui sont ici l'objet important, il sont généralement froids et durs et, chose singulière ! il reste une chose vague dans la pensée, malgré la précision pointue du crayon. Monnier a une faculté étrange, mais il n'en a qu'une. C'est la froideur, la limpidité du miroir, d'un miroir qui ne pense pas et qui se contente de réfléchir les passants.¹

Champfleury réplique à cette prise de position dans son troisième chapitre consacré à Monnier. Après avoir fourni l'exemple d'une scène dialoguée du XVII^e siècle où on retrouve « [la] même absence apparente de composition, [les] mêmes détails vulgaires de la conversation habituelle », ² l'auteur se penche en particulier sur l'œuvre littéraire de Monnier, en affirmant :

Et pourtant je diffère de mon ami Baudelaire qui, dans sa notice sur les caricaturistes, a montré quelques dureté pour Henry Monnier. Sans doute ses dialogues n'ont pas été inspirés par l'amour de l'idéalité. Qu'importe ? Ces peintres de mœurs ne sont pas à dédaigner et valent plus d'un écrivain médiocre. Cantonnés dans un petit coin, ils étudient le langage usuel de leur temps comme Abraham Bosse en étudiait l'ameublement. La nature les a doués d'un esprit exact ; ils rendent avec exactitude ce que leurs yeux et leurs oreilles perçoivent, et tiennent peu de place dans l'histoire littéraire d'une époque.³

Le jugement esthétique de Champfleury est indissociable de la prise en compte de la valeur historique d'une œuvre qui a « creus[é] un trou en plein romantisme ». ⁴ Si l'auteur admet les limites de l'écriture de Monnier, il reconnaît dans « l'exactitude » du caricaturiste, dans le traitement de sujets vulgaires et banaux, le mérite d'une œuvre qui n'est pas poussée « [par] un cri passionné, ni [par] un sentiment personnel d'un homme ». ⁵ A un subjectivisme

¹ Ch. Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », in *Critique d'art, op. cit.*, p. 217-218. L'italique est de Baudelaire. On peut constater que deux graphies, *Henry Monnier* et *Henri Monnier*, étaient courantes à l'époque. Nous respectons à chaque fois l'orthographe adoptée par l'auteur.

² HCM, p. 260.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ib.*, p. 255.

⁵ *Ib.*, p. 256-257.

éphémère s'oppose ainsi, pour Champfleury, une œuvre qui se présente comme une source documentaire fiable pour les historiens de l'avenir.¹

Baudelaire est en outre personnellement sollicité par Champfleury qui insère dans *l'Histoire de la caricature moderne* la gravure d'un médaillon du sculpteur Michel Pascal représentant Daumier jeune. L'auteur demande alors à son camarade une poésie d'accompagnement à insérer au-dessous l'image (ill. 17).



Kreutzberger d'après Michel Pascal.

(ill. 17) *Honoré Daumier*, gravure de Kreutzberger d'après un médaillon de Michel Pascal, in *Histoire de la caricature moderne*, p. 61.

Voici le texte que Baudelaire lui fournit :

¹ « [...] mais ces études sans prétention, les dessins qui y sont joints, sont autant de matériaux qu'emploieront les Monteil futurs. Quel intérêt si nous trouvions un Henry Monnier sous la Ligue et combien de scènes de mœurs que l'école de Walter Scott a tenté de rendre dans leur réalité, seraient précieuses pour l'historien qui cherche avec tant de peine quelques mots vrais, quelques cris réels de l'époque, pour relever ses chroniques d'un point lumineux ! » *Ib.*, p. 257.

Celui dont nous t'offrons l'image,
Et dont l'art, subtil entre tous,
Nous enseigne à rire de nous,
Celui-là, lecteur, est un sage.

C'est un satirique, un moqueur ;
Mais l'énergie avec laquelle
Il peint le Mal et sa séquelle
Prouve la bonté de son cœur.

Son rire n'est pas la grimace
De Melmoth ou de Méphisto
Sous la torche d'une Alecto
Qui les brûle, mais qui nous glace.

Leur rire, hélas ! de la gaîté
N'est que la monstrueuse charge ;
Le sien rayonne, franc et large,
Comme un signe de sa bonté.¹

Luce Abélès a rappelé que Champfleury écrivit le 24 mai 1865 une lettre à Baudelaire alors en Belgique.² Bien qu'ils fussent en froid depuis quelques années, Champfleury présente à son camarade le projet d'un « volume sur la *Caricature moderne* dont Daumier tient à lui seul la moitié »³ et, à propos d'un « chapitre nouveau [qui] doit montrer pourquoi les poètes contemporains de Daumier ont fait corps avec son œuvre »⁴, il lui demande « un morceau de poésie »⁵ à intégrer. Baudelaire lui adresse le texte demandé dès le lendemain.

La poésie se présente comme un hommage à un caricaturiste dont sont évoquées les vertus morales plutôt qu'artistiques. Daumier est alors peint comme un artiste « sage » doué de « bonté de cœur ». Il est surprenant de

¹ HCM, p. 61-62.

² L. Abélès, « 1848,1865 : Champfleury et Daumier », *art. cit.*, p. 21-22.

³ *Lettre de Champfleury à Charles Baudelaire*, cit. in L. Abélès, *Ibidem*.

⁴ *Ib.*, p. 22.

⁵ *Ib.*

constater que Baudelaire fait du dessinateur le créateur d'une gaieté débonnaire bien éloignée du rire satanique représenté par Méphisto, par Alecto et surtout par Melmoth, la créature protagoniste du roman noir du Révérend Maturin qui synthétisait, dans l'essai de 1855, le statut complexe et contradictoire du comique moderne. Cependant ce « morceau de poésie dans le style épigraphique et légendaire des vers qu'on trouve au bas des vieilles gravures »¹ s'insère bien dans ce chapitre de *l'Histoire de la caricature moderne*, car Champfleury, en contredisant les objectifs énoncés dans sa lettre à Baudelaire, n'affronte pas la question des causes profondes qui ont porté « les poètes contemporains de Daumier » à faire « corps avec son œuvre ». Les rapports entre littérature et caricature ne sont donc pas approfondis. Par un procédé récurrent dans toute son œuvre, il se limite à juxtaposer sa documentation sans introduire de réflexion de plus longue haleine :

Mon rôle n'est pas de traduire en prose la pensée qui a dictée ces beaux vers. Je note seulement en passant l'impression des caricatures du maître sur les lyriques, qui cependant n'étaient pas de la même génération. Deux des plus remarquables, Charles Baudelaire et Théodore de Banville ont voulu montrer au public la grandeur qui se cache derrière le masque comique. L'un donne l'essence de l'œuvre en ces stances ; l'autre, on le verra plus loin, a traduit, dans une *ode funambulesque* célèbre, le rire particulier à l'auteur de *l'Histoire ancienne*.²

La référence suivante concerne Banville. Elle prouve que Champfleury s'est efforcé de montrer que la caricature fascine et oriente une entière génération d'hommes de lettres, celle des années 1840. Lorsque sont évoquées les planches de Daumier contre Louis-Désiré Véron (1798-1867), docteur en médecine et rédacteur du *Constitutionnel*, il établit un lien entre caricature et poésie satirique à partir de la représentation de ce personnage :

Par sa persistance et sa force, la caricature, maniée par une main vigoureuse, impose à celui qu'elle a déclaré comme son serf une physionomie fantastique,

¹ HCM, p. 63.

² *Ibidem*, p. 65. *l'Histoire ancienne* est une série de cinquante caricatures de Daumier publiées dans *Le Charivari* de décembre 1841 à janvier 1843. L'artiste y fait une satire de la culture classique. S. Le Men, *Daumier et la caricature*, *op. cit.*, p. 143.

approchant toutefois si près de la réalité, que les yeux du public ne voient plus l'homme qu'à travers les lunettes grossissantes de la lunette du satirique.

Les jeunes poètes, que le lyrisme puissant de Daumier mettait à l'unisson, apportèrent leur pierre au monument préparée pour le docteur. Chacun, il y a quinze ans, savait par cœur la spirituelle *ode funambulesque* de Théodore de Banville, dont les strophes principales sont des interprétations des dessins du maître.¹

Et à Champfleury de citer deux strophes de l'ode intitulée *V... le baigneur*, pour montrer que « l'auteur des *Odes funambulesques* comprit tout jeune que Daumier était l'homme en qui se résumait les nobles aspirations de la satire. »² La littérature fait enfin fonction de repoussoir pour établir l'apothéose d'une caricature qui s'affirme comme un code artistique autonome et comme l'histoire en image du XIX^e siècle

III.4. Quelle place pour la littérature contemporaine?

Dans les paragraphes précédents, nous avons réfléchi sur l'effort de Champfleury pour établir une méthode apte à analyser et à définir la caricature dont il souligne la valeur à la fois historique et artistique. Il poursuit cet objectif, en le faisant varier selon les époques historiques envisagées et en utilisant une approche anti-idéologique et anti-intellectuelle qui se heurte à une double exigence: présenter la caricature comme un art populaire ayant des caractéristiques particulières et la mettre en relation avec d'autres domaines artistiques de manière à lui conférer sa légitimité. Dans le cadre de cette démarche, le recours à des auteurs et à des œuvres littéraires a une fonction instable qui aboutit néanmoins à la reconnaissance de l'imagerie satirique qui s'affirme par rapport à la littérature de l'âge moderne. Or, le dernier moment de notre analyse envisagera ce rapport d'un autre point de vue: on se demandera quelle place la littérature contemporaine occupe au sein de l'argumentation de Champfleury. L'étude des volumes portant sur l'art révolutionnaire, sur le dessin satirique au temps de la Ligue ainsi que *Le Musée*

¹ HCM, p. 93.

² *Ibidem*. L'auteur cite la première strophe et le deuxième tercet de la quatrième du texte de Banville contenu dans ce recueil de 1857.

secret de la caricature signalent les prises de position nettes de l'auteur à l'égard des nouvelles esthétiques qui s'affirment dans le champ littéraire à partir des années 1860. Nous envisagerons la question à travers l'examen du rapport que Champfleury entretient avec l'œuvre de Jules et Edmond de Goncourt et avec le naturalisme d'Émile Zola.

III.4.1. Les frères Goncourt

Entre Champfleury et les Goncourt, on le sait, les relations n'étaient pas des plus chaleureuses. L'auteur de *l'Histoire de la caricature* et les deux frères, qui appartenaient à un autre milieu, n'avaient pas les mêmes idées esthétiques. Comme le montre le portrait de Pommageot, créé à partir de Champfleury dans le roman *Charles Demailly* (1860), les auteurs manifestent une certaine hostilité à l'égard du chef du Réalisme et de ses théories, qu'ils aiment à tourner en ridicule :

« -Ah ! Pommageot ! ... Messieurs, le vrai Pommageot des salons ! cria soudainement Couturat en voyant entrer dans le bureau un petit homme assez râpé, qui portait ses bras comme des poids et sa tête comme un saint sacrement. Ce petit homme était suivi pas à pas d'un grand, long et maigre garçon, qui laissait voir dans tout son individu, dans son chapeau et presque dans ses souliers, quelques chose d'horriblement misérable et de profondément convaincu.

- Vive Pommageot ! Le réalisme était en Pommageot, et Pommageot était en réalisme ! A bas les phrases ! Brûlons un poète ! Vive Pommageot ! Pommageot, fils de la vérité ! Des lampions ! Des lampions ! Enfoncé Balzac ! Monsieur est son ami, un Dieu et son peuple, c'est comme ça que commence la Bible ! Couronnons-nous de prose ! Et exécutons des poses élastiques !

Et Couturat tournait en dansant autour de Pommageot. Il l'enguirlandait de gestes, de cris et de ce qu'il appelait « des poses plastiques », - les poses d'un bas-relief antique arrangé par Cham. »¹

¹ J. et E. de Goncourt, *Charles Demailly*, éd. A. Wrona, Paris, Flammarion, 2007, p. 39-40. Il est intéressant de constater que, sous la plume de ces détracteurs du Réalisme, Champfleury évoqué en « pape » d'une croyance nouvelle est décrit avec des traits caricaturaux qui le rapprochent sensiblement de ses utopistes excentriques.

La distance concerne également le rapport que ces écrivains instaurent avec la caricature. Dans *l'Histoire de la société française pendant la Révolution* publiée en 1854, les Goncourt se montrent très critiques à l'égard de cet art populaire qu'ils considèrent comme une forme d'expression rude et banale :

Le génie de la France n'est point caricatural. La France aime mieux sourire que rire, et elle est plus près de sentir le sel menu et délicat de Térence que les images fortement grotesques d'Aristophane. Le monstrueux, l'hyperbolique du comique lui répugne ; elle s'arrête au plaisant, timide devant la farce grandiose. – Puis les méchancetés qu'elle crayonne d'ordinaire sont particulières et du moment ; elles ne sont point une grande satire, moquant un coin ou un temps de l'humanité ; elles sont pas simplement une raillerie petite et enjouée de l'actuel et du personnel ; et elles n'imaginent guère de mettre dans la caricature une grande et saisissante idée, une haute vengeance, un style original et surhumain, une invention d'ironies sans règle, où l'instinct du dessinateur même inhabile, et peu rompu aux procédés, jette sur un carré de papier le tableau vif et populaire de l'opinion, de l'événement, du gouvernant, du gouverné, des choses, des hommes, des catastrophes. La France, qui a le flair des ridicules, n'a point l'entente des charges ; elle a le goût et l'esprit. Sa caricature n'est pas la caricature : elle est l'épigramme.

Feuilletez toutes ces caricatures de la révolution ; [...] Ce sont presque toutes de plats refrains de vaudeville, des pointes ramassées dans les rues, mises en scène par des dessinateurs moutonniers, qui se calquent, se copient et retournent de tous les côtés une ironie misérable.¹

Champfleury répond tardivement à ces critiques dans *l'Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution*, publiée en 1867. Dans cet ouvrage, l'auteur pose les bases de sa future étude sur la caricature révolutionnaire, car il inaugure son enquête sur un symbolisme populaire considéré comme un langage graphique en mesure d'exprimer une conscience populaire renouvelée. Sa critique des Goncourt passe par une remise en cause des études précédemment écrites sur le sujet . L'écrivain accuse alors les auteurs de *l'Histoire de la société française* d'adopter une perspective d'analyse faussée :

¹ E. et J. de Goncourt, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1895 [1^e éd. 1854], p. 252-253.

Dans la discussion, je ne vois que MM. Goncourt frères, sténographes & juges à la fois, sténographes inexacts, juges prévenus.¹

Et Champfleury de commenter leur méthode de travail caractérisé par un usage mystificateur des sources :

Je veux bien accepter la véracité de certains de leurs documents, quoique aucune note n'indique où ont été puisées dix milles bribes de citations accrochées les unes aux autres par des guillemets, comme des wagons vides à la queue d'un train de voyageurs [...] En présence de tels *renseignements* historiques, je ne demande pas que dans quels anas ils ont été puisés & je les laisse avec leurs guillemets ; mais le temps est passé où les gardes nationaux, les geôliers, les représentants du peuple doivent être peints sous les traits d'hyènes altérées de sang, en costumes déguenillés, la tête coiffée de bonnets de poil de loutre se confondant avec des barbes abominablement hérissées.²

Les interventions de Champfleury expriment la volonté de porter sur l'époque révolutionnaire un regard critique mais honnête. Il s'agit d'un moment historique digne d'être étudié, comme tous les autres, moment à analyser sans céder à des généralisations qui seraient le fruit d'un désir manifeste de contestation :

La Révolution fut. Il faut l'étudier aujourd'hui, sans parti pris, sincèrement ; mais l'ombre étant jetée sur un tableau, j'y veux sa part de lumière. Pourquoi les frères Goncourt n'ont-ils pas donné dans leur livre une seule bonne parole, une seule belle action de 1789 ? Elles ne manquent pas. A l'aide de petits récits, coupés dans les almanachs du temps, ils ont pour singulière méthode de généraliser d'après le moindre fait.³

Or, il est intéressant de constater que, dans ce texte, l'auteur établit une relation entre le rapport des Goncourt à l'art révolutionnaire et une esthétique qui se traduit, quant à elle, dans un style critiquable :

¹ J. Champfleury, *Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution* (ensuite HFP), Paris, 1867, p. 37.

² *Ibidem*, p. 40. L'italique est de l'auteur.

³ HFP, p. 41.

Dans Prudhon, dans David, dans Hennequin, dans Lethière (je parle de l'œuvre de ces artistes sous la période révolutionnaire), le cœur domine. C'est ce que MM. de Goncourt ne voient pas, étant affriolés par des touches spirituelles, de tendres glacis & autres chétives curiosités de palette & de pointe, dont on commence à se fatiguer. [...] Dois-je m'inquiéter si la peinture est obtenue par des frottis ? Que m'importe combien il y a de bémols à la clef dans une symphonie de Beethoven, si mon âme répond aux tressaillements de l'âme de l'artiste ? Oui, lorsque j'ai affaire à un homme qui de l'art ne connaît que les procédés, *ce qu'il a acquis par la main n'est rien*, dirai-je – hérétiquement, avec le mathématicien.¹

L'attaque de Champfleury contre la conception goncourtienne de la caricature va de pair avec la dénonciation d'un style qui caractérise des écrivains attentifs uniquement aux « procédés », donc à la forme. Bernard Vouilloux a montré dans quelle mesure cette remarque s'insère dans une contestation plus profonde de l'« école » descriptiviste moderne, et plus particulièrement, des adeptes de l'« écriture artiste » des Goncourt.² Le critique a souligné que l'économie du discours de Champfleury au sein de ses œuvres sur les arts populaires et en particulier de *l'Histoire de la caricature* - économie qui se traduit par la réduction de la description pour 'faire parler les images' en évitant la médiation interprétative de l'auteur - pose un problème plus général, à savoir « celui du statut, de la place, des fonctions et des valeurs de la description pour qui se préoccupe d'art et se soucie d'en écrire ». ³ Lorsqu'il s'interroge sur le rapport entre le texte et l'image et sur l'interaction de ces deux langages chez l'auteur de *l'Histoire de la caricature*, Bernard Vouilloux affirme que « ce à quoi Champfleury tourne le dos, c'est rien de moins que le succédané moderne de l'antique *Ut pictura poesis* ; ce à quoi il veut s'opposer, c'est cette émulation réciproque de la 'plume' et du 'pinceau', de la 'palette' et de l' 'écrivain' par où s'affirme non seulement la prévalence d'une vision 'artiste' du monde, mais par où se confirment encore les prestiges de 'correspondances' entre les arts qui n'en passeraient plus par les relais de la rhétorique, ainsi qu'il en allait dans l'alliance de *poesis* et de *pictura* ». ⁴ Cette argumentation, qui souligne à juste titre les paradoxes d'un Champfleury qui

¹ HFP, p. 37.

² B. Vouilloux, *Un art sans art*, op. cit., p. 91-96.

³ *Ibidem*, p. 92.

⁴ *Ib.*, p. 93.

ne peut pas abolir complètement la description malgré ses efforts, se termine par un triomphe de l'image sur le texte : « idéalement, une histoire de la caricature ne devrait être qu'un recueil, une collection de reproductions, un musée de papier révoquant non seulement toute description, mais tout discours ». ¹ Toutefois, si cette perspective éclaire la façon dont Champfleury conçoit son propre discours au sein de son *Histoire de la caricature*, les réflexions menées jusqu'ici permettent de voir qu'à la source de cette querelle contre l'« école artiste », existent des questions littéraires plus générales. Nous avons d'ailleurs souligné que dans l'article sur Challe publié dans *Le Réalisme*, Champfleury avait dit à propos de la description que :

Ce n'est pas par la description exacte de son costume et de ses traits qu'un personnage de roman est visible et reste dans la mémoire des lecteurs, c'est par l'accentuation de ses actions et le développement de son moral dans le drame. ²

A la description minutieuse du personnage, nous l'avons montré, Champfleury oppose un travail de re-présentation qui renvoie à l'exigence d'instaurer un rapport de type mimético-expressif avec le sujet. On peut donc affirmer, *a contrario*, que pour Champfleury une approche strictement descriptive donne lieu à un rapport faussé avec la réalité. Or, nombreuses sont dans *l'Histoire de la caricature* les références de Champfleury à cet abus de descriptions chez les érudits et les écrivains. L'auteur souhaite éviter des interventions qui puissent tromper le lecteur. On peut retrouver alors, dans *l'Histoire de la caricature*, des préoccupations évoquées à propos de *Don César du Musée de la Haye* : d'après Champfleury, l'écrivain qui s'efforce de traduire une image dans un autre langage artistique risque inévitablement de proposer une interprétation erronée, en atteignant un résultat opposé à celui qu'il s'était fixé. Pratiquement, la description de l'école artiste donne lieu à un repliement de la langue sur elle-même qui efface, enfin, l'objet véritable de la représentation. Ce faisant, l'« expression » l'emporte sur la mimésis en instaurant un rapport erroné avec l'art et l'histoire. Cette remarque renvoie à la fonction de la critique des Goncourt qui se donne à lire dans leurs études sur les arts populaires. Par une modalité discursive indéterminée, Champfleury attaque

¹ B. Vouilloux, *Un art sans art*, op. cit., p. 95.

² J. Champfleury, *Le Réalisme*, op. cit., p. 101; cité dans le paragraphe II.3.3.

ses adversaires en soulignant que leur opinion négative à l'égard de l'image satirique donne lieu à des « placages de convention »¹ qui reposent sur une esthétique vide et abstraite. En essayant de 'faire parler les images', il propose une réflexion sur la capacité de celles-ci à représenter l'homme au fil des siècles. En critiquant les détracteurs de la caricature, il fait donc une opération double : au travail archéologique et sociologique de légitimation des arts populaires, il unit une réflexion sur la littérature contemporaine, qu'il interroge à partir du rapport que celle-ci entretient avec l'image satirique.

III. 4. 2. La critique du naturalisme

Si la critique de l'école artiste est constante dans *l'Histoire de la caricature*, le volume portant sur la production pendant la Réforme et la Ligue (1880), et *Le Musée secret de la caricature* (1888), montrent une dernière prise de position de l'auteur à l'égard de l'actualité littéraire : Champfleury vise Émile Zola et son école. Ce faisant, il se penche sur un autre problème, à savoir celui de la représentation du Laid et du peuple. Deux références renvoient en particulier au chef du naturalisme. La première s'inscrit dans un cadre inattendu : la glose d'une vignette du XVIII^e siècle (ill. 18). L'auteur y commente une allégorie de la Renommée :

¹ HCM, p. 144.



D'après une vignette de 1761.

(ill. 18) D'après une vignette de 1761, in *Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue* (HCRL), *op. cit.*, p. 295. «La Renommée lance dans les airs, d'une voix claire, à travers l'embouchure de sa trompette, les noms de Voltaire, de Grasset, de Piron : voilà les noms qui planent en compagnie de ceux de Racine et de Buffon. La Renommée ne s'est pas trompée ; mais il ne lui suffit pas de parler si haut ; elle embouche un seconde trompette plus bas, dans une partie beaucoup moins noble et, du pavillon de l'instrument, sortent les noms qui sentent mauvais de chroniqueurs et de pamphlétaires, les Baculard, les Chevrier, les Frénon. » *Ibidem*, p. 288-289.

Cette image inspire à l'auteur une attaque très claire contre ses contemporains :

Nous aurions bien besoin actuellement que cette Renommée reparût avec ses deux trompettes ; l'une sonnerait la gloire des maîtres qui nous ont précédés : Balzac, Hugo, Musset ; des gaz, qu'il est prudent de ne pas qualifier, s'échappant des descriptions de la *Fille Elisa* et de *l'Assommoir*, éclateraient dans l'embouchure du bas et s'enfonceraient piteusement dans la fosse aux « documents humains » avec la gloire, la modestie, la délicatesse de langage et l'esthétique raffinée de l'« éminent » monsieur Zola.¹

¹ J. Champfleury, *Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue* (ensuite HCRL), Paris, E. Dentu, 1880, p. 289.

Si les descriptions dans l'œuvre des Goncourt sont encore une fois l'objet de la critique de Champfleury comme le signale la référence à *La Fille Elisa*, roman écrit par Edmond de Goncourt et publié en 1877, les remarques sur Zola portent surtout sur les sujets traités par celui-ci. Dans un registre ironique utilisé pour parler du succès, du caractère et du style de l'auteur de *L'Assommoir* (1877), Champfleury s'en prend en particulier aux « documents humains » qui, sous la plume du père du naturalisme, renvoient à la classe populaire, privilégiée dans ses œuvres. Champfleury revient sur cette notion dans *Le Musée de la caricature* :

Actuellement on a outrepassé le but ; des natures grossières, spéculant sur le scandale, mettent en circulation des mots qui ne semblent jamais assez pimentés pour rendre d'obscènes situations. Une mode, dont heureusement se dégoûtera l'esprit français, quand le public aura reconnu que, sous prétexte de *documents humains*, des écrivains, sans respect de leur plume, battent monnaie en se fondant sur les instincts les plus bas de l'homme, et mettent de gros numéros voyants sur la couverture d'écrits qu'on pourrait appeler des romans de tolérance.¹

Cette remarque assez bourgeoise s'insère, en effet, dans une réflexion plus générale portant sur la représentation du Laid que l'auteur avait amorcée autour de 1880. Dans le chapitre sur les caricatures de Léonard de Vinci publié dans *l'Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue*,² l'auteur définit comme des « caprices »³ les portraits de l'artiste italien,⁴ qu'il considère comme « un repoussoir très utile » pour un peintre du Beau qui, en poursuivant la diversité, s'est également intéressé au Laid (ill. 19).

¹ MSC, p. 38.

² Il s'agit du chapitre intitulé « Anatomie du Laid, d'après Léonard de Vinci », in HCRL, p. 98-121.

³ HCRL, p. 104.

⁴ Nous rappelons que la critique actuelle se situe dans le sillage de cette interprétation. Cfr. nos prémisses théoriques.



Fac-simile d'un dessin de Léonard de Vinci.

(ill. 19) *Fac-simile d'un croquis de Léonard de Vinci*, in HCRL, p. 115.

Champfleury précise longuement les raisons pour lesquelles il ne considère pas les dessins de Léonard comme des caricatures. Son opinion part en premier lieu de l'observation des images :

A regarder l'ensemble des croquis de basse catégorie qu'a laissés Léonard de Vinci, on se dit qu'il a outré comme à plaisir la laideur de l'homme, quoiqu'elle soit fertile en déformations. Nous les voyons rarement à un tel nombre d'exemplaires ces excessives difformités du visage, et l'ouvrage du peintre, recueilli plus tard par ses admirateurs, pourrait servir d'album explicatif à un traité de tératologie.

Il semble que Léonard ait voulu parfois se montrer plus rigoureux que la nature vis-à-vis du masque humain, et on peut affirmer que par là il a dépassé le but, car l'horrible a ses limites, même dans la maison des fous, où sans doute le peintre alla chercher quelques-uns de ses croquis.¹

La comparaison entre ces deux extraits permet de comprendre ce que Champfleury entend par « outrepasser le but » : de façon analogue à Léonard de Vinci, Zola et ses disciples, en traitant des « documents humains », donnent

¹ HCRL, p. 105.

lieu à des représentations outrées des basses classes qui frôlent la mystification. Champfleury insiste sur ce dernier aspect et cite d'autres exemples de portraits tellement chargés qu'ils se donnent à lire comme des « représentations notoirement mensongères ». ¹ A partir de la « curiosité anatomique de nerfs grimaçants »² nourrie par Léonard, l'auteur éprouve alors le besoin de préciser sa conception de la caricature :

[...] Il y a dans la charge la plus excessive un point d'arrêt, et la caricature est plus enfermée dans le cercle de la réalité que beaucoup ne se l'imaginent.

Si le masque humain n'est pas visible sous l'examen des lignes, le caricaturiste peut exercer son métier rue Saint-Jacques, et y tirer de ses grimaces comme un pitre à la porte à la porte d'une baraque de foire ; si, à l'aide du physique, accusé par des lignes grossies et d'ample tournure, il ne fait pas voir le moral de l'individu représenté, qu'est-ce qu'autre chose qu'un bas crayonneur, devant l'œuvre duquel tout esprit sérieux détournera les regards ?³

Ce n'est que dans le dernier volume de *l'Histoire de la caricature* que Champfleury exprime enfin, de manière plus claire, l'idée qu'il se fait de la caricature. L'exigence d'adopter un paradigme interprétatif à la fois mimétique et expressif, où ces deux éléments cohabitent de façon instable sans que néanmoins l'un efface l'autre, est ici mise en relation de façon évidente avec la production littéraire contemporaine que l'écrivain observe avec intérêt. La critique contre le naturalisme montre qu'après un long parcours poétique, la caricature reste pour l'auteur non seulement un genre artistique digne d'attention, mais qu'elle est d'une part le lieu métaphorique où il est possible d'interroger les arts du passé et du présent mais aussi une modalité de représentation que les artistes, et les écrivains en premier lieu, doivent tenir en considération pour réaliser leurs études « d'après nature ».

¹ HCRL, p. 114.

² *Ibidem*, p. 120.

³ *Ib.*, p. 117-118.

Au terme de ce parcours commencé en Italie à la fin du XVI^e siècle et qui prend fin dans les années 1880, en France, nombreuses sont les réflexions qui s'imposent au critique. Si à partir de la 'découverte' des Carrache la caricature a subi une évolution complexe et strictement liée aux mutations culturelles, historiques et sociales qui se sont succédées au fil des siècles, cette analyse montre qu'un élément persiste au sein de l'image satirique : celle-ci est un art de la dualité. Née comme *alter ego* comique du portrait officiel et caractérisé par la convergence de deux instances esthétiques, mimétique et expressive, la caricature ne peut exister qu'en présence d'un objet et de règles préexistantes pour le représenter, que l'auteur inverse. Elle se donne à lire comme un art qui, grâce à la liberté d'expérimentation accordée par le registre comique, présente, d'une part, une composante référentielle et rattachée au domaine de la perception du sujet et, d'autre part, une composante esthétique liée à une mise en cause des procédés eux-mêmes de la représentation. C'est sous le signe du dualisme intrinsèque à cette forme d'expression, tournée à la fois vers ce qui est à l'extérieur de l'image et vers les discours internes au champ artistique, que nous avons situé la rencontre entre caricature et littérature sous la Monarchie de Juillet. A un moment où les auteurs disposent de ressources communicatives majeures, mais plus instables, en raison de la naissance d'un champ littéraire à définir et au développement rapide de l'imagerie industrielle, l'expérience éphémère de Balzac au sein de la « petite presse » synthétise la nécessité d'aborder une réflexion sur les nouveaux sujets modernes - dont la bourgeoisie avec ses représentants politiques, ses types au langage et aux codes comportementaux caractéristiques - ainsi que sur une poétique et une rhétorique adéquates. La *charge* condense, par la variété de ses manifestations, les deux perspectives de cette enquête : socioculturelle et métalittéraire.

Le parcours que nous avons proposé à l'égard du rapport entre littérature et caricature avant que Champfleury n'entreprenne son activité d'écrivain, nous a permis de montrer l'héritage culturel que l'auteur acquiert lorsqu'il a

accès au journalisme. Tracer la trajectoire d'un intérêt pour l'image satirique qui est d'abord pratique et inconscient, ensuite théorique et heuristique, nous a permis en effet de scruter des aspects peu connus de son œuvre (dont notamment les articles publiés dans la « petite presse ») et de soulever des questions qui concernent la façon dont l'écrivain se situe d'une part, au sein du champ littéraire et artistique contemporain, et qui renvoient d'autre part à la manière dont il interprète les modalités de production et de réception des œuvres d'art du passé.

Sans avoir la prétention d'attribuer à la caricature le statut de seule référence esthétique pour un Champfleury dont l'œuvre, nous le rappelons, présente une ampleur et une hétérogénéité problématiques, on peut néanmoins proposer de voir dans l'image satirique (et spécialement le portrait comique) le fil conducteur qui anime son écriture de façon significative. L'œuvre de Champfleury exprime non seulement la fascination de l'auteur pour cette forme d'expression graphique, mais montre en quelle mesure elle se rapproche progressivement des instances esthétiques de la caricature pour faire de la dialectique entre le pôle mimétique et pôle expressif, entre l'analyse de la réalité externe et la réflexion méta-artistique, le marque d'une littérature qui pose de façon problématique la question de sa propre définition. Il s'agit d'une production qui participe certes à des genres et des thèmes fréquents à l'époque, comme la critique des salons ou la satire des rapins et des bourgeois, mais qui ne se limite pas, toutefois, à faire de l'écriture caricaturale le miroir déformé, mais paradoxalement fidèle, d'une société à la limite de la décadence. On peut se risquer à dire que Champfleury attribue à la caricature une valeur épistémologique, quand son écriture satirique déjoue constamment l'horizon d'attente du lecteur et franchit les limites imposées entre un genre littéraire et l'autre. On peut y lire la recherche parfois confuse d'un style romanesque et critique qui ne cache pas les contradictions liées à ce art de la démesure. L'esthétique du bric-à-brac, les stratégies de dérision des adversaires et de déformation des sources documentaires peuvent acquérir, dans cette démarche, une dimension plus complexe. Pour reprendre une expression introduite à propos du texte journalistique, si Champfleury perçoit la « décousure » du texte littéraire et cherche de nouveaux liens au sein de l'imagerie caricaturale, il le fait pour montrer au lecteur un texte où les traces du rapiècement sont visibles.

Notre analyse de *l'Histoire de la caricature* complète cette lecture. Dans l'œuvre en question, la méthode analogique subit un échec. Elle ne donne pas lieu à des comparaisons approfondies entre caricature et littérature et fait de celle-ci un repoussoir pour déterminer l'autonomie et la force de l'image satirique en 1830-1850. Le paradigme mimético-expressif, qui soutient l'argumentation de l'auteur, joue alors deux fonctions distinctes : d'une part il contribue à définir l'image caricaturale et, d'autre part, il oriente le jugement de Champfleury sur des écrivains contemporains dont l'esthétique instaure avec les classes populaires un rapport contestable. La critique vise Zola et sa représentation des classes populaires et les Goncourt pour l'idée qu'ils se font de l'art des classes qu'ils disent inférieures. On peut donc conclure que Champfleury non seulement nie un rapport d'équivalence entre satire graphique et satire verbale, mais exprime l'idée que la littérature contemporaine doit trouver ses ressources dans la caricature, et non l'inverse. Elle aurait besoin d'être informée par la grille herméneutique de l'art caricatural pour analyser la réalité et résoudre les difficultés inhérentes à la représentation d'un monde moderne en crise. La crise de la littérature elle-même, subordonnée à une crise des consciences, pourrait être surmontée par référence à l'outil - on pourrait dire aussi bien la clé herméneutique - que la caricature figure pour lui.

BIBLIOGRAPHIE

I. Bibliographies et dictionnaires

M. Clouard, *L'œuvre de Champfleury dressée, d'après ses propres notes, et complétée*, Paris, Léon Sapin, 1891.

H. Duccini (dir.), *Bibliographie française de l'image satirique*, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2008.

Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle, par Pierre Larousse, Paris, Librairie classique Larousse et Boyer, 17 vol., 1867-1890.

Le Robert. Dictionnaire de la langue française, Paris, 2004.

H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, 1998.

Solo (dir.), *Dico Solo : Plus de 5000 dessinateurs de presse & 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004.

II. Ouvrages généraux

H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

L. Dumont, *Des Causes du rire*, Paris, Durand, 1862.

S. Duval, M. Martinez, *La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000.

S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig-Wien, Deuticke, 1905 [tr. it: *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998].

G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, Quodlibet, Macerata, 2006.

G. Roque (dir.), *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Arts », 2000.

S. Rota Ghibaudi, *Storia delle idee politiche economiche e sociali*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, vol. V, 1972, p. 127-246.

T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

T. Todorov, « Texte », in O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences humaines*, Paris, Seuil, 1979, p. 375-382.

B. Vouilloux, *Écritures de fantaisie. Grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Hermann, 2008.

Littérature

I. Documents analysés

H. de Balzac, *Œuvres diverses*, édition dirigée par P.-G. Castex et établie par R. Chollet, C. et R. Guise, t. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

Ch. Baudelaire, *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, éd. établie par C. Pichois, Paris, Gallimard, 1992.

J.-M. Boyer de Nîmes, *Histoire des caricatures de la révolte des Français*, Paris, De l'Imprimerie du Journal du peuple, 2 vol., 1792.

E et J. de Goncourt, *Charles Demailly*, éd. A. Wrona, Paris, Flammarion, 2007.

E. et J. de Goncourt, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1895 [1^e éd., 1854].

E. Jaime (dir.), *Musée de la caricature ou Recueil des caricatures les plus remarquables publiées en France depuis le quatorzième siècle jusqu'à nos jours, pour servir de complément à toutes les collections de mémoires, calquées et gravées à l'eau-forte sur les épreuves originales du temps...*, 2 vol., Paris, Delloye, 1838.

Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle, Paris, L. Curmer, 1840-1842, t. I, p. 49-56.

Scènes populaires, dessinées à la plume par Henry Monnier, ornées d'un portrait de M. Prudhomme et d'un fac-similé de sa signature, Paris, Levavasseur et Urb. Canel, 1830.

II. Œuvres de Champfleury (en ordre chronologique)¹

« Les Amateurs d'autrefois », in *L'Artiste*, 12 mai 1844, p. 20-22 et 2 juin 1844, p. 67-68.

« Une visite au Louvre », in *L'Artiste*, 12 octobre 1844, p. 240-242.

« Historiette d'hier, pour servir aux peintres d'aujourd'hui », in *Le Corsaire Satan*, 8 et 17 décembre 1844.

« La Galerie des dessins du Louvre », in *L'Artiste*, 16 février 1845, p.99-101 et 9 mars 1845, p. 150-152.

«Marianna le peintre», in *Le Corsaire Satan*, 26 juillet 1845.

« Canonnier », in *Le Corsaire Satan*, 19 janvier 1846 (ensuite dans *Les Grands Hommes du Ruisseau*, Paris, Michel Lévy frères, 1852).

« Monsieur Prudhomme au Salon », in *La Silhouette*, 22 mars 1846, n. 64, p. 848-850 (ensuite dans *Pauvre Trompette. Fantaisies de printemps*, Paris, Sartorius, 1847, p. 15-44).

«Il Bamboccio», in *Le Corsaire Satan*, 21 juin 1846.

« Du portrait, MM. Court, Winterhalter, Heuss, Cattlin, Bogand, Jeanron, Flandrin, Dauvergne, Guignet, Amaury-Duval, etc. », in *Le Corsaire Satan*, 9 mai 1846.

« Les Noirau », in *Le Corsaire Satan*, 30 et 31 juillet ; 1^{er}, 2, 5, 6 et 7 août 1846.

¹ Nous signalons ici les textes qui ont été l'objet d'une analyse détaillée au sein de cette thèse. Pour le *corpus* complet des œuvres lues, se rapporter à la bibliographie établie par Maurice Clouard d'après les notes de Champfleury (p. 309, point I).

« Le Don César du Musée de la Haye », in *L'Artiste*, 11 juillet 1847, p. 18-21.

Pauvre Trompette. Fantaisies de printemps, Paris, Sartorius, 1847.

Les Excentriques, suivi des *Grands Hommes du Ruisseau*, Paris, Michel Lévy, 1856 [1^e éd. : 1852].

Contes d'été, Paris, V. Lecou, 1853.

Les Bourgeois de Molinchart, Paris, Librairie Nouvelle, 1855.

Le Réalisme, Paris, Michel Lévy, 1857 (réimpression : Genève, Slatkine, 1967).

« Les petits journaux », manuscrit inédit de la collection Legras, publié par L.-P. Raybaud, in *Champfleury entre l'étrange et le réel*, *op. cit.*, p. 1387-1388.

Histoire de la caricature moderne, Paris, E. Dentu, s. d. [1865].

Histoire de la caricature antique, 2^e éd., Paris, E. Dentu, 1867 [1^e éd. : 1865].

Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution, Paris, E. Dentu, 1867.

Histoire de l'imagerie populaire, Paris, E. Dentu, 1869.

Histoire de la caricature au Moyen Âge et sous la Renaissance, Paris, E. Dentu, s. d. [1872].

Souvenirs et portraits de jeunesse, Paris, E. Dentu, 1872.

Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration, Paris, E. Dentu, 2^e éd., s. d. [1877 ; 1^e éd. : 1874].

Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue, Paris, E. Dentu, 1880.

Les vignettes romantiques, Paris, E. Dentu, 1883.

Le Musée secret de la caricature, Paris, E. Dentu, 1888.

Œuvres posthumes : salons 1846-1851, éd. établie par J. Troubat, Paris, A. Lemerre, 1894.

Un coin de littérature sous le Second Empire : Sainte-Beuve et Champfleury. Lettres de Champfleury à sa mère, à son frère et à divers, éd. établie par J. Troubat, Paris, Société du Mercure de France, 1908.

Son regard et celui de Baudelaire, éd. établie par G. et J. Lacambre, Paris, Hermann, 1990.

III. Etudes sur Champfleury

L. Abélès, G. Lacambre, *Champfleury. L'art pour le peuple*. Réunion des musées nationaux, Catalogue de l'Exposition du Musée d'Orsay (13 mars-17 juin 1990), «Les dossiers du Musée d'Orsay», n. 39, 1990.

G. Bonnet (dir.), *Champfleury écrivain chercheur*, Paris, Champion, 2006.

E. Bouvier, *La Bataille réaliste (1844-1857) : Champfleury, la Bohème, Courbet, Max Büchon, Dupont, Mathieu, la Cénacle réaliste*, Paris, Fontemoing & C^{ie} éditeurs, 1913.

S. Disegni, «La poésie en prose dans les contes, *Les Excentriques* et *Les Grands hommes du ruisseau* », in G. Bonnet (dir.), *Champfleury écrivain chercheur, op. cit.*, p. 389-412.

B. Laville, «Espace romanesque et effet-personnage : la province de Champfleury», in G. Bonnet (dir.) *Champfleury écrivain chercheur*, Paris, Champion, 2006, p. 177-187.

B. Louichon, « Champfleury : du bric-à-brac à la collection », in J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 293-314.

B. Louichon, « Molinchart : ses objets, ses discours, son roman », in G. Bonnet (dir.) *Champfleury écrivain chercheur, op. cit.*, p. 189-199.

A. Montandon, « La province dans l'œuvre de Champfleury », in *Province-Paris : Topographies du XIX^e siècle*, Publications de l'université de Rouen, 2000, p. 231-250.

L.-P. Raybaud, *Champfleury entre l'étrange et le réel. Essai sur son évolution littéraire*, Thèse d'état sous la direction d'Henri Mitterand, Université Paris 3, 3 tomes, 1990.

Ridiculosa, n. 9 : dossier « Jules Champfleury », textes réunis par Louis Lévy, Brest, Université de Bretagne occidentale, décembre 2002.

B. Tillier, « Champfleury, historien et érudit de la caricature », in *Gavroche*, n. 89, sept.-oct. 1996, p. 13-17.

B. Vouilloux, *Un art sans art. Champfleury et les arts mineurs*, Lyon, Fage éditions, 2009.

IV. Articles de presse

Courtois, « Salon 1846. La Sculpture », in *Le Corsaire Satan*, 3 avril 1846.

É. de Girardin, *La Presse*, 15 juin, 1836.

Auguste Jal, *Songe drolatique*, in *La Silhouette*, 24 décembre 1829, tome I, 1^{re} livraison.

Le Journal pour rire, numéro spécimen, décembre 1847.

Ch. Philipon, « En voulant que la presse ne parle de personne et de rien, ils la forceront à parler de tout et de tout le monde », in *Le Charivari*, n. 224, 12 août 1835.

«Réunion du *Corsaire* et de *Satan*», in *Le Corsaire Satan*, samedi 7 septembre 1844, 22^e année, n. 9820, p. 1.

V. Etudes sur la presse

C. Bellanger, J. Godechot, P. Guiral, F. Terrou (dir.), *Histoire générale de la presse française*, vol. 4, Paris, PUF, 1969-1976.

H. Bouchot, *La lithographie*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1895.

P. J. Edwards, « Dossier : La revue *L'Artiste* (1831-1904) », in *Romantisme*, 1990, vol. 20, n. 67, p. 111-118.

F. Erre, *Les Armes du rire : la presse satirique en France 1789-1848*, Thèse sous la direction de Dominique Kalifa, Université Panthéon-Sorbonne, 2007.

R. J. Goldstein, *Censorship of Political Caricature in Nineteenth-Century France*, Kent State University Press, 1989.

E. Hatin, *Histoire politique et littéraire de la presse en France*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861.

A. Huon, « Charles Philipon et la maison Aubert (1829-1862) », in *Études de presse*, 1957, p. 67-76.

D. Kalifa et A. Vaillant, « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle », *Les Temps des médias*, n. 2, avril 2004, p. 197-214.

G. Robb, *Le Corsaire-Satan en Silhouette. Le milieu journalistique de la jeunesse de Baudelaire*, Publication du Centre W. T. Bandy d'Études baudelairiennes, n. 3, Nashville, Vanderbilt University, 1985.

P. Serna, *La République des girouettes*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 194-250.

M.-È. Thérenty, « L'esprit de la petite presse satirique : épigramme et caricature », in *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n. 19, 2005, dossier : *La Petite presse*, p. 15-19.

M.-È. Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007.

M.-È. Thérenty, « Le petit journal littéraire à l'époque romantique », in *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n. 19, 2005, dossier : *La Petite presse*, p. 7-12.

M.-È. Thérenty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion, 2003.

M.-È. Thérenty, A. Vaillant (dir.), *1836, l'an 1 de l'ère médiatique: étude littéraire et historique du journal "La Presse" d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau monde, 2001.

M.-È. Thérenty, A. Vaillant (dir.), *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2004.

VI. Ouvrages généraux sur la littérature du XIX^e siècle

J.-L. Cabanès, J.-P. Saïdah, *La fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

S. Berthelot, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (185-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Champion, 2004.

P. Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Editions du Seuil, 1994.

P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

P.-G. Castex, *Le Conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1994 (1^{ère} éd. 1951).

Ph. Hamon, *Imagerie. Littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, nouvelle édition, 2007.

M. Milner, *La Fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982.

C. Pichois, *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris José Corti, 1963.

N. Preiss : *Les physiologies en France au XIX^e siècle : étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1999 [1^{re} éd : Lille 3, ANRT, 1988].

N. Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

D. Sangsue, *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987.

K. Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, Munich, Wien, Carl Hanser Verlag [tr. fr. : *La capitale des signes : Paris et son discours*, Paris, Edition de la Maison des sciences de l'homme, 2001].

VII. Etudes sur les écrivains du XIX^e siècle

R. Chollet, *Balzac journaliste : le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983.

J.-F. Jeandillou, « Le tribunal des lettres: Nodier et *Les Questions de littérature légale* », in *Revue d'Histoire littéraire de France*, 1999, n. 1, p. 57-74.

C. Pichois, *Philarète Chasles et la vie littéraire au temps du romantisme*, 2 tomes, Paris, José Corti, 1965.

B. Tolley, « Balzac et *La Caricature* », in *L'Année balzacienne*, janvier-mars 1961, p. 23-35.

A. Vaillant, « Balzac avant *La Comédie Humaine* : du philosophe fictif au romancier du réel », in *Paratextes balzaciens. « La Comédie Humaine » en ses marges*, études réunies par R. Le Huenen et A. Olivier, Toronto, Centre d'études du XIX^e siècle Joseph Sablé, 2007, p. 193-204.

M.-A. Voisin-Fougère, « La blague chez les Goncourt », in *Les Frères Goncourt : art et écriture*, édition préparée par J.-L. Cabanès, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 71-90.

Image

I. Illustrations

(ill. 1) H. Monnier, *Songe drolatique*, in *La Silhouette*, 24 décembre 1829, tome I, 1^{ère} livraison.

(ill. 2) T. Johannot, *Rêve*, in *La Silhouette*, 21 janvier 1830, tome I, 5^e livraison.

(ill. 3) Grandville (pseudonyme de Jean-Ignace-Isidore Gérard), *Mœurs aquatiques. Un Rapt*, in *La Silhouette*, 20 mai 1830, tome II, 9^e livraison.

(ill. 4) Ch. Philipon, *Croquades faites à l'audience du 14 novembre du 14 novembre*, autographe publié dans le supplément au numéro 56 de *La Caricature*, 24 novembre 1831.

(ill. 5) H. Daumier, *Ah ! His ! ... Ah ! His ! Ah ! His ! ...*, in *La Caricature*, 19 juillet 1832.

(ill. 6) H. Daumier, *D'Arg ...*, in *La Caricature*, planche n. 188 de la série *Les Célébrités de La Caricature*, 9 août 1832.

(ill. 7) H. Daumier, *Chimère de l'imagination. – Mon Dieu ! si j'allais faire un enfant à tête de Poire ... ou bien en Lobeau ... un d'Argout ... un Sout ... un Dupin ... ah ! mon Dieu ! un Kératry !!!!*, in *Le Charivari*, planche n. 244 de la série *L'Imagination*, 7 février 1833.

(ill. 8) A. Bouquet, *Ecce Homo !*, in *La Caricature*, planche n. 239, 17 janvier 1833.

(ill. 9) H. Émy, *Ouverture de l'Exposition*, in *La Silhouette*, n. 64, 22 mars 1846.

(ill. 10) Première page de « Monsieur Prudhomme au Salon » de Jules Champfleury (avec une vignette anonyme), in *La Silhouette*, série *Tableaux de Mœurs*, n. 64, 22 mars 1846, p. 848.

(ill. 11) *L'Atelier du peintre. D'après une fresque de la casa Carolina, à Pompéi*, in *Histoire de la caricature antique, op. cit.*, p. 59.

(ill. 12) Frontispice de *l'Histoire de la caricature antique* [édition de 1867].

(ill. 13) *D'après un bronze du cabinet des médailles*, in *Histoire de la caricature antique, op. cit.*, p. 125.

(ill. 14) *D'après une figure de terre cuite. Achat de Champfleury à la vente du cabinet du vicomte de Janzé (16 avril 1866)*, in *Histoire de la caricature antique, op. cit.*, p. 134.

(ill. 15) *D'après une fresque trouvée à Herculanium en 1745*, in *Histoire de la caricature antique, op. cit.*, p. 79.

(ill. 16) Frontispice de *l'Histoire de la caricature moderne*.

(ill. 17) *D'après une vignette de 1761*, in *Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue, op. cit.*, p. 295.

(ill. 18) *Fac-simile d'un croquis de Léonard de Vinci*, in *Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue*, op. cit., p. 115.

II. Ouvrages généraux

L. B. Alberti, *De la statue et de la peinture* traduit du latin en français par Claudius Popelin, Paris, A. Lévy, 1868.

Catalogue complet du Salon de 1846, annoté par A.-H. Delaunay, Paris, Bureau du Journal des Artistes, 1846.

Les Catalogues des Salons, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2001, vol. III (1835-1840), IV (1841-1845), V (1846-1850), VI (1852-1857), VII (1859-1863), VIII (1864-1867), IX (1868-1870).

A. Chastel, *La Grottesque*, Paris, Le promeneur, 1988.

Marie-Claude Chaudonneret, *La Figure de la République. Le concours de 1848*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987.

F. Haskell, *History and its Images: Art and Representation of the Past*, New Haven, London, Yale University Press, 1993 [tr. it. : *Le immagini della storia: l'arte e l'interpretazione del passato*, Torino, Einaudi, 1997].

«Imagerie», in *Grand dictionnaire universel du XIX siècle*, par Pierre Larousse, vol.9, 1866, p. 575.

D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, The Warburg Institute, University of London, 1947.

L. da Vinci, *Trattato della pittura*, introduzione e apparati a cura di Ettore Camesasca, Vicenza, Pozza, 2000.

III. Ouvrages d'analyse

A. Deligne, «Comment penser ensemble peinture et caricature?», in *Ridiculosa*, n. 11 : « Peinture et caricature », Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2004, p.11-25.

A. Duprat, « L'éteignoir », in *Ridiculosa*, n. 8 : *Les procédés de déconstruction de l'adversaire*, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2001, p. 124-125.

A. Duprat, *Image et histoire. Outils et méthode d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007.

L. Gervereau, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, Éditions La Découverte, 2000 (1^{re} édition, 1996).

Ridiculosa, n. 8 : « Les procédés de déconstruction de l'adversaire », Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2001.

IV. Etudes sur l'image satirique

A. de Baecque, *La Caricature révolutionnaire*, Presses du C.N.R.S, 1989.

A. Duprat, « Le regard d'un royaliste sur la Révolution : Jacques-Marie Boyer de Nîmes », in *Annales historiques de la Révolution française*, Numéro 337. URL : <http://ahrf.revues.org/document1505.html>

F. Erre, « Art, peinture et caricature dans *La Silhouette* », in *Ridiculosa*, n. 11 : « Peinture et caricature », Actes du colloque de Brest (13-15 mai 2004), p. 51-59.

A. Félibien, « Chargé », in *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent : avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1676, p. 520.

E. H. Gombrich, « Imagery and Art in the Romantic Period », in *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, London, Phaidon Press Ltd, 1963 [tr. it. : « L'arte e le figurazioni satiriche nell'epoca romantica », in *A cavallo di un manico di scopa. Saggi sulla teoria dell'arte*, Torino, Einaudi, 1971, p. 182-192].

E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A study in the Psychology of pictural Representation*, Oxford, Phaidon Press, Ltd, 1960 [tr. fr. : *L'Art et l'illusion, psychologie de la*

représentation picturale, Paris, Gallimard, 1971 ; tr. it. : *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1965].

E. Kris, « Psychology of Caricature », in *Imago*, XX, 1934, et in *International Journal of Psycho-Analysis*, XVII, 1936 [tr. it. : « Psicologia della caricatura », in *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, p. 169-184].

E. Kris, E. H. Gombrich, «The Principles of Caricature», in *British Journal of Medical Psychology*, XVII, 1938 [tr. it. : « Principes de la caricature », in *Psychanalyse de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 231-250].

M. Jouve, *L'Âge d'or de la caricature anglais*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1983.

C. Langlois, *La Caricature contre-révolutionnaire* Presses du C.N.R.S., 1989.

M. Lo Feudo, «Les 'religions' révolutionnaires de 1848 entre caricature et récit excentrique. Le cas des socialistes utopiques», in *Ridiculosa*, n. 15 : « Caricature et religion(s) », Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2008, p. 219-232.

S. Le Men, «Les images sociales du corps», in A. Corbin (dir.) *Histoire du corps*, vol. 2, Paris, Seuil, 2005, p. 119-143.

S. Le Men, « *Mœurs aquatiques* : Une lithographie de Grandville 'expliquée' par Balzac », in *Gazette des Beaux-arts*, 130^e année, janvier-février 1988, p. 63-70.

L. Lévy, « Quelques remarques sur la caricature à partir de Léonard de Vinci et d'Annibal Carrache », in *Ridiculosa*, n. 9 : « Jules Champfleury », Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2002, p. 129-155.

M. Melot, *L'Œil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Friburg, Office du Livre, 1975.

J.-F. Revel, «L'invention de la caricature», in *L'Œil*, n.109, 1964, p.12-21.

A. Schrober, «La caricature, genre populaire ou divertissement pour intellectuels?», in *Ridiculosa*, n. 9 : « Jules Champfleury », Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2002, p. 171-181.

R. Searle, C. Roy, B. Bornemann, *La Caricature : Art et manifeste. Du XVI^e siècle à nos jours*, Genève, Skira, 1972.

M. Silhouette, « Le grotesque entre la marge et le cadre », in C.-M. Bosséno, F. Georgh, M. Silhouette (dir.), *Le Rire au corps : Grotesque et caricature*, n.10, 2000, p. 9-21.

G. Simmel, « Das Problem des Portraits », in *Die neue Rundschau*, XXIX, Bd. 2, 1918, p. 1336-1344 [tr. fr. : «Le problème du portrait», in *Philosophie de la modernité*, t. II, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2004, p. 149-163].

V. Sueur-Hermel, «Avant la lettre: lithographies de Daumier pour *Le Charivari*», in *Revue de la BNF*, n. 19, 2005, p. 21-25.

B. Tillier (dir.), *À la charge! La Caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2005.

V. Etudes sur les artistes

D. Benati, *Annibale Carracci e il vero*, Milano, Electa, 2006.

P. F. de Chantelou, *Journal du voyage du Bernin en France*, manuscrit inédit publié et annoté par M. Ludovic Lalanne, Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1885.

S. Le Men, *Daumier et la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008.

A. Marie, *Henry Monnier (1799-1877)*, Genève, Slatkine, 1983 [1^e éd. 1931].

A. Renonciat, *La Vie et l'œuvre de Grandville*, Paris-Courbevoie, ACR éd- Vilo, 1985.

ANNEXE

« Prospectus » de *La Caricature*, par Honoré de Balzac.¹

En France, comme en Angleterre, la caricature est devenue un pouvoir. Mais autant nos voisins sont froids et allégoriques dans leurs compositions, autant nous sommes francs dans nos attaques et clairs dans nos allusions. Notre dernière révolution a prouvé toute l'importance du crayon de nos dessinateurs. Charlet ne réveillait pas moins les souvenirs de notre liberté, par ses tableaux, que Béranger par ses chansons. Henri Monnier stigmatisait avec audace les ridicules du gouvernement déchu. Un artiste courageux a peut-être avancé d'un jour notre triomphe, en publiant le buste d'un jésuite.² Aussi, depuis 1789, la caricature a été un besoin pour notre pays. Elle y est éminemment populaire ; et si, jusqu'à présent, elle ne s'est pas rendue périodique, comme la pensée ou comme la plaisanterie, c'est que le prix de la gravure interdisait cette spéculation. Ce n'étaient pas les rieurs qui manquaient aux estampes, mais les estampes aux rieurs. Aujourd'hui les procédés de la lithographie ont permis de rendre presque vulgaire cette jouissance exquise que les Parisiens seuls pouvaient renouveler tous les jours dans les rues, ou çà et là sur les boulevards. L'affluence et la joie des amateurs qui fréquentent ces musées en plein vent ont constaté d'avance le succès d'un journal qui aurait pour but de faire participer la province à ces saillies d'atelier qui casent de si vifs plaisirs, à ce langage éphémère que créent les railleries de l'opposition. Être instruit de tout, *être à la hauteur de son siècle*, disent les écrivains doctrinaires, devient une nécessité. Le succès du *Figaro* a été fondé sur la légitime curiosité qu'avaient les départements d'assister aux moindres détails de la lutte établie entre le pouvoir et les frondeurs. L'opposition des artistes, ayant quelque chose de plus incisif que la plaisanterie écrite, puisqu'elle parle tout à la fois aux yeux et à l'esprit, ne doit pas obtenir une moindre approbation. D'ailleurs, il se joint aux considérations d'intérêt personnel que chacun trouve dans l'abonnement à un journal, une intention

¹ Publié en octobre 1830. Ce numéro-spécimen n'est pas numéroté.

² Il s'agit de la caricature de Philippon qui représentait Charles X en jésuite et qui avait été publiée dans *La Silhouette* le 1^{er} avril 1830.

généreuse qui, en France, peut, plus qu'en tout autre pays, être étendue et adoptée.

En soutenant cette entreprise, les abonnés s'associeront à une œuvre nationale. En effet, aujourd'hui, les arts n'ont que très peu de salaire à attendre du pouvoir. Le peuple sait, seul, solder les artistes avec magnificence. En Angleterre, une idée heureuse, une juste satire sont accueillies par tout le monde ; et la plus faible somme, mille fois donnée, y récompense largement l'artiste ou l'industriel. Ainsi, favoriser notre journal, c'est, en quelque sorte, nationalement rémunérer des artistes qui recevront avec d'autant plus de plaisir le prix de leurs travaux qu'ils resteront indépendants, n'auront point à rougir, et pourront connaître sans flatterie la mesure de leur talent. Ces observations disent énergiquement que nous n'offrirons pas ces dessins énigmatiques dont l'auteur dont l'auteur seul a le mot, ou de détestables productions qui souvent convertissent en dégoût un plaisir attendu. La position des éditeurs et leurs arrangements avec la maison qui, la première, a compris la nécessité de créer un *magasin de caricatures et de lithographies*, permettent de choisir pour ce journal l'élite des idées si puissantes et si originales des Victor Adam, Bellangé, Charlet, Decamp, Grandville, Grenier, Henri Monnier, Pigal, etc.

Cette promesse, presque toujours illusoire dans un prospectus, sera sévèrement tenue, parce que les éditeurs ont conçu la bonne foi comme le seul moyen d'obtenir aujourd'hui quelque succès.

Le texte, joint au journal, sera fidèle au titre, quelque difficile que cela puisse apparaître. N'est-ce pas une idée heureuse que d'avoir deviné qu'à Paris une littérature spéciale dont les créations pouvaient correspondre aux folies des dessinateurs ? La *charge*, car nous nous permettrons ici ce mot technique des ateliers, la charge que Charles Nodier a faite des divers styles dans ses *Questions de littérature légale* ; les *Contes fantastiques* par lesquels Hoffmann s'est moqué de certaines idées ; les peintures des mœurs parisiennes, arabesques délicates dont les journaux sont souvent ornés, nous ont suggéré de réunir des caricatures écrites à des caricatures lithographiées. Ainsi la plume et le crayon n'épargneront ni les jeunes antiquités de nos théâtres, ni les acteurs, ni les médiocrités. Le théâtre politique, les niaiseries de nos hommes d'État, les ridicules de nos mœurs, les systèmes littéraires dont nous raffolons, tout enfin, passera sous le fouet élégant d'une satire de bonne compagnie.

Ainsi, en peu de temps, nos abonnés posséderont une histoire vive, parlante, colorée de nos mœurs et de notre politique. CENT QUATRE PLANCHES, payées *quarante-six francs* par an, deviendront presque un luxe. Qui n'a pas souvent envié ce privilège, en apparence réservé aux gens riches, de combattre l'ennui chez certaines personnes en leur apportant un album fécond en dessins, qui attire le rire sur les lèvres sérieuses, et fait passer plus d'une heure de gaieté ? Ressource de plus d'un campagnard, amusement de la ville, satire politique, parodie littéraire, toujours frondeuse, LA CARICATURE n'a donc pas à créer des lecteurs et des consommateurs, elle les trouve tous faits et bienveillants.

DIVISION DU TEXTE

Chaque numéro contiendra un article intitulé : *Caricatures morales, religieuses, politiques, scéniques, etc.*

Sous cette rubrique, nous entreprenons de faire la satire des ridicules généraux, quand les hommes qui les auront mis à la mode commenceront à s'en moquer.

Un second article sera destiné, sous le titre de *Caprices ou fantaisies*, à recueillir les débauches d'imagination qui échappent à nos meilleurs écrivains dont les folies sont quelquefois plus remarquables que leurs ouvrages sérieux.

Sous le nom de *Croquis* nous tâcherons d'offrir des scènes vraies, gracieuses, ou satiriques et piquantes, qui peindront les mœurs modernes. Quant à l'article *Charges*, le modèle que nous en donnons dans ce prospectus explique assez notre pensée : c'est un hommage rendu à cette littérature bouffonne et souvent profonde dont les *Scènes populaires* de Henri Monnier peuvent donner une idée.