

Thèse de doctorat présentée par

Cécile Guinand

à la Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Neuchâtel

pour obtenir le grade de Docteur ès lettres

Soutenue le 28 septembre 2018

Roman et caricature au XIX^e siècle

Balzac, *Illusions perdues* ; Flaubert, *L'Éducation sentimentale*

Directeur de thèse :

Daniel Sangsue, professeur, Université de Neuchâtel

Membres du jury :

Philippe Hamon, professeur émérite, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3)

Philippe Kaenel, professeur associé, Université de Lausanne

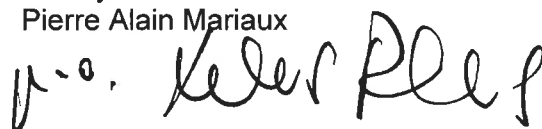
Nathalie Preiss, professeure, Université de Reims

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Daniel Sangsue, directeur de thèse, professeur émérite, Université de Neuchâtel ; M. Philippe Hamon, professeur émérite, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3) ; M. Philippe Kaenel, professeur associé, Université de Lausanne ; Mme Nathalie Preiss, professeure, Université de Reims autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Cécile Guinand en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 28 septembre 2018

Le doyen
Pierre Alain Mariaux



À celles et ceux qui m'ont accompagnée et entourée, et tout particulièrement

À mon directeur de thèse, Daniel Sangsue, pour son soutien bienveillant.

*Aux membres de mon jury, Nathalie Preiss, Philippe Hamon et Philippe Kaenel, pour leurs
critiques constructives.*

À Julie, pour sa relecture attentive, ses conseils avisés et ses encouragements constants.

À Karim, pour son attention, son respect et son amour.

À Mathilde, Rosalie et Raoul, pour leur présence.

Introduction

Avec *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*¹, Baudelaire parachève, en 1857, un processus de valorisation artistique de la caricature qui s'est amorcé au début du siècle et s'est vu confirmé sous la monarchie de Juillet. Anticipant les objections des académiciens, ces « cadavres pédantesques sortis des froids hypogées de l'Institut », le poète ose définir la caricature comme un « genre » artistique à part entière². Il en esquisse une esthétique et l'envisage comme un modèle poétique, notant que certaines « contiennent un élément mystérieux, durable, éternel, qui les recommande à l'attention des artistes³ ». Il ajoute que la caricature met en évidence les « symptômes moraux », mais aussi « littéraires » de la société contemporaine⁴.

Il apparaît ainsi que la caricature est une clef d'interprétation des *Fleurs du Mal* – Goya est un des « Phares⁵ » – comme du *Spleen de Paris*⁶. Cette étroite corrélation entre les essais de Baudelaire et son œuvre a ouvert la voie à l'étude plus générale des liens entre poésie et caricature. Cette relation est explicite chez Banville qui associe la caricature à la parodie dans plusieurs poèmes des *Odes funambulesques*⁷, mais elle peut également être implicite et l'appropriation par Verlaine et Rimbaud des codes de la caricature permet de mettre en lumière la portée politique de certains poèmes⁸.

Indéniable modèle pour l'écriture, la caricature peut-elle être pensée comme un genre littéraire ? Oui, répond Lucien Refort lorsqu'il publie, en 1932, le seul ouvrage entièrement consacré à ce jour à la *caricature littéraire*⁹. Si cet essai a le mérite de valoriser l'objet de notre étude en se concentrant sur le roman réaliste, il faut souligner ses nombreuses limites. Sans mentionner l'apport décisif de Baudelaire ni s'intéresser aux propos tenus par les écrivains sur

¹ Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 525-543.

² *Ibid.*, p. 526.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Ch. Baudelaire, « Les Phares », *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 13.

⁶ Sur la poétique de la caricature de Baudelaire, voir particulièrement : M. Hannoosh, *Baudelaire and Caricature. From the Comic to an Art of Modernity*, The Pennsylvania State University Press, 1992 ; J. A. Hiddleston, « Les poèmes en prose de Baudelaire et la caricature », *Romantisme*, n° 74, 1991, p. 57-64 ; Ph. Ortel, « Le poème en prose généré par l'image (Baudelaire et Banville) », *La Licorne*, n° 35, 1995, *L'Image génératrice de textes de fiction*, p. 63-75

⁷ C. Guinand, « “Bonjour, Monsieur Courbet !!!” Banville rencontre Courbet sur les voies de la parodie », *Poétique*, n° 174, 2013, p. 289-309 ; B. Bohac, « Poésie lyrique et caricature dans les *Odes funambulesques* de Théodore de Banville », *Études françaises*, vol. 51, n° 3, 2015, p. 27-52.

⁸ S. Dupas, « Poétique et politique de l'allégorie en vers : à propos du “Monstre” de Verlaine », *Romantisme*, n° 140, 2008, p. 85-98 ; S. Murphy, « Chant de guerre parisien : essai d'archéologie symbolique », *Parade sauvage. Revue d'études rimbaldiennes*, n° 7, 1991, p. 1-61 ; *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Paris ; Lyon, CNRS ; Presses universitaires de Lyon, 1991 ; *Rimbaud et la Commune. Microlectures et perspectives*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

⁹ L. Refort, *La Caricature littéraire*, Paris, Armand Colin, 1932.

l'art de la caricature, l'auteur se laisse aller à l'impressionnisme en soulignant « l'insuffisance caricaturale de Hugo ¹ » qui « recourt aux expressions les plus générales et les moins évocatrices² », en reprochant à la caricature balzacienne d'accorder trop d'importance aux nez³ et en plaçant Gautier au rang de caricaturiste d'exception, son excellence étant prouvée par son inestimable « instinct⁴ ». À aucun moment Lucien Refort n'évoque une relation concrète entre la caricature littéraire et la caricature visuelle⁵, pas plus qu'il ne définit la notion proposée par son titre.

Liliane Dubaux, dans sa thèse *La Caricature littéraire (1830-1870). L'exemple de Balzac et de Hugo* soutenue en 1988, pallie cette lacune définitionnelle et postule que « la caricature littéraire est à la caricature ce que le portrait littéraire est au portrait⁶ ». Il est vrai que les dictionnaires du XVII^e siècle définissent déjà la caricature comme un synonyme de « charge⁷ », terme dont le sens s'étend, comme pour le portrait, du domaine de la peinture à celui du discours : « On le dit aussi au figuré. *Ce médisant a chargé l'histoire qu'il nous raconte, il y a adjousté beaucoup de choses de son cru*⁸ ». Pierre Larousse, au XIX^e siècle, propose une acception littéraire de la caricature et la définit comme un « portrait chargé et contrefait avec ou sans intention⁹ ». Toutefois, les exemples qu'il donne – « *La comédie doit donner des portraits et non des caricatures* » ; « *C'est cette vérité dans la couleur qui distingue le portrait (littéraire) d'avec la caricature* » – laissent plutôt entendre que la caricature littéraire est involontaire – un mauvais portrait littéraire – et ne valorisent pas l'intention par laquelle un écrivain ambitionnerait d'égaler textuellement l'art de la caricature.

Par ailleurs, il faut noter que le portrait littéraire est un genre et que les *Portraits littéraires* de Sainte-Beuve, par exemple, n'ont pas d'équivalent du point de vue de la caricature. Liliane Dubaux souligne à juste titre que la caricature, chez Balzac et Hugo (mais sa réflexion peut

¹ *Ibid.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁵ Le choix de cette épithète *visuelle* – plus neutre qu'*iconique* – reprend la terminologie du Groupe µ, *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil, 1992. Elle sera utilisée lorsqu'il s'agira de marquer une différence entre la caricature textuelle et la caricature comme image dessinée par un caricaturiste.

⁶ L. Dubaux, *La Caricature littéraire (1830-1870). L'exemple de Balzac et de Hugo*, thèse soutenue à l'Université Mc Gill, Montréal, 1988, p. 54.

⁷ Par exemple, l'édition de 1762 du *Dictionnaire de l'Académie française* définit la « caricature » comme un « terme de Peinture, emprunté de l'italien. C'est la même chose que charge en peinture. Voyez CHARGE », *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Veuve de Bernard Brunet, 1762, vol. 1, p. 248.

⁸ A. Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts*, 1690, vol., n. p.

⁹ P. Larousse, *Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1870, t. III, p. 395.

s'étendre à d'autres écrivains), « n'est pas un but en soi ; elle n'est qu'un moyen¹ ». Cependant, il ne faut pas oublier que le portrait littéraire est aussi défini comme un morceau descriptif, « comme une figure macrostructurale de second niveau² ». En ce sens, il semble possible de faire valoir la notion de caricature littéraire et de lui appliquer les questionnements de la critique qui, comme le rappelle Fabienne Bercegol, s'est, « dans le sillage des travaux de Philippe Hamon, [...] employé[e] à analyser les techniques de représentation du réel, les modalités de l'intégration narrative des morceaux descriptifs, leurs fonctions dans l'économie du récit, les compétences spécifiques de lecture requises, etc.³ ».

Toutefois, à l'instar des contributions universitaires récentes, et dans l'attente que la question soit un jour débattue, nous renoncerons à parler de *caricature littéraire*, notion qui suppose par trop l'idée d'un genre à part entière⁴. Il nous semble en revanche pertinent de considérer qu'un morceau descriptif pourra, dans certains cas, être qualifié de *caricature textuelle*. Le domaine de la caricature ayant, comme celui du portrait, des « frontières incertaines⁵ », nous ne nous contenterons pas de la définition de « portrait chargé et contrefait » donnée par Pierre Larousse. Tout en cherchant à définir la caricature le plus empiriquement possible, nous prendrons soin de toujours envisager son inscription textuelle en lien avec son modèle visuel d'origine⁶. Il s'agira finalement de ne pas négliger ses dimensions contextuelle et médiatique qui nous orienteront sur les enjeux de son appropriation littéraire.

Cette petite mise au point théorique effectuée, nous pouvons constater que le choix de Lucien Refort de mettre en relation caricature et roman réaliste, bien que mal motivé, est évident déjà au XIX^e siècle. Pierre Larousse affirme ainsi que « l'historien qui veut reproduire exactement notre époque doit forcément étudier l'œuvre de Daumier avec autant de soin que la *Comédie humaine* de Balzac, ou les grandes séries de Gavarni⁷ ». Lieu commun, ce rapprochement entre le roman balzacien et les séries de Daumier et Gavarni nous invite à penser plus avant le lien entre réalisme littéraire et caricature, souvent souligné, mais peu

¹ L. Dubaux, *La Caricature littéraire (1830-1870)...*, op. cit., p. 56.

² G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 275.

³ F. Bercegol, « Le "siècle des portraits" », *Romantisme*, n° 176, *Le Portrait*, 2017, p. 8.

⁴ Nous regrettons ainsi d'avoir un peu rapidement intitulé un article « La Caricature littéraire : *L'Éducation sentimentale* de Flaubert », *Quêtes littéraires*, n° 5, *De l'image à l'imaginaire*, 2015, p. 65-77.

⁵ F. Bercegol, « Le "siècle des portraits" », art. cit., p. 8.

⁶ Fabienne Bercegol insiste, au sujet du portrait littéraire dans les *Mémoires d'outre-tombe*, sur cette double exigence : « il s'agira bien sûr d'analyser les procédés de description du corps humain et les choix esthétiques qu'ils manifestent, mais aussi de mesurer l'influence du modèle pictural dans le travail de représentation dont hérite le portrait littéraire », *La poétique de Chateaubriand. Le portrait dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 147. La chercheuse consacre d'ailleurs un chapitre de son ouvrage au « portrait caricatural » (*Ibid.*, p. 186-227), chapitre qui nous a encouragée à poursuivre dans cette voie.

⁷ P. Larousse, « Daumier », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 17 vol., Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866-1876, t. VI, p. 145.

systématiquement étudié. Nous partirons donc de l'intuition de Lucien Refort en postulant que l'étude de la relation entre littérature et caricature ouvrira de nouvelles perspectives sur le roman réaliste, de la même manière qu'elle a renouvelé la lecture de la poésie de Baudelaire, Banville, Verlaine et Rimbaud.

Préciser le lien entre caricature et réalisme littéraire implique d'abord de constater que Lucien Refort se trompe lorsqu'il affirme que la caricature est un moyen pour la littérature de « s'acheminer vers un plus grand réalisme¹ » parce qu'elle représente « les laideurs de la réalité² ». En effet, la caricature n'est pas seulement une copie du laid mais, pour reprendre les termes de Bertrand Tillier, une « esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation³ ». Bien que plus éloignée son modèle que ne l'est le portrait, la caricature est souvent perçue comme « le miroir le plus fidèle de la vie⁴ ». Bertrand Tillier note ainsi qu'elle découle bien « du réalisme et de ses avatars », moins par ses propriétés formelles que parce qu'elle cherche « à inventorier et à organiser le monde visible, pour en révéler et en expliciter les fonctionnements moraux ou sociaux⁵ ». En ce sens, Philippe Hamon, dans son ouvrage *Puisque réalisme il y a*, relève que, dans le cas du réalisme littéraire, « l'imitation et l'effet de réel peuvent être parfaitement compatibles avec les transformations de corps les plus déformées par “la charge”⁶ ». L'écrivain réaliste conçoit ainsi le réel comme « ce qui est caché, ce qui est “dessous”, ce qui n'est pas visible, et qu'il faut donc dévoiler⁷ », et nous pouvons entrevoir ici l'intérêt que revêt la caricature qui poursuit le même but.

Parce que leur titre et leur intrigue les apparentent à la poétique réaliste du dévoilement qui recourt à la caricature, nous nous concentrerons sur deux romans : *Illusions perdues* de Balzac et de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert⁸. Leurs similitudes comme leurs dissemblances favorisent leur confrontation, et nous souhaitons pousser l'analyse des jeux de récupérations et de contrastes en poursuivant l'analyse comparative de Gisèle Séginger qui

¹ L. Refort, *La Caricature littéraire*, op. cit., p. 202.

² *Ibid.*, p. 8.

³ B. Tillier, « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », in *Esthétique du rire*, éd. A. Vaillant, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 259-275.

⁴ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français, Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 544.

⁵ B. Tillier, « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », art. cit., p. 272.

⁶ Ph. Hamon, *Puisque réalisme il y a*, Genève, La Baconnière, « Langages », 2015, p. 222.

⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁸ H. de Balzac, *Illusions perdues*, éd. Jacques Noiray, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2013 ; G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, éd. Pierre-Marc de Biasi, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2002. Dès à présent, nous référerons entre parenthèses à la pagination de ces deux éditions.

démontrait que *L'Éducation sentimentale* était « à la fois un roman écrit par rapport et contre Balzac¹ ».

Guy Sagnes avait déjà brillamment résumé comment Flaubert s'était défait de « tentations balzaciennes² » dont subsistent, on le sait, deux mentions dans la bouche de Deslauriers : l'exhortation adressée à Frédéric – « rappelle-toi Rastignac dans *La Comédie humaine* » (65) –, et l'évocation de la promesse, faite au collègue, d'« imit[er] les Treize » (252)³, mentions qui font de Deslauriers « le point d'application de la critique d'un romantisme balzacien de l'ambition⁴ », incarné par Rastignac. Les brouillons de Flaubert révèlent cependant plusieurs autres rapprochements, gommés dans le texte final, entre son roman et *Illusions perdues*. Les manuscrits montrent que Frédéric était comparé à Lucien de Rubempré⁵. Or Lucien est décrit, dans *Illusions perdues*, comme un « ambitieux, sans volonté fixe, mais non sans désir » (483), portrait qui l'éloigne d'un héros comme Rastignac, mais qui autorise à le rapprocher de Frédéric⁶. Les exemples parlant parfois mieux que les remarques générales, arrêtons-nous sur la reprise successive de la vue de Paris depuis le Père-Lachaise dans *Le Père Goriot*, *Illusions perdues* et *L'Éducation sentimentale*, scène qui illustre bien l'évolution entre ces trois héros. Eugène lance un défi à la Capitale, Lucien déplore son amour et ses amitiés perdues (586), Frédéric « admir[e] le paysage » (564) comme un touriste. La volonté ambitieuse de Rastignac, l'introspection défaitiste de Lucien, la contemplation passive de Frédéric témoignent d'une progressive « démystification des mythes romantiques⁷ » qui s'amorce chez Balzac et sera radicalisée chez Flaubert.

Illusions perdues et *L'Éducation sentimentale* problématisent donc les représentations sociales et littéraires du réel à travers les personnages mis en scène. Cet enjeu les rapproche de la caricature qui enregistre en même temps qu'elle critique les différentes visions du monde des figures chargées. Lorsqu'elle est récupérée par le roman, elle sous-tend ainsi une réflexion sur les modes de saisie du réel. Philippe Hamon a bien montré dans *Imageries* que les images, au XIX^e siècle, « semblent forcer ou aider la littérature à se redéfinir⁸ », et la caricature, art de

¹ G. Séginger, « Flaubert lecteur de Balzac, *L'Éducation sentimentale* ou la réinvention du roman », *Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation*, éd. K. Matsuzawa, Nagoya, Nagoya University Press, 2009, p. 67.

² G. Sagnes, « Tentations balzaciennes dans le manuscrit de *L'Éducation sentimentale* », *L'Année balzacienne*, n° 2, 1981, p. 53-64.

³ *Ibid.*, p. 53-54.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁶ Ce rapprochement été noté par Guy Sagnes, *Ibid.*, p. 54-55, et par José-Luis Diaz, *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, Gallimard, « Foliothèque », 2001, p. 45.

⁷ J.-L. Diaz, *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 130.

⁸ Ph. Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2007, p. 309.

l'écart, offre d'autant mieux au romancier la possibilité de questionner le rapport entre la fiction, la réalité et ses représentations.

Des jalons posés jusqu'ici par la littérature critique consacrée aux relations entre roman et caricature découle le choix de structurer notre étude en deux parties. La première sera centrée sur la relation entre le texte et l'image, plus précisément sur les conditions qui permettent de soutenir que les écrivains s'approprient les codes de la caricature à partir de leurs réflexions théoriques sur cet art, mais aussi sur la base d'un terreau rhétorique que l'art visuel qu'est la caricature partage avec le texte littéraire. En effet, depuis les travaux d'Ernst H. Gombrich¹, il apparaît que la caricature est descriptible en termes rhétoriques. La figure de rhétorique ne peut-elle pas, en ce sens, être considérée comme un succédané de la figure dessinée ? Et les opérations privilégiées par les caricaturistes (la réduction, l'exagération, le contraste, l'animalisation, etc.) n'ont-elles pas leurs équivalents rhétoriques (la litote, l'hyperbole, le zeugme, l'analogie, etc.) ?

Sans prétendre réinventer ni souhaiter discuter la nébuleuse conceptuelle engendrée par les nouveaux horizons théoriques des études interdisciplinaires, notons que notre perspective relèvera ici de l'interartialité, de l'intersémiotité ou de l'interesthétisme, notions forgées à partir de l'intertextualité définie par Gérard Genette dans *Palimpsestes* et qui s'attache aux relations et interactions entre deux arts du point de vue de leurs contenus thématiques et formels². La description de Martinon qui, dans *L'Éducation sentimentale*, nous est présenté dans « une pension bourgeoise de la rue Saint-Jacques, bâchant sa procédure » tandis qu'« en face de lui, une femme en robe d'indienne repris[e] des chaussettes » (71) peut par exemple être rapprochée de la planche de Gavarni « Il fait son droit » de la célèbre série des *Étudiants de Paris* (fig. 1)³.

Ainsi que Genette l'a relevé au sujet de la transtextualité, la relation entre le texte et l'image n'est pas toujours « manifeste », mais peut aussi être « secrète »⁴. Dans le cadre de notre

¹ Nous pensons particulièrement à son article « L'arsenal des humoristes », in *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur l'art* [1963], Paris, Phaidon, 2003, p. 127-142.

² Empruntée à la terminologie genettienne, l'interartialité est implicitement équivalente de l'intertextualité, et il conviendrait donc de lui substituer la notion de transartialité qui serait le juste équivalent de la transtextualité. En vue de mieux correspondre à ce modèle, mais aussi de l'ouvrir, Bernard Vouilloux a proposé de parler de *relation transesthétique*, in *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1997.

³ Gavarni, « Il fait son droit », *Les Étudiants de Paris*, *Le Charivari*, le 5 août 1840, AB 655. . Nous référerons par ces initiales aux numéros du catalogue de M.-J.-F. Armelhaut et É. Bocher, *L'Œuvre de Gavarni, lithographies originales et essais d'eau-forte et de procédés nouveaux, catalogue raisonné* [1873], Dijon, Éditions de l'Échelle de Jacob, 2002. Au sujet de cette transposition, voir T. Kinouchi, « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit., § 34. Baudelaire avait, soit dit en passant, noté que les caricatures de Gavarni étaient devenues des exemples pour la jeunesse parisienne, in *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 559.

⁴G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7.

étude, sera manifeste toute relation affichée avec une caricature ou un caricaturiste. C'est le cas, par exemple, lorsque Balzac note que « ce chiffonnier avait une vieille figure digne de celles que Charlet a immortalisées dans ses caricatures de l'école du balayeur¹ » (fig. 2). Sera secrète – « implicite » selon la typologie de Liliane Louvel² – une présence repérée uniquement sur la base d'analogies formelles soulignées par certains « effets de texte³ », comme par exemple l'animalisation, la condensation et l'exagération que Flaubert mobilise pour décrire cette « espèce de singe-nègre, extrêmement chevelu » (449) qu'est l'acolyte de Compain. À noter que, dans un tel cas, la caricature textuelle est l'équivalent de la « gravure textuelle » définie par Evanghélia Stead, à savoir que « le texte seul finit par assumer l'allure et la fonction de gravure, indépendamment de la présence ou non d'estampes⁴ ».

Nous accepterons donc qu'une caricature textuelle puisse se passer d'une caution citationnelle, d'un renvoi explicite de l'auteur à une caricature ou un caricaturiste⁵, tout en prenant garde de ne pas faire un usage purement métaphorique de la notion, de peur de perdre de vue les liens avec son origine visuelle. Nous prendrons ainsi de la distance avec l'approche d'Andrea S. Landvogt qui, en se concentrant sur *Madame Bovary* de Flaubert, a proposé une définition très abstraite de la caricature textuelle, la concevant comme un processus de « reprise et modification⁶ ». Son analyse inclut tout discours rapporté qui laisse entendre la polyphonie, quand bien même aucun lien avec le paradigme optique ne serait ménagé par l'écrivain. Au risque de manquer d'audace en ne creusant pas ses hypothèses, nous pensons qu'il est préférable de rester au plus proche de l'art visuel qu'est la caricature, à savoir que sa version textuelle se présentera comme un énoncé descriptif qui évoque le corps d'un personnage de manière volontairement altérée. Nous suivrons en cela Gilles Bonnet qui a répertorié dans l'œuvre de Huysmans plusieurs « emprunts tacites » et « références explicites à la caricature graphique »⁷. Son étude démontre par ailleurs que la caricature est révélatrice de l'ensemble du projet

¹ H. de Balzac, *Une double famille*, *La Comédie humaine*, 12 vol., éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1980, t. II, p. 82.

² Liliane Louvel, au sujet des rapports entre littérature et peinture, propose de « graduer une échelle typologique, selon le degré de plus ou moins grande saturation picturale du texte », « Nuances du pictural », *Poétique*, n° 126, 2001, p. 176.

³ L. Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, PUR, 2010, p. 220.

⁴ E. Stead, « Gravures textuelles : un genre littéraire », *Romantisme*, n° 118, 2002, p. 114.

⁵ Nous ne suivons donc pas la définition de la « caricature écrite » proposée par Bernard Vannier qui note que « si l'on cherche à dégager les caractéristiques formelles qui permettent de la distinguer, de lui assigner une classe à part dans les portraits, on doit finalement se limiter au seul critère indéniable : la tautologie. Est caricatural le portrait qui le dit expressément », *L'Inscription du corps, pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 151.

⁶ A. S. Landvogt, « Caricature et citation : l'exemple de *Madame Bovary* », *Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes*, éd. J. Bem, U. Dethloff, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006, p. 113.

⁷ G. Bonnet, « Des ombres au tableau : *mimesis* et caricature », in *Huysmans à côté et au-delà*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, éd. J.-P. Bertrand, S. Duran et F. Grauby, Leuven, Peeters ; Vrin, 2001, p. 337-359, p. 358 pour la citation.

esthétique de l'auteur – « l'avènement d'un réalisme burlesque¹ » –, perspective qui nous semble très stimulante.

Dans cette première partie, nous réunirons donc les propos que les écrivains du XIX^e siècle ont tenus dans des ouvrages, essais et articles consacrés à la caricature, et postulerons qu'une quête de modèles littéraires y est en jeu. L'association systématique de Rabelais et Hoffmann à la caricature ne vient-elle pas appuyer cette hypothèse ? Les réflexions critiques sur les caricaturistes du passé permettant par ailleurs d'esquisser un modèle théorique pensé entre les deux pôles de la satire et de la fantaisie, nous nous demanderons en quoi Callot, Hogarth, Charlet et Goya reflètent les préférences esthétiques et idéologiques des hommes de lettres. Partant du constat que l'intérêt des écrivains découle directement des mutations du contexte éditorial au début de la monarchie de Juillet, nous verrons qu'ils pensent la caricature à l'horizon de la modernité. Alors que la caricature est dévaluée, quels seront les critères permettant de la réhabiliter et d'en faire un objet digne d'une inscription littéraire ? Nous les établirons en considérant trois dimensions essentielles de cet art : sa faculté à dévoiler le réel, sa mission analytique et subversive ainsi que ses qualités formelles de dessin et de composition.

Une fois décrite la conception historique et idéologique de la caricature vue par les écrivains, nous explorerons les possibilités et les enjeux d'une réappropriation textuelle de cet art visuel. Un personnage ridicule, bossu ou déguenillé qui nous apparaît caricatural est-il pour autant caricaturé ? Définir la caricature textuelle sera nécessaire pour pouvoir ensuite décrire, à l'exemple d'*Illusions perdues* et de *L'Éducation sentimentale*, les procédés rhétoriques qu'elle met en œuvre. Ceux-ci découlent, nous le verrons, de la commune appropriation par les caricaturistes et les écrivains des apports de la physiognomonie et de la phrénologie. Censées donner les moyens de traduire le caractère moral à partir du physique, ces pseudosciences conçoivent le corps comme un système de signes que s'approprient les écrivains comme les caricaturistes. Ces sciences du déchiffrement sont néanmoins souvent mises en doute, ce qui nous mènera à nous interroger sur le sérieux ou la dérision qui motive cette réappropriation. Quoi qu'il en soit, la caricature visuelle convoque certains procédés graphiques récurrents auxquels il s'agira de trouver des équivalents textuels. De même, la nature icono-verbale de la caricature laisse supposer que la caricature textuelle articule une image (énoncé descriptif) à une légende (titre, commentaire, dialogue), légende dont nous esquisserons la poétique particulière.

¹ *Ibid.*

Notre seconde partie sera consacrée à la relation que le roman et la caricature entretiennent avec différents supports médiatiques : la presse satirique illustrée, la scène théâtrale, l'album, la littérature panoramique et les *Physiologies*. L'intergénéricité supposée par le rapprochement du roman avec ces autres genres implique aussi d'adopter la perspective de l'intermédialité, à savoir l'« étude des relations entre des objets relevant de médias considérés traditionnellement comme distincts ¹ » qui « oriente la recherche vers les matérialités et les fonctions sociales² » des processus d'interaction. En effet, l'intérêt de nos deux romans réside dans le fait que la caricature y est un objet de la diégèse. Lucien rit devant les caricatures du *Solitaire* (321), Rosanette s'égaye « devant des caricatures qui représent[ent] Louis-Philippe en pâtissier, en saltimbanque, en chien, en sangsue » (438), Frédéric est un lecteur du *Charivari*. La caricature fait donc partie des supports visuels qui participent à l'appréhension du réel par les personnages et sa présence s'accompagne d'un discours, explicite ou implicite, sur le contexte éditorial qui oriente ses fonctions dans la poétique romanesque de nos auteurs.

Dans cette perspective contextuelle et médiatique, plusieurs chercheurs ont ouvert la voie à notre recherche. Sandrine Berthelot consacre un chapitre de son *Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste* à l'évolution historique, politique et culturelle de la caricature qui permet de mieux cerner les buts communs aux romanciers réalistes et aux caricaturistes³. La caricature façonne ainsi la poétique littéraire, et Takashi Kinouchi a recensé les caricatures de presse faisant partie des sources de Flaubert pour *L'Éducation sentimentale*⁴. Les articles que Balzac a fournis à la presse satirique illustrée ont été étudiés par Michela Lo Feudo qui souligne l'importance de la caricature dans la formation du romancier⁵. Nathalie Preiss et Valérie Stiénon ont montré que la littérature panoramique et les *Physiologies* favorisent également l'exercice d'une écriture pensée sur le modèle de cet art visuel⁶, et les contributions de Balzac à l'anthologie des *Français peints par eux-mêmes* comme ses rapports

¹ Cl. Paul, « Introduction. En quoi la littérature comparée est-elle essentielle pour comprendre et analyser les phénomènes intermédiaires », in *Comparatisme et intermédialité, Comparatism and Intermediality, Réflexions sur la relativité culturelle de la pratique intermédiaire, Reflections on the cultural relativity of intermedial practice*, éd. Cl. Paul, E. Werth, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, p. 12.

² J. E. Müller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n° 16, 2006, p. 103.

³ S. Berthelot, *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 155-195.

⁴ T. Kinouchi, « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », *Flaubert Revue critique et génétique* [en ligne], n° 11, *Les pouvoirs de l'image (I)*, éd. A. Herschberg-Pierrot, 2014. URL : <http://flaubert.revues.org.2256>.

⁵ M. Lo Feudo, « Balzac à la charge : écriture journalistique et théorie de la caricature en marge de la *Comédie humaine* », *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, éd. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, vol.12, 2016. URL : <http://www.between-journal.it>

⁶ N. Preiss, *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Éditions Inter-Universitaires, 1999 ; V. Stiénon, *La Littérature des Physiologies : sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

avec les illustrateurs ont été analysés par Ségolène Le Men¹. Toutes ces contributions suggèrent que les différents supports de la caricature ont marqué la poétique littéraire des romanciers. Il faut toutefois souligner qu'elles n'appliquent pas toujours directement leurs conclusions à l'analyse des œuvres. Afin de pallier cette lacune, nous proposerons, dans la lignée des recherches récentes de Nathalie Preiss², de penser l'analyse littéraire des romans de Balzac et Flaubert en lien avec les supports médiatiques de la caricature, démarche qui nous conduira à prendre en compte le contexte, les stratégies des éditeurs et les postures des caricaturistes. Nous insisterons sur la porosité des différents supports médiatiques de la caricature tout en mettant l'accent sur les spécificités de la structure de chacun d'eux. Chaque médium induit en effet des modes de lecture différenciés et est sous-tendu par différentes postures énonciatives qui permettent de revisiter des domaines comme la satire ou la blague et de préciser quels sont les enjeux d'une poétique romanesque pensée sur leur modèle.

Nous ouvrirons donc cette deuxième partie par l'étude des rapports entretenus par *Illusions perdues* et *L'Éducation sentimentale* avec la caricature de presse. Balzac notait en 1830, dans le prospectus de *La Caricature*, que le journal allait associer « des caricatures écrites à des caricatures lithographiées³ », ce qui permet à juste titre de considérer que la presse est le berceau de la caricature textuelle. Prenant acte de ce phénomène, comment les romanciers s'approprient-ils ou rejettent-ils les stratégies de communication de la presse satirique illustrée ? Peut-on estimer que la caricature de presse participe à un renouvellement de la satire romanesque ? qu'elle favorise une poétique de la blague ? Ces questions seront explorées, particulièrement à travers la célèbre série de Daumier et Philippon qui met en scène Robert Macaire.

Ce personnage, adapté du rôle revisité par Frédérick Lemaître dans *L'Auberge des Adrets*, nous engagera à poursuivre notre réflexion sur la relation entre caricature et théâtre. Rappelons en effet que l'une des stratégies du petit journal consiste à s'attaquer au régime en place sous couvert de rubriques littéraires, artistiques, mais surtout dramatiques et Lucien, dans *Illusions perdues*, fait ses armes en tant que journaliste en proposant une critique de *L'Alcade* jouée au Panorama-Dramatique. Les liens entre la caricature de presse et le théâtre ne se bornent

¹ S. Le Men, « La "littérature panoramique" dans la genèse de la *Comédie humaine* : Balzac et *Les Français peints par eux-mêmes* », *L'Année balzacienne*, n° 3, 2002, p. 73-100 ; « Balzac et les illustrateurs », in *Balzac et la peinture*, catalogue de l'exposition, Tours, musée des Beaux-Arts, 1999, p. 107-118.

² N. Preiss, « Les grands cimetières sous la page. Balzac ou la 'pierre qui vire' », *Travaux de littérature*, t. XXV, 2012, p. 319-335 ; « Balzac Illustre(é) », *Littera. Revue de Langue et Littérature Françaises*, Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, n° 3, 2018, p. 37-65.

³ H. de Balzac, « Prospectus », *La Caricature*, in *Œuvres diverses*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, t. II, p. 795.

toutefois pas à des comptes-rendus. L'exemple d'Henry Monnier, caricaturiste, acteur et auteur des *Scènes populaires dessinées à la plume* nous incite à penser la caricature sur le modèle du « sketch ». Dès lors, quels liens peut-on tisser entre les différentes ressources dramaturgiques mises à l'honneur par les caricaturistes et certaines scènes romanesques ? C'est ce que nous verrons à travers le quiproquo récurrent chez Gavarni et l'art de la mystification d'Henry Monnier qui semblent bien, en effet, trouver des résonances dans l'écriture de Balzac comme de Flaubert.

Témoignant des rapports étroits entre les différents médias, le personnage dramatique Robert Macaire est récupéré par la caricature de presse dans une série qui connaît un succès tel qu'elle est publiée en album, support qui, comme l'a montré Philippe Hamon, induit une nouvelle manière de lire¹. Nous nous interrogerons sur la manière dont l'album rend compte du dispositif textuel dans lequel s'insèrent les caricatures romanesques. Recouvrant plusieurs formes éditoriales, nous explorerons les liens que l'*album amicorum* et l'album du voyageur entretiennent avec la caricature, avant de nous pencher plus spécifiquement sur l'album de caricatures : en quoi son dispositif éditorial peut-il rendre compte de la structure de nos romans et quelle portée donne-t-il aux caricatures qu'ils articulent ? Nous terminerons par une forme particulière d'album : l'histoire en estampes créée par Rodolphe Töpffer qui, mettant la caricature au service de la narration, nous incite à la rapprocher du roman.

Notre parcours se terminera sur les anthologies panoramiques et les *Physiologies*, confirmant ainsi la perméabilité observée entre les différents médias. En effet, la Maison Aubert, dirigée par Philipon, édite *Le Charivari*, publie des albums de caricatures et se spécialise également dans le domaine des *Physiologies*. Ces entreprises éditoriales qui se donnent pour mission de rendre compte de la société contemporaine à travers la mise en scène de types nous engagent en outre à les penser en lien avec le roman réaliste, même s'il conviendra de garder en tête que les écrivains cherchent peut-être à se distancier de ces publications souvent dévaluées. Les modes d'articulation entre texte et image varient selon les lignes éditoriales adoptées, et ces différentes prises en charge de la caricature constituent un enjeu capital de son inscription littéraire.

En mettant en lien *Illusions perdues* et *L'Éducation sentimentale* avec l'art de la caricature, nous espérons donc ouvrir de nouvelles voies et approfondir la comparaison entre les poétiques romanesques de Balzac et Flaubert. Jacques-David Ebguay a mené en ce sens une

¹ Ph. Hamon, « L'album, ou la nouvelle lecture », *Imageries...*, op. cit., p. 327-362.

étude poétique comparative de la représentation des sociotopes dans *Le Père Goriot* et *L'Éducation sentimentale*, et propose de considérer l'exposition sociologique chez Balzac sous l'angle de la « complication », et celle de Flaubert sous l'angle de la « neutralisation »¹. Cette distinction semble également caractériser leur appropriation respective de la caricature et ce sont, une fois encore, les textes qui en offrent la meilleure démonstration.

Lucien, dans le bureau de la rédaction de Finot, s'arrête devant un dessin représentant un journaliste qui, tendant son chapeau, mendie : « Finot, mes cent francs ? » (321), et l'analyse à juste titre comme une mise en garde contre le métier de journaliste (378). Il se laissera toutefois entraîner dans cette carrière, une illusion perdue étant toujours, chez ce jeune homme, vite retrouvée. La caricature devient alors un instrument au service de sa plume, ce qui le hisse au rang de Bixiou, le caricaturiste de *La Comédie humaine* (514). Il se montre toutefois rapidement dépassé par la complexité des jeux de pouvoir entre les journalistes et la société parisienne qui auront raison de lui.

Frédéric, dans *L'Éducation sentimentale*, appréhende la caricature d'une toute autre manière. Attendant vainement Regimbart dans un estaminet afin d'obtenir la nouvelle adresse des Arnoux, « il examin[e], jusque dans les grains du papier, la caricature du *Charivari* » (183). Le lecteur n'a d'autre indication sur cette image que la texture de la feuille. Symptomatique du regard de Frédéric, cette contemplation ne s'accompagne pas de la lecture sémiotique attendue et n'est que pure « appréhension sensible² ». Alors que la caricature est lue et analysée par Lucien, elle se dissout sous les yeux de Frédéric : « si les regards pouvaient user les choses, Frédéric aurait dissous l'horloge à force d'attacher dessus les yeux » (184), indique le narrateur.

Ces perspectives des héros sur la caricature révèlent celles de la narration : la caricature, chez Balzac, a pour fonction de lever le voile sur la vérité d'un personnage ou d'une situation, sans toutefois en épuiser la complexité, alors qu'elle se montre chez Flaubert plus ambiguë, se rapportant à des points de vue subjectifs qui tendent à s'annuler mutuellement. *Illusions perdues* et *L'Éducation sentimentale* nous semblent ainsi convenir à une exploration des variations des relations entre écriture et caricature chez Balzac et Flaubert.

¹ J.-D. Ebguay, « Brisures et glissements : représentation des "sociotopes" dans *Le Père Goriot* et *L'Éducation sentimentale* », in *Balzac et l'homme social*, éd. J.-L. Diaz, *Revue des Sciences Humaines*, n° 323, 2016, p. 235.

² J. Neefs, « Descriptions de l'espace et espaces de socialité », in *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Paris, SEDES-CDU, 1981, p. 112.

I. De l'appréciation artistique à l'appropriation rhétorique

1. La caricature pensée par les écrivains du XIX^e siècle

Avant la fin du XIX^e siècle, peu nombreux sont les ouvrages critiques consacrés à la caricature, en dehors du *Musée de la caricature en France* dont les livraisons ont été réunies en deux volumes édités en 1838 par Ernest Jaime. La caricature du passé n'a ainsi intéressé que ponctuellement les écrivains du XIX^e siècle, à l'exception notable de Baudelaire et Champfleury¹. Bien que tout semble séparer les essais du premier des volumes d'histoire du second², nous pensons pouvoir soutenir que leurs apports sont sciemment conçus comme deux pendants complémentaires d'une approche globale de la caricature. Il est notoire que les deux hommes ont échangé leurs points de vue sur la caricature, qu'ils ont chacun précisé leur vision avec ou contre celle de l'autre³. Reconsidérons, dans cette optique, le début de *De l'essence du rire* où Baudelaire justifie son projet, ayant en tête les échanges attestés et ceux dont on a perdu la trace avec Champfleury. Baudelaire avertit qu'il propose « un article de philosophe et d'artiste⁴ » et que d'autres aspects restent à étudier : « sans doute une histoire générale de la caricature dans ses rapports avec tous les faits politiques et religieux, graves ou frivoles, relatifs à l'esprit national ou à la mode, qui ont agité l'humanité, est une œuvre glorieuse et importante⁵ ». Derrière la légère condescendance de cette remarque, il semble que Baudelaire reconnaisse le caractère incomplet de son approche.

¹ Signalons que les auteurs du *Musée de la caricature* édité par Jaime sont pour la plupart des littéraires : Philarète Chasles, Léon Gozlan, Léon Halévy et Jules Janin figurent parmi les principaux contributeurs. Par ailleurs, Jaime, dans la première livraison, place la naissance de la caricature « sous l'inspiration du roman de Renard » (vol. 1, p. 1). Michela Lo Feudo a noté que l'ouvrage prend la satire littéraire comme grille herméneutique de l'image satirique. Celle-ci est néanmoins essentiellement étudiée comme document historique, « pour servir de complément à toutes les collections de mémoires » (sous-titre donné à l'ouvrage), contrairement à Champfleury, et surtout Baudelaire, qui vont réorienter l'étude de la caricature à partir de ses liens avec l'évolution de la littérature contemporaine, voir M. Lo Feudo, « Penser le rire au XIX^e siècle à travers les histoires de la caricature », in *Le Rire moderne*, éd. A. Vaillant et R. de Villeneuve, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 316-18.

² La critique a tendance à les opposer : Champfleury considérerait la caricature uniquement sous les angles historique et populaire, alors que Baudelaire n'en retiendrait que la valeur artistique dont la perception est réservée aux élites artistiques. Voir par exemple G. Froidevaux, *Baudelaire. Représentation et modernité*, Paris, José Corti, 1989, p. 113-114. Claude Pichois fait partie de ceux qui, au contraire, plaident en faveur d'un travail commun, *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 1345.

³ Robert Kopp rappelle qu'ils ont mené « un dialogue sur la nécessité d'un art, d'une littérature et d'une musique modernes, sur les formes possibles et sur les impasses de cette modernité. Dialogue direct lorsque Champfleury et Baudelaire rendent compte du même Salon de 1846, qu'ils échangent des notes en vue de la création d'une revue littéraire, *Le Hibou philosophe* », in « La caricature, une "fleur du mal" ? Autour de Baudelaire et de Champfleury », *Ridiculous*, n° 9, Jules Champfleury, 2002, p. 56.

⁴ Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire...*, op. cit., p. 525.

⁵ *Ibid.*

Il ajoute que « le travail est encore à faire, car les essais publiés jusqu'à présent ne sont guère que des matériaux¹ », et nous pensons qu'il sait avoir trouvé en Champfleury celui qui mènera à bien ce travail, lui qui a déjà publié quelques articles où ses opinions sur les caricaturistes s'avèrent identiques à celles du poète². Baudelaire savait par ailleurs probablement que Champfleury avait commencé ses recherches pour son *Histoire de la caricature antique*, et il ajoute avoir « pensé qu'il fallait diviser le travail³ », comme s'il était entendu qu'un projet d'ensemble était sur le point de se faire. Si tel était le cas, avec qui d'autre que Champfleury aurait-il pu envisager de conclure, même tacitement, un tel accord ? Ce dernier situe d'ailleurs l'intérêt de sa démarche dans la réalisation de cette synthèse historique encore à faire, et annonce que les volumes à paraître auront pour but de « montrer le rôle de la caricature chez les différents peuples et à des époques diverses⁴ ».

Nous proposons donc de considérer les apports de Champfleury et Baudelaire comme deux volets d'une vision d'ensemble sur la caricature, deux contributions certes très différentes, mais non moins complémentaires. Baudelaire, en « philosophe », étudie les rares caricatures qui atteignent l'immortalité de l'art par « un élément mystérieux, durable, éternel, qui les recommande à l'attention des artistes⁵ », et délègue à Champfleury la tâche de prendre en compte celles qui « ne valent que par le fait qu'elles représentent » et qui ont « droit à l'attention de l'historien, de l'archéologue et même du philosophe »⁶. La répartition de ces rôles, qu'elle soit concertée ou non, est visible dans la structure de leurs contributions. Baudelaire commence par un essai purement théorique et métaphysique sur le rire, destiné à révéler ce qui fait « l'élément mystérieux, durable, éternel » d'une caricature, pour ensuite se concentrer sur « quelques » caricaturistes français et étrangers, signe qu'il accorde une importance à la caricature uniquement sous l'angle du génie artistique qui l'a mise au jour. Champfleury, en archéologue, met au placard la théorie pour préférer l'observation des manifestations de la caricature dans l'histoire, et cherche à entrevoir « la vie d'un peuple, ses coutumes, sa vie sociale et privée » directement dans les œuvres, « sauf à chercher plus tard la preuve dans les

¹ *Ibid.*

² Champfleury évoque et loue successivement Daumier, Hogarth dans *La Revue des arts et des ateliers* en 1848. Il réitère ses éloges à Daumier et exprime ses réticences (qui seront aussi celles de Baudelaire) sur l'œuvre de Gavarni dans *La Silhouette* en 1849, voir Champfleury, *Œuvres posthumes. Salons de 1846-1851*, introduction par Jules Troubat, Paris, Lemerre, 1894.

³ Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire...*, op. cit., p. 525.

⁴ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, 3^{ème} édition, Paris, E. Dentu, 1885, p. VII.

⁵ Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire...*, op. cit., p. 526.

⁶ *Ibid.*, p. 525. Signalons au passage que Champfleury revendique à plusieurs reprises le statut d'archéologue, à ce sujet voir B. Vouilloux, *Un art sans art. Champfleury et les arts mineurs*, Lyon, Fage Éditions, 2009, p. 11.

livres¹ ». Ses chapitres se concentrent avant tout sur les sujets et motifs de la caricature dans leur contexte d'apparition.

Quant à la caricature moderne, Baudelaire l'abordera à partir des artistes et de leur personnalité, alors que Champfleury choisira de donner en titres de chapitres les noms des personnages caricaturaux majeurs : Mayeux, Macaire et Prudhomme. Champfleury rend ainsi compte d'une production dont l'impact sur la société a dépassé l'impulsion de ses créateurs, alors que Baudelaire préfère illustrer de quelle volonté créatrice a émané l'œuvre individuelle de chacun. Ces deux approches sont toutes deux légitimes et complémentaires ou, comme le note Baudelaire, « recommandables à des titres différents et presque contraires² ».

Fonder une tradition entre les pôles de la fantaisie et de la satire

L'approche historique de Champfleury ne sera pas adoptée par la plupart des écrivains qui réfléchissent sur cet art. En effet, ils se montrent plus proches de Baudelaire en ne citant que « quelques caricaturistes » dans leurs correspondances, leurs articles critiques, et leurs œuvres. Ce choix sélectif s'explique si l'on considère qu'il s'agit moins pour eux de faire part de leur curiosité historique que de légitimer leur intérêt pour l'esthétique de la caricature au présent. Le caricaturiste du passé est loué, au même titre que d'autres écrivains et artistes mineurs, pour sa modernité. Théophile Gautier, on le sait, a cherché dans *Les Grotesques* à redonner un lustre aux écrivains dévalués et oubliés. En des termes qui pourraient s'appliquer à la caricature, il donne une place aux « difformités littéraires » et aux « déviations poétiques³ », et justifie ses choix en expliquant que « ces écrivains dédaignés ont le mérite de reproduire la couleur de leur temps⁴ ». Il lie son entreprise à une légitimation de formes ignorées des canons institutionnalisés et développe sa pensée en passant par le domaine des beaux-arts, valorisant la caricature :

Le profil de l'Apollon est d'une grande noblesse, - c'est vrai ; mais ce mascaron grimaçant, dont l'œil s'arrondit en prunelle de hibou, dont la barbe se contourne en volutes d'ornement, est, à de certaines heures, plus amusant à l'œil⁵.

Cependant, valoriser les arts et artistes mineurs comporte le risque d'accepter tout écrit ou dessin comme digne d'entrer au panthéon des arts, et il est bien sûr évident que l'artiste comme

¹ Champfleury, *Histoire de la caricature antique*, Paris, E. Dentu, 1865, p. XII.

² Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire...*, op. cit., p. 525.

³ Th. Gautier, *Les Grotesques*, Paris, Michel Lévy frères, 1853, p. V.

⁴ *Ibid.*, p. XIV.

⁵ *Ibid.*, p. XI.

l'écrivain qui revendiquent une nouvelle esthétique en dehors des canons consacrés entendent également préserver une forme d'élitisme qui les mette à part du vulgaire. Gautier souligne ainsi que, parmi « les perles fines [...] trouvées dans le fumier », on trouve beaucoup de « perles fausses¹ ». Dans la liste des modèles invoqués dans la préface de *Cromwell*, Hugo fait, quant à lui, une place à Callot, mais juge bon de justifier son choix en lui apposant le complément de « Michel-Ange burlesque² », le seul nom du caricaturiste n'étant pas suffisamment glorieux. Il s'agit donc moins d'élever les arts mineurs aux plus hauts rangs de la hiérarchie des genres que d'effectuer un tri, afin de « mettre en lumière quelques morceaux dignes de lecture et de mémoire³ ».

C'est ainsi que seules quatre figures du passé reviennent avec constance sous la plume des écrivains du XIX^e siècle : Callot, Hogarth, Charlet et Goya. Tous les quatre illustrent une vision particulière de la caricature qui reflète différents partis pris littéraires. Il est intéressant de constater l'absence de quelques grands noms cités comme modèles du genre dans l'*Encyclopédie* ou dans les dictionnaires des beaux-arts depuis le XVIII^e siècle. En effet, les auteurs ne retiennent pas, ou peu, les grands artistes qui se sont adonnés à la caricature comme Le Guerchin ou Le Bernin, pas plus qu'ils ne mentionnent Ghezzi, premier caricaturiste qui ne soit pas peintre à obtenir, au XVIII^e siècle, une consécration publique et une popularité inégalée pour ses portraits-charge très recherchés⁴.

A contrario, jamais n'est mise en valeur la reconnaissance officielle de ceux dont ils retiennent le nom. On passe sur le fait que Callot fut un graveur protégé des cours italiennes, hollandaises et françaises, on omet qu'Hogarth fut peintre de la cour anglaise et brillant théoricien esthétique dont les essais sont pourtant traduits en français, et on ignore que Goya fut longtemps peintre de la Chambre du Royaume d'Espagne et professeur estimé. C'est que les écrivains ne se reconnaissent pas dans une production dont le succès serait dû à la reconnaissance mondaine ou officielle. Au contraire, ils veulent fonder une tradition qui soit le reflet du renouvellement littéraire auquel ils aspirent. Elle se doit donc d'être totalement indépendante des institutions politiques et académiques auxquelles les caricaturistes du passé sont pourtant liés.

¹ *Ibid.*, p. XII.

² V. Hugo, « Préface de *Cromwell* », éd. A. Ubersfeld, in *Œuvres complètes, Critique*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 11.

³ *Ibid.*

⁴ Pour une synthèse historique de la caricature aux XVII^e et XVIII^e siècles, voir L. Baridon, M. Guédron, *L'Art et l'Histoire de la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2009, p. 46-123.

Notons que les caricaturistes du passé n'inspirent pas directement des romans comme *Illusions perdues* et *L'Éducation sentimentale*, et que ce seront les caricaturistes contemporains qui offriront des modèles en lien direct avec leur univers fictionnel. Cependant, une brève présentation de ces figures permet de montrer quel regard les écrivains du XIX^e siècle posent sur la caricature, et ouvre également des pistes pour l'étude des relations entre la caricature et d'autres formes et genres que le roman réaliste.

Parmi les caricaturistes du passé, Hogarth et Callot sont indissociables de la définition de la caricature, et ce dès le dictionnaire de Watelet et Lévêque publié en 1792. Ils incarnent deux pôles théoriques qui déterminent le champ conceptuel de la caricature : Hogarth fonde la caricature à portée satirique et morale et, au pôle opposé, Callot illustre la fantaisie et la liberté de l'artiste. Lachâtre, dans son dictionnaire, classe de fait toutes les caricatures entre ces deux pôles, selon l'intention des artistes qui sera « morale ou moralisante » d'un côté, « fantaisiste » de l'autre¹.

Au XIX^e siècle, Jacques Callot (1592-1635) est érigé en maître de la fantaisie pour sa caricature dégagée des contraintes de la morale et du réel et admiré pour la « verve malicieuse » de ses « compositions pétillantes d'humour² ». Cette vision de son œuvre est très partielle et on omet par exemple volontairement ses scènes historiques pessimistes et violentes de la Guerre de Trente Ans qui sont pourtant considérées par les historiens de l'art comme son chef-d'œuvre³. Tout ce qui a fait la renommée de l'artiste n'est qu'un prétexte pour valoriser une esthétique fantaisiste et bouffonne, représentative de ses séries regroupées sous le terme de *Caprices*⁴.

C'est donc un Callot tout aussi chimérique que ses *Gobbi* que retiennent les écrivains du XIX^e siècle qui en font un symbole de l'indépendance de l'artiste, souvent teintée d'insouciance, voire d'inconséquence. Baudelaire considère ainsi que l'œuvre de Callot « manque de profondeur » et ne reflète que la « franche ivresse de la gaieté nationale⁵ ». De

¹ M. Lachâtre, *Nouveau Dictionnaire universel*, Paris, Docks de la Librairie, 1865, t. I., p. 776.

² P. Larousse, *Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., t. III, p. 395.

³ Félibien met au premier rang de sa production ses « sièges de ville et campements d'armées », in *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* [1666, 1672, 1685, 1688], Genève, Minkoff Reprint, 1972, t. II, p. 63.

⁴ J. Callot, *Les Caprices*, eaux-fortes, Florence, 1617, Paris, Bibliothèque nationale de France. Pourtant, la série compte aussi des scènes plus sombres, comme le paysan ployant sous le poids de sa pelle (n° 26) ou les malades souffrant devant l'hospice (n° 36), scènes que les auteurs ignorent en toute conscience. Voir par exemple A. Houssaye, « Jacques Callot », *Revue des Deux Mondes*, 4^{ème} série, t.31, 1842, p. 939-971. Voir également les considérations de Champfleury dans sa présentation aux *Contes posthumes* d'Hoffmann, (E. T. A. Hoffmann, *Contes posthumes*, traduits par Champfleury, Paris, Michel Lévy frères, 1856) reprises et développées vingt-cinq ans plus tard dans son *Histoire de la Caricature sous la Réforme et sous la Ligue : Louis XIII à Louis XVI*, Paris, E. Dentu, 1880.

⁵ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 570.

même, Hugo, dans la préface de *Cromwell*, lui donne accès au panthéon d'artistes et de poètes associés à la liberté et l'affranchissement des règles de convention, mais uniquement pour ses « formes ridicules¹ ». Enfin, Bertrand qui sous-titre *Fantaisies à la manière de Callot et de Rembrandt* son *Gaspard de la Nuit*, considère dans la pseudo-préface attribuée à Gaspard que Callot n'est qu'un « lansquenet fanfaron et grivois [...] qui n'a d'autre inquiétude que de cirer sa moustache », et rappelle que Rembrandt, ce « philosophe [...] qui se consume à pénétrer les mystérieux symboles de la nature² » viendra rétablir l'équilibre et rehausser l'intérêt de l'ouvrage.

Seul Gautier valorisera cette insouciance joyeuse pour en faire un des arguments en faveur de l'art pour l'art dont il réaffirme le principe dans la préface de son *Capitaine Fracasse*, « une œuvre purement pittoresque » placée sous le patronage de Callot qui justifie qu'« on n'y trouvera aucune thèse politique, morale et religieuse³ ». Callot prouve selon lui que, loin d'être un art facile, « la bouffonnerie est un art sérieux, solide et robuste, autrement difficile que la reproduction du poncif classique⁴ ». La poétique de la fantaisie prônée par Gautier fait débat dans le milieu littéraire, et les opposants à cette écriture qui dépasse allégrement le vraisemblable, les lois de causalité et les contraintes morales passeront également par la figure de Callot pour exprimer leur mépris. Ainsi, Arsène Houssaye note : « La muse de Jacques Callot était la Fantaisie : esprit, grâce, rime, rien ne manquait à ce joli poète, rien, hormis la raison⁵ ». Qualifié de « poète », le graveur sert de prétexte à un reproche adressé à la modernité poétique dont il serait le modèle. Callot est aussi l'objet des réserves de Baudelaire, particulièrement lorsqu'il s'oppose à la fantaisie pour prôner l'imagination⁶. Il tient à montrer qu'il fait peu de cas de la « puérile utopie de l'école de l'art pour l'art » à laquelle la figure de Callot est associée et qui, selon lui, « était nécessairement stérile⁷ ». De même, On sait que Flaubert avait affiché sur le mur de son cabinet de Croisset la célèbre *Tentation de saint Antoine* de Callot, il faut relever qu'il ne s'accorde pas avec la réputation de fantaisie bouffonne attribuée au caricaturiste et précise à l'intention de Louise Colet qu'en ce qui le concerne Callot « ne [le] fait pas rire,

¹ V. Hugo, « Préface de *Cromwell* », *op. cit.*, p. 11.

² A. Bertrand, *Gaspard de la nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, précédé d'une notice par M. Sainte-Beuve, Angers, imprimerie libraire de V. Pavie ; Paris, Chez Labitte, 1842, p. 23.

³ Th. Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, Paris, Charpentier, 1863, t. I, p. IV.

⁴ Th. Gautier, article daté du 17 mars 1851, in *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1859, t. 6, p. 225.

⁵ A. Houssaye, « Jacques Callot », *art. cit.*, p. 970.

⁶ « Par l'idée d'imagination, je ne veux pas seulement exprimer l'idée commune impliquée dans ce mot dont on fait si grand abus, laquelle est simplement fantaisie, mais bien l'imagination créatrice [...] par laquelle le Créateur conçoit, crée et entretient son univers. », *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 624.

⁷ Ch. Baudelaire, « Pierre Dupont [I] », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 26.

mais rêver longuement », en accord avec sa « nature bouffonnement amère¹ ». Il est en cela plus proche du véritable Callot que de la légende qu'a fait le XIX^e siècle.

Retenons donc que Callot sert avant tout de faire-valoir à une esthétique de la fantaisie libre de toutes contraintes et propose un *ethos* d'indépendance et de liberté de l'artiste. Figure associée au courant de l'art pour l'art et à la fantaisie, il incarne une caricature exempte de visée morale, de toute idée d'utilité, où seules importent la virtuosité du style et les facultés d'imagination. Au pôle opposé, celui de la morale et de la satire, sera érigée une autre figure modèle : Hogarth, « homme puissamment organisé, peintre et moraliste [...] le véritable père de la caricature² ».

Watelet et Lévesque, dans leur dictionnaire de 1792, dénigrent l'art de la caricature, mais font une exception de l'œuvre de Hogarth (1697-1764) qui « en exagérant les caractères, les usages et les mœurs de ses compatriotes, eut, sans doute, intention de les corriger³ ». Selon Millin, Hogarth se démarque par ses représentations qui sont de véritables histoires en images, « chefs-d'œuvre qui relèvent encore des idées ingénieuses du poète⁴ ». Le contenu narratif de ses séries élève le caricaturiste au rang de « poète », signe que même dans un dictionnaire des beaux-arts l'*inventio* surpasse en intérêt l'*executio*, avec pour corollaire d'ancrer l'art du caricaturiste dans le narratif. La caricature atteint alors le statut de la comédie classique, répondant à l'impératif *castigat ridendo mores*. On retient ainsi qu'Hogarth a su représenter sans complaisance les travers de son temps, dévoilant les « mensonges » et les « faiblesses » des mœurs de ses contemporains⁵.

Baudelaire valorise la franchise de ses scènes qui représentent « rigoureusement les abominations du cœur de l'homme⁶ ». Dans le même sens, Flaubert, dans ses annotations à *L'Histoire des peintres* de Charles Blanc, consigne tout ce qui concerne l'émancipation des modèles classiques, et semble louer celui qui, avant les Français, a « répudi[é] le monde idéal & impersonnel p[ou]r se rapprocher de la réalité vivante & de la variété libre »⁷. Représentante du pôle satirique et moral, la caricature de Hogarth est admirée pour être sans compromis et

¹ G. Flaubert à L. Colet, 21-22 août 1846, *Correspondance*, Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007, 5 vol., t. I, p. 307.

² Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, op. cit., p. XI.

³ C.-H. Watelet, P.-Ch. Levesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, L. F. Prault, 1792, vol. 1, p. 311.

⁴ A.-L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-arts*, Paris, Chez Desray Libraire, 1806, vol. 1, p. 200.

⁵ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, op. cit., p. XII.

⁶ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 547.

⁷ La transcription de ces notes est proposée par A. Tooke, *Flaubert and the Pictorial Arts. From Image to Text*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 252-253.

sans complaisance face aux laideurs physiques et morales, aspects qui la rapprochent de maints portraits balzaciens de *La Comédie humaine*. Baudelaire, déjà, liait la franchise de Hogarth à celle de Balzac, remarquant qu'ils avaient tous deux « montr[é] le paysan tel qu'il est¹ ».

Baudelaire leur oppose Charlet, caricaturiste à qui il reproche de ne pas avoir donné, contrairement au romancier, une image vraie de son époque : « montrer au naturel les vices du soldat, ah ! quelle cruauté ! cela pourrait le décourager² ». Cette opposition a de quoi surprendre, puisque Charlet, qui fait partie des intimes de Balzac – il l'a notamment immortalisé en costume de garde national³ –, est régulièrement cité comme modèle par le narrateur de *La Comédie humaine*. Balzac a tout à fait conscience de la portée sentimentale et idéalisante de l'œuvre de Charlet, et la convoque souvent, notamment dans cette scène de la *Femme de trente ans* : « À deux reprises son jeune frère était venu lui offrir, avec une grâce touchante, avec un joli regard, avec une mine expressive qui eût ravi Charlet, le petit cor de chasse dans lequel il soufflait par instants⁴ ». Si Balzac endosse parfois la posture sans complaisance de Hogarth, il s'inspire donc également de la vision empathique de Charlet pour donner à certains passages romanesques une teinte sentimentale, voire sentimentaliste. La reprise de « scènes fraîches et gracieuses, [...] naïvetés surprenantes qui séduisent même un célibataire récalcitrant⁵ » peut être comprise dans une visée stratégique de communication avec un lectorat bourgeois qui, contrairement au milieu intellectuel et artistique, est souvent pétri de bons sentiments.

Notons que malgré ce rapprochement élogieux entre Hogarth et Balzac, Baudelaire rejette la portée moraliste du caricaturiste anglais. Bien que « brutal et violent », Hogarth se montre trop « préoccupé du sens moral de ses compositions »⁶. Perçu comme un défaut par l'ensemble des contemporains du poète, ce « sens moral » est jugé trop marqué par les écrivains du XIX^e siècle qui exigent de la satire davantage de souplesse⁷. Champfleury, pourtant attaché à la dimension satirique et morale de la caricature, décrit négativement le côté « prédicant⁸ » de Hogarth. Être un « caricaturiste moralisant » est selon lui un « grand travers » : « le caricaturiste

¹ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 547.

² *Ibid.*

³ J. Adhémar, « Balzac, sa formation artistique et ses initiateurs successifs », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 104, n° 1391, déc. 1984, p. 235.

⁴ H. de Balzac, *La Femme de trente ans*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. II, p. 1145-46.

⁵ H. de Balzac, « Gavarni », *La Mode*, 3 octobre 1830, in *Œuvres diverses*, op. cit., t. II, p. 777.

⁶ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, op. cit., p. 564.

⁷ J.-P. Saïdah, « Poétiques de la réflexivité satirique au XIX^e siècle : satire de l'écrivain, auto-satire et poésie », in *Mauvais genre. La satire littéraire*, éd. S. Duval et J.-P. Saïdah, *Modernités*, n° 27, 2008, p. 77-79.

⁸ Champfleury, *Henry Monnier. Sa vie, son œuvre*, avec un catalogue complet de l'œuvre et 100 gravures fac-similé, Paris, E. Dentu, 1879, p. 36.

est toujours moraliste ; il n'a pas besoin de prêcher, ce n'est pas son rôle¹ ». Les annotations de Flaubert vont dans le même sens, puisqu'il relève que l'intention « satyrique [sic.] et morale » de Hogarth est « moraliste avant tout » et reprend le reproche de Charles Blanc qui l'accuse de privilégier « l'intention philosophique » au détriment de « la beauté de la forme & de l'ensemble ». Ces critiques nous mènent à préciser que Balzac, bien que rapproché de Hogarth, évitera l'effet de leçon propre à sa caricature. C'est toutefois pour sa posture de moraliste qui met en lumière les dévoiements des mœurs de son temps que Hogarth devient un modèle pour les caricaturistes et les écrivains réalistes qui traquent les dessous d'une société dérégulée.

Hogarth occupe donc le pôle de la satire et de la morale alors que Callot illustre celui de la fantaisie et de la liberté. Nous avons vu que le premier est critiqué pour son didactisme trop marqué, alors que le second est épinglé pour sa légèreté et son inconséquence. Ces deux pôles seront, selon les hommes de lettres, fusionnés et dépassés par Goya (1746-1828) dont l'œuvre deviendra le modèle idéal de la caricature. L'artiste espagnol est élevé en modèle absolu, à tel point qu'à la fin du siècle des Esseintes, le héros désabusé et élitiste de Huysmans, refuse d'encadrer ses planches, « de peur qu'en les mettant en évidence, le premier imbécile venu ne jugeât nécessaire de lâcher des âneries et de s'extasier, sur un mode tout appris, devant elles² ». En effet, si l'œuvre peinte de Goya est négligée par les écrivains du XIX^e siècle³, l'admiration pour sa série des *Caprices*⁴ est unanime.

Baudelaire, on le sait, valorise le comique absolu qui « s'opère avec de gros éclats de rire, pleins d'un vaste contentement⁵ ». Goya, qui « plonge souvent dans le comique féroce⁶ », s'en éloigne, mais devient *nonobstant* le modèle par excellence de la caricature pour Baudelaire, en se situant précisément au-delà de l'opposition entre le comique significatif et le comique absolu⁷. Goya est bien, à l'instar de Constantin Guys, un « peintre de la vie moderne » qui a su « dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du

¹ Champfleury, « Salon de 1848 », *Revue des arts et des ateliers*, in *Œuvres posthumes*, op. cit., p. 121.

² J.-K. Huysmans, *À Rebours*, éd. M. Fumaroli, Paris, Gallimard, « Folio », 1983, p. 185.

³ Yves Vadé a noté qu'auprès des littéraires et des artistes, la réception de Goya a été plutôt tiède, à l'exception de Delacroix et Baudelaire, in « Goya l'intercesseur », in *L'Esprit et les Lettres*, mélanges offerts à G. Mailhos, éd. F.-Ch. Gaudard, Toulouse, PUM, 1999, p. 503.

⁴ A. Gué, « Goya dans l'historiographie française du XIX^e siècle : images et textes », *Cahiers de l'École du Louvre*, n° 7, oct. 2015, p. 54-63.

⁵ Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire...*, op. cit., p. 540.

⁶ *Quelques caricaturistes étrangers*, op. cit., p. 567

⁷ Baudelaire note que son comique « n'est précisément rien de spécial, de particulier, ni comique absolu, ni comique purement significatif », *Ibid.* Le comique absolu, bien que valorisé au détriment du comique significatif, n'est pas un modèle pour Baudelaire qui admet que l'absolu n'est possible qu'en théorie. Voir à ce sujet M. Hannoosh, *Baudelaire and Caricature...*, op. cit., notamment les p. 75-76 ; 79 ; 84 ; 190.

transitoire¹ ». En effet, par l'étrangeté de ses compositions, le caricaturiste opère aux yeux de Baudelaire une fusion des pôles de la fantaisie et de la satire, et son fantastique ancré dans l'actualité espagnole se profilera comme une solution pour une littérature qui souhaite tout à la fois accueillir et transcender la modernité. Goya est ainsi le créateur du « monstrueux vraisemblable », de « l'absurde possible »². Si « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable³ », Goya est bien celui qui « a ouvert dans le comique de nouveaux horizons⁴ ».

Ce rôle est d'ailleurs pressenti par le caricaturiste espagnol qui, très attentif à la satire anglaise, s'est à la fois inspiré et distancié de Hogarth. S'il affirme dans le prologue aux *Caprices* vouloir ridiculiser les vices et l'erreur humaine, il ajoute que, contrairement à Hogarth, il ne souhaite pas donner une moralité explicite à ses compositions et revendique une poétique basée sur le flou sémantique⁵. En pratique, cela le mène à simplifier ses compositions, à en retirer les détails allégoriques ou symboliques qui visent à en orienter la lecture. Sa caricature se caractérise par une ouverture de sens, elle se veut suggestive sans être moraliste, analytique sans être prescriptive⁶. Hogarth se place au-dessus des sujets qu'il traite pour juger les attitudes qu'il met en scène. Goya, pour reprendre une formule flaubertienne, préfère « ne pas conclure ».

En effet, si Baudelaire a su donner toute sa portée à la caricature de Goya, il n'est pas le seul à avoir appelé de ses vœux l'esthétique de la fusion entre la contingence et l'immuabilité. Flaubert cite l'œuvre de Goya dans *L'Éducation sentimentale*. Lorsque Frédéric visite l'atelier de Pellerin, il admire « surtout des caprices à la plume, souvenirs de Callot, de Rembrandt ou de Goya » (92). Ces « travaux de sa jeunesse » (92) sont désormais méprisés par le peintre qui ne jure plus que par « le grand style » (92) et cette nouvelle orientation le mène à « dogmatis[er] sur Phidias et Winckelmann » (92). À considérer la carrière du peintre, son embourbement dans les théories artistiques et sa touche de moins en moins spontanée qui le mène à de mauvais patchworks construits à partir des maîtres, nul doute que le narrateur flaubertien regrette ici que Pellerin ait abandonné la manière de ses premières esquisses d'après Goya. En outre, Flaubert privilégie une caricature ambiguë, et si ses modèles seront plutôt Daumier et Gavarni, c'est bien Goya qui, le premier, comme « Dieu dans l'univers » – en cela « présent partout » –, a proposé

¹ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 694.

² *Ibid.*, p. 570.

³ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 695.

⁴ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, op. cit., p. 567.

⁵ R. Wolf, *Goya and the Satirical Print in England and on the Continent 1730-1850*, Boston, D. R. Gordine, Boston College Museum of Art, « Imago Mundi », p. 27 et 30.

⁶ *Ibid.*, 70.

une caricature au style reconnaissable entre mille mais qui n'a jamais promu une quelconque moralité, se faisant ainsi « visible nulle part¹ » selon l'idéal flaubertien².

De son côté, Balzac, comme l'a noté Maurice Ménard, fait le lien entre certains portraits de *La Comédie humaine* et l'œuvre de Goya³. Sandrine Berthelot, quant à elle, définit le grotesque balzacien comme une « esthétique radicale qui éloigne ses personnages du crédible », à l'image du portrait de Pons qui « entraîne un comique non risible »⁴. Certaines scènes de Balzac nous semblent en cela proches de la caricature goyesque, à la limite du fantastique et de l'horrible, tel le portrait des vieilles douairières dans *Le Cabinet des Antiques*, « les unes au chef branlant, les autres desséchées et noires comme des momies toutes encaparaçonnées d'habits plus ou moins fantasques en opposition avec la mode⁵ ». Les figures de cette société bourgeoise et provinciale sont explicitement rapprochées de représentations picturales : « les peintures les plus bouffonnes ou les plus sérieuses n'ont jamais atteint à la poésie divagante de ces femmes⁶ ». Nous pouvons supposer que, contrairement à cette affirmation, le modèle d'une telle peinture se trouvait bien au Louvre. Le tableau caricatural *Le Temps* ou *Les Vieilles* de Goya était en effet exposé dans la galerie espagnole de Louis-Philippe et n'était probablement pas inconnu de Balzac⁷.

De nombreux écrivains poursuivent donc un même idéal théoriquement exprimé par Baudelaire à partir des *Caprices* de Goya, et leur conception de la caricature, à l'instar de leur vision de la modernité, s'orientera vers l'ambiguïté du sens. L'enjeu est pour tous de devenir le « véritable écrivain » à l'image du « véritable artiste » décrit par Baudelaire : « toujours durable et vivace même dans ses œuvres fugitives, pour ainsi dire suspendues aux événements qu'on appelle *caricatures*⁸ ».

La pierre d'achoppement des réflexions sur la caricature restant la littérature, les écrivains étendent leur quête de modèles à des figures littéraires et associent Rabelais et Hoffmann à la tradition de la caricature. Admirés comme auteurs et caricaturistes, ils sont la preuve que les

¹ G. Flaubert à L. Colet, le 9 décembre 1852, *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 204.

² Elisheva Rosen a noté que Flaubert subordonne « l'exploitation de la satire à l'âpre conquête d'une distance que soutient un indéfectible souci du style », « Dans le voisinage de la presse : satire et roman chez Balzac et chez Proust », in *Mauvais genre. La satire littéraire*, op. cit., p. 300. Cette analyse de la satire flaubertienne reflète celle de Goya dans ses *Caprices* autorise leur rapprochement, sans qu'il ne soit bien sûr question d'une quelconque influence « directe ».

³ Maurice Ménard note : « C'est en forçant l'aspect Callot que Balzac devient Goya », in *Balzac et le comique dans la Comédie humaine*, Paris, PUF, 1983 p. 94.

⁴ S. Berthelot, *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870)...*, op. cit., p. 103.

⁵ H. de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. IV, p. 976.

⁶ *Ibid.*

⁷ La notice de la base Joconde atteste de sa présence au Louvre en 1838.

⁸ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, op. cit., p. 568.

écrivains du XIX^e siècle s'intéressent à la caricature essentiellement pour tisser des liens entre cet art et la littérature.

Deux écrivains-caricaturistes : Rabelais et Hoffmann

Le XIX^e siècle revalorise Rabelais, sa piquante critique de la société, son « rire large et franc¹ », sa gaieté française, sa liberté d'expression qui fait la part belle au registre vulgaire. Il est le satiriste éclairé de son temps, profond moraliste sans jamais devenir dogmatique². Les *Contes drolatiques* de Balzac qui renvoient aux *Songes drolatiques de Pantagruel*, de même que l'admiration unanime pour cette œuvre de Rabelais, nous aiguillent vers le domaine de la caricature, l'édition des *Songes* étant illustrée de dessins fantaisistes. Si l'on hésite déjà au XIX^e siècle à les attribuer à Rabelais, ces dessins ont définitivement participé à assimiler son œuvre au domaine de la caricature, ce dont Champfleury rend compte dans son *Histoire de la caricature sous la Réforme et sous la Ligue*³. Il n'est pas surprenant de voir que tous les écrivains valorisant la caricature ont également cherché à réhabiliter pleinement la figure de Rabelais dont l'œuvre fait débat pour des raisons analogues : sa vulgarité, son exagération et son rejet du sérieux, alliés à la profondeur de son regard pénétrant sur le monde.

Par ailleurs, Rabelais inspire plusieurs caricaturistes du XIX^e siècle, et le tollé qu'a soulevé la caricature de Daumier représentant Louis-Philippe en Gargantua, censurée et punie par quelques jours de prison, a certainement suffi à maintenir durablement dans les esprits la parenté entre l'œuvre de Rabelais et la caricature. Musset évoque dans ses *Revue fantastiques* une caricature due au crayon du duc d'Orléans qui représente Pantagruel visitant le Paris de 1830⁴, assailli par la société parisienne⁵. Musset a par ailleurs placé une citation tirée de *Pantagruel* en épigraphe à « Mardoche »⁶ : l'œuvre de Rabelais n'est pas seulement un modèle pour les caricaturistes, mais inspire aussi le poète qui conjugue la désinvolture à la critique.

¹ H. de Balzac, *Physiologie du mariage, La Comédie humaine*, op. cit., t. XI, p. 905.

² Sur la réception de Rabelais au XIX^e siècle, voir M.-A. Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIX^e siècle, Histoire d'un malentendu*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009.

³ Champfleury, *Histoire de la Caricature sous la Réforme et sous la Ligue...*, op. cit., p. 316.

⁴ Voir la notice aux *Revue fantastiques*, in *Œuvres complètes en prose*, éd. Maurice Allem et Paul Courant, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1197. En réalité, la caricature que décrit Musset représente Gulliver. Dumas, dans ses *Mémoires*, la décrit avec précision, et identifie la plupart des lilliputiens comme des membres du gouvernement qui assaillent le roi Louis-Philippe-Gulliver dans le chapitre CCLVIII, « Le duc d'Orléans caricaturiste », *Mes Mémoires*, éd. Pierre Josserand, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, t. II, p. 981-982. Cette gravure de François d'Orléans, *La Patrie est en danger*, est disponible sur le site de la Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2002722391/>. Elle a également été publiée dans *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 6, *Et la BD fut !*, 2016, p. 122.

⁵ A. de Musset, *Revue fantastiques*, op. cit., p. 788.

⁶ A. de Musset, *Poésies complètes*, éd. Maurice Allem, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 87.

Balzac trouve également chez Rabelais une forme de satire alternative aux plaintes larmoyantes des romantiques et aux discours ennuyeux des doctrinaires¹. Il prend appui sur l'exemple de son compatriote tourangeau pour énoncer théoriquement sa volonté de « restaurer l'école du rire, réchauffer la gaieté française² » et, pour ce faire, entend se « nourrir de principes pantagruéliques³ ». Selon Balzac, cet idéal rabelaisien perdure encore grâce aux caricaturistes, ces « dessinateurs éminemment populaires » qui joignent à la trivialité « l'observation la plus sagace des *classes* »⁴ : la caricature est donc une manière d'associer l'observation et la satire au rire franc. Son portrait-charge de maître Mathias dans *Le Contrat de mariage* est ainsi rapproché d'un « rire généreusement octroyé⁵ » par l'esprit français héritier de Rabelais.

De même que Balzac, Flaubert a lu, médité et pastiché l'œuvre de Rabelais⁶. Dans une lettre à Louis Bouilhet, il note que le style rabelaisien se définit surtout par des « allégories innombrables et [des] métaphores incongrues⁷ », deux critères qui sont également propres à la caricature visuelle. Flaubert renvoie d'ailleurs à une caricature pour expliquer le contexte d'écriture et les partis pris esthétiques de Rabelais : « Dès 1473 une caricature représentant l'Église avec un corps de femme, des jambes de poule, des griffes de vautour, une queue de serpent, avait couru l'Europe entière⁸. » Des qualités de la caricature rabelaisienne procède un de ses axiomes poétiques : « il ne faut jamais craindre d'être exagéré⁹ ». Flaubert évoque également la « satire mordante et universelle [...] éternelle comme le monde¹⁰ » de Rabelais, et cette universalité est à mettre en lien avec le principe d'impersonnalité qui lui est cher¹¹. Flaubert note enfin que, « pour être durable, [...] il faut que la fantaisie soit monstrueuse, comme dans Rabelais¹² », affirmation à rapprocher du « monstrueux vraisemblable¹³ » admiré par Baudelaire chez Goya. L'œuvre de Rabelais offre à Balzac et Flaubert le même exemple

¹ P. Laforgue, « Mœurs et satire chez Balzac (1829-1831) », in *Mauvais genre. La satire littéraire, op. cit.*, p. 274 ; M.-A. Fougère, « L'allégeance de Balzac à Rabelais », in *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle...*, *op. cit.*, p. 92-97 ; M. Brix, « Balzac et l'héritage de Rabelais », *RHLF*, vol. 102, 2002, p. 829-842.

² H. de Balzac, « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », *La Mode*, 20 février 1830, *Œuvres diverses, op. cit.*, t. II, p. 744.

³ *Ibid.*, p. 745.

⁴ H. de Balzac, « Gavarni », art. cit., p. 778.

⁵ H. de Balzac, *Le Contrat de mariage, La Comédie humaine, op. cit.*, t. III, p. 559.

⁶ H. Patry, « Rabelais et Flaubert », *Revue des Études rabelaisiennes*, 2e année, 1904, p. 3-15 ; M.-A. Fougère, « Rabelais, un classique de Flaubert », in *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle, op. cit.*, p. 75-88.

⁷ G. Flaubert à L. Bouilhet, le 26 décembre 1852, *Correspondance, op. cit.*, t. II, p. 215.

⁸ G. Flaubert, « Étude sur Rabelais », in *Œuvres complètes*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, t. I, p. 530.

⁹ G. Flaubert à L. Colet, le 14 juin 1853, *Correspondance, op. cit.*, t. II, p. 356.

¹⁰ G. Flaubert, « Étude sur Rabelais », art. cit., p. 527.

¹¹ Henry Patry fait le lien entre l'impersonnalité flaubertienne et l'admiration qu'il porte à l'œuvre de Rabelais, in « Rabelais et Flaubert », art. cit., p. 13.

¹² G. Flaubert à L. Colet, le 25 septembre 1852, *Correspondance, op. cit.*, t. II, p. 164.

¹³ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers, op. cit.*, p. 570.

d'un quotidien trivial qui, exacerbé, porté à la monstruosité, n'en est pas moins l'ingrédient essentiel d'une esthétique qui « l'élève jusqu'aux merveilleuses régions de l'Art¹ ».

Baudelaire cherche bien lui aussi à justifier une esthétique qui intègre la trivialité quotidienne et accuse ceux qui « laissaient passer à côté d'eux la comédie de *Robert Macaire* sans y apercevoir de grands symptômes moraux et littéraires² ». Il recourt à la figure de Rabelais pour signifier leur erreur : « contemporains de Rabelais, ils l'eussent traité de vil et de grossier bouffon³ ». Cependant, cet éloge semble ici très convenu, de l'ordre de l'argument rhétorique, et Baudelaire épingle dans *La Fanfarlo* les pasticheurs qui, se targuant d'originalité, « se vautr[ent] avec Rabelais dans toutes les goinfries de l'hyperbole⁴ ». De fait, le poète trouvera un autre écrivain-caricaturiste modèle : Hoffmann, qui connaît un succès considérable en France après sa mort en 1822⁵.

Nous ne reviendrons pas sur le retentissement, bien étudié, de son œuvre⁶, si ce n'est pour montrer comment elle est pensée en lien avec son passe-temps de caricaturiste. Champfleury rappelle l'emprunt que Balzac a fait des *Élixirs du Diable* pour son *Élixir de longue vie*, et les rapproche en questionnant : « n'est-ce pas là une bonne caricature ?⁷ ». Chacun sait qu'il a pratiqué la caricature, le *Musée des familles* publie d'ailleurs plusieurs de ses dessins, en réalité dus à Henry Monnier⁸.

La caricature est donc une des caractéristiques de l'œuvre d'Hoffmann que les auteurs français s'approprient, mais surtout qu'ils réorientent pour qu'elle convienne au modèle idéal que nous venons de définir à travers Goya et Rabelais. En France, on connaît l'admiration d'Hoffmann pour Callot, bien que Loève-Weimar ait supprimé de nombreux passages contenant les réflexions esthétiques de l'écrivain fantastique sous prétexte de longueurs, ce que Champfleury corrige dans son édition de 1856⁹. Dans la préface à cet ouvrage posthume,

¹ H. de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. VI, p. 442. Ce passage est cité par M. Brix, « Balzac et l'héritage de Rabelais », art. cit., p. 840.

² Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire...*, op. cit., p. 526.

³ *Ibid.*

⁴ Ch. Baudelaire, *La Fanfarlo*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 554.

⁵ Michele Hannoosh explique que cette préférence de Baudelaire tient à ce que chez Rabelais, l'art sert la morale, alors que chez Hoffmann, la morale découle de l'art, in *Baudelaire and Caricature...*, op. cit., p. 66.

⁶ E. Teichmann, *La Fortune d'Hoffmann en France*, Genève, Droz, 1961 ; R. Lloyd, *Baudelaire et Hoffmann. Affinités et Influences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

⁷ Champfleury, in E. T. A Hoffmann, *Contes posthumes*, op.cit., p. 6.

⁸ Champfleury raconte : « En 1854, je demandai à Henry Monnier où il s'était procuré les dessins d'Hoffmann qu'il publiait en 1830 dans le *Musée des Familles*, "les dessins dont vous me parliez, m'écrivit le célèbre caricaturiste, sont de votre serviteur ; j'ai voulu changer ma manière de faire, afin de leur donner l'air étrange" », *Ibid.*, p. 84. Il reprendra plus en détail cette anecdote dans sa biographie consacrée à *Henry Monnier. Sa vie, son œuvre*, avec un catalogue complet de l'œuvre et 100 gravures fac-similé, Paris, E. Dentu, 1879, p. 60.

⁹ Champfleury en détaille la conséquence, in E. T. A Hoffmann, *Contes posthumes*, op.cit., p. 9-15.

Champfleury présente explicitement Hoffmann comme le premier caricaturiste littéraire, soulignant que sa pratique graphique a marqué sa poétique littéraire : « Par la vivacité du croquis, Hoffmann apprit à décrire un personnage en une phrase, quelquefois en un mot comme avec un coup de crayon¹ ».

C'est en étudiant l'œuvre et la pensée d'Hoffmann qui a « cherché souvent à résoudre en œuvres artistiques les théories savantes qu'il avait émises didactiquement² » que Baudelaire apprend à considérer la caricature comme un médium propre à nourrir sa poétique. La *Princesse Brambilla*, qui retient particulièrement son attention, est une œuvre dans laquelle Hoffmann explicite sous la forme de conversations son rapport et ses emprunts à la caricature. Il fait ainsi correspondre chacun des huit chapitres à une gravure de Callot, placée en exergue, ce qui participe à faire de cette œuvre un « catéchisme de haute esthétique³ ».

Hoffmann s'appuie donc sur l'œuvre de Callot au sujet de laquelle nous avons vu que Baudelaire nourrit certaines réserves. Plutôt que de chercher à comprendre le rapport entre l'auteur allemand et le caricaturiste qu'il prend explicitement pour modèle, les écrivains français se permettront de le rapprocher du modèle absolu qu'ils ont décidé de canoniser en Goya. Champfleury nous apprend pourtant qu'Hoffmann ne connaissait pas l'œuvre de Goya, chose étrange selon lui puisqu'ils entretiennent « plus d'un rapport dans le talent⁴ ». Champfleury questionne avec regret : « Pourquoi Hoffmann n'a-t-il pas connu les œuvres de Goya, au lieu des dessins froids de Callot, qui ont tant agi sur le conteur ?⁵ », et va jusqu'à affirmer qu'Hoffmann s'est tout bonnement « trompé en intitulant *Fantaisies* une série de contes à la manière de Callot. Jamais le graveur lorrain n'a été à la hauteur du romancier⁶ », comme si l'auteur allemand avait, sans le savoir, voulu faire du Goya.

Gautier, qui pourtant admire l'œuvre de Callot, préférera également rapprocher Hoffmann de Goya :

¹ *Ibid.*, p. 27.

² Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire...*, op. cit., p. 536.

³ *Ibid.*, p. 542 ; voir J. Starobinski, « Ironie et Mélancolie (II) : La *Princesse Brambilla* de ETA Hoffmann », *Critique*, mai 1966, p. 438-457.

⁴ Champfleury, in E. T. A Hoffmann, *Contes posthumes*, op. cit., p. 16.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Il saisit très bien le côté plaisant et risible de la forme, il a sous ce rapport de singulières affinités avec Jacques Callot et principalement avec Goya, caricaturiste espagnol trop peu connu, dont l'œuvre à la fois bouffonne et terrible produit les mêmes effets que les récits du conteur allemand¹.

Pour Nerval aussi, « Hoffmann peint à la manière de Goya² ». Notons au passage que la description caricaturale des vieilles douairières de Balzac dans *Le Cabinet des Antiques*, figures que nous avons rapprochées de Goya, est liée, dans le texte, à Hoffmann³. Il n'est donc aucunement question, pour tous ces auteurs, de rapprocher Callot d'Hoffmann, bien que l'auteur allemand revendique cette parenté. On trouve néanmoins, dans *Illusions perdues*, une mention d'Hoffmann qui le rapproche de Callot dans cette description de Joseph Bridau : « Hoffmann l'eût adoré pour ses pointes poussées avec hardiesse dans le champ de Art, pour ses caprices, pour sa fantaisie » (302). Balzac convoque toutefois également le romancier allemand lorsqu'il veut conférer à sa caricature textuelle une teinte noire et inquiétante, plus proche en cela de Goya. Il décrit par exemple Samanon en ces termes :

Aucun des personnages introduits dans les romans d'Hoffmann, aucun des sinistres avares de Walter Scott ne peut être comparé à ce que la nature sociale et parisienne s'était permis de créer en cet homme, si toutefois Samanon est un homme. (534)

Aux limites du monstrueux, cette description de Samanon rappelle les propos par lesquels Baudelaire juge qu'Hoffmann et Goya ont fusionné « une certaine dose de comique significatif avec le comique le plus absolu⁴ ». Gautier énonce cette observation en d'autres termes, soulignant que tous deux ont atteint « cette réalité fantastique⁵ » qu'il admire. Musset remarque de même qu'Hoffmann a réuni au plus haut degré le « grotesque, trivial, cynique » et le « sentiment du beau, du noble, de l'idéal⁶ ». Précisons que Musset lie Hoffmann à la caricature, soulignant que les vitrines de Martinet exposent « plus de caricatures grotesques qu'il y en avait sur la table d'Hoffmann⁷ ». Les hommes de lettres forgent donc un modèle de la caricature explicitement destiné à répondre à leur grande préoccupation de conjuguer l'actuel avec l'intemporel ou, en termes baudelairiens, le significatif et le transitoire avec l'absolu et l'éternel.

¹ Th. Gautier, « Les Contes d'Hoffmann », in *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1904, p. 45.

² G. de Nerval, « Jacques Cazotte », *L'Artiste*, 20 avril 1845, in *Œuvres*, éd. A. Béguin et J. Richer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, t. II, p. 1549.

³ H. de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. IV, p. 976.

⁴ Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire...*, op. cit., p. 542.

⁵ Th. Gautier, « Les Contes d'Hoffmann », in *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, op. cit., p. 45.

⁶ A. de Musset, « Pensées de Jean-Paul », *Le Temps*, 17 mai 1831, in *Œuvres complètes en prose*, op. cit., p. 877.

⁷ A. de Musset, *Revue fantastique*, op. cit., p. 777.

En ce sens, on comprend pourquoi ils négligent les rapports qu'Hoffmann a lui-même établis entre son œuvre et celle de Callot, mais cherchent à faire de l'écrivain l'égal de Goya.

À travers Hogarth et Callot, les deux artistes du passé les plus fréquemment cités, nous avons vu se dessiner deux pôles entre lesquels le XIX^e siècle classe les représentations caricaturales¹. Lorsqu'un auteur entend faire sien l'art de la caricature, il opte ainsi pour une position sur l'échelle des degrés qui séparent la satire morale de la libre fantaisie. Tous les écrivains situent néanmoins l'idéal caricatural dans une conjugaison et un dépassement de ces pôles, à l'exemple de Goya. Ce cadre étant posé, il est temps de se pencher sur le regard que portent les écrivains sur la caricature de leur temps. Nous proposons donc à présent de compléter les pôles théoriques que nous avons pu établir à partir des caricaturistes du passé en nous concentrant sur les propos tenus par les écrivains sur la caricature moderne, pour montrer qu'elle devait avant tout passer par une réhabilitation, remise en valeur qui nous permettra d'esquisser clairement sa parenté avec le roman réaliste.

Réhabiliter la caricature moderne

Diderot notait au sujet de la caricature dans l'*Encyclopédie* : « c'est une espèce de libertinage d'imagination qu'il ne faut se permettre tout au plus que par délassement² ». Ce jugement négatif parcourt toute l'histoire de la caricature, et le XIX^e siècle estime aussi qu'elle ne peut être prise au sérieux, notamment parce qu'elle est incapable de s'élever au véritable comique en raison de son exagération irréaliste qui l'empêche de saisir les nuances d'un caractère : « Molière a fait le portrait de l'avare, dont d'autres n'ont donné que la caricature³ », note Pierre Larousse. Le lexicographe cite encore en exemple les vers par lesquels Chénier conseille aux poètes de s'en tenir à des modèles nobles : « Mais veux-tu des héros négligeant la peinture / Abaisser tes crayons à la caricature ?⁴ ».

À partir de 1830, nul n'ignore l'essor de la caricature, essentiellement lié dans les esprits au changement de régime. Musset, tout au long de ses *Revue fantastiques* publiées dans *Le Temps*, affirme que la caricature participe, en cette année 1831, à l'agonie des arts et des lettres, tués par le politique qui envahit l'espace social. Ces « gens qui regardent les caricatures de

¹ Jean-Louis Cabanès réfléchit également autour de ces deux pôles dans son article « La fantaisie et le grotesque : éléments d'un double jeu », in *Esthétique du rire*, op. cit., p. 221.

² *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. D. Diderot, J. le R. d'Alembert, Paris, 1751, t. II, p. 684.

³ P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., t. III, p. 393.

⁴ *Ibid.*

Martinet¹ » sont trop fixés sur l'actualité pour prêter attention à la tentative désespérée d'un auteur romantique et de son libraire qui cherchent le bon moment pour « lancer [son] opusculé » depuis les tours de Notre-Dame². À l'instar de Musset, certains auteurs, déjà sceptiques quant aux retombées de la révolution de Juillet, considèrent que la caricature caractérise la dégradation des valeurs favorisée par la monarchie « juste-milieu » naissante : « l'avènement de la bourgeoisie est l'avènement de la caricature³ », noteront plus tard les frères Goncourt. La manifestation culturelle la plus évidente de cette déchéance est le développement de la presse, principal support de la caricature. Rappelons avec Daniel Sangsue qu'aux yeux de la plupart des écrivains, « la presse est considérée comme source de tous les maux⁴ ». Pour s'en tenir aux auteurs de notre corpus, Balzac en parle comme de « la grande plaie de ce siècle » dans la *Préface* de 1837 à *Illusions perdues* (818), tandis que Flaubert condamne dans sa correspondance, parmi d'autres et nombreuses tares, le « putinage d'esprit » des journalistes⁵.

Dans l'imaginaire du siècle, le journaliste est perçu comme un écrivain au rabais⁶, et le caricaturiste comme un peintre raté⁷. Bixiou, le caricaturiste de *La Comédie humaine*, avatar présumé d'Henry Monnier⁸, a choisi cet art à défaut de pouvoir devenir peintre et, dans *Illusions perdues*, est présenté comme « l'un des esprits les plus méchants et le plus infatigable railleur de ce temps » (514). Il ne joue cependant aucun rôle majeur dans le roman, peut-être parce que son art est condamné à l'éphémère⁹. En effet, le narrateur d'*Illusions perdues* préfère prêter les caricatures du roman à des artistes anonymes plutôt qu'à Bixiou. Il évoque par exemple, accroché au mur du bureau du journal, un « dessin représentant un rédacteur qui tendait son chapeau », dessin légendé : « *Finot, mes cent francs ?* » qui est dû, note-t-il, à « un nom devenu fameux, mais qui ne sera jamais illustre » (378). S'adonner à la caricature, c'est donc être condamné à l'oubli. Le caricaturiste de *L'Éducation sentimentale*, Sombaz, artiste sans carrière

¹ A. de Musset, *Revue fantastique*, op. cit., p. 785.

² Ibid.

³ E. et J. de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, t. I, 1851-1865, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 547.

⁴ D. Sangsue, « Le grand fléau qui nous rend tous malades... » Représentations du journalisme au XIX^e siècle », *Recherches et travaux*, n° 48, 1995, p. 130.

⁵ G. Flaubert à Louise Colet, le 24 avril 1852, *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 79. Sur la critique du journalisme dans *L'Éducation sentimentale*, voir N. Frénois, « La presse dans *L'Éducation sentimentale* », *Bulletin des amis de Flaubert*, n° 43, 1973, p. 32-40.

⁶ T. Kinouchi, « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit., § 8 ; D. Combe, « "L'universel reportage"... », art. cit., p. 125-133.

⁷ Voir par exemple M. Melot, *Daumier, L'Art et la République*, Paris, Les Belles Lettres Archimbaud, 2008 ou Ph. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880. Ropolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996.

⁸ Si nous trouvons aujourd'hui d'autres modèles au personnage de Bixiou (voir la note concernant le personnage, in *Les Employés, La Comédie humaine*, op. cit., t. VII, p. 1613-14), il ne fait aucun doute pour les contemporains qu'il est un avatar de Monnier, voir Champfleury, *Henry Monnier...*, op. cit., p. 89-97.

⁹ Baudelaire considère que la plupart des caricatures ne sont que « les feuilles volantes du journalisme, [qui] disparaissent emportées par le souffle incessant qui en amène de nouvelles », *De l'essence du rire...*, op. cit., p. 525.

qui gravite dans l'orbite de *L'Art industriel*, est présenté comme un faible amuseur qui ne crée que pour offrir « sa propre caricature » en cadeau à Marie Arnoux (151). Nul doute qu'il restera un parfait inconnu pour la postérité.

Sombaz dépend des largesses d'Arnoux et cherche, en fou du roi, à s'assurer ses bonnes grâces. Musset, dans sa septième chronique, dénonçait déjà ce comportement hypocrite propre au monde de l'édition et de la presse, accusant les artistes et écrivains frayant avec le journalisme de se détourner d'une création originale, comme ce fut le cas lorsqu'ils s'emparèrent du personnage caricatural à la mode, Mayeux, pour faire « rire les badauds¹ ». S'ils sont blâmables, le caricaturiste et le journaliste dépendent surtout, pour leur détracteur, d'un public vautré dans la médiocrité ; ils ne font que répondre à l'attente des petits bourgeois qui « passent la moitié de leur journée à regarder couler la Seine, et l'autre moitié devant le thermomètre de Chevalier² ». La caricature sert donc de palliatif à l'ennui et est associée à l'attitude frileuse du bourgeois qui préfère se contenter de prendre la température du monde en restant bien au chaud.

Chez Flaubert également, la médiocrité de la caricature découle moins du caricaturiste que de la subjectivité des spectateurs. Rosanette rit « devant des caricatures qui représentaient Louis-Philippe en pâtissier, en saltimbanque, en chien, en sangsue » (438). Or, à plusieurs reprises, le narrateur épingle l'ignorance de la jeune femme³, et son rire est ici signe que la caricature est génératrice d'un bête amusement populaire. De même, la caricature peut tout au plus tromper le désœuvrement de Frédéric qui attend désespérément le passage de Regimbart à l'estaminet *Alexandre*. Le jeune homme « examin[e] jusque dans les grains du papier, la caricature du *Charivari* » (183), et se noie – rhum, kirsch, curaçao et grogs à l'appui – dans une contemplation passive du médium, sans le recul nécessaire pour reconstruire mentalement le dessin. Son œil, vissé sur les détails les plus infimes, les moins signifiants, manque d'acuité et traduit l'absence d'esprit critique. Divertissement populaire idiot à travers Rosanette, passe-temps bourgeois pour Frédéric, la petitesse de la caricature dérive avant tout de celle des personnages qui la contemplent.

Quoiqu'unanimes lorsqu'il s'agit de la condamner, les écrivains sont conscients que la caricature participe à cette nouvelle *imagerie* sur laquelle ils peuvent s'appuyer pour penser un

¹ A. de Musset, *Revue fantastique*, op. cit., p. 777.

² *Ibid.*

³ Frédéric, à Fontainebleau, évoque quelques éléments biographiques de l'illustre Diane de Poitiers, et se heurte au mutisme de Rosanette, silence qui « prouvait clairement qu'elle ne comprenait pas » (478).

renouvellement poétique¹. Elle a en effet pour mérite de remettre en cause les stéréotypes culturels, sociaux et politiques, mais aussi et surtout les canons artistiques². Champfleury situe ainsi l'origine de son projet d'écrire l'*Histoire de la caricature moderne* dans les cours de Philarète Chasles au Collège de France. L'érudit y prônait l'affranchissement de l'artiste des contraintes culturelles, et faisait de cette indépendance la « première règle de l'écrivain³ ». De même, Baudelaire loue Daumier pour avoir « craché » sur les héros classiques dans son *Histoire antique* et estime que « ce fut un blasphème très amusant, et qui eut son utilité⁴ ». Il faut dire qu'en 1845 encore, « un poète lyrique et païen de [s]es amis en était fort indigné⁵ », signe que la statue antique n'était pas encore tombée de son piédestal et portait toujours ombrage à une production moderne et originale. La caricature, tout en faisant fi des conventions, illustre la réalité contemporaine encore trop ignorée des arts⁶, et offre ainsi un répertoire de motifs nouveaux.

Plusieurs auteurs l'associent à leurs recherches formelles en vue de produire une œuvre résolument moderne⁷. La caricature apparaît en effet comme un avatar de la modernité avec laquelle elle partage une ambivalence fondamentale : attractive comme horizon de nouveaux idéaux artistiques dégagés d'une tradition obsolète, mais répulsive, puisque la contemporanéité est souvent ressentie comme dégradée, vide, sans avenir possible⁸. La caricature sert donc une poétique ambiguë de la modernité, oscillant entre vision critique et version artistique du monde contemporain⁹. Cette ambivalence s'esquisse principalement à travers les écrits de Baudelaire et Champfleury et nous reprendrons brièvement les points sur lesquels on a pris l'habitude de les opposer, pour montrer, encore une fois, que leurs points de vue se recoupent.

Baudelaire n'a cure de l'accueil large fait par Champfleury aux œuvres artistiques de moindre valeur et, on le sait, il prévoyait pour son essai *Puisque réalisme il y a un*

¹ Voir Ph. Hamon, *Imageries...*, op. cit.

² S. Le Men, « La gravure, instrument critique », *Quarante-huit/Quatorze*, n° 5, 1993, p. 83-95.

³ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, dédicace à la première édition publiée chez Dentu en 1865, non paginée.

⁴ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 556.

⁵ *Ibid.*

⁶ Michel Melot résume : « Il est bien logique que des artistes qui tournaient tout académisme en ridicule, aient été obligés de prendre la caricature au sérieux. L'éloge du grotesque, l'apologie de Callot, qu'on trouve dans la préface de Cromwell est un des multiples témoignages du rôle qu'on voulut faire jouer à la caricature », *L'Œil qui rit, le pouvoir comique des images*, Fribourg, Office du Livre, 1975, p. 33.

⁷ Cette hypothèse peut être soutenue en s'appuyant sur les données culturelles qui ont permis une nouvelle appropriation de l'image par les littéraires que Philippe Hamon présente dans *Imageries* et particulièrement dans sa préface, op.cit., p. 9-41.

⁸ Y. Vadé, « L'invention de la modernité », *Modernités, Ce que modernité veut dire*, éd. Y. Vadé, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1994, n° 5, p. 59-60.

⁹ En cela la caricature est un objet privilégié pour étudier la littérature comme un « acte littéraire », comme une « forme de communication sociale [...] liée à l'histoire des autres formes de communications » ainsi que l'a proposé Alain Vaillant dans *La Crise de la littérature, Romantisme et modernités*, Grenoble, ELLUG, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005, p. 14.

développement moqueur sur ses « assiettes à coq » et ses « gravures au clou¹ ». La légitimation de la caricature par Champfleury passe de fait par la reconnaissance générale des arts mineurs et populaires comme symptômes d'une société, et les caricaturistes seront à ce titre décrits comme des « symbolisateurs sans le savoir »². N'oublions pas que cette posture correspond à celle assignée à « l'archéologue » dans le projet d'ensemble de l'étude de la caricature décrit par Baudelaire. Champfleury a conscience de ce rôle et le remplit pleinement, ce qui reflète avant tout son parti pris méthodologique. Bien que valorisant la caricature comme document historique indépendant du génie de son créateur, il reconnaît volontiers que, pour accéder au statut d'œuvre d'art, la caricature procédera non du hasard des circonstances, mais de la volonté des « hommes de génie » seuls capables « d'élever un monument là où il n'y avait que constructions grossières »³. Il affirme au sujet de Léonard de Vinci :

Le comique ne doit sa puissance qu'à une étude de l'être humain, de ses passions, et l'ouvrier assez peu perspicace pour ne pas lire dans l'intérieur de l'homme comment les vices, l'amour de l'argent, la grossière sensualité ont déformé certaines parties du visage, peut entrer en qualité de commis dans un magasin de nouveautés.⁴

Champfleury ajoute : « c'est un art qui a son élévation que la caricature⁵ ». Si elle est toujours intéressante comme symptôme d'une époque, la valeur d'une caricature émane donc bien des qualités d'invention et d'exécution de son créateur. Dans sa monographie consacrée à Henry Monnier, il s'appliquera dans plusieurs passages à détruire l'image réductrice que l'on a véhiculée de l'artiste, afin de « marquer de [s]on mieux, dans une étude développée, les facultés diverses et profondes de cet esprit si particulier⁶ ». Il évoquera ainsi l'ardeur constante au travail et à l'étude dont fait preuve Henry Monnier, notant par exemple l'usage documentaire qu'il fait de sa collection de photographies, signe que son art n'est pas fait de sujets croqués sur le vif, mais le fruit d'un long et patient travail en atelier⁷.

¹ Ch. Baudelaire, *Puisque réalisme il y a*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 57.

² Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, op. cit., p. XVI ; Sur cet aspect consulter B. Vouilloux, *Un art sans art...*, op. cit., p. 148.

³ Champfleury, *Histoire de la caricature au Moyen Age et sous la Renaissance*, 2e édition, Paris, E. Dentu, 1875, p. 272 ; Bernard Vouilloux note également qu'il « donne un rang particulier à certaines caricatures et certains caricaturistes », in *Un art sans art...*, op. cit., p. 12.

⁴ Champfleury, *Histoire de la Caricature sous la Réforme et sous la Ligue...*, op. cit., p. 118.

⁵ *Ibid.*

⁶ Champfleury, *Henry Monnier...*, op. cit., p. 277.

⁷ *Ibid.*, p. 165. Sur Champfleury et sa conception du réalisme qui résulte moins de l'observation naïve de la réalité que de l'élaboration d'une *mimèsis* singulière propre à chaque artiste, Daniel Sangsue rappelle les mots tenus dans *Le Réalisme* : « la reproduction de la nature par l'homme ne sera jamais une reproduction ni une imitation [mais] sera toujours une interprétation », in D. Sangsue, « Fantaisie, excentricité et réalisme chez Champfleury », in *La Fantaisie post-romantique*, éd. J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, Toulouse, PUM, « Cribles », 2003, p. 204-205.

Alors que Baudelaire se montre ironique face à la collection de faïences de Champfleury, ce dernier l'épingle volontiers en retour pour son élitisme intellectuel qui le porte aux abstractions souvent « excentriques » par leur « *logique* [...] excessive¹ ». Il consacre ainsi un chapitre entier dans l'*Histoire de la caricature antique* à railler avec verve les « philosophes » ayant tenté de définir le rire, philosophes dont fait partie Baudelaire qui, cependant, n'est pas cité. Champfleury préfère constater qu'« un homme arrêté devant un bouffon des rues ou une caricature, rit sans s'en inquiéter davantage² », saillie adressée au « sage » baudelairien qui « ne rit qu'en tremblant³ ». Champfleury envisage le rire comme un état de fait et refuse de prétendre y trouver une explication définitive ; pour lui, la théorie sera toujours trop partielle. Notons au passage que les causes du rire interrogent encore aujourd'hui les philosophes comme les scientifiques.

À nouveau, il serait abusif de voir une opposition de principe entre les deux auteurs quant à la nécessité et la possibilité de comprendre l'« essence » de la caricature et du rire. Baudelaire, suite à son essai théorique, ne cesse de reconnaître les limites de la philosophie face au phénomène qu'est le rire. De Georges Cruikshank, il souligne que la « verve est inconcevable, et [qu'] elle serait réputée impossible si les preuves n'étaient pas là, sous forme d'une œuvre immense⁴ ». La caricature dépasse donc l'explication dont elle peut faire l'objet et Baudelaire multiplie les remarques en ce sens, notant le « je-ne-sais quoi de sinistre⁵ » de Hogarth, le « vague et l'indéfini⁶ » de Goya, de même qu'il reconnaît son échec à expliquer le comique de Breughel : « comment une intelligence humaine a-t-elle pu contenir tant de diableries et de merveilles, engendrer et décrire tant d'effrayantes absurdités ?⁷ »

Bien que Baudelaire cherche scrupuleusement à expliquer la nature du comique de chacun des caricaturistes qu'il étudie, il constate constamment les limites d'une telle entreprise philosophique, sans cesse dépassée par la force brute de l'image caricaturale. Il va parfois jusqu'à reconnaître que le génie du caricaturiste émane de qualités qui ne sont pas de l'ordre de la volonté. Ainsi, le comique de Daumier est, « pour ainsi dire, involontaire » : « L'artiste ne cherche pas, on dirait plutôt que l'idée lui échappe⁸ ». De même, Cruikshank se démarque de

¹ Champfleury, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Paris, E. Dentu, 1872, p. 145.

² Champfleury, *Histoire de la caricature antique*, op. cit., p. 13.

³ Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire...*, op. cit., p. 526.

⁴ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, op. cit., p. 566.

⁵ *Ibid.*, p. 565.

⁶ *Ibid.*, p. 569.

⁷ *Ibid.*, p. 574.

⁸ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 556.

ses imitateurs car « heureusement, la naïveté ne se vole pas. [...] ¹ ». On croirait lire Champfleury...

L'inanité de l'opposition entre les deux hommes ressort particulièrement lorsqu'on compare leur appréciation de Léonard de Vinci. Contre toute attente, Champfleury l'élève pour sa profondeur philosophique : sa caricature est « l'approfondissement de l'être intérieur par le regard d'un maître² », alors qu'il est censé défendre la caricature comme « l'expression des sentiments généraux³ ». Baudelaire, qui rejette la spontanéité, la naïveté et l'investissement affectif du caricaturiste qui n'obtient le rire qu'une fois « ayant étudié et rassemblé les éléments du comique⁴ », dénigre pourtant les caricatures de Vinci pour le motif inverse : « le grand artiste ne s'amuse pas en les dessinant, il les a faites en savant, en géomètre, en professeur d'histoire naturelle⁵ ».

Au-delà de leurs approches très différentes et de leurs appréciations qui parfois divergent, Champfleury et Baudelaire s'entendent ainsi sur trois critères qui doivent se combiner pour évaluer la caricature moderne : sa valeur contextuelle, sa valeur analytique et sa valeur artistique. Seule varie la prégnance de l'un ou l'autre critère dans leur appréciation globale. Le premier critère évoqué veut que, paradoxalement, la caricature soit contextuelle, qu'elle reflète au plus près l'actualité et en dévoile les aspects ignorés ou occultés. Le second assigne à la caricature une mission critique qui prendra la forme d'une analyse ou d'une contestation du contexte politique, social et culturel. Finalement, le troisième attend de la caricature qu'elle s'élève par les qualités purement formelles de son dessin et de sa composition. Nous aborderons maintenant ces trois facteurs à la lumière des essais de Baudelaire et des *Histoires de la caricature* de Champfleury, reprenant aussi les articles de Gautier que le poète et l'homme de lettres ont souvent utilisés comme sources, pour relier leurs analyses aux romans *Illusions perdues* et *L'Éducation sentimentale*.

Au plus près du réel

Si Baudelaire célèbre les caricaturistes qui savent dégager la caricature de l'actualité, sa position théorique ne reflète pas ses analyses dans lesquelles il insiste sur l'ancrage contextuel qui semble être le premier critère de valeur d'une caricature moderne au XIX^e siècle. Baudelaire

¹ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, op. cit., p. 567.

² Champfleury, *Histoire de la caricature sous la Réforme et sous la Ligue...*, op. cit., p. 110.

³ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, op. cit., p. XVII.

⁴ Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire...*, op. cit., p. 543.

⁵ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, op. cit., p. 570.

prend en effet visiblement plaisir à décrire, sur plusieurs pages, ces « bouffonneries historiques », ces « grandes archives comiques » que sont les planches de *La Caricature* autour de 1830¹. Balzac, dans *Illusions perdues*, s'étend sur l'article de Lucien qui propose une caricature textuelle contre le garde des Sceaux et sa femme, article dans lequel Louis XVIII est « ridiculisé » par des métaphores triviales : « qui pouvait être caché sous cette jupe ? » (569-70). Balzac s'appuie sur une anecdote réelle tirée de l'*Histoire de France* du comte de Montgaillard², et confère à sa caricature un statut d'archive, pariant sur le plaisir que pourra procurer son identification à un lecteur averti. Baudelaire note également que la reconnaissance des figures historiques joue un rôle qualitatif non négligeable et, au sujet de la Poire-Louis-Philippe, remarque que « le plaisir de deviner son nom n'ajout[e] pas peu de prix à l'estampe³ ».

Révélatrice des intrigues politiques, la caricature est aussi réputée donner à voir – entendre selon Champfleury – « le cri des citoyens », et sa mission est de « mettre en lumière les sentiments intimes du peuple »⁴. Fantasmée, cette vision de la caricature sous-tend toutefois une dimension qui lui est essentielle pour mériter ses lettres de noblesse : la mise en exergue d'une vision plurielle du politique, faisant place aux opinions populaires, contre l'unité mensongère du discours dominant. Flaubert, dans *L'Éducation sentimentale*, utilise ainsi les caricatures du *Charivari* comme un ensemble de sources qui lui permet de multiplier les points de vue sur les événements politiques, ajoutant, par exemple, les « deux amateurs jou[ant] aux cartes » (430) dans la scène du sac des Tuileries⁵.

La caricature politique nourrira donc les textes évoquant les événements historiques et leurs retombées. Gautier évoque la décrépitude des « vieux de la vieille », anciens soldats de l'Empire désœuvrés, en recourant à la caricature : « on eût dit la lithographie / où dessinés par un rayon, / les morts que Raffet déifie / passent criant : Napoléon !⁶ ». Raffet a consacré de nombreuses lithographies à l'armée impériale, représentations souvent idéalisantes, mais il en a aussi donné quelques caricatures. La suite du poème montre que Gautier joue de ce paradoxe et s'applique à démontrer le « ridicule héroïque » propre aux vétérans. Il souligne leur « embonpoint grotesque, avec grand 'peine boutonné », mais rappelle également « leur longue

¹ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 549. Nous soulignons.

² On doit la découverte de cette source à Antoine Adam, voir la note de Jacques Noiray dans notre édition de référence, p. 936.

³ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 550.

⁴ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, op. cit., p. VI. Bernard Vouilloux rappelle l'importance de cette dimension primordiale chez Champfleury, in *Un art sans art...*, op. cit., p. 73.

⁵ T. Kinouchi note à juste titre que « cette description semble être inspirée d'une estampe intitulée *Comme on fait son lit on se couche. Chambre à coucher du Roi du 24 au 25 Février*, dont Flaubert donne une longue description dans ses notes préparatoires », in « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit., § 39.

⁶ Th. Gautier, « Vieux de la vieille », *Émaux et Camées*, éd. Cl. Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1981, p. 67.

souffrance » et avertit : « ne les raillez pas, camarade »¹. De même, Balzac, nous l'avons vu, cite Charlet à plusieurs reprises dans *La Comédie humaine* et s'inspire de ses caricatures empathiques à l'endroit des anciens soldats de l'Empire qui adressent un reproche à l'époque contemporaine qui les a oubliés.

La caricature de mœurs est également valorisée comme archive, document précieux pour les générations futures qui pourront appréhender l'atmosphère du quotidien, dédaignée par les historiens qui restent centrés sur les grands événements. Gautier conseille de « feuillete[r] l'œuvre de Gavarni » à quiconque souhaite « retrouver le Parisien de 1830 à nos jours, avec son costume, son allure, son attitude et sa physionomie, sans mensonge et sans caricature, et seulement relevé de ce trait fin qui est l'esprit même de l'artiste² ». Flaubert applique au mot ce conseil et, dans *L'Éducation sentimentale*, les caricatures de Gavarni modèlent les scènes de mœurs. L'auteur laisse apparaître qu'il utilise la caricature comme archive par une visible – et rare – intrusion du narrateur qui explique au sujet du bal de *L'Alhambra* : « C'était un bal public ouvert récemment au haut des Champs-Élysées, et qui se ruina dès la seconde saison, par un luxe prématuré dans ce genre d'établissement » (136). Ce commentaire narratif, qui déborde le cadre temporel du récit pour mentionner une pure donnée historique, nous indique l'intérêt de Flaubert pour les bals de la monarchie de Juillet et doit être mis en lien avec son admiration pour Gavarni qui en dessinait les costumes et les illustrait dans ses séries caricaturales³. Le regard de Flaubert sur l'œuvre de Gavarni, au moment d'écrire *L'Éducation sentimentale*, est rétrospectif et documentaire. Suite à sa lecture de la biographie des Goncourt, il écrit à Edmond et souligne, « comme faisant saillie sur l'ensemble, le ch[apitre] 1^{er} : les bals masqués⁴ ». De même, dans ses notes prises sur *L'Artiste* et *Le Charivari*, il relève soigneusement les comptes-rendus des bals, et mentionne à plusieurs reprises les planches de Gavarni, notamment la série des *Souvenirs du bal Chicard*⁵. Entre autres travestissements, Flaubert renvoie, dans ses notes prises sur *Le Charivari*, aux « débardeurs », costume imaginé par Gavarni dont s'est entichée toute une génération d'hommes et de femmes⁶. Dans *L'Éducation sentimentale*, il notera, en

¹ *Ibid.*, p. 68-69.

² Th. Gautier, « Gavarni », *L'Artiste*, 11 janvier 1857, in *Histoire du romantisme*, suivi de *Quarante portraits romantiques*, éd. A. Goetz, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2011, p. 249-250.

³ Flaubert écrira à Edmond de Goncourt au sujet de son livre sur Gavarni, le 25 juin 1873 : « Je note aussi comme faisant saillie sur l'ensemble, le chapitre 1^{er} : les bals masqués. Mais, encore une fois, quelle drôle de vie ! étaient-ils assez jeunes, ceux-là ! et comme on se divertissait ! Il me semble que les hommes de notre génération à nous, ignorent absolument le plaisir. », *Correspondance*, op. cit., t. IV, p. 679.

⁴ *Ibid.*

⁵ BM Rouen : g 226 – vol. 4 – f° 116 – recto, transcrit par Nathalie Petit, *Édition des dossiers de Bouvard et Pécuchet*, op. cit. ; T. Kinouchi, « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit., § 27.

⁶ BM Rouen : g 226 – vol. 4 – f° 116 – recto, transcrit par Nathalie Petit, *Édition des dossiers de Bouvard et Pécuchet*, op. cit. ; T. Kinouchi, « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit., § 26.

guise de clin d'œil, que les convives présents chez Rosanette endossent des « costumes de roulier, de débardeur ou de matelot » (197)¹. Pour le bal de *L'Alhambra*, Flaubert s'appuie ainsi sur l'« Andalouse », modèle de Gavarni publié dans *Le Charivari* du 29 janvier 1842, afin de décrire le costume de la marquise d'Amaëgui, mis à la mode d'après le poème de Musset².

Balzac, dans *La Comédie humaine*, renvoie souvent à la caricature de mœurs pour légitimer un discours d'intérêt historique, donnant par exemple à voir la physionomie d'un élégant après la Révolution de 1789 : « Le costume de cet inconnu présentait un exact tableau de la mode qui valut en ce temps les caricatures des *Incroyables*³ ». Ces caricatures sont, selon lui, moins de l'ordre de l'exagération que de la ressemblance ; elles rendent « une image fidèle du suprême bon ton auquel obéissaient les élégants au commencement du Consulat⁴ ». La caricature, archive historique, renseigne le lecteur, non sans quelque ironie, sur le climat politique et socio-culturel du temps historique évoqué. Gautier note que « Balzac, comme Gavarni, a vu ses contemporains ; et, dans l'art, la difficulté suprême c'est de peindre ce qu'on a devant les yeux⁵ ». Balzac caricaturiste « ne port[e] aucunes lunettes, ni bleues, ni vertes⁶ ».

En tant qu'archive, la caricature est moins la déformation que le reflet d'une époque qu'on estime marquée par la dégradation ; on expliquera volontiers son essor comme la conséquence logique d'une société en perte d'idéal⁷. Thématiser la caricature comme avatar d'une époque triviale devient un véritable *topos* littéraire. Baudelaire affirme ainsi que « les images triviales, les croquis de la foule et de la rue, les caricatures, sont souvent le miroir le plus fidèle de la vie⁸ ». Chez Balzac, le dandy Léon de Lora constate que la quête de la gloire mène à ce que « beaucoup se couvrent de ridicule, de là des caricatures vivantes entièrement neuves⁹ ». Le narrateur de *L'Éducation sentimentale* note quant à lui l'étonnement du caricaturiste Hussonnet devant « les excentricités de la Révolution [qui] dépassaient les siennes » (435).

¹ Pierre-Marc de Biasi rappelle, en note à notre édition, que Gavarni a lancé la mode de ce costume, p. 198. Béraldi dépeint Gavarni, « aimant fiévreusement le carnaval, fou des bals masqués [...] lançant des déguisements qui font fureur : le débardeur, le patron de bateau (Gavarni a tellement fait du carnaval sa chose à lui, qu'on peut penser qu'il l'a inventé [...]) », « Gavarni », art. cit., p. 10.

² T. Kinouchi, « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit., § 28.

³ H. de Balzac, *Les Chouans, La Comédie humaine*, op. cit., t. VIII, p. 965.

⁴ *Ibid.*, p. 966.

⁵ Th. Gautier, *Honoré de Balzac*, Paris, Poulet-Malassis ; De Broise, 1859, p. 128-129.

⁶ *Ibid.*

⁷ Michela Lo Feudo le remarque au sujet de la représentation caricaturale de la bourgeoisie, in « Caricature moderne et modernité de la caricature chez Champfleury », in *Caricature(s) et modernité(s), Caricature(s) et modernité(s)*, éd. Alain Deligne et Jean-Claude Gardes, *Ridiculus*, n° 14, décembre 2007, p. 68.

⁸ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 544.

⁹ H. de Balzac, *Les Comédiens sans le savoir, La Comédie humaine*, op. cit., t. VII, p. 1165.

Bien que fictifs, les lorettes ou les étudiants de Gavarni, les bourgeois ou les bas-bleus de Daumier, les soldats ou les enfants de Charlet sont perçus comme représentants d'une réalité historique condensée à travers ces types¹. Banville note que Mayeux a « immortalisé Traviès » et non l'inverse², tandis qu'Henry Monnier écrit son autobiographie romancée sous le titre de *Mémoires de Monsieur Prudhomme*, mêlant ses souvenirs à la biographie fictive de son personnage³. Les types tendant ainsi à s'émanciper de la fiction et, introduits dans le roman, ils ancrent paradoxalement le récit dans le réel. Finot assimile par exemple le baron de Nucingen à Robert Macaire pour souligner la filouterie dont est capable le banquier⁴. Gaudissart explique les tribulations de son passé par comparaison avec la caricature : il s'est fait commis « roulant sa bosse comme un vrai Mayeux⁵ ». M. du Coudrai « salu[e] avec l'emphase attribuée par Henri Monnier à Joseph Prudhomme, l'admirable type de la classe à laquelle appartenait le conservateur des hypothèques⁶ ». Dans *L'Éducation sentimentale*, on imite les types comme on singe les acteurs célèbres, et Hussonnet s'amuse à « faire Prudhomme sur une barricade » pour effrayer la compagnie réunie chez les Dambreuse (514). Notons que Flaubert se livre lui-même à « l'imitation des imitations de Monnier⁷ ».

Ce statut mimétique explique la fréquence des liens tissés entre la caricature et le réalisme⁸. Champfleury, au sujet de l'*Enterrement à Ornans* de Courbet, note ainsi que certains spectateurs « se sont plaint que les bourgeois d'Ornans manquaient d'élégance et ressemblaient aux caricatures de Daumier⁹ ». Loin de contester ce parallèle, il ajoute que « les physionomies des gens d'Ornans [ne sont pas] plus effrayantes et plus grotesques que celles de Goya, d'Hogarth et de Daumier » et appelle le peintre du futur à devenir « un Goya railleur et satirique »¹⁰. Sans démentir la parenté entre le réalisme et la caricature, Champfleury retourne la critique en éloge, car seule la caricature donne selon lui accès au réel : « les caricatures

¹ Bertrand Tillier explique : « Le type satirique est un personnage, une fiction, une construction – un représentant au sens propre. Il est un concept abstrait, dont on considère qu'il réunit un ensemble de caractères, de qualités et défauts, physiques et moraux, traduisant l'essence d'un groupe donné d'individus – [...] la caricature de type doit osciller indéfiniment entre la fiction et la réalité », in *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2005, p. 29.

² Th. de Banville, *Les Pauvres saltimbanques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1853, p. 69.

³ H. Monnier, *Mémoires de Monsieur Joseph Prudhomme*, 2 vol., Paris, Librairie nouvelle, 1857-1858.

⁴ H. de Balzac, *La Maison Nucingen*, *La Comédie humaine*, op.cit., t. VI, p. 358.

⁵ H. de Balzac, *L'illustre Gaudissart*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. IV, p. 570.

⁶ H. de Balzac, *La Vieille Fille*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. IV, p. 877.

⁷ J. et E. de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, op. cit., t. I, p. 546. Les Goncourt estiment que Flaubert est « pataud, excessif et sans légèreté » dans ses charges, et que « le charme manque à ses gaités de bœuf », *Ibid.*

⁸ Ph. Hamon constate cette parenté et note qu'« il est intéressant de trouver associés, chez un Monnier, ou chez un Champfleury, une pratique ou une théorie de la caricature avec la pratique et la théorie d'une écriture réaliste », *Puisque réalisme il y a*, op. cit., p. 222.

⁹ Champfleury, « Courbet », in *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*, Balzac, Gérard de Nerval, Wagner, Courbet [1861], Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 231.

¹⁰ *Ibid.*, p. 253.

donnent quelquefois une idée plus réelle de l'individu qu'une toile commandée¹ », notait-il au sujet des portraitistes de Balzac. Les Goncourt soulignent quant à eux que « rien ne ressemble plus que les caricatures qui ressemblent – voyez Thiers par Daumier² ».

La concordance de la caricature avec la réalité, unanimement admise, ne cesse évidemment d'être contestée dès lors que l'on n'adhère plus au message de l'image. Champfleury lui reproche par exemple de rendre sympathiques les Allemands, Russes et Anglais vivant à Paris sous la Restauration dans des planches relatant leurs amourettes qui « ne caractéris[ent] que médiocrement [leur] invasion³ ». On attend de la caricature qu'elle épouse l'idéal de vérité du réalisme⁴, et qu'elle conjugue les critères de causalité, de cohérence, de dévoilement, de sérieux, d'objectivité, etc.⁵ ; elle est au contraire sévèrement sanctionnée lorsqu'on estime qu'elle impose de fausses représentations.

Cette propension de la caricature à la déformation et au mensonge peut, paradoxalement, renforcer son statut mimétique, un peu de la même manière que le « faux » prend place dans l'esthétique réaliste⁶. Si elle n'a aucune volonté de rester fidèle au réel, la caricature finit par l'incarner à travers le comportement de ceux qui l'ont prise au mot et en ont fait un mode de perception et d'action. Cette expérience aliénante est narrée par Nadar qui se met en scène observant ses voisins de wagon au prisme des « souvenirs cocasses de Grandville ». Il lui semble ainsi « vaguement voir des bouquets de persil dans les narines de son compagnon de route »⁷. Pour Flaubert, de même, la caricature tend à imposer une vision normative du monde⁸. Si Emma Bovary pensait et agissait au prisme de sa lecture subjective de la littérature romantique, les personnages de *L'Éducation sentimentale* vivent selon les modèles proposés par la caricature. Ainsi, Martinon, digne représentant des *Étudiants de Paris* caricaturés par

¹ Champfleury, « Balzac », in *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 89-90.

² J. et E. de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, op. cit., t. I, p. 562. Ils ajoutent que rien ne ressemble « moins que les caricatures qui ne ressemblent pas. Celle-ci [la leur, dans un petit journal] est de ces dernières ».

³ Champfleury, *Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration*, Paris, Dentu, 1877, p. 351.

⁴ Sur les rapports complexes entre réalisme et vérité, voir l'introduction de Ph. Hamon à *Puisque réalisme il y a*, op. cit., p. 5-30.

⁵ Voir le chapitre de Ph. Hamon « Écrire le réel », in *Puisque réalisme il y a*, op. cit., p. 31-43.

⁶ Ph. Hamon montre que le faux est, pour les réalistes, « une donnée brute, une composante du quotidien » (*Ibid.*, p. 22), qu'il « a donc à peu près le même statut dans la fiction que le vrai » (*Ibid.*, p. 26).

⁷ Nadar, *Quand j'étais étudiant*, Paris, E. Dentu ; Michel Lévy, 1861, p. 101.

⁸ James Bash Cuno montre que Philipon par ses stratégies éditoriales consacre davantage une vision sécurisante de classes sociales isolées les unes des autres et qu'il prend soin que la satire rassure toujours les bourgeois qui forment son principal public, nous renvoyons à sa très convaincante analyse, in *Charles Philipon and La Maison Aubert: the Business, Politics, and Public of Caricature in Paris, 1820-1840*, Cambridge, Harvard University, 1985, particulièrement les pages 304-316.

Gavarni, partage sa mansarde avec une grisette qui « repris[e] des chaussettes » (71), exactement comme sur la planche « Il fait son droit » de cette célèbre série (fig. 1)¹.

Cette ambivalence de la caricature, qui tantôt renvoie au réel tantôt s'y substitue, nous permet de faire une différence, certes schématique, entre les caricatures littéraires balzacienne et flaubertienne. Alors que Balzac adopte la caricature principalement pour lever le voile sur les apparences, Flaubert thématise la propension de la caricature à véhiculer les stéréotypes dont sont victimes les personnages. Le réel d'*Illusions perdues* est analysé par un narrateur caricaturiste qui initie son lecteur au déchiffrement de la société, et la caricature est rarement dissociée d'un commentaire explicatif :

Sixte du Châtelet portait un pantalon d'une blancheur éblouissante, à sous-pieds intérieurs qui le maintenaient dans ses plis. Il avait des souliers fins et des bas de fil écossais. Sur son gilet blanc flottait le ruban noir de son lorgnon. Enfin son habit noir se recommandait par une coupe et une forme parisiennes. C'était bien le bellâtre que ses antécédents annonçaient. (147)

À l'inverse, le réel de *L'Éducation sentimentale* n'est que la somme des représentations des personnages, représentations sur lesquelles le narrateur ne porte souvent pas un jugement explicite. Face à Martinon, « prodigieusement pâle », effrayé par « des hommes en blouse » (79) qu'il croit appartenir à des sociétés secrètes, Frédéric juge : « quel lâche ! », tandis qu'Hussonnet note : « il est prudent » (81).

Il convient cependant de nuancer cette opposition entre les poétiques balzacienne et flaubertienne de la caricature, en notant que Balzac tend également à faire du signe moins un « espace incarné » qu'un « lieu de perdition »² : « mais l'âge l'avait déjà doté d'un petit ventre rond assez difficile à contenir dans les bornes de l'élégance » (147) nous dit le narrateur au sujet de Châtelet, suggérant ainsi que le personnage ne tient plus les promesses de son apparence. Cependant, si « le sens se retire en apparaissant ou en se matérialisant³ », il reste bien souvent sous le contrôle explicite du narrateur : « sa tournure, quoique ridicule par les prétentions qu'il conservait, révélait néanmoins l'agréable Secrétaire des Commandements d'une Altesse Impériale » (147). Ce commentaire laisse entrevoir que la caricature n'épuise pas la complexité du réel qui, toujours « en devenir », se modulera au gré des « différenciations » successives qui

¹ Gavarni, « Il fait son droit », *Les Étudiants de Paris*, *Le Charivari*, le 5 août 1840, AB 655. Takashi Kinouchi a rapproché cette scène de Flaubert de cette planche de Gavarni, voir « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit., § 34.

² B. Lyon-Caen, « Balzac, une épistémologie en devenir », *Poétique*, n° 135, 2003, p. 295.

³ *Ibid.*

déterminent les personnages¹. Dévoilement et problématisation du réel, la caricature propose donc toujours une « représentation axiologiquement orientée de la réalité² », et les écrivains font de cette perspective critique sur le monde le deuxième critère à sa légitimation.

Analyser et subvertir

Caricaturer consiste, selon Théophile Gautier, à donner une explication du réel. Prolongeant la comparaison entre Balzac et Gavarni, il note :

Dessiner les physionomies de tant d'êtres divers, montrer les motifs de leurs actions, voilà qui exige un génie tout spécial, et ce génie, l'auteur de la *Comédie humaine* l'eut à un degré que personne n'égalait et n'égalerait probablement³.

En caricaturiste, Balzac donne en effet accès aux « motifs » qui sous-tendent le caractère et les actions des personnages. Le narrateur d'*Illusions perdues* brosse par exemple le portrait caricatural d'Amélie de Chandour, aristocrate d'Angoulême, « petite femme maladroitement comédienne, grasse, blanche, à cheveux noirs, outrant tout, parlant haut, faisant la roue avec sa tête chargée de plumes en été, de fleurs en hiver » (150). Cette caricature suit directement la mention, par le narrateur, des motivations d'Amélie qui s'évertue à « se pos[er] comme l'antagoniste de Mme de Bargeton » (149). Telle un paon dans une basse-cour, Mme de Chandour se pavane dans le salon de sa rivale, espérant l'écraser du haut de son orgueil et de sa coiffure, attitude qui est illustrée et raillée à travers son portrait caricatural. Balzac dévoile les rivalités féminines qui régissent les soirées de la haute société de province, en même temps qu'il remet en question, en les ridiculisant, ces normes tacitement admises par le cercle aristocratique.

La mission de la caricature est donc double : analytique et critique, et le vœu de Diderot que la caricature reste un divertissement sans conséquence n'a plus cours au XIX^e siècle : sa valeur réside au contraire dans sa puissance subversive. Baudelaire note que la caricature est « destinée à représenter à l'homme sa propre laideur morale et physique⁴ ». Quelle que soit la

¹ *Ibid.* B. Lyon-Caen montre, dans la suite de son article, comment « Balzac réenchante la fiction, sur les bases d'une attention nouvelle portée à l'horizontalité » et note que « ces formes [de la platitude] ne sont pas d'abord à reverser du côté du manque, de la vacuité, du négatif, comme chez Flaubert – mais du côté de l'épaississement, de la compacité et de l'affirmation », *Ibid.*, p. 296.

² B. Vouilloux, *Un art sans art...*, *op. cit.*, p. 74. Ce critère prêté à Champfleury est propre à l'ensemble de ses contemporains.

³ Th. Gautier, *Honoré de Balzac*, *op. cit.*, p. 129-130.

⁴ Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire...*, *op. cit.*, p. 524. Baudelaire note que « la caricature est double : le dessin et l'idée » (*Ibid.*, p. 529). « L'idée », chez Baudelaire, implique la « morale », comme le montre « l'art et l'idée morale » propre au comique significatif (*Ibid.*, p. 536).

distance qui sépare le « comique significatif » du « comique absolu »¹, le poète ne promeut jamais une caricature émancipée de cet impératif moraliste, et la condamne lorsqu'elle n'est « qu'une espèce de gageure artistique² ».

La caricature, en outre, doit poursuivre un but performatif. Dans la dernière *Revue fantastique*, Musset, chroniqueur du Salon, rapporte : « Un de nos artistes me disait l'autre jour, qu'une excellente caricature serait celle d'un pauvre artiste accroupi et suant sur sa toile, portant sa coterie sur son dos...³ ». L'artiste espère, à travers une telle caricature, dénoncer la mainmise des connaisseurs et commanditaires sur la création artistique, mais il aspire également à voir cet état de fait changer dans l'avenir. Cependant, cette caricature ne précise en rien quels seront les moyens nécessaires pour réformer le système institutionnel des arts. En effet, le scepticisme de Musset, qu'il partage avec nombre de ses contemporains, induit le rejet de la notion classique de morale, d'où l'importance de la distinction baudelairienne entre comique significatif et comique absolu.

À ce titre, accompagnant le renouvellement de la satire au XIX^e siècle, la caricature idéale sera, d'une part, « davantage dirigée contre les normes que contre ceux qui les violent⁴ » et refusera, d'autre part, la recommandation de nouvelles valeurs normatives susceptibles de rétablir un ordre idéal⁵. La caricature, par sa forme condensée, ne peut, la plupart du temps, à la fois dénoncer et proposer un nouvel ensemble de règles de conduite. Elle se contente donc de remettre en question une norme tacitement ou officiellement admise, et il revient au lecteur d'imaginer les changements qui s'imposent. Cette latitude interprétative de la caricature plaît aux hommes de lettres et constitue un modèle dans le renouvellement de la dimension satirique de leurs œuvres. Champfleury louera par exemple les caricatures de Monnier représentant l'univers carcéral qui n'imposent aucune moralité, mais « laisse[nt] l'observateur conclure, le penseur à ses méditations⁶ ».

¹ Baudelaire, en effet, les oppose autour de la notion de morale : « J'appellerai désormais le grotesque le comique absolu, comme antithèse au comique ordinaire, que j'appellerai comique significatif. Le comique significatif est un langage plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire, et surtout plus facile à analyser, son élément étant visiblement double : l'art et l'idée morale ». Cependant, il ajoute plus loin : « J'ai dit : comique absolu ; il faut toutefois prendre garde. Au point de vue de l'absolu définitif, il n'y a plus que la joie. Le comique ne peut être absolu que relativement à l'humanité déchue, et c'est ainsi que je l'entends. », *De l'essence du rire...*, *op. cit.*, p. 535-536.

² Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, *op. cit.*, p. 573.

³ A. de Musset, *Revue fantastique*, *op. cit.*, p. 807.

⁴ P. Engel, « La pensée de la satire », in *Mauvais genre. La satire littéraire*, *op. cit.*, p. 36.

⁵ P. Engel lie l'évolution du genre satirique au scepticisme propre au XIX^e siècle : « tant qu'on croyait, comme les anciens et les classiques, à la réalité des valeurs morales, la satire était considérée comme un genre noble. À partir du moment où on ne croit plus à ces valeurs, il ne reste plus que l'invective, le sarcasme et le genre entre en déclin. », *Ibid.*, p. 37.

⁶ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, *op. cit.*, p. 36.

Musset, en satiriste, consacra l'entier de sa dixième chronique à développer « une caricature plus que spirituelle¹ ». Il met en scène Pantagruel endormi et assailli par le peuple parisien, d'après une *ekphrasis* de *La Patrie est en danger* de François d'Orléans qui représente son père en Gulliver entravé par son gouvernement de Lilliputiens². Musset recontextualise cette caricature pour exprimer une vision sensiblement plus pessimiste que celle du jeune duc. Il ose en effet suggérer l'abdication du roi et l'échec inévitable du nouveau régime monarchique. Son Pantagruel se voit supplié par les représentants de la monarchie de Juillet d'accepter la couronne, honneur qu'il refuse en résumant la situation irrécupérable de la France : « point de vin ! point d'argent ! point de lois, ou si peu que rien ! Je dormirai donc³ ». Loin de proposer quelque solution aux tensions entre Louis-Philippe et son gouvernement, Musset se retire, à l'instar de son Pantagruel. Il revient aux lecteurs du journal, si ce n'est au nouveau roi des Français, d'imaginer une fin plus constructive.

De même, Balzac, dans *Illusions perdues*, n'indique aucune voie pour assainir la scène de rivalités mesquines qu'est le salon de Mme de Bargeton dont nous avons vu qu'il caricature les invités, et semble souscrire à l'avis de Champfleury qui note : « le caricaturiste est toujours moraliste ; il n'a pas besoin de prêcher, ce n'est pas son rôle⁴ ». Tout l'art de la caricature moderne consistera donc à proposer une satire des mœurs contemporaines, tout en refusant, à différents degrés, de prendre en charge un discours normatif. Baudelaire exprime cette délicate mission à travers la notion de « suggestion⁵ ». Pour lui, « les suggestions font partie d'une idée-mère, et en les montrant successivement, on peut la faire deviner⁶ », ce qu'il traduit en d'autres termes dans son apologie de *Madame Bovary* : « la logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion⁷ ». En effet, Balzac n'hésite pas à poser quelques jalons de morale générale, notant par exemple que les

¹ A. de Musset, *Revue fantastique*, op. cit., p. 788.

² Paul de Musset a identifié cette caricature, voir la note de M. Allem et Paul-Courant, *Ibid.*, p. 1197. Alexandre Dumas raconte dans ses *Mémoires* comment cette caricature, destinée à circuler parmi les intimes du duc, est par inadvertance envoyée au dépôt légal et finalement portée au roi qui reconnaît la signature de son fils, voir le chapitre CCLVIII, « Le duc d'Orléans caricaturiste », *Mes Mémoires*, op. cit., p. 981-982. Cette caricature de François d'Orléans, *La Patrie est en danger* (vers 1830), est visible sur le site de la Library of Congress, URL : <https://www.loc.gov/item/2002722391/>. Elle a également été publiée dans *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 6, *Et la BD fut !*, 2016, p. 122.

³ A. de Musset, *Revue fantastique*, op. cit., p. 790.

⁴ Champfleury, *Œuvres posthumes*, op. cit., p. 121.

⁵ Il note au sujet du peintre de la vie moderne : « ce qui fait la beauté de ces images, c'est leur fécondité morale. Elles sont grosses de suggestions [...] », in *Le peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 722. Notons que les illustrations de Guys ici décrites sont de l'ordre de la caricature, adaptée à la forme naissante du reportage. L'apparement des dessins de Guys avec la caricature a été noté par G. Froidevaux, *Baudelaire. Représentation et modernité*, op. cit., p. 111. M. Hannoosh a également souligné que Baudelaire aborde les dessins de Guys avec les mêmes termes que ceux dont il use pour la caricature, in *Baudelaire and Caricature...*, op. cit., p. 302.

⁶ *Ibid.*, p. 712.

⁷ Ch. Baudelaire, « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *L'Artiste*, le 18 octobre 1857, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 82.

ambitions de Lucien sont issues de « l'exemple de Napoléon, si fatal au XIX^e siècle par les prétentions qu'il inspire à tant de gens médiocres » (132). Flaubert travaillera quant à lui à une perspective narrative propre à parfaire cette satire sans moralité que peut proposer la caricature.

Alors que Baudelaire laisse entendre que l'on peut toujours remonter à une moralité implicite (l'« idée-mère »), Flaubert, dans *L'Éducation sentimentale*, s'emploie à nous prouver le contraire. Nous sommes ainsi bien incapables de tirer des conclusions à partir des actes ou du destin des personnages. Exemple est, à ce titre, la scène du duel qui oppose Frédéric à Cisy. Au moment de prendre les armes, ce dernier laisse apparaître de sous sa chemise « une médaille bénite » qui « f[ait] sourire de pitié Regimbart » (349). Le regard de caricaturiste du Citoyen dénonce la superstition religieuse du jeune aristocrate, et nous pourrions conclure que l'« idée-mère » de Flaubert consiste à valoriser, *a contrario*, une vision raisonnée et logique du réel, de même que nous pourrions supposer qu'il oppose à une aristocratie affaiblie la vigueur des idées républicaines. Il n'en est rien... le narrateur porte en effet un regard tout aussi caricatural sur le « col de crin [de] troupiér » arboré par Regimbart, de même qu'il décrit avec condescendance son « espèce de longue boîte à violon spéciale pour ce genre d'aventures » (347).

Le duel, à travers Regimbart, se mue en machine administrative que le narrateur raille en décrivant par le menu ses démarches légales entreprises auprès des capitaines et officiers d'une caserne militaire (343-344). La rigueur méthodique et le sens pratique du Citoyen sont tout aussi ridicules que les motivations passionnelles et romantiques de Frédéric et Cisy. Sa démonstration d'escrime destinée à Frédéric achève de faire de lui une caricature sur le modèle des « ombres portées » affectionnées par la presse satirique¹ : « Il empoigna la baguette qui servait à allumer le gaz, arrondit le bras gauche, plia le droit, et se mit à pousser des bottes contre la cloison [...] et sa silhouette énorme se projetait sur la muraille, avec son chapeau qui semblait toucher au plafond » (342).

In fine, tout vient démentir l'héroïsme qu'on attendrait d'une telle scène, et le duel se termine par la comique chute de Cisy qui s'« écorch[e] le pouce de la main gauche » (348). De là, nous pouvons peut-être tirer « les conclusions de la conclusion », pour reprendre les termes de Baudelaire. Elles résideraient dans la vanité du déroulement et de l'issue de ce duel, et seraient relevées par l'atmosphère lumineusement absurde décrite par le narrateur : « Le ciel était bleu, et on entendait, par moments, des lapins bondir » (348). Dans *L'Éducation*

¹ S. Le Men, *Pour rire ! Daumier, Gavarni, Rops. L'invention de la silhouette*, Paris, Somogy, 2010, p. 62.

sentimentale, si la caricature est bien une remise en question des normes et des stéréotypes, le narrateur empêche, en multipliant les perspectives caricaturales, toute possibilité de remonter à une « idée-mère » et renvoie, en dernière instance, à l'ineptie du monde et l'absence de « conclusions » possibles.

Balzac, en préférant l'analyse à la prescription et Flaubert, en coupant court à toute conclusion idéologique, respectent tous deux le critère qui veut que, sans proposer un nouveau carcan moral, la caricature s'attache à analyser et contester les normes établies. La valeur d'une caricature tient donc principalement, pour les écrivains, à sa fonction contextuelle, analytique et subversive. Cependant, à ces critères essentiellement idéologiques devront s'ajouter les qualités proprement formelles du dessin pour que la caricature soit digne d'être élevée au rang d'œuvre d'art et, partant, devienne un modèle littéraire.

De l'idée à la forme

Rares sont les considérations proprement inhérentes au dessin des caricaturistes, tant le contenu prime sur la forme lorsqu'il s'agit d'évoquer une caricature. Toujours est-il que, de l'avis général, les qualités formelles du dessin sont les seules susceptibles d'élever la caricature au rang d'œuvre d'art. Champfleury qui défend la caricature comme un « art sans art¹ », plaçant ainsi le contenu idéologique au premier plan, ne doute cependant pas que ce sont les qualités graphiques de la caricature de Daumier qui l'immortaliseront dans l'histoire :

quoique l'idée satirique semble rivée au dessin, il n'en reste pas moins dans la représentation de divers personnages oubliés un souffle qui anime chaque groupe, une vitalité excessive qui s'empare de l'individu et le dessin d'aujourd'hui reste pour devenir une œuvre du lendemain.²

Champfleury conclut que « l'actualité ainsi traduite devient éternelle³ », réminiscence de la définition du peintre de la vie moderne par Baudelaire : « Quelquefois il est poète ; plus souvent il se rapproche du romancier ou du moraliste ; il est le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel⁴ ».

Cette dimension éternelle a un prix, et le caricaturiste qui souhaitera s'élever au rang d'artiste ne devra proposer rien d'inférieur à la longue tradition académique. Si la caricature autorise déformations et réductions, les écrivains restent attachés à un respect général des

¹ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, op. cit., p. IX.

² *Ibid.*, p. 82.

³ *Ibid.*, p. 85.

⁴ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 687.

proportions. Selon Champfleury, ce n'est pas « l'effroyable manie de *grosses têtes* » mise à la mode par Roubaud, « artiste médiocre », qui entrera au panthéon de la caricature moderne (exceptées, justement, les figures célèbres qu'il a immortalisées dans son *Panthéon charivarique*)¹. La cohérence morphologique importe également à Baudelaire qui vante la « logique du savant » propre à Daumier et loue son « talent d'observation tellement sûr qu'on ne trouve pas chez lui une seule tête qui jure avec le corps qui la supporte »². Gautier applique cette même exigence qu'il estime réalisée par Gavarni : « tous ses bonshommes portent parfaitement : leurs bras s'emmanchent bien ; leurs têtes s'agrafent aux épaules ; ils existent toujours anatomiquement³ ».

Töpffer est le seul caricaturiste que Gautier autorise à déroger à cette règle : il a su « rendre sa pensée » en « quelques traits décisifs », sans égards pour « la préoccupation des détails anatomiques »⁴. De manière générale, la caricature n'évoluera que lentement vers le recours fréquent aux simplifications du dessin au trait qui la caractérise encore aujourd'hui. Baudelaire n'a donc pas tort lorsqu'il dit de Daumier, formé à l'Académie Suisse, qu'il « dessine comme les grands maîtres⁵ ». Baudelaire et Champfleury ne consacreront aucun essai à des caricaturistes s'orientant vers la schématisation, comme Cham ou Bertall. Ces derniers ont pourtant reçu une solide formation artistique, dans les ateliers de Charlet et Delaroche pour le premier, et de Drolling pour le second⁶. La plupart des caricaturistes ont, de fait, étudié dans les grands ateliers de peinture, et c'est donc par choix qu'ils s'orientent vers cette forme simplifiée de dessin. Les hommes de lettres, quant à eux, attendent toujours, peut-être sans en avoir conscience, qu'une trace de cette formation subsiste dans la caricature comme gage de maîtrise technique.

Baudelaire et Champfleury s'accordent néanmoins sur le fait que le caricaturiste doit orienter sa maîtrise selon les thèmes traités⁷. Ils se contentent donc, la plupart du temps, de jauger si la forme convient au sujet représenté, ou si le trait traduit la personnalité qu'ils prêtent

¹ Champfleury, « Balzac », *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui...*, op. cit., p. 90. Sur le Panthéon charivarique de Benjamin Roubaud, voir S. Le Men, « Les grands hommes du jour illustrés par la caricature : l'exemple du *Panthéon charivarique* de Benjamin Roubaud », in *Le Culte des grands hommes, 1750-1850*, éd. Th. W. Gaehtgens et G. Wedekind, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 468-503 ; *Benjamin Roubaud et le « Panthéon charivarique »*, catalogue d'exposition rédigé par Ségolène Le Men et Valérie Guillaume, Maison de Balzac, 1988.

² Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 556.

³ Th. Gautier, « Gavarni », *La Presse*, le 2 juin 1845, in *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, op. cit., p. 173.

⁴ Th. Gautier, « Du Beau dans l'art », in *L'Art moderne*, Paris, Michel Lévy frères, 1856, p. 131.

⁵ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 556.

⁶ « Bertall », in P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., t. II, p. 613 ; « Cham », *Ibid.*, t. III, p. 866.

⁷ Baudelaire, en comparant du point de vue du dessin Daumier, Ingres et Delacroix, affirme que tous trois, quelles que soient nos préférences, « rendent parfaitement et complètement le côté de la nature qu'ils veulent rendre, et qu'ils disent juste ce qu'ils veulent dire », in *Salon de 1845*, op. cit., p. 355.

au caricaturiste. De Traviès, Champfleury dira que le « dessin grêle est d'accord avec les héros qu'il représente¹ », tandis que le mécontentement du caricaturiste face à la monarchie de Juillet induit que « ses caricatures politiques offrent [...] une amertume, un aigrissement, une rancune expressive² ». De même, Baudelaire fait découler le dessin d'Horace Vernet de marques qui s'appliquent davantage à son caractère ; il se distingue en effet par une « grande bonhomie et une certaine innocence³ ».

Baudelaire et Champfleury jouent de ce commode amalgame du style avec la personnalité du caricaturiste, ses intentions, les effets de réception de son œuvre, ce qui leur permet de passer outre les difficultés de mettre des mots sur l'aspect purement formel de son art. Bien sûr, ils relèvent également le défi de rendre compte de la composition de certaines œuvres particulières, nous y reviendrons au moment de décrire individuellement les caricaturistes élevés au rang de modèles pour la littérature. Néanmoins, sur un plan plus général, la plupart de leurs commentaires censés décrire les qualités formelles viennent simplement appuyer les valeurs idéologiques par lesquelles ils donnent à la caricature moderne sa légitimité.

Le respect des normes de la *mimesis* est ainsi loué parce qu'il sert la valeur contextuelle de la caricature qui doit être le miroir de la réalité de l'époque contemporaine. Baudelaire note que Daumier, « tout en chargeant et en exagérant les traits originaux, [...] est si sincèrement resté dans la nature, que ces morceaux peuvent servir de modèles à tous les portraitistes⁴ ». Il souligne cette même qualité chez Constantin Guys : « Dans les collections de M. G., on rencontre souvent l'Empereur des Français, dont il a su réduire la figure, sans nuire à la ressemblance⁵ ». Ce dosage subtil entre exagération, réduction et *mimesis*, propre au bon caricaturiste, est mis au service du double but, analytique et subversif, de la caricature. L'image doit laisser reconnaître le modèle réel, mais être assez frappante pour parvenir à imprimer dans l'esprit du spectateur un nouvel ordre de représentation, par exemple avec « une exagération utile pour la mémoire humaine », note Baudelaire⁶.

Baudelaire loue les progrès de Daumier qui, au fil de sa carrière, acquiert la « facilité d'improvisation, le lâché et la légèreté de crayon⁷ ». La caricature est en effet censée traduire

¹ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, op. cit., p. 232.

² *Ibid.*, p. 234.

³ Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 545.

⁴ *Ibid.*, p. 552.

⁵ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 705.

⁶ Il développe : « L'imagination du spectateur, subissant à son tour cette mnémonique si despotique, voit avec netteté l'impression produite par les choses sur l'esprit de M. G. Le spectateur est ici le traducteur d'une traduction toujours claire et enivrante », *Ibid.*, p. 698.

⁷ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 553.

la « mobilité même de la vie¹ », et les qualités comme la spontanéité et la vivacité du trait seront sans cesse vantées par les écrivains. Gautier admire ainsi le « crayon rapide et facile, toujours sûr de lui-même² » de Gavarni. Cette visible rapidité qui tient beaucoup de l'esquisse et du croquis est, au XIX^e siècle, le propre de la caricature moderne qui la différencie de celle du passé, bien que l'on en trouve déjà quelques signes chez Hogarth selon Baudelaire³. Cette mobilité se transmet aux figures représentées, et les compositions acquièrent un dynamisme qui n'est pas sans intérêt du point de vue littéraire, puisque la caricature s'oriente ainsi vers la représentation d'une scène dynamique plutôt que d'un portrait fixe.

Pour finir, le secret d'une bonne caricature semble tenir dans la juste importance que le dessinateur accordera au traitement des détails. Baudelaire condamne la foule de symboles allégoriques que l'on trouve chez Grandville⁴, et critique Monnier lorsqu'il « procède par un lent et successif examen des détails⁵ ». Si la caricature ne doit être ni un casse-tête hiéroglyphique ni un assemblage systématique de détails, il convient néanmoins que ceux-ci soient scrupuleusement observés, à l'exemple de Constantin Guys qui scrute jusqu'aux ornements des harnais des chevaux⁶. Baudelaire avait déjà décrit cet idéal dans son *Salon de 1846* :

Il faut non seulement que l'artiste ait une intuition profonde du caractère de son modèle, mais encore qu'il le généralise quelque peu, qu'il exagère volontairement quelques détails, pour augmenter la physionomie et rendre son expression plus claire⁷.

Tout l'art du caricaturiste semble résider dans ce fragile équilibre entre un rendu minutieux des détails et une capacité à les mettre en exergue sans nuire à la cohérence de l'ensemble. Le trait doit être expressif et précis, mais ne pas figer la composition par la rigidité d'une observation trop scrupuleuse et systématique. Gautier trouve le modèle de cet équilibre parfait chez Gavarni qui, « envoyant au diable les poncifs académiques », a dessiné le corps de l'homme moderne avec « nos jambes et non celles de Germanicus » et a su mettre l'accent sur les détails sans nuire à la fluidité du dessin, par exemple dans « ce torse grêle, si bien indiqué, en quelques coups de

¹ *Ibid.*, p. 555.

² Th. Gautier, « Gavarni », art. cit., p. 252.

³ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, op. cit., p. 565. Champfleury reprochera d'ailleurs à Baudelaire ce jugement souvent répété regrettant l'absence de mouvement chez les caricaturistes du début du siècle, expliquant que « les dessinateurs de cette époque, malgré les troubles révolutionnaires, n'en avaient pas moins passé par les bancs d'école » et restaient malgré eux tributaire de l'académisme alors sous la houlette de David dans son *Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration*, op. cit., p. 281.

⁴ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, op. cit., p. 564.

⁵ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 557.

⁶ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 722.

⁷ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, op. cit., p. 456.

crayon, sous un gilet à la mode »¹. Il ajoute plus loin que, « quoique son crayon soit d'une légèreté extraordinaire, il s'astreint à la réalité ; tous les détails indiqués même par le trait le plus fugitif sont justes et vrais² ».

Selon Gautier, Gavarni est comparable à Balzac qui, « pour exprimer la multiplicité de détails [...], fut obligé de se forger une langue spéciale, composée de toutes les technologies, de tous les argots de la science, de l'atelier, des coulisses, de l'amphithéâtre même³ ». Cette attention aux différents parlers contemporains, équivalente à celle portée par Gavarni à tous les accessoires de l'homme moderne, s'accompagne d'une syntaxe dont l'expansion rappelle l'amplification de la caricature : « la phrase [...] ouvr[e] une incise, une parenthèse, et s'allong[e] complaisamment⁴ ». Baudelaire ne décrit pas en d'autres termes la force de l'œuvre de Balzac, représentant de ce style caricatural idéal : « Son goût prodigieux du détail, qui tient à une ambition immodérée de tout voir, de tout faire voir, de tout deviner, de tout faire deviner, l'obligeait d'ailleurs à marquer avec plus de force les lignes principales, pour sauver la perspective de l'ensemble⁵ ».

Baudelaire décrit également *Madame Bovary* de Flaubert en recourant aux critères par lesquels il élève la caricature au statut d'œuvre d'art. Il voit la province du roman comme un « canevas banal », un « terrain de sottise » sur lequel est caricaturé « le milieu le plus stupide, le plus productif en absurdités », et juge que c'est par le style que Flaubert donne à cette caricature le statut de « merveille » parmi les « œuvres d'art ». Le style flaubertien est, selon Baudelaire, « nerveux, pittoresque, subtil, exact »⁶. La capacité de son écriture à faire image (« pittoresque ») est soulignée par les termes utilisés qui correspondent à ceux appliqués au dessin de Daumier : la vigueur du trait (« nerveux »), l'attention aux détails (« exact »), l'absence du chic et du poncif (« subtil »). Enfin, comme les caricaturistes admirés par Baudelaire, Flaubert prouve par son style que « tous les sujets sont indifféremment bons ou mauvais, selon la manière dont ils sont traités, et que les plus vulgaires peuvent devenir les meilleurs »⁷, remarque qui, cela va sans dire, s'applique également à *L'Éducation sentimentale*.

¹ Th. Gautier, « Gavarni », art. cit., p. 173.

² *Ibid.*, p. 174.

³ Th. Gautier, *Honoré de Balzac*, op. cit., p. 135.

⁴ *Ibid.*

⁵ Baudelaire évoque ces qualités de Balzac dans une digression d'un article consacré à Théophile Gautier publié dans *L'Artiste*, le 13 mars 1859, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, 1976, p. 120.

⁶ Ch. Baudelaire, « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », art. cit., p. 80-81.

⁷ *Ibid.*

Aussi vagues et générales que soient leurs considérations sur les qualités formelles de la caricature moderne, Baudelaire et Gautier estiment que Daumier et Gavarni, pourtant si différents, élèvent la caricature au statut d'œuvre d'art. Sous leur plume, les styles de Balzac et Flaubert sont décrits dans les mêmes termes que ceux choisis pour caractériser cette caricature idéale que seuls quelques caricaturistes modernes triés sur le volet atteignent. En effet, Lachâtre note dans son *Nouveau dictionnaire universel* que si « le caricaturiste exerce un art », seul un maître tel que Daumier peut l'élever au point « que cet art sort[e] de sa sphère et rivalise avec la peinture¹ ». Champfleury, qui pourtant exhume des vestiges de l'art antique une multitude de caricatures, se montre sévère dans le tri opéré parmi les caricaturistes contemporains. Pierre Larousse reproche d'ailleurs à l'auteur de l'*Histoire de la caricature moderne* de n'avoir « choisi que quelques individualités puissantes », mais reconnaît toutefois que seuls quelques artistes comme Grandville et Daumier ont créé « de véritables chefs-d'œuvre » qui donnent « à l'actualité même un caractère de durée² ». Baudelaire avait le premier noté ce rare « élément mystérieux, durable, éternel³ » propre seulement à « certaines » caricatures et à « quelques » caricaturistes.

Cependant, nous devons d'emblée noter le danger que représenterait une étude monographique, danger qu'illustre bien l'exemple de l'œuvre de Daumier si souvent comparée à *La Comédie humaine* de Balzac. Ce rapprochement, au fil du siècle, devient un lieu commun. Champfleury assure ainsi, dans son *Salon de 1849*, que « l'œuvre au crayon de Daumier restera comme la peinture la plus vraie de la bourgeoisie, avec *La Comédie humaine* de M. de Balzac⁴ ». Pierre Larousse juge quant à lui que « l'historien qui veut reproduire exactement notre époque doit forcément étudier l'œuvre de Daumier avec autant de soin que *La Comédie humaine* de Balzac⁵ ».

Outre la parenté structurelle et thématique de leurs œuvres, parenté étudiée par Ségolène le Men⁶, on peut souligner le fait que Daumier et Balzac ont collaboré aux mêmes journaux⁷ et ont tous deux apporté leur contribution, majeure, aux recueils collectifs illustrés de la littérature

¹ M. Lachâtre, *Nouveau Dictionnaire universel*, op. cit., p. 776.

² P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel*, op. cit., t. III, p. 399.

³ Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire...*, op. cit., p. 526.

⁴ Champfleury, « Salon de 1849 », in *Œuvres posthumes*, op. cit., p. 178.

⁵ P. Larousse, « Daumier », *Grand dictionnaire universel...*, op. cit., t. VI, p. 145.

⁶ Ségolène Le Men a montré avec pertinence la parenté de structure entre les séries thématiques de Daumier et *La Comédie humaine* et considère que l'on peut comprendre l'œuvre du caricaturiste comme un pendant à celle de Balzac, voir « Balzac et les illustrateurs », art. cit., p. 115-116.

⁷ I. Lamy, « Balzac, Daumier et la presse parisienne », in *Balzac-Daumier : comédies humaines*, catalogue d'exposition, Saché, Musée Balzac, 26 février-25 mai 2008, Conseil général d'Indre-et-Loire, 2008, p. 7-20.

panoramique et des *Physiologies*¹. Daumier a finalement donné quatre planches pour l'édition Furne de *La Comédie humaine*². Isabelle Lamy relève, à propos de cette participation très mince en regard d'autres illustrateurs, que les éditeurs ont choisi le *Ferragus* et le *Père Goriot* de Daumier pour la promotion publicitaire de l'édition illustrée dans la presse, signe que les esprits du temps associaient naturellement Daumier à Balzac dans leur commune entreprise de peindre les mœurs de la société³. De nombreux rapprochements sont donc légitimes, sans qu'aucune reconnaissance avouée de Balzac pour l'œuvre de son contemporain ne nous soit parvenue. Pour Baudelaire, l'auteur de *La Comédie humaine* s'est indéniablement moins inspiré des caricaturistes qu'il ne leur a fourni matière à sujets : « La véritable gloire et la vraie mission de Gavarni et de Daumier ont été de compléter Balzac, qui d'ailleurs le savait bien, et les estimait comme des auxiliaires et des commentateurs⁴ ».

De même, aucune des annotations prises par Flaubert sur *Le Charivari* en vue d'écrire *L'Éducation sentimentale* ne permet de conclure qu'il porte un intérêt particulier à l'œuvre de Daumier⁵. Cependant la critique a, depuis Alberto Cento, souvent rapproché, nous y reviendrons, *Le Gamin de Paris aux Tuileries* de la scène de la prise du palais par le peuple à laquelle assistent Frédéric et Hussonnet dans *L'Éducation sentimentale*⁶. Carrol F. Coates a noté, en préliminaire à son étude de la célèbre planche *Rue Transnonain, le 15 avril 1834*⁷, que la parenté entre plusieurs planches et séries de Daumier et *L'Éducation sentimentale* ne pouvait être fortuite⁸, et c'est tout naturellement que Wetherill intègre de nombreuses planches de Daumier dans son édition des *Images et documents* du roman⁹. Takashi Kinouchi, proposant un excellent bilan de la critique au sujet du rapprochement entre Daumier et Flaubert, remotive avec pertinence le lien entre l'allusion de Flaubert à la « queue phalanstérienne » (537) dans

¹ S. Le Men, « La "littérature panoramique" dans la genèse de "La Comédie humaine" ... » art. cit., p. 73-100 ; J. Pellegrin, « Physiologies », in *Balzac-Daumier : comédies humaines*, op. cit., p. 21-28.

² I. Lamy, « *La Comédie humaine* illustrée par Daumier », in *Balzac-Daumier : comédies humaines*, op. cit., p. 31-38.

³ *Ibid.*, p. 32. Isabelle Lamy s'accorde avec Ségolène le Men sur la qualité de ces illustrations de Daumier, particulièrement en accord avec le texte balzacien, qui ont marqué durablement les illustrateurs postérieurs de *La Comédie humaine* (*Ibid.*, p. 34-36 ; S. Le Men, « Balzac et les illustrateurs », art. cit., p. 116 ; S. Le Men « Le Père Goriot », in catalogue d'exposition, éd. Valérie Sueur-Hermel, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008, p. 188).

⁴ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 560.

⁵ *Édition des dossiers de Bouvard et Pécuchet* [en ligne], éd. Stéphanie Dord-Crouslé, <http://www.dossiers-flaubert.fr>

⁶ H. Daumier, *Le Gamin de Paris aux Tuileries*, *Le Charivari*, le 4 mars 1848, LD 1743. Nous référerons par ces initiales aux numéros du catalogue de L. Delteil, *Honoré Daumier*, in *Le Peintre graveur illustré XIX^e et XX^e siècles*, Paris, chez l'auteur, t. XX-XXIX, 1925-1930. Nos recherches doivent beaucoup au site de Dieter et Lilian Noack, « The Daumier Register : the digital catalogue raisonné on Daumier's complete graphic work » : <http://www.daumier.org>. Signalons aussi que, par souci de lisibilité, nous reverrons l'orthographe et la ponctuation de certaines légendes, titres et séries ; Alberto Cento, *Il realismo documentario nell'Éducation sentimentale*, Napoli, Editore Liguori, 1967, p. 195.

⁷ Célèbre entre toutes, cette planche de Daumier, après avoir été exposée dans la vitrine d'Aubert, éditeur de *La Caricature* et du *Charivari*, a été publiée dans *L'Association mensuelle lithographique*, le 2 octobre 1834, LD 135.

⁸ C. F. Coates, « Daumier and Flaubert : Examples of Graphic and Literary Caricature », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. IV, n° 3, 1976, p. 303-305.

⁹ P. M. Wetherill, *L'Éducation sentimentale. Images et documents*, Paris, Classiques Garnier, 1985.

L'Éducation sentimentale et le portrait-charge de « Victor Considérant » par Daumier dans la série des *Représentants représentés*¹.

Il ne faudrait cependant pas tomber dans le travers de parallèles abusifs, d'autant plus tentants que presque toutes les scènes de *L'Éducation sentimentale* peuvent trouver un pendant chez Daumier, et ce dès les premiers paragraphes du roman. Le narrateur y mentionne la visite intéressée de Frédéric à son oncle, anecdote qui serait susceptible d'être illustrée par la planche « Oncle & Neveu. Il faut semer pour recueillir » de Daumier, issue de la série *Proverbes de famille* publiée en 1840, année sur laquelle s'ouvre le roman². Ces comparaisons possibles entre le roman de Flaubert et les planches de Daumier, nombreuses et séduisantes, sont toutefois peu motivées, et s'expliquent par le fait que le caricaturiste et le romancier ont travaillé avec la même acuité à mettre en lumière, sous un angle satirique, les stéréotypes de leur temps. Notons aussi que *Locataires et propriétaires*³, *Les Papas*⁴ ou *Les Baigneuses*⁵, principales séries de Daumier parues dans les éditions de 1847-48 du *Charivari*, années annotées par Flaubert, ne trouvent aucun écho dans le roman, de même que certains thèmes privilégiés de Daumier comme les chemins de fer, les gens de justice ou la chasse sont absents de la trame narrative flaubertienne.

Sans systématiquement rapprocher toute scène de mœurs des quelques 3500 lithographies de Daumier publiées par *Le Charivari*⁶, ni rejeter tout parallèle sous prétexte qu'il manque une mention concrète pouvant motiver un rapport entre l'œuvre de Daumier et celles de Balzac ou Flaubert⁷, nous pensons qu'il est préférable de ne pas aborder les liens entre caricature et roman à travers des chapitres monographiques, structure que nous avons hésité à adopter par souci d'honnêteté. En effet, nombre de caricaturistes actifs au XIX^e siècle comme Delaporte, Adam, Le Poitevin, Forest, Bouquet, Desperret, de Beaumont, Bouchot, Vernier, Stop... étaient relativement méconnus de leur temps et sont aujourd'hui tombés dans l'oubli et, de fait, notre

¹ H. Daumier, « Victor Considérant », *Les Représentants représentés*, *Le Charivari*, le 22 février 1849, LD 1820. T. Kinouchi, « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit., § 8. Voir également la note de P.-M. de Biasi à notre édition de référence, p. 537.

² H. Daumier, « Oncle & Neveu. Il faut semer pour recueillir », *Proverbes de famille*, *La Caricature*, le 31 mai 1840, LD 368.

³ H. Daumier, *Locataires et Propriétaires*, série de 52 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1847-48 ; 1854 ; 1856, LD 1594-1625.

⁴ H. Daumier, *Les Papas*, série de 23 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1846-49, LD 1568-1590.

⁵ H. Daumier, *Les Baigneuses*, série de 17 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1847, LD 1629-1645.

⁶ V. Sueur-Hermel, « 220/4000 », art. cit., p. 11.

⁷ Philippe Kaenel souligne d'ailleurs que l'étude de l'œuvre de Daumier, *per se*, n'a rien d'évidente, vu le peu de données concrètes que l'on possède sur l'artiste et sa vision de l'art. Il propose un moyen-terme en réunissant deux attitudes critiques mises en avant par Nathalie Heinich, *persona* et *opera*, et soutient « que l'on peut construire sur des bases socio-historiques ou inférer, également sous forme d'hypothèse, à partir des œuvres » une interprétation, toujours ouverte, de son œuvre, voir « Daumier "au point de vue de l'artiste et au point de vue moral" », in *L'écriture du lithographe*, catalogue d'exposition, éd. Valérie Sueur-Hermel, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008, p. 44.

étude des liens entre la caricature et le roman se focalisera principalement sur les figures de Grandville, Henry Monnier, Gavarni et Daumier¹. Nous resterons donc centrée sur la génération active sous la monarchie de Juillet, et justifions ce choix en notant que la caricature dans *L'Éducation sentimentale* que Flaubert écrit en 1869 est néanmoins à l'image de celle du temps romanesque, et que le romancier puise surtout dans le vaste réservoir des caricatures des années 1840.

Sur la base de ce corpus à la fois vaste par le nombre de caricatures et restreint parce qu'il se concentre essentiellement sur quelques artistes, nous ambitionnons de montrer que, par l'écriture, les romanciers ont su transposer les propriétés formelles de la caricature visuelle, hypothèse que nous proposons maintenant de vérifier en précisant les possibilités et les modalités d'une telle transposition, en définissant la caricature textuelle et en décrivant les procédés rhétoriques qu'elle met en œuvre.

¹ Nous justifierons l'absence de Traviès, créateur du célèbre Mayeux, type qui a marqué l'imaginaire littéraire, en arguant qu'aucun écrivain ne s'intéresse à son créateur (Mayeux ayant trouvé un meilleur illustrateur en Daumier), et en constatant qu'aucun des personnages de nos deux romans ne reprend les caractéristiques de ce bossu libidineux.

2. Caricature visuelle et textuelle

Au XIX^e siècle comme aujourd'hui, la caricature peine à être définie. Outre la multiplicité de ses formes et de ses sujets, sa réalité en tant qu'objet ne coïncide pas pleinement avec son contexte étymologique d'origine¹. Le verbe latin *caricare* est traduit initialement par *charge*, et c'est de l'italien que parvient, en France, le terme *caricature*. Il désigne la pratique ludique du portrait-charge dans le milieu artistique des frères Carrache et sa première occurrence en français se trouve sous la plume du marquis d'Argenson, en 1740². D'après ce contexte originel, on définit généralement la caricature comme une représentation déformée des traits caractéristiques d'une personne réelle qui suppose la ressemblance dans la dissemblance, un procédé d'équivalence qui lie un original et une copie à travers un écart formel³. Délassement d'artiste, divertissement mondain des cours italiennes, la caricature est conçue, dans ce premier moment, comme une pratique essentiellement technique et ludique⁴. Cette conception a perduré au XIX^e siècle : on pose pour figurer dans les panthéons caricaturaux de Roubaud et Nadar qui assurent une visibilité publique.

Cependant, comme synonyme de *charge*, le potentiel offensif de la caricature est inscrit en elle dès ses origines⁵. Historiquement, cette dimension polémique et violente que l'on prête au dessin caricatural provient de la fusion du portrait-charge et du pamphlet satirique en Angleterre au XVIII^e siècle. On désigne dès lors par le terme *caricature* non seulement les « plaisanteries d'atelier », mais aussi toutes les planches qui font du dessin « une arme sociale, destinée à démasquer l'outrecuidance des puissants et à tuer par le ridicule⁶ ».

C'est ainsi que la caricature est entendue en France à l'aube du XIX^e siècle, lorsqu'elle connaît un premier essor pendant la période révolutionnaire. Liée aux événements historiques dont on mesure d'emblée la portée, elle est dès alors envisagée comme patrimoine national. En effet, un premier ouvrage critique dû à Boyer de Nîmes, *Histoire des caricatures de la révolte des Français*, est publié après l'exécution de son auteur en 1792⁷. Reconnue comme document

¹ Philippe Kaenel propose un excellent rappel historiographique dans son article « L'apprentissage de la déformation : les procédés de la caricature à la Renaissance », *Le Rire au corps, Grotesque et caricature*, éd. Christian-Marc Bosseno, Frank Georgi et Marielle Silhouette, *Sociétés et Représentations*, n° 10, Paris, CREDHESS, 2000, p. 81-85.

² Le terme apparaît pour la première fois dans la préface d'un album d'Annibal Carrache, et c'est Baldinucci qui lui donnera sa première définition dans son *Vocabulario toscano dell'arte del disegno*, Florence, 1681, p. 29.

³ E. H. Gombrich, « L'expérimentation dans le domaine de la caricature », in *L'art et l'illusion* [1960], Paris, Phaidon, 2002, p. 290.

⁴ M. Melot, *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 25-28.

⁵ B. Tillier, « Une grammaire de la caricature », in *La Caricature... et si c'était sérieux ? Décryptage de la violence satirique*, éd. par M.-M. Delgado, Paris, Nouveau Monde, 2015, p. 31.

⁶ E. Kris, E. H. Gombrich, « Principes de la caricature », in *Psychanalyse de l'art*, trad. de l'anglais par B. Beck et M. de Venoge, avec la collaboration de Cl. Monod, Paris, PUF, 1978, p. 237.

⁷ J. Boyer-Brun, *Histoire des caricatures de la révolte des Français*, Paris, 1792.

historique, la caricature est néanmoins dépréciée, d'une part comme un art mineur, d'autre part comme symptôme d'une société qui souffre de dérèglements et de violence.

Deux visions sous-tendent donc la caricature, considérée soit comme un jeu délassant qui soulève l'admiration, soit comme une arme dangereuse qui induit censure, voire répression. Pierre Larousse résume ces deux conceptions :

[...] la première n'est qu'un amusement d'artiste, une fantaisie bouffonne, une plaisanterie anodine ; la seconde peut devenir une personnalité cruelle, une raillerie caustique, une satire vengeresse, un moyen de censure redoutable, selon qu'elle s'attaque à l'homme privé, à telle ou telle catégorie de personnes, à un corps social ou à un gouvernement¹.

Tantôt « plaisanterie anodine », tantôt « satire vengeresse », la caricature n'est pas le produit d'intentions uniformes, contrairement par exemple au portrait qui vise toujours l'immortalisation, plus ou moins idéalisée, d'une personne.

La critique a par ailleurs tenté de déterminer l'essence de la caricature à partir de ses caractéristiques formelles, et les historiens de l'art se sont souvent accordés sur le critère de la reconnaissance d'une personne réelle derrière la déformation de ses traits. Ce choix procède de la volonté de respecter son contexte terminologique originel, le cercle artistique des Carrache, et de la distinguer ainsi des productions antérieures, tels les pamphlets illustrés du Moyen-Âge dans lesquels la personne est pourtant parfois reconnaissable². Il semble bien que la caricature n'ait pas attendu d'être nommée pour exister...

En outre, il faut souligner que le critère de référence à une personne réelle ne correspond pas à la perception généralement admise, puisqu'au XIX^e siècle comme aujourd'hui nous considérons comme des caricatures des types fictifs (le Prudhomme de Monnier, le Beauf de Cabu), des figures anonymes animalisées (Grandville), ou des personnages réduits à une presque abstraction (Töpffer, Mix et Remix). Sur ce constat, Bertrand Tillier propose une typologie générale de la caricature et distingue le portrait-charge, qui vise une personne réelle, de la caricature de type, qui présente un personnage de fiction subsumant un ensemble de caractères propres à un groupe donné. Deux modèles auxquels s'ajoute la caricature de mœurs qui articule plusieurs personnages³. Fixer des critères formels au-delà de ces distinctions générales semble toutefois délicat et, de Champfleury aux historiens actuels, on s'interroge sans

¹ P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., t. III, p. 393.

² Ph. Kaenel, « L'apprentissage de la déformation : les procédés de la caricature à la Renaissance », art. cit.

³ B. Tillier, « Grammaire de la caricature », art. cit., p. 32-33.

cesse sur la circonscription et les limites du domaine de la caricature¹. Ni sa forme ni son contenu, infiniment variables malgré certaines constantes historiques, ne permettent d'aboutir à une définition globalement uniforme de la caricature.

Werner Hofmann a rappelé au sujet de la caricature que « le contenu imaginé dépend d'une vision du monde qui détermine le goût de l'époque² », et il faut se rendre à l'évidence : au XIX^e siècle, le terme caricature désigne indifféremment toute gravure ou lithographie de presse représentant une scène de la vie politique, sociale ou culturelle³. Certains critiques ont considéré que le XIX^e siècle s'est « trompé » en définissant la caricature, et on regrette qu'« après 1830, le mot s'emploie couramment pour désigner abusivement toutes les illustrations d'une publication satirique, même lorsqu'elles ne comportent aucun trait caricatural⁴ ».

Certes, Daumier a bien dessiné des scènes qui ne semblent en rien appartenir au domaine de la caricature, à l'exemple de celle qui rend compte du tragique massacre de la *Rue Transnonain, le 15 avril 1834*, au sujet de laquelle Baudelaire remarque qu'elle n'est « pas précisément de la caricature⁵ » puisqu'elle ne cherche pas à donner une teinte comique ou ridicule à l'événement mais au contraire à en relever l'horrible réalité. De même, les lorettes de Gavarni, loin d'être difformes, sont de proportions idéales, et par surcroît élégantes puisque, comme le remarque encore Baudelaire, Gavarni « n'est pas tout à fait caricaturiste [...] il flatte souvent au lieu de mordre ; il ne blâme pas, il encourage⁶ ». Pourtant, Daumier comme Gavarni restent deux grands noms de l'histoire de la caricature, et si Baudelaire propose des nuances d'appréciation, c'est néanmoins parmi les « quelques caricaturistes français » qu'il les range.

Plutôt que de taxer d'erreur de jugement la vision de tout un siècle, nous devons tenir compte de la largeur de la conception de la caricature pour déterminer ce qu'elle a apporté de spécifique à la littérature. Le XIX^e siècle a d'ailleurs parfaitement conscience de cet élargissement sémantique :

¹ C'est le cas par exemple pour les dessins de Léonard de Vinci, voir le « Chapitre IX. Anatomie du laid, d'après Léonard de Vinci. », in Champfleury, *Histoire de la Caricature sous la Réforme et sous la Ligue...*, op. cit., p. 97-122 et l'ouvrage récent : L. Baridon, M. Guedron, *L'Art et l'histoire de la caricature*, op. cit., p. 18.

² W. Hofmann, *La Caricature de Vinci à Picasso*, Paris, Somogy, Gründ, 1958, p. 14.

³ Bernard Vouilloux définit ce « champ de la caricature » au XIX^e siècle dans *Un art sans art...*, op. cit., p. 13-20. Voir également l'apport théorique de Bertrand Tillier dans son chapitre « Caricature : objet pluriel et "genre singulier" », in *À la charge !...*, op. cit., p. 11-34, ainsi que son article « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », art. cit.

⁴ P. Vaisse, « Considérations intempestives sur la caricature et la modernité », *Caricature(s) et modernité(s)*, op. cit., p. 33-34.

⁵ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 552.

⁶ *Ibid.*, p. 559.

Qu'est-ce que la caricature ? - La caricature est une charge (de *caricare*, charger) de tel ou tel trait, destinée à rendre un personnage ridicule par l'exagération d'une difformité du corps ou du visage. Voilà la caricature primitive, la caricature selon l'étymologie. Mais quelle extension n'avons-nous pas donnée à ce mot ! de combien de sens variés l'a enrichi la malice humaine !¹

Une comparaison entre les deux caricaturistes majeurs du XIX^e siècle illustrera mieux cette latitude définitionnelle de la caricature.

Daumier, la puissance brutale et Gavarni, la finesse élégante

Le XIX^e siècle a, suivant la tradition, opposé deux modèles d'écriture satirique en les figures d'Horace – « esprit aimable et railleur [...] qui ne paraît voir que le ridicule des choses » – et de Juvénal – « véhément [...] qui flétrit avec indignation »². De la même manière, l'association des noms de Daumier et Gavarni est devenue un poncif dans le domaine de la caricature. En 1837, bien que Gavarni refuse à Philippon la création d'un pendant féminin à Robert Macaire, il rejoint néanmoins Daumier dans l'équipe du *Charivari*. Ils deviennent les deux caricaturistes majeurs du journal qui publie leurs séries en alternance, habituant ainsi le lectorat à les considérer comme complémentaires³. Ce rapprochement, motivé d'abord par les journalistes, se fige ensuite en une formule. En 1846, Gautier, dans *Le Club des Hachichins*, compare les visions de son narrateur à des « caricatures à rendre jaloux Daumier et Gavarni⁴ ». Champfleury, dans son *Histoire de la caricature moderne*, prend acte de cette mainmise de Daumier et Gavarni sur la production caricaturale de leur temps au détriment de caricaturistes comme Traviès, complètement éclipsés par ces « deux natures bien distinctes » qui ont « imposé leur sentiment » : « l'un et l'autre représent[ent] deux faces de l'art humoristique »⁵. Aussi, les deux caricaturistes seront opposés par les écrivains sur le plan du style, du choix de leurs sujets, de leur caractère et de leurs intentions satiriques au détriment de leurs points communs, peu relevés. De même, on aura coutume de distinguer leur public cible.

Du point de vue stylistique, on remarque les effets contraires qu'ils tirent de la pierre lithographique⁶. Gautier parle de la « finesse élégante de Gavarni » et de la « puissance brutale

¹ Ch. Asselineau, « *Histoire de la caricature antique*, par Champfleury, Dentu, éditeur, 1865, un vol. grand in-18, de 240 p., fig », *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, seizième série, 1865, p. 210.

² P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., t. XIV, p. 243.

³ S. Le Men, *Pour rire ! ...*, op. cit., p. 87.

⁴ Th. Gautier, *Le Club des Hachichins*, in *Œuvres. Choix de romans et de contes*, éd. Paolo Tortonese, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 739.

⁵ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, op. cit., p. 234-235.

⁶ Cette opposition néglige la seconde manière adoptée par Gavarni dans les années 1850. Il tend alors à se rapprocher du style de Daumier en accentuant davantage le gras des traits et ménageant de forts contrastes, évolution que les Goucourt décrivent ainsi : « Il est sorti de la multiplicité du détail pour arriver à la simplicité caractéristique. Enfin, dans les séries qu'il dessine

de Daumier »¹, opposition que Champfleury confirme en soulignant que Gavarni occupe « le terrain de l'élégance », tandis que le dessin de Daumier se caractérise par sa « mâle personnalité »². De fait, Gavarni s'impose comme le maître de la ligne et se démarque par son délié qui donne aux figures la délicatesse des expressions et la souplesse des vêtements qui épousent les corps et leurs mouvements. Daumier travaille davantage les volumes, par l'accentuation de lignes dans un enchevêtrement qui donne épaisseur et modelé aux figures par les contrastes du crayon, à tel point que Gautier parle de lui comme d'un « coloriste³ », idée que Baudelaire reprend et développe : « ses lithographies et ses dessins sur bois éveillent des idées de couleur⁴ ». Ce traitement des volumes et de la lumière constitue le fondement de cette manière inimitable que nul ne semble pouvoir égaler, et Baudelaire note à juste titre que la maîtrise du crayon lithographique de Daumier est « signe d'un art supérieur⁵ ».

Daumier et Gavarni sont aussi opposés dans leur manière d'articuler les légendes aux images. Gavarni est réputé pour l'attention qu'il porte aux siennes : il « compos[e] avec un soin extrême ses menus proverbes », tandis que Daumier « entass[e] à la hâte, dans des nuits fiévreuses, des planches arriérées, obéissant à des textes imposés, quelques fois jetant des silhouettes d'après lesquelles les gens d'esprit compos[ent] des légendes comiques »⁶. Baudelaire assimilera l'importance accordée à la légende par Gavarni à un travail de composition laborieux, « double », tandis que la spontanéité du dessin de Daumier découlera de « son génie franc et direct » : « Ôtez-lui la légende, le dessin reste une belle et claire chose »⁷.

Les écrivains prolongent l'antagonisme sur le plan formel, et leur assignent de même soigneusement les domaines thématiques réservés à l'un ou l'autre⁸. Daumier est associé d'abord à la charge politique puis à la satire de la bourgeoisie, tandis que Gavarni est perçu comme le peintre des mœurs féminines et estudiantines. Cette répartition, bien que réductrice, est récurrente. Daumier « peint le bourgeois dans sa cruauté stupide »⁹, ne « lâch[e] pas la

maintenant, il ne cherche plus le joli et le spirituel du dessin, mais sa grandeur, sa largeur et sa force. », *Gavarni, l'homme et l'œuvre* [1873], éd. Gustave Geffroy, Paris, Fasquelle Editeur, 1925, p. 127.

¹ Th. Gautier, « Du beau dans l'art », in *L'Art moderne*, op. cit., p. 130.

² Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, op. cit., p. 304.

³ Th. Gautier, « Grandville », nécrologie du 29 mars 1847 publiée dans *La Presse*, reprise dans *Histoire du romantisme*, op. cit., p. 182.

⁴ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 557.

⁵ *Ibid.*

⁶ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, op. cit., p. 304. Pour une mise au point sur la rédaction des légendes de Daumier, voir V. Sueur-Hermel, « 220/4000 », in *Daumier, L'écriture du lithographe*, op. cit., p. 19 et S. Le Men, « Daumier et l'estampe », in *Daumier (1808-1879)*, op. cit., p. 42.

⁷ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 560.

⁸ Cette opposition fait fi de leurs nombreux thèmes communs, la vie du couple bourgeois par exemple.

⁹ Champfleury, « Salon de 1849 », in *Œuvres posthumes*, op. cit., p. 176-78.

bourgeoisie ¹ », « dessin[e] les bourgeois les plus laids, les plus vulgaires, les plus crapuleusement stupides ² », représente « toutes les sottises, tous les orgueils, tous les enthousiasmes, tous les désespoirs du bourgeois³ », tandis que Gavarni « pei[n]t la vie de jeunesse, les étudiants, les grisettes⁴ », dessine « des filles de douleur et de joie, de satin et de fanfreluches, belles comme l'imprévu, et assez spirituelles pour fourrer Satan lui-même dans le sac où Scapin bâtonne Gêronte⁵ ». Baudelaire considère que Gavarni « a créé la lorette⁶ », et note que « la jeunesse du quartier latin avait subi l'influence de ses *Étudiants*⁷ ».

En tirant parti des différences de style et des inclinaisons particulières envers certains sujets des deux caricaturistes, Philipon a participé à favoriser une réception antithétique et complémentaire de leurs œuvres. Alors que Daumier est perçu comme le digne héritier des satiristes antiques⁸, sans complaisance pour les mœurs qu'il dépeint, tantôt de manière cruelle comme Juvénal, tantôt pour en relever les ridicules comme Horace, c'est à peine si l'on ose qualifier les planches de Gavarni de caricatures, tant l'intention morale en semble absente. La critique prolonge donc l'opposition formelle de leurs manières à celles de leurs intentions et de leur caractère. La souplesse des lignes de l'un devient implicitement le gage de son esprit plus séducteur que satirique, tandis que la force des contrastes de l'autre révèle la force de sa pensée morale. Selon Champfleury, Gavarni est « un mélange assez singulier de dessinateur élégant et de littérateur » qui s'appuie sur « l'effet du mot et de la légende et l'effet du crayon », alors que Daumier est « brutal, emporté », ce qui induit son « comique puissant »⁹.

Cette différence supposée de caractère et d'intentions appelle les écrivains à définir deux types opposés de publics cibles. À ce titre, Champfleury et Baudelaire condamneront Gavarni pour mieux louer Daumier. De leur point de vue, Gavarni séduit les « amateurs de Jockey-Club¹⁰ », « ralli[e] à lui les femmes, les jeunes gens, les esprits qui veulent être amusés¹¹ ». Il est l'artiste « choyé de son vivant par une nation coquette, qui aime qu'on la montre sous son

¹ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, op. cit., p. 302.

² Th. de Banville, *L'Âme de Paris, Nouveaux souvenirs*, Paris, Charpentier, 1890, p. 101.

³ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 554.

⁴ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, op. cit., p. 303.

⁵ Th. de Banville, *L'Âme de Paris, Nouveaux souvenirs*, op. cit., p. 103.

⁶ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 560.

⁷ *Ibid.*

⁸ Si dans le domaine de la satire on a opposé la cruauté de Juvénal à la compassion d'Horace, leurs deux veines satiriques se réunissent dans leur fondamentale intention morale. Selon leurs contemporains, Daumier et Gavarni, à l'inverse de ces modèles de la satire antique, ne se rejoignent pas sur ce point.

⁹ Champfleury, « Salon de 1849 », art. cit., p. 178.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, op. cit., p. 304.

bon côté¹ » pour sa peinture d'« une certaine vie parisienne facile, de la soie, du velours, des amourettes² », il « flatte souvent au lieu de mordre ; il ne blâme pas, il encourage, [...] caresse les préjugés et fait du monde son complice³ ». Le rapport de Daumier au public, lui qui reste en marge de la vie mondaine, pousse au contraire Baudelaire et Champfleury à louer ce caricaturiste qui « n'a jamais cherché à plaire⁴ », et est perçu comme un « philosophe » incompris des « natures superficielles »⁵. Champfleury conclut : « Daumier fait penser ; Gavarni fait sourire⁶ ».

De cette opposition, il faut retenir que la caricature pourra prendre des formes textuelles aussi éloignées que l'est une lorette de Gavarni d'un bourgeois de Daumier. Le ridicule du bourgeois, accentué par la déformation des traits, rappellera le style de Daumier, tel ce « véritable type du boutiquier de province » qu'est Postel dans *Illusions perdues*, « semblable à une petite tonne d'eau-de-vie sur laquelle la fantaisie d'un peintre aurait mis une grosse figure grêlée de petite vérole et rougeade » (133). Quant à la caricature sur le modèle de Gavarni, elle ne se décelera pas dans la description exagérée ou réductrice des corps, mais sera visible dans l'articulation de l'élégance des lignes couplée avec une légende qui présente un des personnages sous un angle railleur, sans prétention moraliste.

Il en est ainsi dans la scène d'*Illusions perdues* où Nathan et Lucien retrouvent Matifat « gros homme » à l'« air sérieux », « posé là comme un dieu » et Florine qu'« une femme de chambre achevait d'habiller [...] en Espagnole » (374). La loge, les poses et les attitudes sont décrites avec une foule de détails qui n'auraient rien de caricatural si la scène ne s'achevait sur la réplique de Nathan qui conclut, à l'annonce du luxe qui caractérisera le souper offert par le protecteur de l'actrice à la fin de la représentation : « Nous nous attendons à des choses énormes en voyant monsieur » (374). Cette chute rappelle les légendes de Gavarni, « aussi drolatiques, aussi incisives que la lithographie elle-même », comme le notait Balzac dans sa *Monographie de la presse parisienne*⁷.

Cette comparaison entre Daumier et Gavarni montre que la caricature peut prendre des formes diverses et servir des intentions différentes, ce qui complique l'étude de son

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 559.

⁴ Champfleury, « Salon de 1849 », art. cit., p. 178.

⁵ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, op. cit., p. 305.

⁶ *Ibid.*

⁷ H. de Balzac, « Monographie de la presse parisienne », in *Les Journalistes*, Paris, Arléa, 1998, p. 117.

appropriation littéraire, appropriation dont il convient en premier lieu de questionner la possibilité.

Image à lire, texte à voir

Ut pictura... La citation d'Horace n'est plus à compléter, et nous ne discuterons pas ici des différentes inflexions et récupérations dont elle a fait l'objet. Rappelons simplement que le romantisme, faisant fi du divorce entre littérature et peinture prononcé par Lessing, revendique l'« immixtion de l'art dans la poésie¹ », « correspondances² » réaffirmées par Baudelaire au milieu du siècle, synthèse des arts ensuite érigé par Verlaine comme une nécessité poétique, un gage de la valeur esthétique : « tout le reste est littérature³ ». Dans le domaine romanesque, les narrateurs peignent, brossent, dessinent, tracent le portrait, esquissent la physionomie et... caricaturent à plaisir.

Les narrateurs balzaciens de *La Comédie humaine* placent nombre de leurs descriptions sous l'égide de la caricature. Le long portrait du notaire Mathias dans *Le Contrat de mariage* se conclut ainsi par quelques accumulations brèves aux termes éloquents qui rappellent le trait du dessin caricatural :

Avec sa tête ronde, sa figure colorée comme une feuille de vigne, ses yeux bleus, le nez en trompette, une bouche à grosses lèvres, un menton doublé, ce cher petit homme excitait partout où il se montrait sans être connu le rire généreusement octroyé par le Français aux créations falotes que se permet la nature, que l'art s'amuse à charger, et que nous nommons des caricatures⁴.

Le personnage et sa description sont explicitement assimilés au domaine de la caricature, et ce renvoi suggère que le texte cherche à donner à lire, mais aussi à voir, et sous-entend que la littérature intègre et restitue les effets propres au médium visuel.

Cependant, l'impossible fusion des arts est un *topos* tout aussi récurrent, et le narrateur balzacien reconnaît dans *Une double famille* qu'« il faudrait qu'un même homme possédât à la fois les crayons de Charlet et ceux de Callot, les pinceaux de Téniers et de Rembrandt, pour donner une idée vraie de cette scène nocturne⁵ ». Affirmant l'impossibilité pour le texte d'égaler l'image, l'auteur renvoie à la tradition artistique pour solliciter l'imagination de son lecteur et

¹ Th. Gautier, *Histoire du Romantisme*, op. cit., p. 72.

² Ch. Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 11.

³ P. Verlaine, « Art poétique », *Jadis et Naguère* [1884], in *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1938, p. 327.

⁴ H. de Balzac, *Le Contrat de mariage*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. III, p. 559-560.

⁵ H. de Balzac, *Une double famille*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. II, p. 82.

l'inviter à prolonger son discours par une représentation mentale, une expérience qui dépasse le langage. L'irréductibilité des arts n'était certes pas une idée neuve, et elle interroge encore aujourd'hui philosophes, historiens de l'art et critiques littéraires¹. Didi-Huberman note ainsi que, face à l'image, « c'est tout notre langage qui est alors, non pas supprimé par la dimension visuelle, mais remis en question, interloqué, suspendu² ». En plaçant sa scène hors du langage et au croisement de diverses références visuelles, Balzac propose, dans les termes de Didi-Huberman, que « notre langage s'enrichisse de nouvelles combinaisons et notre pensée de nouvelles catégories³ ».

Par ailleurs, notons que la constatation de l'indicible est avant tout une stratégie rhétorique. En effet, l'aveu de la scène ou du personnage indescriptibles est presque toujours accompagné de la description soi-disant impossible, où le textuel se mesure au visuel. Didi-Huberman évoque par ailleurs la « possibilité d'approcher avec des mots ce territoire de l'image qui échappe au discours⁴ ». Or, reconnaître la spécificité irréductible de l'image permet au langage d'en proposer une approche qui se prolonge au-delà du discours, stratégie adoptée par le narrateur de *Z. Marcas* lorsqu'il évoque le personnage éponyme et précise : « notre première rencontre avec Marcas nous causa comme un éblouissement⁵ ». Le lecteur est invité à se représenter ce « surgissement⁶ » de l'image – le terme est de Didi-Huberman –, à se remémorer une expérience visuelle hors des mots. Ainsi est donnée au texte la possibilité de faire image, et au lecteur de dépasser le lire pour mieux voir.

Afin de fournir un support aux représentations mentales du lecteur, le texte s'entera souvent sur les images existantes, références naturelles ou artistiques. Le narrateur balzacien s'explique : « Quant à sa figure, elle sera comprise par un mot. Selon un système assez populaire, chaque face humaine a de la ressemblance avec un animal. L'animal de Marcas était le lion⁷ ». À partir de cette image convoquée, le texte peut amorcer une transposition en portant l'attention sur divers éléments de la composition : « Ses cheveux ressemblaient à une crinière, son nez était court, écrasé, large et fendu au bout comme celui d'un lion [...]»⁸. Comme le dit

¹ Pour un résumé tout en nuances des diverses positions critiques, voir L. Louvel, *Le Tiers pictural...*, op. cit., plus particulièrement son chapitre I, « Prendre langue avec l'autre », p. 11-82.

² G. Didi-Huberman, « La condition des images », entretien avec F. Lambert et F. Niney, in M. Augé, G. Didi-Huberman, U. Eco, *L'Expérience des images*, éd. F. Lambert, Paris, INA Éditions, « Les entretiens de MédiaMorphoses », 2011, p. 83.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁵ H. de Balzac, *Z Marcas, La Comédie humaine*, op. cit., t. VIII, p. 834.

⁶ G. Didi-Huberman, « La condition des images », art. cit., p. 85.

⁷ H. de Balzac, *Z Marcas*, op. cit., p. 834.

⁸ *Ibid.*, p. 834-35.

Balzac, ce « système assez populaire » qu'est l'assimilation de l'être humain à l'animal permet au lecteur d'étoffer sa représentation mentale du portrait de Marcas. L'argument de Balzac est aussi celui des historiens de l'art d'aujourd'hui. Gombrich, évoquant le procédé d'animalisation propre à la caricature, insiste sur la « signification durable » de l'imagerie animale à travers le temps¹.

Cependant, image et texte gardent toujours une part irréductible et, aussi soignées et précises que soient les descriptions balzaciennes, il n'est pas sûr que l'on se représente spontanément une image du Père Goriot, d'où l'intérêt de l'illustration. En effet, le portrait en pied de Goriot, dessiné par Daumier pour la première édition illustrée, a marqué les esprits à tel point que, par la suite, les illustrateurs l'ont pastiché². C'est donc à juste titre que l'image est considérée comme une « chose » plutôt qu'un « signe », dont elle se distingue par sa « présence³ ». Mais il semble que c'est précisément parce que le texte se sait système de signes qu'il peut ambitionner de susciter une « conversion de cette présence⁴ » de l'image.

Lorsque la fiction est « travaillée par la négation de ses propres média⁵ », lorsque l'irréductibilité des arts est avouée dans le texte, cela témoigne donc avant tout du « désir de dépasser les limitations de la langue pour un rapport plus direct au sensible⁶ ». La transposition devient possible moins par le résultat, qui dépend du travail imaginaire du lecteur, que par les moyens explicitement mis en place par l'auteur pour faire tendre son texte vers l'image. Au sujet de la caricature textuelle, Alain Vaillant résume :

L'image littéraire n'est jamais qu'une image latente, immatérielle. Le vrai caricaturiste est le lecteur qui doit se la représenter en esprit, et non l'écrivain qui en fournit les ingrédients. Si elle fait moins rire, elle sollicite bien davantage la contribution active de l'imagination [...] On peut lire l'image littéraire sans la voir vraiment (et, par voie de conséquence, sans rire) ; mais on rêve moins.⁷

La caricature textuelle ne pourra donc être perçue que par un lecteur bienveillant et imaginaire, mais elle résulte toujours d'une poétique destinée à lui fournir les « ingrédients » nécessaires à la formation de cette image mentale.

¹ E. H. Gombrich, « L'arsenal des humoristes », art. cit., p. 136-137.

² S. Le Men, « Balzac et les illustrateurs », art. cit., p. 116.

³ Voir notamment P. Chézaud, « L'image pré-texte », in *Texte/Image : nouveaux problèmes*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, éd. Liliane Louvel et Henri Scepti, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 53 et 55.

⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵ B. Tane, « Trans-, multi-, intermédialité : médialité et comparaison », in *Comparatisme et intermédialité...*, op. cit., p. 54.

⁶ D. Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 194.

⁷ A. Vaillant, *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS, 2016, p. 216.

De même que toute image, la caricature satisfait une double conception, l'une procédant de la *mimesis* (imitation, artefact), l'autre de la *phantasia* (représentation mentale, imagination)¹. La caricature est à la fois objet et abstraction et, dans le langage courant, elle peut très bien s'appliquer à une personne réelle, une scène, une attitude. Surtout, elle est susceptible de désigner un acte de langage, et relève alors du discours. Ainsi, l'honnête et probe Félix de Vandenesse se plaint de la raillerie de Lady Arabelle qui, à ses « observations sur le milieu que l'on doit garder en tout, [...] répondait par la caricature de [s]es idées² ». Cet exemple plaide en faveur de l'existence d'une caricature textuelle autant que visuelle.

Deux exemples, tirés de Balzac, montreront comment une caricature textuelle peut s'autonomiser d'une référence explicite à une caricature. Dans *La Silhouette* du 6 mai 1830, Balzac propose un premier portrait d'une « Galerie physiologique » qui n'aura pas de suite. Il y décrit « Le Charlatan », prénommé Louloup, en ces termes :

Louloup était un petit homme, carré de base comme de hauteur ; véritable cube de chair humaine. Il portait des vêtements qui n'avaient plus aucune couleur. Sa figure était celle d'un Cosaque, mais d'un cosaque puant et hideux. Ses cheveux, lustrés et crépus auraient pu servir de brosse³.

Ce passage descriptif ne fait pas explicitement référence à une caricature, mais les nombreux effets de texte ne trompent pas : condensation et réduction géométrique du corps – « carré de base comme de hauteur » – qui, par accumulation, prend du volume et forme un « cube de chair humaine ». Le corps tend ainsi à être réifié – les cheveux sont assimilés à une brosse –, tandis que le patronyme « Louloup » animalise le personnage. La figure du Cosaque est récurrente dans le domaine de l'illustration depuis l'Empire, très tôt reprise et déformée par la caricature. Balzac force d'ailleurs explicitement la dégradation, ajoutant les épithètes « puant » et « hideux », de la même manière que la caricature accentue volontiers les défauts physiques. Si ces effets de texte ne suffisent pas à convaincre de l'assimilation de ce portrait à une caricature, la relation, jusqu'ici implicite, se précise au paragraphe suivant. Louloup et ses acolytes sont comparés à « ces farauds d'estaminet si bien rendus par Bellangé dans ses caricatures⁴ ».

¹ *Ibid.*, p. 26.

² H. de Balzac, *Le Lys dans la vallée, La Comédie humaine*, op. cit., t. IX, p. 1189.

³ H. de Balzac, « Le Charlatan », *La Silhouette*, le 6 mai 1830, in *Œuvres diverses*, op. cit., t. II, p. 729.

⁴ *Ibid.*, p. 730. Nous pensions d'abord que Balzac faisait référence à la caricature « Grande réussite en Cœur ! » (1827) où un jeune soldat se fait tirer les cartes par un bonimenteur, tandis qu'un de ses comparses, déguisé en Pierrot, le vole, mais il est plus plausible que Balzac ait en tête la caricature « Déjeunez avec le classique et dînez avec le romantique, il y a de fort bonnes choses à manger dans les deux écoles ! » qui, rappelle Roland Chollet, a été publiée dans *La Silhouette* du 11 mars 1830, et représente des personnages dans un estaminet, *Œuvres diverses*, op. cit., t. II, p. 1533.

Balzac travaille donc sa caricature textuelle dans la presse satirique illustrée pour la mettre ensuite à l'œuvre dans sa poétique romanesque. Dans *La Rabouilleuse*, Bixiou lance ces mots pour qualifier Mme Gruget : « des guenilles qui marchent !¹ ». Cette métaphore dégradante est développée par le narrateur :

C'était, en effet, un tas de linge et de vieilles robes les unes sur les autres, bordées de boue à cause de la saison, tout cela monté sur de grosses jambes à pieds épais, mal enveloppés de bas rapiécés et de souliers qui dégorgeaient l'eau par leurs lézardes.²

Parmi les procédés empruntés à la caricature visuelle, nous pouvons noter ici la réification de la vieille femme, sa réduction à ses vêtements, l'écart esthétique face à la norme, l'accumulation de détails et leur épaisseur sur lesquels se focalise le regard descriptif. Balzac place ensuite sa description sous le patronage de Charlet, afin de signaler la nature caricaturale de ce portrait : « Au-dessus de ce monceau de guenilles s'élevait une de ces têtes que Charlet a données à ses balayeurs, et caparaçonnée d'un affreux foulard usé jusque dans ses plis³ » (fig. 2).

Ces deux exemples qui revendiquent la caricature visuelle comme modèle descriptif justifient son « utilisation critique » comme « un outil capable de rendre compte d'effets qui, sans cela, resteraient invisibles ou ignorés⁴ ». Néanmoins, il est intéressant de noter que ces deux caricatures textuelles sont d'abord implicites, avant d'être confirmées par la mention des caricaturistes. Cette caution n'intervient qu'au terme d'une description qu'il était déjà possible d'identifier comme une caricature textuelle par un ensemble d'indices, de « marqueurs⁵ ».

Faisons un pas de plus et postulons, avec Bernard Vouilloux, qu'il existe une relation de « co-implication⁶ » entre le visuel et le textuel. *Z Marcas* est encore exemplaire à ce titre puisque, dès l'*incipit*, l'initiale du personnage est donnée comme signifiante par ses propriétés sémiotiques visuelles : « Ne voyez-vous pas dans la construction du Z une allure contrariée ? ne figure-t-elle pas le zigzag aléatoire et fantasque d'une vie tourmentée ?⁷ ». Ici, la lettre se fait visible et ce visible est lisible. Ainsi, l'assimilation de Marcas au lion n'engage pas uniquement le surgissement d'une image, mais également une lecture qui s'oriente sur les caractéristiques

¹ H. de Balzac, *La Rabouilleuse, La Comédie humaine, op. cit.*, t. IV, p. 534.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Nous adaptons ici l'impératif posé par Liliane Louvel qui exige que « le texte justifie en retour l'utilisation critique de la peinture comme outil capable de rendre compte d'effets, qui, sans cela, resteraient invisibles ou ignorés », « Nuances du pictural », art. cit., p. 157.

⁵ L. Louvel « Nuances du pictural », art. cit., p. 176.

⁶ B. Vouilloux, « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », *Textimage, Varia* 3, 2013, p. 1-15.

⁷ H. de Balzac, *Z Marcas, op. cit.*, p. 830.

morales et les impressions psychologiques qu'une telle ressemblance suscitera selon un système de signes à déchiffrer : « ce visage presque terrible semblait éclairé par deux lumières, deux yeux noirs, mais d'une douceur infinie, calmes, profonds, pleins de pensées¹ ».

Nous pouvons donc avancer que l'image et le texte sont toujours conjointement visibles et lisibles, à l'instar de Liliane Louvel qui note que « si le langage comporte une dimension picturale, l'image elle aussi dépend du langage pour fonctionner. Ils sont interdépendants² ». Ernst H. Gombrich a remarqué à quel point la caricature « tire parti de tout ce que le langage a rendu acceptable³ ». Elle se présente, par exemple, comme une métaphore dessinée dont la représentation littérale provoquera le rire tout en restant compréhensible par le spectateur qui a connaissance du sens figuré. Nous pouvons parfaitement nous imaginer le regard de Marcas qui « en certains moments pouvait lancer la foudre⁴ », dessiné par une caricature qui rende visible ces éclairs jaillissant des globes oculaires.

Selon le groupe μ , une icône se définit comme la réunion d'entités qui forment un système⁵. Or la caricature est un support de choix pour la transposition textuelle car elle est un « art où règnent des codes relativement “durs”⁶ », à savoir que son « système » dépend en grande partie de procédés rhétoriques identifiables et récurrents. Bertrand Tillier fonde l'esthétique de la caricature sur « le principe de l'écart⁷ », notion proche de celle d'« allotopie » qui, pour le Groupe μ , est à la base de la rhétorique visuelle, définie comme une « transformation réglée des éléments d'un énoncé telle qu'au degré perçu d'un élément manifesté dans l'énoncé, le récepteur doive dialectiquement superposer un degré conçu⁸ ».

Cet écart, cette allotopie, sont parfois difficilement interprétables, pensons par exemple à une peinture abstraite de Pollock. Or la caricature est toujours liée à un référent identifiable, et l'« altération⁹ » dégradante qui la caractérise vise à guider le spectateur dans l'opération qui consiste à passer du « perçu » au « conçu ». La caricature appelle le langage, demande à être lue. Les revendications des peintres pour défendre l'autonomie sémiotique de leur art ne seront jamais celles des caricaturistes qui, au contraire, créent avec le verbal et pour la verbalisation de l'image. Selon Rodolphe Töpffer, « les croquis cursifs [...] vivement accusés » sont comme

¹ *Ibid.*, p. 835.

² L. Louvel, *Le Tiers pictural...*, *op. cit.*, p. 33.

³ E. H. Gombrich, « L'arsenal des humoristes », *art. cit.*, p. 128.

⁴ H. de Balzac, *Z Marcas*, *op. cit.*, p. 835.

⁵ Groupe μ , *Traité du signe visuel...*, *op. cit.*, p. 29.

⁶ B. Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, *op. cit.*, p. 10.

⁷ B. Tillier, « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », *art. cit.*, p. 270.

⁸ Groupe μ , *Traité du signe visuel...*, *op. cit.*, p. 256.

⁹ B. Tillier, « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », *art. cit.*

des « figures de rhétorique éparses dans le discours », « de véritables hyperboles exécutées graphiquement »¹.

Baudelaire, on le sait, parlait de la caricature comme d'un « argot plastique² », une langue qu'un écrivain pourra s'approprier. La caricature, en ce sens, devient système de signes. Baudelaire donne l'exemple de la caricature de Philippon qui, en quatre étapes successives, transforme Louis-Philippe en poire³, et conclut : « Le symbole dès lors suffisait⁴ ». C'est ainsi que, dans *Z Marcas*, Balzac note la confiance que doit inspirer « la tête piriforme du fils d'un épicier riche ⁵ », réunissant la poire, symbole de la bourgeoisie louis-philipparde, et l'argot parisien selon lequel l'épicier est synonyme de bourgeois. Nous retiendrons que la caricature contribue à alimenter un dictionnaire de motifs équivalents aux termes argotiques, cryptés en même temps que populaires, auquel recourt le narrateur balzacien.

Nous définirons donc provisoirement la caricature textuelle comme un énoncé descriptif qui forme une image volontairement altérée d'un personnage ou d'une scène. Cette altération rend manifeste une allotopie qui appelle le lecteur à une interprétation. À partir de la notion d'écart, nous pourrions donc décrire les procédés visuels que transpose la caricature textuelle. Cependant, il convient, avant cela, de s'attarder sur l'intention qui motive cet écart, à savoir la volonté de dégrader et ridiculiser le modèle, intention sans laquelle la caricature ne serait pas identifiable comme telle.

Les postures du caricaturiste

Toutes les définitions de la caricature tiennent compte de l'intention de laquelle elle procède. Selon *Le Dictionnaire des Beaux-Arts* de Millin, elle est « un portrait dans lequel ce qui caractérise l'original est tellement outré, et les défauts naturels augmentés, de manière que la personne qu'on a voulu représenter soit tournée en ridicule⁶ ». Émile Littré note qu'elle est une « représentation grotesque de personnes, d'événements qu'on veut ridiculiser⁷ ». Selon Bescherelle, elle est une « image satirique dans laquelle l'artiste a représenté en charge et par

¹ R. Töpffer, *Essai de physiognomonie* [1845], éd. Thierry Groensteen, Paris, L'Éclat, 2004, p. 12.

² Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 550.

³ Sur la Poire, voir F. Erre, *Le Règne de la Poire, Caricatures de l'esprit bourgeois de Louis-Philippe à nos jours*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.

⁴ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 550.

⁵ H. de Balzac, *Z Marcas*, op. cit., p. 832.

⁶ A.-L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-arts*, op. cit., t. I, p. 199.

⁷ É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873, t. I, p. 489.

une allégorie bouffonne, les personnes ou les événements qu'il a voulu tourner en dérision¹ ». Enfin, Pierre Larousse affine :

On a dit que la caricature était une satire pittoresque ; cette définition n'est pas tout à fait juste : la caricature participe, en effet, non seulement de la satire, mais encore du genre burlesque et de la comédie ; comme le burlesque, elle emploie des formes triviales, des images grotesques, des expressions facétieuses ; comme la satire, elle flagelle les méchants, elle déchire sans pitié ; comme la comédie, elle veut amuser le spectateur aux dépens de ceux qu'elle met en scène ; elle corrige en riant, *castigat ridendo*.²

Larousse prend ici en compte les trois dimensions, comique, ludique et satirique par lesquelles Daniel Sangsue caractérise la parodie. Ajoutant à cela la notion d'écart qui fonde la caricature, notion analogue à celle de « transformation » propre à la parodie, et on serait tentée de souscrire à l'affirmation de Gautier selon qui « la caricature, c'est la parodie³ ».

Cependant, Daniel Sangsue définit plus précisément la parodie comme une « transformation ludique, comique, ou satirique *d'un texte singulier*⁴ », autrement dit la parodie est conçue, selon la terminologie genettienne, comme un hypertexte toujours lié à un hypotexte précis⁵. Daniel Sangsue a ainsi posé une juste distinction entre le parodique et la parodie⁶. À ce titre, une même distinction est nécessaire entre le *caricatural* et la *caricature*. Toutefois, celle-ci ne s'opérera pas sur le même plan, la caricature n'étant pas nécessairement la « transformation ludique, comique ou satirique *d'une image singulière* ». Certes, la caricature devient parodie lorsqu'elle s'emploie à transformer la composition d'un tableau, dans les Salons caricaturaux par exemple, mais elle s'en éloigne lorsqu'elle déforme les traits d'une personnalité ou crée un personnage de toute pièce.

La caricature procède en revanche toujours d'une intention comique, ludique ou satirique, trois grandes catégories auxquelles peuvent s'ajouter diverses notions liées au comique comme la mystification ou la blague. Chaque caricature répond à une posture qui doit être interrogée et déterminée au cas par cas. Toujours est-il que tout ce qui n'est pas explicitement déterminé par cette intention sera de l'ordre du *caricatural* qui désigne, selon Larousse, ce que nous jugeons subjectivement comme *outré, ridicule* ou *cliché* – un « aspect étrange, ridicule, *caricatural*⁷ »

¹ Bescherelle, *Dictionnaire national ou universel de la langue française*, Paris, Garnier Frères, 1864, t. I, p. 542.

² P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., t. 3, p. 393.

³ Ce mot de Gautier est cité par Larousse, *Ibid.* Daniel Sangsue montre que Champfleury, également, « utilise les notions de parodie et de caricature de façon interchangeable », *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 39.

⁴ D. Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 104, nous soulignons.

⁵ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 12.

⁶ D. Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 14-15.

⁷ *Ibid.*

–, ou est synonyme de laideur – « un profil disgracieux et même caricatural¹ ». Ainsi en est-il, dans *Illusions perdues*, du poème élégiaque de Lucien – À Elle – qui est jugé par Châtelet comme un amas de clichés, des « vers comme nous en avons tous plus ou moins fait au sortir du collège » (164).

Dans *L'Éducation sentimentale*, le tableau de Pellerin représentant « la République, ou le Progrès, ou la Civilisation, sous la figure de Jésus-Christ conduisant une locomotive, laquelle traversait une forêt vierge » (446) est considéré comme caricatural par les personnages. Il est qualifié de « turpitude » (446) sur le plan esthétique par Frédéric et sur le plan politique par M. Dambreuse. Procédant d'une intention sérieuse, ce tableau de Pellerin est ce que le kakemphaton est au calembour, une caricature involontaire. Pierre Larousse, dans l'acception littéraire du terme, admet la possibilité que la caricature soit synonyme d'un « portrait chargé et contrefait, avec ou sans intention² ». Dans le domaine des beaux-arts, Francis Grose, auteur de *Principes de la caricature*, évoque la possibilité d'une caricature fortuite, et mentionne ce savoureux exemple :

Il n'y a pas longtemps qu'on voyait encore dit-on, en Hollande, dans une église non loin de Harlem un tableau [qui] représentait le sacrifice d'Abraham. Ce patriarche était peint un grand pistolet de selle à la main, et prêt à tirer sur son fils Isaac, pieusement agenouillé devant lui sur un bûcher ; mais un ange qui plane sur sa tête, prévient la catastrophe en mouillant l'amorce au moyen d'un torrent considérable, produit de la même manière que celui avec lequel Gulliver éteignit l'incendie du palais de l'empereur des Lilliputiens³.

L'effet comique découle, entre autres, de l'anachronisme qui consiste à placer un pistolet entre les mains du patriarche, anachronisme qui nous mène également à rire du Jésus-Christ conduisant une locomotive de Pellerin. Dans les deux cas, les peintres, en voulant réactualiser le texte biblique, apparaissent ridicules aux yeux de leurs contemporains.

Une œuvre sérieuse peut ainsi être perçue comme caricaturale, à savoir qu'elle reprend involontairement les procédés formels de la caricature, sans être pour autant caricaturée. La description du tableau de Pellerin par le narrateur le rapproche toutefois intentionnellement d'une caricature, et rappelle le genre du Salon caricatural où sont souvent visés les stériles efforts d'artistes soucieux de renouveler la peinture sacrée. Daumier propose, par exemple, une caricature intitulée 1'« ASCENSION DE JÉSUS-CHRIST. D'après le Tableau original de M.

¹ *Ibid.*

² P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., t. III, p. 393.

³ F. Grose, *Principes de caricatures suivis d'un essai sur la peinture comique* [1789], Paris, A.-A. Renouard, 1802, p. 36-37.

Brrdhkmann¹ » (fig. 3). Il nous montre un tableau au centre duquel est ménagé un grand vide, tandis qu'on aperçoit, en bas, le bout des lances des soldats, et, en haut, les pieds du Christ déjà sorti de la composition. De même, alors que Pellerin peint un tableau caricatural, la description flaubertienne nous le montre caricaturé.

En effet, *caricaturé*, participe passé du verbe, implique la volonté, l'intention de faire une caricature. Un second tableau de Pellerin, le portrait de Rosanette, est d'abord perçu comme *caricatural* par Frédéric : « c'était bien elle – ou à peu près – » (356). Le narrateur, au style indirect libre, prolonge la contemplation du héros et décrit Rosanette en fille entretenue, « vue de face, les seins découverts, les cheveux dénoués, et tenant dans ses mains une bourse de velours rouge » (356), alors que Frédéric est représenté sous la forme d'un paon. La trivialité significative de la pose, la bourse comme motif allégorique à déchiffrer et l'animalisation du héros : il n'en faut pas davantage pour montrer que ce tableau *caricatural* est également, par ce prolongement descriptif, *caricaturé*. D'ailleurs, le titre du tableau, « Mlle Rose-Annette Bron, appartenant à M. Frédéric Moreau » (356), fonctionne comme une légende qui signale l'intention comique par un calembour.

De même qu'une œuvre d'art, un personnage nous paraît parfois *caricatural*, mais n'est pas pour autant *caricaturé*. Lorsque, dans *Illusions perdues*, Lucien rencontre d'Arthez, celui-ci est comparé à une gravure représentant Bonaparte :

Petit, maigre et pâle, ce travailleur cachait un beau front sous une épaisse chevelure noire assez mal tenue, il avait de belles mains, il attirait le regard des indifférents par une vague ressemblance avec le portrait de Bonaparte gravé d'après Robert Lefebvre. (292)

Cette comparaison peut sembler caricaturale : elle exagère la manifestation physique du génie de d'Arthez, en même temps qu'elle tient du cliché – tout grand homme étant peu ou prou rapproché de l'archétype héroïque qu'est devenu Bonaparte. Cependant, d'Arthez n'est pas pour autant caricaturé. En effet, le narrateur ajoute :

Cette gravure est tout un poème de mélancolie ardente, d'ambition contenue, d'activité cachée. Examinez-la bien ? Vous y trouverez du génie et de la discrétion, de la finesse et de la grandeur. [...] (292)

¹ H. Daumier, « ASCENSION DE JÉSUS-CHRIST. D'après le Tableau original de M. Brrdhkmann », *Le Charivari*, le 1^{er} avril 1841, LD 794.

L'intention de ce commentaire est limpide, il s'agit d'un éloge dithyrambique du « jeune homme qui réalisait cette gravure » (292), et la suite du récit vient confirmer qu'il ne s'agit nullement de le dégrader, mais bien de l'élever. Pour qu'un personnage que nous percevons comme caricatural puisse être qualifié de caricaturé, la description devra être associée à une perspective narrative comique, satirique ou ludique. Il s'agit donc de compléter la définition proposée plus haut. La caricature textuelle est un énoncé descriptif qui forme une image volontairement altérée d'un personnage ou d'une scène dans une intention comique, satirique ou ludique.

Dès lors, il est parfois impossible d'identifier clairement une caricature textuelle. Ainsi, lorsque Frédéric contemple Mme Arnoux, le narrateur indique qu'« il connaissait la forme de chacun de ses ongles [et] humait en cachette la senteur de son mouchoir » (115). Cette exaltation du jeune homme, qui élève les objets personnels de Mme Arnoux au rang « d'œuvres d'art, presque animées comme des personnes » (115), peut sembler caricaturale à certains lecteurs, alors que d'autres partageront l'attachement sincère, fétichiste, du héros. L'intention du narrateur n'est pas claire, et il est impossible d'affirmer avec certitude sa volonté de caricaturer ici le jeune héros.

Cependant, la perspective de nombreuses descriptions est moins ambiguë. Lorsque le narrateur flaubertien décrit, par exemple, la mansarde de Dussardier, le décor est à la fois caricatural et caricaturé. Sa bibliothèque nous apparaît d'abord stéréotypée : « les *Fables* de Lachambeaudie, *Les Mystères de Paris*, le *Napoléon* de Norvins – et, au milieu de l'alcôve, souriait, dans son cadre de palissandre, le visage de Béranger ! » (391). Le point d'exclamation et l'anthropomorphisation du portrait nous indiquent la perspective comique portée sur ces œuvres et nous permettent de conclure qu'il s'agit bien là d'une caricature.

Loin de valoriser son propriétaire, cette bibliothèque signale qu'il doit ses connaissances à des références populaires éclectiques et renforce la naïveté de ses idéaux politiques. Alors que d'Arthez est élevé à un Bonaparte idéalisé par le narrateur balzacien, le Napoléon de Norvins se trouve, dans cette description flaubertienne, éclipsé par le chansonnier républicain Béranger et réduit à un héros plus fictif qu'historique par son rapprochement avec les romans d'Eugène Sue. Dussardier, à l'instar de ses choix littéraires, incarne un républicanisme utopique qui fait l'objet d'une prise en charge narrative satirique, et cet ouvrier, qui persiste à voir dans le succès de mode des œuvres plébésiennes le reflet de son engagement héroïque, se trouve ridiculisé.

L'analyse de la caricature textuelle devra donc porter une attention particulière à sa prise en charge par le narrateur ou par les personnages du roman, et aux signaux qui indiquent l'intention comique, satirique ou ludique qui sous-tend leur regard. Notons que, dans le cas où un personnage se fait caricaturiste, son point de vue n'appelle pas toujours notre adhésion. Certaines caricatures de Daumier mettent par exemple en scène des bourgeois au Salon qui prennent le rôle de caricaturiste par leurs appréciations satiriques. Or, à considérer ces deux hommes qui, « se posant en connaisseurs », critiquent la couleur et le dessin d'un tableau, ce sont bien leurs commentaires, et non l'œuvre, qui nous apparaissent ridicules¹. Un personnage caricaturiste est donc, bien souvent, également caricaturé.

Illusions perdues et *L'Éducation sentimentale* sont deux récits menés par un narrateur omniscient qui exerce un contrôle sur la perception des personnages. Chez Balzac, ce contrôle est le plus souvent explicite et, lorsqu'un personnage se fait caricaturiste, le narrateur nous indique quelle valeur accorder à son regard. Il précise par exemple, au sujet des dessins exposés sur les murs du bureau du journal de Finot, que ce sont « des caricatures dessinées assez spirituellement par des gens qui sans doute avaient tâché de tuer le temps en tuant quelque chose pour s'entretenir la main » (320). Balzac porte un jugement sur l'intention satirique, de l'ordre de l'éreintage gratuit, des journalistes, et ce sont eux qui se retrouvent caricaturés.

Chez Flaubert, le narrateur, plus discret, se désolidarise néanmoins des personnages caricaturistes, notamment par la multiplication des perspectives. Ainsi, il s'associe de prime abord à la perception de Frédéric pour charger Martinon :

Sa grosse face couleur de cire emplissait convenablement son collier, lequel était une merveille, tant les poils noirs se trouvaient bien égalisés ; et, gardant un juste milieu entre l'élégance voulue par son âge et la dignité que réclamait sa profession, il accrochait son pouce dans son aisselle suivant l'usage des beaux, puis mettait son bras dans son gilet à la façon des doctrinaires. Bien qu'il eût des bottes extra-vernies, il portait les tempes rasées, pour se faire un front de penseur. (257)

La réduction du personnage à sa « grosse face », mise en exergue par le verbe d'action « emplir », ainsi que l'effet de loupe sur les poils de la barbe signalent la caricature, tandis que les poses et le costume sont à déchiffrer comme une allégorie du « juste-milieu » politique, ce que confirment ses théories. Cependant, si Frédéric l'a depuis longtemps classé parmi les « sots » (125), la description suggère que Martinon maîtrise parfaitement le jeu des apparences :

¹ H. Daumier, « Se posant en connaisseurs. – C'est joli, mais comme couleur c'est un peu flou ! – Non, je trouve que c'est le dessin qui est un peu flic-flac ! », *Le Public au Salon, Le Charivari*, le 24 avril 1852, LD 2292.

ses tempes ne sont pas rasées par manque de goût, comme semble le penser Frédéric, mais « pour se faire un front de penseur » (257), signe que le jeune ambitieux maîtrise les codes qui lui permettront de gravir les échelons de la bonne société. Il est en cela le digne gendre de M. Dambreuse qui, au vu du nouveau climat politique qui suit les journées de février 1848, « s'ach[ète], pour sortir dans les rues, un chapeau mou, pensa même à laisser croître sa barbe » (441).

Le regard de caricaturiste de Frédéric n'est donc pas garant de lucidité. Il se laisse prendre au jeu des apparences, confond le caricatural avec ce qui mérite d'être caricaturé :

Martinon, au bas de l'escalier, alluma un cigare ; et il offrait, en le suçant, un profil tellement lourd, que son compagnon [Frédéric] lâcha cette phrase :

— « Tu as une bonne tête, ma parole ».

— « Elle en a fait tourner quelques-unes ! » reprit le jeune magistrat, d'un air à la fois convaincu et vexé. (263)

Frédéric n'a pas compris le manège de séduction de Madame Dambreuse, et le narrateur se désolidarise du héros, abandonnant subitement la focalisation interne pour le désigner comme simple « compagnon » de Martinon. Bien que détrompé explicitement par le jeune magistrat, Frédéric rentre chez lui toujours persuadé de sa supériorité, et « sour[it] de pitié sur ce brave garçon » (263).

Le narrateur oppose la visible réussite de Martinon dans le cercle Dambreuse au portrait-charge du jeune magistrat que brosse Frédéric et il ne cesse d'infirmer le point de vue du héros par les commentaires, plus avisés, d'autres personnages. Hussonnet note par exemple au sujet de Martinon : « ce gaillard-là est moins simple qu'on suppose » (142). Il est donc essentiel de se rappeler qu'une caricature textuelle doit être remise dans la hiérarchie perceptive qui s'installe dans le roman où le narrateur, parfois, caricature des personnages caricaturistes.

Ces prises en charge multiples de la caricature qui s'assortissent de postures différentes rendent son interprétation complexe et parfois ambiguë, les effets de sens n'en étant que plus riches. Examinons, par exemple, *Le dernier bain*¹, planche de Daumier qui représente un homme, un pavé attaché au cou, sur le point de se jeter dans la Seine du haut d'un pont, tandis qu'à l'arrière-plan, il campe un bourgeois jouissant des délices de la pêche. Pour Baudelaire, il est évident que l'intention de Daumier est satirique : il cherche à attirer la sympathie du

¹ H. Daumier, « Le dernier Bain », *Sentimens [sic.] et passions*, *Le Charivari*, le 7 juin 1840, LD 800.

spectateur sur le pauvre bougre et l'enjoint de s'indigner face à l'indifférence du bourgeois¹. Cependant, le spectateur pourrait comprendre, à l'inverse, que la satire porte sur le suicidaire, et considérer que Daumier valorise cet honnête homme qui a bien le droit de profiter tranquillement de la pêche durant ses loisirs².

Daumier prend soin de préserver une pluralité de significations, et le « degré d'ironie indécidable³ » de sa caricature caractérise également les tentations suicidaires, rapidement oubliées, de Lucien et Frédéric. Dans *Illusions perdues*, le funeste projet de Lucien est tourné en dérision. En effet, il est rapidement distrait de sa sinistre résolution par l'arrivée de la diligence : « se jet[te] dans un petit chemin creux et se m[e]t à cueillir des fleurs dans une vigne » (759). Le narrateur souligne avec ironie la teinte emphatique du récit explicatif que le jeune homme adresse à Herrera, « d'autant plus poétiquement débité que Lucien le répétait pour la troisième fois depuis quinze jours » (765).

L'ambiguïté des intentions du héros est renforcée par l'ambivalence du narrateur qui le compare à « ce pêcheur de je ne sais quel conte arabe, qui, voulant se noyer en plein Océan, tombe au milieu de contrées sous-marines et y devient roi » (765). L'approximation désinvolte de cette comparaison déréalisante tranche avec la nature sociologique des propos tenus plus hauts sur les « trois natures » du suicide (758). Le récit réaliste tourne au conte des *Mille et une nuits*, et désoriente le lecteur en brouillant son horizon d'attente par le passage sans transition d'un mode de narration à un autre. L'ironie semble porter sur le manque de résolution de Lucien, mais on pourrait aussi prendre au sérieux le secours apporté *in extremis* par le prêtre qui réoriente le destin du jeune héros « ramené du fond de son suicide à la surface par un bras puissant » (770). De même, on peut rire de ce tour de passe-passe narratif, mais on peut aussi l'ignorer et considérer au premier degré cette ironie du sort.

Le narrateur flaubertien introduit, de son côté, les pensées suicidaires de Frédéric par la description d'une atmosphère *ad hoc* : « Des nuées sombres couraient sur la face de la lune »

¹ Baudelaire se garde néanmoins de toute conclusion explicite : « Décidément, on n'a pas le courage d'en vouloir à ce pauvre diable d'aller fuir sous l'eau le spectacle de la civilisation. Dans le fond, de l'autre côté de la rivière, un bourgeois contemplatif, au ventre rondelet, se livre aux délices innocentes de la pêche », *Quelques caricaturistes français, op. cit.*, p. 553. Banville fait une lecture identique de cette gravure et note explicitement que le bourgeois est une « figure de l'Égoïsme humain », Th. de Banville, *Petites études. Mes souvenirs : Victor Hugo, Henri Heine, Théophile Gautier, Honoré de Balzac, etc.*, Paris, G. Charpentier, 1882, p. 175.

² Une autre planche de cette série porte sur la thématique du suicide et laisse penser que c'est bien de celui qui a l'idée de mettre fin à ses jours que l'on doit se moquer. Elle nous montre un homme, sur la branche d'un arbre, préparant sa corde au nœud coulant. La légende stigmatise la velléité suicidaire de ce bourgeois : « Quand on est possesseur de cent actions dans les bitumes, qu'on a une femme comme Monsieur, on cherche un arbre, on prépare un nœud coulant, et, s'il serre trop, on se raccroche aux branches », *Sentiments et passions, Le Charivari*, le 24 juin 1840, LD 801.

³ P.-L. Rey, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, 2005, p. 77.

(145). Les pensées du jeune homme « rêvant à la grandeur des espaces, à la misère de la vie, au néant de tout » (145) sont de celles qui remuent les philosophes. Enfin, son état physique « à moitié endormi, mouillé par le brouillard et tout plein de larmes » (145) prédispose sa noire pensée : « pourquoi n'en pas finir ? » (145). La tension s'élève : « le poids de son front l'entraînait, il voyait son cadavre flotter sur l'eau », pour mieux retomber : « le parapet était un peu large, et ce fut par lassitude qu'il n'essaya pas de le franchir » (145). Flaubert parodie ici *Le Lys dans la vallée*¹, la transformation comique tenant au parapet « un peu large » substitué à la « hauteur » de celui qui empêche Félix de se suicider. L'atmosphère dramatique associée à cette chute comique préserve l'ambiguïté du passage, le manque d'héroïsme de Frédéric pouvant être considéré comme de la couardise autant que comme une forme de bon sens qui serait particulièrement méritoire chez ce jeune homme facilement en proie aux stéréotypes romantiques. Impossible de savoir, *in fine*, si Balzac, Flaubert et Daumier prennent pour cible les suicidaires, la société qui ôte tout espoir à l'individu ou les stéréotypes romantiques qui magnifient le suicide. Tous trois, par cette polysémie ambiguë, poussent le lecteur/spectateur à questionner ses propres idées reçues sur cet acte devenu cliché autant qu'il reste tabou.

Dans le domaine politique, la scène de la prise des Tuileries, dans *L'Éducation sentimentale*, illustre bien comment Flaubert partage la polysémie et l'ambiguïté propres à la caricature de Daumier qui procède par l'opposition de différents points de vue². Hussonnet qui accompagne Frédéric dans la salle du trône porte un regard satirique sur le peuple qui prend possession du mobilier royal. Flaubert, comme le remarque en note Pierre-Marc de Biasi, se base sur l'*Histoire de la Révolution de 1848* d'Antoine-Louis Garnier-Pagès pour dépeindre l'épisode, et la perspective d'Hussonnet est identique à celle de l'historien. Garnier-Pagès recourt en effet à la caricature pour condamner la profanation du trône par le peuple, insistant sur la trivialité et la dégradation :

En découvrant ce signe matériel de la royauté disparue, la foule poussa un cri de triomphe. L'un des envahisseurs monta les degrés, s'assit à la place du roi et salua gravement la foule. Un rire immense éclata dans cette salle des respects consacrés. Chacun à son tour répéta le sarcasme. Fantaisie grotesque ! mythe profond ! Le peuple avait reconquis sa souveraineté : il prenait possession du trône ! il était le ROI !³

¹ Voir la note de Pierre-Marc de Biasi à notre édition de référence.

² Nous avons déjà rapproché cette scène de Flaubert de la caricature de Daumier dans notre article « La Caricature littéraire : *L'Éducation sentimentale* de Flaubert », art. cit., p. 73-75.

³ L.-A. Garnier-Pagès, *Histoire de la Révolution de 1848* [1860], Paris, Degorce-Cadot, 1868, t. I, p. 421.

Les propos d'Hussonnet font écho à ce passage ironique qui stigmatise la foule, et forment comme une légende à sa vision caricaturale : « Quel mythe ! [...] Voilà le peuple souverain ! » (429). Notons que Garnier-Pagès ajoute de nombreuses explications et des jugements tranchants pour marquer la déchéance ambiante, et qu'Hussonnet conclut dans le même sens : « Sortons de là [...] ce peuple me dégoûte » (432). L'illustration d'Adam pour le texte de Garnier-Pagès relaye le sévère jugement de l'historien, exagérant les mouvements de l'insurgé qui prend la place du roi, forçant les gestes des envahisseurs qui entourent le trône, et dénonçant la noirceur des intentions populaires dans la légende : « chacun, à son tour, répéta le sarcasme ».

Contrairement à Garnier-Pagès, Flaubert se contente de superposer les deux voix d'Hussonnet et de Frédéric. Au cri dédaigneux du premier répond l'envolée lyrique du second, « N'importe ! [...] moi, je trouve le peuple sublime » (432). Le narrateur flaubertien donne une perspective satirique sur l'époque à travers Hussonnet, mais préserve une vision naïve et enthousiaste à travers Frédéric. Le narrateur ne se prononce pas, et empêche ainsi le lecteur d'aboutir à une conclusion morale définitive. Daumier, de même, refuse de faire de la prise des Tuileries l'occasion d'une caricature partisane bien que, de prime abord, la joie de son *Gamin de Paris aux Tuileries*¹ semble traduire un regard positif sur l'événement. Contrairement à l'illustration d'Adam, il ne donne aucune vue d'ensemble, mais focalise notre regard sur ce jeune garçon riant et prenant ses aises sur le royal fauteuil, angle qui réduit le moment historique à un jeu d'enfant. Bien que Flaubert choisisse quant à lui de placer sur le trône un « prolétaire à barbe noire » (429), il partage avec Daumier cette tonalité ludique qui ressort particulièrement à travers Hussonnet. Ludique, mais surtout blagueuse. En effet, Flaubert renvoie à une autre caricature de Daumier qui représente Louis-Philippe en magot de la Chine². Hussonnet, en s'exclamant « pauvre vieux ! », renvoie ainsi dos-à-dos, selon la logique de la blague, le peuple-souverain et le roi, les assimilant à un roi-magot-poire-blague privé de son corps glorieux qui devient corps adipeux³.

La perspective de Daumier, lorsqu'il rend compte de la prise des Tuileries, est donc moins partielle que partielle. Il en va de même chez Flaubert qui fragmente la scène historique en galerie de portraits-charge incongrus : le « prolétaire à barbe noire, la chemise entr'ouverte, l'air hilare et stupide comme un magot » (429-430) assis sur le trône, mais aussi des « galériens enfonç[ant] leurs bras dans la couche des princesses » (431), une « fille publique en statue de

¹ *Ibid.* ; H. Daumier, *Le Gamin de Paris aux Tuileries, Le Charivari*, le 4 mars 1848, LD 1743.

² H. Daumier, *Magot de la Chine (tiré du cabinet de Mr Ch. Philippon), La Caricature*, le 28 août 1834, LD 83.

³ Je remercie infiniment Nathalie Preiss de m'avoir indiqué l'existence de cette caricature et de m'avoir ouvert les yeux sur les enjeux de sa signification dans cette scène de *L'Éducation sentimentale*.

la Liberté » (431), etc. Ces « excentricités » (435) sont bien sûr absentes des livres d'histoire et étonnent jusqu'au pitre qu'est Hussonnet. Daumier comme Flaubert refusent de proposer un regard historique pleinement partisan, et préfèrent traiter l'événement de manière ludique et blagueuse, en se focalisant sur les réactions individuelles d'acteurs-spectateurs anonymes.

Cette posture rapproche, dans une certaine mesure, Balzac de Flaubert et Daumier. Dans *Illusions perdues*, le narrateur balzacien joue avec les ressorts du roman-feuilleton dans le revirement spectaculaire du destin de Lucien lors de son incroyable rencontre avec Herrera, quitte à perdre sa crédibilité d'analyste de la société contemporaine en reniant la logique des causes et des effets mise en place dans le roman pour préférer une poétique de la blague qui s'incarne en Jacques Collin. En ridiculisant Hussonnet, le narrateur flaubertien porte quant à lui un regard ironique sur la posture de caricaturiste qu'il endosse lui-même tout au long du récit. À force de multiplier les perspectives caricaturales, il nous laisse parfois dubitatifs, tant il nous semble aussi velléitaire que son héros, refusant de tenir les rênes de son récit pour le faire avancer sur une route bien tracée.

L'attention portée aux différentes postures que le caricaturiste est susceptible d'endosser est donc décisive pour l'interprétation. L'intention comique, ludique, satirique, mystificatrice, blagueuse... (la liste mérite de rester ouverte) fait ainsi partie intégrante de la caricature textuelle et il conviendra de s'interroger sur la posture de l'auteur en caricaturiste¹. L'intention ou l'*ethos*, pour reprendre la terminologie du Groupe μ , est ici un « *ethos* synnome² », perceptible dans le contexte d'énonciation qui prend en charge la caricature. Cependant, le Groupe μ a bien montré que l'*ethos* est aussi « autonome », à savoir qu'il est « présent dans la structure même de la figure » et dans « les matériaux qui l'actualisent »³. Les procédés formels mobilisés, tels que la réduction, l'exagération, l'animalisation, la réification, le traitement de l'espace, le comique de gestes et le comique de mots, sont donc constitutifs de cet *ethos* et nous permettront d'esquisser une rhétorique générale de la caricature visuelle et textuelle.

¹ Ce que nous ferons au niveau microtextuel, en regrettant de ne pas approfondir cette posture au niveau de l'ensemble de l'œuvre de nos auteurs ainsi que l'incitait Nathalie Preiss dans son article « Balzac Illustre(é) », art. cit.

² Groupe μ , *Traité du signe visuel...*, op. cit., p. 285. On parle d'*ethos* synnome quand celui-ci ne dépend pas de la forme de l'énoncé, mais du contexte d'énonciation, à savoir ici l'intention ludique, comique ou satirique, manifestée par une attitude, qui donne à l'énoncé le statut de caricature.

³ *Ibid.*, p. 284-285.

3. Physiognomonie et phrénologie

La caricature, hormis quelques exceptions¹, se concentre essentiellement sur le corps quand bien même elle s'appuie aussi, nous y reviendrons, sur les costumes, les attributs et les espaces. En ce sens, Philippe Hamon propose d'élargir la conception du corps, partant de l'anatomie jusqu'à l'espace social². Il souligne la nature sémiotique de ce corps « qui émet, produit, supporte, reçoit, inscrit et stocke images, signes, symptômes, indices, insignes et signaux de tout genre³ ». La caricature insiste sur cette dimension et invite le spectateur à mener une interprétation « morale » à partir des déformations physiques subies par le sujet chargé. Bertrand Tillier rappelle qu'elle vise, comme le réalisme, à « inventorier et à organiser le monde visible pour en révéler et en expliciter les fonctionnements moraux ou sociaux⁴ ».

La caricature rejoint donc l'écriture réaliste qui, selon Philippe Hamon, fait du corps le lieu d'une « double herméneutique qui consiste à lire les signes de la vie imprimés sur l'extérieur, et à lire les signes émis par la conscience de l'intérieur⁵ ». Aussi partagent-elles un intérêt commun pour « les diverses physiognomonies (Gall, Lavater, Spurzheim, Gratiolet) » qui ont, rappelle Philippe Hamon, codifié cette herméneutique⁶. Nous étudierons ici les rapports étroits et parfois conflictuels, entre déférence et raillerie, de la caricature textuelle et visuelle avec la physiognomonie (Lavater) et la phrénologie (Gall).

La physiognomonie, « science » de longue tradition qui remonte aux *Physiognomoniques* du Pseudo-Aristote, est revitalisée au XIX^e siècle, notamment suite au succès des recherches de Lavater⁷. Les neufs volumes de l'édition augmentée par Moreau de la Sarthe de *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* de Lavater reviennent sur les héritages de della Porta

¹ La caricature se concentre parfois sur des objets, principalement quand elle est menacée par la censure et ne peut s'attaquer aux personnes, voir B. Tillier, « Culture de la censure », *À la charge !...*, op. cit., p. 158. Lorsque la caricature se fait parodie d'œuvres d'art, elle délaisse parfois le corps, par exemple lorsqu'elle vise un paysage ou quand elle se fait « blague monochrome », ainsi du tableau de Bilhaud, « Combat de nègres dans une cave pendant la nuit », exposé à l'Exposition des Arts incohérents en 1882, idée reprise par Alphonse Allais qui présente, en 1883, une « Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige » et en 1884 une « Récolte de tomates sur le bord de la Mer Rouge par des cardinaux apoplectiques ». À ce sujet voir R. Rosenberg, « De la blague monochrome à la caricature de l'art abstrait », *L'Art de la caricature*, éd. S. Le Men, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 27-40.

² Ph. Hamon, *Imageries...*, op. cit., p. 186. Pour plus de précisions, voir l'ensemble du chapitre « L'image au corps », *Ibid.*, p. 181-226, et le chapitre « Le corps au travail », in *Puisque réalisme il y a*, op. cit., p. 221-248.

³ *Ibid.*

⁴ B. Tillier, « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », art. cit., p. 272.

⁵ Ph. Hamon, *Imageries...*, op. cit., p. 190-191.

⁶ *Ibid.*

⁷ Nous renvoyons pour l'origine et l'histoire de la physiognomonie en lien avec les arts visuels à L. Baridon, M. Guéron, *Corps et Arts, Physiognomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999, et, en lien avec la littérature et Balzac, à la première partie de l'ouvrage de R. Borderie, « Le Corps physiognomonique », in *Balzac, Peintre de corps, La Comédie humaine ou le sens du détail*, Paris, SEDES, 2002, p. 18-38.

et de Le Brun, incluent des développements sur la phrénologie de Gall, et offrent au lecteur plus de six cents gravures¹.

Lavater avait conçu son œuvre non seulement comme un « guide moral », mais aussi comme un « véritable instrument de travail à l'usage des artistes [...] proposant la création d'une académie où l'on enseignerait ses théories² », et les caricaturistes ont su en tirer parti³. Lavater ne manque d'ailleurs pas de prendre appui sur Hogarth⁴, la caricature étant particulièrement propre à une mise en exergue didactique des traits signifiant la laideur physique et morale. Dans la cinquième étude du cinquième tome, intitulée « Des caricatures, et des physionomies altérées et dégradées », Lavater indique :

Tous les hommes en général, je n'en excepte pas un seul, ne sont que des caricatures aux yeux d'un être plus élevé, plus pur et plus sage qu'eux ; mais l'égoïsme, la source, et je dirais presque l'âme de tous les vices, peut aisément changer en caricature le visage le plus sublime.⁵

Lavater ajoute qu'il ne faut pas oublier que « la plupart des caricatures sortent de la nature et de la possibilité des choses⁶ », mais confirme, lui qui les utilise en guise d'illustrations à ses théories, leur autorité en matière de science physiognomonique.

La caricature du XIX^e siècle a, en retour, largement contribué à la diffusion et à la vulgarisation des principes de la physiognomonie. En 1838, la Maison Aubert, editrice du *Charivari*, publie par exemple les *Types modernes, Observations critiques. Le dedans de l'Homme expliqué par le dehors*, série dessinée par Grandville et réimprimée en 1842 sous le titre *L'homme, son esprit, ses goûts, ses habitudes jugés par son physique*⁷. Baudelaire louait Daumier d'être « souple comme un artiste et exact comme Lavater⁸ » et, dans les faits, plusieurs caricaturistes ont une connaissance approfondie des théories physiognomoniques et phrénologiques. Boilly, le dessinateur des célèbres *Grimaces* (1823-28), a connu Gall dont il a fait le portait, de même qu'il s'inspire des théories de Lavater. Cette série est d'ailleurs rééditée

¹ J. K. Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, Nouvelle édition, corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique ; précédée d'une notice historique sur l'auteur ; augmentée d'une Exposition des recherches ou des opinions de La Chambre, de Porta, de Camper, de Gall, sur la physionomie ; d'une histoire anatomique et physiologique de la face, etc. ; par M. Moreau (de la Sarthe), professeur à la faculté de médecine de Paris ; ornée de plus de 600 gravures ; dont 82 colorées et exécutées sous l'inspection de M. Vincent, peintre, membre de l'Institut, Paris, Depélafof, 1820.

² L. Baridon, M. Guéron, *Corps et Arts...*, op. cit., p. 76.

³ Voir le chapitre « Caricature et physiognomonie », *Ibid.*, p. 176-180.

⁴ *Ibid.*, p. 173 ; R. Borderie, *Balzac, Peintre de corps...*, op. cit., p. 121 ; M. Melot, *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 47.

⁵ J. K. Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie...*, op. cit., t. V, p. 303.

⁶ *Ibid.*

⁷ A. Renonciat, *La Vie et l'œuvre de J.-J. Grandville*, Paris, ACR Éditions, 1985, p. 292.

⁸ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 552. Sur Daumier et la physiognomonie, voir le cinquième chapitre de L. Baridon et M. Guéron, « Les parlementaires de Daumier. Caricature et aliénisme », in *Corps et Arts...*, op. cit., p. 167-187.

par Aubert en 1837 sous le titre de *Groupes physionomiques*¹. Dantan, à qui l'on doit les statuettes-charges reprises en vignettes dans le *Musée Dantan Galerie des charges et croquis des célébrités de l'époque* (1839), était membre de la Société phrénologique².

Philippe Kaenel a montré que les croquis de Grandville témoignent d'un intérêt sérieux pour la physiognomonie. Avec une pointe d'humour, le caricaturiste rend hommage aux sciences et pseudosciences de son temps dans le frontispice des *Types modernes* qui « représente un Jugement Dernier dans lequel Dieu se trouve placé au centre d'un triangle aux angles duquel rayonnent les noms de Lavater, Cuvier et Gall³ ». Hommage et humour se conjuguent, et Grandville, comme le relève Philippe Kaenel, « affectionn[e] la mise en scène humoristique des systèmes pseudo-scientifiques contemporains⁴ ».

Féru de science⁵, Balzac, on le sait, possédait *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* de Lavater dans la grande édition commentée et complétée par Moreau de la Sarthe, et admirait de même les théories phrénologiques de Gall⁶. On trouve, dans *La Comédie humaine*, une application généralement fidèle de leurs observations et des marques de déférence à leur égard⁷ :

La phrénologie et la physiognomie [sic.], la science de Gall et celle de Lavater, qui sont jumelles, dont l'une est à l'autre ce que la cause est à l'effet, démontr[ent] aux yeux de plus d'un physiologiste les traces du fluide insaisissable, base des phénomènes de la volonté humaine, et d'où résultent les passions, les habitudes, les formes du visage et celles du crâne.⁸

Ferdinand Baldensperger rappelle que Balzac rendait déjà hommage au physiognomoniste et au phrénologiste dans sa *Physiologie du mariage* : « La physiognomonie de Lavater a créé une véritable science [...] le célèbre docteur Gall est venu, par sa belle théorie du crâne, compléter le système du Suisse⁹ ». Comme Grandville, Balzac oscille dans cet essai entre une application sérieuse et une dérision de ces méthodes pseudo-scientifiques. Nathalie Preiss a noté qu'il

¹ L. Baridon, M. Guéron, *Corps et Arts...*, op. cit., p. 124.

² *Ibid.*, p. 176-177.

³ Ph. Kaenel, « Le Buffon de l'humanité : La Zoologie politique de J.-J. Grandville », *Revue de l'art*, n° 74, 1986, p. 24.

⁴ *Ibid.*

⁵ M. Ambrière, « Balzac rêva-t-il d'être un savant ? Esquisse d'une "histoire intellectuelle" », in *Une grande voix balzacienne*, Madeleine Ambrière, éd. Groupe d'études balzaciennes, M. Lichtlé, N. Preiss, *L'Année balzacienne*, hors-série, 2015, p. 303-369.

⁶ Sur Balzac et Lavater, voir F. Baldensperger, « Les théories de Lavater dans la littérature française », in *Études d'histoire littéraires*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 et R. Borderie, « Le corps physiognomonique », in *Balzac, Peintre de corps...*, op. cit., p. 18-38.

⁷ F. Baldensperger, « Les théories de Lavater dans la littérature française », art. cit., p. 75-82.

⁸ H. de Balzac, *Ursule Mirouët*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. III, p. 824 ; passage cité par F. Baldensperger, « Les théories de Lavater dans la littérature française », art. cit., p. 75.

⁹ H. de Balzac, *Physiologie du mariage*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. XI, p. 1044 ; passage cité par F. Baldensperger, « Les théories de Lavater dans la littérature française », art. cit., p. 77.

« donne à ses considérations physiologiques une valeur moins heuristique qu'humoristique » sans pour autant renier le sérieux de son analyse : « Il ne se contente pas d'énumérer des faits, il les rassemble, en cherche les causes pour remonter à des principes »¹.

La même ambivalence caractérise la *Théorie de la démarche*. Lavater n'avait fait qu'indiquer le profit de l'observation du maintien et de la démarche, et l'on peut à juste titre penser que Balzac entendait suppléer à cette lacune par ce petit essai². Or, loin de reprendre le docte ton de Lavater, il préfère se montrer léger et désinvolte. Cette oscillation entre sérieux et ironie caractérise notamment une référence à Henry Monnier, convoqué pour démontrer que « la démarche cesse à l'obésité » : « Exemple. Henry Monnier aurait certainement fait la caricature de ce gros monsieur, en mettant une tête au-dessus d'un tonneau et dessous les baguettes en X³ ». La caricature, on le voit, sert à la fois d'outil didactique et d'arme satirique, elle est à l'image de la posture de Balzac qui, pour reprendre les mots de Paolo Tortonese, « fait de la science en se moquant de la science⁴ ».

Flaubert et la satire des pseudosciences

La physiognomonie est donc une science dont on doute et on se moque... à raison si l'on considère que la méthode de Lavater repose sur le « sens physiognomonique », à savoir l'intuition⁵. Par ailleurs, il conviendra pour qui veut se livrer à cette science, selon Lavater, d'être beau au physique comme au moral, car « sans les avantages de la figure, personne ne deviendra bon physionomiste » :

Les plus beaux peintres sont aussi devenus les plus grands peintres [...] Les physionomistes les mieux partagés du côté de l'extérieur, seront toujours aussi les plus habiles [...] Si la beauté était moins rare parmi les hommes, peut-être la physiognomonie serait-elle plus accréditée.⁶

Lichtenberg, scientifique allemand opposé à Lavater, publiera un article satirique à l'encontre de ses théories et, parodiant ses croquis illustratifs, propose ironiquement des ombres portées de « queues de diverses espèces d'animaux [...] soumises à une profonde analyse

¹ N. Preiss, *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, op. cit., p. 233-234.

² F. Baldensperger, « Les théories de Lavater dans la littérature française », art. cit., p. 82.

³ H. de Balzac, *Théorie de la démarche* [1833], éd Paolo Tortonese, Paris, Fayard, « Mille et une nuits », 2015, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 111. Paolo Tortonese explique que l'« avalanche de références scientifiques [...] produit le plus souvent une impression de blague » (*Ibid.*, p.113), mais que « toutes ses allusions, à première vue cocasses, sont en réalité toujours exactes » (*Ibid.*, p. 113) et que « chacun de ces traits grotesques est le symptôme d'une réalité profonde, une vérité de l'âme qui se manifeste par et dans le corps » (*Ibid.*, p. 114).

⁵ L. Baridon, M. Guéron, *Corps et Arts...*, op. cit., p. 65.

⁶ C. F. Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie...*, op. cit., t. I, p. 325-326, passage cité par L. Baridon, M. Guéron, *Corps et Arts...*, op. cit., p. 66.

physiognomonique en termes ridiculement boursoufflés, empruntés au langage néologique de Lavater¹ ». Quant à la presse satirique française, elle ne manque pas de biaiser le sérieux de l'étude des types en ridiculisant les théories physiognomoniques, ainsi en va-t-il de la légende au « Charcutier » représenté par Daumier :

L'action du feu sur le physique du Charcutier détermine une maigreur extrême ou produit un embonpoint excessif ; quant au moral le charcutier qui s'intitule souvent Chaircuitier, est un peu stationnaire, du reste, il est joli garçon (Comme vous voyez) et fait rapidement fortune.²

Du côté de la phrénologie, Gall et son disciple Spurzheim ne sont guère plus convaincants lorsqu'ils soutiennent que le cerveau imprime au crâne les marques des protubérances de certaines de ses parties correspondant chacune à une faculté de l'âme. Selon Champfleury, la phrénologie fut un des thèmes prégnants de la caricature depuis les années 1820 :

Ce système de juger les facultés intellectuelles, les vices et les qualités des hommes, par l'inspection du crâne, fut reçu aux grands applaudissements de la caricature. Pendant trente ans, à différents intervalles [...] la caricature enregistra le fait. [...] Indifférent au blâme, Gall n'éprouvait aucune meurtrissure des ridicules dont ses adversaires voulaient le couvrir [...] à Paris il dut parfois s'arrêter devant les vitres des marchands d'estampes où la phrénologie était classée parmi les ridicules du jour.³

Ridicules, Gall et Spurzheim, si l'on en croit l'histoire de la criminologie, deviennent dangereux lorsqu'ils affirment pouvoir réformer le système pénal à la lumière de leur science⁴. Ce dernier aspect sera principalement pris pour cible par la caricature. À titre d'exemple, mentionnons une vignette de Grandville qui, dans *Un autre monde*, représente le tribunal du « prince philanthrope » où l'on voit qu'après avoir passé un examen du crâne exécuté par un magistrat aux yeux bandés, les sujets sont mis aux mains des fonctionnaires chargés d'aplanir au marteau les bosses de leur crâne ou de les étirer à l'aide d'une corde fermement arrimée à l'os. Le texte développe :

¹ *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, Michaud, 1819, t. XXIV, p. 449. Sur Lichtenberg, la caricature et la physiognomonie, voir E. H. Gombrich, « La perception physiognomonique », in *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur l'art* [1963], Paris, Phaidon, 2003, p. 49-50 et M. Melot *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 47.

² H. Daumier, « Le Charcutier », *Types Français, Le Charivari*, le 14 juillet 1836, LD 270.

³ Champfleury, *Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration*, op. cit., p. 344, passage mentionné par L. Baridon, M. Guédron, *Corps et Arts...*, op. cit., p. 176.

⁴ A ce sujet, voir les chapitres « Phrénologie et criminologie au début du XIX^e siècle. Les idées de F. J. Gall » et « Entre nature et culture : le regard médical sur le crime dans la première moitié du XIX^e siècle », in *Histoire de la criminologie française*, éd. L. Mucchielli, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 21-53.

Comment les crimes subsisteraient-ils en présence de la phrénologie ! On n'aura qu'à refouler les mauvaises bosses sur la tête de l'enfant qui vient de naître ; et si l'ignorance ou l'inadvertance de la sage-femme laisse subsister quelques-unes de ces protubérances malencontreuses, les juges se chargeront eux-mêmes de les renfoncer ou de développer les saillies de la probité, de l'honneur, etc., etc., suivant les instructions du code pénal.¹

La caricature prend aussi pour cible l'engouement général pour la phrénologie dont rend compte « Le Cranioscope-Phrénologistocope » de Daumier qui représente un bourgeois, campé devant son miroir, une main sur son crâne, l'autre sur la tête phrénologique de Gall, s'exclamant : « Oui, c'est ça, j'ai la bosse de l'idéalité, de la causalité, de la locativité, c'est une prodigiosité² ». On pense bien sûr ici à Charles Bovary qui « reç[oit] pour sa fête une belle tête phrénologique, toute marquetée de chiffres jusqu'au thorax et peinte en bleu³ », dérision de la science de Gall qui prendra toute sa portée dans *Bouvard et Pécuchet*⁴.

Flaubert est pourtant représenté par la caricature sous les traits d'un médecin qui, scalpel à la main, vient d'embrocher le cœur d'Emma Bovary et s'apprête à l'étudier à la loupe, faisant du roman sentimental une froide dissection⁵. Cette caricature sous-entend que Flaubert est moins passionné par l'art que par les sciences et la médecine⁶, alors qu'on le sait enclin à saper leur autorité : « rarement un écrivain aussi féru de science aura combattu avec une telle virulence le savoir de son temps », note Sylvie Vatan⁷. Gisèle Séginger explique que Flaubert s'en prend moins à la science de son temps qu'il n'explore « l'imaginaire des savoirs : les représentations, idées reçues, inquiétudes qui dérivent des sciences et constituent de nouvelles croyances pour un public indirectement informé et pourtant féru de science [...] »⁸. Dans *L'Éducation sentimentale*, le ridicule des personnages qui prennent les pseudosciences au sérieux est souligné. On rit de Frédéric qui « de la physionomie des passants [...] tir[e] des présages » censés annoncer l'arrivée de Madame Arnoux, et qui, « quand l'augure [est] contraire [...] s'effor[ce] de ne pas y croire » (415). De même, Martinon qui, soucieux de

¹ J.-J. Grandville, *Un autre monde*, textes de Taxile Delord, Paris, Fournier, 1844, p. 258-59.

² H. Daumier, « Le Cranioscope-Phrénologistocope », *Le Charivari*, le 14 mars 1836, LD 300.

³ G. Flaubert, *Madame Bovary*, *Œuvres complètes*, op. cit., t. III, p. 237.

⁴ Sur Flaubert et la phrénologie, voir F. Emptaz, *Aux pieds de Flaubert*, Paris, Grasset, 2002, p. 124-129.

⁵ A. Lemot, *Gustave Flaubert, La Parodie*, n° 16, 5-12 décembre 1869.

⁶ Sur Flaubert et les sciences, voir la *Revue Flaubert* [en ligne], n° 4, *Flaubert et les sciences*, éd. S. Vatan, 2004. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue4>, et les articles du numéro *Flaubert, les sciences de la nature et de la vie*, éd. G. Séginger, *Flaubert. Revue de critique et génétique* [en ligne], n° 13, 2015. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2406>.

⁷ F. Vatan, « Avant-propos. Flaubert et les sciences : du désir de savoir à l'art de rêver », *Flaubert et les sciences*, op. cit.

⁸ G. Séginger « Forme romanesque et savoir. *Bouvard et Pécuchet* et les sciences naturelles », *Flaubert et les sciences*, op. cit.. Dans *L'Éducation sentimentale*, ajoute Gisèle Séginger, il « attribue aux personnages une conception de la science marquée par ce qu'on appelle l'esprit de 1848 (une foi quasiment religieuse dans le Progrès, allégorisé par Pellerin sous la forme d'une locomotive conduite par Jésus-Christ [...]) ».

paraître à son avantage chez les Dambreuse, « port[e] les tempes rasées, pour se faire un front de penseur¹ » (257), et nous apparaît ridicule.

Le traitement de la phrénologie dans *L'Éducation sentimentale* témoigne également d'une *doxa* moins enthousiaste que sceptique à l'égard de cette pseudoscience :

Sombaz, loustic de la vieille école, s'amuse à blaguer son époux [de Mme Oudry] ; il l'appelait Odry, comme l'acteur, déclara qu'il devait descendre d'Oudry, le peintre des chiens, car la bosse des animaux était visible sur son front. Il voulut même lui tâter le crâne, l'autre s'en défendait à cause de sa perruque ; et le dessert finit avec des éclats de rire. (153)

Sombaz opère un rapprochement entre Oudry et l'acteur comique Odry, auquel la caricature a rendu hommage², puis avec le peintre de la cour de Louis XV, à partir de l'homophonie de leurs patronymes, reliant par contiguïté les tableaux des chiens de chasse et la prétendue bosse des animaux. La science de Gall est matière à rire, personne n'est dupe des théories phrénologiques.

Néanmoins, si on perçoit l'ironie d'une mention phrénologique aussi lapidaire que celle-ci : « Sénécal – qui avait un crâne en pointe – ne considérait que les systèmes » (119), rien ne viendra démentir cette première description du caractère du personnage³. Flaubert ironise, mais il exploite volontiers les ressources de la phrénologie et de la physiognomonie qui permettent des portraits satiriques frappants. La caricature, lorsqu'elle s'en prend aux pseudosciences, n'en procède pas moins de même. Daumier, par exemple, représente deux bourgeois philanthropes tâtant le crâne d'un prisonnier (fig. 4). La légende dialoguée souligne l'absurdité du système de Gall et condamne particulièrement la tentative de l'appliquer dans le domaine correctionnel :

– [Le phrénologiste] Monsieur est très voleur ... tant mieux... j'espère bien le corriger à l'aide de mon système... par exemple il est impossible de moraliser un homme si on n'apporte pas la plus grande attention à ses protubérances... tout est là !...

– [Le bourgeois qui l'accompagne] Dites donc... il en a une fameuse à la joue...

– [Le prisonnier] Faites pas attention... mes maîtres... c'est la bosse du tabac ! ...⁴

Tout en condamnant la phrénologie, Daumier n'en surdétermine pas moins ses personnages : le détenu apparaît sous les traits d'un fou aux larges yeux enfoncés dans les orbites, à la boîte

¹ F. Baldensperger a souligné que Flaubert a probablement récupéré dans *La Comédie humaine* certains traits lavatériens, mais oublie de souligner que ces emprunts relèvent de la parodie, « Les théories de Lavater dans la littérature française », art. cit., p. 89.

² Voir, par exemple, H. Daumier, « Odry, rôle de Carmagnole. (Pièce de ce nom) Vaudeville », *Musée de Costumes, Variétés*, 1836, LD 352 ; H. Monnier, « Odry », *L'Espionne. Théâtre des Variétés*, 1829, Paris, Musée Carnavalet, G. 623.

³ Pierre-Marc de Biais souligne en note : « Flaubert ne prenait pas cette pseudo-science très au sérieux, mais, tout comme Balzac, elle lui paraissait riche en images [...] : avec son crâne en obus, Sénécal est bien un homme de système », n. p. 119.

⁴ H. Daumier, *Les Philanthropes du jour*, *Le Charivari*, le 5 février 1845, LD 1318.

crânienne carrée et bosselée, tandis que le large front du phrénologiste l'aurait désigné comme un homme de savoir sans ce ventre protubérant qui révèle que sa science n'est en réalité que le masque de son idéologie bourgeoise. Le romancier et le caricaturiste tirent donc volontiers parti de la force expressive des théories physiognomoniques et phrénologiques en vue d'accentuer la dimension satirique de leur caricature.

Balzac et le sens physiognomonique

Outre que les systèmes de Lavater et de Gall sont sujets à caution, la vulgarisation de leurs principes amoindrit l'autorité de l'écrivain ou du caricaturiste qui en font une spécialité. Avec le *Lavater portatif*, n'importe quel quidam a accès à la précieuse science¹. Tout homme est également équipé, avec le *Lavater des dames*, pour bien choisir son épouse en vue de « procréer des enfants d'esprit »². Les théories les plus diverses sont compilées pour le lecteur avide d'acquérir cette précieuse faculté de déchiffrement, par exemple dans le *Nouveau Lavater complet ou réunion de tous les systèmes pour étudier et juger les hommes et les jeunes gens, connaître leurs caractère, qualités, défauts, goûts et passions, pensées, désirs, inclinations, finesse, ruses, intrigue, etc ; leurs dispositions à devenir célèbres ou criminels, leurs divers penchants, etc.[...] d'après Cabanis, Porta, Spurzheim, Broussais, Gall et autres savants anciens et modernes*, suivi d'un volume consacré à *étudier et juger les dames et les demoiselles*³. Tout en prenant connaissance de ces parutions dont il s'inspire, Balzac, comme l'a noté José-Luis Diaz, « complique les déterminismes⁴ », et n'hésite pas à remettre en cause la phrénologie et la physiognomonie pour les remotiver dans des termes qui obligent le lecteur à s'en remettre aux compétences du narrateur et le poussent à admettre qu'il ne peut percer seul la complexité de l'univers romanesque. Il en va ainsi du portrait de Babylas Latournelle dans *Modeste Mignon* :

¹ *Le Lavater portatif, ou précis de l'art de connaître les hommes par les traits du visage*, Paris, Madame Veuve Hocquart, 1808. Au sujet de l'acclimatation mondaine de la physiognomonie, voir M. Dumont, « Le succès mondain d'une fausse science : la physiognomonie de Johann Kaspar Lavater », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 54, 1984, p. 1-30 ; H. G. von Arburg, « "Le Lavater portatif" : la physiognomonie entre Lumières et romantisme sous l'aspect de sa vulgarisation en France », in *Dénouement des lumières et invention romantique*, éd. G. Bardazzi, A. Grosrichard, Genève, Droz, 2003, p. 247-261.

² *Le Lavater des dames, ou l'art de connaître les femmes sur leur physionomie, suivi d'un Essai sur les moyens de procréer des enfants d'esprit*, Paris, Hocquart ; Delaunay ; Favre, 1810.

³ *Nouveau Lavater complet ou réunion de tous les systèmes pour étudier et juger les hommes et les jeunes gens...*, Paris, Terry Editeur, 1838.

⁴ J.-L. Diaz, *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 92. Voir aussi, R. Borderie, « L'adieu aux convenances », « Le corps et ses histoires » et « Histoires d'observateurs » in *Balzac, Peintre de corps...*, op. cit., p. 76-92, p. 144-161 et p. 162-176.

En voyant cet estimable Normand, vêtu de noir comme un coléoptère, monté sur ses deux jambes comme sur deux épingles, et le sachant le plus honnête homme du monde, on cherche, sans la trouver, la raison de ces contresens physiognomoniques.¹

Les limites de la science de Lavater sont ici soulignées tandis qu'est remise en doute la phrénologie avec ce portrait de Minoret-Levrault dans *Ursule Mirouët* : « Sa casquette en drap bleu, à petite visière et à côtes de melon, moulait une tête dont les fortes dimensions prouvaient que la science de Gall n'a pas encore abordé le chapitre des exceptions² ». Ces deux remises en question des principes de Gall et Lavater se trouvent dans les paragraphes d'ouverture du roman et suggèrent au lecteur que seul le développement fictionnel par un narrateur compétent permettra de percer le caractère des personnages.

Dans *Illusions perdues*, le portrait de David Séchard est ainsi développé en trois temps. La description de son « large buste » et de son « gros cou » (91) l'apparente aux « chanoines chantés par Boileau » (91), ceux qui, dans *Le Lutrin*, « [...] vermeils et brillans de santé / s'engraissoient d'une longue et sainte oisiveté³ ». Mais, nous guide le narrateur :

un second examen vous rév[èle] dans les sillons des lèvres épaisses, dans la fossette du menton, dans la tournure d'un nez carré, fendu par un méplat tourmenté, dans les yeux surtout ! Le feu continu d'un unique amour, la sagacité du penseur, l'ardente mélancolie d'un esprit qui pouvait embrasser les deux extrémités de l'horizon, en en pénétrant toutes les sinuosités, et qui se dégoûtait facilement des jouissances tout idéales en y portant les clartés de l'analyse. (91)

Finalement, un troisième examen sera nécessaire pour percevoir « les éclairs du génie » (91) visibles sur le visage de David, qui ont pour corollaire les « cendres auprès du volcan » (91), à savoir que « l'espérance s'y éteignait dans un profond sentiment du néant social où la naissance obscure et le défaut de fortune maintiennent tant d'esprits supérieurs » (91). Balzac opère ici un glissement du signe physique à son explication sociologique. Il montre ainsi toute la complexité de la science physiognomonique, accessible uniquement à un observateur attentif, expert dans le déchiffrement du corps et sachant les relier au contexte socio-historique.

Dans l'avant-propos à *La Comédie humaine*, Balzac souligne au sujet des compétences physiognomoniques les limites du parallèle entre les « Espèces sociales » et les « Espèces zoologiques », expliquant que les différences entre les premières sont « plus difficiles à saisir » que les secondes :

¹ H. de Balzac, *Modeste Mignon*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. I, p. 472.

² H. de Balzac, *Ursule Mirouët*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. III, p. 770.

³ N. Boileau, *Le Lutrin*, *Œuvres complètes*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 191.

L'animal a peu de mobilier, il n'a ni arts ni sciences ; tandis que l'homme, par une loi qui est à rechercher, tend à représenter ses mœurs, sa pensée et sa vie dans tout ce qu'il approprie à ses besoins.¹

La préface de 1837 à la première partie d'*Illusions perdues* engageait en ce sens le lecteur à prendre patience, plaçant le métier de romancier dans le domaine de la science :

[...] l'Humanité sociale présente autant de variétés que la Zoologie, ne doit-on pas faire crédit à un auteur aussi courageux d'un peu d'attention et d'un peu de patience ? Ne saurait-il être admis au bénéfice accordé à la science, à laquelle on permet, alors qu'elle fait ses monographies, un laps de temps en harmonie avec la grandeur de l'entreprise ? (816)

Richard Somerset a bien montré que Balzac fait de Cuvier et Saint-Hilaire des modèles descriptifs et structurels de *La Comédie humaine*, mais que, dans le processus d'écriture, il s'en sert surtout pour donner une aura scientifique à ses partis pris romanesques². Balzac, comme Lavater, ancre ses portraits sur des observations détaillées, convoquant des théories scientifiques qui feront office de garantie. Il recourt, par exemple, à la théorie antique des humeurs qui donne une caution médicale à ce portrait-charge de Petit-Claud :

Pierre Petit-Claud paraissait avoir une certaine portion de fiel extravasée dans le sang. Son visage offrait une de ces colorations à teintes sales et brouillées qui accusent d'anciennes maladies, les veilles de la misère, et presque toujours des sentiments mauvais. (632)

Cependant, de même que chez Lavater, seul le « sens physiognomonique » permettra de déchiffrer le moral à partir du physique. Il faut, pour percer le caractère de Petit-Claud, être l'égal de Napoléon, à savoir faire montre d'une capacité visionnaire innée, affinée par une longue expérience :

Sa voix fêlée s'harmonisait à l'aigreur de sa face, à son air grêle, et à la couleur indécise de son œil de pie. L'œil de pie est, suivant une observation de Napoléon, un indice d'improbité. « Regardez un tel, disait-il à Las-Cazes à Sainte-Hélène en lui parlant d'un de ses confidents qu'il fut forcé de renvoyer pour cause de malversations, je ne sais pas comment j'ai pu m'y tromper si longtemps, il a l'œil d'une pie. » (632-633)

Le grand Cointet, « trop habile pour ne pas mettre à profit les petites passions auxquelles obéissent ces petits avoués » (633), ne s'y laissera pas tromper :

¹ H. de Balzac, *Avant-propos*, op. cit., p. 9.

² R. Somerset, « The Naturalist Balzac: The Relative influence of Cuvier and Geoffroy Saint-Hilaire », *French Forum*, vol. 27, n° 1, 2002, p. 105.

Aussi, quand le grand Cointet eut bien examiné ce petit avoué maigrelet, piqué de petite vérole, à cheveux rares, dont le front et le crâne se confondaient déjà, quand il le vit faisant déjà poser à sa délicatesse le poing sur la hanche, se dit-il : « Voilà mon homme ». (633)

Les observations physiognomoniques et phrénologiques du grand Cointet ne tiennent pas, si l'on en croit les informations données par le narrateur, à son étude de Gall et de Lavater, mais à son sens inné de la manipulation, développé par l'expérience :

[...] homme sec et maigre à figure jaune comme un cierge et marbrée de plaques rouges, à bouche serrée, et dont les yeux avaient de la ressemblance avec ceux des chats [...] il cachait sous ses manières patelines, sous un extérieur presque mou, la ténacité, l'ambition du prêtre et l'avidité du négociant dévoré par la soif des richesses et des honneurs. (616)

La dissimulation du grand Cointet est cependant percée par Ève qui « devin[e] le caractère des deux frères » grâce au « tact particulier aux femmes » (617). Le narrateur surplombe donc une hiérarchie complexe de compétences physiognomoniques et phrénologiques moins basées sur des principes d'observation rationnels que sur une intuition et une expérience subjectives. Le lecteur n'a d'autre choix que de se laisser guider par ces dévoilements successifs dans lesquels l'objectivité n'est d'aucun secours, bien qu'elle soit suggérée par les modèles descriptifs pseudo-scientifiques.

En outre, Balzac met à profit les systèmes de Gall et Lavater pour broser les portraits-charge des frères Cointet et de Petit-Claud, destinés à dévoiler la corruption de leur caractère. La caricature naît lorsque la physiognomonie et la phrénologie sont mises au service d'une intention comique ou satirique. Philippe Kaenel note à ce titre que Lavater représentait une « somme de modèles pour des générations de caricaturistes, le répertoire le plus complet des parallélismes entre l'homme et l'animal, l'inventaire didactique des déformations possibles de la figure humaine¹ ».

Cependant, rappelons que la physiognomonie et la phrénologie sont parfaitement susceptibles de dévoiler les hautes qualités morales d'un personnage, comme le montrait la transition entre les signes qui faisaient de David un chanoine ripailleur et ceux qu'un second examen permettait de relier au génie. En matière de génie, le visage de d'Arthez est, nous l'avons dit, « marqué du sceau que le génie imprime au front de ses esclaves » (292). Ce portrait est comparé non à une caricature, mais à une gravure d'après Robert Lefebvre à la gloire de

¹ Philippe Kaenel, « Pour une histoire de la caricature en Suisse », in *Nos monuments d'art et d'histoire*, n° 4, Berne, 1991, p. 423. Voir aussi M. Melot *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 48.

Bonaparte que d'Arthez « réalise » (292), et dans laquelle on « trouv[e] du génie et de la discrétion, de la finesse et de la grandeur » (292), qualités contenues dans les traits physiques : « le nom de Bonaparte ne serait pas écrit au-dessous, vous le contempleriez tout aussi longtemps » (292).

Susceptibles de servir un propos sérieux, la physiognomonie et la phrénologie ont aussi en commun de s'occuper des caractéristiques fixes d'un individu. Aussi, elles ne peuvent suffire comme modèles à la caricature qui s'intéresse aussi de près aux mouvements expressifs du corps, aux passions qui l'animent.

« Signes permanents » et « impermanents »

Les actions du corps ou les expressions du visage sont des facteurs de déformation et donc de caricature. Dans le domaine des beaux-arts, la conférence de Charles Le Brun sur *L'Expression des passions* en 1668 fait encore autorité au XIX^e siècle¹. Michel Melot rappelle que Le Brun conseillait de représenter le visage de l'homme épouvanté avec les cheveux qui se dressent sur la tête, et on conçoit facilement qu'une telle exagération serve la caricature². Cham dessine par exemple, en 1865, un gardien de la « salle du jury de l'exposition de peinture » les cheveux dressés sur la tête, terrifié à l'idée de recevoir « d'un instant à l'autre les tableaux de M. Courbet »³.

La physiognomonie se concentrait sur le caractère permanent de l'individu, s'opposant à ce que Lavater nommait la « pathognomonique⁴ ». Rodolphe Töpffer, discutant des principes de Lavater dans son *Essai de physiognomonie*, parle de signes permanents et non-permanents, et démontre la « faillibilité des signes permanents » :

Combien de fois nous avons trouvé l'intelligence, la portée, le génie même, chez des têtes qui d'abord nous avaient pronostiqué presque l'inverse ; et combien de fois la sottise, la niaiserie, la stupidité même, chez des visages qui d'abord nous avaient semblé présager du sens, de l'esprit ou quelque portée ?⁵

À l'inverse, note Töpffer, les « signes non-permanents, c'est-à-dire qui, dans la tête humaine, correspondent aux mouvements ou aux agitations temporaires et occasionnels de l'âme, comme

¹ L. Baridon, M. Guédron, *Corps et Arts...*, op. cit., p. 32-47.

² M. Melot *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 41.

³ Cham, *Actualités, Le Charivari*, le 31 mars 1865, caricature reproduite dans l'ouvrage de Ch. Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris, P. Rosenberg, 1920, p. 55.

⁴ L. Baridon, M. Guédron, *Corps et Arts...*, op. cit., p. 97 ; R. Borderie, *Balzac, Peintre de corps...*, op. cit., p. 22-23.

⁵ R. Töpffer, *Essai de physiognomonie*, op. cit., p. 23.

le rire, la peur, la colère, etc. [...] sont invariables¹ », et donc particulièrement propres à rendre avec vérité une expression. Ernst H. Gombrich a ainsi proposé la « loi de Töpffer² », qui exprime l'idée que l'on découvre toujours une expression lorsqu'on trace un visage. À sa suite, Michel Melot affirme que « la première condition, souvent la seule des conditions, pour qu'un dessin schématique devienne comique, est que soit schématisée avec lui sa force expressive³ ». Sans vouloir contredire l'historien de l'art, il nous semble qu'une caricature peut s'appuyer sur la seule force expressive du dessin sans que ce dernier soit nécessairement schématique, particulièrement lorsqu'on considère les caricatures de Gavarni qui ne jouent pas sur la déformation du modèle ni sur la simplification des traits.

Flaubert, dans ses notes prises sur la revue *L'Artiste* note, suite à la description d'un costume de Gavarni, que le modèle est « charmant de grâce et de mouvement⁴ ». Pour la description du costume de Mlle Loulou, « célèbre danseuse des bals publics » (198-99), le romancier s'inspire de ses planches mettant en scène des débardeurs⁵ et retient cette attention du caricaturiste aux « signes non-permanents », à savoir la vie et le mouvement qu'il donne à ses modèles – « dans les bonds qu'elle faisait, ses escarpins à boucles de diamant atteign[ent] presque au nez de son voisin » (199) –, le soin qu'il apporte aux expressions du visage, souvent mutin, de ses types féminins – « sa mine pâle, un peu bouffie et à nez retroussé, semblait plus insolente encore par l'ébouriffure de sa perruque » (199) –, et l'érotisme qu'il confère au corps féminin par le truchement du costume – « son large pantalon de soie ponceau, collant sur la croupe et serré à la taille par une écharpe de cachemire » (199).

Le travestissement est par essence « non-permanent », et n'en est que plus expressif. Le « costume de dragon Louis XV » porté par Rosanette la masculinise au même titre que celui du débardeur. Dans les deux cas, le pantalon ne met que mieux en valeur les formes féminines, et la séduction s'exprime surtout à travers une expression provocante, un « air moitié suppliant, moitié gouailleur » (200) que l'on retrouve chez plusieurs danseuses croquées par le caricaturiste⁶. L'expressivité tient souvent à l'association du corps, de la pose et de la réplique. Dans *Le Charivari* de 1847, année annotée par Flaubert, Gavarni propose une nouvelle série

¹ *Ibid.*, p. 26.

² E. H. Gombrich, « L'expérimentation dans le domaine de la caricature », art. cit., p. 289.

³ M. Melot *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 40.

⁴ S. Dord-Crouslé, F. Mercier, « Les notes prises par Flaubert sur la revue *L'Artiste* », *Gustave Flaubert*, n° 7, *Flaubert et la peinture*, éd. G. Séginger, Caen, Lettres modernes Minard, 2010, p. 280.

⁵ J. Valléry-Radot, « Un grand peintre des mœurs de son temps : Gavarni », in *Gavarni (1804-1866)*, éd. Jean Adhémar, préface de Julien Cain, catalogue de l'exposition BNF-Richelieu, du 21 décembre 1954 au 31 janvier 1955, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1954, p. 13.

⁶ Voir, par exemple, cette fière jeune femme qui remballé un petit jeune homme : « –Va dire à ta mère qu'a te mouche », *Les Débardeurs, Le Charivari*, le 13 mai 1840, AB 498.

consacrée au *Carnaval*, à teinte plus érotique que celles du début de la décennie, et représente une lorette travestie sur le modèle adopté par Flaubert, veste à la hussarde et bottes à l'écuyère, qui s'adresse à un gros débardeur sur un ton autoritaire : « Nous serons donc toujours mauvais sujet ?¹ », réplique qui rappelle les apostrophes de Rosanette à l'endroit des convives « Voulez-vous bien m'obéir, saprelotte ! » (211). Comme la hussarde de Gavarni, on trouve Rosanette, « posée sur une seule hanche, l'autre genou un peu rentré » (199-200), posture provocante en ce qu'elle met en valeur la croupe déjà soulignée par le pantalon moulant. Le costume achève de prendre vie dans la danse qui, décrite par Flaubert ou dessinée par Gavarni, se fait suggestive :

Rosanette tournait, le poing sur la hanche ; sa perruque à marteau, sautillant sur son collet, envoyait de la poudre d'iris autour d'elle ; et, à chaque tour, du bout de ses éperons d'or, elle manquait d'attraper Frédéric². (204)

Perruque folle, mains sur les hanches, danse passionnée caractérisent également les deux débardeurs de Gavarni qui se livrent à un cancan effréné au carnaval de 1847³. Rosanette laisse complaisamment « un postillon de Longjumeau la saisi[r] par la taille » (203), comme la jolie débardeuse de Gavarni de cette même série⁴.

Flaubert note que Rosanette a « sur toute sa personne et jusque dans le retroussement de son chignon, quelque chose d'inexprimable qui ressembl[e] à un défi » (245). Les Goncourt soulignaient, chez Gavarni, une même attention portée au détail parlant à travers les expressions qui prennent le pas sur les caractéristiques fixes de l'individu : « le sous-entendu de cette interrogation d'un bout de nez, le sous-entendu de ce sourire, vous le lirez à première vue sans que la légende de Gavarni ait besoin de vous le dire⁵ ». Ces sous-entendus participent au défi que lance le corps de Rosanette qui est aussi celui de nombreuses lorettes-débardeurs de Gavarni, par exemple celle qui propose cavalièrement « une douzaine d'huîtres et [s]on cœur » à un homme grotesquement travesti (fig. 5) : tous les détails de sa pose expriment une provocante séduction⁶. Son corps est penché vers l'avant, la croupe tendue. Elle s'incline, une

¹ Gavarni, « – Nous serons donc toujours mauvais sujet ? », *Carnaval, Le Charivari*, le 2 mars 1847, AB 1043.

² Cette description donne une assise réelle au rêve de Frédéric qui suit la soirée dans lequel « la Maréchale, à califourchon sur lui, l'éventrait avec ses éperons d'or » (214).

³ Gavarni, « Un Menuet », *Carnaval, Le Charivari*, le 6 mai 1847, AB 1058. Cette planche est dotée d'un titre antiphlastique qui relève toute la licence de la danse.

⁴ Gavarni, « – Dachu ! Dachu, tu m'ennuies... – Non, Norine, c'est toi qui t'ennuies... », *Le Carnaval, Le Charivari*, le 22 avril 1846, AB 1027.

⁵ J. et E. de Goncourt, *Gavarni, L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 143.

⁶ Gavarni, « – Une douzaine d'huîtres et mon cœur. – Ta parole ? », *Les Débardeurs, Le Charivari*, le 6 janvier 1841, AB 511. Le zeugme qui associe le sentiment à la vénalité correspond en tout point aux exigences de Rosanette en matière d'amants.

main sur la hanche, pour faire, avec l'autre, un geste moqueur qui met en valeur la finesse de ses doigts. Sa petite bouche mutine, son joli menton, ses narines frémissantes se devinent sous son masque. Son port de tête, entendu et aguicheur, rend instable l'équilibre du chapeau qui, posé de travers, pointe en direction de l'homme sur lequel elle a jeté son dévolu et exprime toute l'audace de ce charmant débardeur.

Chez Gavarni, rappellent les Goncourt, le corps s'exprime à travers la souplesse de l'attitude ; le caricaturiste « a saisi au vol les allures du corps moderne, dans la mélancolie, la fatigue, l'étrangeté, le sans-façon, le nonchaloir et le débraillement de son repos et de son mouvement [...] »¹. Balzac, dans son article donné à *La Mode* du 2 octobre 1830, assurait aux lecteurs que seul Gavarni saurait rendre « cette physionomie parisienne si excessivement mobile »². Cette qualité qu'il loue chez son contemporain est le reflet de sa propre *démarche*. En effet, Nathalie Preiss, abordant le rapport de l'œuvre de Balzac avec l'illustration, constate que le romancier élit l'arabesque pour son mouvement, son énergie et montre que ce parti pris, pensé dans la *Théorie de la démarche*, est la pierre (lithographique) angulaire d'une histoire des mœurs *en action*, d'une histoire qui mette aussi en mouvement le lecteur³.

Balzac complétait sa pensée sur le vêtement en notant : « un fichu [...] n'a de grâce que par la manière dont il est porté »⁴. Dans *Illusions perdues*, la représentation sociale est tout entière dans la maîtrise de ces signes « non-permanents » et, tels des acteurs, « les gracieux, les coquets, les élégants [...] f[ont] ressortir leurs avantages par une espèce de mise en scène » (245-6). C'est à l'Opéra que Lucien recevra sa première leçon d'art dramatico-mondain. Le jeune homme se rend hardiment au théâtre et a, semble-t-il, oublié les réflexions qui l'avaient traversé lors de son arrivée à Paris. Il avait alors pu observer que l'élégance tenait moins à l'habit qu'à l'attitude des jeunes gens les plus en vue : « l'un tordait une charmante cravache [...] un autre tirait de sa poche de son gilet une montre plate » (246), toutes ces « jolies bagatelles que Lucien ne soupçonnait pas » (246).

Fraîchement sorti de chez le tailleur, Lucien, oublieux, est bien « un peu gêné dans cette espèce d'étui où il se trouvait pour la première fois » (248), mais ne s'arrête pas à ces « superfluités » pourtant « nécessaires » (246). Il ne trompera pas le contrôleur de l'Opéra qui se méfie de « cet aspect d'un homme dont l'élégance empruntée lui faisait ressembler à un

¹ J. et E. de Goncourt, *Gavarni, L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 144.

² H. de Balzac, « Gavarni », art. cit., p. 780. Les Goncourt noteront : « Ce que l'homme communique de lui-même à tout ce qui l'habille, Gavarni l'exprime », *Gavarni, L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 145.

³ N. Preiss, « Balzac Illustre(é) », art. cit., p. 60.

⁴ H. de Balzac, « Gavarni », art. cit., p. 780.

premier garçon de noce » (249), et sera l'objet des railleries de Du Marsay qui demande ironiquement « quel est ce singulier jeune homme qui a l'air d'un mannequin habillé à la porte d'un tailleur » (258) ? Balzac applique la leçon qu'il avait tirée de son analyse de Gavarni, et qui veut que si l'habit est essentiel, seule la « la manière dont il est porté¹ » importe. Lucien se méprend ainsi sur sa propre capacité à faire illusion, et s'avère incapable de comprendre que « si Mme de Bargeton manqu[e] d'usage, elle [a] la hauteur native d'une femme noble et ce *je ne sais quoi* que l'on peut nommer la *race* » (251).

Balzac notait encore que Gavarni, outrepassant sa fonction de dessinateur de modes, sait révéler « les physionomies parisiennes, les airs de tête, les poses des femmes, les attitudes des hommes élégants, les secrets du boudoir² », et il s'emploie, dans cette scène de l'Opéra, à égaler la *maestria* de son contemporain :

—Voici M. du Châtelet, dit en ce moment Lucien *en levant le doigt* pour montre la loge de Mme de Sérizy où le vieux beau remis à neuf venait d'entrer.

À ce *signe* Mme de Bargeton *se mordit les lèvres de dépit*, car la marquise ne put retenir *un regard et un sourire d'étonnement*, qui disait si dédaigneusement : « D'où sort ce jeune homme ? » (252, nous soulignons)

Cet exemple montre bien que les expressions corporelles surpassent, et de loin, l'apparence physique générale. La marquise d'Espard le sait autant que le narrateur qui s'associe à plusieurs reprises à sa pensée, et lui laisse la réplique pour de nombreuses observations. Experte, elle sait par exemple reconnaître « aux gestes et aux sourires féminins, la cause des sarcasmes » (250) qui accompagnent l'entrée de sa cousine de province dans sa loge parisienne. Seule une femme de son acabit maîtrise parfaitement le jeu des apparences qui gouverne les mondanités parisiennes : « Le bon ou le mauvais goût tiennent à mille petites nuances de ce genre, qu'une femme d'esprit saisit promptement, et que certaines femmes ne comprendront jamais. (251). Mme d'Espard sait jouer des sous-entendus véhiculés par les attitudes corporelles, et s'emploie aussitôt à sauver sa cousine en lui intimant « de ne pas tenir son mouchoir déplié à la main » (251).

De cette attention aux signes non-permanents, nous pourrions conclure que la caricature vise moins des caractères qu'elle ne charge des attitudes. Cependant, ce serait sans compter qu'elle joue surtout de la confusion entre les deux, favorisant les raccourcis : d'un bourgeois qui a peur, on conclura facilement que la bourgeoisie est peureuse, d'une femme qui réclame

¹ H. de Balzac, « Gavarni », art. cit., p. 780.

² *Ibid.*, p. 779.

un châle à son mari, on inférera que toutes les femmes sont dépensières, etc. Ségolène Le Men rappelle que Boilly, dans son *Recueil de grimaces*, accorde une grande importance à « la variété des réponses offertes par différentes physionomies à une même situation¹ », en même temps qu'il rend compte de vices généraux – les sept péchés capitaux par exemple – en « exploitant le postulat physiognomonique de la peinture de l'âme sur les traits du visage² ».

Balzac, dans *Illusions perdues*, soulignera la parenté entre le permanent et le non-permanent, indiquant par exemple au sujet de l'alcoolisme de Séchard que « les excès en toutes choses poussent le corps dans la voie qui lui est la plus propre » (70). Flaubert, dans *L'Éducation sentimentale*, notera qu'au retour de l'hippodrome, les spectateurs en voiture se toisent avec jalousie et orgueil, de quoi conclure que la bonne société est par essence mesquine : « des yeux pleins d'envie brillaient au fond des fiacres ; des sourires de dénigrement répondaient aux ports de tête orgueilleux » (321). La caricature favorise ainsi des expressions, des signes non-permanents, s'arrêtant significativement sur certaines parties du visage, en même temps qu'elle appelle le spectateur à une généralisation.

Cette distinction entre signes permanents et non-permanents a cependant son importance, car elle suppose que la caricature peut servir la satire sans enfermer les personnages dans un ensemble de caractéristiques fixes. La sémiotique du corps ne se réduit pas à des invariants, et conviendra à la poétique balzacienne qui, selon Boris Lyon-Caen, présente « l'être comme un agencement de corps ouvert au devenir et non comme une disposition de chairs incarnant du sens³ ». Ce refus du déterminisme est visible dans le traitement du père Séchard qui, bien que toujours alcoolique, s'adoucit devant son petit-fils, conseille avisement Ève pour l'achat de la propriété de Marsac, de même qu'il apprend à Kolb comment « gérer le vignoble et ses produits [...] dans la pensée de laisser un homme de tête à ses enfants » (810). L'alcoolisme et ses ravages corporels, du point de vue lavatérien, ne relèvent donc pas de la physiognomonie, puisque, toujours porté sur la bouteille, Séchard évolue de l'avare aigri au vieillard simple et repent. Il va sans dire que les signes non-permanents servent également la poétique

¹ S. Le Men, *Pour rire !...*, op. cit., p. 31.

² *Ibid.*

³ B. Lyon-Caen, « Balzac, une épistémologie en devenir », art. cit., p. 298. Voir également, M. Labouret, « Corps et diachronie : variations sur le portrait balzacien », in *Le Portrait*, éd. J.-M. Bailbé, Publications de l'Université de Rouen, n° 128, 1987, p. 85-106.

flaubertienne de la « décomposition des personnages¹ », dont les caractéristiques ne sont jamais fixées une fois pour toutes.

La mobilité des passions et des expressions (signes non-permanents) associée à une lecture physiognomonique et phrénologique (signes permanents) forment donc une base à la caricature dont nous préciserons maintenant quelques constantes stylistiques. À travers les différents procédés formels propres à la caricature visuelle, nous chercherons les équivalents rhétoriques qui sont mis en œuvre dans la caricature textuelle.

¹ A. Raitt « La décomposition des personnages dans *L'Éducation sentimentale* », in *Flaubert, la dimension du texte*, communications du Congrès international du centenaire de Flaubert organisé en mai 1980 par la Délégation culturelle française et la Section d'études françaises de l'université de Manchester, Manchester, University Press, 1982.

4. Homologies rhétoriques

Deux contributions théoriques majeures, les *Principes de caricatures* (1789) de Francis Grose et l'*Essai de physiognomonie* (1845) de Rodolphe Töpffer¹, permettent de penser la caricature sur une base rhétorique. La perspective de ces deux essais varie néanmoins sensiblement, ce qui nous permet d'affiner les présupposés de son appropriation textuelle. La caricature naît de la perception d'un écart qui, pour Francis Grose, provient d'une altération des règles de la *mimesis*. La caricature suppose ainsi une connaissance des règles académiques :

Pour se former dans cet art, il faut que celui qui s'y destine apprenne à dessiner la tête d'après de bons principes, et d'après les formes et les proportions que les Européens ont attachées à l'idée de beauté.²

De nombreuses caricatures qui parodient les œuvres exposées au Salon confirment ce principe : tout en reprenant la composition générale du tableau, elles altèrent la physionomie des personnages, marquant la dégradation du modèle³.

Dans *Illusions perdues*, lorsque Mme de Bargeton rencontre successivement De Marsay, Vandenesse, Montriveau et Canalis, elle découvre un modèle idéal qui la mène à s'écrier au sujet de Lucien : « Il n'est donc pas si beau que je croyais ! » (254). De son côté, Lucien ne manque pas de remarquer l'écart qui sépare Louise des femmes de la haute société parisienne : « Louise, comparée à ces souveraines, se dessina comme une vieille femme » (247). Les normes de l'élégance, on le voit, sont sensiblement plus élevées à Paris qu'à Angoulême, et c'est l'écart avec le modèle idéal parisien qui crée la caricature des deux provinciaux. De même, dans *L'Éducation sentimentale*, Frédéric acquiert des compétences de caricaturiste lorsqu'il confronte la beauté de Mme Dambreuse à une norme, et remarque « sa bouche un peu longue et ses narines trop ouvertes » (261).

Cependant, Rodolphe Töpffer ne s'accorde pas avec Francis Grose sur la nécessité de se situer par rapport à une norme artistique pour acquérir des « connaissances pratiques de physiognomonie » :

¹ F. Grose, *Principes de caricatures...*, op. cit. ; R. Töpffer, *Essai de physiognomonie*, op. cit.. Sur Grose et Töpffer, voir E. H. Gombrich, « L'expérimentation dans le domaine de la caricature », art. cit., p. 297-98.

² F. Grose, *Principes de caricatures...*, op. cit., p. 6.

³ Voir par exemple les portraits caricaturés par Raymond Pelez, *Première impression du Salon de 1843, Le Charivari*, le 19 mars 1843, image reproduite dans l'article de Y.-H. Yang, « Les premiers salons caricaturaux au XIX^e siècle », in *L'Art de la caricature*, op. cit., p. 77.

Il est possible de les acquérir, jusqu'à un certain degré, sans avoir jamais en réalité étudié la figure, la tête la bosse et encore moins ces yeux, ces oreilles, ces nez, qui sont, dans les écoles, l'agréable exercice par lequel on fait passer les dessinateurs en herbe.¹

Töpffer propose au lecteur d'expérimenter librement en partant d'une « tête humaine aussi élémentaire que possible² », et les caricatures textuelles s'accordent parfois avec cette simplification des traits prônée par le Genevois. Le nez du père Séchard a ainsi « pris le développement et la forme d'un A majuscule » (69), tandis que le père Roque se reconnaît à son « nez pointu » (64).

Francis Grose privilégie donc l'apprentissage académique, tandis que Töpffer prône la libre expérimentation. Tous deux conviennent cependant que la caricature naît d'un travail de déformation des traits initiaux. Francis Grose note au sujet de l'apprenti caricaturiste :

Dès qu'il sera capable de bien dessiner la tête, [...] il pourra s'amuser à rapprocher ou éloigner les différentes lignes de proportion, y marquer la place des traits, et il aura le plaisir de voir résulter de ces diverses combinaisons différents visages extraordinaires.³

De son côté, Rodolphe Töpffer expose, à travers divers exemples, les « faciles et innombrables modifications » des « signes graphiques au moyen desquels on peut produire toutes les expressions⁴ ». Les deux auteurs insistent sur les traits du visage, et l'opération consistera alors à accentuer les traits ou détails caractéristiques des principaux éléments de la face. Francis Grose détaille ainsi les diverses formes de nez, de bouches, de mentons, et les particularités des yeux, des sourcils et du front⁵.

Dans *Illusions perdues*, nombreux sont les portraits-charge qui mettent en exergue les traits du visage, par exemple celui de Fendant, « porteur d'une sinistre physionomie : l'air d'un Kalmouk, petit front bas, nez rentré, bouche serrée, deux petits yeux noirs éveillés, les contours du visage tourmentés [...] enfin tous les dehors d'un fripon consommé » (524). Parmi ces éléments de la face humaine, Le Brun, auquel renvoie une note à la traduction des *Principes* de Grose⁶, explique que le front et le regard expriment des émotions spirituelles, alors que le bas du visage, nez et bouche, laisse apparaître des passions charnelles et sensuelles⁷.

¹ R. Töpffer, *Essai de physiognomonie*, op. cit., p. 13.

² *Ibid.*, p. 14.

³ F. Grose, *Principes de caricatures...*, op. cit., p. 10.

⁴ R. Töpffer, *Essai de physiognomonie*, op. cit., p. 15.

⁵ F. Grose, *Principes de caricatures...*, op. cit., p. 12-15.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ M. Melot *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 41.

La caricature portera donc souvent l'accent sur le nez et la bouche, par nature plus expressifs selon Töpffer qui se dit « porté à conclure [...] que le bas du visage contient à ces deux égards, facultés intellectuelles et facultés morales, des éléments plus indicatifs que n'en contient le haut du visage¹ ». Dans *L'Éducation sentimentale*, le narrateur flaubertien insiste de même à deux reprises sur le « nez pointu » (64), « extrêmement pointu » (168), du père Roque. Cécile Dambreuse est aux bons soins de « miss Jonhson, l'institutrice à nez camus » (358). Lors du mouvement estudiantin devant le Panthéon, Frédéric et Deslauriers croisent un chiffonnier à « face hideuse où l'on distinguait, au milieu d'une barbe grise, un nez rouge, et deux yeux avinés stupides » (79), sélection et mise en relief de parties du visage parmi lesquelles le nez ressort particulièrement.

Centrée d'abord sur le visage, la caricature s'étend au corps. Töpffer souligne que le corps concourt à rendre « l'expression, soit intellectuelle, soit morale », et fera « varier d'une manière très sensible les signes physiognomoniques directs, c'est-à-dire appartenant à la face humaine »². Dans *L'Éducation sentimentale*, « les paupières tombantes » de Regimbart sont ainsi associées à sa haute stature – « cinq pieds neuf pouces » –, taille qui concourt à lui donner cet « air majestueux » qui impressionne d'abord Frédéric (89), alors que le lecteur le perçoit avachi – comme ses paupières – sur son fauteuil. Deslauriers nous est présenté comme un « grand diable de vingt-deux ans, maigre, avec une large bouche, l'air résolu » (62) : une stature et un visage qui résument ses privations et son ambition. Le portrait de Fendant, dans *Illusions perdues*, est complété par la mention de sa stature, « petit homme maigre » qui contraste avec celle de son associé, Cavalier, « garçon tout rond » (524).

Au sujet du corps, Ségolène Le Men attire l'attention sur une méthode particulière de la caricature qui s'appuie sur la vogue des silhouettes, ces ombres découpées très à la mode³. Grandville représente ainsi les silhouettes des ministres transformées, par leurs *Ombres portées*, en objets et animaux⁴. Dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert récupère ce procédé lorsque Regimbart entend donner une leçon d'escrime à Frédéric en vue de son duel avec Cisy et « empoign[e] la baguette qui servait à allumer le gaz, arrondit le bras gauche, plia le droit [...] » : « sa silhouette énorme se projetait sur la muraille avec son chapeau qui semblait toucher au plafond » (342).

¹ R. Töpffer, *Essai de physiognomonie*, op. cit., p. 31.

² *Ibid.*, p. 39.

³ S. Le Men, *Pour rire !...*, op. cit., p. 36-40.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

À partir de ces quelques observations sur le visage et le corps, nous pouvons maintenant décrire plus précisément quelques armes de « l'arsenal ¹ » du caricaturiste. Nous nous concentrerons sur les procédés visuels les plus fréquemment transposés par les romanciers : la réduction et l'exagération, les contrastes, l'animalisation et la réification, les habits et attributs, ainsi que le traitement de l'espace.

Réduction et exagération

La « réduction des formes² » propre à la caricature résume divers procédés synonymes ou connexes : la « condensation³ », la « schématisation⁴ », la « concision⁵ », la « charge de détails significatifs⁶ ». On comprend qu'il s'agit, formellement, de simplifier la représentation en sélectionnant certaines parties du corps et, idéologiquement, de diminuer ou d'abaisser le sujet représenté. La transposition textuelle de cette réduction propre à la caricature visuelle privilégiera les figures de rhétorique comme la synecdoque, la métonymie et l'ellipse. La syntaxe procèdera par la superposition de quelques syntagmes nominaux correspondant à la sélection de parties précises du corps. La schématisation induira l'usage mesuré de l'épithète apposée à un nom.

Dans *L'Éducation sentimentale*, Frédéric a ainsi une vision synecdochique des femmes prises dans le mouvement de la danse du bal chez Rosanette, il voit « passer et repasser continuellement les épaules de la Poissarde, les reins de la Débardeuse, les mollets de la Polonaise, la chevelure de la Sauvagesse » (213). Matifat, le protecteur de Florine dans *Illusions perdues*, apparaît d'abord à Lucien comme « le gros homme » (374), aperçu schématique, elliptique, qui signale la balourdise de ce marchand bourgeois.

Nous réunirons sous le terme d'exagération la « disproportion⁷ », la « représentation exagérée de la laideur⁸ », la « déformation délibérée des traits exagérant et faisant ressortir les défauts⁹ » qui caractérisent aussi la caricature. L'exagération sera transposée par les figures de l'accumulation, de l'hyperbole, de la tapinose, etc. Les épithètes seront souvent renforcées par des adverbes et le lexique marquera l'outrance. Amélie, dans *Illusions perdues*, est « une petite

¹ E. H. Gombrich, « L'arsenal des humoristes », art. cit.

² M. Melot *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 37.

³ E. H. Gombrich, « L'arsenal des humoristes », art. cit., p. 129.

⁴ M. Melot *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 37 ; A. S. Landvogt, « Caricature et citation : l'exemple de *Madame Bovary* », art. cit., p. 127.

⁵ M. Melot *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 38.

⁶ A. S. Landvogt, « Caricature et citation : l'exemple de *Madame Bovary* », art. cit., p. 126.

⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁸ M. Melot *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 61.

⁹ E. Kris, E. H. Gombrich, « Principes de la caricature », art. cit., p. 231.

femme maladroitement comédienne, grasse, blanche, à cheveux noirs, outrant tout, parlant haut, faisant la roue avec sa tête chargée de plumes en été, de fleurs en hiver » (150).

Alors que la réduction participe à « saisir du premier coup d’œil le trait caractéristique, particularisant¹ », l’exagération rend saillant le détail que l’on souhaite charger. Elles sont ainsi toujours conjuguées, créant l’« altération », la « déformation »² par lesquelles on identifie une caricature. Les portraits caricaturaux du *Club de l’Intelligence* dans *L’Éducation sentimentale* procèdent ainsi par courtes descriptions axées sur quelques parties choisies du corps, réduction qui va de pair avec l’exagération, visible dans les accumulations entre virgules, les adverbes antéposés devant les épithètes et le lexique dépréciatif.

Compain est un « homme un peu courtaud, marqué de petite vérole, les yeux rouges » (449), son acolyte « une espèce de singe-nègre, extrêmement chevelu » (449), tandis que se démarquent de la foule « un homme en soutane, crépu, et de physionomie pétulante » (452), « un petit vieillard, portant au bas de son front prodigieusement haut des lunettes vertes » (452) et « un plébéien, large d’épaules, une grosse figure très douce et de longs cheveux noirs » (453). Nous voyons à travers ces exemples que la réduction des personnages en deux ou trois termes se conjugue à l’exagération lexicale, marquée principalement par les adverbes.

De même, Camusot, dans *Illusions perdues*, est réduit en un « bon gros et gras marchand », avec un accent mis sur son « front couleur beurre frais ». Dans le même temps, ses « joues monastiques et fleuries » sont l’occasion d’une exagération, elles « sembl[ent] n’être pas assez larges pour contenir l’épanouissement d’une jubilation superlative » (387). Quant à Mme Vernou, elle « ressembl[e] à une bonne, grasse cuisinière, assez blanche, mais superlativement commune » (433). À nouveau, la simplification va de pair avec l’hyperbole. Exagération et réduction rendent donc possible la déformation propre à la caricature qui, dans un portrait-charge, s’organise souvent par contrastes entre les différentes parties du visage et, dans une caricature de mœurs, entre les différents personnages.

C’est de cette association entre réduction et exagération que provient cette vie qui semble animer les figures de Daumier. Le caricaturiste a en effet profité des choix esthétiques imposés par Philippon pour *Le Charivari*. Tout en posant comme modèles certains prédécesseurs, les maîtres du portrait-charge et des scènes de mœurs que sont Pigal ou Boilly, l’éditeur enjoint ses caricaturistes de délaisser l’attirail allégorique propre à la caricature française et de se

¹ F. Grose, *Principes de caricatures...*, op. cit., p. 10.

² B. Tillier, « La caricature : une esthétique comique de l’altération, entre imitation et déformation », art. cit.

concentrer sur les physionomies¹. Si le style des premières lithographies de Daumier, comme le remarque Baudelaire, est « toujours très fini, très consciencieux et très sévère² », Daumier donne par la suite sa pleine mesure au portrait-charge. Baudelaire note que « tout en chargeant et en exagérant les traits originaux, il est si sincèrement resté dans la nature, que ces morceaux peuvent servir de modèles à tous les portraitistes³ ». Outre ce mélange réussi entre imitation et déformation, Daumier a su traduire le moral par le physique sans surcharger inutilement ses figures :

Toutes les pauvretés de l'esprit, tous les ridicules, toutes les manies de l'intelligence, tous les vices du cœur se lisent et se font voir clairement sur ces visages animalisés ; et en même temps, tout est dessiné et accentué largement. Daumier [est] à la fois souple comme un artiste et exact comme Lavater⁴.

Accentuation, exagération, lisibilité, physiognomonie, autant de caractéristiques qui ont pu marquer Balzac, proche collaborateur de *La Caricature* au moment où Daumier y entame sa carrière et amène rapidement le portrait-charge à sa perfection⁵. Daumier et Balzac portent en outre une attention particulière aux détails triviaux qui, d'ordinaire, passent inaperçus, en même temps qu'ils donnent aux figures cette impression de vie tant vantée par Champfleury et Baudelaire⁶.

Balzac confère ainsi une consistance à ses personnages à la manière de Daumier. Dans *Illusions perdues*, les habitués du salon Bargeton sont présentés à tour de rôle par des portraits-charge brefs et vigoureux, comme le faisait Daumier dans la *Galerie physionomique*, publiée par *Le Charivari* en 1836-37⁷. M. Bargeton se distingue par son sourire infailible, et fait les honneurs de la table, « mettant à l'ouest son nez de vieux carlin poussif » (143). Il pourrait bien ressembler, lorsqu'il mange son veau, à cet homme attablé devant son « bon morceau »

¹ J. B. Cuno, *Charles Philipon and La Maison Aubert...*, op. cit., p. 140.

² Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 552-553. V. Sueur-Hermel évoque également cette « évolution simplificatrice », « 220/4000 », art. cit., p. 17.

³ *Ibid.*, p. 552. Ce constat est corroboré par la critique moderne qui ajoute à ces caractéristiques le modelé sculptural donné aux visages par Daumier, qui avait modelé en terre les figurines des *Célébrités du juste-milieu*, conservées au Musée d'Orsay. Sur l'utilisation sculpturale du portrait-charge en tête ou en pied par Daumier, voir S. Le Men, « Daumier et l'estampe », in *Daumier 1808-1879*, op. cit., p. 36.

⁴ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 552

⁵ Michel Melot note que Balzac et Daumier partagent, dans l'art du portrait-charge, « l'individualisation de chacun des personnages, à la fois représentatif d'une catégorie, mais caractérisé dans sa personnalité », *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 107. Nous avons abordé cet aspect de la notion de type dans notre chapitre sur la littérature panoramique et les *Physiologies*.

⁶ Ségolène Le Men montre comment Balzac, dans son article « L'Épicier », a travaillé sa description par l'observation des innovations de la caricature de Daumier. Elle note que « le style de Balzac rejoint celui de Daumier par son aptitude à attirer l'attention sur un détail corporel et à camper une sorte de civilité (ou plutôt d'incivilité) du bourgeois qui perturbe les conventions de la bienséance, par exemple par sa façon de se moucher », « La "littérature panoramique" dans la genèse de "La Comédie humaine" ... », art. cit., p. 98.

⁷ H. Daumier, *Galerie physionomique*, série de 25 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1836-37, LD 326-350. L'album tiré de cette série compte les 25 planches de Daumier et 6 planches de Traviès, voir *Daumier (1808-1879)*, op. cit., p. 550.

représenté par Daumier (fig. 6)¹, que la mastication n'empêche pas de sourire. Sa face carrée et aplatie, aux yeux engoncés dans la partie charnue du haut de son visage comme deux billes, est caractéristique de cette espèce canine que Balzac choisit pour M. Bargeton.

Lorsqu'il n'est pas attablé, M. Bargeton « se promèn[e] humant son tabac et soufflant sa digestion » (144), toujours avec le sourire, sourire qui caractérise également le priseur de cette série de Daumier². Parmi les invités, Stanislas, qui ne « cess[e] de se contempler », qui « examine si ses cheveux t[iennent] la frisure » (150), mais dont « la figure ressembl[e] à un crible » (149) fait penser à ce vieux beau de Daumier qui s'observe avec fatuité dans une glace, et dont la bouclette plaquée sur la tempe contraste fortement avec les aspérités disgracieuses de sa face³.

Cependant, il ne faut pas oublier que Balzac fait souvent référence, dans *La Comédie humaine*, et notamment dans *Illusions perdues* (412), au caricaturiste Charlet. On lit dans *Une double famille* : « Ce chiffonnier avait une vieille figure digne de celles que Charlet a immortalisées dans ses caricatures de l'école du balayeur⁴ » (fig. 2). Charlet, réputé pour ses caricatures soignées et détaillées, est le caricaturiste le plus cité par Balzac, alors que Flaubert semble s'appuyer davantage sur la condensation propre à Daumier, ce que tend à appuyer sa description d'un chiffonnier dans *L'Éducation sentimentale* : « Le vieillard releva une face hideuse où l'on distinguait, au milieu d'une barbe grise, un nez rouge, et deux yeux avinés stupides » (79). Ce chiffonnier a été croqué avec la même réduction efficace par Daumier, qui simplifie ceux dépeints par Charlet dans son *École du balayeur*⁵, et condense celui que Traviès a illustré dans *Les Français peints par eux-mêmes*⁶ (fig. 7). Flaubert, de même, se concentre sur quelques parties saillantes du corps, indépendamment de la description du caractère et s'éloigne ainsi de l'éthopée balzacienne.

Cette évolution du style caricatural marquée par Daumier caractérise donc, dans une certaine mesure, l'écart entre la caricature de Balzac et celle de Flaubert⁷. Cependant, Balzac

¹ H. Daumier, « Le bon morceau », *Galerie physionomique, Le Charivari*, le 16 décembre 1836, LD 330.

² H. Daumier, « La bonne prise », *Galerie physionomique, Le Charivari*, le 22 janvier 1837, LD 333.

³ H. Daumier, « Contentement de soi-même », *Galerie physionomique, Le Charivari*, le 7 juillet 1837, LD 345.

⁴ H. de Balzac, *Une double famille, La Comédie humaine*, op. cit., t. II, p. 82.

⁵ Charlet, *L'École du balayeur*, 1822, Washington, National Gallery of Art.

⁶ Traviès, « Le Chiffonnier », in *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. III, p. 332. Traviès, bien que proche collaborateur de Daumier à *La Caricature* et au *Charivari*, reste plutôt fidèle au style plus détaillé mais plus figé de leur illustre prédécesseur. Michel Melot note, au sujet de l'inflexion caricaturale propre à Daumier, qu'il adopte « un procédé de schématisation destiné à bâtir un langage immédiatement lisible, immédiatement risible », *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 59.

⁷ Nous nuancions donc ici la trop nette différenciation que nous avons opérée entre la caricature de Balzac et celle de Daumier et Flaubert dans notre article « La Caricature littéraire : *L'Éducation sentimentale* de Flaubert », *Quêtes littéraires*, n° 5, *De l'image à l'imaginaire*, 2015, p. 72.

n'omet pas d'ajouter à sa panoplie de procédés caricaturaux la force du trait et de la composition propres à Daumier, en cela peut-être plus proche du caricaturiste que Flaubert par l'ample accentuation, toujours condensée, qu'il se permet : Petit-Claud est « cassant et pointu [...] maigrelet, piqué de petite vérole, à cheveux rares, dont le front et le crâne se confondaient déjà » (632-633)¹.

Contrastes internes et externes

Le double procédé de l'exagération et de la réduction fonde donc le contraste, la disproportion qui caractérise le portrait-charge d'un personnage. Ce contraste s'étend à la composition, particulièrement lorsqu'elle met en scène plusieurs personnages. Francis Grose notait dans ses *Principes de caricatures* :

Des objets, qui, considérés séparément n'ont rien en eux de ridicule, forment par leur contraste, quand ils sont rapprochés, des effets qui le sont infiniment. Supposons que deux hommes bien faits, l'un très grand et l'autre extrêmement petit, passent ensemble dans la rue, je réponds que, quoique chacun d'eux pût passer séparément sans être remarqué, ils n'échapperont pas à la raillerie des mauvais plaisants.²

Cette opposition entre deux personnages a été affinée par Gilles Bonnet qui distingue deux types de contraste dans la caricature : un contraste proche de « l'antithèse³ », lorsque deux figures semblent s'opposer, comme par exemple « les gras et les maigres » ou « le couple antinomique Robert Macaire/Bertrand »⁴, et un contraste proche de « l'oxymore », lorsque « la dysharmonie frappe un seul portrait »⁵, distinction que nous proposons de résumer en contrastes « externe » et « interne ».

Le contraste interne le plus célèbre est celui, popularisé par Benjamin Roubaud dans son *Panthéon charivarique*, des grosses têtes sur petits corps⁶. Dans *L'Éducation sentimentale*, le ridicule de Roque procède selon un contraste interne : « comme il était petit, sa grande redingote exagérait la longueur de son buste » (168). De même, le narrateur d'*Illusions perdues* décrit Samanon en superposant les contrastes, d'abord entre ses deux yeux, « un œil immobile et glacé, l'autre vif et luisant » (534), puis entre ses yeux et sa bouche : « le contraste de ses yeux et la grimace de cette bouche, tout lui donnait un air passablement féroce » (534-35). Les

¹ Le « Petit-Clerc » de Daumier est également maigrelet, et ses oreilles sont plus pointues que celle d'un lutin, « Le Petit-Clerc dit Saute-Ruisseau », *Types français, Le Charivari*, le 23 septembre 1835, LD 260.

² F. Grose, *Principes de caricatures*..., *op. cit.*, p. 30.

³ G. Bonnet, « Des ombres au tableau : *mimesis* et caricature », *art. cit.*, p. 339.

⁴ *Ibid.*, p. 338.

⁵ *Ibid.*, p. 339.

⁶ *Ibid.* ; voir S. Le Men, « Les grands hommes du jour illustrés par la caricature... », *art. cit.*, p. 468-503.

portraits-charge en buste de Daumier ménagent également des contrastes internes entre les différentes parties du visage : le nez, les oreilles et le menton de d'Argout sont énormes par rapport à ses petites lunettes et son minuscule front¹.

Lorsque le contraste est externe, opposant le plus souvent soit deux figures soit une figure à une collectivité, il peut marquer la dégradation de l'une en renforçant les qualités de l'autre ou renforcer le ridicule des deux. Gavarni, dans des séries comme *Le Carnaval à Paris* ou *Les Débardeurs*, fusionne ses talents de dessinateur de travestissements avec son expérience de caricaturiste. Sans nuire à l'exactitude des costumes, il met en scène et anime ses mannequins en jouant du procédé de contraste propre à la caricature, par exemple entre la belle lorette en costume de hussard hongrois et le ridicule Coquardeau travesti en ours².

Flaubert, de même, allie la description minutieuse du déguisement à de piquantes scènes légèrement satiriques, jouant aussi sur le contraste. Il décrit ainsi la « large collerette de dentelle sur sa veste de velours uni [...] » (199) portée par Mlle Loulou, et soigne l'antithèse entre la grâce de cette « reine », cette « étoile » (198) et la gaucherie de son voisin, « un grand Baron moyen âge tout empêtré dans une armure de fer » (199). La sensualité des femmes de Gavarni apparaît souvent de pair avec l'avachissement de leurs vieux protecteurs³, opposition que marque également Flaubert entre Rosanette et Oudry, « un petit vieillard replet » aux « joues flétries », aux « cheveux encore blonds, et frisés naturellement comme les poils d'un caniche » (203).

Du modèle de costume à la scène caricaturale, Flaubert s'inspire également de Gavarni pour le bal de *L'Alhambra*, lorsqu'il dépeint les tentatives de séduction de Deslauriers :

Il aborda cyniquement une grande blonde, vêtue de nankin. Après l'avoir considéré d'un air maussade, elle dit : - « non, pas de confiance mon bonhomme ! » et tourna les talons. Il recommença près d'une grosse brune, qui était folle sans doute, car elle bondit dès le premier mot, en le menaçant, s'il continuait, d'appeler les sergents de ville. [...] (138)

Le narrateur laisse parler les expressions du visage et les mouvements du corps qu'il ponctue de courtes répliques dignes des légendes de Gavarni. Deslauriers, face à la grande blonde,

¹ H. Daumier, « D'ARG... », *Célébrités de La Caricature, La Caricature*, le 9 août 1832, LD 48.

² Gavarni, « Réfléchissez, mon cher ange... », *Le Carnaval à Paris, Le Charivari*, le 8 février 1842, AB 407.

³ Voir par exemple AB 766, AB 775, AB 778, AB 785, AB 797, AB 799, AB 812, AB 816, AB 818, AB 826, AB 836, AB 838.

partage le sort d'un débardeur éconduit au carnaval¹, alors que la menace de la grosse brune rappelle les nombreuses planches de Gavarni qui confrontent les danseurs à un représentant des forces de l'ordre². Le contraste entre la blonde et la brune, qui fait d'ailleurs penser au *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert³, est fréquent dans les scènes de bal du caricaturiste, notamment dans la magnifique opposition entre la blonde en robe blanche et la brune en robe noire qui se disputent un amant lors du carnaval⁴.

Dans *Illusions perdues*, le narrateur thématise ce mécanisme du contraste et note que « les yeux comparent avant que le cœur n'ait rectifié ce rapide jugement machinal » (234), ce qui explique qu'à peine arrivée à Paris, « le contraste entre Lucien et Châtelet fut trop brusque pour ne pas frapper les yeux de Louise » (234), au détriment, bien sûr, de son jeune amant. Dans *L'Éducation sentimentale*, Madame Dambreuse, stratège, ne manque pas de relever sa « grâce » en plaçant « près d'elle la nièce de son mari, jeune personne assez laide » (261). La fidèle servante du père Roque, « Catherine, une Lorraine du même âge que lui, et fortement marquée de petite vérole » (168), ne lui apparaît sous ce jour négatif qu'en raison du contraste avec sa nouvelle recrue, Éléonore, « une belle blonde, à figure moutonnière, à “port de reine” » (168). Notons que cette opposition tend à provoquer un effet inverse sur le lecteur qui verra dans l'association entre la figure grégaire et le port de tête hautain de cette jeune servante parisienne le signe d'une soumission intéressée, faisant ressortir par contraste la probité de la laide Catherine. Somme toute, leur opposition crée un double portrait-charge.

En effet, le contraste ne sert le plus souvent qu'à renforcer la caricature de toutes les figures en présence. Le fluet Bertrand nous apparaîtrait moins subalterne sans la haute et

¹ Gavarni, « – Merci, monsieur, je ne danse pas... – En v'là un chameau ! », *Le Carnaval à Paris, Le Charivari*, le 26 novembre 1838, AB 378. Cette réplique est restée célèbre, et était, nous dit P.-A. Lemoisne, très appréciée de Musset, Gavarni *Gavarni, peintre et lithographe, op. cit.*, t. I, p. 83.

² Gavarni, « – Vous ignorez que cette danse fut défendue par l'autorité ?... », *Le Carnaval à Paris, Le Charivari*, le 23 novembre 1838, AB 376 ; « Allons ! allons, Mazuzi ! tiens-toi, allons » supplie un débardeur à son compagnon, tandis qu'un sergent de ville s'approche à l'arrière-plan, *Les Débardeurs, Le Charivari*, le 16 décembre 1841, AB 260 ; « Tais-toi, moutard, faut laisser jaser l'autorité ! Je trouve que mosieu cause agréablement », négocie un débardeur s'interposant entre son camarade et un sergent de ville, *Les Débardeurs, Le Charivari*, le 8 décembre 1841, AB 261 ; « J'veus dis que vot' femme a insulté la mienn' M'sieu [...] » : un jeune homme à faux-nez tente vainement de calmer cette dispute entre deux hommes travestis l'un en Cauchoise l'autre en Robert-Macaire, tandis que dans le fond se profile un sergent de ville, *Le Carnaval à Paris, Le Charivari*, le 16 janvier 1839, AB 387.

³ Voir les deux entrées célèbres du *Dictionnaire des idées reçues*, « Blondes : Plus chaudes que les brunes (voyez Brunettes) », « Brunettes : Plus chaudes que les blondes (voyez Blondes) », *Dictionnaire des idées reçues, op. cit.*, p. 420-421.

⁴ Gavarni, « – Il n'est pas ici, Madame ! – Il y viendra, Madame », *Le Carnaval à Paris, Le Charivari*, le 26 novembre 1841, AB 1232. Outre cette magnifique planche, certainement la plus représentative de ce type de contraste, on peut citer : « – En voulez-vous de la crevette ?... pas cher », *Les Débardeurs, Le Charivari*, 2 mai 1840, AB 497 ; « – Ils vont venir : écoute Hortense ! sur le coup de minuit [...] », *Les Débardeurs, Le Charivari*, le 30 janvier 1841, AB 519 ; « – Ça, c'est pas la perruque à Jules ! [...] », *Les Débardeurs, Le Charivari*, le 3 mars 1841, AB 535 ; Les figures de Gavarni désignent par ailleurs souvent les autres personnages par le truchement de leur couleur capillaire : « – Tu vois bien la blonde d'Henri, là ! [...] », *Le Carnaval à Paris, Le Charivari*, le 23 décembre 1841, AB 401 ; « – Voilà la petite avec le brun qui l'amène toujours : le blond qui la remmène toujours va venir », *Le Carnaval à Paris, Le Charivari*, le 24 janvier 1842, AB 405, etc.

corpulente stature de Macaire qui, en retour, gagne en fatuité face à la faible prestance de son acolyte. Par effet de symétrie inverse, la corpulence de l'un répond, plus qu'elle ne s'oppose, à la maigreur de l'autre. Flaubert appuie ainsi la satire des personnages à l'aide de rapprochements par contrastes : « Sénécal – qui avait un crâne en pointe – ne considérait que les systèmes. Regimbart, au contraire, ne voyait dans les faits que les faits » (119). Arrivé à Paris, Frédéric fréquente Martinon et Cisy, soigneusement opposés. Martinon est « ce qu'on appelle un fort bel homme grand, joufflu, la physionomie régulière et des yeux bleuâtres à fleur de tête ; son père, un gros cultivateur, le destinait à la magistrature » (71). Cisy est décrit par contraste comme un « enfant de grande famille et qui sembl[e] une demoiselle, à la gentillesse de ses manières », il « s'occup[e] de dessin, aim[e] le gothique », il « montr[e] une ingénuité si complète, que Frédéric le pr[end] d'abord pour un farceur, et finalement le consid[ère] comme un nigaud » (71-72).

Tout oppose ces deux fréquentations de Frédéric : bourgeoisie vs aristocratie, virilité vs effémination, carriérisme vs occupations oisives, sérieux vs ingénuité ; contrastes qui renforcent les ridicules de l'un comme de l'autre. En effet, nous avons vu que Martinon, « voulant déjà paraître sérieux, [...] portait sa barbe taillée en collier » (71), remarque qui rabaisse l'être au paraître, apparence trompeuse si l'on en croit la remarque au sujet de Cisy : « la distinction du jeune patricien recouvrait une intelligence des plus pauvres » (71).

Dans *Illusions perdues*, les caricatures formées par contraste ne manquent pas. La plus substantielle est celle des frères Cointet, antithèse longuement développée au physique comme au moral, dont nous ne citerons qu'un extrait :

On l'appelait le grand Cointet pour le distinguer de son frère, qu'on nommait le gros Cointet, en exprimant ainsi le contraste qui existait autant entre la taille qu'entre les capacités des deux frères, également redoutables d'ailleurs. En effet, Jean Cointet, bon gros garçon à face flamande, brunie par le soleil de l'Angoumois, petit et court, pansu comme Sancho, le sourire sur les lèvres, les épaules épaisses, produisait une opposition frappante avec son aîné. (617)

Balzac rappelle l'opposition littéraire de Don Quichotte et Sancho Pança, sujet d'ailleurs souvent illustré par les caricaturistes. Selon le postulat de la « co-implication » entre le visuel et le textuel, notons que cette poétique du contraste est autant littéraire qu'artistique¹. Les

¹ Pour Michel Melot, le comique né du contraste appartient « surtout aux procédés littéraires et théâtraux » et « n'apparaît dans le dessin que par contamination » (*L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 60), note-t-il en prenant appui sur don Quichotte et Sancho Pança et plus généralement le genre burlesque. Ajoutons que la parodie ménage aussi un contraste entre l'hypertexte et l'hypotexte. Cependant, spéculer sur l'origine visuelle ou textuelle des contrastes nous semble peu pertinent, et il est indéniable que l'image caricaturale offre en la matière des procédés susceptibles d'être transposés.

mécanismes du contraste caricatural s'avèrent complexes, puisque les Cointet, « également redoutables », jouent consciemment de l'opposition qu'ils forment pour arriver « à leurs fins » (617).

Le contraste ne peut donc se réduire à la figure de l'antithèse. Le plus souvent, il ne fait que mettre en présence les variables, opposées, d'un même paradigme « moral ». Le contraste est donc de l'ordre de la variation, ainsi que l'illustre parfaitement la première apparition de Bouvard et Pécuchet¹. Des avatars des deux copistes se retrouvent dans de nombreuses caricatures des bourgeois par Daumier, par exemple ces deux agriculteurs en herbe, l'un blond à tête et épaules carrées, l'autre brun à tête ovale et épaules tombantes, tous deux en redingote et chemise qui, loupe à la main, examinent les tubercules de pommes de terre et prétendent au titre de savants². Dans *L'Éducation sentimentale*, Sénécals apparaît parfois comme une version plus âgée de Deslauriers, analogie par contraste que Frédéric constate lorsqu'il croise son ami « portant un gros paletot doublé de flanelle rouge, comme celui de Sénécals autrefois » (191).

Dans *Illusions perdues*, les figures de l'évêque et du grand vicaire en visite chez les Bargeton contrastent en même temps qu'elles se rapprochent, formant une variation autour du portrait-charge ecclésiastique. Leurs corps « form[ent] un violent contraste : monseigneur était grand et maigre, son acolyte était court et gras [...] l'évêque était pâle et son grand vicaire offrait un visage empourpré par la plus riche santé » (149). Malgré ces oppositions, ils se ressemblent par leurs « figures dignes et solennelles ». De plus, « tous deux [...] avaient les yeux brillants » et « chez l'un et chez l'autre, les gestes et les mouvements étaient rares [...] » (149). Les contrastes de la caricature servent donc autant les analogies que les antithèses entre les personnages chargés.

Finalement, rappelons que tout contraste n'est pas caricatural, mais peut simplement se mettre au service d'une esthétique expressive. On ne définira pas comme une caricature l'opposition développée entre la « turbulente » (238) Rosanette et Marie, pleine de « majesté tranquille » (239), qui font, on le sait, « comme deux musiques : l'une folâtre, emportée divertissante, l'autre grave et presque religieuse » (240) dans la vie de Frédéric.

¹ « L'un venait de la Bastille, l'autre du Jardin des Plantes. Le plus grand, vêtu de toile, marchait le chapeau en arrière, le gilet déboutonné et sa cravate à la main. Le plus petit, dont le corps disparaissait dans une redingote marron, baissait la tête sous une casquette à visière pointue », *Bouvard et Pécuchet, Dictionnaire des idées reçues*, éd. S. Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, « GF », 2011, p. 45.

² H. Daumier, « Une consultation scientifique. – Je suis satisfait... Je crois décidément que cette maladie des pommes de terre est due à un Botrytis... – Oui... ce que le vulgaire nomme champignon. – Si nous l'appelions champignon comme tout le monde ça ne serait plus la peine de nous appeler savants ! », *Les Beaux jours de la vie, Le Charivari*, le 3 décembre 1845, LD 1167.

Il est parfois difficile de décider si un contraste sert ou non la caricature, l'ironie côtoyant le sérieux, notamment dans les oppositions entre les héros et leur ami d'enfance. Balzac note au sujet de David et Lucien qu'avec le temps « le contraste produit par l'opposition de ces deux caractères et de ces deux figures fut alors si rigoureusement accusé, qu'il aurait séduit la brosse d'un grand peintre » (90-91), contraste plus expressif que satirique, quoique l'ironie perce souvent dans le long développement de cette opposition par Balzac. Lucien est comparé au « Bacchus indien » (91), le narrateur souligne sa beauté antique, relevée par des yeux « noirs tant ils étaient bleus » (91), ses « sourcils comme tracés par un pinceau chinois » (91), et son « sourire des anges tristes » (92). Son « incomparable noblesse » (92) est trop hyperbolique pour ne pas attirer les soupçons du lecteur, mise en doute confirmée par le narrateur qui parle des « dispositions d'ambitieux » (93) présentes chez Lucien et qui se dévoileront au fil du roman, dégradant le héros. David, quant à lui, se voit réduit en mari qui « ob[é]it avec plaisir » (93) aux caprices du poète.

De même, le narrateur flaubertien note, au sujet de Frédéric et Deslauriers, que « mille différences de caractère et d'origine les séparaient » (57) : « [Frédéric] ambitionnait d'être un jour le Walter Scott de la France. Deslauriers méditait un vaste système philosophique, qui aurait les applications les plus lointaines » (59). L'ironie de l'analogie entre ce jeune provincial aux idéaux romantiques et le grand romancier anglais, tout comme l'hyperbole qui couronne les spéculations philosophiques de Deslauriers soulignent le ridicule de leurs ambitions, sans que soit exclue une possible empathie à l'égard de leurs rêves de jeunesse. Ce traitement ambigu des jeunes héros rappelle les caricatures de Gavarni où les étudiants et les lorettes sont aussi parvenus que sympathiques, aussi séduisants que fourbes.

Les contrastes visuels, internes ou externes, participent donc à la dégradation du modèle. Une autre « dégradation symbolique¹ » récurrente de la caricature consiste à assimiler l'être humain à un animal, un végétal ou un objet, analogies formelles qui seront largement mises à contribution par la caricature textuelle.

Analogies formelles : l'animalisation et la réification

L'animalisation, la végétalisation et la réification, courantes dans la caricature visuelle, procèdent d'« une dérivation progressive, fondée sur la contiguïté à l'œuvre dans la métonymie² » qui a mené Philippon, on le sait, à transformer Louis-Philippe en Poire. Andrea S.

¹ Termes empruntés au chapitre 8 de B. Tillier, « Dégradations symboliques », in *À la charge !...*, op. cit., p. 177-193.

² G. Bonnet, « Des ombres au tableau : *mimesis* et caricature », art. cit., p. 341.

Landvogt décrit ces transformations comme des « analogies formelles » qui sont de deux ordres : « disparates », lorsque le corps est rapproché d'une forme étrangère (la tête du roi est associée par analogie formelle à une poire), « substitutives » lorsque le corps est assimilé à cette forme étrangère (le roi a une poire en guise de tête, ou toute sa personne est symbolisée par le fruit)¹.

Textuellement, les analogies « disparates » reposeront sur la comparaison, le zeugme ou la métaphore *in praesentia* : « C'était M. de Nonancourt, un vieux beau, l'air momifié dans du cold-cream » (506), note le narrateur de *L'Éducation sentimentale*. Cette caricature est basée sur une comparaison : le personnage fait penser à une momie – le cold cream rappelle le blanc des bandelettes – sans qu'on le confonde avec l'objet. À l'inverse, les analogies « substitutives » assimileront pleinement le personnage au comparant et seront transposées par une métaphore *in absentia*, une personnification, une allégorie ou un symbole :

Monsieur de Rastignac, très au fait des affaires d'Angoulême, avait fait rire déjà deux loges aux dépens de cette espèce de momie que la marquise nommait sa cousine, et de la précaution que cette dame prenait d'avoir près d'elle un pharmacien pour pouvoir sans doute entretenir par des drogues sa vie artificielle. (261)

Rastignac présente ironiquement Mme de Bargeton comme une authentique momie. Le passage du régime réaliste au récit fantastique vient renforcer l'assimilation du comparé au comparant, la substitution de l'un par l'autre. Plus les analogies sont incongrues, plus la caricature quitte le terrain du réalisme pour s'aventurer sur le territoire de la fantaisie ou du fantastique. Le narrateur d'*Illusions perdues* explique ainsi que les Chandour se présentent comme des « personnages extraordinaires que les gens auxquels la province est inconnue seraient tentés de croire de fantaisie » (149).

Disparate ou substitutive, l'analogie caricaturale la plus courante consiste à assimiler l'homme à un animal. Francis Grose, en héritier des théories de Della Porta et de Charles Lebrun qui font partie intégrante de la formation artistique des peintres², conseille dans ses *Principes de caricatures* d'étudier avec attention les analogies entre l'homme et l'animal : « Comme il se trouve quelquefois des visages qui ont une ressemblance frappante avec certains animaux, il faut rechercher soigneusement les caractères distinctifs de chaque bête³ ».

¹ A. S. Landvogt, « Caricature et citation : l'exemple de *Madame Bovary* », art. cit., p. 127.

² G. B. della Porta, *De Humana Physiognomonia libri*, Naples, Caccus, 1586. Voir notamment L. Baridon, M. Guédron, *Corps et Arts...*, op. cit., p. 30 et E. H. Gombrich, « L'arsenal des humoristes », art. cit., p. 134.

³ F. Grose, *Principes de caricatures...*, op. cit., p. 17.

La caricature animalière est ainsi présente dans l'univers fictionnel de nos deux romans. Dans *L'Éducation sentimentale*, Rosanette s'arrête devant des caricatures politiques « qui représent[ent] Louis-Philippe en pâtissier, en saltimbanque, en chien, en sangsue » (438), tandis que dans *Illusions perdues*, Louise de Bargeton est métamorphosée en seiche et le baron du Châtelet en héron par les journalistes de la feuille de Finot. Les romanciers, en caricaturistes, recourent de même régulièrement à l'animalisation : Delmar se distingue par son « air orgueilleux comme un paon, bête comme un dindon » (140), M. de Chandour par « ses agaceries de coq » (150). M. de Sénonches est « aimable comme un sanglier » (152), Petit-Claud « malicieux comme un mulet » (660), « Mlle de la Haye, [une] espèce de pie-grièche » (696), tandis que Camusot « se train[e] comme un phoque » (422).

Notons que bien qu'immémoriale, l'analogie entre l'homme et l'animal connaît un regain de vitalité en 1830, suite au débat qui oppose Cuvier et Saint-Hilaire autour de l'unité de plan de composition des êtres vivants. Saint-Hilaire juge que tous les êtres pourront être ramenés à un même plan, théorie à laquelle Cuvier s'oppose¹. De manière générale, Philippe Kaenel souligne que « si l'Académie donne alors raison à Cuvier, les théories de Geoffroy Saint-Hilaire gardent de multiples adeptes passionnés, surtout dans les milieux romantiques qui trouvent ainsi une légitimation “scientifique” à leur croyance en l'unité essentielle de l'homme et de la nature² ». À ce titre, rappelons que, dans l'avant-propos à *La Comédie humaine*, Balzac évoque la querelle entre Cuvier et Saint-Hilaire et conclut : « Il n'y a qu'un seul animal³ ». Ce débat scientifique nourrit plus spécifiquement la caricature, et Philippe Kaenel montre que Grandville, caricaturiste qui a fait de l'analogie entre homme et animal sa spécialité, porte une attention marquée aux sciences naturelles en même temps qu'il les tourne en dérision. Il parodie ainsi les stades successifs par lesquels Lavater métamorphosait une grenouille en Apollon⁴ dans des vignettes qui montrent comment « l'homme descend vers la brute » et « l'animal s'élève vers l'homme »⁵.

Or, remarque Philippe Kaenel, « une grande partie de l'initiation de Grandville aux théories zoologiques contemporaines et à leur application dans le cadre d'études de mœurs ou de satire sociale est due à ses contacts avec Balzac⁶ ». Il convient donc de rapprocher le

¹ Au sujet de la réappropriation de ce débat par Balzac, voir R. Somerset, « The Naturalist Balzac... », art. cit., p. 81-111.

² Ph. Kaenel, « Le Buffon de l'humanité... », art. cit., p. 25.

³ H. de Balzac, *Avant-propos*, op. cit., p. 8.

⁴ J. K. Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, op. cit., t. IX, entre les pages 12 et 13.

⁵ Grandville, « L'homme descend vers la brute » et « L'animal s'élève vers l'homme », *Le Magasin Pittoresque*, n° 14, 1843, gravures reproduites dans Ph. Kaenel, « Le Buffon de l'humanité... », art. cit., p. 24.

⁶ *Ibid.*, p. 25.

romancier et le caricaturiste qui ont souvent collaboré. Tous deux ont mis les théories savantes au service de la caricature¹, usage qui ne va pas sans une prise de distance. Ségolène Le Men, analysant leur collaboration pour *La Monographie du rentier*, remarque que la parodie balzacienne des modèles classificatoires des sciences naturelles est soulignée par le comique du crayon de Grandville qui représente, en lettrine, un rentier en bonnet de coton naissant d'une coquille d'huître².

Flaubert, quant à lui, donne dans *L'Éducation sentimentale* un aperçu de la dérive des théories scientifiques récupérées par la collectivité. Pour Sénecal qui regrette que l'impôt serve à « élever des palais aux singes du Muséum » (230), il ne fait aucun doute que l'engouement pour la zoologie témoigne d'un renversement de l'ordre naturel : l'homme est bien « bête » d'accorder tant d'attention au règne animal³. L'ineptie de l'analogie entre l'homme et l'animal éclate en effet dans le discours de Fumichon, ami des Dambreuse, qui défend, arguments zoologiques à l'appui, le droit à la propriété : « C'est un droit écrit dans la nature ! Les enfants tiennent à leurs joujoux ; tous les peuples sont de mon avis, tous les animaux ; le lion même, s'il pouvait parler, se déclarerait propriétaire ! » (513).

La satire de l'« animalomanie⁴ » ne doit pas faire oublier que l'animalité, dans l'écriture de Flaubert, ne se réduit pas à servir la caricature, ainsi que l'illustrent les articles récents consacrés à *l'Animal et l'animalité chez Flaubert*⁵ qui étudient comment l'auteur s'inscrit contre la science et le positivisme pour réinventer un univers de symboles ambigus⁶, entre signe et présence⁷, au service de l'incarnation comme mystique et esthétique⁸. Dans *L'Éducation sentimentale*, l'animalisation sert, selon Guillaume Gomot, l'érotisme qui ressort de la description de Rosanette « rêv[ant], assise par terre, devant le feu, la tête basse et le genou dans ses deux mains, plus inerte qu'une couleuvre engourdie⁹ » (239). Cependant, de nombreuses

¹ Ph. Kaenel, « Le Buffon de l'humanité... », art. cit., p. 25-26.

² S. Le Men, « La "littérature panoramique" dans la genèse de "La Comédie humaine" : Balzac et "Les Français peints par eux-mêmes" », *L'Année balzacienne*, n° 3, 2002, p. 97.

³ Philippe Kaenel rappelle combien le Muséum et le Jardins des plantes ont eu une grande importance pour les caricaturistes, « Le Buffon de l'humanité... », art. cit., p. 21-22.

⁴ Il existe une caricature de Grandville intitulée *L'Animalomanie ou la prédilection sympatico-logico-physique de l'homme pour la bête*, 1835, Paris, Musée Carnavalet, G. 8609.

⁵ *Revue Flaubert* [en ligne], *Animal et animalité chez Flaubert*, éd. Juliette Azoulai, n° 10, 2010. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue10>

⁶ G. Séginger, « Les métamorphoses du serpent », *Ibid.*

⁷ D. Philippot, « Le rêve des bêtes ; Flaubert et l'animalité », *Ibid.*

⁸ J. Azoulai, « Le bestiaire spirituel de La Tentation : une gnose de l'incarnation », *Ibid.*

⁹ G. Gomot, « *Est-elle bête !... Rosanette : une figure animale de L'Éducation sentimentale ?* », *Ibid.* Le confirme la suite du passage : « Sans y prendre garde, elle s'habillait devant lui, tirait avec lenteur ses bas de soie, puis se lavait à grande eau le visage, en se renversant la taille comme une naïade qui frissonne —, et le rire de ses dents blanches, les étincelles de ses yeux, sa beauté, sa gaieté éblouissaient Frédéric, et lui fouettaient les nerfs ». Sur le serpent et l'érotisme chez Flaubert, voir G. Séginger, « Les métamorphoses du serpent », art. cit.

animalisations du roman tiennent bien de la caricature. Nul doute que les « cheveux encore blonds, et frisés naturellement comme les poils d'un caniche » du père Oudry participent au portrait-charge de ce « petit vieillard replet » (203), comme le confirment les railleries phrénologiques de Sombaz. De même, rien de philosophique, d'érotique ou de mystique n'entre dans l'analogie que Frédéric, par dépit, fait entre Marie Arnoux et une dinde (310).

Inutile de dire que l'animalité, chez Balzac, ne se résume pas davantage à un bestiaire satirique¹, à l'exemple de David qui manifeste l'abnégation de lui-même au profit de Lucien par le recours à la symbolique animale : « Au bœuf l'agriculture patiente, à l'oiseau la vie insouciant, se disait l'imprimeur. Je serai le bœuf, Lucien sera l'aigle » (93). La caricature commence donc quand l'analogie sert l'intention comique ou satirique indissociable, nous l'avons vu, de la définition de la caricature. Le duc de Navarreins, dans *Illusions perdues*, manifeste cette intention au sujet du titre de Rubempré que Lucien aspire à recouvrer², sous peine de rester Chardon parmi les « chardonnerets » que seul le roi, nous dit le duc avec malice, « peut faire le miracle de [...] changer en aigles » (568). L'aigle, noble symbole, n'est plus ici synonyme de courage ou de magnanimité, mais dépend uniquement d'une basse-cour – le calembour s'y prête.

L'animalisation balzacienne prend sa pleine mesure lorsqu'on prolonge le parallèle esquissé entre le romancier et Grandville. En effet, tout en collaborant aux mêmes journaux et ouvrages collectifs illustrés³, Balzac et le caricaturiste ont mené une véritable joute dans l'arène de la reconnaissance publique. Désireux de donner ses lettres de noblesse au métier d'illustrateur, Grandville ne cessera, à travers ses œuvres, de renverser les rapports convenus qui veulent que l'image soit la servante du texte et l'illustrateur l'esclave de l'écrivain⁴. Dans la dernière planche de la *Vie privée et publique des animaux*, il met ainsi les auteurs en cage – Balzac a même droit à une cellule individuelle –, tandis qu'il se représente les dessinant en toute liberté⁵. En réponse à cette démarche d'émancipation, les descriptions et commentaires de ses

¹ Voir les contributions à *La Comédie animale : le bestiaire balzacien* [en ligne], éd. Aude Déruelle, actes de la journée d'étude organisée en 2009, Université Paris Diderot, URL : <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>

² Sur les noms propres dans *Illusions perdues*, voir É. Bordas, « “Le singe ne mangera pas l'ours” : Poétique balzacienne de la dénomination (*Illusions perdues*) », *L'Information Grammaticale*, n° 99, 2003, p. 21-32.

³ Ils ont tous deux collaboré à *La Silhouette* et *La Caricature*, aux *Français peints par eux-mêmes*, et Balzac a donné plusieurs textes pour *Les Scènes de la vie privée et publique des animaux*. Les rapports entre Balzac et Grandville ont été brillamment étudiés par K. Yousif, *Balzac, Grandville and the Rise of Book Illustration*, Burlington, Ashgate, 2012.

⁴ Voir Ph. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880...*, op. cit., p. 179 et 223-232 ; K. Yousif, « Chapter II. Caging the writer, « Les scènes de la vie privée et publique des animaux », *Balzac, Grandville...*, op. cit., p. 79-106.

⁵ K. Yousif, *Balzac, Grandville...*, op. cit., p. 103.

planches par Balzac dans *La Silhouette*¹ et *La Caricature*² attestent que le romancier y trouve surtout une occasion de travailler sa caricature textuelle, mais aussi qu'il y affirme la supériorité de ses compétences sur celles de son rival quand il s'agit de représenter, analyser et dénoncer les mœurs du temps³.

En « Buffon de la satire ⁴ », Grandville a en effet fourni au romancier d'inédites possibilités descriptives. La caricature avait jusqu'alors privilégié comme mode d'expression la métaphore – une girafe couronnée renvoie à Charles X – ou l'hybridation grossière – la tête de Louis XVI sur un corps de cochon⁵. Du côté littéraire, La Fontaine anthropomorphise les comportements animaux mais maintient toujours la distinction physique entre humanité et animalité. Annie Renonciat a montré comment Grandville innove en représentant « l'animal en habit, marchant sur ses deux pieds⁶ ». Grandville se distingue donc de ses prédécesseurs et opère, comme l'indique le titre de son premier recueil, une *métamorphose*⁷. Boris Lyon-Caen et Marie-Ève Thérénty ont souligné cette particularité qui distingue le caricaturiste des auteurs ayant fourni des textes à ses *Scènes de la vie privée et publique des animaux* : « là où le texte s'en tient le plus souvent à présenter l'animal comme un miroir de l'homme, le dessin va plus loin en transformant la comédie humaine en comédie animale⁸ ». C'est ainsi que l'on pourra rapprocher plus spécifiquement de l'esthétique de Grandville certains portraits balzaciens fondés sur l'analogie entre l'homme et l'animal.

Au début d'*Illusions perdues*, Balzac métamorphose les pressiers en Ours en expliquant que le « mouvement de va-et-vient [...] ressemble assez à celui d'un ours en cage, par lequel les pressiers se portent de l'encrier à la presse et de la presse à l'encrier » (65-66). De même, il transforme les compositeurs en Singes, rappelant le « continuel exercice que font ces messieurs pour attraper les lettres dans les cent cinquante-deux petites cases où elles sont contenues » (66). Ces explications garantissent la lisibilité de ces allégories qui traversent tout le roman.

¹ H. de Balzac, « Voyage pour l'éternité », *La Silhouette*, le 15 avril 1830 ; « Mœurs aquatiques », *La Silhouette*, le 20 mai 1830. Ce commentaire de Balzac a été étudié par S. Le Men, « Mœurs aquatiques : une lithographie de Grandville "expliquée" par Balzac », art. cit.

² H. de Balzac, « Bacchanales de 1831 », *La Caricature*, les 17 février et 10 mars 1831.

³ Voir K. Yousif, *Balzac, Grandville...*, op. cit., p. 60.

⁴ Ch. Blanc, *Grandville*, Paris, Émile Audois, 1855, p. 36.

⁵ Voir par exemple G. Doizy et J. Houdré, *Bêtes de pouvoir. Caricatures du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Nouveau Monde, 2010, ou encore A. Duprat, « Ah le maudit animal ! », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 377, 2014, p. 37-57.

⁶ A. Renonciat, *La Vie et l'œuvre de J.-J. Grandville*, op. cit., p. 56.

⁷ *Ibid.*, voir les pages 48-59.

⁸ M.-È. Thérénty et B. Lyon-Caen, « Balzac et la littérature zoologique. Sur les *Scènes de la vie privée et publique des animaux* », *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, éd. Aude Déruelle, mis en ligne sur le site internet du Groupe International de Recherches Balzaciennes en novembre 2013 : <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>

Séchard est un « Ours solitaire [...] incapable de se transformer en Singe ; car, en sa qualité d'imprimeur, il ne sut jamais ni lire ni écrire » (66). Cependant, devenu propriétaire de son imprimerie, il se transforme en dresseur de ménagerie et « dev[ient] très redoutable à ses Singes et à ses Ours » (67). Les tensions avec son fils se résolvent à l'issue du roman puisque, suite à la banqueroute de David, le vieil homme est assuré que « le Singe ne mangera pas l'Ours » (687).

La « physionomie oursine » (69) de l'imprimeur est par ailleurs associée à la description minutieuse de son costume, et l'instinct compétitif de Balzac – lui qui cherche à démontrer que le langage n'a rien à envier au dessin quand il s'agit de proposer une bonne caricature – le pousse à égaler l'exactitude des vêtements revêtus par les animaux de Grandville :

Jérôme-Nicolas Séchard portait depuis trente ans le fameux tricorne municipal, qui dans quelques provinces se retrouve encore sur la tête du tambour de la ville. Son gilet et son pantalon étaient en velours verdâtre. Enfin, il avait une vieille redingote brune, des bas de coton chiné et des souliers à boucles d'argent. Ce costume où l'ouvrier se retrouvait encore dans le bourgeois convenait si bien à ses vices et à ses habitudes, il exprimait si bien sa vie, que ce bonhomme semblait avoir été créé tout habillé : vous ne l'auriez pas plus imaginé sans ses vêtements qu'un oignon sans sa pelure. (70)

Cet habit scrupuleusement décrit n'empêche pas le romancier, à l'exemple de Grandville, d'opérer sur le plan de l'animalisation une transition de la métaphore à la métamorphose. Avec l'ironie du caricaturiste, Balzac présente son analogie comme si elle n'avait rien de figuré et compare, en naturaliste satirique, l'attrait de ce « vieil Ours » pour le vin à celui des ours pour le raisin tel qu'il a été étudié par... Chateaubriand (69). Cette référence au prologue d'*Atala* fait de ce commentaire pseudo-scientifique moins une parodie de l'histoire naturelle – Balzac aurait alors cité Buffon – que du premier romantisme littéraire. Le romancier annonce qu'à l'exotisme des ours des grandes forêts américaines, il substituera le pragmatisme de l'ours des ateliers typographiques contemporains.

Situé au début du roman, ce portrait-charge de Séchard se fait donc programmatique. Grandville donnait déjà une propriété métadiscursive à sa caricature dans *Les Métamorphoses du jour*. En effet, dans « L'Académie de peinture » (fig. 8), il représentait les peintres-singes étudiant d'après modèle. Le texte explique que ces peintres « se sont constitués en *académie* ! En académie, entendez-vous et non en *atelier*¹ », afin de marquer leur autorité dans le domaine des beaux-arts. Dans cette planche, Grandville s'était représenté les bras croisés, fumant, pour

¹ J.-J. Grandville, *Les Métamorphoses du jour*, nouvelle édition, Paris, Garnier Frères, 1869, p. 296.

signaler son refus de participer à ce système¹, et affirmait ainsi la singularité de sa démarche dans le domaine de l'illustration. De même, Balzac marque dans ce portrait-charge de Séchard une rupture avec l'image de l'écrivain inspiré et l'idéalisme de l'œuvre romantique qu'il s'emploiera à démystifier en les replaçant dans la dure réalité du monde de la librairie et du journalisme. Satire de la situation artistique contemporaine et manifeste d'indépendance, cet ours en habits témoigne donc de l'attention prêtée par Balzac aux spécificités de la démarche caricaturale de Grandville avec lesquelles il rivalise par la plume.

Nous pouvons toutefois nous demander si Balzac cherche réellement à faire image par le texte. En effet, les analogies animales sont ici motivées par référence au langage, au jargon typographique. Éric Bordas considère en ce sens que « les majuscules suggèrent une allégorisation figée de la référence, qui dépasse l'objet animal au profit de la mention énonciative, rappel explicitant de la figure en tant que figure² ». Cependant, Balzac insiste sur l'origine corporelle de ces allégories issues des métaphores de l'argot typographique qui renvoient aux mouvements physiques des protes et des pressiers et engage bien le lecteur à se représenter l'activité physique des ouvriers de l'imprimerie par une image mentale qui, les transformant en ours et en singes, pimentera son appréhension de la métaphore verbale.

Par ailleurs, l'« imaginaire intertextuel³ » de l'animalisation balzacienne – les nombreux renvois à La Fontaine – n'est pas incompatible avec la caricature visuelle animalière qui se construit elle-même par référence à ce corpus littéraire, à l'exemple de cette planche de Daumier intitulée « Renouvelé de Lafontaine [sic.]⁴ », représentant un loup au casque prussien, déguisé en berger, qui lorgne avec avidité les moutons marqués du nom des villes à conquérir. La référence littéraire étant souvent constitutive de la caricature visuelle, elle est peut-être, dans le cas d'une caricature textuelle, moins un obstacle qu'une incitation à ce que la « métaphore pre[nne] forme de réalité⁵ » dans l'imagination du lecteur.

C'est donc également le propre de la caricature visuelle que de jouer avec le langage. La métamorphose, si elle constitue la grande originalité de la caricature de Grandville, s'appuie souvent, dans le même temps, sur la métaphore. Le sens figuré d'une expression s'actualise par exemple dans l'image qui représente le sens propre. Le langage et le jeu qu'il permet sur les

¹ K. Yousif, *Balzac, Grandville...*, op. cit., p. 43.

² É. Bordas, « “Le singe ne mangera pas l'ours”... », art. cit., p. 30.

³ É. Bordas, « “Le singe ne mangera pas l'ours”... », art. cit., p. 30.

⁴ H. Daumier, « Renouvelé de La Fontaine », *Actualités, Le Charivari*, le 10 octobre 1867, LD 3599. Caricature analysée par E. H. Gombrich, « L'arsenal des humoristes », art. cit., p. 137.

⁵ *Ibid.*, p. 127.

sens propre et figuré est sans cesse convoqué par les caricaturistes comme par les romanciers, ce que nous illustrerons à travers la fameuse charge de la seiche et du héron, fomentée par Lousteau sur une idée de Lucien qui souhaite se venger de Mme de Bargeton et du baron du Châtelet. Balzac est ici fidèle au modèle des *Fables* de La Fontaine, et son choix de la seiche et du héron renvoie à la double fable « Le Héron - La Fille »¹. Cependant, s'ajoute à cette référence intertextuelle une allusion à une planche des *Métamorphoses du jour* qui représente un vieux maquereau poussant sa dinde de fille dans les bras d'un hibou grand-duc : « Monseigneur... je vous présente mes hommages ainsi que ma fille² » (fig. 9).

Ce rapprochement paraîtra d'autant moins fortuit que l'histoire particulière de cette planche est bien reflétée par le contexte fictionnel d'*Illusions perdues*. Henri Béraldi note que cette caricature comporte « une allusion plus que transparente à une aventure galante du jeune duc de Chartres³ ». Derrière la satire de mœurs se cache ainsi une caricature *ad hominem* et une satire politique voilée. Cette double dimension est également propre à l'article de Lousteau qui, tout en présentant des animaux « à clef », poursuit un but politique : « ce baron est un beau de l'Empire, il est ministériel, il nous va » (390), confirme le journaliste à Lucien. Sans le commentaire d'Henri Béraldi, cette allusion politique de Grandville nous serait demeurée inconnue et elle était peut-être passée inaperçue aux yeux d'un lecteur non averti. De même, Balzac précise au sujet de la caricature de la seiche et du héron que « le parallèle bouffon [...] plaisait sans qu'on eût besoin de connaître les deux personnes desquelles on se moquait » (403), signalant ainsi comment Grandville et les journalistes de son roman se sont mis à couvert d'un procès, donnant à leur satire politique les allures générales d'une fable. Henri Béraldi rappelle néanmoins que cette caricature de Grandville « apporta un petit élément de scandale qui n'était pas pour nuire, au contraire, *Les Métamorphoses* firent fureur⁴ ». Ce succès sera également celui de la seiche et du héron – « Madame de Bargeton est décidément appelée l'*os de seiche* dans le monde, et Châtelet n'est plus nommé que le *baron Héron* » (461) –, dont les aventures se déclineront dans le journal satirique sur le modèle de la caricature de presse. Finalement, Balzac note que « cette plaisanterie [...] eut, comme on sait, un retentissement énorme dans le faubourg

¹ Sophie Duval développe : « D'un point de vue intertextuel, cet échassier évoque la fable double de La Fontaine intitulée "Le Héron – La Fille" : le fabuliste y raconte comment le Héron, pour avoir dédaigné des chères plus appétissantes, finit par avaler un limaçon ; puis il relate l'histoire d'une Fille précieuse et "un peu trop fière" qui, à force de refuser de bons partis peu à son goût, doit, déchue par l'âge, se contenter d'un "malotru". Par croisement des deux récits, dans la fable de Lousteau, Châtelet, métamorphosé en Héron, s'efforce d'"avaler" la seiche, tandis que Mme de Bargeton, en Fille défraîchie et cassante, s'étant détournée de Lucien, "se trouv[e] à la fin tout aise et tout heureuse / De rencontrer" le baron. », « Janus, Janot et Finot. Convention auctoriale et illusion réaliste dans *Un grand homme de province à Paris* », *Poétique*, n° 141, 2005, p. 28.

² Grandville, *Les Métamorphoses du jour*, op. cit., chapitre XXXVIII, p. 209-213. La planche est insérée avant le chapitre.

³ H. Béraldi, « Grandville », *Les Graveurs du XIXe siècle...*, op. cit., t. VII, p. 204.

⁴ *Ibid.*

Saint-Germain, et fut une des mille et une causes des rigueurs apportées à la législation de la Presse » (403), comme le fut également cette planche de Grandville.

Dans *Illusions perdues*, la référence intertextuelle à la Fontaine se double donc d'une référence intermédiaire aux *Métamorphoses du jour*, elles-mêmes pensées par Grandville au prisme du modèle littéraire de la fable. En outre, le caricaturiste suscite une interprétation métaphorique, d'ordre verbal : il « n'appelle pas seulement le regard, mais exige une lecture¹ ». Sur cette planche des *Métamorphoses du jour*, il représente le jeune duc de Chartres sous les traits d'un grand-duc : la polysémie du terme rappelle son titre nobiliaire et désigne indirectement la cible réelle de la satire. Le grand-duc convole avec une jeune dinde, et nul n'est besoin d'insister sur ce parallèle usuel qui souligne tant l'inexpérience, la naïveté, la maladresse que la fatuité de sa maîtresse. C'est à son père, maquereau au sens physique et moral, que cette dinde doit ce rendez-vous galant, car il espère, en favorisant cette liaison, obtenir un mariage avantageux². Ce poisson en habit paraît fort incongru, ce qui accentue encore le décalage comique entre le sens propre et le sens argotique. Grandville ancre donc ses métamorphoses sur des métaphores, et cette double dimension – textuelle et visuelle – semble aussi particulièrement intéresser Balzac.

En effet, si l'os de seiche nous paraît aujourd'hui peu propre à éveiller une image mentale, Pierre Larousse nous assure que « tout le monde », au XIX^e siècle, se le représente facilement³. Cependant, Balzac s'appuie moins sur l'image mentale que sur les prolongements métaphoriques offerts par le langage. L'os évoquera négativement la maigreur de Louise, tandis que l'expression « tomber sur un os » nous indique l'impossibilité – M. Bargeton étant encore en vie – des démarches de séduction du baron Châtelet. Le jeu homonymique entre seiche et sèche fait redondance (os/sec), ce qui correspond à l'accentuation du trait dans la caricature. La seiche et son jet d'encre, comme le note Sophie Duval, est un motif tout trouvé, puisque, selon Lousteau, le journal manque précisément d'une « bête noire » (390)⁴.

Balzac raccorde ainsi sa métaphore caricaturale à l'univers du journalisme. L'encre de la seiche évoque celle de l'imprimerie, alors que l'os de seiche est, nous dit Pierre Larousse,

¹ A. Renonciat, *La Vie et l'œuvre de J.-J. Grandville*, op. cit., p. 182.

² Annie Renonciat a identifié les espèces animales et décrit la composition de cette planche, *Ibid.*, p. 52.

³ « Tout le monde connaît le biscuit de mer que l'on suspend dans les cages des petits oiseaux et afin que ces oiseaux y trouvent à aiguïser leur bec et à détacher des parcelles de carbonate de chaux ; c'est l'os de seiche dont nous avons parlé. », P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., t. XIV, p. 488.

⁴ S. Duval, « Janus, Janot et Finot... », art. cit., p. 27-28. Sophie Duval s'intéresse à « l'origine [...] suspecte » de cette métaphore qui « renvoie à la figure de l'auteur, qui se plaît à jouer des mots, des références et des courts-circuits énonciatifs. », *Ibid.*, p. 29-30.

utilisé pour nettoyer le papier¹. En outre, la seiche est un animal qui se sert de son encre comme d'une arme en cas de danger, à l'instar du journaliste qui compte survivre dans la faune sauvage de la presse parisienne. Comme celle de Grandville, la caricature animalière balzacienne joue sur la juxtaposition des sens propre et figuré. En retour, ces jeux de langage appellent chez le lecteur de nouvelles représentations, qui sont moins le résultat d'associations d'idées que de superpositions d'images. Sophie Duval note que l'os de seiche évoque d'emblée le volatile qui s'en nourrit², et imagine que le héron, « pleuré par la Seiche » (461) dans l'article de Lousteau, est peut-être mort « étranglé par l'os³ », prolongement visuel avant d'être textuel. Dans *L'Éducation sentimentale*, cette association icono-textuelle est également propre à l'article satirique d'Hussonnet, « Une poulette entre trois cocos » (356). À ramener les sens figurés aux sens propres, nous imaginons facilement une petite poule entourée de trois coqs, animal dont l'orgueil belliqueux est proverbial et qui rappelle, par métaphore, le duel de Frédéric et de Cisy dans lequel Arnoux s'est interposé. Langage et image se conjuguent donc, dans la caricature visuelle et textuelle, pour proposer au lecteur des représentations risibles et des réseaux de sens métaphoriques.

De l'animal au végétal, il n'y a qu'un pas. Della Porta avait d'ailleurs prolongé ses études de physiognomonie et abordé la phytognomonie, comparant notamment l'anatomie humaine aux différentes parties des plantes⁴. Dans le domaine de la caricature, on sait la fortune de l'analogie entre Louis-Philippe et la poire développée par Philipon. Flaubert, dans *L'Éducation sentimentale*, compare le héros à une plante : Frédéric, accoudé au balcon, devisant avec Deslauriers, ressent « un immense bien-être, voluptueusement stupide, comme une plante saturée de chaleur et d'humidité » (193). L'épithète « stupide » accentuée par l'adverbe « voluptueusement » signale la caricature⁵. Dans *Illusions perdues*, Mme de Saintot, une « espèce de figure assez semblable à une fougère desséchée [...] » (150), fait l'objet d'une double régression : une première la transforme en fougère, une seconde lui ôte jusqu'à sa vitalité de végétal en précisant qu'elle est desséchée. De l'animé à l'inerte, la réification s'ajoute aux procédés de la caricature. M. de Saintot, « homme haut en couleur, grand et gros, appar[âit] remorqué par sa femme », comme un objet. Dans *L'Éducation sentimentale*, les « cheveux, de

¹ P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., t. XIV, p. 488.

² S. Duval, « Janus, Janot et Finot... », art. cit., p. 28.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ G. B. Della Porta, *Phytognomonica*, Napoli, Orazio Salviani, 1588.

⁵ Notons que l'analogie avec le règne végétal n'est pas en soi caricaturale, par exemple lorsque Mme Dambreuse est comparée à « une fleur de haute culture » (358), voir à ce sujet G. Gomot, qui évoque les analogies végétales dans *L'Éducation sentimentale*, in « Est-elle bête !... Rosanette : une figure animale de *L'Éducation sentimentale* ? », art. cit.

couleur jaune » de Roque « ressembl[ent] à une perruque » (168), ce qui réduit toute sa personne au statut de postiche. Dans *Illusions perdues*, on compte parmi la société de Mme de Bargeton « deux ou trois fils de famille », si discrets qu'ils sont intégrés au décor, « timides, silencieux, parés comme des châsses » (156).

Il n'est finalement pas rare que les procédés d'animalisation, de végétalisation et de réification soient conjugués. M. de Bargeton qui se distingue par son « nez de carlin poussif » (143), reste « planté sur ses deux hautes jambes comme une cigogne sur ses pattes » (144). Cet animal hybride, lorsqu'il est bichonné par sa femme, se transforme en objet : « Louise avait pris soin de lui comme on prend soin d'un manteau ; elle le tenait propre, le brossait, le serrait, le ménageait » (145). L'amalgame entre l'animalisation et la réification produit un effet incongru qui renforce le comique : M. Bargeton, « se sentant ménagé, brossé, soigné comme un manteau » a « contracté pour sa femme une affection canine » (145). La même association entre animal domestique et objet décoratif ressort de la caricature de Zéphirine dite Zizine, aux petits soins pour Francis du Hautoy :

elle le ouatait, l'embéguinait, le médicinait ; elle l'empâtait de mets choisis comme un bichon de marquise ; elle lui ordonnait ou lui défendait tel ou tel aliment ; elle lui brodait des gilets, des bouts de cravates, et des mouchoirs ; elle avait fini par l'habituer à porter de si jolies choses qu'elle le métamorphosait en une sorte d'idole japonaise. (153)¹

Notons que, dans cet exemple, l'animalisation et la réification s'inscrivent dans une série d'accumulations entre points virgules qui mime syntaxiquement l'exagération des traits de la caricature visuelle.

Balzac, en maître de la caricature, réalise enfin un morceau de bravoure lorsqu'il combine, dans les premières pages d'*Illusions perdues*, la végétalisation et la réification dans le long portrait-charge du Père Séchard :

Sa passion laissait sur sa physionomie oursine des marques qui la rendaient originale. Son nez avait pris le développement et la forme d'un A majuscule corps de triple canon. Ses deux joues veinées ressemblaient à ces feuilles de vigne pleines de gibbosités violettes, purpurines et souvent panachées. Vous eussiez dit d'une truffe monstrueuse enveloppée par les pampres de l'automne. Cachés sous deux gros sourcils pareils à deux buissons chargés de neige, ses petits yeux gris, où pétillait la ruse d'une avarice qui tuait tout en lui, même la paternité, conservaient leur esprit jusque dans l'ivresse. [...] Il était court et ventru comme beaucoup de ces vieux lampions qui consomment plus d'huile que de mèche ; [...] (69-70)

¹ J.-L. Diaz décompte quelques autres de ces « comparaisons à effet comiques » dans ses considérations sur « La littérature des images », in *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 150-153.

L'ours, le nez en A (exagéré par la précision « majuscule corps de triple canon »), les feuilles de vignes (accentuées par le développement « pleines de gibbosités violettes, purpurines et souvent panachées »), la truffe, les sourcils-buissons, la réification dégradante en « vieux lampion » forment une accumulation fantaisiste qui rapproche cette caricature des portraits phytomorphes d'Arcimboldo qui constituaient, selon Champfleury, un vaste répertoire pour les caricaturistes¹.

Aucun portrait-charge de *L'Éducation sentimentale* n'est aussi développé, mais on retrouve à plusieurs reprises chez Flaubert le dédoublement des procédés d'animalisation et de réification, par exemple dans cette description de l'orchestre de *L'Alhambra* : « Les musiciens, juchés sur l'estrade, dans des postures de singe, raclaient et soufflaient, impétueusement. Le chef d'orchestre, debout, battait la mesure d'une façon automatique » (138). La « façon automatique » dont le chef dirige ses musiciens réifie toute la scène, tandis que le verbe « râcler » marque la dégradation et que l'adverbe « impétueusement » traduit l'exagération. Quant au singe, il est, en tant qu'allégorie de la peinture et de la *mimesis*², l'un des animaux privilégiés par la caricature, notamment en tant que contrefaçon de l'être humain qu'il copie de manière mécanique (d'où le verbe « singer »), particulièrement désigné pour figurer les rapins d'atelier³ et, par extension, les musiciens, les poètes ou les romanciers. Dans *Illusions perdues*, d'Arthez mettra en garde Lucien contre le risque de n'être que « le singe de Walter Scott⁴ » (298).

Ailleurs, la Vatnaz se met au piano pour relancer le bal de Rosanette en passe de s'essouffler :

¹ Champfleury juge négativement cette récupération des fantaisies d'Arcimboldo par les caricaturistes : « Il ne se doutait pas de la riche succession qu'il laissait aux dessinateurs sans imagination, car, depuis, ont-ils assez repris dans le magasin aux accessoires de la caricature ces motifs plus baroques que comiques, ces pièces d'un jeu de patience particulier où des boudins forment le nez d'un charcutier, une poêle à frire le menton d'un cuisinier ! », *Histoire de la Caricature sous la Réforme et sous la Ligue...*, *op. cit.*, p. 162.

² B. Marret, *Portraits de l'artiste en singe*, Paris, Somogy, 2001.

³ M. Melot *L'Œil qui rit...*, *op. cit.*, p. 78 et suivantes ; Bertrand Tillier montre à ce titre que le caricaturiste est parfois assimilé à un singe, et note au sujet du trio Coriolis-Anatole-Vermillon dans *Manette Salomon* des Goucourt : « Coriolis peint, Anatole le caricature et Vermillon imite le parodiste. Mais Anatole, qui est « né avec des malices de singe », finit par singer le singe et s'épuise dans ce jeu sans fin d'imitations », « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », *art. cit.*, p. 273-74. Notons qu'Anatole n'est pas seulement *mimesis* (singe), mais aussi simulacre (perroquet). À ce sujet, voir N. Preiss, « Le cheval de Troie est de retour : la blague dans le *Journal des Goncourt* », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 10, 2003, p. 211-232.

⁴ A ce sujet voir É. Bordas, « «Le singe ne mangera pas l'ours»... », *art. cit.*, p. 30.

[Elle] entama une contredanse avec furie, tapant les touches comme un cheval qui piaffe, et se dandinant de la taille, pour mieux marquer la mesure. La Maréchale entraîna Frédéric, Hussonnet faisait la roue, la Débardeuse se disloquait comme un clown, le Pierrot avait des façons d'orang-outang, la Sauvagesse, les bras écartés, imitait l'oscillation d'une chaloupe (211).

L'animalisation fait de la Vatnaz une créature hybride entre le cheval et le dindon, tandis qu'Hussonnet est métamorphosé en paon. Le Pierrot et le clown participent à la caricature en tant que réductions simplificatrices de l'être. Leur parenté avec la caricature est soulignée par Baudelaire qui la met en parallèle avec les clowns anglais et la figure de Pierrot¹. Michel Melot parle d'« effet de la marionnette »², et Deslauriers, à *L'Alhambra*, « se dém[ène] comme une grande marionnette » (138) au son de l'orchestre mécanique³.

Notons que les caricatures parodiant les œuvres exposées au Salon recourent souvent à ce procédé de mécanisation. Le caricaturiste Bertall, par exemple, transforme en pantins les *Paysans de Flagey revenant de la foire* de Courbet⁴. Michel Melot, pour décrire ce procédé de la caricature, prend appui sur Bergson et ses fameux développements sur le pantin à ficelle et le diable à ressort⁵, raisonnements qui aboutissent notamment à cette règle : « est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donnent [...] l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique⁶ ». Le fameux axiome selon lequel le comique résulte « du mécanique plaqué sur du vivant⁷ » semble bien s'appliquer également aux danseurs des bals de *L'Éducation sentimentale*.

Cependant, ces scènes flaubertiennes ont aussi été perçues comme relevant de l'« unheimlich », plus proches de « l'inquiétante étrangeté » freudienne que du rire bergsonien⁸. Alan Raitt notait au sujet du bal chez Rosanette : « cette cohue de personnages assumant tous des identités fictives produit un effet d'irréalité, d'inauthenticité qui par moments est bien près

¹ Voir ses propos sur la pantomime anglaise, dans *De l'essence du rire...*, op. cit., p. 538-539. N'oublions point Champfleury qui, parallèlement à ses volumes d'*Histoire de la caricature* publie ses *Souvenirs des funambules*, confirmant le lien entre caricature et commedia dell'arte.

² M. Melot, *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 37.

³ Sur les rapports entre marionnettes et caricature au XIX^e siècle, notamment chez Maurice Sand et Lemerrier de Neuville, voir le chapitre « Marionnettes et Guignols », in B. Tillier, *À la charge !...*, op. cit., p. 137-147.

⁴ Bertall, « Le retour du marché, par Courbet, maître peintre », *Le Journal pour rire*, le 7 mars 1851, caricature reproduite par B. Tillier, *À la charge !...*, op. cit., p. 211.

⁵ H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1940], éd. F. Worms, G. Sibertin-Blanc, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 53-60.

⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁷ *Ibid.*, p. 29. Pour une révision qui invalide ce célèbre axiome, voir A. Vaillant, « Le Lyrisme de l'ironie », in *Esthétique du rire*, op. cit., p. 277-305 et *La Civilisation du rire*, op. cit., p. 49-52. Nous pensons que, s'il est juste de ne pas faire du « mécanique plaqué sur du vivant » l'essence du rire, cet axiome ne décrit pas moins un de ses mécanismes courants.

⁸ Un rapprochement très stimulant entre ces essais de Freud et Bergson est proposé par J.-L. Giribone, *Le Rire étrange, Bergson avec Freud*, Paris, Éditions du Sandre, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 2008.

d'être cauchemardesque¹ ». Cette incertitude entre rire et inquiétante étrangeté concerne aussi la caricature, comme le remarquait Baudelaire au sujet de Grandville : « Il y a des gens superficiels que Grandville divertit ; quant à moi, il m'effraye² ». De fait, son « Concert à la Vapeur » (fig. 10), qui représente des musiciens aux corps mécaniques surmontés d'une tête humaine grimaçante, est susceptible de susciter le rire, mais également l'impression d'inquiétante étrangeté³. Notons que si le pantin et la marionnette fascinent parce qu'ils sont animés, ils évoquent également, par les fils qui les meuvent, la pendaison. Daumier représente ainsi les membres du gouvernement de Louis-Philippe, pendus devant le panthéon, où le comique (d'Argout pendu par son nez) cède le pas à l'horrible (visages défigurés par la strangulation, derniers accès de vie désespérés)⁴.

L'animation mécanique qui fonde le comique du pantin selon Bergson, a pour corollaire l'anthropomorphisation ou l'animation des objets, procédé inverse de la réification des êtres humains. Dans *L'Éducation sentimentale*, Hussonnet porte un regard de caricaturiste sur la prise des Tuileries. Il observe le magot sur le trône (un renvoi à la caricature de Daumier citée plus haut) et interprète la scène sur le mode de la blague. Hussonnet brosse alors une caricature qui passe par l'anthropomorphisation du fauteuil qu'il apostrophe : « Pauvre vieux ! dit Hussonnet, en le voyant tomber dans le jardin » (430)⁵. Flaubert avait initialement précisé « Pauvre vieux symbole⁶ », et cette correction signale la mort du corps glorieux du roi – Louis-Philippe est tout au plus une poire ou un magot –, mais aussi l'essoufflement révolutionnaire de 1848 qui n'est qu'une caricature de 1789, puisque ce n'est finalement que le fauteuil – vidé de sa valeur de « symbole » – qui est « promené ensuite jusqu'à la Bastille, et brûlé » (430).

L'anthropomorphisation des objets montre que la caricature ne se concentre pas uniquement sur le corps anatomique, mais se prolonge dans les habits, les accessoires, les espaces : autant d'enveloppes que le caricaturiste intègre à sa panoplie de procédés.

¹ A. Raitt, « La décomposition des personnages dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit., p. 159. Voir également, G. Gomot qui souligne la tonalité fantastique, « opaque et presque inquiétante » des objets, des animaux et de la nature dans le roman, in « *Est-elle bête !... Rosanette : une figure animale de *L'Éducation sentimentale* ?* », art. cit.

² Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 558.

³ J.-J. Grandville, *Un autre monde*, op. cit., p. 17. M. Melot a souligné la possible dimension angoissante de ses caricatures, dont certains riront et d'autres s'inquiéteront, in *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 182.

⁴ H. Daumier, *Les Honneurs du Panthéon, La Caricature*, le 23 octobre 1834, LD 92. Michel Melot consacre un chapitre à « L'humour noir et la mort » dans la caricature, *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 182-188.

⁵ Soulignons que l'anthropomorphisation des choses, aspect important de la poétique flaubertienne, ne se résume pas à la caricature : voir par exemple le fétichisme de Frédéric pour les objets de Marie Arnoux. Nous renvoyons à l'article de G. Gomot qui développe cet aspect sur la base des remarques de Proust et Sartre sur le style de Flaubert, « *Est-elle bête !... Rosanette : une figure animale de *L'Éducation sentimentale* ?* », art. cit.

⁶ Nous remercions Nathalie Preiss qui nous a fourni cette précieuse indication.

Costumes et attributs

La première extension du corps que nous aborderons est une variante particulière de la réification qui consiste à réduire l'être à son costume ou à un accessoire qui fonctionnent alors comme des attributs allégoriques. La transposition textuelle de ce procédé de la caricature se fera par la synecdoque ou la métonymie. Ernst H. Gombrich note à raison que les habits et accessoires sont autant d'« éléments de différenciation qui induisent des significations particulières », mais ne servent pas nécessairement la caricature¹. Encore une fois, ils devront mettre en valeur l'intention du caricaturiste, visible d'une part dans la prise en charge énonciative de la description, d'autre part dans la reprise des procédés rhétoriques définis plus haut.

Chez Balzac, on perçoit la caricature surtout dans le discours explicatif qui inmanquablement accompagne la description :

Jérôme-Nicolas Séchard portait depuis trente ans le fameux tricorne municipal, qui dans quelques provinces se retrouve encore sur la tête du tambour de la ville. Son gilet et son pantalon étaient en velours verdâtre. Enfin, il avait une vieille redingote brune, des bas de coton chinés et des souliers à boucles d'argent. Ce costume où l'ouvrier se retrouvait encore dans le bourgeois convenait si bien à ses vices et à ses habitudes, il exprimait si bien sa vie, que ce bonhomme semblait avoir été créé tout habillé : vous ne l'auriez pas plus imaginé sans ses vêtements qu'un oignon sans sa pelure. (70)

La caricature balzacienne, à la lire aujourd'hui, perd peut-être un peu de sa force imagée pour un lecteur qui ne maîtrise pas l'histoire du costume, mais reste lisible grâce aux précisions du narrateur. Par ailleurs, la description de l'habit de Séchard reprend le procédé du contraste, la « vieille redingote brune » s'oppose aux « souliers à boucles d'argent », formant une hybridation comique de l'ouvrier et du bourgeois. L'exagération perce dans ce « fameux tricorne municipal » et la dégradation de la couleur verte en verdâtre participe à l'étiollement du vêtement, suggérant la décrépitude du personnage et soulignant son avarice.

Chez Flaubert, les attributs sont visiblement associés à la caricature lorsqu'ils accompagnent les procédés de réduction et d'exagération et lorsqu'ils sont explicitement mis au service de la dégradation d'un personnage ou d'une scène. Lors de la première soirée que Frédéric passe chez les Dambreuse, les convives masculins ne sont qu'« une seule masse noire, où les rubans des boutonniers mettaient des pointes rouges çà et là, et que rendait plus sombre la monotone blancheur des cravates » (255), costumes qui traduisent l'humeur générale,

¹ E. H. Gombrich, « L'arsenal des humoristes », art. cit., p. 137.

modalisée par l'adjectif « monotone » : « tous paraissaient s'ennuyer » (255). De même, au *Club de l'Intelligence*, l'auditoire est réduit à une succession de vêtements : « Sur ces lignes de paletots à collets gras, on voyait de place en place le bonnet d'une femme ou le bourgeron d'un ouvrier » (449).

Si l'habit noir, comme le remarquaient Musset et Baudelaire, tend à faire croire à une « égalité universelle »¹, le costume continue donc de susciter des commentaires sur le statut social et professionnel. Le narrateur flaubertien nous dit, au sujet de Sénécal, que « tout son costume sentait le pédagogue et l'ecclésiaste » (109). Le « chapeau, à larges bords, posé sur une console [...] plein de brochures » (336) résume le caractère de son propriétaire, l'oncle de Cisy, qui « profite de ses voyages dans la capitale pour s'instruire » (336). Chez Balzac, la caricature des métiers de la librairie passe également par le truchement de la description du costume, citons à titre d'exemple cette description de l'habit de Barbet dans *Illusions perdues* :

Barbet avait une méchante redingote boutonnée par un seul bouton, son col était gras, il gardait son chapeau sur la tête, il portait des souliers, son gilet entr'ouvert laissait voir une bonne grosse chemise de toile forte. (345)

L'accumulation des signes dégradants – la « méchante redingote », l'unique bouton, le gras du col, la mauvaise facture de sa chemise –, confirment le statut de Barbet, « libraire trembleur, qui vit de noix et de pain » (346).

Ce parallèle convenu entre le statut professionnel et les attributs *ad hoc* est ironisé par Flaubert lorsqu'il décrit les tentatives de formation avortées de Frédéric qui prend soin de s'affubler des attributs nécessaires. Le jeune homme porte « sous son bras un buvard tout neuf » (70) pour se rendre aux cours de droit, s'achète tous les « ustensiles » utiles à ses cours de peinture – « une boîte de couleur, des pinceaux, un chevalet » (108). Chez Pellerin, il « endoss[e] » une « robe de moine » (92) qui signale ironiquement son goût romantique pour le médiéval². À considérer la teneur de la discussion de Frédéric avec le peintre qui porte sur les maîtresses d'Arnoux et l'honnêteté conjugale de son épouse (93), cette robe monacale annonce

¹ Charles Baudelaire développe : « Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non-seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique ; - une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement », « De l'héroïsme de la vie moderne », *Salon de 1846*, *op. cit.*, p. 494. On lit sous la plume de Musset : « Qu'on ne s'y trompe pas : ce vêtement noir que portent les hommes de notre temps est un symbole terrible ; pour en venir là, il a fallu que les armures tombassent pièce à pièce et les broderies fleur à fleur. C'est la raison humaine qui a renversé toutes les illusions ; mais elle en porte elle-même le deuil, afin qu'on la console. », *La Confession d'un enfant du siècle*, *Œuvres complètes en prose*, *op. cit.*, p. 72.

² Voir la note de P.-M. de Biasi dans notre édition de référence.

aussi la teneur platonique et purement spirituelle à laquelle est condamnée l'histoire d'amour entre Frédéric et Marie.

Les costumes et accessoires sont donc autant d'attributs allégoriques que les romanciers, à l'instar des caricaturistes, mettent au service de la satire des personnages. Ils servent d'autant mieux la caricature quand ces derniers croient fermement à l'équivalence de l'être et du paraître. Parmi les vêtements les plus caricaturés, l'uniforme militaire tient la palme, particulièrement celui de la garde nationale, à tel point qu'on ne sait plus si le ridicule émane de l'habit ou de celui qui le porte avec une telle fatuité qu'il en devient risible. Daumier, pour ne citer qu'un exemple, représente ainsi deux gardes nationaux admirant leur uniforme, planche d'une série significativement intitulée *Coquetterie*¹. Frédéric considère, dans *L'Éducation sentimentale*, que les soldats sont « aussi bêtes que leur giberne » (467), ridicule renforcé par les discussions de la troupe dont « l'entretien capital » porte « sur le remplacement des buffleteries par le ceinturon » (467). Pourtant, le jeune homme ne se comporte pas autrement lorsque, songeant à une place au gouvernement, il est surtout « séduit par le costume que les députés, disait-on, porteraient » : « Déjà, il se voyait en gilet à revers avec une ceinture tricolore », « prurit, hallucination » (444) qui le décide à tenter sa chance dans les clubs.

Ce dernier exemple nous incite à prolonger notre propos par une réflexion sur le parallèle entre mode et caricature particulièrement visible chez Gavarni qui, tout en livrant de nombreuses séries satiriques à *La Caricature* et au *Charivari* a aussi été un collaborateur de *La Mode*, de *L'Artiste*, du *Figaro* et du *Monde dramatique*, pour ne citer que quelques revues². Il convient de noter que, durant les années 1840, *Le Charivari* alterne la publication de ses caricatures avec celle de ses planches de modes qui mettent en valeur les célèbres costumes d'Humann³.

Chez Gavarni, notent les Goncourt, le langage du corps s'étend au vêtement : « ses plis parlent, sa coupe raconte, ses trous avouent⁴ ». Balzac, dans son article du 2 octobre 1830 publié dans *La Mode*, associe Gavarni à la petite révolution qu'il entend lui-même opérer dans le domaine romanesque en regard du rôle donné aux dessins de modes, « jusqu'ici considérés [...] »

¹ H. Daumier, « Ma foi, je ne sais pas comment ils étaient à Austerlitz, mais ça ne pouvait guère être mieux », *Coquetterie*, *Le Charivari*, le 26 avril 1840, LD 742

² Voir le catalogue raisonné de J. Armelhaut et E. Bocher qui classe les séries de Gavarni par « journaux et revues », *L'Œuvre de Gavarni*, op. cit. Nous rappelons que nous référons aux lithographies de Gavarni selon le numéro d'inventaire de ce catalogue.

³ Ce qui mène Baudelaire à constater que Gavarni n'est pas « précisément un caricaturiste », mais plutôt un « croqueur de scènes pittoresques », *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 571.

⁴ J. et E. de Goncourt, *Gavarni, L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 145.

que comme un objet de peu d'importance¹ ». Il reconnaît que cet art relève d'un « style indescriptible que vingt pages n'expliqueraient pas² » et note que Gavarni a su « épouser [ses] idées » et « rendre l'esprit d'un vêtement, la pensée d'une robe, la grâce d'un fichu³ ». Balzac tirera profit de cette analyse des lithographies de Gavarni dans *Illusions perdues*⁴, particulièrement lors de la scène de l'Opéra. La robe de province portée à cette occasion par Mme de Bargeton est « risible » et fonctionne comme synecdoque du ridicule de toute sa personne, ce que le narrateur souligne par un attelage, « la robe et la femme étaient sans grâce ni fraîcheur » (250), et appuie encore par une comparaison : « le velours était miroité comme le teint » (250). Lucien s'avère encore ignorant de ce langage des apparences, et « ne devin[e] pas le changement que feraient dans la personne de Louise une écharpe roulée autour du cou, une jolie robe, une élégante coiffure » (251).

Ignorant, Lucien est toutefois conscient de la nécessité d'être à la mode et en tire un amer constat : « Quelle femme eut deviné ses jolis pieds dans la botte ignoble qu'il avait apportée d'Angoulême ? Quel jeune homme eût envié sa jolie taille déguisée par ce sac bleu qu'il avait cru jusqu'alors être un habit ? » (246). Le choix du discours indirect libre, si l'on accepte qu'il modalise ici une désolidarisation du narrateur, donne à ce questionnement existentiel une teinte moins dramatique qu'ironique. Même polyphonie dans *L'Éducation sentimentale*, où l'ironie du narrateur perce dans le discours indirect libre laissant entendre les amères réflexions de Frédéric qui suivent l'annonce de son revers de fortune :

Il ne pouvait loger toujours au quatrième, avoir pour domestique le portier, et se présenter avec de pauvres gants noirs bleuis du bout, un chapeau gras, la même redingote pendant un an. Non, non ! jamais ! (164-165).

La même préoccupation est visible chez les jeunes gens représentés par Gavarni, dans cette planche qui illustre initialement, sans intention caricaturale, les *Costumes d'Humann* :

¹ H. de Balzac, « Gavarni », art. cit., p. 780.

² *Ibid.*, p. 779.

³ *Ibid.*, p. 780.

⁴ Il convient de souligner que Balzac n'a pas attendu de rencontrer Gavarni pour théoriser la démarche et codifier la cravate, et qu'il reconnaît en Gavarni davantage un égal qu'un modèle. De nombreuses scènes de Gavarni postérieures à *Illusions perdues* « reprennent » des images balzaciennes, et si le dessinateur a pu inspirer le romancier, l'inverse et tout aussi vrai. Toutefois, la critique a noté que Balzac demandait conseil à Gavarni pour les scènes de la vie élégante, sphère que le caricaturiste connaissait mieux que lui, voir J. Valléry-Radot, « Un grand peintre des mœurs de son temps : Gavarni », art. cit., p. 13.

- Combien ça te coûte-t-il un habit comme ça ?
- Je ne sais pas.
- Dieu veuille, mon cher, que tu ne le saches jamais¹.

Les jeunes hommes sont donc tous soucieux de suivre les dernières modes, pénétrés de cet axiome du narrateur balzacien selon lequel « la question du costume est d'ailleurs énorme chez ceux qui veulent paraître avoir ce qu'ils n'ont pas, car c'est souvent le meilleur moyen de le posséder plus tard » (245).

Dégrisé par son arrivée à Paris, Lucien se livre à une auto-caricature, visant le mauvais goût de sa mise provinciale :

[Lucien] reconnut la laideur de sa défroque, les défauts qui frappaient de ridicule son habit dont la coupe était passée de mode, dont le bleu était faux, dont le collet était outrageusement disgracieux, dont les basques de devant, trop longtemps portées, penchaient l'une vers l'autre ; les boutons avaient rougi, les plis dessinaient de fatales lignes blanches. Puis son gilet était trop court et la façon si grotesquement provinciale que, pour le cacher, il boutonna brusquement son habit [...] (244)

La caricature naît toujours des mêmes procédés : anthropomorphisation de cet habit « ridicule », dégradation (« passé de mode », « le bleu était faux », « les boutons avaient rougi », « fatales lignes blanches »), antéposition de l'adverbe devant l'épithète afin de marquer l'exagération (« outrageusement disgracieux », « grotesquement provinciale »), hyperboles négatives (« trop longtemps portées », « trop court »), le tout dans une longue accumulation. Les personnages de roman sont les premiers à accorder de l'importance à leur extérieur, et ce qu'ils prennent au sérieux fait pour le lecteur caricature.

En outre, la mode pourrait bien contenir une essence caricaturale. La gageure de proposer de l'inédit à des clients soucieux de distinction induit la surenchère dans le domaine de l'originalité qui mène à l'outrance. L'engouement pour une mode tient du processus de la copie et participe, inversement au but initial, à l'indifférenciation de ses adeptes, les transformant en simples mannequins, réification qui participe à la caricature. Francis Grose note dans ses *Principes de caricatures* que le comique des modes résulte de « cette fureur qu'ont en général les personnes de tous les âges et de tous les états [...] de se rendre les esclaves des modes, sans s'embarrasser en aucune manière si elles conviennent à leur figure et à leur rang² ».

¹ Gavarni, *La Vie de jeune homme*, *Le Charivari*, mai 1841 ; *Modes. Costumes d'Humann*, *Le Charivari*, le 1^{er} janvier 1840, AB 2257.

² F. Grose, *Principes de caricatures...*, *op. cit.*, p. 32.

Louise, dans *L'Éducation sentimentale*, en fait la cruelle expérience, elle qui « avait cru coquet de s'habiller tout en vert, couleur qui jurait grossièrement avec le ton de ses cheveux rouges » (509), sans compter que « sa boucle de ceinture était trop haute, sa collerette l'engonçait » (509). De même, Lucien, pourtant passé chez le tailleur, ne trompe ni un dandy comme de Marsay qui le compare à un « mannequin habillé à la porte d'un tailleur » (258) ni le contrôleur de l'Opéra qui, « à l'aspect d'un homme dont l'élégance empruntée le f[ait] ressembler à un premier garçon de noces [...] le pri[e] de montrer son coupon » (249).

La caricature s'est, depuis le XVIII^e siècle, gaussée des modes successives : des coiffures de l'Ancien Régime¹ à la crinoline du Second Empire², en passant notamment par les Incroyables et les Merveilleuses du Directoire. C'est à partir de ce contexte qu'il faut comprendre que la caricature, au XIX^e siècle, désigne aussi, au sens figuré, une personne « ridiculement accoutrée³ ». Balzac fait allusion à la tradition des caricatures de modes et, dans *Illusions perdues*, décrit le costume de Chandour sur le modèle de celui des Incroyables⁴ :

Sa cravate était toujours nouée de manière à présenter deux pointes menaçantes, l'une à la hauteur de l'oreille droite, l'autre abaissée vers le ruban rouge de sa croix. Les basques de son habit étaient violemment renversées. Son gilet très ouvert laissait voir une chemise gonflée, empesée, fermée par des épingles surchargées d'orfèvrerie. Enfin tout son vêtement avait un caractère exagéré qui lui donnait une si grande ressemblance avec les caricatures qu'en le voyant les étrangers ne pouvaient s'empêcher de sourire. (149)

On notera la proximité du costume de l'Incroyable dessiné par Baron avec cette description de Chandour : gilet très ouvert et chemise empesée, ruban rouge de la Légion d'honneur, Balzac exagère seulement la longueur des pointes de la cravate. L'équivalence explicitement posée par Balzac entre sa description et les caricatures de modes se double des procédés rhétoriques que nous avons décrits : l'anthropomorphisation de l'habit dont les pointes de la cravate sont « menaçantes », la réduction qui met l'accent sur certaines parties du vêtement, en même temps que sont accentuées les lignes de composition : une pointe tend vers l'oreille, l'autre descend vers le ruban. L'exagération est marquée par des adverbes amplificateurs (« violemment renversées », « très ouvert »). La superposition d'adjectifs signifie l'amplification (« gonflée ») et mime l'épaisseur du trait (« empesée »). Une hyperbole

¹ Voir par exemple, *La brillante toilette de la déesse du goût*, estampe anonyme, XVIII^e siècle, Paris, Musée du Louvre, collection Rothschild, n°5762LR.

² Daumier y consacre plusieurs lithographies, notamment « Le Tourniquet. Machine inventée par un ennemi des jupons en crinoline », *L'Exposition universelle*, *Le Charivari*, le 26 juin 1855, LD 2678.

³ É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. I, p. 489.

⁴ *L'Incroyable et La Merveilleuse*, dessin de H. Baron, gravure de L. Massard, in A. Challamel, W. Ténint, *Les Français sous la Révolution, avec 40 scènes et types dessinés par M. H. Baron, gravés sur acier par M. L. Massard*, Paris, Challamel, 1843, p. 9.

(« surchargées d'orfèvrerie ») clôt la description, achevant d'un large coup de crayon cette caricature.

Balzac décrit de même minutieusement les particularités de l'habit de Stanislas :

Sa cravate était toujours nouée de manière à présenter deux pointes menaçantes, l'une à la hauteur de l'oreille droite, l'autre abaissée vers le ruban rouge de sa croix. Les basques de son habit étaient violemment renversées. Son gilet très-ouvert laissait voir une chemise gonflée, empesée, fermée par des épingles surchargées d'orfèvrerie. Enfin tout son vêtement avait un caractère exagéré qui lui donnait une si grande ressemblance avec les caricatures qu'en le voyant les étrangers ne pouvaient s'empêcher de sourire. (149)

Le romancier rapproche explicitement son personnage d'une caricature. Essentiellement concentrée sur le costume et la silhouette longiligne, cette description s'apparente aux caricatures des mœurs et modes d'avant 1830. *L'Original* (fig. 11), estampe publiée par Martinet sous l'Empire, présente par exemple un jeune fat caractérisé uniquement par son costume dont les revers très ouverts du frac laissent s'épanouir un jabot et une chemise blancs, tandis qu'une châtelaine compliquée se détache du pantalon moulant : autant d'éléments évoqués par Balzac dans sa description de Stanislas¹. La description du regard, de haut en bas, que porte Stanislas sur sa propre personne correspond à ce jeune « Original » qui, le menton rentré, admire sa mise impeccable :

Stanislas se regardait continuellement avec une sorte de satisfaction de haut en bas, en vérifiant le nombre des boutons de son gilet, en suivant les lignes onduleuses que dessinait son pantalon collant, en caressant ses jambes par un regard qui s'arrêtait amoureuxment sur les pointes de ses bottes. (149)

Le narcissique Stanislas s'identifie tout entier à son costume, ce qui, pour le lecteur, le désigne comme une caricature. La métonymie qui redéfinit l'être par son costume joue également au niveau du rapport entre le personnage et son environnement. Balzac note, dans *Illusions perdues* : « Il est en effet certaines personnes qui n'ont plus ni le même aspect ni la même valeur, une fois séparées des figures, des choses, des lieux qui leur servent de cadre » (230).

Du cabinet de toilette à la rue

La caricature du XIX^e siècle, comme aucun art avant elle, s'attache à la représentation de la multiplicité des espaces contemporains, urbains (boulevards, vitrines, monuments, etc.) ou campagnards (promenades, maisons bourgeoises de province, parties de campagne, etc.),

¹ *L'Original*, estampe anonyme publiée chez Martinet, citée dans *La Bibliographie de l'Empire français*, Paris, Pillet, 1813, t. III, p. 367.

publics (Salon, Assemblée, salle de spectacle, etc.) ou intimes (intérieur bourgeois, mansarde de l'étudiant, loge de la portière, etc.), et porte attention aux inventions et changements qui les modulent (éclairage au gaz, chemin de fer, bibelots à la mode, etc.)¹. Par ailleurs, la caricature partage avec la littérature un intérêt pour l'image et son insertion dans l'espace social : son exposition, sa fabrique, sa présence dans la ville².

Les Goncourt, dans leur biographie de Gavarni, rendent hommage à son attention pour le « décor de ce monde » :

Le décor de ce monde, le fond mobile et changeant sur lequel se détache toute cette humanité, le chez soi et la rue n'ont pas été négligés par Gavarni. [...] La borne, le trottoir, le mur, le lambris, la chaise, les rideaux parlent au second plan des lithographies de Gavarni, aussi éloquemment que parlent, au premier, l'habit de l'homme et la robe de la femme³.

Les Goncourt voient deux enjeux à ce traitement de l'espace. Le premier est que les décors « sont aussi significatifs, aussi dénonciateurs » que les costumes et « complè[ent] le sens » comique ou satirique d'une scène. Le second est que les détails « accentue[nt] la réalité » de la représentation⁴. Les espaces servent la satire de ceux qui les occupent, en même temps qu'ils participent à l'étude des mœurs contemporaines.

En effet, la caricature ne donne pas un aperçu neutre des espaces urbains propres aux vues que l'on trouve, par exemple, dans les *Voyages pittoresques*⁵. Elle n'idéalise pas les espaces public ou privés, contrairement à beaucoup de peintures de genre, mais présente la relation quotidienne de l'être humain avec son environnement sous un angle ironique. Aussi, bien qu'elle ne puisse rendre compte de nombreux aspects des topographies romanesques de Balzac et Flaubert qui ne procèdent pas toujours de cette intention, elle module néanmoins leur poétique de l'espace.

De manière générale, nous distinguerons deux modes de traitement de l'espace. D'une part, il peut être dégradé selon les mêmes procédés rhétoriques que le corps et le costume, soumis aux procédés rhétoriques de l'exagération, de la réduction, du contraste ou de l'analogie.

¹ L. Lévy, « La caricature et l'avènement de la modernité suivi de Modernité et japonisme », *Caricature(s) et modernité(s)*, op. cit., p. 71-90.

² Nous renvoyons aux trois chapitres de Philippe Hamon dans *Imageries*, « L'image exposée : Musées » (p. 79-116), « La fabrique de l'image : Ateliers » (p. 117-146), « L'image dans la ville : La rue » (p. 147-180).

³ J. et E. de Goncourt, *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 145-146.

⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁵ Ch. Nodier, J. Taylor, A. de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, Gide Fils, 1820-1878.

D'autre part, sans être lui-même caricaturé, il concourt à l'effet de réel, campant la situation dans la contemporanéité tout en devenant le lieu d'un comique de situation.

Le rendu de l'espace s'éloigne parfois des normes réalistes de la représentation afin de servir la caricature, pensons par exemple au *Gargantua* de Daumier qui représente Louis-Philippe prêt à avaler les biens de la nation remorqués dans des paniers sur une longue rampe en bois¹. Nos deux romans ne recèlent pas d'exemple de ce genre mais il faut noter que, sans sortir du vraisemblable, l'espace peut également être modulé pour servir la charge. Banville notait au sujet du traitement du décor par Daumier :

Ce grand dessinateur avait le don de la vie effrénée ; ce fut lui qui le premier tira de leur indifférence la nature et les objets matériels, et les obligea à jouer leur rôle dans sa Comédie Humaine, où parfois les arbres s'associent au ridicule de leur propriétaire, et où, au milieu d'une scène de ménage, les bronzes de la table se mettent à grincer avec une rage ironique².

Cette remarque de Banville suggère que l'espace, pour « s'associe[r] au ridicule » du personnage, sera anthropomorphisé ou, du moins, animé. De même que « les bronzes de la table se mettent à grincer avec une rage ironique » chez Daumier, le contenu des vitrines devant lesquelles Frédéric fait les cent pas en attendant Marie Arnoux participe à souligner l'ironie de sa situation : « Les objets les plus minimes devenaient pour lui des compagnons, ou plutôt des spectateurs ironiques³ » (414). Déjà dans *Illusions perdues*, Lucien, désargenté, rentre chez lui « les yeux baissés, ne regardant point dans les rues alors meublées de séductions vivantes » (282).

La chambre de Lousteau est quant à elle anthropomorphisée par des termes destinés à souligner la crasse morale de son locataire. Car si la misère est commune à plusieurs jeunes gens, « elle se recommande par l'empreinte que lui donne le caractère du patient » (342). La chambre voit son mobilier prendre vie : au pied du « lit sans rideaux [...] grima[ce] un méchant tapis d'occasion », de « mauvaises bottes baïll[ent] dans un coin », « sur le manteau de la cheminée err[ent] un rasoir, une paire de pistolets, une boîte à cigares » (343). Explicitement, le narrateur note que ce « bivouac littéraire » est « meublé de choses négatives », dégradation marquée par l'usure des objets (« rideaux jaunis », « commode d'acajou terni », « vieilles chaussettes », « mouchoirs sales »).

¹ H. Daumier, *Gargantua*, *La Caricature*, le 16 décembre 1831, LD 34.

² Th. de Banville, *Petites études. Mes souvenirs...*, op. cit., p. 175.

³ Signalons la proximité de cette description avec la caricature de Daumier où les objets d'une vitrine semblent défier le passant qui réagit par une grimace au regard de ces « spectateurs ironiques », H. Daumier, « L'or est une chimère. Pour ceux qui n'ont pas le sou », *Émotions parisiennes*, *Le Charivari*, le 26 octobre 1839, LD 685.

Les vêtements sont ironiquement associés à l'activité de journaliste de Lousteau qui rend compte des dernières parutions en librairie : ses « chemises en deux volumes », ses « cravates à trois éditions » illustrent l'explication du narrateur selon laquelle « cette chambre, à la fois sale et triste, annon[ce] une vie sans repos et sans dignité » (343). Tout en participant au portrait satirique sans complaisance de Lousteau, dévoilant le « nu du Vice » qu'il tente de masquer, cette caricature est formée par contraste : « Quelle différence entre ce désordre cynique et la propre, la décente misère de d'Arthez [...] » (343). L'antithèse, sans cesse soulignée entre Lousteau et d'Arthez, est ici mise au service du portrait-charge du journaliste¹.

Dans son traitement de l'espace, le caricaturiste ménage donc les contrastes externes et internes que nous avons décrits plus haut. Opposition entre deux personnages et leur habitat respectif dans le cas de d'Arthez et Lousteau, le contraste peut aussi porter sur le décalage entre le personnage et son environnement, à l'exemple de l'appartement de Chaboisseau, « ce banquier subalterne, et néanmoins millionnaire » qui « aimait le style grec » (532). Son appartement est minutieusement décrit et le narrateur souligne que ces meubles qui « respir[ent] la grâce fine et grêle, mais élégante de l'Antiquité » forment « une opposition bizarre avec les mœurs de l'escompteur » (532). La « redingote verdâtre », le « gilet couleur noisette », la « culotte noire », les « bas chinés » et les « souliers qui craquaient sous le pied » de ce « petit homme à cheveux poudrés » détonent dans ce « système mythologique et léger » (532). Les us modernes sont loin de refléter ceux de la Cité antique, et on sent tout le ridicule de signer « un petit bordereau à six pour cent d'intérêt et six pour cent de commission » dans une « chambre grecque » (533).

Flaubert, dans *L'Éducation sentimentale*, recourt également au contraste entre les habitants et leur habitat. Le décor luxueux de l'appartement des Dambreuse est à la fois animé et écrasant, placé sous le signe de l'exagération :

La cheminée *monumentale* supportait une pendule en forme de sphère, avec deux vases de porcelaine *monstrueux* où se hérissaient comme deux buissons d'or, deux faisceaux de bobèches. Des tableaux dans la manière de l'Espagnolet étaient appendus au mur ; les *lourdes* portières en tapisserie tombaient *majestueusement* ; et les fauteuils, les consoles, les tables, tout le mobilier, qui était de style Empire, avait quelque chose *d'imposant* et de diplomatique. (215, nous soulignons)

Les convives qui peuplent cet appartement imposant n'échangent cependant que les « lieux communs les plus rebattus » et sont dégradés physiquement : « quelques-uns ressemblaient à

¹ Sur l'opposition d'Arthez et Lousteau, notamment à travers la description de leurs chambres, voir J.-L. Diaz, *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 85

des douairières fatiguées, d'autres avaient des tournures de maquignon ; et des vieillards accompagnaient leurs femmes, dont ils auraient pu se faire passer pour les grands-pères » (216). L'écart caricatural entre les personnages et ce décor est explicitement souligné par le narrateur : « la misère des propos se trouvait comme renforcée par le luxe des choses ambiantes » (216).

Afin d'affiner le traitement de l'espace dans la caricature de nos romanciers, nous pouvons rappeler avec Karlheinz Stierle que, « chez Balzac, à la différence de Mercier, les signes de la ville figurent dans le contexte d'un système de pertinence organisé et stylisé par le drame¹ ». La caricature rejoint ainsi le projet du romancier, l'espace étant toujours subordonné aux caractères et actions des personnages pour explorer les mille nuances d'une « combinatoire [...] par principe inépuisable² ». Prenons l'exemple de l'aperçu du Salon annuel de peinture qui, chez Daumier, varie selon les intérêts et les compétences des visiteurs : celui-ci est très satisfait de contempler son propre portrait³, celui-là ne voit que la bière comme remède à son ennui⁴, un autre ne se fie qu'à son livret⁵ ou s'effarouche devant un Courbet⁶, etc.

Les rôles changent par ailleurs selon les lieux. L'attitude du jeune homme dans le salon de sa maîtresse n'a rien de commun avec celle qu'il adopte sur le chemin de campagne où il promène sa cousine⁷. Comme l'espace urbain balzacien décrit par Karlheinz Stierle, les caricatures réunies en séries sont comparables à « un kaléidoscope où la ville devient lisible de façons toujours nouvelles, où elle donne lieu à des figures toujours nouvelles de la conscience de la ville [...] »⁸.

Quant à la poétique flaubertienne de l'espace, elle diffère, ainsi que l'a montré Jacques Neefs, de celle de Balzac. Si Flaubert, comme Balzac, porte attention aux espaces comme

¹ K. Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours* [1991], trad. M. Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 217.

² *Ibid.*

³ H. Daumier, « QUAND ON A SON PORTRAIT AU SALON. – C'est tout d'même flatteur, Eudoxie, d'être exposé comme ça en public et je ne regrette pas les deux cents francs que ça nous a coûté... Voilà un monsieur qui nous regarde, il a l'air de nous trouver bien !... » (*Le Rapin*) – Est-il Dieu permis de se faire peindre, quand on a des balles pareilles », *Les Beaux jours de la vie, Le Charivari*, le 26 avril 1845, LD 1147.

⁴ H. Daumier, « – Et toi, qu'est-ce que tu trouves de meilleur au Salon cette année ? – La bière », *Le Public à l'Exposition, Le Journal amusant*, le 18 juin 1864, LD 3315.

⁵ H. Daumier, « LE BOURGEOIS AU SALON. – Voyons donc un peu... qu'est ce que c'est que ça ?... (lisant dans son livret) "n° 387. Portrait de Mr. B*** agent de change"... Tiens... tiens!... Ah ! que j'suis bête... c'est 386 qu'est le portrait de Mr. B***, celui-ci c'est le portrait d'un taureau par Mr. Brascassat... j'disais aussi... ct'idée de s'faire peindre avec des cornes si grandes que ça... après ça ces agents de change ça ne se refuse rien », *Caricatures du jour, La Caricature*, le 17 avril 1842, LD 986.

⁶ H. Daumier, « – Voyons, ne soyez donc pas bourgeois comme ça... admirez au moins ce Courbet ! », *Croquis pris au Salon, Le Charivari*, le 22 juin 1865, LD 3447.

⁷ Gavarni, « Quand on dit qu'on a une femme, ça veut dire qu'une femme vous a », *La Vie de jeune homme, La Caricature provisoire*, le 1^{er} août 1841, AB 317. Gavarni, « – Et le dimanche, que fais-tu mon garçon ? – Ma cousine, le dimanche nous allons dans un jardin qu'on appelle la grande chaumière, où nous entendons de la musique religieuse. – Après Vêpres ? – Après Vêpres, ma cousine », *Les Étudiants de Paris, Le Charivari*, le 7 mai 1840, AB 645.

⁸ K. Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, op. cit., p. 272-273.

« marques sémiologiques nettes, qui différencient les classes sociales », ceux-ci sont surtout « pris dans une attention aux détails atmosphériques, aux tensions souterraines, aux gonflements d'attentes ou de désirs, dans une "affectivité" générale des relations qui imprègne objets, air, lumière » : « il ne s'agit plus de construire des figures associées qui modélisent l'espace mouvant de la société, mais d'écrire ce qu'est être pris dans cette mouvance »¹. S'il convient de ne pas trop vite simplifier la poétique balzacienne de l'espace², il faut également noter que la caricature, du moment que la relation affective à l'environnement serve une intention comique, peut correspondre à cette inflexion particulière que lui donne Flaubert. Les nuances de l'atmosphère urbaine qui enveloppe Frédéric marchant seul sous la pluie pourraient par exemple être illustrées par *L'Averse* de Daumier (fig. 12)³. En effet, la caricature, lorsqu'elle modalise la relation d'un personnage à son environnement, rend souvent compte d'une expérience à la fois sensorielle et sociale. Ségolène Le Men montre ainsi que Daumier propose une « psychophysiologie de la bourgeoisie contemporaine, apte à rendre visuellement sensibles par le dessin les "cinq sens" de la bourgeoisie⁴».

Finalement, le traitement de l'espace peut susciter un effet oscillant entre le rire et l'inquiétante étrangeté, effet que nous avons noté au sujet de la mécanisation. Baudelaire évoque en ces termes un dessin pour la *Némésis médicale* qui « a trait au choléra » et « représente une place publique inondée, criblée de lumière et de chaleur » :

Le ciel parisien, fidèle à son habitude ironique dans les grands fléaux et les grands remue-ménage politiques, le ciel est splendide ; il est blanc, incandescent d'ardeur. Les ombres sont noires et nettes. Un cadavre est posé en travers d'une porte. Une femme rentre précipitamment en se bouchant le nez et la bouche [...] ⁵

¹ J. Neefs, « Descriptions de l'espace et espaces de socialité », art. cit., note p. 117.

² Karlheinz Stierle a redonné au traitement de l'espace balzacien toute sa valeur, et s'oppose notamment aux réductions de Roland Barthes en soulignant que « Balzac n'a pas de théorie pour la multitude de ces langages symboliques de la ville. Ce ne sont pas des codes qui se déchiffrent univoquement, d'après des règles précises. La lisibilité de la ville est chez Balzac un concept dynamique, ouvert à toutes les expériences sémiotiques [...] il ne s'agit jamais de code chez Balzac, mais d'essais expérimentaux ouverts pour rendre la lisibilité de la ville accessible à un projet toujours plus complexe et plus ramifié », *La Capitale des signes. Paris et son discours*, op. cit., p. 290-292. Sur les dangers d'une lecture trop simpliste de la topographie balzacienne, voir également N. Solomon, « Le rôle structurant de l'espace chez Balzac : le topos qui cache la forêt », in *Topographies romanesques*, éd. A. Camus et R. Bouvet, Presses universitaires de Rennes ; Presses de l'Université du Québec, « Interférences », p. 197-212. Nous sommes cependant consciente que notre étude de l'espace de *L'Éducation sentimentale* en lien avec la caricature est réductrice des complexités et finesses qui sous-tendent le traitement de cet aspect dans le roman de Flaubert pour lesquelles nous renvoyons à J. Neefs, « Descriptions de l'espace et espaces de socialité », art. cit.

³ « Les réverbères se balançaient, en faisant trembler sur la boue de longs reflets jaunâtres. Des ombres glissaient au bord des trottoirs, avec des parapluies. Le pavé était gras, la brume tombait, et il lui semblait que les ténèbres humides, l'enveloppant, descendaient indéfiniment dans son cœur. » (74) ; H. Daumier, « L'Averse », *Les Bons Bourgeois*, 1847-49, LD 1567.

⁴ S. Le Men, *Daumier et la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008, p. 118. Voir aussi l'album de Daumier, *Émotions parisiennes*, Paris, Aubert, 1842.

⁵ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 554.

Nous retrouvons le même contraste d'une ironie poignante dans *L'Éducation sentimentale*, lorsque Frédéric passe dans les rues au lendemain des journées de juin 1848 et aperçoit, « à une fenêtre ouverte, un vieillard en manches de chemise [qui] pleurait, les yeux levés. La Seine coulait paisiblement. Le ciel était tout bleu ; dans les arbres des Tuileries, des oiseaux chantaient » (497-98)¹.

L'espace ne participe donc pas toujours directement à la caricature qui naît alors du rapport que les personnages entretiennent avec l'environnement. Dans *L'Éducation sentimentale*, Dambreuse et Martinon s'effrayent à l'idée que l'issue des événements révolutionnaires les contraigne à un « exil » à la campagne : « ils se voyaient mourant par les fièvres dans des régions farouches » (474), réaction analogue à celle des « Parisiens à la campagne » de Daumier :

- Nous sommes imprudents de nous aventurer de la sorte... voilà là-bas quelque chose qui m'inquiète... je ne sais pas s'il est prudent d'avancer...
- Mais, ce sont, je crois, des meules de blé...
- Je craignais que ce ne soient des huttes de sauvages ! ...²

Les comportements et les réactions liés à un « espace de socialité », pour reprendre les termes de Jacques Neefs³, n'échappent pas à l'œil du caricaturiste. Daumier croque, par exemple, des bourgeois qui, au milieu des statues exposées en plein air au Salon, se concentrent sur les canards d'une petite mare qu'ils contemplent d'un air attendri et réjoui. De même, Flaubert montre le peu d'intérêt de Rosanette pour les trésors historiques du château de Fontainebleau et ajoute que « l'étang des carpes la divertit davantage » : « Pendant un quart d'heure, elle je[tte] des morceaux de pain dans l'eau, pour voir les poissons bondir » (478).

L'écart qui se creuse entre l'attitude du personnage et le cadre dans lequel il évolue est souvent renforcé par l'inadéquation de son discours qui, dans l'art de la caricature, est pris en charge par la légende. La caricature offre donc aux romanciers une poétique d'articulation entre le texte et l'image qui se prête également à la transposition : la caricature textuelle articule souvent à son énoncé descriptif un titre, un commentaire ou un dialogue.

¹ Ce vieillard est un de ces « comparses » flaubertiens – personnages de prime abord inutiles – auxquels Philippe Dufour a consacré un très bel article, « Ce fut comme une disparition », in *Daniel es-tu là ? Mélanges fantomatiques en l'honneur de Daniel Sangsue*, éd. Cécile Guinand, Genève, La Baconnière, 2018, p. 45-59, p. 56-57 pour ce passage en particulier. Notons que le caricaturiste – ici Daumier – est aussi amené à mettre en scène des comparses.

² H. Daumier, « Parisiens à la campagne », *Croquis d'été, Le Charivari*, le 26 septembre 1857, LD 2862.

³ J. Neefs, « Descriptions de l'espace et espaces de socialité », art. cit.

5. L'image et sa légende

Au cours d'une discussion sur les profits matériels après lesquels courent les journalistes dans *Illusions perdues*, Blondet résume en guise de justification : « Comme dit Charlet : Cracher sur la vendange ? Jamais !¹ » (412). Cette référence montre qu'on ne se souvient pas uniquement d'une caricature pour son dessin, mais aussi pour sa légende qui suffit à l'identifier comme telle. Le titre et la légende d'une caricature ne sont, de fait, pas strictement assimilables au paratexte littéraire que, pour être plus juste, il faudrait peut-être renommer ici « paraïcône ». En effet, la caricature fait partie des « énoncés scripto-iconiques » (Jean-Marie Klinkenberg) ou « énoncés verbo-iconiques » (Georges Roque)² : le titre, la légende et l'image sont « coprésents au sein d'un même ensemble et s'offrent donc simultanément au regard³ ». Leo H. Hoek parle quant à lui de « discours mixte » et souligne que si le signe visuel et le signe verbal sont séparables, ils ne sont pas conçus pour être autosuffisants, et se combinent plus qu'ils ne se juxtaposent⁴. Le caricaturiste n'est donc pas seulement en quête de motifs, mais également de bons mots. Dans *Le Bal de Sceaux*, Émilie cherche à recueillir « quelque sujet de plaisanterie » dans « ces propos saillants que les caricaturistes recueillent avec joie »⁵.

Au XIX^e siècle, le caricaturiste Gavarni est resté célèbre pour les légendes de ses caricatures qui connaissent un tel succès qu'elles sont réunies en une anthologie – *Masques et Visages*⁶ – dans laquelle le texte prime sur les petites vignettes illustratives. Gautier admire « la ressource piquante de ses légendes qui servent d'âme aux croquis⁷ », et il faut noter que, loin d'épuiser le dessin, ses légendes viennent effectivement appuyer les subtils jeux de regards et la suggestion des mouvements, finesse de l'expression corporelle dont les écrivains se souviendront⁸. Les Goncourt s'opposent ainsi au jugement de Baudelaire qui soutenait que

¹ Charlet, « On peut mépriser souverainement l'espèce humaine mais cracher sur les vendanges ! Jamais ! », *Le Misanthrope*, 1832, Musée municipal de La Roche-sur-Yon. Reproduite sur la base Joconde, <http://www.culture.gouv.fr/>

² J.-M. Klinkenberg, « La relation texte-image. Essai de grammaire générale », *Bulletin de la Classe des Lettres*, Académie royale de Belgique, 6^e série, t. XIX, 2008, p. 21-79 ; G. Roque, « Esquisse d'une rhétorique des interactions verbo-iconiques », *Images Re-vues* [en ligne], hors-série n° 5, *Après le tournant iconique*, 2016. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3434>. Ces deux articles de Georges Roque et Jean-Marie Klinkenberg, sémioticiens et rhétoriciens spécialistes dans le domaine texte-image serviront de base à notre réflexion sur la légende.

³ G. Roque, « Esquisse d'une rhétorique des interactions verbo-iconiques », art. cit., § 4.

⁴ L. H. Hoek, « La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique », in *Rhétorique et image*, textes en hommage à Aron Kibédi Varga, éd. Léo H. Hoek, Kees Meerhoff, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 73 et 77. Georges Roque rend hommage à cet article et propose de le compléter en détaillant le mode d'articulation entre le texte et l'image dans le discours mixte.

⁵ H. de Balzac, *Le Bal de Sceaux*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. I, p. 134.

⁶ *Masques et visages*, suivi d'un catalogue de l'œuvre de Gavarni, Paris, Paulin et Lechevalier, 1857. Les rééditions attestent du succès de ces légendes : *Masques et visages*, préfaces de H. de Villemessant et H. Rochefort, notice par Jules Claretie, Paris, Librairie du Figaro, 1868 ; *Masques et visages*, notice par Sainte-Beuve, Paris, Calmann-Lévy, 1886.

⁷ Th. Gautier, « Grandville », art. cit., p. 180.

⁸ L'intérêt de Flaubert pour les légendes de Gavarni est manifeste : il copie, dans ses notes prises sur *Le Charivari* de 1847, l'intégralité de la légende d'une planche de la série *La Vie de jeune homme* : « – C'est une femme que j'ai bien aimée. – Farceur,

Gavarni « n'est pas tout à fait caricaturiste, ni même uniquement un artiste, il est aussi un littérateur¹ ». Ils reconnaissent certes que Gavarni est un piètre écrivain – « c'est de la petite littérature pointue, précieuse, un peu mondaine² », notent-ils au sujet de *Manières de voir et façons de penser*³ –, mais ils valorisent la poétique de ses légendes – son « grand style » – pour conclure :

Répetons-le donc : Gavarni n'est pas à proprement parler un littérateur ; il est un écrivain de légendes et de pensées. Là il est un maître et peut lutter avec les plus forts condensateurs de l'observation ou de l'esprit français. Dans la prose française, quelle prose plus spirituelle que celle qu'il jette au-dessous de ses lithographies !⁴

Selon les Goncourt, un bon caricaturiste allie donc à l'art du dessin une poétique de la légende qui lui donne un statut de philosophe héritier de la tradition moraliste, maître de la maxime et gardien de l'esprit français.

Le trait d'esprit s'ajoute donc au trait du crayon et favorise une approche textuelle de la caricature. Dans le dictionnaire de Pierre Larousse, les exemples donnés à l'article « caricature » associent ainsi une brève description du sujet à la retranscription de la légende. En l'absence d'illustration, le lexicographe forge de petites caricatures textuelles, et force est de constater qu'elles ne perdent pas, dans cette transposition, leur force comique qui est essentiellement portée par la légende :

À l'exposition de peinture, deux calicots sont arrêtés devant une toile : « Superbe clair de lune, dit l'un ; mais, c'est drôle, on ne voit pas la lune. – Imbécile, répond l'autre, quand on peint un clerc de notaire, est-ce qu'on voit le notaire ?⁵ »

Du dessin, Larousse ne mentionne ici que les éléments essentiels pour que le lecteur puisse se figurer la scène, mais la caricature réside avant tout dans la teneur satirique de la légende et le ressort comique de l'homophonie clair/clerc. Ce calembour autorise le rapprochement incongru d'un paysage avec une profession qui n'a rien de pittoresque ; il est d'ailleurs probablement kakemphaton de la part de ces calicots sans instruction.

tu l'as gardée 15 jours. – Mais je lui ai fait la cour deux ans BM Rouen : g226 – vol.4 – f° 116 – verso, transcrit par Nathalie Petit, *Édition des dossiers de Bouvard et Pécuchet*, op. cit. ; voir aussi T. Kinouchi, « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit., § 24.

¹ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 559.

² J. et E. de Goncourt, *Gavarni, L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 59.

³ Gavarni, *Manières de voir et façons de penser*, œuvre posthume, précédé d'une étude sur Gavarni par Charles Yriarte, Paris, Dentu, 1869.

⁴ J. et E. de Goncourt, *Gavarni, L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 59.

⁵ P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., t. III, p. 394.

L'article « Des caricatures », paru dans *La Caricature* du 2 décembre 1830, soulignait déjà l'importance de la légende dans la formation d'une caricature. Le journaliste met en scène une jeune femme qui conseille à un ami, peintre ayant perdu tout espoir de réussite, de se reconverter en caricaturiste. « Mais des caricatures... sur quoi ? » demande-t-il. Ce à quoi elle répond en évoquant un certain nombre de sujets, caricatures qui reposeront moins sur le dessin que sur la légende. Elle conseille ainsi la représentation d'un « bon gros curé chantant du meilleur de son âme *Domine salvum fac à jamais le gouvernement provisoire*¹ ». Le dessin servira ici d'accroche comique, l'homme d'Église ventru étant un classique de la caricature, mais le sens satirique résidera dans le détournement parodique, dans la légende, du *Salve Domine*, visant le nouveau gouvernement et ses complaisances envers le clergé, sens que l'image ne peut faire émerger.

Le sens d'une caricature semble ainsi tenir surtout dans sa légende, ce qui autorise une politique de réemploi de l'image. La spirituelle amie conseille au peintre d'« effacer au bas d'une charmante caricature ces mots : “Après vous la *Quotidienne*”, et mettre *Revue de Paris*, au lieu de *Quotidienne*² ». La même image pourra donc signifier tout autre chose selon la légende qu'on lui appose. Le réemploi à des fins différentes d'une « caricature badigeonnée³ » est d'ailleurs pratique courante⁴. Ce dernier exemple parle en faveur des analyses rhétoriques de l'image par Roland Barthes, pour qui l'interprétation dépend essentiellement du « message linguistique » qui remplit une « fonction d'ancrage », destinée « à fixer la chaîne flottante des signifiés » de l'image⁵.

L'image ne semble donc pas absolument nécessaire pour identifier, analyser, voire apprécier une caricature. Cependant, il existe de nombreux contre-exemples qui montrent que l'iconique prime sur le textuel et que l'ancrage du sens peut parfaitement être assuré par l'image elle-même⁶. Par exemple, un titre comme « Une soirée au corps de garde », s'il permet d'identifier les figures comme des gardes nationaux, n'indique en rien la charge. L'ancrage satirique est le fait du dessin de Daumier qui les représente autour d'un fourneau, baillant d'ennui, démonstration visuelle de l'insignifiance de cette noble institution⁷. L'image pourrait

¹ « Des Caricatures », *Caricatures, La Caricature morale, religieuse, littéraire et scénique*, le 2 décembre 1830, p. 1.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Par exemple dans les *Physiologies*, voir N. Preiss, *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, op. cit., p. 46-47.

⁵ R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 44.

⁶ Sur la remise en question de la notion d'ancrage, voir J.-M. Klinkenberg, « La relation texte-image. Essai de grammaire générale », art. cit., p. 70 ; G. Roque, « Esquisse d'une rhétorique des interactions verbo-iconiques », art. cit., §15-26.

⁷ H. Daumier, « Une soirée au corps de garde », *Les Bons Bourgeois, Le Charivari*, le 12 mai 1847, LD 1520.

ici parfaitement se passer de la légende, puisqu'on identifie facilement le sujet grâce aux détails caractéristiques des uniformes.

C'est en opposant Daumier à Gavarni que Baudelaire, soucieux de faire de la caricature un art à part entière, a dévalué l'usage de la légende. L'image n'a, selon lui, de valeur que si elle parle d'elle-même : « Ôtez la légende, le dessin [de Daumier] reste une belle et claire chose. Il n'en est pas ainsi de Gavarni ; celui-ci est double : il y a le dessin, plus la légende¹ ». Baudelaire décrit plusieurs caricatures de Daumier en se concentrant exclusivement sur l'image et sa composition, sans égards pour la légende :

Figurez-vous un coin très retiré d'une barrière inconnue et peu passante, accablée d'un soleil de plomb. Un homme d'une tournure assez funèbre, un croque-mort ou un médecin, trinque et boit chopine sous un bosquet sans feuilles, un treillis de lattes poussiéreuses, en tête-à-tête avec un hideux squelette. À côté est posé le sablier et la faux. Je ne me rappelle pas le titre de cette planche. Ces deux vaniteux personnages font sans doute un pari homicide ou une dissertation sur la mortalité².

En mentionnant qu'il a oublié le titre et en suggérant la légende sous forme d'hypothèses, Baudelaire souligne que le sens de la composition n'a pas besoin d'être précisé davantage pour que cette caricature parle au spectateur. Il s'agit donc de nuancer les propos de critiques comme Michel Melot qui soutient que l'essentiel réside dans la légende, l'image n'étant qu'un « adjuvant³ », ou comme Roland Barthes qui, insistant sur la polysémie de l'image, néglige qu'elle conditionne souvent sa propre lecture⁴, notamment par l'usage de symboles qui en fixent le sens. Baudelaire mentionne ici la faux et le sablier qui facilitent l'identification du squelette comme une allégorie de la mort.

Si Baudelaire affirme résolument la primauté de l'image sur le texte, il ne néglige pourtant que rarement la légende lorsqu'il analyse une caricature, quand bien même elle est due au crayon de Daumier :

¹ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 559.

² *Ibid.*, p. 554. H. Daumier, « À la santé des pratiques », *Association en commandite pour l'exploitation de l'humanité*, *Le Charivari*, le 26 mai 1840, LD 796.

³ M. Melot *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 140. Cette remarque s'applique assez bien à certains dessins de presses minimalistes des XX^e et XXI^e siècles, mais ne reflète que très imparfaitement l'esthétique de la caricature du XIX^e siècle.

⁴ Roland Barthes affirme : « [...] toute image est polysémique [...] Aussi se développent dans toute société des techniques diverses destinées à fixer la chaîne flottante des signifiés, de façon à combattre la terreur des signes incertains : Le message linguistique est l'une de ces techniques », « Rhétorique de l'image », art. cit., p. 44.

Voici maintenant le baigneur. Un monsieur très-docte, habit noir et cravate blanche, un philanthrope, un redresseur de torts, est assis extatiquement entre deux forçats d'une figure épouvantable, stupides comme des crétins, féroces comme des bouledogues, usés comme des loques. L'un d'eux raconte qu'il a assassiné son père, violé sa sœur, ou fait tout autre action d'éclat. – Ah ! mon ami, quelle riche organisation vous possédiez ! s'écrit le savant extasié¹.

Cet exemple montre que le sens et, souvent, la saveur d'une caricature résident dans la complémentarité du textuel et de l'iconique. Le rendu peu complaisant des forçats par Daumier interdit d'adhérer aux propos philanthropiques de ce bourgeois à la figure pateline. Son apparence physique (chapeau haut-de-forme, bajoues, ventre proéminent) suggère l'ineptie de son discours. On voit ici que la « fonction d'ancrage » est certes assurée par le texte, sans lequel le thème n'apparaîtrait pas clairement, mais que l'interprétation générale dépend beaucoup de l'image, sans laquelle un lecteur acquis aux théories humanitaires aurait pu prendre le dialogue au premier degré. En effet, la composition aurait été d'un tout autre effet si Daumier avait représenté les détenus à genoux, la figure repentante.

La caricature en tant qu'« énoncé verbo-iconique² » s'offre donc à l'écrivain comme une image et une légende susceptibles d'être transposées. La caricature textuelle sera ainsi souvent formée d'une description faisant office d'image, à laquelle s'articulera un titre, un commentaire ou un discours rapporté, équivalent de la légende. En ce sens, nous pouvons mettre sur un même plan la légende de la caricature visuelle et celle de la caricature textuelle.

Répertorier les ressources rhétoriques des légendes de caricature reviendrait à parcourir l'ensemble des procédés du comique littéraire, nous ne retiendrons ici que celles qui s'appuient sur les propriétés sémiotiques de l'image, signalant ainsi sa nature caricaturale. En revanche, nous nous attarderons plus en détail sur les modes d'articulation de la légende à l'image qui déterminent son interprétation et concourent à renforcer sa teinte comique.

En ayant conscience des risques encourus en forgeant des « concepts *ad hoc*³ », nous distinguerons deux rapports d'articulation entre l'image et la légende : le rapport de consonance et le rapport de dissonance. Georges Roque et Jean-Marie Klinkenberg préfèrent les termes de

¹ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 554. H. Daumier, « – Ainsi, donc mon ami, à vingt-deux ans vous aviez déjà tué trois hommes... quelle puissante organisation, et combien la société est coupable de ne l'avoir pas mieux dirigée !... – Ah ! voui, Monsieur !... La gendarmerie a eu bien des torts à mon égard... sans elle je ne serais pas ici !... », *Les Philanthropes du jour*, *Le Charivari*, le 19 octobre 1844, LD 1304.

² G. Roque, « Esquisse d'une rhétorique des interactions verbo-iconiques », art. cit., §1.

³ Jean-Marie Klinkenberg regrette que la plupart des contributions à une grammaire de la relation texte-image « n'ont le plus souvent donné naissance qu'à des concepts *ad hoc*, dont la généralité et le caractère transposable n'ont pas été fréquemment interrogés, ou encore à des notions générales mais restant vagues », « La relation texte-image. Essai de grammaire générale », art. cit., p.22. Nous assumons faire partie de ces « jeunes chercheurs » à qui s'adresse ce double reproche.

« redondance » et d'« allotopie », qu'ils reconnaissent cependant être problématiques¹. Georges Roque a souligné que l'allotopie, définie par Jean-Marie Klinkenberg comme un « manque d'homogénéité sémantique interne² », ne peut s'appliquer à toutes les dissonances entre texte et image. En effet, une antithèse verbo-iconique peut tout à fait être d'ordre isotopique³, ce que la caricature confirme fréquemment. Par exemple, la légende « Les plaisirs de la paternité⁴ » est démentie par le dessin de Daumier qui figure des marmots déchaînés à l'assaut d'un père dépassé, sans que l'isotopie « réflexion sur la paternité » ne soit rompue (fig. 13)⁵. Le rapport entre la légende et l'image, sans être allotopique, est toutefois dissonant, dissonance qui renforce le comique de l'image par l'ironie antiphrastique de la légende. Un titre consonant, – « Les peines de la paternité » – aurait considérablement édulcoré le comique de la scène, alors qu'une image consonante – un père souriant devant ses sages petits trésors – l'aurait tout simplement annulé. Par ailleurs, la mention ironique des « plaisirs » suggère que la caricature se pose contre un discours idéologique dominant, ajoutant une dimension satirique sociale à celle purement morale. Nous parlerons donc de dissonance lorsque l'image et le texte proposent des contenus qui apparaissent incompatibles (qu'ils soient isotopiques ou allotopiques), et obligent le lecteur à une « accommodation⁶ », une reconstruction du sens à travers la confrontation entre l'énoncé textuel et l'énoncé iconique.

Curieusement, Jean-Marie Klinkenberg a préféré opposer à la notion d'allotopie celle de redondance plutôt que celle d'isotopie⁷, choix qui suppose, selon Georges Roque, que le texte et l'image se redoublent en « deux codes identiques », restriction d'autant plus problématique que « dans la conception de Barthes, le message iconique répète une information déjà donnée par le texte et qui est donc superflue⁸ ». Jean-Marie Klinkenberg remarque d'ailleurs que « la

¹ J.-M. Klinkenberg, « La relation texte-image. Essai de grammaire générale », art. cit., p. 58-71 ; G. Roque, « Esquisse d'une rhétorique des interactions verbo-iconiques », art. cit., §15, § 36.

² J.-M. Klinkenberg, « La relation texte-image. Essai de grammaire générale », art. cit., p. 71.

³ Georges Roque s'appuie sur l'exemple d'une affichette mexicaine où l'image montre un policier molestant un étudiant alors que le slogan « No más agresión » condamne cette attitude : « nous restons bien dans une isotopie "agression d'un étudiant par des policiers", isotopie affirmée par l'image et dénoncée par le texte », « Esquisse d'une rhétorique des interactions verbo-iconiques », art. cit., § 36.

⁴ H. Daumier, « Les plaisirs de la paternité », *Les Papas, Le Charivari*, le 26 octobre 1847, LD 1585.

⁵ Le rapport de dissonance correspond en partie à la « fonction de relais » de Roland Barthes, puisque la légende proposera « des sens qui ne se trouvent pas dans l'image » (« Rhétorique de l'image », art. cit., p. 45). Il faut néanmoins souligner que l'inverse (l'image propose des sens qui ne se trouvent pas dans le texte) est tout aussi fréquent, comme le montre cet exemple des « joies de la paternité ». Le décalage entre l'image et le texte, s'il n'est que « relais » vers une interprétation globale, procède en outre à un « ancrage », puisque l'antithèse formée ici entre la légende et l'image favorise une compréhension globale ironique. Finalement, Roland Barthes explicite mal cette fonction, qu'il applique aux cas où l'image comme le texte ne constituent pas un tout autonome, mais sont fragments d'un ensemble plus large (il prend comme exemple la bande dessinée et le cinéma), sans préciser comment elle s'applique dans le cas de ce qu'il nomme une « image fixe ».

⁶ J.-M. Klinkenberg, « La relation texte-image. Essai de grammaire générale », art. cit., p. 71.

⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁸ G. Roque, « Esquisse d'une rhétorique des interactions verbo-iconiques », art. cit., §12.

redondance totale n'est donc qu'un modèle théorique, jamais réalisé » et que, « dans le concret, on n'a que des contenus partiellement convergents¹ ».

La caricature confirme ces remarques, par exemple ce bourgeois de Daumier, visiblement furieux, entraînant ses enfants hors d'une salle d'exposition de statues de nus, dessin légendé : « Une visite au Salon. – Décidément, tous les sculpteurs sont des polissons² ». Sans l'image, nous ne saurions pas que le personnage est un père qui s'inquiète pour ses enfants. Sans le texte, nous n'aurions peut-être pas identifié le lieu comme étant le Salon, et aurions manqué l'ineptie de son reproche adressé à tous les sculpteurs, généralisation qui en dit long sur son étroitesse d'esprit et renforce la teinte satirique.

Georges Roque propose donc de substituer à la notion de redondance celle de « complémentarité³ ». Cependant, opposer la « complémentarité » à l'allotopie ou à la dissonance reviendrait à nier la possibilité que l'image et le texte se complètent alors qu'ils ne proposent pas des contenus homogènes. Or, quand bien même dissonants, l'image et le texte sont conçus pour se compléter, comme le prouve cette caricature de Gavarni présentant un jeune homme contant fleurette à une grisette, image qui serait plus charmante que comique si la légende ne précisait : « Il étudie la médecine⁴ », constatation qui n'aurait rien de risible si elle n'était appliquée à cette scène. Bien que dissonants, l'image et le texte sont conçus pour se compléter, sans quoi le comique ne naîtrait pas.

Nous préférons donc parler de consonance, pour nous synonyme de la complémentarité définie par Georges Roque : « lorsque deux énoncés [la légende et l'image] ne sont pas en conflit, mais se complètent en apportant chacun une information utile au sens général de l'ensemble⁵ ». À l'inverse, la dissonance pose volontairement les deux énoncés « en conflit », conflit que le lecteur devra résoudre au prix d'une « opération destinée à rendre les contenus des deux portions d'énoncé compatibles [...] ou du moins à justifier et pertinentiser dans l'interprétation globale le maximum d'informations provenant de l'un et de l'autre⁶ ».

¹ J.-M. Klinkenberg, « La relation texte-image. Essai de grammaire générale », art. cit., p. 71.

² H. Daumier, « Une visite au Salon. – Décidément, tous les sculpteurs sont des polissons », *Tout ce qu'on voudra, Le Charivari*, le 28 mars 1847, LD 1647.

³ G. Roque, « Esquisse d'une rhétorique des interactions verbo-iconiques », art. cit., §15.

⁴ Gavarni, « Il étudie la médecine... », *Les Étudiants de Paris, Le Charivari*, le 10 août 1840, AB 650.

⁵ G. Roque, « Esquisse d'une rhétorique des interactions verbo-iconiques », art. cit., § 43. Le rapport de consonance correspond en partie à la « fonction d'ancrage » décrite par Roland Barthes, qu'il applique lorsque le texte guide, contrôle, l'identification et l'interprétation de l'image (R. Barthes, « Rhétorique de l'image », art. cit., p. 44). Cependant, nous avons souligné avec Georges Roque que cette fonction était susceptible d'être renversée, l'image servant parfois d'ancrage au texte.

⁶ J.-M. Klinkenberg, « La relation texte-image. Essai de grammaire générale », art. cit., p. 71.

Rapport de consonance

Arrêtons-nous d'abord sur le rapport de consonance, en précisant que nous nous intéresserons moins à décrire la relation rhétorique entre le texte et l'image¹, qu'à montrer comment les légendes s'approprient textuellement les procédés iconiques. La réduction du dessin est par exemple rendue par l'ellipse, le grossissement et l'exagération par l'accumulation et l'hyperbole, la déformation par le calembour, le paralogisme ou la parodie. La relation entre texte et image n'en sera pas pour autant redondante : à un dessin marqué par l'exagération, la légende répondra volontiers par une réduction, ajoutant un procédé de la caricature à une image qui ne le prend pas directement en charge. Cette concordance entre les procédés textuels et iconiques ajoute un argument en faveur de la possibilité d'une caricature textuelle, la légende assumant souvent les procédés de l'image qui la désigneront comme étant une caricature.

En effet, l'identification d'une image comme une caricature peut tenir uniquement dans le dessin : le titre « Mr Thiers au Lutrin de Notre Dame de Lorette² » n'a rien de satirique, seule l'accentuation des traits de ce petit homme juché sur un tabouret pour atteindre la hauteur de la partition indique la charge. La caricature peut, cependant, tenir uniquement dans la légende :

- Je ne vous ai pas retenu les cinquante francs que vous me devez depuis six mois, garnement.
- Ah, bien, Parrain, ça passera pour les intérêts des cent écus que tu m'as donnés.
- Comment cela ?
- Parce qu'il y a quinze jours que je les demandais : Parrain, faut être juste³ !

Cette légende accompagne un dessin de Gavarni où le neveu et l'oncle, deux élégants, ne sont pas physiquement chargés. Par contre, de même que la caricature procède souvent d'un détournement des règles de proportions, ce dialogue va contre les règles du raisonnement. Le recours à la déformation mimétique propre à l'image est transposé en déformation logique qui rejoue textuellement un des procédés iconiques de la caricature.

¹ À l'inverse de ce que suggère le Groupe µu, Georges Roque a montré que l'allotopie n'est pas une condition nécessaire pour que naisse une relation rhétorique entre un texte et une image (« Esquisse d'une rhétorique des interactions verbo-iconiques », art. cit., §30). Le dessin de Roze représentant Balzac entouré de feuilles volantes et Lamartine, empilant soigneusement ses volumes entretient par exemple un rapport isotopique avec la légende, « La Prose et le Vers du XIX^e siècle » (*Le Monde dramatique*, n°11, 1840, Maison de Balzac), et nous pouvons décrire le passage de la légende à l'image par recours à la figure de la personnification, ou celui de l'image au texte par celle de l'allégorisation.

² H. Daumier, « Mr Thiers au Lutrin de Notre Dame de Lorette », *Actualités, Le Charivari*, le 16 mars 1850, LD 1993.

³ Gavarni, *La Vie de jeune homme, Le Charivari*, le 18 août 1841, AB 995.

Signalons toutefois que la rhétorique de la légende peut n'avoir aucun lien direct avec les propriétés sémiotiques de la caricature, comme le montre cet exemple pris chez Gavarni, commenté par Baudelaire :

Vous rappelez-vous cette grande et belle fille qui regarde avec une moue dédaigneuse un jeune homme joignant devant elle les mains dans une attitude suppliante ? “ – Un petit baiser, ma bonne dame charitable, pour l'amour de Dieu ! s'il vous plaît. – Repassez ce soir, on a déjà donné à votre père ce matin” [...] Remarquez [...] que le plus beau est dans la légende, le dessin étant impuissant à dire ce genre de choses¹.

Cette légende de Gavarni repose sur le développement verbal d'un comique de situation et s'inspire de l'esthétique de la chute propre à la comédie, le théâtre étant, nous le verrons, un modèle qui nourrit la caricature. Nous nous intéresserons ici plus spécifiquement aux figures privilégiées par les légendes qui complètent l'image caricaturale par des procédés rhétoriques similaires.

Ainsi en est-il de l'ellipse du nom qui caractérise plusieurs portraits-charge politiques de Daumier : « Dup... » pour Dupin, « Mr. D'Argo... » pour d'Argout². L'ellipse sert moins à dissimuler l'identité du sujet qu'à la diminuer, la réduire au même titre que le dessin dégrade le physique, usant de raccourcis graphiques. Ce procédé est repris par Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*, lorsque, chez les Dambreuse, Frédéric rencontre plusieurs figures politiques prétendument importantes : « le grand M. A., l'illustre B., le profond C., l'éloquent Z., l'immense Y. » (536). À l'effet réducteur de ces initiales, arbitrairement choisies aux deux pôles de l'alphabet, s'ajoute l'exagération rendue par les épithètes louangeuses et hyperboliques à comprendre par antiphrase. Flaubert procède en sus par accumulation, figure qui, dans une légende, mime l'exagération graphique : « Messieurs les directeurs, chefs, sous-chefs, employés, surnuméraires allant complimenter une nouvelle Excellence³ », annote Monnier qui dans cette phrase superpose les employés, « minuscules » écrasées contre la majuscule de leur supérieur hiérarchique.

Les surnoms, les diminutifs des personnages les réduisent métaphoriquement. Un bourgeois de Daumier compare quatre corsets exposés dans une vitrine aux quatre femmes qu'il a connues dans sa vie : « Fifine ma première ! Cocotte, cette gueuse de Cocotte ! la grande

¹ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 560. Gavarni, « Quartier Bréda. – Ma... bonne dame... cha...ritable... un petit... baiser... pour l'amour... de Dieu ! – On a déjà donné à votre père ce matin. », *Balivernes parisiennes*, *Le Charivari*, le 27 août 1846, AB 1005.

² H. Daumier, *Célébrités de La Caricature*, *La Caricature*, 1833, LD 43-75, 144, 150, 173.

³ H. Monnier, *Mœurs administratives*, Paris, Delpech, 1828.

Mimi, et mon épouse là-haut dans le coin¹ ». Les surnoms participent à réifier ces femmes réduites par le dessin aux sous-vêtements qui les moulent. Dans *Illusions perdues*, la noblesse d'Angoulême s'affuble de diminutifs ridicules et réducteurs, effet burlesque qui signale la caricature : « Lili, abréviation d'Élisa » (150), « Lolotte (Mme Charlotte de Brébien) et Fifine (Mme Joséphine de Bartas) » (153) et Mme de Sénonches, « Zéphirine, dite aussi Zizine »² (153).

En consonance avec la déformation du modèle dont procède la caricature, la légende optera volontiers pour le calembour (parfois approximatif), jouant sur la polysémie dans une visée dégradante. Parmi les *Célébrités de La Caricature* croquées par Daumier, on trouve les portraits-charge de « Père-Scie » (Persil), « Mr Vieux-Niais » (Viennet), « M. Odieux » (Odier)³, etc. Le nom de Chardon sert plusieurs fois les adversaires de Lucien dans *Illusions perdues* qui, « par malice » (482), refusent de lui donner du Rubempré. Son nom est distordu en « chardonneret » (124 ; 568), et le sonnet satirique publié contre lui se termine sur ce calembour : « Car ce n'était vraiment qu'un ignoble CHARDON ! » (546). Lorsque Michel Chrestien et d'autres membres du Cénacle quittent le souper donné par Lucien sous les quolibets des journalistes, Merlin demande ironiquement : « Voilà de singuliers chrétiens ? » (496). Enfin Séchard, « fidèle à la destinée que son nom lui avait faite, était doué d'une soif inextinguible » (69)⁴.

Hussonnet, dans *L'Éducation sentimentale*, commente la condamnation de Rouget pour outrage au Roi, en lançant : « Rouget est frit ! » (397), calembour qui d'emblée évoque une caricature dans le style des animaux de Grandville, par exemple cette femme poisson-scie à qui son mari raton reproche : « tu me scies le dos depuis une heure !⁵ » (fig. 14). Le soir où Frédéric fera de Rosanette sa maîtresse, le narrateur indique que Delphine, sa servante, afin de prévenir les réquisitions faites par les soldats, écrit au charbon sur la porte : « Armes données » (420), calembour prémonitoire, aussi suggestif que celui de la lorette de Gavarni qui, à l'annonce de la grossesse de son amie, commente : « Comment ? encore un !... quelle enceinte continue !⁶ ».

¹ H. Daumier, « C'est unique ! J'ai pris quatre tailles, juste comme celles-là dans ma vie ; Fifine ma première ! Cocotte, cette gueuse de Cocotte ! La grande Mimi, et mon épouse là-haut dans le coin », *Émotions parisiennes*, *Le Charivari*, le 7 février 1840, LD 711.

² É. Bordas montre comment les surnoms d'*Illusions perdues* servent une satire qui « joue du décalage burlesque, entre noblesse et trivialité hypocoristique », « “Le singe ne mangera pas l'ours”... », art. cit., p. 26.

³ H. Daumier, *Célébrités de La Caricature*, *La Caricature*, 1833, LD 43-75, 144, 150, 173.

⁴ Sur les homonymies dans *Illusions perdues*, voir É. Bordas, « “Le singe ne mangera pas l'ours”... », art. cit., p. 24 et 27-28.

⁵ Grandville, « Tu me scies le dos depuis une heure », *Le Charivari*, le 28 février 1833.

⁶ Gavarni, « – Tu seras marraine... – Comment ! encore un ?... quelle enceinte continue ! », *Les Lorettes*, *Le Charivari*, le 27 décembre 1841, AB 782.

Ajoutons que l'effet comique du calembour, figure de rhétorique dévaluée, vise souvent le personnage chargé lorsqu'il en fait usage. Cisy, le jeune aristocrate ingénu de *L'Éducation sentimentale*, tente d'éblouir la compagnie et prend le coq de bruyère servi au dîner comme occasion d'une caricature qu'il légende pitoyablement : « Voilà le meilleur des caractères de La Bruyère » (338). Lucien est, dans *Illusions perdues*, l'objet des sarcasmes de la société Bargeton qui n'apprécie pas sa déclamation poétique. Le calembour (ici probablement kakemphaton) sert moins à ridiculiser le poète que son public : « C'est fort bien déclamé, dit Alexandre ; mais j'aime mieux le *whist* » (159). Le narrateur ajoute : « cette réponse [...] passa pour spirituelle à cause de la signification anglaise du mot » (159, nous soulignons). Cette prise de distance dépréciative ridiculise Alexandre de Brébien, comme le laissait prévoir la caricature de ses « habits fripés » censés rendre un « laissez-aller » artiste, mais qui lui donnent « l'air des comparses qui dans les petits théâtres figurent la haute société invitée aux noces » (152). La caricature dévalue de même fréquemment les usagers du calembour, Daumier représente un peintre d'enseignes au pied de son échelle qui s'exclame : « J'espérais grimper autrement au sommet de l'échelle sociale...¹ ».

Ce dernier exemple nous éloigne cependant du calembour, puisque le terme « échelle » n'est pas en soi polysémique. Le comique consiste plutôt ici à réduire une expression métaphorique au sens littéral de ses termes. En ce sens, la légende et l'image jouent souvent sur les sens propre et figuré d'une expression, remotivant l'un par l'autre. Un bourgeois de Daumier tâte ses poches, la légende commente : « Volé ! ... rue vide gousset [sic.] ...² ». Dans nos romans, les noms de rues deviennent également volontiers métaphores satiriques à l'endroit des personnages. Les Arnoux vivent rue « Paradis-Poissonnière » (186), « Deslauriers déval[e] la rue des Martyrs, en jurant tout haut d'indignation » (291). Lucien, à son arrivée à Paris, loge « rue de L'Échelle » (230), et il va sans dire qu'il n'a pas encore mis le pied sur le premier échelon, ainsi que le démontre sa désastreuse apparition à l'Opéra.

Dans *Illusions perdues*, le narrateur note que Lucien a « un pied dans le lit de Coralie, et l'autre dans la glu du Journal » (406). L'image caricaturale naît des métaphores prises littéralement et est renforcée par un zeugme, figure qui, par ses rapprochements incongrus, mime les raccourcis comiques de l'image. Le narrateur flaubertien décrit, parmi les convives des soupers donnés chez Arnoux, « Pierre-Paul Meinsius, le dernier représentant de la grande

¹ H. Daumier, « Et dire que j'ai passé quinze ans de ma vie à copier la jambe de l'Apollon du Belvédère pour arriver à peindre un pain de sucre sur l'enseigne d'un épicier !... J'espérais grimper autrement au sommet de l'échelle sociale... », *Caricatures du jour*, *Le Charivari*, le 12 février 1844, LD 999.

² H. Daumier, « Volé !... Rue Vide-Gousset », *Émotions parisiennes*, *Le Charivari*, le 22 novembre 1839, LD 697.

peinture, qui portait gaillardement avec sa gloire ses quatre-vingts années et son gros ventre » (103). La mention des caractéristiques physiques du convive fait naître l'image dans l'esprit du lecteur, et le zeugme vient préciser l'aspect moral de cette caricature visant la prétention de ce personnage décati. Le zeugme est ainsi une figure de style courante dans les légendes de caricature, à l'image de ce « monsieur qui s'enivre de bière et d'harmonie¹ » par Daumier, ou de cette danseuse de Gavarni qui propose à son cavalier « une douzaine d'huîtres et [son] cœur² ».

La caricature s'inspire du dispositif scénique, tréteaux sur lesquels les ridicules des personnages sont mis en valeur. Dès lors, il n'est pas rare que la légende privilégie le monologue, le dialogue ou le discours rapporté. Le monologue d'une figure caricaturée au physique viendra étendre son ridicule au « moral ». Dans le cas du dialogue, excédant rarement deux ou trois répliques échangées entre deux personnages, le comique peut porter sur l'ensemble des figures, à moins que l'une prenne en charge la pointe dirigée contre l'autre. Le discours rapporté, quant à lui, accentue la mise à distance du personnage par la posture d'énonciation surplombante alors prise par la légende.

Les ressources du comique de mots entrent en consonance avec l'image lorsque la légende expose ou développe le comique de situation, de gestes ou de mœurs. Nous rions de ce jeune homme de Gavarni qui lance une pièce : « Voyons, j'aime Clara si c'est face... si c'est pile, j'aime Augustine³ », comme de Frédéric qui, « pour savoir s'il irait chez Mme Arnoux, [jette] trois fois, dans l'air, des pièces de monnaies » (126). De même, le comique du « dessin représentant un rédacteur qui tendait son chapeau » que Lucien découvre lors de sa première visite au bureau du journal réside dans le geste et la situation représentés, la légende ne fait que préciser à qui s'adresse le geste de mendicité : « *Finot, mes cent francs ?* » (321).

Parmi les procédés rhétoriques privilégiés de ces légendes sous forme de répliques ou de discours rapporté, paralogismes, paradoxes et quiproquos sont à l'honneur, et soulignent le manque d'esprit ou l'incohérence des personnages chargés. Le défaut de logique du discours est analogue aux écarts mimétiques de l'image caricaturale. Le quiproquo marque un écart entre deux interprétations incompatibles d'une situation, décalage duquel naît le comique. Frédéric quitte *L'Art industriel* en compagnie de Regimbart, et marque un arrêt devant les fenêtres qu'il

¹ H. Daumier, « AUX CHAMPS ÉLYSÉES. Un monsieur qui s'enivre de bière et d'harmonie », *Les Beaux jours de la vie, Le Charivari*, le 9 septembre 1846, LD 1183.

² Gavarni, « – ... Une douzaine et mon cœur. – Ta parole ? », *Les Débardeurs, Le Charivari*, le 6 janvier 1841, AB 511.

³ Gavarni, « Voyons, j'aime Clara si c'est face... Si c'est pile, j'aime Augustine », *La Vie de jeune homme, Le Charivari*, le 7 novembre 1840, AB 971.

croyait faussement être celles de l'appartement de Mme Arnoux. Le Citoyen interrompt son silence : « – Venez-vous la prendre ? [...] – Prendre qui ? – L'absinthe ! » (97). Nous rions de Frédéric, visiblement perdu dans une rêverie érotique que Regimbart est à des lieues de soupçonner. Chez Daumier, le ridicule du mari du bas-bleu réside, au contraire, dans sa chaste naïveté : « Ma bonne amie, puis-je entrer ? ... as-tu fini de collaborer avec monsieur ?¹ » (fig. 15). Le quiproquo porte sur l'emploi du verbe « collaborer », euphémisme involontaire d'un mari trop confiant, aveugle sur la nature exacte de cette « collaboration » qui nous apparaît visiblement moins chaste.

Du côté des paradoxes, la palme revient à M. Prudhomme : « Oui Monsieur, si Bonaparte fût resté lieutenant d'artillerie, il serait encore sur le trône² » et on peut noter qu'il trouve un digne émule en M. de Bargeton qui devise avec Lucien : « Vous habitez l'Houmeau [...] les personnes qui demeurent loin arrivent toujours plus tôt que celles qui demeurent près » (145). Si la vérité de cet axiome peut se vérifier dans la pratique, sa formulation tient du paradoxe et relève ici le manque d'esprit du personnage.

En matière de paralogisme, Daumier représente « Un orateur américain » qui « prouve d'une manière irréfutable, que le seul moyen de pacifier le genre humain, est de forcer tous les hommes, à porter comme lui, un chapeau vert qu'ils ne devront jamais quitter sauf le soir en se couchant³ ». Les discours politiques tenus au *Club de l'Intelligence* dans *L'Éducation sentimentale* sont du même ordre et accompagnent les portraits caricaturaux des orateurs, à l'exemple de ce « plébéien, large d'épaules, une grosse figure très douce et de longs cheveux noirs » qui prend la pose, « se renvers[ant] la tête [...] écartant les bras », pour livrer un raisonnement des plus douteux sur les liens entre Évangile et politique :

[...] « L'ouvrier est prêtre, comme l'était le fondateur du socialisme, notre Maître à tous, Jésus-Christ ! » Le moment était venu d'inaugurer le règne de Dieu ! L'Évangile conduisait tout droit à 89 ! Après l'abolition de l'esclavage, l'abolition du prolétariat. (453).

Dans *Illusions perdues*, raccourcis et rapprochements abusifs caractérisent également les admirations de Mme Bargeton qui « s'enthousiasm[e] pour tout événement : [...] pour l'évasion

¹ H. Daumier, « Ma bonne amie, puis-je entrer ? ... As-tu fini de collaborer avec monsieur ? », *Les Bas-Bleus, Le Charivari*, le 30 mai 1844, LD 1249.

² H. Monnier, « Oui Monsieur, si Bonaparte fut resté lieutenant d'artillerie, il serait encore sur le trône », dessin à l'encre brune, 1860, Paris, Maison Balzac, numéro d'inventaire : BAL 93-0023.

³ H. Daumier, « DEUXIÈME SÉANCE. Un orateur américain prouve d'une manière irréfutable, que le seul moyen de pacifier le genre humain, est de forcer tous les hommes, à porter comme lui, un chapeau vert qu'ils ne devront jamais quitter sauf le soir en se couchant. Personne n'ose même essayer de combattre cette opinion », *Souvenirs du Congrès de la Paix, Le Charivari*, le 7 septembre 1849, LD 1941.

de Lavalette comme pour une de ses amies qui avait mis des voleurs en fuite en faisant la grosse voix » (107), parallogisme doublé par un zeugme fortuit, tous deux révélateurs de la disproportion ridicule du caractère de cette grande dame de province.

Les paradoxes et parallogismes sont ici involontaires, alors que les personnages blagueurs, mystificateurs ou manipulateurs s'en servent sciemment. La cible de la caricature se dédouble alors : on rit de la faiblesse de raisonnement du floueur, mais on se moque surtout du floué qui y souscrit. Le narrateur d'*Illusions perdues* souligne, au sujet des soins pris par du Châtelet pour s'attacher Lucien et mieux le faire « crev[er] tôt ou tard dans la serre chaude des louanges » : « tout autre qu'un jeune homme de vingt-deux ans aurait véhémentement soupçonné de mystification les louanges au moyen desquelles on abusa de lui » (125), signe que les moyens employés par le baron – le récita d'une « ode de Sardanapale mourant » (125) – ne sont pas de la plus grande finesse.

Dans *L'Éducation sentimentale*, ce dédoublement de la cible comique, à l'œuvre dans la mystification, est exemplifié à travers Hussonnet et Martinon :

Martinon l'engagea à parier plus bas, dans la crainte de la police.

— « Vous croyez encore à la police, vous ? Au fait, que savez-vous, monsieur, si je ne suis pas moi-même un mouchard ? »

Et il le regarda d'une telle manière, que Martinon, fort ému, ne comprit point d'abord la plaisanterie. (79)

Le mystificateur joint à la parole un regard propre à tromper son interlocuteur, l'image caricaturale est ici esquissée. Les deux questions d'Hussonnet forment un paradoxe, l'une remet en cause l'activité et la présence policière, alors que la seconde sous-entend qu'il pourrait bien en faire partie. Sa plaisanterie nous apparaît transparente et risible, moins risible cependant que la peur de Martinon qui est mystifié.

De même, on rit de Macaire Oculiste, visiblement incompetent, mais plus encore de son patient qui se plaint : « depuis six mois vous me bassinez avec votre eau merveilleuse et je suis toujours aveugle. Cela finit par me coûter bien cher, mon argent s'en va, c'est tout ce que je vois », ce à quoi Macaire répond : « Hé bien, c'est déjà quelque chose ; continuez, vous finirez par y voir clair... »¹. Macaire joue ici du sens propre et figuré du verbe, déformant volontairement le sens des propos de son interlocuteur.

¹ H. Daumier, « Un Oculiste breveté. – Ah ! ça, Monsieur Macaire, depuis six mois vous me bassinez avec votre eau merveilleuse et je suis toujours aveugle. Cela finit par me coûter bien cher, mon argent s'en va, c'est tout ce que je vois. – Hé

Autre procédé rhétorique jouant de la déformation, la parodie, ici entendue au sens strict, à savoir comme « transformation ludique, comique, ou satirique d'un texte [d'une image] singulier[ère]¹ ». On peut parler de consonance entre le texte et l'image lorsque la parodie est à la fois visuelle et verbale. Daumier représente la « Société catholique du baptême organisée pour le salut des buveurs parisiens », dont la légende détaille les statuts. L'article premier nous indique que « Depuis Rouen jusqu'à Bercy, la Seine sera transformée en Jourdain », tandis que le prêtre prononcera sur les tonneaux ces paroles d'institution : « Au nom de la très haute société Mélange, Macaire & Cie, je te baptise Macon vieux, année de la comète, et je fais la queue au public »². Le dessin déforme les rites et les objets de culte, tandis que le texte transforme les formules sacrées, ce qui nous permet de parler de consonance parodique.

L'adoption de Lucien par les journalistes, dans *Illusions perdues*, donne également lieu à une parodie du baptême. La scène forme une caricature : « Finot, le grand prêtre, versa quelques gouttes de vin de Champagne sur la belle tête blonde de Lucien » (496). La légende nous est donnée à travers les paroles du directeur de journal qui « prononce avec une délicieuse gravité ces paroles sacramentales » : « Au nom du Timbre, du Cautionnement et de l'Amende, je te baptise journaliste. Que tes articles te soient légers ! » (496). La parodie concerne ici autant le texte, les paroles d'institution étant transformées, que l'image, la bouteille de champagne remplaçant le bénitier.

Rapport de dissonance

L'articulation entre la légende et l'image est parfois volontairement dissonante, l'écart étant particulièrement propre à faire naître le comique. Le rapport de dissonance le plus fréquent fait intervenir l'ironie, ici entendue au sens large, à savoir que le comique procèdera d'une non-coïncidence entre ce que le texte dit et ce que l'image montre³.

Le titre emphatiquement noble d'un personnage tranchera par exemple avec son portrait-charge. Dans *L'Éducation sentimentale*, Cisy présente à Frédéric « M. Anselme de

bien ! C'est déjà quelque chose ; continuez, vous finirez par y voir clair... (à part) dans votre bourse. », *Caricaturana*, *Le Charivari*, le 2 juillet 1837, LD 410.

¹ D. Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 104.

² H. Daumier, « SOCIÉTÉ CATHOLIQUE DU BAPTÊME ORGANISÉE POUR LE SALUT DES BUVEURS PARISIENS. (Art. I^{er}). Depuis Rouen jusqu'à Bercy, la Seine sera transformée en Jourdain. "Au nom de la très haute société Mélange, Macaire & Cie, je te baptise Maçon vieux, année de la comète, et je fais la queue au public." », *Revue caricaturale*, *Le Charivari*, le 26 novembre 1843, LD 1016.

³ Selon Anna Jaubert, « l'ironie, comme figure de pensée, se signale par une non-coïncidence des dires qui sollicite l'interprétation [...] invite à reconstruire la pertinence de l'énoncé », « La figure et le dess(e)in. Les conditions de l'acte ironique », *L'Information grammaticale*, n° 137, mars 2013, p. 29. Elle s'emploie à préciser, dans cet article, que « les énoncés ne sont pas ironiques en soi, ils le deviennent en situation » (p. 29), et nous serions d'avis de dire que l'image caricaturale prépare « l'environnement » (p. 32) favorable à l'interprétation ironique de la légende.

Forchambeaux » (335), tandis que le narrateur précise « (c'était un jeune homme blond et fluet, déjà chauve) » (335). Balzac joue de cet effet dans *Illusions perdues*, la galerie de portraits-charge de la société aristocratique de province fait contraster le nom avec le physique, y ajoutant la réduction observée plus haut du patronyme en surnom ridicule : « Les deux femmes, Lolotte (Mme Charlotte de Brebian) et Fifine (Mme Joséphine de Bartas) [...] serrées comme des poupées dans des robes économiquement établies, offraient sur elles une exposition de couleurs outrageusement bizarre » (152).

La non-coïncidence du texte avec l'image engage le lecteur à réévaluer le sens global, à reconsidérer le plus souvent une situation « à la baisse ». Daumier renomme « Les Intrépides » ces quelques bourgeois recroquevillés sous leur parapluie¹. Dans *L'Éducation sentimentale*, Roque, au retour de son tour de garde aux Tuileries, se met au lit avec « le plus de couvertures possibles » et s'exclame : « je suis trop sensible ! » (504). Cette légende est démentie par la scène qui précède, où on le voit assassiner d'un coup de fusil un prisonnier quémendant du pain (502). Alors que la caricature de Daumier souligne la pleutrerie du bourgeois, celle de Flaubert met l'accent sur sa cruauté. Dans les deux cas, le décalage entre l'image et le texte engage le lecteur à une réinterprétation antiphrastique du texte qui l'oblige, rhétoriquement, à prendre position contre l'énoncé, opération mentale qui favorise le passage vers une correction sur le plan idéologique.

La caricature de Daumier, « Un héros de Juillet. Mai 1831² », nous présente un soldat infirme, habillé de feuilles de journal, un pavé enchaîné à la cheville, sur le point de se jeter dans la Seine. La dissonance engage le lecteur à réévaluer, presque un an après, les retombées des Trois Glorieuses. L'enthousiasme révolutionnaire s'oriente vers une amère désillusion qui est aussi celle du caricaturiste Hussonnet lors des événements de 1848 dans *L'Éducation sentimentale*. Aux Tuileries, il légende ainsi la prise du trône par cette exclamation : « Quel mythe ! [...] Voilà le peuple souverain ! » (430). La dissonance entre la souveraineté affirmée par le texte et « l'air hilare et stupide » du représentant du peuple à l'assaut du fauteuil induit une interprétation ironique et favorise une réévaluation idéologique de l'héroïsme populaire, antithétique à la vision « sublime » (432) de Frédéric.

La dissonance, toujours ironique, se précise parfois en décalage héroï-comique. Dans sa célèbre série *L'Histoire ancienne*, Daumier intitule « Ulysse et Pénélope » un couple bourgeois

¹ H. Daumier, *Les Intrépides*, *Le Charivari*, le 31 juillet 1834, LD 198.

² H. Daumier, « Un héros de Juillet. Mai 1831 », *Caricatures politiques*, *Le Charivari*, le 15 décembre 1832, LD 23.

douillettement blotti dans le lit conjugal, lui, ronfleur en bonnet de coton, elle, figure commune au nez proéminent qui le contemple d'un air niais¹. La référence mythologique appliquée à ce couple moderne engage le lecteur à mesurer l'écart entre l'héroïsme antique et la banalité de la bourgeoisie contemporaine, et à questionner la pertinence de l'idéal classique.

Le lecteur de *L'Éducation sentimentale* apprend que le prénom de Louise n'est qu'un abrégé d'« Élisabeth-Olympe-Louise » (168), prénom qui contraste avec le physique de la jeune provinciale qui n'a rien d'une reine ou d'une déesse : « une laideron » (517) selon Mme Dambreuse, « une petite personne assez ridicule » (519) selon Frédéric. Doublon, l'huissier des Cointet dans *Illusions perdues*, n'est pas, fait rare chez Balzac, décrit physiquement. Son patronyme en fait une copie fidèle du type de l'huissier et signale qu'il ne fait que doubler, sur le plan administratif, les procédures juridiques véreuses de l'avocat Métivier et son prénom, « Victor-Ange-Herménégilde » (638), introduit un décalage héroï-comique qui suffit à rendre caricatural ce personnage aux yeux du lecteur.

Ailleurs, Lousteau joue sur la polysémie du terme « Romains » qui, en argot, désigne les claqueurs, et s'exclame : « Voici les Romains ! [...] voilà la gloire des actrices et des auteurs dramatiques » (489). Ce commentaire qui développe le calembour, visiblement en dissonance avec l'apparence de « tous gens à casquettes, à pantalons mûrs, à redingotes râpées, à figures patibulaires, bleuâtres, verdâtres, boueuses, rabougries, à barbes longues [...] » (489), donne à cette « puante escouade » (489) une teinte héroï-comique. On observe que, lorsque l'Antiquité est convoquée, c'est moins pour la dégrader que pour montrer l'inadéquation de ses idéaux, physiques et moraux, avec le monde contemporain.

La dissonance peut finalement être parodique, lorsque la légende mentionne ou cite une référence littéraire (proverbes, répliques de théâtre, poèmes, chansons, passages romanesques, versets bibliques, discours politiques, etc.). La parodie ne se décèle pas directement dans le texte ou dans l'image, comme nous l'avons vu plus haut (l'exemple du baptême), mais naît de la dissonance entre les deux : l'articulation du texte cité et de l'image opère la transformation parodique.

Toute référence littéraire ou artistique apparaît parodiée lorsqu'elle est appliquée à un personnage chargé. Grandville, dans *Les Métamorphoses du jour*, place le célèbre vers de

¹ H. Daumier, « Ulysse et Pénélope », *L'Histoire ancienne, Le Charivari*, le 26 juin 1842, LD 938. Signalons que si le titre dissonne avec l'image, il est accompagné de vers satiriques qui incluent la parodie dans la légende, dans un rapport de consonance avec l'image : « Chastement étendus sur leur pudique couche / Ces deux nobles époux se retrouvaient enfin / Et quand Ulysse ronfla, sur sa charmante bouche / Pénélope commit un amoureux larcin. (Œuvres badines de Mr. Vatout) ».

Racine, légèrement remanié, dans la bouche d'un singe en toge qui s'interroge devant une loge de serpents moqueurs : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur ma tête ?¹ ». Dans *L'Éducation sentimentale*, Deslauriers reprend les vers par lesquels Hugo évoque Napoléon et les applique à Arnoux pour faire enrager Frédéric : « *Toujours lui ! Lui partout ! ou brûlante ou glacée, L'image de l'Arnoux...*² » (122).

Hussonnet épingle la danseuse travestie en « femme sauvage » au bal de Rosanette par une référence parodique aux *Natchez* de Chateaubriand : « Ne sois par cruelle, ô Celuta ! cette petite fête de famille est charmante ! Enivrez-moi de voluptés, mes amours ! Folichonnons ! folichonnons ! » (210). Dans *Illusions perdues*, Lucien est qualifié de « Chateaubriand de l'Houmeau » (123) par « le jaloux du Châtelet » (123), trouvaille qui « pass[e] pour un bon mot » (123). Déconsidéré, ce recours à la référence parodique est toutefois volontiers assumé par le narrateur qui présente Louise comme une caricature de l'héroïne de Mme de Staël, elle qui se livre à « une contrefaçon des improvisations qui déparent le roman de *Corinne* » (126).

Dans le domaine politique, Gavarni associe la fameuse formule de Louis XIV, « L'État c'est moi³ », au portrait-charge d'un député décati, écart qui confère à la phrase célèbre un sens parodique. Dans *L'Éducation sentimentale*, sur une note plus légère, Hussonnet « débit[e] les phrases sacramentielles », bribes de discours du roi : « – “C'est toujours avec un nouveau plaisir... – La nationalité polonaise ne périra pas... – Nos grands travaux seront poursuivis... – Donnez-moi de l'argent pour ma petite famille...” » (397). Ces citations sont perçues comme parodiques, pas vraiment en tant que telles, mais surtout parce qu'elles sont mises en regard d'un portrait-charge du roi – « tout ce qu'il y avait de plus épicier et bonnet de coton ! » (397) –, et qu'Hussonnet prend une pose caricaturale – « la main sur son cœur » (397) – pour signaler la parodie.

La dissonance entre un chant patriotique et l'oisiveté d'un personnage videra les paroles entonnées de leur ferveur première. Deslauriers, entre désillusion et espoirs politiques, « tambourin[e] la charge sur les vitres » et « déclam[e] ces vers de Barthélémy » : *Elle reparaitra, la terrible Assemblée / Dont, après quarante ans, votre tête est troublée, / Colosse qui sans peur marche d'un pas puissant*. (194). Ce couplet, s'il annonce la révolution à venir, tranche avec la situation présente du jeune homme, alors en compagnie de Frédéric « fum[ant]

¹ J.-J. Grandville, *Les Métamorphoses du jour*, op. cit., n.p., la planche précède le chapitre XLII, p. 233.

² P.-M. de Biasi rappelle que Deslauriers parodie « Lui », poème des *Orientales* de Victor Hugo : « Toujours lui ! Lui partout ! – Ou brûlante ou glacée / Son image sans cesse ébranle ma pensée [...] ».

³ Gavarni, « L'État c'est moi », *Histoire de politique*, Paris, le 9 février 1853, AB 1327.

des puros, accoud[é] sur la planche de velours, au bord de la fenêtre » (193). De même, dans un registre plus sombre, la parodie peut ternir l'enthousiasme d'un refrain populaire qui contrastera avec une image amère de la réalité sociale. Daumier publie une caricature d'un vieux républicain coiffé du bonnet phrygien, affaissé, tenant mollement un sabre et s'accrochant à son drapeau comme s'il allait se noyer, légendée d'un refrain de Béranger :

LE VIEUX DRAPEAU.
Qu'il prouve encore aux oppresseurs
Combien la gloire est roturière.
(De Béranger)¹

La mine pitoyable du soldat met à mal cette élégie à la « gloire [...] roturière ». On sent toute l'amertume d'une telle caricature, proche de l'humour noir. Nous pouvons observer un décalage du même ordre entre l'image de Lucien, « poète [...] à sa table, auprès du corps de sa pauvre amie », écrivant au chevet de la morte « dix chansons qui voulaient des idées gaies et des airs populaires » (583), dont la dernière, une ballade, propose comme refrain : « *Rions ! buvons ! Et moquons-nous du reste* » (584-585). La situation tragique tue l'effet gaillard de la chanson à boire, de même que la caricature de Daumier dément le zèle populaire de Béranger.

L'étude des légendes et de leurs modes d'articulation à l'image caricaturale mériterait certes d'être approfondie, mais dépasserait le cadre de notre recherche proprement littéraire, centrée sur *Illusions perdues* et *L'Éducation sentimentale*. Quelques conclusions nous semblent ici suffisantes pour la suite de notre propos. Il faut retenir l'importance de la légende pour le spectateur/lecteur, importance que soulignent les deux pages de sujets de caricature proposés par Pierre Larousse. La caricature, pour être reconnue comme telle, peut se passer des déformations et réductions du dessin et tenir tout entière dans la légende, comme c'est le cas de nombreuses planches de Gavarni. La caricature textuelle, si elle doit « faire image », n'a pas besoin de faire intervenir tout l'arsenal des procédés graphiques (déformation, animalisation, réduction, etc.) que nous avons décrits plus haut, mais peut tenir dans une mise en scène simple, relevée par une légende qui la signale comme telle.

Une caricature ne se définit donc pas uniquement en tant qu'image, mais comme une forme hybride, iconotextuelle. L'identification, dans un roman, d'une caricature textuelle va de pair avec la prise en compte de sa légende qui, consonante, la précise, la complète ou la développe ou qui, dissonante, marque un écart propre à faire naître le comique. L'identification

¹ H. Daumier, « LE VIEUX DRAPEAU. / Qu'il prouve encore aux oppresseurs / Combien la gloire est roturière. / (de Béranger) », éditeur inconnu, 1830, LD 2.

d'une légende tient moins dans les ressources comiques qu'elle convoque, qui ne la distinguent pas des autres formes de comique littéraire, que dans ses modes d'articulation à l'image, selon deux rapports : de consonance et de dissonance.

Le rapport de consonance a retenu notre attention en ce qu'il incite le texte à mimer certains procédés privilégiés de l'image caricaturale. Nous avons donc décrit quelques figures rhétoriques récurrentes des légendes, analogues aux propriétés sémiotiques de l'image : l'ellipse (réduction), l'accumulation (exagération), le calembour, le zeugme, le paradoxe et le paralogisme (déformation), et la parodie (iconique autant que textuelle). Le rapport de dissonance fait naître le comique d'un écart entre le texte et l'image. La caricature textuelle sera ainsi formée d'une description (l'image) qui sera accompagnée d'une légende de prime abord incompatible avec elle, obligeant le lecteur à reconstruire le sens global à partir de l'interaction des deux. Nous avons vu que les formes privilégiées, pour former cet écart, sont l'ironie, le burlesque, l'héroï-comique et la parodie.

La caricature... Solitaire ?

La portée comique ou satirique d'une caricature naît donc de l'articulation entre la légende et l'image, mais il faut davantage pour pleinement en saisir toute la portée. Le Groupe μ a fortement critiqué la tendance à considérer l'image selon son rôle institutionnel ou historique, perspective critique qui a retardé son analyse purement rhétorique¹. Cependant, nous avons vu qu'en fondant une tradition de la caricature, les auteurs du XIX^e siècle ont jugé nécessaire d'esquisser une vision institutionnalisée de la caricature et, surtout qu'il la considèrent bien comme une « forme sociale² ». Attentifs aux procédés formels de la caricature, les écrivains ne l'appréhendent pas selon un « modèle qui sous-tend [ses] diverses manifestations », à savoir qu'ils ne la perçoivent pas comme un objet indépendant de son actualisation dans le temps historique³. Aussi, l'ensemble des procédés rhétoriques que nous avons étudiés doivent être considérés en lien avec les supports médiatiques qui prennent en charge la caricature visuelle. Le contexte éditorial participe en effet pleinement à penser les liens entre littérature et caricature, particulièrement dans le cas d'*Illusions perdues* et de *L'Éducation sentimentale*, romans à perspective historique.

¹ Groupe μ , *Traité du signe visuel...*, op. cit., p. 12.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*

Prenons l'exemple des caricatures du roman de d'Arlincourt, *Le Solitaire*, que Lucien admire dans le bureau du journal de Finot. À considérer une des légendes, « Par le Mont-Sauvage, Élodie violée » (321), la cible semble être la trame du roman. La caricature inverse la chaste attitude du héros, dévoilant la teneur trop prude pour être vraie de l'intrigue, et offre au lecteur masculin de quoi se rincer l'œil : « Cette caricature sembla très impudique à Lucien, mais elle le fit rire » (321). De plus, les légendes parodient un trait stylistique récurrent du vicomte d'Arlincourt : l'hyperbate. Ces « inversions poétiques » sont mises en valeur dans la préface de la troisième édition, vraisemblablement parce que la critique s'en était gaussée¹.

Cependant, lorsque la caricature se fait parodie, elle ne vise pas forcément l'œuvre qu'elle transforme². Ces caricatures du *Solitaire* s'articulent en série et l'effet de sens qui s'en dégage prouve que la cible principale n'est pas le roman et sa poétique, mais le livre et son succès éditorial. La première légende – « Le Solitaire en province, paraissant, les femmes étonne » (321) – joue du calembour sur le verbe « paraître » : on peut imaginer le héros du roman faisant se pâmer des provinciales, mais aussi les lectrices de province, le livre à la main, étonnées par le récit. La suite de la série confirme cette seconde interprétation : « Dans un château, le Solitaire, lu » (321), légende qui, par sa syntaxe, retarde la compréhension. En effet, s'attendant à voir le héros dans un château, on comprend ensuite qu'on a affaire à un lecteur du roman. La légende anthropomorphise le livre, en fait le héros de la série, et on peut donc imaginer que la suivante – « Effet du Solitaire sur les domestiques animaux » (321) – ne représente pas le héros dressant des caniches, mais une charmante lectrice lisant le roman à ses bichons.

Les légendes suivantes confirment que cette série entend moins faire une parodie du roman que dénoncer son succès de librairie et sa diffusion massive : « Chez les sauvages, le Solitaire expliqué, le plus succès brillant obtient » (321). De plus, on accuse l'auteur de se prêter à ce jeu médiatique : « Le Solitaire traduit en chinois et présenté, par l'auteur, de Pékin à l'empereur » (321). On met également en doute les compétences de l'Académie qui a participé au succès du roman : « Lu à l'envers, étonne le Solitaire les académiciens par des supérieures

¹ « On a reproché à M. le vicomte d'Arlincourt le genre nouveau de son style, souvent âpre et sauvage, plein d'images grandioses, d'inversions poétiques, et d'expressions téméraires [...] des expressions si brillantes dans leur hardiesse, si éloquentes dans leur innovation, qu'en dépit de la critique, elles sont approuvées par le goût », « Préface de l'éditeur », *Le Solitaire*, par M. le Vicomte d'Arlincourt, 3^{ème} édition revue et corrigée, Paris, Bechet, 1821, t. I, p. VI.

² Daniel Sangsue rappelle que « transformer un texte dans un but satirique, cela peut aussi vouloir dire : opérer la transformation parodique d'un texte et mettre cette parodie au service de la satire, et donc donner une cible extratextuelle à une transformation textuelle », *La Relation parodique*, op. cit., p. 244. Sur la caricature comme parodie et sur ses cibles variables, voir B. Tillier, « Registres parodiques », *À la charge !...*, op. cit., p. 209-221 et L. Baridon, M. Guédron, « Caricaturer l'art : usages et fonctions de la parodie », in *L'Art de la caricature*, op. cit., p. 87-108.

beautés » (321). La cible de la série est le roman comme « événement littéraire¹ » dont s'empare les journalistes : « Par les journaux, le Solitaire sous un dais promené processionnellement » (321). On imagine le dessin : des allégories des journaux, portant le livre soigneusement posé sur un trône.

Pour comprendre la portée de cette série de caricatures, la connaissance du contexte médiatique est donc essentielle. Balzac avait déjà préparé le lecteur à considérer le roman sous l'angle d'un produit de librairie par une affiche – « *En vente : LE SOLITAIRE, par M. le vicomte d'Arlincourt. Troisième édition* » (283) – qui avait éveillé l'envie de Lucien. On apprend que le journal de Finot, à l'inverse de ceux qui encensent le livre, concurrents chargés dans la légende d'une caricature du bureau, s'est donné comme mission de démonter *Le Solitaire*, et de railler son « succès inouï » qui, nous dit le narrateur, « devait fatiguer les journalistes » (320). Les journalistes à la solde de Finot en font « la grande plaisanterie du moment » (321) mais, plus loin dans le roman, observent que cette charge aura bientôt fait son temps : « l'auteur du *Solitaire* est bien usé » (418), constatent-ils en quête d'une nouvelle cible. On comprend alors que l'enjeu de la parodie qui caractérise ces caricatures du *Solitaire* n'est pas d'en faire une critique thématique ou stylistique, mais de procurer un divertissement au lectorat : « l'abonné rit, il est servi » (348), note Lousteau.

Ces légendes de caricatures, pour être déchiffrées, doivent être mises en relation avec le contexte médiatique tel qu'il est thématisé dans *Illusions perdues*, et on comprendra qu'elles participent à la stratégie commerciale des journalistes, de même qu'elles contribuent au projet de Balzac qui est de dénoncer le pouvoir du journal sur la librairie. C'est donc à l'étude des supports médiatiques qui accueillent la caricature et qui participent à orienter sa réception que nous consacrerons notre deuxième partie, abordant successivement la presse, le théâtre, l'album, la littérature panoramique et les *Physiologies*.

¹ Ces caricatures d'*Illusions perdues* servent de support à Corinne Saminadayer-Perrin pour définir « l'événement littéraire », et les légendes aux caricatures du *Solitaire* illustrent le fonctionnement du « livre-événement », qui a « pour destin de se trouver indéfiniment diffracté par les discours sociaux (le journal puis la circulation de paroles qu'il nourrit à travers les pratiques conversationnelles) », C. Saminadayer-Perrin « L'événement littéraire dans la fiction : une représentation critique », in *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIXe siècle*, éd C. Saminadayer-Perrin, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 109.

II. Structures et stratégies médiatiques

6. La caricature de presse

Si la littérature a déjà affirmé ses liens avec la caricature avant la monarchie de Juillet¹, l'année 1830 peut être considérée comme un véritable pivot² qui marque le début de la diffusion massive et régulière de la caricature dans la presse, bénéficiaire des progrès rapides de l'impression lithographique. Renouvelée une fois par semaine avant 1830 dans les vitrines de *Martinet et Hauteceur* à la rue du Coq, de nouvelles caricatures paraissent désormais quotidiennement dans celles de la *Maison Aubert*, librairie sise passage Véro-Dodat. Le célèbre gérant de cette maison d'édition, Philipon, un des pionniers de *La Silhouette*, fondateur de *La Caricature* en 1830 et du *Charivari* en 1832 en orchestre la diffusion, ne tardant pas à réunir les planches en albums qui figurent dans les salons tant bourgeois que de la haute société³. La caricature devient vectrice d'un discours à la fois polémique et normatif sur la réalité sociale, politique et culturelle que nul ne peut ignorer.

De plus, si la caricature avait déjà trouvé une forme narrative et une valeur artistique chez Hogarth, elle restait en France essentiellement liée au pamphlet politique ou à une satire des mœurs ponctuelle et fragmentaire. Avec *La Silhouette* (1829-31), elle ambitionne pour la première fois de commenter de manière suivie l'actualité contemporaine, non seulement politique, mais aussi sociale, culturelle et artistique⁴. Ce rôle est relayé par le texte du journal, indispensable à la formation du lectorat pour aiguïser ses capacités à déchiffrer les images. Ainsi naît la caricature textuelle : l'image donne une nouvelle base à un discours qui la décrit ou la commente tout en cherchant à s'approprier ses effets visuels⁵.

Dans un même temps, les revendications de la feuille satirique s'étendent de la politique au domaine des arts, soulignant leur rôle social. La liberté artistique est opposée à la mentalité bourgeoise sans goût, focalisée sur des intérêts matérialistes⁶. Balzac a participé à ce

¹ Suite à la Révolution de 1789, on trouve des traces littéraires de l'avalanche de caricatures qui l'a accompagnée, par exemple la pièce de J. E. S. de Clonard, *Croutinet ou le salon de Montargis. Caricature en un acte et en vaudevilles*, op. cit.

² Alain Vaillant rappelle que l'année 1830 est un moment clef dans la « crise de la littérature » et le fait que la caricature soit un produit de cette crise n'est pour le moins pas anodin, in *La Crise de la littérature...*, op. cit., p. 6.

³ J. B. Cuno, *Charles Philipon and La Maison Aubert...*, op. cit.

⁴ Voir le chapitre IV de R. Chollet, « *La Silhouette. Un journal artiste au service des artistes* », in *Balzac journaliste ...*, op. cit., p. 175-220 ; M. Lo Feudo, « Balzac à la charge... », art. cit., p. 3-4.

⁵ Fabrice Erre a montré que la poétique de la presse satirique illustrée combine brèves, récits et dessins qui se relaient dans la construction de l'univers satirique. La caricature, dans cet échange, propose une « traduction graphique où la reconstruction de la réalité gagne en épaisseur », « L'invention de l'écriture satirique périodique », *Orages*, n° 7, 2008, p. 106. Ajoutons qu'elle peut également s'autonomiser et que sa relation au texte n'est pas toujours de l'ordre de la redondance. Elle offre alors un point de vue différent sur l'actualité du jour.

⁶ R. Chollet, *Balzac journaliste...*, op. cit., p. 201-210 ; M. Lo Feudo, « Balzac à la charge... », art. cit., p. 4-5.

renouveau de la presse satirique en suivant la ligne donnée, entre autres par Monnier, à *La Silhouette*. Il la prolonge d'ailleurs avec son article bien connu sur le statut des artistes¹. Toute l'œuvre balzacienne confirmera cette conviction que les artistes, par la caricature, ont pour mission de donner à comprendre le monde pour mieux le juger². Sa poétique littéraire se caractérisera comme une défense et une mise en œuvre de l'originalité de l'écrivain dont le regard est un révélateur critique des rouages de la société.

Si *La Silhouette* est le prototype de toutes les feuilles satiriques illustrées du XIX^e siècle³, c'est Philippon qui, récupérant d'ailleurs une grande partie des collaborateurs de ce journal, donnera sa pleine expression à la caricature de presse avec *La Caricature* (1830) et *Le Charivari* (1832). Le contenu de ces journaux est, jusqu'en 1835, résolument politique, mais les plaidoyers pour la liberté, notamment d'expression, s'étendent aussi à l'indépendance de l'art et des artistes. Philippon, lui-même caricaturiste de métier, accorde de l'importance à la qualité plastique des caricatures, et les belles lithographies pleine page qu'il publie sont faites pour être réunies en album.

Marqué par son parcours de caricaturiste de scènes de mœurs aux côtés de maîtres comme Boilly et Pigal, admirateur de la caricature anglaise, Philippon oriente ses caricaturistes vers une observation plus fine des physionomies, de la gestuelle, des poses et des vêtements et favorise ainsi un renouvellement formel. Il les encourage à exploiter les effets descriptifs du crayon lithographique, à délaisser les contenus trop allégoriques pour privilégier la force d'une composition où les personnages se meuvent dans des lieux réels et usent d'objets quotidiens. Tirant profit des procédés de condensation, de déformation, d'incongruité et même du fantastique, il réoriente cependant résolument la caricature vers un plus grand réalisme⁴.

Journaliste dès 1824⁵, Balzac choisit de participer activement à l'avènement de la presse satirique illustrée, et c'est à ce titre notamment qu'il a été considéré comme un écrivain-caricaturiste. Champfleury, conscient que la caricature telle qu'elle est renouvelée dans la presse des années 1830 est aussi textuelle, note que, malgré l'importance des lithographies, « la plume prit le dessus et le premier caricaturiste fut Balzac⁶ ». Ségolène Le Men a montré avec

¹ F. Erre, « Art, peinture et caricature dans *La Silhouette* (1830-1831) », in *Peinture et caricature*, actes du colloque de Brest, 13-15 mai 2004, *Ridiculous*, n°11, 2004, p. 51-54.

² *Ibid.*, p. 56-57.

³ J. B. Cuno, *Charles Philippon and La Maison Aubert...*, *op. cit.*, p. 96.

⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁵ R. Chollet, *Balzac journaliste...*, *op. cit.* est la référence, jamais démentie, pour l'analyse de la contribution de Balzac à la presse.

⁶ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, *op. cit.*, p. 38.

pertinence comment les articles de Balzac consacrés à l'explication des caricatures opèrent un « passage à l'acte créateur, qui l'entraîne à rédiger lui-même des caricatures en mots¹ ». Elle souligne également que *La Caricature* prend acte, avec la complicité de l'auteur, de cette qualité de caricaturiste en présentant le 4 août 1831 *La Peau de Chagrin* comme « une caricature en grand de la nature humaine, où nos crayons pourront rencontrer plus d'une scène à traduire [...] »². Keri Yousif ajoute que Balzac s'émancipe du modèle graphique et ambitionne de supplanter l'image, notamment lorsqu'il rend compte du *Voyage pour l'éternité* de Grandville et que l'hebdomadaire ne publie aucune des planches décrites³. Marie-Ève Thérénty a souligné que la presse nourrit chez Balzac une poétique littéraire et que ses *Lettres sur Paris* montrent que « la potentialité descriptive romanesque prend le pas sur l'objectivité journalistique⁴ ».

La Caricature, « sans doute l'un des laboratoires essentiels du roman de mœurs contemporaines en 1830⁵ », a offert de nouveaux matériaux à Balzac, mais le journal lui doit aussi beaucoup. Le romancier a en effet pensé théoriquement la caricature avant qu'elle ne prenne sa pleine expansion, anticipant ses potentialités thématiques et esthétiques dans le prospectus qu'il rédige pour Philipon⁶. Ce prospectus, socle de toute la caricature balzacienne, préfigure également l'orientation de la caricature de presse après 1835, suite au rétablissement de la censure. En effet, dès 1830, Balzac souhaite émanciper la caricature d'un contenu essentiellement politique. Lorsqu'il définit les catégories d'articles à partir du lexique d'atelier, il assigne aux *Caricatures* la « satire des ridicules généraux », tandis que les *Caprices* proposeront des « débauches d'imagination ». Les *Croquis* esquisseront des « scènes vraies » que les *Charges*, « cette littérature bouffonne dont les *Scènes* de Henri Monnier peuvent donner une idée », exemplifieront par la forme narrative et dialoguée⁷. Si, dans les faits, ces catégories ne seront pas respectées⁸, elles précisent la forme que la caricature prendra dans le roman balzacien : une description satirique ou une scène dialoguée qui, toutes deux, feront part à la

¹ S. Le Men, « Balzac et les illustrateurs », art. cit., p. 112.

² *Ibid.*

³ K. Yousif, *Balzac, Grandville...*, op. cit., p. 57.

⁴ M.-È. Thérénty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1929-1836)*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 262.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ Au sujet de ce prospectus et de la participation de Balzac à *La Caricature*, voir le chapitre IX de Roland Chollet, *Balzac journaliste...*, op. cit., particulièrement p. 413-415 ; M. Lo Feudo, « Balzac à la charge... », art. cit., p. 18-22.

⁷ *La Caricature, revue morale, judiciaire, littéraire, artistique, fashionable et scénique, Prospectus et numéro modèle*, 1830. URL : <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/caricature1830/0006> ; H. de Balzac, « Prospectus », *La Caricature, Œuvres diverses*, op. cit., t. II, p. 795.

⁸ R. Chollet, *Balzac journaliste...*, op. cit., p. 414.

liberté d'imagination de l'écrivain, tout en gardant en ligne de mire la transcription et l'analyse de la réalité sociale contemporaine¹.

Dans ses articles comme « L'Épiciier » et « Le Charlatan » (*La Silhouette*), ou « Le Ministre » et « L'Archevêque » (*La Caricature*)², Balzac lie la représentation caricaturale du corps avec l'analyse du caractère, des mœurs et des passions. Il apprend au lecteur à reconnaître dans les signes visuels le rôle du personnage en regard du contexte social et politique contemporain. La caricature balzacienne se donne comme ambition d'aller au-delà du pamphlet pour proposer à son lecteur un décryptage qui lui permettra d'acquérir une forme de savoir et d'affûter ses capacités critiques³. Balzac décrit donc, dans ce prospectus, tous les ingrédients de sa caricature romanesque qui alliera la « satire des ridicules » avec les « scènes vraies », mais aussi les « débauches d'imagination ». La caricature balzacienne revendique en effet une liberté créatrice qui relativise l'impératif réaliste pour privilégier la puissance poétique.

Il est connu que Flaubert est un lecteur aussi assidu que critique de la presse qu'il conçoit comme un réservoir de matériaux romanesques, ainsi que le relatent les Goncourt au sujet d'un roman sur l'Empire que Flaubert dit vouloir écrire à partir de *La Vie parisienne*⁴. Aussi, bien que Flaubert n'ait pas écrit sur la caricature, il y a porté une grande attention lorsqu'il a pris des notes sur *Le Charivari*⁵ et *L'Artiste*⁶ en vue d'écrire *L'Éducation sentimentale*. Il décrit par exemple la planche de Gavarni de la série *Leçons et conseils*, publiée le 5 février 1840 : « un menuisier rossant un jeune beau – qui veut reluquer sa femme⁷ », ou consigne une transcription de la légende « Louis-File-Vite », calembour évoquant la fuite du roi en 1848⁸. Alain Raitt rapproche à juste titre le passage romanesque où Rosanette s'arrête devant « des caricatures qui représent[ent] Louis-Philippe en pâtissier, en saltimbanque, en chien, en sangsue » (438) des notes prises par Flaubert dans son dossier de travail : « [...] Louis-Philippe en pâtissier (très fréquent), en saltimbanque, en vidangeur, en sangsue suçant la France, en aveugle⁹ ».

¹ Michela Lo Feudo rappelle que les scènes de Monnier, tout en étant « bouffonnes », s'ancrent dans l'enregistrement de la réalité en proposant des dialogues qui mettent au jour les ridicules des personnages, in « Balzac à la charge... » art. cit., p. 2.

² H. de Balzac, *Œuvres diverses*, op. cit., t. II. « L'Épiciier », p. 723 ; « Le Charlatan », p. 728 ; « Le Ministre », p. 798 ; « L'Archevêque », p. 804.

³ Voir K. Yousif, *Balzac, Grandville...*, op. cit., p. 53-54 et M. Lo Feudo, « Balzac à la charge... », art. cit., p. 18.

⁴ J. et E. de Goncourt, le 4 février 1877, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, op. cit., t. II, 1866-1886, p. 726. Voir également C. Sadoun-Édouard, *Le roman de La Vie parisienne. Presse, genre, littérature et mondanité (1863-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2018.

⁵ *Édition des dossiers de Bouvard et Pécuchet*, op. cit.

⁶ S. Dord-Crouslé, F. Mercier, « Les notes prises par Flaubert sur la revue *L'Artiste* », art. cit., p. 255-309.

⁷ BM Rouen : g 226 – vol. 4 – f° 116 – recto, transcrit par Nathalie Petit, *Édition des dossiers de Bouvard et Pécuchet*, op. cit.

⁸ T. Kinouchi, « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit., § 38.

⁹ Notes d'Alain Raitt dans son édition de *L'Éducation sentimentale*, Paris, Imprimerie nationale, 1979, t. 2, p. 119, cité par T. Kinouchi, « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit., § 41.

S'appuyant sur une des planches les plus célèbres de ces années, Carrol F. Coates a développé un parallèle entre *Rue Transnonain* et le personnage de Dussardier dans *L'Éducation sentimentale*¹. Ajoutons que ce personnage, représentatif du peuple et des idéaux républicains, a toutes les caractéristiques physiques de l'ouvrier idéal dépeint par Daumier, personnage qui se démarque par sa force et sa droiture, et nous pourrions faire un parallèle entre l'ouvrier-typographe de la *Liberté de la presse* de Daumier et Dussardier, « sorte d'Hercule » (82) au « robuste visage » (83), aux « petits yeux francs » (82)². Dans la description romanesque des journées de février, Flaubert évoque l'apparence de Dussardier : « une cartouchière lui serrait à la taille sa vareuse rouge, un mouchoir s'enroulait à son front sous sa casquette » (433). Ce couvre-chef, mais surtout ce buste souligné par le resserrement du vêtement, l'apparentent à cet ouvrier-typographe coiffé du bonnet phrygien, dont le tablier serre la chemise autour de ses larges hanches. Enfin, la série de Daumier *Les Alarmistes et les Alarmés*, publiée dans *Le Charivari* en 1848, trouve un écho chez Flaubert qui décrit les peurs des bourgeois après les massacres de juin. Mme de Larsillois croit entendre, « sur un orgue, une polka qui était un signal entre les insurgés » (506). Chez Daumier, la brave bourgeoise est persuadée que l'on a mis le feu à la maison du voisin, tandis que son mari pense que ces « trois lampions » sont un signal alarmiste volontaire³.

Cet intérêt indéniable de Flaubert pour la caricature nous dit cependant peu de l'inscription romanesque qu'il entend en faire. Les mises en perspective de la presse satirique et de ses caricatures dans *L'Éducation sentimentale* soulignent toutefois que l'appropriation flaubertienne de cet art visuel diffère sensiblement de celle de Balzac dans *Illusions perdues*. En effet, la confrontation entre les deux romans montre que si le narrateur balzacien nous présente la caricature de presse comme une arme au service d'une presse vindicative, Flaubert, lui, tend à la réduire à un lieu commun, signe d'une verve journalistique éculée⁴.

De l'arme au lieu commun.

Derrière ses formes de prime abord innocentes, la caricature de presse dans *Illusions perdues* est présentée comme une arme puissante. Cela n'est pas sans rappeler la plus

¹ C. F. Coates, « Daumier and Flaubert : Examples of Graphic and Literary Caricature », art. cit.

² H. Daumier, *Liberté de la presse*, « Ne vous y frottez pas », *L'Association mensuelle lithographique*, mars 1834, LD 133.

³ H. Daumier, « – Ah ! mon dieu, on a mis le feu à la maison du voisin !... ne regarde pas, Théodore, ça te ferait trop de mal !... – Mais non... C'est lui qui vient d'illuminer sa fenêtre avec trois lampions !... », *Les Alarmistes et les Alarmés*, *Le Charivari*, le 7 avril 1848, LD 1761.

⁴ Au sujet des estampes non caricaturales ayant servi de modèle à Flaubert, Takashi Kinouchi note que « Flaubert met en question la sentimentalité des images de 1848 » et les utilise « de manière ironique », *Ibid.*, § 46-50. Nous montrerons quant à nous que les caricatures, bien que de prime abord sans lien avec la sentimentalité, sont également l'objet d'une mise à distance ironique de Flaubert.

audacieuse des créations caricaturales des années 1830 : la Poire de Philipon, qui renouvelle le répertoire formel et obtient un succès sans précédent dans l'histoire de la caricature envisagée comme arme politique¹. Baudelaire s'étendra avec enthousiasme sur la « fantastique épopée » de *La Caricature*, et définira les années 1830-35 comme un âge d'or couronné, selon ses termes, « par la pyramidale et olympienne Poire de processive mémoire »².

On le sait, Philipon s'est défendu d'avoir porté atteinte à la personne du roi en présentant, d'abord au tribunal, puis dans *La Caricature* du 26 janvier 1832, une série de quatre croquis où le portrait de Louis-Philippe est successivement réduit à une poire. Son argumentaire est simple : on condamne les images qui déforment le modèle, or ses dessins prouvent que le fruit est tout aussi ressemblant que le portrait. Il souligne ainsi l'incohérence du pouvoir en matière de censure et met le gouvernement face à ses propres contradictions³. Dans la guerre que l'éditeur mène contre le régime de Juillet, le gouvernement sera malmené symboliquement à travers la Poire. Elle prolifère au-delà de *La Caricature* et du *Charivari*, sur les murs parisiens, provinciaux et jusque sur les pyramides d'Égypte. Elle est sur les lèvres des opposants au régime, mais aussi sur celles des avocats chargés de plaider contre Philipon. Finalement, on la retrouve aussi dessinée en marge des manuscrits de Stendhal, Hugo et Flaubert, signe qu'elle intéresse indéniablement les écrivains⁴.

La Poire devient par ailleurs une caricature textuelle et donne lieu à de nombreuses boutades : « on dit que la révolution n'a pas porté de fruits... et la poire ? », « pas pour des prunes... pour une poire », « Adam nous a perdu par la pomme, La Fayette par la poire »⁵. Dans *L'Éducation sentimentale*, au seuil des journées révolutionnaires, Deslauriers écrit également à Frédéric pour lui annoncer que « la poire est mûre⁶ » (411), clin d'œil à l'univers caricatural qui a mis en branle l'élan d'opposition au régime.

Ce ralliement des artistes et écrivains à la guerre contre la Poire marque d'une part leur opposition politique et, d'autre part, sous-tend des revendications artistiques. La Poire menace en effet le monde des arts. Les bourgeois sont réputés n'avoir aucun goût et surtout n'attendre des artistes qu'ils ne réalisent que des portraits idéalisés de leur famille. Traviès, en 1834, publie

¹ Voir le brillant ouvrage de F. Erre, *Le Règne de la Poire...*, op. cit.

² Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 549.

³ F. Erre, *Le Règne de la Poire...*, op. cit., p. 8-16.

⁴ Voir F. Erre, « Le "Roi-Jésuite" et le "Roi-Poire" : la prolifération d'"espiègleries" séditieuses contre Charles X et Louis-Philippe (1826-1835) », *Romantisme*, n° 150, 2010, p. 109-127.

⁵ F. Erre, *Le Règne de la Poire...*, op. cit., p. 146-150.

⁶ Sur l'origine de cette expression apparue avec Napoléon qui prépare la facilité d'assimilation de la personne du roi en poire, voir F. Erre, *Le Règne de la Poire...*, op. cit., p. 142.

une planche intitulée « La grande exposition de la *Caricature* » sur laquelle les figures de tous les tableaux sont des poires¹. Dessiner la Poire sur un manuscrit, c'est donc réfléchir au rôle et à la place de l'artiste dans la société, au joug imposé par la bourgeoisie dominante contre laquelle la presse satirique et la caricature se sont battues².

La Poire démontre enfin le pouvoir expressif d'une caricature qui, tout en adoptant une forme éloignée de la personne chargée, ne l'attaque pas moins puissamment. Dans *Illusions perdues*, l'épigramme de Lousteau contre Châtelet fonctionne sur ce modèle. D'apparence « assez sotte », cette série d'articles puise son efficacité dans le « parallèle bouffon » entre Mme de Bargeton et un « os de seiche », courtisée par Châtelet, lui-même « comparé à un héron » (403). De même que la Poire se retrouvait mise en scène de diverses manières, cette animalisation, familière aux admirateurs de Grandville comme aux lecteurs de La Fontaine, permet le développement d'images caricaturales.

Dans la première estocade, le héron nous apparaît « ne pouvant avaler la seiche, qui se cass[e] en trois quand il la laiss[e] tomber » (403). Cette mise en scène ridicule n'empêche pas la force de la caricature et, dans la suite du récit, le titre récréatif *Convoi du Héron pleuré par la Seiche* cache en réalité un « sanglant article » de Vernou (461) qui a touché sa cible et porté le baron « au désespoir » (461). Si ces caricatures textuelles « provoqu[ent] irrésistiblement le rire », elles n'en sont pas moins des armes efficaces : « ta vengeance marche » dit Lousteau à Lucien (461).

La puissance de l'arme du rire de la presse satirique et de la caricature est, de fait, sans cesse soulignée dans *Illusions perdues*, et les journalistes y ont recours sans vergogne : « si nous prêtions des ridicules aux hommes vertueux de la Droite ? Si nous disions que M. de Bonald pue des pieds ? » (448), propose Lousteau à l'équipe de rédaction, tandis que Lucien « particip[e] joyeusement à quelques-uns des bons mots et des traits avec lesquels on terminait le journal » (461).

Lousteau, qui fait l'éducation de Lucien, lui explique comment transformer le « chef d'œuvre » de Nathan en « stupide niaiserie » (455). L'article satirique ainsi conçu reprend les mêmes procédés que la caricature. Le critique doit « changer les beautés en défauts » (455) et

¹ Traviès, « Voici Messieurs, ce que nous avons l'honneur d'exposer journellement », *La Caricature*, le 6 mars 1834. Source : Gallica, URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb415186050>

² F. Erre explique que la Poire continuera d'incarner après 1835 et le rétablissement de la censure l'esprit bourgeois caractérisé par l'intérêt personnel, le matérialisme, la propriété individuelle, le sens commun, les stéréotypes, le confort et surtout... l'imperméabilité totale à l'art, voir le chapitre 9, « Le mythe de la Poire », in F. Erre, *Le Règne de la Poire...*, op. cit., p. 209-241. Ajoutons à ce titre qu'il n'est pas rare que Balzac dote ses personnages de ventres (le père Goriot, le baron Hulot dans *La Cousine Bette*), mais aussi de têtes (le type du fils d'un épicier dans *Z Marcas*) « piriformes ».

Lousteau suggère plusieurs images textuelles : « tu jettes tous les morts illustres à la tête des auteurs vivants » (456), « tu montreras cette glorieuse phalange résistant à l'invasion des romantiques » (457). Il enjoint également Lucien d'opter pour la concision du trait : « tu lances un mot qui résume et explique aux niais le système de nos hommes de génie » (456). Il lui recommande l'usage d'oppositions faciles et marquées, comme affirmer que « le devoir des plumes honnêtes et courageuses est de s'opposer vivement à ces importations étrangères » et rappelle l'efficacité du recours au chauvinisme, principal ressort de la caricature politique, conseillant à son élève de se « protég[er] par ces noms révéérés de l'immense majorité des Français » (457). Finalement, Lousteau prescrit l'usage d'incisives « sentences » que « le public [...] répète » (456), sentences qui rappellent la force des légendes d'une caricature. Il emmène sur le champ Lucien au bureau du journal pour mettre en branle cette « charge à fond de train » (459).

La recette de l'article critique, telle qu'est est livrée par Lousteau, reprend les ingrédients de la caricature de presse. Celle-ci propose un arsenal efficace qui sous-tend le canard (498) aussi bien que le chantage (526). Cela mène Lucien à la conclusion « qu'il avait des amis extrêmement dangereux » (530), ce qui se vérifiera par la suite à ses dépens. Toutefois, avant sa chute, il a l'occasion de goûter lui-même à « l'un des plaisirs secrets les plus vifs des journalistes, celui d'aiguiser l'épigramme, d'en polir la lame froide qui trouve sa gaine dans le cœur de la victime et de sculpter le manche pour les lecteurs » (479). La métaphore filée du poignard ne laisse aucun doute sur la force de cette épigramme consistant ici à prolonger la caricature contre Châtelet et Bargeton, ce qui réussit parfaitement : « l'article de Lucien devait mettre et mit le comble à la réputation de malice et de méchanceté du journal » (479).

Si la caricature de presse est une bombe, elle est cependant vite désamorcée, vulgaire bout de papier qui tombe en miettes sous les coups de ciseaux de la censure. Balzac rattache ainsi la campagne caricaturale de Lucien et de ses acolytes contre Châtelet et Bargeton à l'histoire de la caricature de presse en soulignant que « cette plaisanterie, qui se divisa en plusieurs articles, eut, comme on sait, un retentissement énorme dans le faubourg Saint-Germain, et fut une des mille et une causes des rigueurs apportées à la législation de la Presse » (403). La caricature, et la Poire n'est pas étrangère à ce résultat, subira de fait les lois répressives de 1835, et abandonnera sa campagne de guerre pour une plus inoffensive charge des mœurs dont Flaubert héritera lorsqu'il entreprendra de broser la fresque des dernières années de la monarchie de Juillet.

Il faut certes reconnaître que la caricature de mœurs développera des trésors d'imagination pour déjouer la censure tout en continuant ses attaques politiques¹, mais il faut également nuancer le regard que l'on porte habituellement sur la caricature de presse d'avant 1835. En effet, elle n'est pas toujours aussi contestataire que le laissent penser ses premiers historiens, Baudelaire et Champfleury, que l'on constate enclins à une valorisation excessive de la caricature des années 1830 à 1835. Ils n'hésitent pas à user de tournures martiales emphatiques et la définissent comme un « cri des citoyens² », comme une « bouffonnerie sanglante » dont les « dessins [sont] souvent plein de sang et de fureur »³. La réalité est cependant plus nuancée, et si Philipon a bien mené une guerre acharnée contre Louis-Philippe et son gouvernement, il a également contribué à asseoir et valoriser une moralité bourgeoise qui tient beaucoup du juste-milieu tant critiqué.

James Bash Cuno montre que, dès le premier numéro de *La Caricature* daté du 30 décembre 1830, certaines planches publiées visent à renforcer la position idéologique de la bourgeoisie. C'est le cas de cette opposition parlante ménagée entre la lithographie de Traviès – « Ce qu'il y a de plus affreux dans l'univers » –, de laides et pauvres femmes se crêpant le chignon et celle de Devéria – « Ce qu'il y a de plus beau sur la terre » –, une charmante réunion de jeunes filles de bonne famille. Alors que le spectateur est invité à rejoindre ces dernières qui lui adressent un sourire engageant, il est engagé à éprouver mépris et dégoût pour les autres⁴. Lorsque le journal optera pour une ligne éditoriale essentiellement politique, en guerre contre le régime de Juillet, Philipon continuera de publier des séries de modes et de mœurs susceptibles de conforter l'identité de son lectorat composé essentiellement d'hommes de professions libérales⁵. La caricature n'a donc pas uniquement une mission subversive et contestataire, elle a aussi pour vocation de rassurer et sécuriser la bourgeoisie afin de répondre à son besoin d'une image identitaire valorisante dans un Paris en pleine expansion démographique et aux repères sociaux brouillés⁶.

¹ Voir par exemple P. Allard, « Satire des mœurs et critique sociale dans la caricature française de 1835 à 1848 », *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, éd. Ph. Régnier, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 171-181.

² Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, op. cit., p. VI.

³ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 550.

⁴ J. B. Cuno, « Violence, satire et types sociaux dans les arts graphiques durant la monarchie de Juillet », art. cit., p. 286.

⁵ J. B. Cuno, *Charles Philipon and la Maison Aubert...*, op. cit., p. 116-117. F. Erre montre que l'on fait au XIX^e siècle une distinction entre la condition bourgeoise et le comportement bourgeois. Seul le second est critiqué par la caricature et par les bourgeois eux-mêmes. La caricature est donc un « moyen de se construire une identité » en ce qu'elle montre « ce qu'il ne faut pas être », F. Erre, *Le Règne de la Poire...*, op. cit., p. 19-26.

⁶ J. B. Cuno, *Charles Philipon and la Maison Aubert...*, op. cit., p. 259-316.

Dans le prospectus de *La Caricature*, Balzac promet lui aussi une caricature domestiquée et note que « tout, enfin, passera sous le fouet élégant de la satire de bonne compagnie¹ ». Derrière son humour oxymorique, cette déclaration reflète les ambitions littéraires de Balzac qui n'est ni un apôtre du prolétariat ni un pourfendeur de bourgeois, et dont la perspective satirique reste toujours soumise à un impératif didactique qui orientera son lecteur vers une moralité exemplaire.

Comme Philipon opposait aux vieilles mégères de Traviès les jeunes élégantes de Devéria, Balzac oppose l'indigne Lousteau au noble d'Arthez. Or, ce même d'Arthez conteste les recettes caricaturales enseignées par Lousteau et propose de revoir l'article de Lucien critiquant son propre livre : « la plaisanterie déshonore une œuvre, une critique grave et sérieuse est parfois un éloge, je saurai rendre votre article plus honorable pour vous et pour moi » (562) assure-t-il. Quant à *L'Archer de Charles IX*, ce seront la « belle préface de d'Arthez [...] et deux articles faits par Léon Giraud » qui relèveront le « mérite du livre » et lui rendront « sa valeur » (576), signe que la saine critique est encore possible dans ce monde littéraire gangrené par le journal. Balzac fait donc bien ici une « satire » de la critique journalistique, mais reste toujours « de bonne compagnie », montrant qu'une solution existe, portée par certains esprits supérieurs.

Un autre exemple parlant de cet oxymorique « fouet élégant » est la constante opposition, par effet de superposition, des personnages dégradés à ceux idéalisés. Le portrait-charge de Postel, « célibataire, assez semblable à une petite tonne d'eau-de-vie » (134) est ainsi directement suivi du portrait d'Ève, « grande brune, aux cheveux noirs, aux yeux bleus » (134). Sur le plan moral, la jeune femme fait par ailleurs admirablement pendant aux mœurs légères de Coralie ou à celles corrompues de Mme Bargeton, et son mariage avec David peut représenter un idéal pour un public « de bonne compagnie ».

Balzac dénonce le pouvoir usurpateur d'une petite presse qui impose son diktat à la librairie et au théâtre et y oppose un Cénacle représentatif d'un idéal littéraire et journalistique. Flaubert doute quant à lui de la possibilité même de cette « saine critique ». La mission morale dont se charge le narrateur d'*Illusions perdues* qui revendique l'adage du *castigat ridendo mores* dans sa dédicace à Victor Hugo (62), n'est pas la voie empruntée par le narrateur flaubertien, et ceci n'est pas sans lien avec l'évolution de la caricature de presse. Flaubert a en effet vertement critiqué le tournant didactique et utilitariste pris par le journalisme au cours des

¹ *La Caricature*, revue morale, judiciaire, littéraire, artistique, fashionable et scénique, Prospectus et numéro modèle, op. cit.

années 1840¹, années qui marquent également la mort de la caricature. Grandville le constate dans « La barque à Caron » qui emporte vers l’au-delà toutes les grandes figures du comique accompagnées du journal *La Caricature* en bouffon déchu², dessin que Taxile Delord commente ainsi : « l’humanité en est à la période obèse. Il n’y a pas le plus petit mot pour rire sur la terre ; l’ennui et l’embonpoint ont tué le comique³ ».

De fait, au déclin de la verve caricaturale marqué depuis 1835 s’ajoute la naissance de la presse illustrée à caractère non satirique, à l’instar du *Magasin des familles*, où l’image sert un propos essentiellement didactique et moral, au mieux récréatif⁴. Ainsi, *Le Charivari* ne cesse de se dépolitiser et s’attache, dès 1843, les services de Cham afin de satisfaire un lectorat en quête de divertissement⁵. Il est intéressant de noter qu’un journal familial comme *L’Illustration* commence à publier simultanément les caricatures du même Cham⁶, signe que la caricature peut être donnée à voir aux enfants. Ledit journal est d’ailleurs ouvert à la page des caricatures de Cham sur la table de Mme Arnoux dans *L’Éducation sentimentale*⁷. Flaubert rend compte avec un regard ironique de cette évolution de la caricature de presse qui délaisse le polémique pour se faire récréative. C’est pour tenter d’alimenter la conversation avec Mme Arnoux que Frédéric attire son attention sur la revue familiale *L’Illustration* : « Ces caricatures de Cham sont très drôles, n’est-ce-pas ? » (527) tente-t-il. Le « oui » laconique et le « silence » qui s’ensuit (528) sont révélateurs de l’ineptie de cette nouvelle orientation de la caricature qui échoue même à satisfaire le divertissement qu’elle est censée procurer⁸.

¹ D. Combe, « “L’universel reportage”... “Nul n’échappe décidément, au journalisme” », *Recherches et travaux*, n° 65, 2004, p. 130-132.

² Pour la description de cette planche qui montre l’inquiétude de Grandville quant à son avenir, voir A. Renonciat, « La barque à Caron... », art. cit., p. 21-22.

³ Grandville, *Un autre monde*, op. cit., p. 226.

⁴ J-P. Bacot, « Trois générations de presse illustrée au XIX^e siècle. Une recherche en paternité », *Réseaux*, n° 111, 2002, p. 216-234 ; J-P. Bacot, *La presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2005.

⁵ D. Kunzle, « Cham, le caricaturiste populaire », *Histoire et critique des arts*, n° 13-14, *Daumier et le dessin de presse*, 1980, p. 202.

⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁷ Sur le journal *L’Illustration*, voir Th. Gervais, « Imaging the world. *L’Illustration*: the birth of the French illustrated press and the introduction of photojournalism in the mid-19th century », *Medicographia*, vol. 27, n° 1, 2005. Notons que Cham, bien que moins prolifique que Stop qui a consacré un album parodique au roman *Salammbô* « traduit du carthaginois⁷ », a rendu compte de ce succès d’édition de Flaubert dans une vignette mettant en scène le Froid, tardif en cette année 1863, qui explique à l’Hiver : « – C’est pas de ma faute, je me suis endormi en lisant *Salammbô*⁷ » (Cham, *Le Charivari*, le 1^{er} mars 1863, citée par A. Sandras-Fraysse, « “Je n’entends pas le carthaginois” : caricatures et parodies liées à la publication de *Salammbô* », art. cit.)

⁸ Il faut néanmoins noter que Cham, s’il participe à cette édulcoration satirique de la caricature, ne continue pas moins de traiter le politique par la bande. *L’Illustration*, de plus en plus conservatrice, jugera que ses sujets deviennent trop compromettants et éliminera d’ailleurs progressivement la caricature du de son contenu, *Ibid.*, p.204- 206. A ce titre, il a pu comme nous l’avons dit de Daumier, inspirer à Flaubert cette perspective romanesque focalisée sur les personnages, leurs réactions et opinions en marge des grands événements politiques.

En consultant l'année 1847 du *Charivari* à partir de laquelle Flaubert a pris deux folios de notes en vue de *L'Éducation sentimentale*¹, force est de constater que presque aucune caricature, sinon celles de la *Revue philosophique de l'année 1846* et du *Salon de 1847* par Cham, ne propose un point de vue réellement engagé sur l'actualité politique ou sociale. Défilent sous nos yeux le mode de vie paresseux des troupiers, les cancanes des lorettes, les mœurs estudiantines, le désœuvrement des « papas » dépassés par l'éducation de leurs marmots, les scènes de ménage des couples bourgeois, les déboires des locataires, les entourloupes des propriétaires, les ridicules des vacanciers à Hombourg ou des baigneuses à Paris, les chutes des cavaliers férus de la mode équestre, les intrigues des bals et les débauches du carnaval : autant de légères satires auxquelles se mêlent quelques sujets plus graves mais très généraux comme la faim ou la pauvreté que les régulières planches des *Modes du jour* viennent rapidement faire oublier en faisant miroiter les trésors des coiffeurs, chapeliers et tailleurs les plus en vue du grand monde². Si l'année 1848 change quelque peu cette donne en renouant avec la caricature politique, la censure de l'Empire vient très vite rétablir une caricature inoffensive, relais de la *doxa*, qui prouve que les ridicules, s'ils prêtent à rire, ne tuent pas...

Au risque de verser dans la surinterprétation, ne pourrait-on pas voir un clin d'œil à cette édulcoration de la caricature de presse dans les premières pages de *L'Éducation sentimentale*, lorsque Flaubert note, peu avant la caricature qu'il brosse d'Arnoux, que des « pelures de poire » (46) jonchent le pont ? De la poire pleine et rebondie, symbole d'une satire sanglante, ne resteraient que des lambeaux de peau, signes de l'essoufflement de cette génération que Flaubert décrit marquée par l'impuissance et l'échec³. Alors que Balzac décrit le bras de fer politique engagé à travers la presse dans *Illusions perdues*, Flaubert évoque les « lieux communs traînant dans les journaux » (116) qui émaillent les discussions politiques des jeunes gens réunis chez Frédéric.

¹¹ BM Rouen, g226 – vol. 4 – f° 107, r° et v°, transcription par Nathalie Petit, *Édition des dossiers de Bouvard et Pécuchet*, op. cit.

² Nous avons relevé ici les sujets des principales séries de cette année 1847 parmi lesquelles *Les Bons Bourgeois*, *Les Baigneuses*, *Locataires et Propriétaires*, *Les Papas*, *Tout ce qu'on voudra*, *Les Gens de justice* de Daumier, *Œuvres nouvelles* (dont *Le Carnaval*, *Faits et gestes de propriétaires*, *Impressions de ménage*, *Balivernes parisiennes*, *Le Chemin de Toulon*) de Gavarni, *Les bonnes têtes musicales* de Bouchot, *Croquis parisiens*, *Le Quartier de la boule rouge* de De Beaumont, *Croquis parisiens* de Monnier, *Croquis équestres* de Josquin, *Actualités*, *Mœurs britanniques*, *La saison des eaux*, *Études médicales sur l'éther* de Cham, *Les Troupiers français*, *Les Grisettes* de Vernier, etc. Une étude du *Charivari*, de ses différentes lignes éditoriales et séries de caricatures au fil du temps serait à mener pour mieux étayer nos hypothèses, un travail dont l'ampleur dépassait les objectifs avant tout littéraires de notre thèse.

³ Voir, entre autres, A. Raitt « La décomposition des personnages dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit. ; V. Brombert, *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*, Princeton, University Press, 1966.

Le décalage entre la caricature de Frédéric brossée dans *L'Éducation sentimentale* et celle de Châtelet et Bargeton dans *Illusions perdues* illustre bien cette édulcoration progressive de la presse satirique. Frédéric se découvre en effet pris pour cible par Hussonnet dans une brève satirique intitulée « Une poulette entre trois cocos » (356) qui retrace le duel, lui-même caricatural, qui l'a opposé à Cisy et au cours duquel Arnoux est intervenu. Le titre animalise les protagonistes pour les ridiculiser, sur le même modèle que celui de la Seiche et du Héron dans *Illusions perdues*. La volonté de rédiger une caricature textuelle est dénotée par des verbes impliquant la vue : « se reconnaître », « représenter » (356). Si Hussonnet est un journaliste, il est aussi un caricaturiste qui « assis devant sa table, dessin[e] des têtes de Turcs » (250). Le narrateur flaubertien commente le style « sémillant » et « gaulois » d'Hussonnet qui transpose l'exagération de la caricature par la répétition d'une même plaisanterie : « Un jeune homme du collège de Sens et qui *en* manque » (356). Cette apostrophe repose sur un facile calembour, moyen privilégié de la caricature. La description de Frédéric le déforme et le dégrade en un « pauvre diable provincial », un « obscur nigaud » (356). À la caricature s'allie la parodie d'une réplique de Bazile dans *Le Barbier de Séville* – « qui diable est-ce que l'on trompe ici ? » –, piètre hommage à l'œuvre de Beaumarchais pour venir appuyer cette mesquine « vengeance d'Hussonnet contre Frédéric, pour son refus des cinq mille francs » (356).

Frédéric, prenant connaissance de cet article, constate que la caricature ne peut admettre de réaction. Par le rire qu'elle est censée déclencher, elle ne prétend pas au sérieux, et s'indigner serait perçu comme excessif : « s'il lui en demandait raison, le bohème protesterait de son innocence » (356). Le jeune homme se rassure : « Personne, après tout, ne lisait le *Flambard* » (356). Pourtant, lors d'un dîner chez les Dambreuse, il lui semble « que toutes les dames le regard[ent] de loin » (361). « Décontenancé », il se décide à quitter le salon lorsqu'il remarque « un journal plié en deux [...] *Le Flambard* » (362). La caricature a atteint sa cible et la transperce de son « ironie silencieuse » (362), tout en préservant le caricaturiste qui se protège derrière une feinte innocence. Cependant, seul l'orgueil du jeune homme se trouve finalement blessé et, contrairement à la charge de Châtelet qui participe au rétablissement de la censure, cette caricature n'a aucune incidence dans les sphères politique et sociale, ni même dans la sphère privée puisque cette déconfiture passagère n'empêche pas Frédéric d'obtenir les faveurs de Mme Dambreuse.

Alors que les journalistes sont décrits comme autant de généraux, caporaux et soldats de l'armée qu'est la petite presse dans *Illusions perdues* (341), « l'arme » devient « faibles pétards » (324) dans *L'Éducation sentimentale*. Le parcours d'Hussonnet est symptomatique de

ce journalisme sans conséquence : « à force d'écrire quotidiennement sur toutes sortes de sujets, de lire beaucoup de journaux, d'entendre beaucoup de discussions et d'émettre des paradoxes pour éblouir, il [finit] par perdre la notion des choses » (324). Notons qu'il a d'abord repris *L'Art* fondé par Arnoux, qu'il fait évoluer en *Flambard* : déformation caricaturale du titre qui s'enfle pour se dégrader. *Flamber*, c'est enflammer – le but de la presse satirique –, mais c'est surtout « dépenser follement » jusqu'à la ruine¹. *L'Art* met l'accent sur le contenu, *Le Flambard* sur le contenant qui est... vide.

La description des rubriques du journal parle d'elle-même :

L'article de fond, invariablement, était consacré à démolir un homme illustre. Venaient ensuite les nouvelles du monde, les cancans. Puis, on blaguait l'Odéon, Carpentras, la pisciculture, et les condamnés à mort quand il y en avait. La disparition d'un paquebot fournit matière à plaisanteries pendant un an. Dans la troisième colonne, un courrier des arts donnait sous forme d'anecdote ou de conseil des réclames de tailleurs, avec des comptes rendus de soirées, des annonces de ventes, des analyses d'ouvrages, traitant de la même encre un volume de vers et une paire de bottes. La seule partie sérieuse était la critique des petits théâtres, où l'on s'acharnait sur deux ou trois directeurs ; et les intérêts de l'Art étaient invoqués à propos des décors des funambules ou d'une amoureux des délassements. (355)

Cancans, blagues, plaisanteries, anecdotes, réclames, mondanités sont des rubriques qui, comme le souligne la pointe finale, sont assimilables à une critique littéraire et artistique dégradée. La futilité n'est cependant pas l'apanage des journalistes et, lorsqu'on évoque dans le cercle Dambreuse « la queue phalanstérienne », ce motif diffusé par les caricatures de presse ne suscite pas une réflexion politique mais seulement « des plaisanteries » (537)². Le narrateur ne cache d'ailleurs pas son intention satirique à l'endroit de Frédéric qui fréquente ce milieu : « le verbiage politique et la bonne chère engourdisaient sa moralité » (538).

La caricature, qui aiguisait la lame de la satire dans *Illusions perdues*, ne fait que l'émousser dans *L'Éducation sentimentale*. Balzac anticipait d'ailleurs cette évolution, l'asservissement de la librairie à la presse impliquant, à terme, de ne promouvoir que des œuvres faciles puisque les « logiques marchands de papier noirci [...] préfèrent une bêtise débitée en quinze jours à un chef-d'œuvre qui veut du temps pour se vendre » (338). Cette mutation est pleinement réalisée dans *L'Éducation sentimentale* à travers Arnoux qui diffuse et contrôle le

¹ É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. II, p. 1689.

² Takashi Kinouchi rappelle : « cette plaisanterie se nourrit des caricatures qui représentent Victor Considérant muni de la queue censée pousser aux phalanstériens (la caricature de Daumier parue dans *Le Charivari* du 22 février 1849, par exemple). Flaubert se resserra de cette image caricaturale dans *Bouvard et Pécuchet* : "Une caricature du *Charivari* traînait sur une console [...] cela représentait un citoyen, dont les basques de la redingote laissaient voir une queue, se terminant par un œil" », « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit., § 8.

« sublime à bon marché » (95) par l'intermédiaire de son agent, Hussonnet, qui ne tient que des propos « exaltant les esprits de troisième ordre, dénigrant ceux du premier » (235).

La caricature signale ainsi une renommée non méritée, acquise par la blague et la mystification, comme l'illustrent Lousteau, Merlin et Finot qui prennent « ouvertement la défense de ce système, appelé dans l'argot du journalisme la *blague*, en soutenant que ce serait comme un poinçon à l'aide duquel on marquerait le talent » (494). Vernou développe également : « malheur à ceux que le Journal ne discutera pas, et auxquels il jettera des couronnes à leur début ! Ceux-là seront relégués comme des saints dans leur niche, et personne n'y fera plus la moindre attention » (494)¹. Dans cette course à la visibilité où l'on sollicite la critique plutôt qu'on s'en irrite, la caricature, déjà depuis longtemps associée à la célébrité², devient reflet des modes au service d'un journalisme de camaraderie, peu soucieux de critique sérieuse et sincère.

Le narrateur d'*Illusions perdues*, bien conscient de l'amoindrissement de la caricature de presse, marque un décalage entre le temps de l'histoire et le temps de la narration : « en ce temps, l'esprit de parti engendrait des haines bien plus sérieuses qu'elles ne le sont aujourd'hui. Aujourd'hui, à la longue, tout s'est amoindri par une trop grande tension des ressorts » (549). Ce changement évoqué est bien celui que nous avons observé dans le décalage entre la caricature d'*Illusions perdues* (la Seiche et le Héron) et celle de *L'Éducation sentimentale* (une poulette entre trois cocos).

Flaubert, de même, anticipe dans son roman le futur durcissement de la censure qui, à l'aube du Second Empire, obligera la caricature de presse à se faire plus inoffensive encore. Sénécals qui assassinera Dussardier – métaphore de la mort des idéaux révolutionnaires –, ne rit pas aux blagues d'Hussonnet qui reprennent des sujets de caricatures (397). Il « n'aim[e] pas le désordre » (398), et met significativement « la main sur la bouche » (398) d'un jeune pharmacien qui braille à tue-tête la chanson ouvrière *Les Bœufs*. Sénécals nous rappelle que la caricature, au début du Second Empire, n'aura plus droit de cité. Hussonnet ne parvient d'ailleurs à assouvir ses ambitions que lorsqu'il renonce au rire de la petite presse et lance *L'Hydre*, feuille réactionnaire (514). De l'idéal (*L'Art*), il passe par le caricatural (*Le Flambard*), pour aboutir au monstrueux (*L'Hydre*) et, se vendant au nouveau gouvernement,

¹ Sur le vide de la blague, et sur la relation entre blague et mystification, voir N. Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2002.

² A. Lilti, *Figures publiques, L'invention de la célébrité 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.

occupe désormais « une haute place, où il se trouv[e] avoir sous sa main tous les théâtres et toute la presse » (622).

Arme au service du petit journal condamné dans *Illusions perdues* – Lousteau et ses acolytes visent une aristocratie intouchable qui aura le dernier mot par le rétablissement de la censure –, faible pétard au service d'un journalisme essoufflé dans *L'Éducation sentimentale* – Hussonnet ridiculise un fait-divers inconnu au-delà d'un petit cercle mondain –, la caricature, dans les deux romans, suit l'évolution de la presse satirique à l'aune des régimes politiques qui se succèdent. Dès lors, nous pouvons nous demander pourquoi Balzac et Flaubert, si durs à l'égard de leurs personnages journalistes et caricaturistes, prennent visiblement tant de plaisir à endosser eux-mêmes cette posture.

Notons que lorsque la caricature est condamnée chez Balzac et Flaubert, c'est uniquement en tant que pratique textuelle au service de l'ambition des journalistes et d'une presse mercantiliste. La caricature visuelle est en effet épargnée : Flaubert ne la mentionne pas parmi les éléments qu'il épingle dans sa description satirique pourtant détaillée du *Flambard* (355), et Balzac ne mêle pas le personnage de Bixiou aux intrigues d'*Illusions perdues*¹, pas plus qu'il ne brosse l'espèce « caricaturiste » dans sa *Monographie de la presse parisienne*². En dehors de cette distinction entre la forme et la finalité de la caricature, nous pouvons supposer que la caricature de presse a de quoi séduire nos deux auteurs en leur proposant une possibilité de renouveler la satire dans le genre romanesque³.

Renouveau satirique du roman

La caricature de presse offre l'exemple d'un dialogue entre une forme d'art et son support médiatique. Si elle relaye souvent les propos de la feuille, elle se pose régulièrement en instance critique du journalisme. De même, nos deux romans dénoncent certaines pratiques des champs littéraire et artistique. Par ailleurs, la caricature se distingue du texte journalistique, souvent marqué par la personnalité, même anonyme, de son auteur et, à l'inverse des propos polémiques assumés, elle privilégie au contraire la variété des perspectives par le biais des différents

¹ De même, si Bixiou est critiqué, c'est pour l'usage dans le cadre administratif (et non journalistique) qu'il fait de la caricature dans *Les Employés*, caricature d'ailleurs dénigrée sur le plan artistique par le narrateur qui semble faire procéder sa mauvaise qualité de sa cruelle intentionnalité.

² Au sein de sa diatribe contre la petite presse, Balzac reconnaît que « *Le Charivari*, le matador des petits journaux, est le seul qui ait réalisé le problème de donner tous les jours une caricature. Cette collection sera certes un jour un des plus précieuses de notre époque », H. de Balzac, « *Monographie de la presse parisienne* », art. cit., p. 117.

³ « Mauvais genre », le XIX^e siècle renouvelle en profondeur la satire classique, voir *Mauvais genre. La satire littéraire*, éd. S. Duval et J.-P. Saïdah, *Modernités*, n° 27, 2008 et plus particulièrement la contribution d'E. Rosen, « Dans le voisinage de la presse : satire et roman chez Balzac et chez Proust », p. 299-312.

personnages qu'elle met en scène, donnant ainsi aux romanciers un précieux exemple de polyphonie satirique.

« Comme dit Charlet : Cracher sur la vendange ? Jamais ! » (412) : cette justification d'un journalisme qui se nourrit des « maladies publiques » (412) illustrée par Blondet et prêtée à un caricaturiste estimé de Balzac, s'applique également au contenu d'*Illusions perdues* qui tout en condamnant le journalisme en fait un moteur romanesque. Balzac dénonce une presse dont il est le collaborateur, lui qui ne cessera de publier ses œuvres en roman-feuilleton¹. Les journaux ont, de même, intégré depuis longtemps cette tendance à se dévaluer², et le contenu de la presse satirique repose souvent sur la parodie des propos diffusés par les journaux « sérieux ».

La caricature s'attaque régulièrement de front à la presse concurrente, ridiculisant certains choix éditoriaux comme le « format de plus en plus monstre³ ». Les caricaturistes du *Charivari* personnalisent les journaux ennemis, et une allégorie du *Constitutionnel* orne ainsi pendant quelque temps la vignette-frontispice de la feuille satirique, personnifié en un gros bourgeois endormi sous un chapeau confectionné avec la une du journal⁴. La presse satirique souligne également les altérations (*via* la caricature !) que la concurrence fait subir à l'actualité, selon que le parti pris politique du journal soit « bleu » ou « jaune »⁵. De même, Balzac, à travers Blondet, révèle dans *Illusions perdues* que « chaque idée a son envers et son endroit » (473). Cette théorie est à l'origine de l'article laudatif rédigé par Lucien à propos de l'ouvrage de Nathan (475-77), dans lequel il retourne le premier éreintage publié quelque temps plus tôt (455-458).

Balzac, qui anticipe de nombreuses évolutions de la presse et de la librairie parisiennes dans *Illusions perdues*, a pu trouver, chez Daumier, quelques modèles de caricatures du milieu journalistique. Peu avant 1839, début de la rédaction d'*Un grand homme de province à Paris*, Daumier donnera au *Charivari* plusieurs planches qui analysent, sous un angle satirique, les

¹ Marie-Ève Thérénty analyse l'absence du roman-feuilleton dans *Illusions perdues* et conclut que le roman « annonce la victoire du romancier-feuilletonniste sur toute la hiérarchie journalistique [...] *Illusions perdues* est donc bien une opération extraordinaire d'auto-promotion et un gigantesque prospectus, mais comme dans toute opération publicitaire réussie, moins en raison de ce qu'il dit qu'en raison de ce qu'il suggère », in « Quand le roman [se] fait l'article. Palimpseste du journal dans *Illusions perdues* », *Illusions perdues. Colloque de la Sorbonne*, éd. J.-L. Diaz et A. Guyaux, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 244.

² Voir M.-È. Thérénty, *Mosaïques...*, op. cit., p. 111.

³ H. Daumier, « LE FORMAT DE PLUS EN PLUS MONSTRE. – Notre journal qui annonce que dans l'intention de nous être agréable il va encore prochainement agrandir son format. – C'est-il dieu possible !... – C'est vrai dieu possible », *Les Beaux jours de la vie, Le Charivari*, 8 octobre 1845, LD 1162.

⁴ *Le Charivari*, numéros des 9 au 21 décembre 1833.

⁵ Gavarni, « (Journal bleu)... “Rien ne peut donner une idée de l'enthousiasme avec lequel ces généreuses paroles ont été accueillies” (Journal jaune)... “A ce discours, prononcé dans le plus morne silence, chacun semblait frappé d'un douloureux étonnement” », *Histoire de politique, Le Charivari*, le 3 décembre 1852, AB 1325.

manœuvres publicitaires d'une presse en pleine expansion. Dans *L'Annonce et la Réclame*, il rend compte de l'effet, sur un lectorat naïf et avide de nouveauté, de ces « gueuses d'affiches » et de ces « coquines d'annonces »¹, évolution de la publicité évoquée longuement par Balzac dans *Illusions perdues* (463-64). La réclame mène le bourgeois à dépenser une fortune pour la « Pommade du Lion² » chez Daumier, tandis que, dans *Illusions perdues*, Lousteau cite les profits qu'il se réserve en écrivant pour ou contre « l'Eau carminative, la Pâte des Sultanes, l'Huile céphalique, la Mixture brésilienne³ » (335). *Le Charivari* et Balzac partagent donc la même fascination critique pour le succès commercial du docteur Véron, qui a su exploiter la pâte Regnault à coup d'affiches et de réclame⁴.

Visant les fourbes accords entre le publiciste et l'annonceur, Daumier met encore en scène le docteur Blaguefort en visite dans le bureau d'un journal. Il ordonne au directeur : « Mettez toutes les semaines une petite réclame de forme variée et faites recevoir chez moi tous les mois⁵ ». Dans *Illusions perdues*, Lucien surprend le contrat publicitaire conclu entre une « belle marchande de mode » et le « vieil officier » Giroudeau, – le contraste fait caricature –, qui se termine par une injonction de la modiste, semblable à celle du docteur de Daumier : « Ainsi, tout est bien entendu : vous ne parlerez plus de Virginie, une saveteuse incapable d'inventer une forme, tandis que j'invente, moi ! » (332). Balzac, s'il ne manque jamais une occasion de commenter longuement les rouages de la presse parisienne, délaisse ainsi parfois la théorie pour l'exemple, par de petites scènes suggestives dont il a pu trouver le modèle chez Daumier.

Les mondes de l'imprimerie, du journalisme, de la librairie, du théâtre et de la politique sont tous, dans *Illusions perdues*, la proie du *macairisme*, néologisme né autant de la pièce de Frédérick Lemaître que de la célèbre épopée de Robert Macaire illustrée par Daumier sur les légendes de Philippon. Le bandit s'y avère prêt à défendre comme à attaquer une loi selon les vœux de son nouveau directeur⁶.

¹ H. Daumier, « – Gueuses d'affiches ! cré coquines d'annonces !!... Figurez-vous, que j'ai consommé 1675 boîtes de Topique Coporistique !!... – Et moi ! Croiriez-vous bien, Monsieur ! que je me suis fourré sur la tête pour 1853 francs de Pommade du Lion !!... », *L'Annonce et la Réclame*, *Le Charivari*, le 5 mai 1839, LD 621.

² *Ibid.*

³ Jacques Noiray rappelle en note que les trois premiers cosmétiques sont des créations de César Birotteau, p. 907.

⁴ Au sujet de la présence de Véron disséminée dans *La Comédie humaine*, voir A. Lorant, *Les Parents pauvres d'Honoré de Balzac. La Cousine Bette. Le Cousin Pons. Étude historique et critique*, Genève, Droz, 1967, p. 165-169.

⁵ H. Daumier, « Vous mettrez aujourd'hui, dans les faits Paris : Le célèbre Docteur Blaguefort vient de succomber à une atteinte de la maladie à la mode. Cette nouvelle a plongé la capitale dans une profonde douleur. Demain vous mettrez entre filets : Nous apprenons avec plaisir que le célèbre Docteur Blaguefort est parfaitement rétabli et reprend les cours de ses consultations. Mettez toutes les semaines une petite réclame de forme variée et faites recevoir chez moi tous les mois », *Les Annonces*, *Le Charivari*, le 13 mars 1838, LD 535.

⁶ H. Daumier, « – Je vous apporte un article sur la loi nouvelle. Je l'éreinte drôlement, vous verrez ! – Mais à quoi pensez-vous, Monsieur Macaire, ce n'est pas à nous qu'il convient d'attaquer cette loi-là, nous devons la défendre. – Ah ! Bien ! Bien ! Je

Cependant, les tares prêtées par les caricaturistes à la presse concurrente sont très largement partagées par leurs propres journaux qui usent des mêmes techniques qu'ils dénoncent, notamment lorsqu'il s'agit de séduire de futurs abonnés. Les offres et promesses faites aux lecteurs qui, en plus du journal, des albums, des billets de concert, obtiendront avec leur abonnement le portrait du gérant et... un bocal de cornichons¹, ne sont pas l'apanage de la presse sérieuse, mais également l'argument phare de Philippon qui propose, à côté du *Charivari*, de nombreux produits dérivés comme les *Musées*, les *Albums* et les *Physiologies*.

De même, Balzac, tout en critiquant le journalisme dans *Illusions perdues*, fait du roman « une opération extraordinaire d'autopromotion et un gigantesque prospectus² » avec une nette tendance à se faire complice des procédés qu'il dénonce. Rappelons que dans le prospectus de *La Caricature*, il posait en modèle les *Questions de littérature légale* de Nodier³, essai qui dénonce la pratique du pastiche, le recours aux références tronquées et les supercheries littéraires, alors que son auteur ne s'est pas privé de faire siennes ces mystifications dans ses propres œuvres. Cette ambivalence est d'autant plus vraie pour Balzac, comme l'illustrent bien les poèmes de Lucien insérés dans *Illusions perdues* qui ne sont pas de sa plume, mais de celles de Charles Lassailly, Delphine de Girardin et Théophile Gautier.

Daniel Sangsue a montré que l'auteur agit ainsi de la même manière que son personnage. Lucien, qui se plaint des passages censurés par Finot dans son article satirique contre l'Ambigu-Comique (484-85), regrettant les changements opérés par les libraires en vue de la publication de son roman paru « sous un titre bizarre, à lui tout à fait inconnu » (572), n'avouera cependant jamais qu'il doit la préface et la réécriture de son roman à d'Arthez⁴. Werner Hofmann a, quant à lui, rappelé que si la caricature s'affirme par une opposition qui « accomplit un acte de libération subjective », elle « se lie indubitablement au modèle qu'elle ridiculise ». Il conclut : « le caricaturiste se nourrit du système qu'il attaque », ce qui s'applique parfaitement au Balzac d'*Illusions perdues*⁵.

vais retoucher ça, et je vous en fais un article mousseux en faveur de la susdite. », *Robert Macaire Journaliste*, *Le Charivari*, le 9 mars 1837, LD 387.

¹ H. Daumier, « LES JOURNAUX BIENFAISANTS. Oui Monsieur!... moyennant vingt-quatre francs par an vous recevez notre journal... plus soixante-quinze volumes... six albums... le portrait du Gérant... vingt-trois billets de concerts... trois paquets de cigares... et un bocal de cornichons !... », *Actualités*, *La Caricature*, le 20 mars 1842, LD 983.

² M.-È. Thérénty, « Quand le roman [se] fait l'article... », art. cit., p. 244. Marie-Ève Thérénty montre que Balzac omet à dessein le roman-feuilleton pour signifier la victoire du romancier sur le journaliste du futur.

³ M. Lo Feudo, « Balzac à la charge... », art. cit., p. 19.

⁴ D. Sangsue, « “Le grand fléau qui nous rend tous malades...” », art. cit., p. 136.

⁵ W. Hofmann, *La Caricature de Vinci à Picasso*, op. cit., p. 14.

Pour sa défense, la presse satirique a souvent tendance à s'auto-charger. *Le Charivari*, un premier avril, met par exemple en exergue son propre argument de vente dans une caricature, qui représente des lecteurs du journal et leurs commentaires extasiés devant la lithographie du jour : « Oh !, cette charge – j'achèterai ce numéro-là¹ ». De même, si Balzac ne révèle pas directement les noms des véritables poètes des *Marguerites*, il y fait allusion dans la bouche de Lousteau qui assure à Lucien qu'il a « l'étoffe de trois poètes » (332), chiffre incongru qui ne peut que référer aux trois contributeurs sollicités par l'auteur, clin d'œil de remerciement que quelques *happy few* au parfum de la mystification sauront apprécier².

Par ailleurs, contrairement aux libraires, les journalistes d'*Illusions perdues* ne sont pas, à l'exception de Giroudeau (318-19), victimes des portraits-charge du narrateur qui cache à peine son admiration pour leur savoir-faire. Il pastiche volontiers leurs procédés caricaturaux, par exemple lorsque Lucien élève sa critique dans son troisième article, « ingénieux et fin » (478), sur Nathan. Tout en optant pour un compromis entre les deux articles précédents, Lucien ne renonce pas à se montrer « spirituel et moqueur » (478). On le voit notamment à travers l'*ethos* qu'il développe : « De sanglant et âpre critique, de moqueur comique, il devint poète en quelques phrases finales qui se balancèrent majestueusement comme un encensoir chargé de parfums vers l'autel » (479). La métaphore liturgique indique que Lucien recourt toujours volontiers à l'exagération dans sa conjugaison de la satire, de la raillerie et du dithyrambe, mais surtout que le narrateur prend plaisir à relever son commentaire par une image forte digne d'une bonne caricature.

Si la caricature, chez Balzac, fait montre d'une vocation parricide et use des procédés qu'elle démonte, il convient, pour l'aborder chez Flaubert, de la rapprocher de la blague. L'étude de Nathalie Preiss révèle que la blague trompe sans tromper puisque, souvent, elle fanfaronne en exhibant ses procédés mensongers. En cela, elle entretient des liens indéniables avec la réclame³, et présente des caractéristiques qui correspondent en tout point aux caricatures auto-promotionnelles du *Charivari*. Le monde de la blague qui conjugue vacuité, dispersion,

¹ H. Daumier, « – Oh elle est délicieuse... et plus bas... là... ici lisez donc. – Oh c'est un peu fort ? – Sapristi oui. – Et la gravure, l'homme a une tête soignée. – Et la femme donc. – Ah lisez donc ce qui est dessous. – Oh Oh! Cette charge. – J'achèterai ce numéro-là. », *Actualités, Le Charivari*, le 1^{er} avril 1840, LD 792.

² Et, par ailleurs, Daniel Sangsue montre bien dans son article comment cette pratique vampiriste de Balzac n'exclut en rien l'originalité du romancier : « l'écrivain mystificateur sert à mieux faire ressortir l'écrivain mythique », in « "Le grand fléau qui nous rend tous malades..." ... », art. cit., p. 137.

³ Voir le chapitre I, « Histoire de vessies et de lanternes », in N. Preiss, *Pour de rire !...*, op. cit.

impuissance et impossible absolu est bien celui de *L'Éducation sentimentale*¹, et le personnage d'Hussonnet, défini par Nathalie Preiss comme un blagueur, est aussi caricaturiste².

Flaubert, loin d'évacuer la blague de sa poétique, en fait un idéal romanesque susceptible d'être atteint par un auteur qui « écrira les faits au point de vue d'une blague supérieure, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit, d'en haut³ ». Dans *L'Éducation sentimentale*, Deslauriers entend endosser cette posture neutre et surplombante lorsqu'il se projette directeur de journal : « il serait temps de traiter la Politique scientifiquement » (280), note-t-il. Cependant, sa première initiative pour « attaquer les idées reçues » (283) est de s'en prendre à l'Académie, poncif des plus rebattus : ne s'élève pas à la blague supérieure qui veut⁴. « Attaquer les idées reçues est la meilleure façon d'en produire de nouvelles », annote Pierre-Marc de Biasi dans notre édition de référence et nous pouvons ajouter que, dans *L'Éducation sentimentale*, attaquer les idées reçues est en soi une idée reçue.

Plutôt que proposer une satire directe des clichés de son temps, Flaubert met en scène et articule les visions stéréotypées des personnages les unes aux autres. Il procède d'ailleurs de même dans le *Dictionnaire des idées reçues* où « Brunes » renvoie à « Blondes » et inversement⁵. Il évite ainsi la posture assumée et souvent moralisatrice du satiriste classique et se distancie des clichés représentés sans toutefois proposer une solution qui courrait le risque de se révéler à son tour clichée : une poétique de l'écart dont la caricature de presse lui fournit le modèle. Pour être surplombante – « supérieure » est dans le célèbre axiome flaubertien synonyme de vu « d'en haut » –, la blague du narrateur consistera à orchestrer le ballet des blagues des personnages pour mieux les voir s'annuler les unes les autres⁶. Le romancier montre ainsi que les prétentions des personnages à prendre du recul sur le monde n'est qu'une composante parmi d'autres du vide de leurs propos.

Flaubert s'est ainsi constitué un corpus de sources, consignait les propos des journalistes de la presse satirique, blagueurs par excellence⁷, et il ne manque pas de reprendre les

¹ *Ibid.*, p. 95.

² *Ibid.*, p. 20.

³ G. Flaubert, lettre à Louise Colet du 7 octobre 1852, *Correspondance*, *op. cit.*, t. II, p. 168. À partir de cet axiome flaubertien, Nathalie Preiss différencie la blague supérieure rêvée par l'auteur de la blague qu'il prête à ses personnages, *Pour de rire !...*, *op. cit.*, p. 100.

⁴ P.-M. de Biasi rappelle, en note, que Flaubert, dans le *Dictionnaire des idées reçues*, souligne que dénigrer l'Académie est précisément un cliché.

⁵ G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*. *Dictionnaire des idées reçues*, *op. cit.*, p. 420-421 ; BM Rouen, g227, f° 024, recto et f°25, recto.

⁶ N. Preiss parle de « l'annulation perpétuelle » de la blague, *Pour de rire !...*, *op. cit.*, p. 100.

⁷ Au sujet des journaux comme sources de *Bouvard et Pécuchet* dont font partie les notes recueillies pour *L'Éducation sentimentale*, Sarah Mombert note que « les journaux, comme le roman lui-même, reconduisent le discours de la bêtise qu'ils épinglent », in « Les pisse-copie vus de Chavignolles. La presse périodique dans les dossiers de *Bouvard et Pécuchet* », *Revue*

informations présentées de manière caricaturale par *Le Charivari*¹. Lorsqu'il met en scène les discussions politiques tenues chez Dussardier, il utilise les chiffres démesurés qui font état des peines et amendes infligées aux journaux depuis 1830 : « 3141 ans de prisons infligés aux journalistes/7110500 fr. ont pesé sur les journaux² ». Dans le roman, cette note est lue par Deslauriers qui l'a lui-même copiée pour ses amis : « il est résulté pour les écrivains : trois mille cent quarante et un ans de prison, avec la légère somme de sept millions cent dix mille cinq cents francs d'amende » (396). Flaubert, en choisissant de présenter la note en toutes lettres, allonge le texte et la lecture, produisant ainsi un effet d'amplification caricaturale. Par ailleurs, pour qualifier la somme astronomique des amendes, il ajoute l'épithète euphémistique « légère », absente des notes prises sur *Le Charivari*³.

Si Flaubert reprend parfois mot pour mot ses notes, il soigne, dès les premiers brouillons, leur « ancrage narratif⁴ ». Qu'elles soient formulées au style direct ou indirect, les citations du *Charivari* sont systématiquement attribuées aux personnages. En cela, Flaubert fait sienne la différence entre le texte journalistique et la caricature. Alors que le journaliste assume souvent les propos tenus, le caricaturiste ne les prend pas directement en charge, et ne fait que mettre en scène des personnages⁵. C'est ainsi que Daumier évoque l'actualité des spéculations gouvernementales dans les chemins de fer à travers deux bons bourgeois commentant le journal, effrayés par les dépenses : « C'est vouloir aller trop vite ! »⁶. Il est impossible de savoir si le caricaturiste vise le gouvernement et sa politique ferroviaire, les bourgeois qui s'en effrayent ou, pourquoi pas, les deux à la fois. De même, il est impossible de déterminer si le narrateur flaubertien approuve ou condamne les propos de Sénecal qui s'insurge contre les dépenses dans

Flaubert [en ligne], n° 13, *Les dossiers documentaires de Bouvard et Pécuchet. L'édition numérique du creuset flaubertien*, éd. S. Dord-Crouslé, 2013. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=128>

¹ Nathalie Petit a consacré deux articles qui analysent le passage des annotations de Flaubert sur les journaux au texte de *L'Éducation sentimentale*, notamment pour les scènes de discussions politiques chez Frédéric (II, 2) et Dussardier (II, 6) riches en motifs satiriques : N. Petit, « Le dossier "Journaux" : de *L'Éducation sentimentale* au "second volume" de *Bouvard et Pécuchet* », in *Éditer le chantier documentaire de Bouvard et Pécuchet. Explorations critiques et premières réalisations numériques*, éd. S. Dord-Crouslé, S. Mangiapane et R. M. Palermo di Stefano, Andrea Lippolis Editore, 2010, p. 187-205 ; « Le dossier "Journaux" : de la note documentaire à *L'Éducation sentimentale* », *Revue Flaubert* [en ligne], n° 13, *Les dossiers documentaires de Bouvard et Pécuchet. L'édition numérique du creuset flaubertien*, actes du colloque de Lyon, 7-9 mars 2012, éd. S. Dord-Crouslé, 2013. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=160>.

² BM Rouen, g226, vol. 4, f° 107, verso, transcrit par Nathalie Petit.

³ Nathalie Petit note que Flaubert transforme les journalistes de sa source en écrivains, peut-être parce qu'il se sent solidaire de ce genre d'injustices suite au procès de *Madame Bovary*, in « Le dossier "Journaux" : de *L'Éducation sentimentale* au "second volume" de *Bouvard et Pécuchet* », art. cit., p. 192.

⁴ N. Petit, « Le dossier "Journaux" : de *L'Éducation sentimentale* au "second volume" de *Bouvard et Pécuchet* », art. cit., p. 190-192.

⁵ Signalons toutefois que cette différence, si elle se vérifie souvent, n'est pas systématique. Le journaliste peut aussi procéder par citations et se désolidariser de propos tenus sur l'actualité.

⁶ H. Daumier, « – On a dit au gouvernement qu'il ne marchait pas, alors naturellement l'idée lui est venue de prendre tous les chemins de fer !... – C'est vouloir aller trop vite !... », *Tout ce qu'on voudra, Le Charivari*, le 5 juillet 1848, LD 1694.

le domaine ferroviaire, reprenant une interrogation d'un journaliste du *Charivari* de 1847 : « Le wagon royal de la ligne du Nord doit coûter quatre-vingt mille francs ! Qui le payera ? » (394)¹.

S'il nous est naturel de considérer les planches de Daumier comme des caricatures, il n'est pas inutile de décrire comment la scène de Flaubert s'apparente à cet art visuel. Les personnages ne s'expriment que par exclamations exaltées au style direct, tandis que leur corps marque les émotions par une gestuelle souvent exagérée² : « grandes marques de sympathie » (391), « poings sur [l]es hanches » (393), « applaudissements », « coup de pied » (395), « main sur le cœur » (397). Les convives « heurt[ent] les meubles, [...] choqu[ent] les verres » (397) et « tous se sépar[ent] avec de grandes poignées de main » (398). Comme Daumier, Flaubert donne à voir les opinions, sans que le narrateur ne prenne en charge un discours précis. L'image caricaturale permet d'envisager un autre point de vue que celui du journaliste engagé, tout aussi satirique mais plus distancié et donc ambigu. Le narrateur note d'ailleurs que les jeunes gens réunis chez Dussardier « mêl[ent] aux griefs légitimes les reproches les plus bêtes » (393) et nous informe ainsi de la versatilité des propos tenus, sans toutefois jamais se prononcer sur leur valeur.

Cette narration qui prend plaisir à aligner sous nos yeux les caricatures des personnages, de leurs attitudes et de leurs opinions confirme le principe poétique flaubertien de la non-conclusion. Elle n'est pas sans lien avec la connivence que la presse satirique met en place à travers la caricature, et nous verrons que la manière dont Balzac et Flaubert y recourent diffère sensiblement.

Connivence ludique et satirique

Argument commercial indéniable du *Charivari*, la caricature, tout en dénonçant les dérives mercantilistes de ses adversaires, est un instrument de promotion pour le journal. Si elle propose une vision satirique de l'actualité, elle y intègre, de manière plus marquée que le texte, un aspect ludique que le lecteur affectionne, comme le prouve le succès des rébus que le *Charivari* republie ensuite en albums³. Balzac, dans *Illusions perdues* montre que la caricature bénéficie d'un avantage dans la guerre constante que mènent les journaux : le rire. « L'abonné rit, il est servi » (348), explique Lousteau à Lucien. Tout en faisant de son roman le vecteur

¹ Note de Flaubert prise sur *Le Charivari* : « Le wagon royal sur la ligne du N. coûtera 80 mille fr. qui le paiera ? », BM Rouen, g226, vol. 4, f° 107, recto, transcrit par Nathalie Petit.

² Procédé de mise en texte également remarqué par N. Petit, « Le dossier "Journaux" : de la note documentaire à *L'Éducation sentimentale* », art. cit.

³ Tout au long de l'année 1847 que nous avons parcourue, *Le Charivari* annonce la republication de ses rébus en albums.

d'une verte satire contre le monde du petit journal, Balzac reprend à son compte la *captatio benevolentiae* propre à la caricature qui suscite un rire de connivence. Le narrateur d'*Illusions perdues* multiplie les images caricaturales de la presse, par exemple lorsque Lucien est présenté « un pied dans le lit de Coralie, et l'autre dans la glu du journal » (406). Anthropomorphisé, le « Journal » a, comme Coralie, séduit Lucien qui le retrouve comme un ami, « attablé, buvant frais, joyeux, bon garçon » (406).

Le romancier, tout en se réappropriant les procédés de la caricature, se souvient d'une recette de la presse satirique qui consiste à orchestrer la reprise de motifs circulant entre les diverses rubriques du journal et de livraison en livraison. Fabrice Erre explique que les brèves, les récits et les dessins de la presse satirique « interagissent et organisent la circulation et la transformation des faits¹ ». Ainsi en est-il des « armes parlantes » dans *La Caricature*, étudiées par Ségolène Le Men qui montre que, par ces planches, Philippon explique au lecteur comment déchiffrer les symboles satiriques qu'il prête aux représentants de la monarchie, afin de « mettre en circulation un ensemble de signes iconiques sur lesquels repose le langage du journal² ». Le nez de d'Argout et les énormes ciseaux de la censure qu'il manie avec zèle, le bouquet de Persil, renommé par calembour « Père-Scie », et son outil non moins meurtrier : autant d'attributs par lesquels le lecteur comprendra les futures caricatures dénonçant les actes du gouvernement à travers ses représentants³.

Flaubert note l'efficacité de ces armes parlantes dans l'imaginaire des lecteurs de la presse à travers Deslauriers qui exprime son mépris pour les représentants vendus à chaque gouvernement successif : « J'en ai assez de ces cocos-là, se prosternant tour à tour devant l'échafaud de Robespierre, les bottes de l'Empereur, le parapluie de Louis-Philippe » (545)⁴. On se rappelle que Philippon et Daumier ont fixé cet attribut dégradant du roi bourgeois dans *Les Armes du Roi et du Peuple*⁵, et l'on retrouve ce motif dans plusieurs caricatures, notamment celle qui représente le roi-citoyen écrasé sous une presse, son parapluie posé au premier plan⁶.

Balzac, dans *La Comédie humaine*, intègre les armes, non caricaturées, de l'*Armorial* composé en 1839 par Ferdinand de Gramont à son intention, ensuite aquarellé par Mme de

¹ F. Erre, « L'invention de l'écriture satirique périodique », art. cit., p. 106.

² S. Le Men, « Les "armes parlantes" dans La Caricature en 1832 », in *L'Écriture du nom propre*, éd. A.-M. Christin, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 244.

³ *Ibid.*, p. 243.

⁴ Sur les attributs récurrents de la caricature politique, voir N. Preiss, *De la poire au parapluie : physiologies politiques*, Paris, Honoré Champion, 1999.

⁵ Ch. Philippon, *Les Armes du Roi et du Peuple*, *La Caricature*, le 17 mai 1832, reproduite par S. Le Men, « Les "armes parlantes"... », art. cit., p. 249.

⁶ H. Daumier, *Ah ! Tu veux te frotter à la presse !!*, *La Caricature*, le 3 octobre 1833. LD 71.

Bocarmé¹. Dans *Illusions perdues*, il ne cite qu'un seul blason, celui des Bargeton dont nous pensons qu'il est une caricature construite à partir de ce matériau nobiliaire. Ces armes sont en effet présentées sous un angle satirique dans la bouche de M. de Nègrepelisse qui « expliqu[e] tout crûment à sa fille la valeur négative du mari modèle qu'il lui proposait, et lui f[ait] apercevoir le parti qu'elle pouvait en tirer pour son propre bonheur : elle épousait des armes déjà vieilles de deux cents ans » (105).

La description du blason, ici humanisé, l'apparente à la caricature par les images incongrues qu'elle convoque et leur accumulation : « les Bargeton écartelèrent d'or à trois massacres de cerf de gueules, deux et un croisés de trois rencontres de bœuf de sable, un et de fascé d'azur et d'argent de six pièces, l'azur chargé de six coquilles d'or, trois, deux et un » (105). Comme Philipon à l'endroit des représentants du gouvernement, Balzac signifie, à travers cette « arme parlante », le pouvoir symbolique que Naïs obtient par son mariage et l'évolution de son influence politique et sociale à Angoulême. Il sème ainsi des indices, des préfigurations qui se confirmeront au fil du récit : Naïs ornera son tableau de chasse de *trois* trophées de cerfs – Bargeton, Lucien puis du Châtelet – qui deviendront ainsi trois *bœufs* attelés à la charrue de son ambition, lors de chacun des pèlerinages – signifiés par les *coquilles* – moins pieux qu'intéressés².

La presse met donc en circulation des motifs satiriques qui, devenus familiers, renforcent la connivence avec le lectorat. Cette dimension est essentielle dans le processus de réception d'une caricature, et Balzac semble l'avoir appris à ses dépens lors de la parution en 1836 de son premier roman-feuilleton, *La Vieille Fille*, publié dans *La Presse*. Soucieux d'égaliser l'inventivité des caricaturistes, il y ose une animalisation réductrice des provinciaux en mollusques :

Vous découvrirez dans les villages les plus oubliés des mollusques humains, des rotifères en apparence morts, qui ont la passion des lépidoptères ou de la conchyliologie, et qui se donnent des maux infinis pour je ne sais quels papillons ou pour la *concha veneris*³.

Balzac tire parti de l'incongruité du vocabulaire scientifique pour former une caricature qui, tout en marquant une dégradation, se montre surprenante. Elle a pour ambition de souligner

¹ F. Lotte, *Armorial de La Comédie humaine*, Paris, Garnier Frères, 1963, p. 12, 28 et 77. Dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, Balzac citera le blason de d'Arthez pour le « calembour tant recherché par nos ancêtres » qu'il offre avec sa devise, *Ibid.*, p. 28.

² Pour déchiffrer ce blason, nous nous sommes appuyée sur le glossaire de F. Lotte, *Ibid.*, p. 63-72 et sur le site « Au blason des armoiries ». URL : <http://www.blason-armoires.org/>

³ H. de Balzac, *La Vieille Fille*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. IV, p. 819.

l'inertie de la province, et charge les provinciaux-mollusques qui ont pour centres d'intérêt les papillons et coquillages, seules espèces à la hauteur de leur superfluité. Ingénieuse, cette caricature laisse deviner la cour que du Valois – rotifère en apparence mort – entreprendra auprès de la vieille fille – *concha veneris* qu'il aimerait ajouter à sa collection.

Balzac propose cet extrait dans la première livraison du roman et, contrairement à Philippon qui bénéficie d'une possibilité quotidienne de familiariser son lecteur avec la Poire, laisse le lectorat pantois face à l'apparition soudaine de ce motif caricatural inventif. En effet, peu après la parution de cette livraison, *Le Charivari* publie une « Énigme-Balzac » qui n'est autre que la transcription de cette description des provinciaux-mollusques. Le journal satirique, spécialiste en la matière, juge cette caricature textuelle indéchiffrable, même pour les lecteurs les plus aguerris : « nous offrons un abonnement gratuit de trois mois à celui de nos Œdipes habitués qui pourra nous en expliquer le sens¹ ». Bien que le motif du mollusque soit relativement parlant par les propriétés morales facilement déductibles de son physique mou, sans forme et flottant, la description balzacienne se double de termes inusités – rotifères, conchyliologie – qui affaiblissent l'image mentale plus qu'ils ne la renforcent.

Balzac, qu'il ait pris connaissance de cette critique ou non, semble avoir conscience des limites imposées à la caricature textuelle et privilégiera, dans la suite de son œuvre, des motifs caricaturaux plus familiers ou mieux motivés. La *Revue des Deux Mondes* prend acte de cette évolution en rendant compte conjointement de *La Vieille Fille* et de la première partie d'*Illusions perdues*, parue en 1837. La revue note que « dans la *Vieille Fille*, [Balzac] est cynique et gossier sans entrain² », et loue le romancier d'avoir pris une autre orientation dans son nouveau roman qui propose les « traits d'observation d'une ténuité telle qu'on dirait que la vue la plus perçante n'a pu suffire à les découvrir, et qu'ils ont été révélés par une sorte d'intuition³ ». Cette qualité rappelle la capacité de déchiffrement du caricaturiste qui dévoile les dessous de la société aux lecteurs de la presse satirique.

Rappelons qu'*Illusions perdues* s'ouvre sur la caricature du père Séchard assimilé à un ours, une caricature de type substitutive, plus allégorique que réaliste, comme l'est la Poire. Cependant, Balzac prend ses précautions : par le choix de l'animal, il s'appuie sur la longue tradition de la fable en citant La Fontaine et motive son symbole en recourant à l'argot

¹ « Extraits de presse », in H. de Balzac, *La Vieille Fille*, éd. R. Kopp, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1978, p. 268. *Le Charivari*, spécialiste de la caricature s'il en est, mènera une petite campagne satirique contre le lancement de *La Presse* par Girardin, principalement à travers une critique acerbe de *La Vieille Fille*.

² *Ibid.*, p. 307.

³ *Ibid.*, p. 308.

typographique, rappelant qu'il désigne « les ouvriers chargés d'assembler les lettres » (65). Balzac multiplie ainsi les réseaux de sens qui sous-tendent l'assimilation de Séchard à un ours, image qui naîtra facilement dans l'esprit du lecteur, rendue particulièrement pertinente par les explications du narrateur.

Balzac s'inspire en outre de la presse satirique, organisant la circulation des motifs caricaturaux pour mettre en place un esprit de connivence avec un lectorat dont le plaisir résidera dans la reconnaissance de symboles réaccommodés au fil des livraisons. Ainsi, le lecteur d'*Illusions perdues* est, dès l'*incipit*, préparé à déchiffrer la légende d'une des caricatures du *Solitaire* : « Le Solitaire, faisant éclater une presse, les Ours blesse » (321). Au fait de l'argot typographique, le lecteur savourera le calembour qui appuie cette charge du succès d'édition de ce roman célèbre.

Cette pédagogie journalistique est plus particulièrement thématisée dans le processus de mise en circulation et de reprise des motifs de la Seiche-Bargeton et du Héron-Châtelet. Les animaux sont d'abord explicitement liés aux personnes qu'ils représentent, afin d'accoutumer le lecteur à l'analogie : « Le baron fait la cour à votre ex-maîtresse, un os de seiche » (390-91). Balzac appuie le didactisme afin d'imposer ce nouvel ordre de représentation : « Madame de Bargeton est décidément appelée l'*os de seiche* dans le monde, et Châtelet n'est plus nommé que le *baron Héron* » (461), explication de Lousteau davantage destinée au lecteur qu'à Lucien.

Par la suite, la comparaison initiale se transforme en métaphore *in absentia*. Lousteau complotera contre Lucien en raisonnant : « la seiche lui aurait obtenu quelque place dans la maison du roi, des sinécures », pour conclure : « s'il n'avait pas eu l'actrice pour maîtresse, il aurait revoulu la seiche, et il l'aurait eue » (554). Aucune explication n'est nécessaire au lecteur qui aura en mémoire les pamphlets antérieurs, de même qu'il n'aura aucune peine à comprendre la référence implicite de ce titre d'article prometteur : *Convoi du Héron pleuré par la Seiche* (461). Une fois le motif devenu familier, son retour offre le plaisir d'un décryptage sans explications, ce qui contribue à créer une connivence entre l'auteur et ses lecteurs.

Flaubert reprend également le fonctionnement de cette circulation des motifs, mais, à l'inverse du didactisme balzacien, s'amuse à maintenir dans l'incompréhension Frédéric et les lecteurs qui n'ont pas été formés à l'école de la presse satirique. Ce faisant, il met l'accent sur l'efficacité de l'image caricaturale qui, même sans être comprise, frappe les esprits. Lorsque Compain propose de « donner une plus large extension à la tête de veau » (454), il se heurte au silence abasourdi de la foule. Il lui suffit pourtant de répéter « Oui ! la tête de veau ! » (454),

pour que « trois cents rires éclat[ent] d'un seul coup » (454). Alors que Compain est furieux de voir cette assemblée ignorante, le narrateur s'amuse à nous présenter l'effet caricatural de cette proposition : « le plafond trembl[e] » (454) et le rire saisit tout le corps : les « faces [sont] bouleversées par la joie » (454), tandis qu'« on se press[e] les côtés » (455), et que « quelques-uns mêmes tomb[ent] par terre, sous les bancs » (455).

« Un paroxysme, un délire » (455), note le narrateur à l'intention d'un lecteur qui sera certainement amené à rire de cette présentation de la foule, mais qui, comme Frédéric et l'assemblée elle-même, ne comprendra pas l'origine de cette hilarité. Le lecteur ignorant ne pourra pas compter sur Frédéric pour en apprendre davantage. En effet, le héros revoit Compain qui lui demande sur un ton de connivence s'il participera à la « tête de veau » et, n'envisageant pas que Frédéric puisse ignorer de quoi il s'agit, lui « donn[e] une tape sur le ventre » et le plaisante : « Ah ! farceur ! » (526). Plus tard, Frédéric espère obtenir des explications de Regimbart qui lui répond que ce sont « des bêtises ! » (582). Ce n'est que dans le dernier chapitre que Deslauriers dévoilera « le mystère de la tête de veau » (623), banquet annuel importé d'Angleterre destiné à parodier les cérémonies royalistes et à porter « des toasts à l'extermination des Stuarts » (624)¹.

Deslauriers, revenu de son enthousiasme révolutionnaire, note que cette anecdote « prouve que la bêtise est féconde » (624), conclusion qui semble être celle du narrateur, si l'on se fie à sa caricature du *Club de l'Intelligence* qui souligne l'ineptie des rassemblements populaires. Cependant, par ce long retardement de l'explication, ce n'est pas seulement la bêtise d'une génération révolutionnaire qu'épingle le romancier, mais aussi l'attente d'un lecteur qui s'est peut-être questionné, irrité, puis réjoui d'enfin connaître la signification de cette image caricaturale de la tête de veau². Ce jeu rappelle une caricature du *Charivari* qui représente un lecteur incapable de déchiffrer le rébus du jour : « C'est singulier.... Je ne peux pas deviner le rébus du Charivari d'aujourd'hui ! », mais se moque conjointement d'un deuxième lecteur et de son naïf enthousiasme à avoir percé le sens du rébus : « Moi v'la que je tiens un mot.... J'tiens deux mots.... J'tiens tout !... J'vas aller le dire à ma femme ! »³.

¹ P.-M. de Biasi met en lumière cette réapparition du motif et souligne qu'entre l'épisode du *Club de l'Intelligence* et « l'élucidation de cette sibylline allusion », il y a vingt ans de décalage... (623).

² P. -M. de Biasi note que « Flaubert s'amuse à énerver son lecteur qui reste toujours, comme Frédéric, dans la plus opaque perplexité » (582). Sur la « crise du sens », voir Y. Leclerc, *Gustave Flaubert, L'Éducation sentimentale*, Paris, PUF, 1997, p. 108-110.

³ H. Daumier, « LE RÉBUS ILLUSTRÉ. – C'est singulier... Je ne peux pas deviner le rébus du *Charivari* d'aujourd'hui !... – Moi v'la que je tiens un mot... j'tiens deux mots... j'tiens tout !... J'vas aller le dire à ma femme ! », *Les Beaux jours de la vie, Le Charivari*, le 24 janvier 1845. LD 1126.

Le Charivari et Flaubert mettent donc à l'épreuve la fidélité du lecteur, d'une part en remettant en question sa capacité de déchiffrement¹, d'autre part en ridiculisant celui qui se targue de percer des énigmes somme toute ineptes. Le romancier peut compter sur les enseignements de la presse satirique qui montrent que, quelle que soit la vacuité de l'image véhiculée, elle s'impose par sa force expressive et sa dimension ludique. Au sujet de la tête de veau, Frédéric et le lecteur sont maintenus dans un désir de déchiffrer le sens de l'anecdote et entrent dans le jeu mené par l'auteur caricaturiste.

Les motifs caricaturaux, relayés pour créer une connivence satirique, ne révèlent chez Flaubert que des absurdités, et l'auteur semble vouloir détromper celui qui aurait lu le roman par désir d'y confirmer ses connaissances d'historien, au détriment d'un plaisir purement littéraire². Plus encore, plaçant la tête de veau sous le signe de la parodie du récit à énigme balzacien³, il met à mal une esthétique romanesque reposant sur une intrigue qui « signal[e] à tout propos des secrets dont le dévoilement est promis⁴ ». Tout en indiquant que l'intérêt du roman ne se situe ni dans les références historiques ni dans l'intrigue romanesque, Flaubert, à travers la tête de veau, livre néanmoins au lecteur une clef de lecture⁵.

Il semble en effet que ce roman, tissé de non-événements gouvernés par le hasard et l'absurdité doive se lire sur le modèle de la petite presse : un « univers satirique qui devient une réalité recomposée⁶ ». Flaubert l'indique, entre autres, dans la circularité créée par l'épisode de la Turquie qui, expliqué dans le dernier chapitre, invite à relire tout le roman à la lumière de cette nouvelle donnée, donnée caricaturale puisqu'un écart se creuse entre l'amour idéalisé de Frédéric pour Mme Arnoux et son « meilleur » souvenir qui est celui du bordel⁷. Flaubert propose donc un univers romanesque clos, envahi par la caricature, dont le sens, sur le modèle

¹ Du côté de Flaubert, voir, par exemple, J. Borie, *Frédéric et les amis des hommes*, Paris, Grasset, 1995, « Lire le détail », p. 77-118.

² Voir notamment Y. Leclerc, « Formes et rythmes » et « La circulation des signes », *Gustave Flaubert, L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 55-74 ; A. Raitt, « La décomposition des personnages dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit. ; A. Raitt, « *L'Éducation sentimentale* et la pyramide », in *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Paris, SEDES-CDU, 1981, p. 129-142 ; J.-P. Duquette, *Flaubert ou l'architecture du vide. Une lecture de L'Éducation sentimentale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1972.

³ Chantal Massol note au sujet de Flaubert qui place l'énigme de la tête de veau sous le signe de la parodie : « il est possible que, parmi les cibles (implicites) de la moquerie, figure la manie balzacienne de parsemer la fiction d'obscurités à percer [...] il y a, dans le discours romanesque de Flaubert, dénonciation, en même temps que représentation de la pratique de Balzac », in *Une poétique de l'énigme. Le Récit herméneutique balzacien*, Genève, Droz, 2006, p. 10.

⁴ *Ibid.*

⁵ Chantal Massol note qu'« il y a, en même temps, hommage détourné adressé au maître contre lequel Flaubert écrit, mais qu'il ne peut ignorer », *Ibid.* De fait, Flaubert reprend les énigmes narratives de Balzac pour les transformer en énigmes esthétiques.

⁶ F. Erre, « L'invention de l'écriture satirique périodique », art. cit., p. 106.

⁷ H. Nehr, « La signification du "rien". A propos du style de *L'Éducation sentimentale* », in *Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes*, op. cit., p. 137-154 ; V. Brombert, *The Novels of Flaubert...*, op. cit., p. 125-150 ; V. Brombert, « *L'Éducation sentimentale* : articulations et polyvalence », in *La production du sens chez Flaubert*, actes du colloque de Cerisy la salle. Juin 1974, Paris, 10/18, 1975, p. 55-84 ; Ph. Berthier, « La Seine, le Nil et le voyage du rien », in *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Paris, SEDES-CDU, 1981, p. 3-16.

de la presse satirique, est moins donné par les faits historiques que par les réseaux de motifs circulant entre les différentes scènes¹.

La caricature prend part à ce jeu poétique de la circulation, par exemple lorsqu'il s'agit de dégrader la soirée chez les Dambreuse par un rapprochement avec le bal de Rosanette. Les motifs repris dans les deux scènes sont nombreux. Frédéric superpose par exemple le déguisement des invitées du bal au naturel des convives présentes chez les Dambreuse. La factice « Polonaise qui s'abandonnait d'une façon langoureuse » (204) change le regard du héros sur les véritables « Anglaises à profil de keepsake » (260) et le souvenir de la Maréchale qui hante encore Frédéric lors de cette soirée explique sa vision ego-érotique et déformée de cette société de femmes guindées qu'il perçoit comme un « harem » (260). Avec la superposition zeugmatique de ces deux descriptions caricaturales, le narrateur suggère que la dégradation et la corruption ne sont pas réservées à la bohème, mais touchent également la haute bourgeoisie. L'auteur se fait bien caricaturiste de presse qui, au fil de ses planches, crée par des motifs répétés des réseaux de sens satiriques.

Toujours sur ce modèle, Flaubert propose un jeu de connivence intertextuel avec son lecteur, par des renvois à sa biographie et à son œuvre. L'un, bien connu, est la superposition de Mme Arnoux, idéalisée et « salamboisée » par Frédéric, à Kuchuk Hanem, courtisane que Ducamp et Flaubert se sont partagée en Orient. Cette association permet à l'auteur d'opérer une dégradation de la femme vertueuse en prostituée², mais reste de l'ordre du *private joke*. Il n'en va pas de même de l'entrevue entre Louise et Frédéric qui renvoie à un motif caricatural bien connu de tous les lecteurs de *Madame Bovary*. Le rendez-vous est interrompu lorsque « la casquette de M. Roque appar[âit] derrière un lilas » (380), réduction du personnage à son couvre-chef qui nous rappelle le premier portrait de Charles Bovary. Plus loin, Deslauriers reproche à Frédéric : « on ne t'a même pas vu aux comices agricoles³ » (571). Le parallèle entre Rodolphe qui séduit Emma lors des comices et Deslauriers qui, présent à cette festivité, épousera Louise, est tentant. En invitant à rire de la caricature de Roque et de la société provinciale férue des comices agricoles, Flaubert établit donc un rapport de connivence avec son lecteur qui se souviendra des scènes caricaturales de son roman de la province.

¹ Voir les articles cités ci-dessus d'A. Raitt ; L. Cellier, « Structure de *L'Éducation sentimentale* », in *Études de structure*, Paris, Les Lettres Modernes, 1964, p. 2-20. ; J. Proust, « Structure et sens de *L'Éducation sentimentale* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 125, janv.-mars 1967, p. 67-100 ; J. Gleize, « Le défaut de ligne droite », *Littérature*, n° 15, 1974, p. 75-87.

² Pour un état de la critique à ce sujet, et un prolongement, voir J. Yee, « "Like an apparition" : oriental ghosting in Flaubert's *Éducation sentimentale* », *French Studies*, vol. LXVII, n° 3, p. 340-354.

³ P.-M. de Biasi indique dans la note à ce passage qu'il s'agit d'« un clin d'œil de Flaubert à ses lecteurs » (571).

En conclusion, nous remarquerons que la caricature flaubertienne véhicule toute l'ambivalence de son *Dictionnaire des idées reçues* qui, à l'entrée « journaux », consigne : « ne pouvoir s'en passer – mais tonner contre¹ ». De nombreux personnages du roman tonnent contre la presse et la caricature qui ne donnent de la réalité qu'une vision partielle et partielle. Cela ne les empêche pas de prendre du plaisir à rire des inepties du journal, de répéter les bons mots qu'ils y trouvent, et de récupérer ses caricatures. Le narrateur qui s'amuse à orchestrer la circulation des images caricaturales le fait à couvert de ses personnages qui en assimilent les *topoi* et les idées reçues. Ce faisant, il semble nous dire que la caricature est devenue la norme perceptive de la génération de la monarchie de Juillet, elle qui applique à l'actualité les caricatures du passé, jouant par exemple des calembours qui ont fait de Mondor le représentant du capitalisme (192) ou déclamant les vers satiriques révolutionnaires de Barthélémy (194), et qui ne manque pas de faire sienne celles du présent, imitant Macaire ou Prudhomme (78 ; 514).

Alors que Balzac caricaturiste donne un point de vue critique sur le petit journal tout en se réappropriant les armes de la presse satirique illustrée pour mieux promouvoir un *ethos* littéraire libéré de cette entrave médiatique², Flaubert fait de la caricature moins une arme qu'une vision du monde dégradée. Il fonde l'*ethos* de son narrateur à partir de ces représentations dont il se détache en ordonnant leur prise en charge par les personnages. D'en haut, l'auteur orchestre le tout de manière à laisser les blagues s'annuler mutuellement et révéler la vacuité du monde romanesque, jusqu'à décrédibiliser son propre narrateur.

Cette posture narrative, tout en illustrant un passage du régime satirique au régime ludique, tient aussi de la blague, dans le sens où elle renonce au « couple faux-vrai » pour lui substituer le couple « plein-vide »³. Elle n'est plus seulement destinée à servir une inversion de valeurs au service d'une remise à l'endroit (la satire) ou un réseau de sens qui s'entrecroisent et s'autonomisent (le ludique), mais aussi à mettre en exergue la réversibilité de toute chose, exhibant le vide, médusant le spectateur. Nulle série de caricatures n'a mieux illustré cette poétique de la blague que celle de Daumier et Philippon consacrée à Robert Macaire, publiée sous le titre *Caricaturana* entre 1836 et 1838 dans *Le Charivari*⁴ et que nous proposons maintenant de penser en lien avec *Illusions perdues* et *L'Education sentimentale*.

¹ G. Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, in *Bouvard et Pécuchet...*, op. cit., p. 440 ; BM Rouen, g227, f° 046, recto.

² M.-È. Thérenty « Quand le roman [se] fait l'article... », art. cit., p. 243-44.

³ N. Preiss, *Pour de rire...*, op. cit., p. 59.

⁴ H. Daumier, Ch. Philippon, *Caricaturana*, *Le Charivari*, 1836-1838 ; *Les Cent-et-un Robert Macaire*, Paris, Aubert, 1839, LD 354-455.

Robert Macaire et la blague

Hussonnet, aux Tuileries, « écart[e] les bras, largement, comme Frédérick Lemaître dans Robert Macaire » (78), geste qui révèle sa nature de mystificateur, mais qui, par son caractère parodique, témoigne aussi d'une prise de recul sur ce personnage devenu « incarnation de notre époque positive, égoïste, avare, menteuse, vantarde, et, disons le mot, il est ici parfaitement à sa place – essentiellement blagueuse¹ ». Macaire, comme l'a montré Nathalie Preiss², est une incarnation de la blague, définie comme une « enflure du vide³ ». La blague définit l'attitude d'Hussonnet lors de la prise des Tuileries⁴, mais elle caractérise surtout le personnage d'Arnoux, patron de *L'Art industriel*, à travers lequel Flaubert brosse une caricature de la perversion de la sphère artistique par l'affairisme effréné des bourgeois parvenus. Dans *Illusions perdues*, on trouve plusieurs blagueurs moulés sur Macaire : les journalistes, les libraires et les escompteurs, mais aussi Jacques Collin-Vautrin-Herrera⁵.

Macaire, on le sait, est le héros du mélodrame *L'Auberge des Adrets* (1823), rôle attribué à Lemaître qui, désolé de la médiocrité de la pièce, « [s]e m[et] à trouver excessivement bouffonnes toutes les situations et toutes les phrases des rôles de Macaire et de Bertrand si elles [sont] prises au comique⁶ », ce qui le pousse à remodeler parodiquement le personnage qui devient une incarnation de la blague⁷. Sous l'impulsion de Lemaître, « Macaire n'est plus un brigand se faisant passer pour un honnête homme, mais un bourgeois cachant un escroc⁸ ». Cette réorientation du personnage va de pair avec la mise en œuvre d'une gestuelle exagérée et l'adoption d'un costume et d'un grimace qui traduisent la détérioration physique.

Au fil des représentations, Lemaître fait subir de multiples variations au personnage qui acquiert un « caractère sériel⁹ ». Ces caractéristiques – bourgeois escroc à la gesticulation marquée, incarnation de la blague, sérialité – sont accentuées dans la série caricaturale de

¹ J. Rousseau, *Physiologie du Robert Macaire*, illustrations de Daumier, Paris, Jules Laisné, 1842, p. 5, cité par M.-È. Thérénty, « Un comique "trans" : Robert Macaire... », art. cit., p. 30.

² N. Preiss, « II. Robert Macaire ou la blague dans tous ses états », *Pour de rire !...*, op. cit., p. 23-63.

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 55-56.

⁵ N. Preiss, « Un visage pâle de *La Comédie humaine* : Jacques le blagueur », in *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme, Hommage à Michel Crouzet*, éd. D. Phlipot, F. Bercegol, Paris, Presses universitaires Paris Sorbonne, 2006, p. 271-278.

⁶ *Souvenirs de Frédérick Lemaître publiés par son fils*, Paris, Ollendorf, 1880, cité par M.-È. Thérénty « Un comique "trans" : Robert Macaire... », art. cit., p. 26. Sur Lemaître en Robert Macaire voir, dans la même revue, l'article d'O. Bara, « Le rire subversif de Frédérick Lemaître/Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur », *Insignis*, n° 1, 2010, p. 9-23.

⁷ N. Preiss, « II. Robert Macaire ou la blague dans tous ses états », *Pour de rire !...*, op. cit., p. 23-63.

⁸ S. Berthelot, « Robert Macaire ou le brouillage satirique », in *Mauvais genre. La satire littéraire*, op. cit., p. 256.

⁹ M.-È. Thérénty, « Un comique "trans" : Robert Macaire... », art. cit., p. 27.

Daumier et Philipon¹ qui a pu aiguiller et favoriser l'adaptation romanesque de certains traits de cet escroc légendaire, tant par une réorientation thématique sur le journalisme, que par les propriétés du dispositif de la série qui donnent au personnage une paradoxale unité éclatée. Nous proposons ici d'énumérer les points communs entre cette série, *Illusions perdues* et *L'Éducation sentimentale*, afin de montrer qu'à travers les personnages avatars de Macaire, les romanciers infléchissent la satire de mœurs vers l'esthétique de la blague.

Avocat, médecin, magnétiseur, fabricant de bitume, parfumeur, architecte ou mendiant, le Macaire de Daumier et Philipon endosse de nombreuses professions et trempe dans toutes sortes d'affaires douteuses. L'unité du personnage ressort toutefois dans son but, le profit, qu'il atteint toujours par l'escroquerie. Le caricaturiste de presse et l'éditeur du *Charivari* accentuent son accointance avec le monde du journalisme², ce qui a pu intéresser Balzac qui écrit *Illusions perdues* alors que la série connaît un succès éclatant³.

Quel que soit le domaine professionnel incarné par Macaire, Daumier et Philipon mettent l'accent sur les différentes mutations du monde des affaires en matière de réclame et de *puff*, évolutions de la publicité que Balzac évoque également dans *Illusions perdues*, par exemple au sujet des avantages de l'affiche sur l'annonce : « l'affiche, qui frappe encore les yeux quand l'annonce et souvent l'œuvre sont oubliées, subsistera toujours, surtout depuis qu'on a trouvé le moyen de la peindre sur les murs » (463). Cette dernière invention est utilisée par Macaire qui peint sur une façade son énorme publicité vantant sa Société du Clystère⁴.

Macaire-Journaliste incarne le développement de la presse pressenti par Vignon dans *Illusions perdues*, processus qui veut que le journal, « pour gagner des abonnés [...] fera la parade comme Bobèche » (410). Robert Macaire parade également lorsqu'il se fait libraire ou transforme Bertrand en homme-sandwich pour vendre ses abécédaires⁵. Ailleurs, il monte sur les tréteaux, au son du tambour battu par son fidèle Bertrand, et pointe de sa baguette ses « Annonces pittoresques », richement illustrées sur le modèle des albums publiés par les

¹ Marie-Ève Thérenty rappelle ainsi qu'en 1834 la pièce *Robert Macaire* a pour caractéristique de « décomposer le fil narratif par une série de tableaux qui mettent en scène Robert Macaire dans des positions et des situations différentes : Macaire actionnaire, Macaire séducteur, Macaire joueur de cartes... », *Ibid.*, p. 27.

² Voir S. Le Men, *Daumier et la caricature*, op. cit., p. 135.

³ Des années plus tard, dans sa *Monographie de la presse parisienne*, il transposera d'ailleurs la réplique que Robert-Macaire adresse aux actionnaires de son « association contre les voleurs » (*Robert Macaire*, pièce en quatre actes et en six tableaux par MM. Saint-Amand, Antier et Frédérick Lemaître, Paris, J.-N. Barba, 1835, p. 292) pour l'appliquer à la critique journalistique qui « a été parfaitement rendue par Bertrand dans la terrible farce intitulée *Robert Macaire*. Quand monsieur Gogo, l'actionnaire, demande des comptes, Bertrand se lève et dit : « Et d'abord, je ferai observer que monsieur Gogo est une canaille ! », H. de Balzac, « Monographie de la presse parisienne », art. cit., p. 76.

⁴ H. Daumier, « Robert Macaire Philanthrope », *Le Charivari*, le 28 août 1836, LD 355.

⁵ H. Daumier, « Messieurs et Dames !... », *Le Charivari*, le 7 octobre 1836, LD 360.

éditeurs de presse (fig. 16)¹. Cette mise en abyme est aussi celle de Balzac qui, tout en faisant la satire du journalisme, émaille son roman d'articles de presse. Celui de Lucien sur la représentation de *L'Alcade dans l'embarras* au Panorama-Dramatique (399) est un pastiche de Janin² : Balzac, comme les caricaturistes, vise le contexte référentiel. L'accent mis sur le monde de la presse par Daumier et Philippon sert à plus d'une reprise une satire *ad hominem* de Girardin³, en même temps que l'éditeur du *Charivari* vante, à juste titre, sa manière de présenter Macaire comme un type général⁴. Cette perspective satirique qui mêle le fictionnel à la personnalité, rapproche la série caricaturale des portraits de libraires et journalistes d'*Illusions perdues* derrière lesquels on a souvent cherché des modèles réels. Balzac, Philippon et Daumier, brouillent volontairement les pistes⁵.

Chez Balzac, comme chez Daumier et Philippon, les directeurs de journaux sont définis par l'enflure mensongère de leurs propos. Cette faconde trompeuse caractérise les répliques de Finot : « Me voilà propriétaire du seul journal hebdomadaire qui pût être acheté et qui a deux mille abonnés [...] J'ai dit deux mille, ajouta-t-il à voix basse, à cause des papetiers et des imprimeurs qui sont là. Je te croyais plus de tact, mon petit, reprit-il à haute voix » (362). De son côté, Macaire n'assurait pas moins d'« un million d'abonnés, 3 millions 500 mille francs de dividende » à ses actionnaires⁶. Les différentes pratiques de chantage caractérisant la presse parisienne que décortique Balzac sont déjà évoquées dans la série de Daumier et Philippon. Robert Macaire, en médecin, envoie Bertrand porter une note à un journaliste qui, comme Lousteau, « trafique [...] des tributs en nature qu'apportent les Industries pour lesquelles ou contre lesquelles [Finot lui] permet de lancer des articles » (335)⁷. En tant que directeur d'un journal industriel⁸, Macaire use de tous les ressorts du chantage :

¹ H. Daumier, « Voulez-vous de l'or... », *Le Charivari*, le 20 mai 1838, LD 436.

² Voir la note à notre édition de référence, p. 916.

³ Sur les coups portés à Girardin par Philippon et Daumier, voir N. Preiss, *Pour de rire !...*, *op. cit.*, p. 37-41.

⁴ « Robert Macaire est en effet le type actuel [...]. Le principal mérite du dessin (et ce mérite reste tout entier à Daumier) est dans la diversité des aspects que présente le personnage, sans rien perdre de son unité typique », *Le Charivari*, le 11 mai 1837, cité par N. Preiss, *Pour de rire !...*, *op. cit.*, p. 37.

⁵ Voir l'introduction de Roland Chollet dans l'édition de la Pléiade, *La Comédie humaine*, *op. cit.*, t. V, p. 54-72, qui se conclut sous forme d'interrogation : « sans défense contre l'illusion réaliste, le lecteur admet difficilement que Balzac ait inventé un personnage, et qu'il lui ait fait croire à ce mensonge. Ce point d'achoppement nous a arrêté plusieurs fois au cours de cette étude. Nous ne nous lassons pas d'essayer à ces héros vivants le masque des morts. Qui nous guérira de ce vice impuni ? », *Ibid.*, p. 71-72.

⁶ H. Daumier, « Robert Macaire Journaliste... », *Le Charivari*, le 10 septembre 1836, LD 356.

⁷ H. Daumier, « Tu vas porter cette note aux journaux... », *Le Charivari*, le 5 novembre 1837, LD 421.

⁸ H. Daumier, « Robert Macaire Directeur d'un journal industriel », *Le Charivari*, le 30 septembre 1838, LD 446.

– Monsieur, je fais le plus grand cas de votre opération, c’est une affaire magnifique... Voulez-vous que j’en rende compte dans mon journal *La Commandite* ?

– Monsieur vous êtes bien honnête, cela me fera plaisir...

– Pour 1000 f. je vous ferai un article ronflant...

– Mille francs !!... C’est horriblement cher, j’aime mieux m’en passer...

– Comme vous voudrez, mais dans ce cas tenez-vous bien car je vais discuter votre brevet, contester votre apport évaluer vos bénéfices... je dois à ma conscience d’éclairer le public sur toutes les affaires désastreuses et je n’irai pas manquer à ma mission pour vous faire plaisir.

Macaire démontre ici la théorie exposée par Lousteau à Lucien : « Si l’homme compromis ne donne pas une somme quelconque, le chanteur lui montre la presse prête à l’entamer, à dévoiler ses secrets » (527). Enfin, Lucien apprendra à passer de la louange à l’éreintage selon les intérêts de la rédaction (472-477), de même que Macaire journaliste qui reçoit une leçon du directeur de la feuille :

– Mais à quoi pensez-vous, Monsieur Macaire, ce n’est pas à nous qu’il convient d’attaquer cette loi-là, nous devons la défendre.

– Ah ! Bien ! Bien ! Je vais retoucher ça, et je vous en fais un article mousseux en faveur de la susdite.¹

Ne reculant devant aucune publicité, les journalistes orchestrent des échanges calomnieux : « L’injure et la personnalité deviendront un de ses droits publics, adopté pour le profit des abonnés et passé en force de chose jugée par un usage réciproque » (542), explique Léon Giraud. Macaire encourageait de même Bertrand : « Attaquons-nous dans les journaux, écrivons-nous, répondons-nous, répliquons-nous, injurons-nous et surtout affichons-nous...² ». Le commentaire, dans la légende, est toujours assumé par Macaire, de même que, chez Balzac, ce sont souvent les journalistes, Lousteau en tête, qui exposent les ressorts pervers du journalisme au disciple qu’est Lucien. Le néophyte, bien qu’il n’en ait pas la laideur, est dans une position analogue à celle de Bertrand face à Macaire : ils apprennent et admirent³. Balzac, Daumier et Philippon mettent ainsi en scène une morale-immorale en action qui s’expose au fil des pages du roman et des planches de l’album, commentée par les acteurs principaux (Macaire, les journalistes d’*Illusions perdues*) pour l’édification de leur acolyte moins averti (Bertrand, Lucien).

¹ H. Daumier, « Robert Macaire Journaliste... », *Le Charivari*, le 9 mars 1837, LD 387.

² H. Daumier, « – Chaud ! Chaud ! Bertrand... », *Le Charivari*, le 30 mars 1837, LD 392.

³ « Ainsi, par la bénédiction du hasard, aucun enseignement ne manquait à Lucien sur la pente du précipice où il devait tomber » (412-413), note le narrateur balzacien.

Outre une similitude entre les commentaires sur le monde de la presse, assumés par Macaire et les personnages d'*Illusions perdues*, notons que l'une des éditions des *Cent et un Robert-Macaire* fait précéder chaque planche d'un texte explicatif qui en développe ou en prolonge la lecture, anticipant la forme des futures anthologies panoramiques. Cette intrusion d'un commentaire narratif rapproche la série de la poétique balzacienne. Le portrait-charge de Petit-Claud – « en deux mots : il était cassant et pointu » (632) – est par exemple accompagné d'une dissertation du narrateur sur les avoués de Paris et de province. Louis Huart, rédacteur de l'introduction à « Robert-Macaire Avocat », développe aussi une présentation générale de la profession, classant comme il se doit les différents types d'avocats, « rageur », « traînard », « savant » et « sensible »¹. Les avatars de Macaire dans *Illusions perdues* sont donc présentés en une série de petites scènes qui introduisent le personnage comme un emblème typique d'une profession particulière, avec une légende qui rapporte ses explications fumeuses et un commentaire qui relie la scène à un contexte plus vaste.

Tout comme le caricaturiste et l'éditeur, qui ont intégré le métier de journaliste à la large palette des professions endossées par Macaire, le romancier étend le macairisme à d'autres domaines. Macaire, ce floueur dont le moteur est l'argent – « le mot de toute énigme » (361) nous dit Balzac dans *Illusions perdues* – est ainsi décliné en une série de personnages : différents types de libraires, directeurs de théâtre, journalistes, avocats ou escompteurs². Partant de la pièce de Lemaître, et lui adressant sans cesse des clins d'œil, Daumier et Philippon proposent en effet « un nouveau panorama des positions sociales occupées par Macaire, chacune reflétant l'escroquerie et l'affairisme du personnage³ ».

En outre, ils se donnent comme objectif de mieux cerner « la nature blagueuse de Robert Macaire⁴ ». Cette réorientation rapproche la série du personnage d'Arnoux, de son attitude, et de ses multiples reconversions professionnelles dans *L'Éducation sentimentale*. Dans toutes ses affaires, Macaire applique son axiome : « affichons-nous⁵ ». De même, Arnoux est, au début du roman, le propriétaire de *L'Art industriel* dont il est difficile d'ignorer l'existence : « Frédéric avait vu ce titre-là, plusieurs fois, à l'étalage du libraire de son pays natal, sur d'immenses prospectus, où le nom de Jacques Arnoux se développait magistralement » (45). Les prospectus

¹ H. Daumier, « Robert-Macaire Avocat », *Les Cent et un Robert-Macaire*, composés et dessinés par H. Daumier, sur les textes et les légendes de Ch. Philippon, texte par M. Alhoy et L. Huart, Paris, Aubert, 1839, t. I, n° 7, n. p.

² Daumier et Philippon présentent un « Robert-Macaire escompteur », *Le Charivari*, le 27 septembre 1836, LD 357.

³ M.-È. Thérenty, « Un comique "trans" : Robert Macaire... », art. cit., p. 28.

⁴ N. Preiss, *Pour de rire !...*, op. cit., p. 35.

⁵ H. Daumier, « Chaud ! Chaud ! Bertrand... », *Le Charivari*, le 30 mars 1837, LD 392.

d'Arnoux sont aussi « immenses » que celui que Macaire déploie « magistralement » devant un Bertrand hilare¹.

Arnoux, comme Macaire, soigne sa visibilité (fig. 16 ; fig. 17) : « Grandes lettres composant le nom d'Arnoux sur la plaque de marbre » (93), « grand arc de bois qui port[e] écrit en lettres d'or : FAÏENCES » (301)², « affiches monstres » (98)³, vitrines ou étals sur lesquels les « curiosités alléchantes » (69)⁴ côtoient les indications des prix « répétés sur la porte » (69)⁵. L'appartement sis au-dessus de la boutique d'Arnoux se caractérise lui aussi par une décoration voyante qui n'est pas sans rappeler celle de l'appartement de Macaire Propriétaire : cheminée avec « Vénus en bronze », « deux candélabres », « tableaux, gravures précieuses » et fauteuil luxueux (87)⁶.

Tous deux, enfin, exposent leur propre personne. Face à un actionnaire, Robert Macaire Journaliste présente son affaire, en robe de chambre luxueusement criarde, vautre sur son fauteuil⁷. Sa fatuité nonchalante est aussi celle d'Arnoux qui pose « le coude sur l'espagnolette de la fenêtre » (90) pour s'adresser à un client important. Macaire et Arnoux sont des hommes de la parade (fig. 16)⁸. Le premier, en « ménétrier de bastringue », orchestre une musique « pyrotechnique, charivarique et diabolique⁹ », alors que le second rêve d'« organiser sur les boulevards cavalcade monstre, où les “célébrités de l'époque” figureraient » (469-70).

¹ H. Daumier, « À toutes les personnes qui ont des capitaux à perdre... », *Le Charivari*, le 1^{er} janvier 1837, LD 373.

² Exemples d'enseignes (moins luxueuses) affichées par Robert Macaire : « Bureau de remplacements militaires », *Le Charivari*, le 20 février 1837, LD 382 ; « Robert-Macaire commissionnaire », *Le Charivari*, le 22 juin 1838, LD 439. Au sujet de la fabrique d'Arnoux, le narrateur précise : « ce n'était pas sans but que Jacques Arnoux avait choisi le voisinage de Creil ; en plaçant sa manufacture le plus près possible de l'autre (accréditée depuis longtemps), il provoquait dans le public une confusion favorable à ses intérêts » (301).

³ Exemples d'affiches proposées par Robert Macaire : « Robert Macaire Philanthrope », *Le Charivari*, le 28 août 1836, LD 355 ; « Chaud ! Chaud ! Bertrand... », *Le Charivari*, le 30 mars 1837, LD 392. « Fais bien attention !!... », *Le Charivari*, le 17 décembre 1837, LD 424 ; « Voulez-vous de l'or... », *Le Charivari*, le 20 mai 1838, LD 436.

⁴ H. Daumier, « Apothicaire et Pharmacien », *Le Charivari*, le 10 juin 1837, LD 408 ; « Fais bien attention !!... », *Le Charivari*, le 17 décembre 1837, LD 424 ; « Monsieur je méprise le charlatanisme... », *Le Charivari*, le 11 octobre 1838, LD 447 ; et surtout « Grande Exposition de l'industrie et des Blagues contemporaines », *Le Charivari*, le 5 mai 1839, LD 556.

⁵ Les prix sont constamment affichés et criés par Robert Macaire, voir par exemple : « Robert-Macaire Notaire », *Le Charivari*, le 28 septembre 1836, LD 358 ; « Messieurs et Dames !... », *Le Charivari*, le 7 octobre 1836, LD 360 ; « Voulez-vous de l'or... », *Le Charivari*, le 20 mai 1838, LD 436 ; « Fais bien attention... », *Le Charivari*, le 17 décembre 1837, LD 424 ; « Grand placement d'actions », *Le Charivari*, le 3 décembre 1837, LD 423.

⁶ H. Daumier, « Un propriétaire », *Le Charivari*, le 26 mai 1837, LD 404.

⁷ H. Daumier, « Robert Macaire Journaliste », *Le Charivari*, le 10 septembre 1836, LD 356.

⁸ Voir par exemple : « Messieurs et Dames !... », *Le Charivari*, le 7 octobre 1836, LD 360 ; « Voulez-vous de l'or... », *Le Charivari*, le 20 mai 1838, LD 436 ; « Musique pyrotechnique, charivarique et diabolique », *Le Charivari*, le 11 novembre 1838, LD 452. Sur Macaire et la parade, voir N. Preiss, *Pour de rire !...*, op. cit., p. 36.

⁹ H. Daumier, « Musique pyrotechnique, charivarique et diabolique... », *Le Charivari*, le 11 novembre 1838, LD 452. Dans la même veine, Arnoux songe à « établir un café chantant, où l'on n'aurait chanté rien que des œuvres patriotiques », moins par amour du folklore et de la patrie que parce ce qu'il imagine que « le ministre lui accordant une subvention, cet établissement serait devenu tout à la fois un foyer de propagande et une source de bénéfices » (524).

À l'exposition s'ajoute la frénésie qui caractérise leur affairisme. Les cent planches de la série de Daumier et Philippon nous entraînent dans un véritable tourbillon, tandis que le narrateur flaubertien met l'accent sur la vertigineuse activité d'Arnoux :

À mesure que l'heure avançait, les occupations d'Arnoux redoublaient ; il classait des articles, décachetait des lettres, alignait des comptes ; au bruit du marteau dans le magasin, sortait pour surveiller les emballages, puis reprenait sa besogne et, tout en faisant courir sa plume de fer sur le papier, il ripostait aux plaisanteries. Il devait dîner le soir chez son avocat, et partait le lendemain pour la Belgique. (90)

Le zèle infatigable d'Arnoux s'accompagne d'une gesticulation digne des grands mouvements de bras de Frédérick Lemaître en Robert Macaire, que Daumier a su rendre par son crayon vigoureux. On le voit « se disput[er] au milieu de cinq à six personnes » (72), « exhib[er] une facture » (95), « répon[dre] par une tape sur le ventre » (96), « prodigu[er] des cigares » (96), « tutoy[er] les inconnus » (96). Imposant toute sa personne, il réussit à « fatigu[er] » un interlocuteur « de son regard » (469).

Macaire et Arnoux associent la gestuelle à la faconde : le marchand de faïences tâche « d'enfoncer de jeunes mariés » en leur parlant longuement « du tournage et du tournassage, du truité et du glacé » (278), Macaire met en valeur ses actions : « les mines d'argent, les mines d'or, les mines de diamant ne sont que de la pot-bouille, de la ratatouille en comparaison de ma houille...¹ ». Intarissables, ils dévoilent volontiers leurs entourloupes et les exhibent avec une fourbe naïveté. Arnoux se « cro[it] fort honnête, et, dans son besoin d'expansion, racont[e] naïvement ses indélicatesses » (96). Lors d'un souper, on l'entend, « d'une voix monotone et avec un regard un peu ivre, cont[er] d'incroyables anecdotes où il avait toujours brillé, grâce à son aplomb » (275). Macaire, attablé, le nez rougi par le vin, se lance également dans de grandes fables dévoilant ses arnaques :

¹ H. Daumier, « Messieurs et Dames !... », *Le Charivari*, le 7 octobre 1836, LD 360.

Une autre fois je fis encore un bon tour... J'avais créé une société au capital de dix millions pour l'exploitation des tiges de bottes en carton... Je n'avais placé que huit actions représentant 1200 malheureux francs... J'assemble mes huit actionnaires ! et je leur tiens à peu près ce langage.

Eh ! Bonjour Messieurs les badauds, Que vous êtes jolis, que vous me semblez beaux ! Je leur promets plus de fromage que de pain, je leur distribue un dividende de 50/00, je les chauffe un peu, et je laisse mijoter... Le lendemain on s'arrachait mes actions, je les place toutes, et à la réunion suivante je dis : *Dans le dernier compte, je me suis trompé, j'avais oublié le prix du carton et la façon, vous me redeviez le dividende distribué, je vais le retenir...* Je posai zéro et je retins le reste.

Ah! ah! ah! ah (fait Bertrand) – Hi! hi! hi! hi! (fait Wormspire)¹.

Arnoux et Macaire sont tous deux viveurs et sans-gêne. Le premier, « commodément assis dans une bergère, auprès du feu » tient « la Maréchale sur ses genoux » (291), alors que le second boit du champagne entouré de deux lorettes débraillées². Leurs relations privées sont à l'image de leurs entreprises commerciales, « l'exploitation de l'amitié³ » ou « l'exploitation de l'amour⁴ » étant des affaires comme les autres. Leur épouse représente un capital⁵, une somme d'actions qu'ils n'hésitent pas à vendre au besoin : Arnoux pousse sa femme à se rendre chez Frédéric pour s'attacher ses services (293), Macaire laisse la sienne aux mains d'un associé, prétextant un soudain départ⁶.

Pour parvenir à leurs fins, ils ne reculent pas devant le chantage affectif : Macaire pratique « l'exploitation du suicide⁷ » pour contraindre sa vieille tante à éponger ses dettes, tandis qu'Arnoux, « en détachant chaque mot », menace Frédéric d'un départ imminent avec femme et enfants :

¹ H. Daumier, *Le Charivari*, le 15 novembre 1838, LD 453.

² H. Daumier, « Robert Macaire Md. de Bibles », *Le Charivari*, le 13 septembre 1838, LD 444.

³ H. Daumier, « Exploitation de l'amitié... », *Le Charivari*, le 17 juillet 1837, LD 413. Dans *L'Éducation sentimentale* : « Arnoux parut. – “Ah ! comme c'est gentil, de venir me prendre pour dîner !” Frédéric en resta muet. » (237).

⁴ H. Daumier, « Exploitation de l'amour... », *Le Charivari*, le 3 mai 1837, LD 400. Dans *L'Éducation sentimentale* : « Les relations de Frédéric et de la Maréchale ne l'avaient point attristé ; car cette découverte l'autorisa (dans sa conscience) à supprimer la pension qu'il lui refaisait depuis le départ du Prince » (466).

⁵ H. Daumier, « De quoi ! De quoi ! Votre dot ?... Est-ce qu'on l'a mangée, votre dot ?... On l'a perdue dans les opérations industrielles. Et puis d'ailleurs, est-ce que ça dure toujours une dot... Je compte bien en user plusieurs... », *Le Charivari*, le 19 mars 1837, LD 390. Dans *L'Éducation sentimentale* : « Alors, elle [Marie] conta que l'avant-veille, Arnoux n'avait pu payer quatre billets de mille francs souscrits à l'ordre du banquier, et sur lesquels il lui avait fait mettre sa signature. Elle se repentait d'avoir compromis la fortune de ses enfants. Mais tout valait mieux que le déshonneur ; et, si M. Dambreuse arrêta les poursuites, on le payerait bientôt, certainement ; car elle allait vendre, à Chartres, une petite maison qu'elle avait » (293).

⁶ H. Daumier, « Mon dieu ! Monseigneur, je suis forcé de partir pour la campagne, permettez que ma femme vous tienne compagnie », *Le Charivari*, le 6 avril 1837, LD 394.

⁷ H. Daumier, « Exploitation du Suicide... », *Le Charivari*, le 24 juillet 1837, LD 414.

– Ce n’est pas pour moi, mon Dieu ! mais pour mes enfants, pour ma pauvre femme ! Puis, en détachant chaque mot : – Enfin... je serai fort..., j’emballerai tout cela... et j’irai chercher fortune... je ne sais où ! – Impossible ! s’écria Frédéric. Arnoux répliqua d’un air calme : – Comment voulez-vous que je vive à Paris, maintenant ? (286-87)

Le jeune homme reçoit cette nouvelle alors qu’il est à peine éveillé, « tout surpris de voir entrer Arnoux, lequel s’ass[oit] sur le bord de sa couche, pesamment, comme un homme accablé » (285). Macaire n’hésite pas, de même, à se rendre au chevet de son créancier pour se plaindre¹.

Amitiés, amours... il va de soi que l’idée de profit gouverne toutes leurs entreprises, même les plus nobles. Macaire, en Philanthrope, fonde une « société du Clystère », « morale en actions... en actions de 250 francs, bien entendu »² et s’improvise marchand de Bibles, intimant à son fidèle Bertrand : « tendez l’autre joue... mais ne revenez pas sans abonnements, malheureux ou je vous f... ma malédiction !³ ». Arnoux finit « marchand de chapelets » (582), « (avec l’alliage de mercantilisme et d’ingénuité qui lui était naturel), pour faire son salut et sa fortune » (583).

Floueur patenté dans les domaines de l’art comme de l’industrie, Macaire use du chantage pour vendre ses tableaux⁴, tandis qu’Arnoux est faussaire (89-90) et exploite les peintres à sa solde (95-98). Ambitionnant de reprendre la gérance du *Siècle*, Arnoux obtient d’un certain Mignot, « patriote », cinquante actions, et le convainc qu’il fera « triompher son avis dans la prochaine assemblée des actionnaires » (598). Macaire, directeur d’un « journal franchement monarchique », engage également ses actionnaires à renouveler leur confiance en sa « probité » et ses « lumières », tout en leur démontrant qu’il a dilapidé leurs capitaux⁵. Arnoux revend les actions pour s’associer avec un marchand d’objets religieux, tandis que Macaire se cache derrière un paravent pendant que Bertrand explique à « Messieurs les actionnaires » que « Monsieur Macaire s’est démis de ses fonctions de gérant » et qu’il « reste en caisse quatre cent mille zéros »⁶. Il n’est guère étonnant de les retrouver à plusieurs reprises appelés à comparaître devant le Tribunal⁷.

¹ H. Daumier, « Monsieur cela ne peut pas se passer comme ça !... », *Le Charivari*, le 25 juin 1837, LD 409.

² H. Daumier, « Robert Macaire Philanthrope... », *Le Charivari*, le 28 août 1836, LD 355.

³ H. Daumier, « Robert Macaire Md. de Bibles... » *Le Charivari*, le 13 septembre 1838, LD 444.

⁴ H. Daumier, « L’artiste Robert-Macaire... », *Le Charivari*, le 11 mars 1838, LD 432.

⁵ H. Daumier, « L’Assemblée d’Actionnaires... », *Le Charivari*, le 30 septembre 1836, LD 359.

⁶ H. Daumier, « Messieurs les actionnaires... », *Le Charivari*, le 4 juin 1837, LD 406.

⁷ H. Daumier, « Robert-Macaire devant ses juges », *Le Charivari*, le 28 février 1837, LD 384 ; « La Cour ordonne... », *Le Charivari*, le 30 juillet 1837, DR 415 ; « Messieurs, voici la vérité... », *Le Charivari*, le 11 novembre 1838, LD 454.

On compte au moins deux procès dans lesquels Arnoux est impliqué : « Le marchand de tableaux venait d’avoir un procès pour ses terrains de Belleville, et il était actuellement dans une compagnie de kaolin bas-breton avec d’autres farceurs de son espèce » (234) ; « Il a toute sorte d’embarras, encore un procès » (312) ; « Rosanette perdit bientôt son procès contre Arnoux, et par

Le peu de succès de leurs entreprises respectives les contraint à de constantes reconversions professionnelles qui participent au tournis provoqué par leur incessante activité. Tous deux placent des actions dans l'exploitation minière, « le kaolin » (95) pour Arnoux, « la houille » pour Macaire¹. Loin de se satisfaire d'être de simples actionnaires, ils se lancent dans la fabrication, et la cuisine industrielle de Macaire qui touille son bitume est tout aussi douteuse que celle d'Arnoux qui « cherch[e] le rouge de cuivre des Chinois » (242)². Les vastes projets ambitieux laissent en effet place aux entreprises farfelues, celles d'Arnoux se dégradant au fil de ses reconversions, toutes marquées par un éclectisme qui tend au chaos, dans le domaine des faïences par exemple :

Les spécimens accrochés contre les murs ou posés sur des planchettes attestaient les efforts et les engouements successifs d'Arnoux. Après avoir cherché le rouge de cuivre des Chinois, il avait voulu faire des majoliques, des faënza, de l'étrusque, de l'oriental, tenté enfin quelques-uns des perfectionnements réalisés plus tard. Aussi remarquait-on, dans la série, de gros vases couverts de mandarins, des écuelles d'un mordoré chatoyant, des pots rehaussés d'écritures arabes, des buires dans le goût de la Renaissance, et de larges assiettes avec deux personnages, qui étaient comme dessinés à la sanguine, d'une façon mignarde et vaporeuse. Il fabriquait maintenant des lettres d'enseigne, des étiquettes à vin. (303)

Jamais à court d'idées, Arnoux achète, en prévision d'on ne sait quelle affaire, « des choses complètement inutiles, telles que des chaînes d'or, des pendules, des articles de ménage, [...] une énorme provision de bouillottes, chaufferettes et samovars » (241). Ruiné, il a pourtant « envie de prendre à ferme tous les remblais de la ligne du Nord pour y semer des pommes de terre » (469), rêve à « une grande chapellerie militaire » (525) et songe à placer un capital dans « l'éclairage au gaz des villes du Languedoc (une entreprise merveilleuse !) » (535).

Macaire, en tant qu'industriel, gère, quant à lui, une « fabrique de colles fortes » et une « usine de pierres à fusils »³. L'éclectisme insensé de son commerce s'étale dans sa *Grande Exposition de l'industrie et des Blagues contemporaines* (fig. 17) :

entêtement, voulait en appeler » (589), et « vers le milieu de l'automne, elle gagna son procès relatif aux actions de kaolin » (591).

¹ H. Daumier, « Messieurs et Dames !... », *Le Charivari*, le 7 octobre 1836, LD 360.

² H. Daumier, « Dis donc, Macaire... », *Le Charivari*, le 26 juillet 1838, LD 441. Voir aussi : « Voulez-vous de l'or... », *Le Charivari*, le 20 mai 1838, LD 436 ; « Entendons-nous bien... », *Le Charivari*, le 10 juin 1838, LD 438 ; « Brevet d'invention... », *Le Charivari*, le 19 août 1838, LD 442.

³ H. Daumier, « Robert-Macaire renaît de ses cendres... », *Le Charivari*, le 15 janvier 1837, LD 375.

Entrez et jugez ! J'ai tout dirigé, tout encouragé, la galette des Tribunaux consacrée au digeste, (à part : *et d'une digestion difficile*). La Phisyonochipe qui attrape tout ! (*hormis la ressemblance*). Le bitume coulé (*tout-à-fait*), les chemises d'hommes à l'usage des petits enfants dont on n'aperçoit que les... (*Colles*). Les chapeaux merveilleux indestructibles (*qui fondent au soleil et se délayent à la pluie*). La pommade du Dromadaire tant recherchée (*par les chameaux*) ! La graine de niais que vous connaissez (*tous*). La Brasserie Blagalaïse qui mousse si bien (*dans les Journaux*), et le sublime, le classique charbon de St Pétraine qu'on peut mettre à l'épreuve (*du feu*)¹.

L'effet étourdissant de ces séries en tiroir caractérise également chaque affaire d'Arnoux. L'enseigne de sa boutique de bondieuseries, « Aux arts gothiques », s'enfle en : « Restauration du culte – Ornaments d'église – Sculpture polychrome – Encens des rois mages, etc. » (583), série elle-même diffractée par les multiples objets de la vitrine :

Aux deux coins de la vitrine s'élevaient deux statues en bois, bariolées d'or, de cinabre et d'azur ; un saint Jean-Baptiste avec sa peau de mouton, et une sainte Geneviève, des roses dans son tablier et une quenouille sous son bras ; puis des groupes en plâtre ; une bonne sœur instruisant une petite fille, une mère à genoux près d'une couchette, trois collégiens devant la sainte table. Le plus joli était une manière de chalet figurant l'intérieur de la crèche avec l'âne, le bœuf et l'enfant Jésus étalé sur de la paille, de la vraie paille. Du haut en bas des étagères, on voyait des médailles à la douzaine, des chapelets de toute espèce, des bénitiers en forme de coquille, et les portraits des gloires ecclésiastiques, parmi lesquelles brillaient Mgr Affre et notre Saint-Père, tous deux souriant. (583)

Il n'est pas étonnant, au vu de cette chaotique accumulation d'activités elles-mêmes déclinées en une série d'objets éclectiques, qu'Arnoux soit aussi... éditeur d'albums (361). Flaubert, à travers ce personnage, réalise un album analogue à celui de Daumier et Philippon, et illustre leur mot d'ordre : « En voulez-vous de l'industrie, en voilà !!!!² ».

Arnoux et Macaire sont les figures reparaissantes d'une vaste fresque de l'affairisme véreux qui caractérise la société française de l'époque. Balzac, qui décline Macaire en de nombreux personnages dans *Illusions perdues*, s'éloigne de cette série à héros unique. À l'échelle de *La Comédie humaine*, Vautrin assurera cet aspect particulier de la reprise avec variations d'un même personnage³. Nathalie Preiss a relevé que Jacques Collin, dès *Le Père Goriot*, « apparaît comme le blagueur par excellence⁴ », le « trompeur par la fanfaronnade⁵ », sur le modèle de Macaire. En effet, on trouve une comparaison à ce personnage dans la bouche de Vautrin lui-même, lorsqu'il s'adresse à Corentin dans *Splendeurs et misères des*

¹ H. Daumier, « Grande Exposition de l'industrie et des Blagues contemporaines... », *Le Charivari*, le 5 mai 1839, LD 556.

² H. Daumier, « À toutes les personnes qui ont des capitaux à perdre... », *Le Charivari*, le 1^{er} janvier 1837, LD 373.

³ Sur les liens entre la caricature et les personnages reparaissant chez Balzac, voir l'analyse de S. Le Men, *Daumier (1808-1879)*, op. cit. p. 194.

⁴ N. Preiss, « Un visage pâle de *La Comédie humaine* : Jacques le blagueur », art. cit., p. 271.

⁵ *Ibid.*

courtisanes : « Je serai toujours et en tout temps à votre service, et au lieu de dire, comme Robert-Macaire : “Embrassons-nous”... moi je vous embrasse¹ ». Nathalie Preiss conclut : « Jacques Collin ne naît ni ne meurt, il est fait d'apparitions successives, toutes équivalentes : Jacques, à jamais *serial-blagueur*...² ».

Dans *Illusions perdues*, Jacques Collin-Herrera ressemble à Robert Macaire par son travestissement de prêtre qui jure avec son physique musculeux, aussi peu convaincant que la robe d'avocat revêtue par l'escroc croqué par Daumier³. Lucien pressent d'ailleurs le traquenard et redoute la blague, assimilant ainsi le faux chanoine à Macaire : « il va me lâcher au bout de sa plaisanterie » (770), se dit-il en le comparant à Blondet et Lousteau. Les conseils d'Herrera montrent qu'il s'appuie sur la dichotomie vide-plein caractéristique du blagueur, ce qui l'incite à promouvoir une parade analogue à celle déployée par Robert Macaire⁴ : « ayez de beaux dehors ! cachez l'envers de votre vie, et présentez un endroit très brillant » (772), « vous brillerez, vous paraderez » (776). Au grand étonnement de Lucien, Herrera étoffe son argumentation en prenant l'exemple de la bouillotte (774), et nous pouvons nous rappeler que le jeu de cartes servait déjà de métaphore pour caractériser les affaires de Macaire dans la série de Philippon et Daumier⁵.

Cependant, le blagueur qu'est Jacques Collin, « politique profond jusqu'à la scélératesse » (778), est pétri d'aspects plus sombres que le Macaire de Lemaître, Daumier et Philippon. La bonhomie qu'il sait, pour le besoin de la cause, déployer devant Lucien « pour lequel il s'était évidemment fait coquet, caressant, presque chat » (778) ou avec « maman Vauquer » dans *Le Père Goriot*, cache une personnalité noire aux pouvoirs ténébreux. Dans *Illusions perdues*, il fait du « secret » la « loi suprême » (774), à l'inverse de Macaire qui s'affiche volontiers escroc, et peine souvent à être à la hauteur de ses entourloupes, sans cesse au bord de la ruine.

Jacques Collin illustre donc un autre aspect, plus effrayant, de la blague qui terrorise, peut-être par la contradiction logique qu'elle affiche, sans médiation qui permette de la subsumer. D'où la saveur de l'orchestration de ce personnage par Balzac qui, note Nathalie

¹ H. de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. VI, p. 920, cité par N. Preiss, « Un visage pâle de *La Comédie humaine*: Jacques le blagueur », art. cit., p. 273.

² *Ibid.*, p. 275.

³ H. Daumier, « Robert-Macaire avocat », *Le Charivari*, le 25 octobre 1836, LD 362.

⁴ Voir par exemple H. Daumier, « Musique pyrotechnique, charivarique et diabolique... », *Le Charivari*, le 11 novembre 1838, LD 452.

⁵ H. Daumier, « La part du lion », *Le Charivari*, le 8 janvier 1837, LD 376.

Preiss, « déjoue toute tentative de lire derrière les lignes et les signes¹ ». Ce faisant, il laisse le spectateur médusé et l'enchaîne irrémédiablement. En effet, avec Jacques Collin, le romancier « fait signe vers la fiction affirmée comme telle, vers le réalisme absolu d'une *Comédie humaine* enfin délivrée du réel² ». Ainsi, le discours d'Herrera dans *Illusions perdues* décrit parfaitement le projet balzacien de *La Comédie humaine* : « Il y a deux Histoires : l'Histoire officielle, menteuse qu'on enseigne [...] puis l'Histoire secrète, où sont les véritables causes des événements » (766). Il ajoute cependant, comme un avertissement au lecteur qui oublierait l'autonomie artistique de l'œuvre balzacienne, que « tout est dans la forme » (772).

Avec Jacques Collin, et particulièrement dans cette scène d'*Illusions perdues*, Balzac met donc « en danger son propre système pour mieux l'exhiber³ », comme le font Daumier et Philipon avec leur série dans laquelle Bertrand et Macaire dévoilent le « système » du caricaturiste et de l'éditeur :

Robert-Macaire. Je ne sais pas ce qu'on peut trouver d'amusant à toutes ces bêtises là...

Bertrand. Je ne vois pas ce qu'on y trouve de piquant...

Robert-Macaire. C'est dégoûtant ! C'est calomnier la société...

Bertrand. La gendarmerie ne devrait pas souffrir de pareils coquins ! ...

Robert-Macaire. De qui parlez-vous, imbécile ?...

Bertrand. Je parle des caricaturistes...

Robert-Macaire, À la bonne heure !!!⁴

La blague de Vautrin, dans la scène d'*Illusions perdues* où il s'attache Lucien, « conduit du désenchantement du monde à l'enchantement de l'art⁵ » par la promesse d'une nouvelle fiction à venir, aspect propre à la série Robert Macaire qui a fait connaître Daumier, caricaturiste appelé à devenir le maître incontesté de son art.

L'esthétique de la blague, si elle permet de penser le roman balzacien, s'applique encore mieux au roman flaubertien. De prime abord, le personnage d'Arnoux sert une poétique de la satire plutôt que de la blague et c'est bien un monde de l'art perverti par les intérêts financiers que Flaubert épingle :

¹ N. Preiss, « Un visage pâle de *La Comédie humaine*: Jacques le blagueur », art. cit., p. 277.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 277-278.

⁴ H. Daumier, *Caricaturana, Le Charivari*, le 22 octobre 1837, LD 419.

⁵ N. Preiss, *Pour de rire !...*, op. cit., p. 140.

Après avoir poussé dans leurs débuts des maîtres contemporains, le marchand de tableaux, homme de progrès, avait tâché, tout en conservant des allures artistiques, d'étendre ses profits pécuniaires. Il recherchait l'émancipation des arts, le sublime à bon marché. Toutes les industries du luxe parisien subirent son influence, qui fut bonne pour les petites choses, et funeste pour les grandes. Avec sa rage de flatter l'opinion, il détourna de leur voie les artistes habiles, corrompit les forts, épuisa les faibles et illustra les médiocres ; il en disposait par ses relations et par sa revue. (95)

Cependant, Arnoux n'est pas toujours aussi négativement dépeint : « excellent d'ailleurs [...] il s'enthousiasm[e] pour une œuvre ou pour un homme » (96). Ses spéculations qui le mènent à la ruine faute d'être totalement corrompu – « son intelligence n'était pas assez haute pour atteindre jusqu'à l'Art, ni assez bourgeoise non plus pour viser exclusivement au profit » (303-304) –, en font un représentant de la blague plutôt que de la corruption. Comme l'explique Nathalie Preiss, la blague fascine : elle « n'abuse pas, elle méduse¹ ». Face à Arnoux, « Frédéric (cela tenait sans doute à des ressemblances profondes), éprouvait un certain entraînement pour sa personne. Il se reprochait cette faiblesse, trouvant qu'il aurait dû le haïr, au contraire » (275). De même, Macaire fait de nombreux émules². Dans les deux cas, pour reprendre les termes de Nathalie Preiss, le « blagué n'est pas trompé, mais ravi³ ».

La perspective narrative de Flaubert et le point de vue de Daumier et Philippon révèlent la vacuité des affaires d'Arnoux et de Macaire. La satire de « l'art industriel » par Flaubert se change en blague, si l'on considère qu'Hussonnet, l'autre blagueur de *L'Éducation sentimentale* et employé d'Arnoux, termine sa carrière dans les plus hautes sphères du pouvoir, alors que son patron meurt, ruiné et oublié de tous. De même, dans la série de Daumier et Philippon, Robert Macaire se voit parfois obligé de fuir la France⁴, mais est aussi parfois acclamé par la société qui le reconnaît comme son patron, au double sens du terme⁵. Nulle conclusion ne peut donc être tirée à partir des conséquences, aléatoires, du macairisme, vaste blague qui « n'obéit pas à une logique de la dissimulation mais de la simulation, en s'affranchissant de toute référence, de tout modèle extérieur⁶ ».

¹ *Ibid.*

² H. Daumier, « C'est tout de même flatteur d'avoir fait tant d'élèves !... Mais c'est embêtant, y en a de trop, la concurrence tue le commerce et pour peu que ça continue nous serons débordés, nous deviendrons perruques, rococos, nous crèverons de faim, faudra nous faire gendarmes ou capucins... », *Le Charivari*, le 11 mars 1838, LD 431.

³ N. Preiss, *Pour de rire !...*, *op. cit.*, p. 140.

⁴ H. Daumier, « À tous les cœurs bien nés que la patrie est chère !!... », *Le Charivari*, le 28 octobre 1838, LD 451.

⁵ « Triomphe de la probité politique, commerciale, littéraire etc. etc... », *Le Charivari*, le 18 octobre 1838, LD 449.

⁶ N. Preiss, *Pour de rire !...*, *op. cit.*, p. 140.

Comme Macaire, Arnoux représente un « comique ambigu, sans contrepoint sérieux puisque tout est également ridicule et risible et que nulle morale ne semble émerger¹ ». Cette poétique de la blague, « signe de rien² », caractérise la « pulvérulence flaubertienne³ » à l'œuvre dans *L'Éducation sentimentale*, dont les scènes sont autant de planches caricaturales où la portée satirique reste floue, à l'image de la série des Robert-Macaire vantée pour sa moralité par... Macaire lui-même :

Monsieur Daumier, votre série des Robert-Macaires est une chose charmante ! ... C'est la peinture exacte des voleries de notre époque ... C'est le portrait fidèle d'une foule de coquins qu'on retrouve partout. Dans le commerce, dans la politique, dans le barreau, dans la finance, partout ! partout !!... Les fripons doivent bien vous en vouloir ... Mais l'estime des honnêtes gens vous est acquise... Vous n'avez pas encore la croix d'honneur ? ... C'est révoltant !!!!⁴

Le personnage blagueur révèle l'ambiguïté de la démarche de ses créateurs, rôle qu'Arnoux assume également dans *L'Éducation sentimentale*. En tant que représentant de la caricature et de la blague, il est le personnage qui « montre comment la parole se met à tourner à vide⁵ », pour reprendre les termes de Gisèle Séginger. Il est ainsi à l'image de la perspective romanesque flaubertienne qui bouleverse la hiérarchie entre événements importants et anodins, multiplie les points de vue et laisse entendre la polyphonie des opinions⁶, pour finalement mettre sous les yeux du lecteur une « histoire désertée par le sens⁷ ». Comme Daumier et Philippon, Flaubert orchestre une série de blagues qui, ainsi mises en abyme, fondent l'esthétique d'une blague supérieure.

Notons que lorsque Balzac et Flaubert évoquent Robert Macaire, ils pensent avant tout à Frédéric Lemaître. Dans *L'Éducation sentimentale*, par exemple, Hussonnet imite l'acteur⁸. Le personnage de Macaire s'étoffe, en parallèle, sur les planches des Folies-dramatiques et sur

¹ S. Berthelot, « Robert Macaire ou le brouillage satirique », art. cit., p. 258.

² N. Preiss, *Pour de rire !...*, op. cit., p. 120.

³ *Ibid.*, p. 95. Le bal de Rosanette en est, selon elle, l'emblème.

⁴ H. Daumier, *Le Charivari*, le 8 avril 1838, LD 433. Pour une analyse de cette planche et de la lecture spéculaire qu'elle instaure, voir S. Berthelot, « Robert Macaire ou le brouillage satirique », art. cit., p. 265-266.

⁵ G. Séginger, « *L'Éducation sentimentale*, Bouvard et Pécuchet, L'histoire dans l'ère du soupçon », in *Flaubert : une poétique de l'histoire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 207.

⁶ *Ibid.*, p. 199.

⁷ *Ibid.*, p. 201.

⁸ Flaubert évoque à plusieurs reprises la pièce de Lemaître dans sa correspondance, par exemple dans une lettre à A. Le Poittevin le 1^{er} mai 1845, lorsque, sur la route de Fréjus à Antibes, il passe devant l'auberge des Adrets : « Je l'ai regardée avec religion, songeant que c'était là d'où le grand Robert Macaire avait pris son vol vers l'avenir, qu'était sorti le plus grand symbole de l'époque et comme le mot de notre âge », *Correspondance*, op. cit., t. I, p. 227. Sur les liens entre Balzac et Lemaître, notamment concernant la pièce *Mercadet* que Balzac conçoit pour l'acteur, voir Ch. Bouillon-Mateos, « Balzac et Frédéric Lemaître. Histoire d'une collaboration malheureuse », *L'Année balzacienne*, n° 2, 2001, p. 69-80 et O. Bara, « Voir Vautrin : la vérité du type balzacien, entre roman et théâtre », in *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, éd. M. Hisum et H. Védrine, t. III, *Se relire par l'image*, Paris, Kimé, 2012, p. 243-259.

celles, lithographiques, du *Charivari*. Le 5 avril 1841, Gautier prend note d'une nouvelle improvisation proposée par Lemaître juste avant le début de la pièce, saynète qu'il recommande aux caricaturistes afin de compléter leur série : « N'y aurait-il pas là, pour Philippon [sic.] et Daumier, une planche nouvelle à joindre à la collection des Robert Macaire ?¹ ». Adaptation de la pièce en série de caricatures, l'exemple de Robert Macaire nous incite à prolonger le rapprochement entre la caricature et la scène théâtrale.

¹ Th. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., t. II, p. 109.

7. Les planches : caricature et théâtre

Au XVIII^e siècle, l'entrée « caricature » de *L'Encyclopédie* renvoie au terme de « charge », au sujet duquel Diderot note : « La Prose & la Poésie ont leurs *charges* comme la Peinture ». Pour plus de détails, il renvoie à la définition de la *comédie* (et à celle de la *caricature*... qui le renverra au terme *charge*)¹. De fait, le terme « caricature » apparaît alors principalement dans le cadre des débats sur la comédie et des questionnements autour de la représentation des passions.

On lit dans le *Paradoxe sur le comédien* : « les images des passions au théâtre n'en sont donc pas les vraies images, ce n'en sont donc que des portraits outrés, que de grandes caricatures assujetties à des règles de convention² ». Diderot se prononce en faveur d'une « imitation qui agrandisse tout³ », et le terme caricature est compris ici positivement. À l'inverse, au XIX^e siècle, Littré définit la caricature comme une mauvaise comédie : « Molière a fait le portrait de l'avare, dont d'autres n'ont donné que la caricature⁴ ». Nous retiendrons de ces exemples que la caricature, qu'elle désigne une exagération nécessaire ou une déformation simpliste, est pensée en termes dramaturgiques, ce qui nous incite à la rapprocher du théâtre.

Monde des théâtres et *Theatrum mundi*

Les liens entre la caricature et le théâtre s'expliquent en premier lieu à partir de l'étroite relation entre la scène et la presse dont Balzac fait la satire dans *Illusions perdues*⁵. De fait, la caricature de presse s'intéresse de près à l'actualité dramatique qui défraye la chronique. En 1838, De Barray représente par exemple *Les romantiques chassés du temple* où l'on voit Hugo et Dumas boutés hors du Théâtre Français⁶. Par ailleurs, la caricature s'empare du grand débat autour des valeurs classiques et du renouveau romantique. Daumier prend position contre le culte de l'Antiquité et de la tragédie dans l'*Histoire ancienne* ou les *Physionomies tragico-classiques*⁷, séries dans lesquelles, note Ségolène Le Men, « il se moque des postures héroïques

¹ *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., t. III, p. 202.

² D. Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, *Œuvres, Esthétique-Théâtre*, éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, t. IV, p. 1411-1412.

³ *Ibid.*, p. 1412.

⁴ É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. I., p. 489.

⁵ Les liens entre presse et scène ont été soulignés et commencent d'être approfondis, ceux plus spécifiques avec la caricature demandent encore à être étudiés. Voir les actes du colloque qui s'est tenu à Montpellier en juin 2010, *Presse et scène au XIX^e siècle. Relais, reflets, échanges*, éd. O. Bara et M.-È. Thérénty, publiés sur le site Médias19, 2012. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=1283>

⁶ De Barray, *Les romantiques chassés du temple*, *La Caricature provisoire*, le 23 décembre 1838, reprise dans *L'Album théâtral*, Bauger, 1838, Paris, Maison de Victor Hugo, n° 2008.0.10.

⁷ H. Daumier, *Histoire ancienne*, série de 50 lithographies publiée dans *Le Charivari* entre 1841 et 1843, LD 925-974 ; *Physionomies tragico-classiques*, série de 15 lithographies publiée dans *Le Charivari* en 1841, LD 890-904.

ridicules et d'un jeu théâtral auquel personne ne croit plus guère qui persiste dans les conventions du "grand art"¹ ». Balzac fait allusion aux origines de ce débat dans *Illusions perdues*, à travers Lousteau qui se livre à une caricature des « Libéraux classiques » qu'il réifie en « perruques » (328). Selon le narrateur, « le mot perruque était le dernier mot », nous pourrions dire la dernière image, « trouvé par le journalisme romantique, qui en avait affublé les classiques² » (328).

Si l'actualité théâtrale est l'objet de la caricature, le monde du théâtre en tant que microcosme professionnel intéresse également les caricaturistes. Les planches de la *Galerie théâtrale* (1830) par Henri Monnier³ et les plus de trois cents lithographies de Daumier sur ce thème s'emploient à montrer l'envers des théâtres : loges, coulisses, comités de lecture, claqueurs, concierges, vendeurs de billets et, bien sûr, journalistes. Mais ce sont les deux séries de Gavarni, *Les Coulisses* et *Les Actrices* (1839-41)⁴ qui semblent plus spécifiquement à mettre en lien avec la scène du Panorama-Dramatique dans *Illusions perdues*⁵. Comme le caricaturiste, le narrateur dévoile les dessous peu reluisants de cette sphère sociale que le spectateur, aveuglé par l'illusion dramatique, tend à occulter. Dans la série des *Coulisses*, Gavarni nous emmène derrière les décors, tandis que Balzac nous guide dans le « dédale des coulisses » (373) du Panorama-Dramatique. L'entreprise de démystification balzacienne est déjà celle de Gavarni qui marque le décalage entre la scène et les coulisses : cartons, poulies, glissières, cordes qui sont là pour rappeler que l'illusion théâtrale repose sur une machinerie triviale. Balzac accentue encore la vulgarité de cet envers des décors, en marquant l'ébahissement de Lucien à la fin du spectacle : « Le lustre s'éteignit [...] La rampe, soufflée comme une seule chandelle, répandit une odeur infecte, Le rideau se leva. Une lanterne descendit du cintre [...] Ce fut hideux » (393). Florine et Coralie, descendues des planches, semblent fort « communes » aux yeux du jeune homme, « semblables enfin à des papillons rentrés dans leurs larves » (393). Gavarni ne manque pas non plus de souligner que les acteurs n'ont rien de la perfection supposée par leur rôle : des

¹ S. Le Men, *Daumier et la caricature*, op. cit., p. 143.

² Théophile Gautier, lorsqu'il évoque sa « première rencontre » avec Hugo, confirme cette assimilation des classiques à des perruques : « aussi brûlions-nous d'aller combattre l'hydre du *perruquinisme*, comme les peintres allemands qu'on voit montés sur Pégase, Cornelius en tête, à l'instar des fils Aymon dans la fresque de Kaulbach à la Pinacothèque nouvelle de Munich. Seulement une monture moins classique nous eût convenu davantage – l'hippogriffe de l'Arioste par exemple. », Th. Gautier, *Histoire du romantisme*, op. cit., p. 62-63.

³ H. Monnier, *Galerie théâtrale*, suite de 24 lithographies, Paris, Ardit, 1830, conservée au Musée Carnavalet. Voir aussi sa série *L'Espionne. Théâtre des Variétés*, 1829, également conservée au Musée Carnavalet.

⁴ Gavarni, *Les Coulisses*, série de 31 lithographies publiée dans *Le Charivari* en 1838, AB 449-479 ; Gavarni, *Les Actrices*, série de 14 lithographies publiée dans *La Caricature provisoire* entre 1839 et 1841, AB 231-244.

⁵ Roland Chollet faisait déjà le parallèle avec Gavarni dans son introduction à *Illusions perdues*, au sujet de Lousteau cicérone de Lucien au Panorama-Dramatique : « Balzac a esquissé à la manière de Gavarni une loge d'avant-scène ; une échappée sur les coulisses, striée de contrastes d'éclairage, annonce la technique mobile du cinéma », *La Comédie humaine*, op. cit., t. V, p. 73.

amoureux prétendument transis lancent tout bas à leur partenaire : « Mouche-toi ! », « Dépêche-toi donc, fichue lambine ! »¹.

Cette dégradation des lieux et des corps sert une satire de mœurs. Le narrateur balzacien explique que Lucien, « après s'être promené dans les coulisses du théâtre [...] aper[çoit] l'envers des consciences, le jeu des rouages de la vie parisienne, le mécanisme de toute chose » (386). Gavarni prolonge de même sa représentation de l'envers du décor par celle de « l'envers des consciences ». Un père jette par exemple un regard marqué sur la croupe de sa fille qui s'apprête à monter sur scène, moulée dans sa robe fort décolletée, tout en lui recommandant de soigner son entrée : « allons ma fille, de l'aplomb, de la grâce, de la chaleur² » (fig. 18). Balzac thématise lui aussi la corruption dans laquelle les parents poussent les jeunes premières, et précise que Coralie a été « vendue par sa mère, il y a trois ans, soixante mille francs » (390).

Au Panorama-Dramatique comme ailleurs, « tout se rés[out] par de l'argent » (377) nous dit Balzac, et cet axiome est également celui de Gavarni qui met en scène le dépit de son directeur faisant le décompte : « Cinq parterres, deux actionnaires à l'avant-scène, un journaliste au balcon, et trois moutards en haut ! Sept francs quatre-vingt-cinq centimes de recette³ ». Si Braulard, dans *Illusions perdues*, semble mieux loti, grâce à l'apport financier de Matifat et Camusot et à l'assurance d'un article élogieux de la part de Finot, il regrette de ne pas avoir parmi son personnel « deux autres jolies actrices aussi richement entretenues que Florine et Coralie » (377) et reproche à Finot : « vous finirez par nous ruiner » (380).

L'auteur de la pièce, comme le directeur du théâtre, comptent sur le pouvoir de séduction de leurs protégées pour assurer le succès de la représentation : « ma p'tite minette, dépêche-toi ! V'là mon savoyard de parterre qui s'embête ⁴ », s'impatiente le régisseur de Gavarni, tandis que Du Bruel, pariant sur la présence de Lucien aux premières loges, « fait un signe à Coralie qui joua dès lors merveilleusement et fit réussir la pièce » (392). Balzac nous entraîne ensuite dans la loge de Florine pour nous mettre au fait des parties fines qui attendent les actrices après la représentation. Le jeu sur les planches n'est qu'un avant-goût de celui qu'elles devront

¹ Gavarni, « (*La jeune princesse*) Me faudra-t-il expirer de douleur à vos pieds, Seigneur, Seigneur, n'aurez-vous pas pitié des larmes de votre enfant. (*Le Seigneur, bas*) Mouche-toi ! », *Les Coulisses, Le Charivari*, le 15 mai 1838, AB 464 ; « – *Élise (tendrement)* M'aimez-vous, marquis ?... – *Le marquis (bas)* Dépêche-toi donc, fichue lambine ! (*Haut*) Ah ! ma chère Élise, si je vous aime. », *Les Coulisses, Le Charivari*, le 12 juin 1838, AB 466.

² Gavarni, « – Allons, ma fille, de l'aplomb, de la grâce, de la chaleur, développe-toi et soigne-moi un peu c't'entrée-là, nom d'un p'tit bonhomme ! », *Les Coulisses, Le Charivari*, le 25 mars 1838, AB 456.

³ Gavarni, « Cinq parterres, deux actionnaires à l'avant-scène, un journaliste au balcon, et trois moutards en haut ! Sept francs quatre-vingt-cinq centimes de recette », *Les Coulisses, Le Charivari*, le 22 mai 1838, AB 465.

⁴ Gavarni, « *Alfred*. Ma p'tite Minette, dépêche-toi ! v'là mon savoyard de parterre qui s'embête », *Les Coulisses, Le Charivari*, le 9 février 1838, AB 452.

assurer hors scène pour se garantir des protecteurs comme le montre également Gavarni lorsque ce riche prétendant qui attend devant la loge de l'actrice s'exclame : « Belle dame, vous êtes joliment jolie ce soir ! je souperais fièrement avec vous...¹ » ou lorsque l'inquiétude de celle qui craint de manquer son dîner galant la mène à remarquer : « Ah ! je me meurs... (*bas*) Je meurs de faim, ma chère, et Henri qui m'attend chez Véfour ! quelle heure est-il ? [...] »². Dans *Illusions perdues* comme dans la série des *Coulisses* les remarques personnelles des actrices doublent les répliques théâtrales. « Ma chère, il pense à toi comme au Grand Turc » glisse Florine « à voix basse pendant que Coralie débitait une réplique » (388), alors que, chez Gavarni, un « bourreau » accuse à mots couverts sa « victime » de « fair[e] des yeux au petit de l'avant-scène »³. Notons que c'est également par le regard que Coralie courtise Lucien qui sent « la lumière amoureuse d'un œil ruissel[er] sur [s]es yeux inattentifs [...], en trouant le rideau du théâtre » (387).

Coralie choisit bien son héraut, Florine a en effet prouvé l'intérêt, pour une actrice, de prendre pour amant un journaliste et s'assure, de son côté, les articles élogieux de Lousteau. Gavarni montre les conséquences tragiques des articles d'un journaliste qu'une actrice s'est mis à dos, et de laquelle il se venge en l'éreintant dans son feuilleton, après l'avoir, dans un premier temps, élevée aux nues⁴. Lucien use des mêmes hyperboles pour louer Coralie dans son compte rendu de *L'Alcade dans l'embarras* – « cette Andalouse est la plus belle actrice de Paris [...] » (400) –, mais tentera en vain de lui cacher les journaux qui la brisent lors de ses débuts au Gymnase : « tous les feuilletonistes attribuaient la chute de la pièce à Coralie : elle avait trop présumé de ses forces [...] » (564).

Si un amant journaliste semble indispensable à la carrière de l'actrice, la difficulté est pour elle de le faire côtoyer son riche protecteur. Florine ajourne ainsi son rendez-vous avec Lousteau : « Impossible pour ce soir. Cette vieille bête a dit à sa femme qu'il allait à la campagne » (376), tandis que l'actrice de Gavarni proteste vivement de sa fidélité auprès de son protecteur : « Moi, avoir jamais quelque chose avec ce petit journaliste !... Ah Édouard, ô

¹ Gavarni, « – Belle dame, vous être joliment jolie ce soir ! Je souperais fièrement avec vous... – Tu n'es fichtre pas dégoûté !... », *Les Coulisses, Le Charivari*, le 17 juin 1838, AB 468.

² Gavarni, « *La Princesse* : Ah ! je me meurs... (*bas*) Je meurs de faim, ma chère, et Henri qui m'attend chez Véfour ! quelle heure est-il ? – *La Suivante* (*bas*) Minuit dam ! – *La Princesse* (*bas*) Nom de nom ! et encore trois tableaux... nom de nom ! – *La Suivante* (*haut*) Ah ma pauvre maîtresse ! », *Les Coulisses, Le Charivari*, le 7 octobre 1838, AB 478.

³ Gavarni, « *Le Bourreau* : – Je te dis que tu fais des yeux au petit de l'avant-scène. *La Victime* : – J'te dis qu'non. – Je te dis que si. – J'te dis qu'non ! – Je te dis que si. – Tu m'embêtes ! », *Les Coulisses, Le Charivari*, le 10 avril 1838, AB 458.

⁴ Gavarni, « 1^{er} feuilleton. – Il est impossible de montrer plus d'esprit, plus de gaîté, plus de finesse que ne le fait madame Polydor dans le rôle de Suzette ; il est impossible d'être plus gentille et mieux tournée, d'être plus éveillée, plus émerveillée, plus piquante, plus pimpante que cette ravissante Suzette... 2^e feuilleton. – Décidément madame Polydor se montre de plus en plus insignifiante dans le rôle de Suzette... 3^e feuilleton. Etc., etc., etc. », *Les Actrices, La Caricature provisoire*, le 31 mars 1839, AB 231.

non !¹ » (fig. 19). Soucieux de ne pas perdre de nouveaux gains, le directeur redouble ses soins accordés à ces riches messieurs et Braulard garantit l'accès de Matifat à la loge de Florine et lui offre, ainsi qu'à Cardot et Camusot, les meilleures places dans la salle. Gavarni nous le montre plein d'une hypocrite sollicitude s'adressant à un hideux personnage, déjà presque vieillard : « Vous faites des folies, monsieur le comte, pour une femme qui ne mérite certes pas l'attachement d'un jeune homme comme vous !...² ».

Par ailleurs, les riches étrangers augmentent les rentrées assurées par les protecteurs parisiens. Florville « a fait » un « prince russe », sa collègue « un Anglais » (373). Gavarni note que les plans des actrices pour retenir ces mécènes de passage sont dignes de la plus haute stratégie militaire :

– Nous soupçons chez Véry, Chozikof et moi, avec mademoiselle Beaupertuis... viendrez-vous ma charmante ?

– Votre proposition, monsieur le comte, est de nature à compromettre gravement les intérêts de notre fidèle alliée l'Angleterre... Toutefois nous y réfléchirons, mais quoique nous ayons résolu, nous en garderons le secret à la Russie ; nous vous en donnons, monsieur le comte, notre parole royale.³

Intrigues des actrices, courbettes du directeur, interventions de l'auteur de la pièce, probité intéressée des protecteurs, pouvoir des journalistes : Balzac et Gavarni se rejoignent dans le dévoilement qu'ils proposent des coulisses, au propre comme au figuré. Tous deux allient l'envers des décors à celui des consciences et brisent les illusions que le lecteur et le spectateur pouvaient entretenir sur le monde des théâtres.

Le caricaturiste et le romancier ne se limitent pas à dépeindre les coulisses, mais s'attachent aussi à la salle et au public. Balzac, qui avait admiré *Une loge à l'Opéra* parue dans *La Mode* en 1831 (fig. 20)⁴, rend hommage à Gavarni lorsqu'il compose la scène d'*Illusions perdues* qui se déroule dans ce même lieu. Il avait peut-être également en tête les deux planches complémentaires, *Une loge au Théâtre Italien* et *La loge des Bouffes*⁵. Comme le caricaturiste, Balzac utilise la loge pour mettre en valeur ses personnages et déplacer les enjeux de la

¹ Gavarni, « Moi, avoir jamais quelque chose avec ce petit journaliste !... Ah Édouard, ô non ! Je les déteste trop... et faut-il être assez malheureuse pour être obligée de faire la gentille avec des paltoquets comme ça ! ... mais ils vous abîmeraient, dam ! », *Les Coulisses, Le Charivari*, le 7 juillet 1838, AB 471.

² Gavarni, « Vous faites des folies, monsieur le comte, pour une femme qui ne mérite certes pas l'attachement d'un jeune homme comme vous !... », *Les Coulisses, Le Charivari*, le 12 mai 1838, AB 463.

³ Gavarni, *Les Actrices, La Caricature provisoire*, le 12 juillet 1840, AB 240.

⁴ J. Adhémar, *Gavarni (1804-1866)*, op. cit., p. 18. Gavarni, « Une loge à l'Opéra », *La Mode*, 1831, AB 2388.

⁵ Gavarni, *Une loge au Théâtre Italien, L'Artiste*, 1^{ère} série, t. IX, AB 176 et *La loge des Bouffes, Le Charivari*, le 14 février 1834, AB 762. Gavarni exploitait déjà le jeu des perspectives offert par cet espace dans *Le Carnaval à Paris* et *Les Débardeurs*, séries antérieures à la rédaction d'*Un grand homme de province à Paris*.

représentation de la scène à la salle. La loge de la marquise est « celle qui se trouve dans l'un des deux pans coupés au fond de la salle : on y est vu comme on y voit de tous côtés » (249), traitement de l'espace qui indique qu'au théâtre, les intrigues de la société mondaine priment sur celles qui se déroulent sur scène.

Une loge à l'Opéra (fig. 20) de Gavarni nous montre une jeune femme, éventail à la main, dont l'immobile beauté contraste avec sa coterie animée. Cet avatar de Mme d'Espard lève les yeux au ciel, comme si elle se détachait des propos tenus par sa voisine. On aperçoit cette dernière de dos, en cela moins bien mise en valeur que Louise qui détone si bien aux côtés de sa cousine. Deux hommes, à l'arrière-plan, se livrent à des commentaires sur une loge située en contrebas qu'ils observent de leur jumelle. Balzac joue également de ces échanges de vues, au propre comme au figuré, que permet la disposition des loges : « “Mon cher, disait de Marsay à Félix de Vandenesse, ce petit Rastignac se lance comme un cerf-volant ! le voilà chez la marquise de Listomère, il fait des progrès, il nous lorgne !” » (258). Les intrigues mondaines n'ont donc rien à envier aux péripéties de la pièce, et la caricature comme le roman se proposent de dévoiler les réalités qui se sont masquées par la représentation, qu'elle soit sociale ou théâtrale.

Le public n'est donc autre qu'un ensemble d'acteurs, et il convient d'évoquer la métaphore, qui remonte à l'Antiquité, du monde comme théâtre. Balzac, bien sûr, y renvoie avec le titre de *Comédie humaine*¹. La métaphore théâtrale s'applique à l'ensemble de la société, des domaines professionnels à la sphère intime. Chez Daumier, la plaidoirie de l'avocat comme la scène de ménage sont présentées comme des jeux de rôles et résultent d'une mise en scène². Du côté de Balzac, José-Luis Diaz a souligné l'importance du « codage scénique des comportements » dans *Illusions perdues*, qui se manifeste notamment à travers un « métalangage théâtral »³ et sert plus d'une fois la caricature : la « mise théâtrale » (148) de Louise « charm[e] » Lucien, mais fait sourire le lecteur qui se moquera par la même occasion de ce jeune poète qui s'emploie, devant cette société choisie, « à jouer le rôle d'un héros de petite ville » (196). La caricature naît ainsi principalement lorsque les personnages se prennent pour des acteurs et la caricature comme le roman puisent dans le répertoire des rôles

¹ Innombrables sont les études sur Balzac et le théâtre, nous renverrons ici au numéro *Théâtre. Esthétique et poétique balzacienne*, éd. Patrick Berthier, *L'Année balzacienne*, n° 2, 2001 et à l'ouvrage de L. E. Dickinson, *Theatre in Balzac's La Comédie humaine*, Amsterdam ; Atlanta, Rodopi, 2000.

² Voir par exemple : H. Daumier, « – Voilà le ministère public qui vous dit des choses très désagréables... tâchez donc de pleurer au moins d'un œil... ça fait toujours bien ! », *Les Gens de justice, Le Charivari*, le 24 août 1846, LD 1357 ; « Un Othello parisien soupçonnant sa chaste moitié », *Tout ce qu'on voudra, Le Charivari*, le 4 mai 1852, LD 2201.

³ J.-L. Diaz, *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 117.

dramatiques, le plus souvent dans une optique parodique. Une planche de Daumier montre, par exemple, une grosse dame qui, se laissant courtiser par un collégien timide, l'encourage en le comparant à Faublas¹. Dans *L'Éducation sentimentale*, Frédéric « [fait] un peu l'Antony » (272-73) pour tenter d'attendrir Marie Arnoux.

La caricature use également de la métaphore théâtrale pour transformer les hommes politiques en acteurs d'une vaste farce, s'apparentant en cela au genre de la revue². En 1848, Bertall représente, dans *La Foire aux idées* (fig. 21), les figures chargées des grands noms du socialisme utopique qui vantent, à la manière de Robert Macaire, leurs théories sur des tréteaux³. Cette caricature, reproduite par Peter Michael Wetherill parmi les images à mettre en lien avec *L'Éducation sentimentale*⁴, fait écho au passage où Frédéric assiste à *La Foire aux idées*, pièce qui fait les délices de la petite coterie des Dambreuse (538). Pierre-Marc de Biasi nous indique qu'il s'agit d'une revue de Leuven et Brunswick qui, en 1849, tourne en ridicule Leroux et les théoriciens du socialisme. L'ironie narrative à l'endroit du cercle conservateur réuni autour de Dambreuse et la satire de leur engouement pour cette représentation médiocre renforcent les reproches que Flaubert adresse plus généralement au théâtre.

Ces critiques se cristallisent sur le personnage de Delmar. Le narrateur brosse un portrait-charge de l'acteur : « une mine vulgaire, faite comme les décors de théâtre pour être contemplée à distance, des mains épaisses, de grands pieds, une mâchoire lourde » (206), physique qui appuie les démonstrations de son orgueil, de sa bêtise, de son arrivisme, charge dont le point culminant concerne la mue de l'acteur en homme politique qui se produit dans les clubs :

Delmar ne ratait pas les occasions d'empoigner la parole ; et quand il ne trouvait plus rien à dire, sa ressource était de se camper le poing sur la hanche, l'autre bras dans le gilet, en se tournant de profil, brusquement, de manière à bien montrer sa tête. (449)

¹ H. Daumier, « UN DÉBUT GALANT. *La grosse dame (minaudant)*. Finissez, Mr. Victor... vous êtes un véritable Faublas... songez-donc que nous sommes seuls ! *Le Collégien (à part)*. Ma foi tant pis, je risque tout... je vais lui embrasser la main... », *Les Beaux jours de la vie, Le Charivari*, le 10 juillet 1844, LD 1103.

² Au sujet de la revue, voir *En revenant de la revue. La revue de fin d'année au XIX^e siècle*, éd. R. Piana, O. Bara, J.-Cl. Yon, *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 266, 2015 ; R. Piana, « L'imaginaire de la presse dans la revue théâtrale », *Presse et scène au XIX^e siècle. Relais, reflets, échanges*, éd. O. Bara et M.-È. Thérenty, actes de colloque publiés sur le site Médias19, 2012. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=1283> ; R. Piana, « Du périodique à la scène, et retour. La revue de fin d'année illustrée », *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, éd. E. Stead et H. Védrine, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 183-206.

³ Bertall, *La Foire aux idées, dessinée par Bertall, professeur de prothèse comique, Le Journal pour rire*, n° 37, octobre 1848. Musée Carnavalet : <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/la-foire-aux-idees>

⁴ P. M. Wetherill, *L'Éducation sentimentale. Images et documents*, Paris, Classiques Garnier, 1985, p. 210-211.

Notons qu'à l'inverse des auteurs de revues, Flaubert critique la politisation de l'art dramatique¹. Il n'en construit pas moins la scène du *Club de l'Intelligence* où Delmar « pr[end] sa pose » (455) et « s'éten[d] sur la mission civilisatrice du comédien » (456) sur le double modèle de la revue et de la caricature politique : les poses, la gesticulation et les discours des orateurs sont une digne variante de *La Foire aux idées*.

La caricature se construit donc en lien avec l'actualité théâtrale qu'elle commente, de même qu'elle reprend à son compte la métaphore plusieurs fois millénaire du *theatrum mundi*. En outre, et cela retiendra particulièrement notre attention, elle s'agence elle-même selon un dispositif scénique, aspect qui a été pensé avant tout par le caricaturiste Henry Monnier, auteur de *Scènes populaires dessinées à la plume*, titre qui nous incite à rapprocher la caricature visuelle (« dessinées ») de la caricature textuelle (« à la plume »).

Scènes dessinées à la plume

La caricature peut être pensée comme une scène mobile qui investit différents théâtres. La préface de 1854 aux *Métamorphoses du jour* de Grandville, comme le rappelle Annie Renonciat, la définit comme un prolongement du spectacle de rue : « la parade n'est plus, vive la caricature !² ». En effet, les planches font spectacle lorsqu'elles sont exposées dans les vitrines de Martinet qui, selon Musset, attirent les foules³. En 1831, Traviès représente la Maison Aubert au-devant de laquelle les badauds se pressent pour commenter les caricatures politiques, tandis qu'au centre de la composition, un crieur semble inviter le spectateur à s'approcher⁴. « Jouée » en plusieurs lieux, la caricature est par ailleurs agencée sur le papier comme une petite scène, délimitée par un cadre qui ferme la composition. Ce modèle scénique est parfois mis en abyme : Robert Macaire monte sur des tréteaux pour mettre en valeur ses *Annonces pittoresques*, tandis que son fidèle Bertrand attire la foule en tambourinant sur une grosse caisse (fig. 16)⁵.

Cette reprise de Robert Macaire par Daumier et Philippon montre que les caricaturistes s'intéressent au théâtre. Les Goncourt évoquent plusieurs projets dramatiques de Gavarni parmi

¹ Sur le personnage de Delmar et la critique flaubertienne du théâtre dans la société des années 1840 et de la société des années 1840 comme un théâtre voir A. Raitt, *Flaubert et le théâtre*, in *Le Romantisme et après en France*, vol. 1, Berne, Peter Lang, 1998, p. 168-173.

² A. Renonciat, *La Vie et l'œuvre de J.-J. Grandville*, op. cit., p. 116. Il serait fort intéressant d'approfondir les liens entre la caricature et la revalorisation de certains genres théâtraux mineurs comme le théâtre de marionnettes, la féerie et surtout la pantomime qui entretient des liens étroits avec la caricature dans les écrits de Champfleury (B. Vouilloux, *Un art sans art...*, op. cit.) et Baudelaire (M. Hannoosh, *Baudelaire and Caricature...*, op. cit., p. 47-63).

³ A. de Musset, *Revue fantastique*, op. cit., p. 785.

⁴ C. J. Traviès, *Faut avouer que l'administration a une bien drôle de tête*, *La Caricature*, le 22 décembre 1831.

⁵ H. Daumier, « Voulez-vous de l'or... », *Caricaturana*, *Le Charivari*, le 20 mai 1838, LD 436.

lesquels un *Gentilhomme bourgeois* qui aurait été une actualisation de la pièce de Molière et un *Thomas Vireloque*, adaptation de son personnage de caricature¹. Balzac rendait d'ailleurs hommage au talent de Gavarni en matière de répliques, louant les légendes qui font la saveur de ses lithographies dans la *Monographie de la presse parisienne* : « sous les caricatures de Gavarni se lisent d'admirables scènes de mœurs, en quatre lignes, aussi drolatiques, aussi incisives que la lithographie elle-même² ». Il est intéressant de noter que Balzac perçoit ce procédé emprunté à la comédie comme appartenant en propre au domaine de la caricature : « Quelques dessinateurs se sont amusés à représenter en caricature le contraste fréquent qui existe entre *ce que l'on dit* et *ce que l'on pense*³ ». Un procédé dramatique est donc repris par la caricature qui devient, à son tour, modèle revendiqué du dialogue romanesque balzacien.

Plusieurs créations originales de caricaturistes ont, en retour, été portées sur les planches. Gautier évoque par exemple la reprise de la figure de Mayeux dans *Les Caravanes de Mayeux*, pièce jouée aux Variétés en 1843 et qu'il juge médiocre⁴, pas plus qu'il n'apprécie la pièce inspirée des *Fleurs animées* de Grandville, représentée au Vaudeville en 1846⁵. Le succès de Grandville est cependant assez durable pour qu'en 1854 on joue aux Délassements populaires un vaudeville intitulé *Les animaux de Grandville*⁶. Enfin, quelques pièces de vaudeville choisissent le terme de *caricature* comme catégorie générique : *Croutinet ou le salon de Montargis, caricature en un acte et en vaudeville* (1802)⁷, *Les Bolivars et les Morillos, caricatures en action, en un acte mêlé de vaudeville* (1819)⁸, *Les Comédiens de salons, caricature en un acte* (1839)⁹. Nous pouvons également nous souvenir que Prudhomme est créé par Monnier d'abord pour le théâtre, porté sur les planches dans *La Famille improvisée*. L'acteur-caricaturiste donne rapidement une lithographie des rôles de la pièce qu'il endosse à lui seul, et fixe graphiquement les traits du type¹⁰. Cet autoportrait travesti sera repris par les

¹ E. et J. de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, op. cit., t. I, p. 177.

² H. de Balzac, « Monographie de la presse parisienne », art. cit., p. 117.

³ H. de Balzac, *Le Curé de Tours, La Comédie humaine*, op. cit., t. IV, p. 237. Un exemple : H. Daumier, « (À part) Dieu ! mon pauvre garçon... que tu es donc laid ! (Haut) Mes respects à Madame. (À part) Quand on a une tête comme la tienne, on ne devrait pas sortir le jour », *Croquis d'expressions, Le Charivari*, le 16 juillet 1838, LD 485.

⁴ Th. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., t. II, p. 37.

⁵ *Ibid.*, t. IV, p. 290.

⁶ A. Renonciat, « La barque à Caron : fortune critique des effets comiques chez Grandville (1803-1847) », *Humoresques*, n° 3, 1992, p. 23.

⁷ J. E. S. de Clonard, *Croutinet ou le salon de Montargis. Caricature en un acte et en vaudevilles*, Paris, Chez Fages, 1802.

⁸ A. d'Artois, G. de Lurieu, *Les Bolivars et les Morillos, caricatures en action, en un acte mêlé de vaudeville, représentées pour la première fois à Paris sur le Théâtre des Variétés*, le 11 septembre 1819, Paris, J.-N Barba, 1819.

⁹ *Les Comédiens de salons, caricature en un acte*, par A. Bourgeois et A. Durantin, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre du Vaudeville le 18 mars 1839, Paris, Lévy Frères, 1859

¹⁰ H. Monnier, *Théâtre du Vaudeville, Henry Monnier dans La famille improvisée, La Caricature*, 1831, Paris, Bibliothèque Nationale de France, notice n° FRBNF42387686.

caricaturistes qui s'empareront du personnage pour l'émanciper de son cadre initial¹, mais qui, sans cesse, rendront hommage au rôle de Monnier dont la caricature n'est qu'un prolongement². Cette complémentarité du théâtre et de la caricature est d'ailleurs soulignée par Henry Monnier qui, dans la préface à ses *Scènes populaires*, réactualise la formule *Ut pictura poesis*, soulignant la parenté entre Scribe et Horace Vernet, entre les caricaturistes contemporains et les pièces du Gymnase et des Variétés³. Il encourageait la démarche des « littérateurs qui auront pris la palette » et des « peintres qui auront pris la plume »⁴.

Balzac fait de Monnier un modèle à suivre dans le prospectus de *La Caricature* où il définit la rubrique « Charges » comme un « hommage rendu à cette littérature bouffonne et souvent profonde dont les *Scènes populaires* d'Henri Monnier peuvent donner une idée⁵ ». Il développait déjà cette analogie entre les caricatures et les textes de Monnier dans *Le Voleur*, mettant l'accent sur la vérité de ses représentations :

Nous sommes heureux de donner à nos lecteurs un fragment inédit des *Scènes populaires*, dues au crayon de M. Henry Monnier ; car même en écrivant, M. Monnier est toujours peintre, c'est la même touche, tantôt vive et légère, tantôt puissante et profonde, comme dans ses délicieux dessins, tout est vraie nature⁶.

Monnier inaugure la vogue de cette étiquette de *Scènes* dans les domaines de la caricature comme de la littérature, et on connaît la fortune de cet intitulé chez Balzac⁷. Le romancier s'inspire de sa « peinture de ce qu'on est convenu d'appeler la petite bourgeoisie⁸ », dont le caricaturiste a su « saisir » et « exprimer » le « ridicule »⁹.

Les *Scènes populaires dessinées à la plume* (1830), plus grand succès littéraire de Monnier¹⁰, sont à rapprocher de sa caricature. Alain-Marie Bassy note que ces saynètes

¹ Voir par exemple les péripéties de la famille Prudhomme en villégiature maritime, quatre planches par H. Daumier publiées sous le nom de *Croquis aquatiques*, *Le Charivari*, 1854, LD 2591-2594.

² H. Daumier « HENRI MONNIER. (Rôle de Joseph Prudhomme) *Jamais ma fille ne deviendra la femme d'un écrivassier!...* », *Les artistes contemporains* (Odéon), *Le Charivari*, le 13 décembre 1852, LD 2347.

³ H. Monnier, *Scènes populaires dessinées à la plume, ornées d'un portrait de M. Prudhomme et d'un fac-similé de sa signature*, Paris, Levavas seur ; Urbain Canel, 1830, p. XII.

⁴ *Ibid.*, p. XIV.

⁵ *La Caricature, revue morale, judiciaire, littéraire, artistique, fashionable et scénique, Prospectus et numéro modèle*, op. cit.

⁶ H. de Balzac, « Le Dîner bourgeois. Scènes populaires dessinées à la plume par H. M***, ornée du portrait de M. Prudhomme et d'un fac-similé de sa signature », *Le Voleur*, 15 mai 1830, in *Œuvres diverses*, op. cit., t. II, p. 657.

⁷ Comme le rappelle Anne-Marie Meininger, Monnier et Balzac expérimentent parallèlement ce modèle des « scènes », en héritiers de Scribe qui avait notamment, avec Tousez et Sewrin représenté au Vaudeville *Les lithographies ou Les Scènes populaires* en 1823 déjà, « Balzac et Henry Monnier », *L'Année balzacienne*, 1966, p. 224-225. Sur les échanges et emprunts de motifs entre les deux hommes, voir également S. Le Men, « Balzac et les illustrateurs », art. cit., p. 110.

⁸ H. de Balzac, « Le Dîner bourgeois... », art. cit., p. 658.

⁹ H. de Balzac, « Récréations par Henri Monnier », *La Caricature*, le 31 mai 1832, in *Œuvres diverses*, op. cit., p. 850.

¹⁰ *Scènes populaires dessinées à la plume*, Paris, Levavas seur, Urbain Canel, 1830. Elles seront rééditées et augmentées tout au long du siècle : par Levavas seur et Canel en 1831, par Dumont entre 1836-39 et par Dentu en 1864 et 1879. En 1861, Dentu

dialoguées s'apparentent au « sketch » anglais dans sa double acception théâtrale et graphique¹. Bien qu'elles ne soient pas illustrées, leur sous-titre, « dessinées à la plume », suggère que « leur logique interne, leur structure, leur composition [...] fondées sur l'espace, non sur le temps, sont celles de l'image, et non de l'écrit² ». Monnier est ainsi considéré comme un caricaturiste littéraire, et ses contemporains placent ses écrits et ses dessins sur un même plan. Balzac qualifie d'ailleurs ses *Scènes* de « dessins qui parlent³ ». Elles allient une description des ridicules physiques dans le *Dramatis personae* avec une intrigue sommaire émaillée des perles de rhétorique qui renforcent la platitude et l'ineptie des discours rendus au style direct. Alan Raitt a montré l'intérêt de Flaubert pour ce modèle de caricature et rappelle son projet, noté dans ses carnets, d'une « suite de scènes comme H. Monnier et St Antoine, avec des explications très détaillées au nom des personnages et la mise en scène au présent⁴ ».

Balzac et Flaubert puiseront dans le répertoire que constitue l'œuvre de Monnier, mais chercheront sans cesse à s'en distancer, principalement en refusant la simplicité de ses intrigues et de ses caractères, M. Prudhomme par exemple. « Bourgeois débitant solennellement les choses les plus vulgaires et parfois les plus sottes⁵ », célèbre « professeur d'écriture, élève de Brard et Saint-Omer, expert assermenté près les cours et tribunaux⁶ », Prudhomme est un être de discours avant d'être de chair. Il « se reconnaît surtout à la solennité banale du langage⁷ », fascine par la bêtise de ses proverbes tautologiques – « Ôtez l'homme de la société, vous l'isolez⁸ » –, sa politesse obséquieuse – « J'ai l'honneur de vous présenter mes devoirs⁹ » –, ses bribes d'allocutions politiques farfelues – « Le char de l'État navigue sur un volcan¹⁰ » –, son amour farouche de la monarchie juste-milieu – « Je le dirais dans les bras du bourreau. Vive le Roi, la gendarmerie !¹¹ » –, et son souci d'une alliance matrimoniale honorable – « Jamais tu ne

publiera par ailleurs les *Nouvelles scènes populaires*. Voir également la préface d'Anne-Marie Meininger aux *Scènes populaires...*, *op. cit.*, p. 7-37.

¹ A.-M. Bassy, « Images en abyme. Prudhomme-Monnier-Prudhomme », *art. cit.*, p. 120.

² *Ibid.*

³ H. de Balzac, « Le Dîner bourgeois... », *art. cit.*, p. 658.

⁴ A. Raitt, *Gustavus Flaubertus Bourgeoisophobus...*, *op. cit.*, p. 36. Le critique consacre, dans cet ouvrage, un chapitre complet et éclairant, revisitant la critique, sur les liens entre Flaubert, Monnier et Prudhomme.

⁵ « Prudhomme », in É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, *Supplément*, p. 280.

⁶ H. Monnier, « Le Roman chez la portière », in *Scènes populaires, Les Bas-fonds de la société*, éd. A.-M. Meininger, Paris, Gallimard, 1984, p. 44.

⁷ « Prudhomme (monsieur) », in P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, *op. cit.*, t. XIII, p. 340.

⁸ Balzac rend hommage à cet axiome de Monnier à la fin de sa *Théorie de la démarche* [1833], *op. cit.*, p. 82. Paolo Tortonese rappelle que ce mot de Monnier, si souvent cité, n'apparaît pas dans ses *Scènes* (*Ibid.*, p. 110), nous ne l'avons pas davantage trouvé dans *Grandeur et décadence*. Cette réplique, probablement improvisée, a dû être reprise par Monnier acteur. Paolo Tortonese indique qu'elle apparaît au bas d'une lithographie de 1861 (*Ibid.*).

⁹ H. Monnier, « Un Dîner bourgeois », in *Scènes populaires...*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰ H. Monnier, G. Vaez, *Grandeur et décadence de M. Joseph Prudhomme, comédie en cinq actes et en prose, représentée pour la première fois sur le théâtre impérial de l'Odéon le 23 novembre 1852*, Paris, Michel Lévy frères, 1853, p. 57.

¹¹ H. Monnier, « La Cour d'assise », in *Scènes populaires...*, *op. cit.*, p. 80.

seras la femme d'un écrivassier » ; « J'aurai un gendre décoré »¹. Ces expressions caractéristiques de Prudhomme, bien sûr non exhaustives, fascineront Balzac et Flaubert et ils s'en souviendront lorsqu'il s'agira de rendre le discours de la bourgeoisie.

Dans *Illusions perdues*, nous trouvons un avatar de Prudhomme en M. Postel, pharmacien d'Angoulême, « aussi bête qu'il était bon homme » (133). Champfleury n'usait pas d'autres termes pour décrire Prudhomme qui « quoiqu'il ait accumulé en lui une effroyable provision de sottises, a un fonds de bonhomie² ». Postel se distingue par sa phraséologie ridicule à force de vouloir être distinguée, et c'est avec un « air cérémonieux » qu'il lance ce compliment naïvement équivoque à Lucien : « Elle est fameusement jolie, votre sœur ! Vous n'êtes pas mal non plus ! Votre père faisait tout bien » (134), avances mal déguisées et soucieuses des convenances, à la manière de celles de Prudhomme qui, tout en proposant à sa jeune voisine de diligence : « croisons nos jambes³ », se récrie : « rions, badinons... mais n'allons pas plus loin⁴ ».

Comme Prudhomme, Postel, respectueux des honneurs officiels, est fort impressionné par la présence des personnalités régionales réunies lors de la fête organisée à Angoulême en l'honneur de Lucien : « Comment ! le préfet, le receveur général, le colonel, le directeur de la Poudrerie, notre député, le maire, le proviseur, le directeur de la fonderie de Ruelle, le président, le procureur du Roi, M. Millaud, toutes les autorités viennent d'arriver ! ... » (732). Il a de quoi être ravi par la louange portée à l'ordre monarchique – « à la Légimité ! », « Vive le Roi ! » – ainsi que par la teneur morale de l'éloge adressé à Lucien qui « a eu le courage de donner les bons principes ! » (732). Il est en cela un parfait homologue de Prudhomme qui manifeste pompeusement devant le tribunal son « attachement sans bornes au Roi [...] à la gendarmerie [...] à tout ce qui peut contribuer à notre bonheur, le Roi, les autorités constituées, la gendarmerie et son auguste famille⁵ ».

De même, dans *L'Éducation sentimentale*, le père Roque est, à plus d'un titre, le digne confrère de Prudhomme, et ce dès sa première réplique – « Serviteur, messieurs ! » (64) – qui rappelle, parmi d'autres apparitions de cette formule chez Monnier, l'entrée de Prudhomme chez Madame Joly : « Messieurs, je suis votre serviteur⁶ ». Son désir d'élever sa position par le

¹ H. Monnier, G. Vaez, *Grandeur et décadence...*, op. cit., p. 73 et 108.

² Champfleury, *Henry Monnier...*, op. cit., p. 202.

³ H. Monnier, « Le Voyage en diligence », in *Scènes populaires...*, op. cit., p. 146.

⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁵ H. Monnier, « La Cour d'assise », in *Scènes populaires...*, op. cit., p. 79-80.

⁶ H. Monnier, « Le Dîner bourgeois », in *Scènes populaires...*, op. cit., p. 111.

mariage de sa fille – « il voulait que sa fille fût comtesse » (368) – rappelle également la trame de *Grandeur et décadence*, où la mère Prudhomme rêve de voir sa fille devenir « baronne¹ ». Enfin, c'est avec zèle que Roque rejoint la Garde nationale (502), honneur dont se vante également M. Prudhomme, qui assure en être « dès sa première institution, sous M. de La Fayette² ».

Cependant, Flaubert rompt assez radicalement avec Monnier et transforme un bourgeois ridicule et inoffensif en un bourgeois non moins ridicule, mais peu soucieux de la morale et dangereux. Roque vit en concubinage avec sa bonne (64), manœuvre habilement les biens hypothéqués de Dambreuse pour son propre profit (368), et finit par tuer cruellement un jeune prisonnier quémandant du pain (502), ce qui l'éloigne définitivement de la bonasserie fondamentale de Prudhomme³. À travers le comportement geignard de Roque qui, de retour chez lui, se met au lit et se laisse dorloter, s'exclamant « je suis trop sensible » (504), Flaubert souligne avec une ironie amère que la bonhomie prudhommesque n'est qu'une façade et met en lumière toute la violence latente d'une bourgeoisie qui devient actrice des changements sociaux et politiques à l'aube du coup d'État : « M. Roque voulait pour gouverner la France un “bras de fer” » (510)⁴.

Cette distance prise avec Monnier est déjà perceptible dans *Illusions perdues*, puisque Postel, s'il reste résolument bonhomme et convenable, n'est pas un rouage essentiel du récit. L'ineptie du pharmacien est comme une goutte d'eau dans l'océan des dangereux courants des systèmes social et économique passés sous la loupe du romancier. Les *Scènes de La Comédie humaine* se distinguent radicalement des *Scènes* de Monnier dont les péripéties ne sauraient porter à conséquence⁵. L'œuvre de Monnier n'en reste pas moins un indéniable modèle pour la représentation balzacienne de la petite bourgeoisie⁶. Le romancier a d'ailleurs plusieurs fois

¹ H. Monnier, G. Vaez, *Grandeur et décadence*..., op. cit., p. 12.

² H. Monnier, « Le Voyage en diligence », in *Scènes populaires*..., op. cit., p. 147.

³ Si Prudhomme ne manifeste jamais la cruauté d'un Roque, Monnier a peut-être inspiré Flaubert par certaines de ses scènes, plus crues et teintées d'humour noir, telle « L'Exécution », dans laquelle Titi et Lolo, deux gamins de Paris, suivent avec un plaisir malsain la charrette des têtes coupées : « nous ouvrirons les paniers, nous y toucherons ; c'est comme ça qu'on j'ai des cheveux du dernier », « L'Exécution », in *Scènes populaires*..., op. cit., p. 99.

⁴ A ce sujet, voir A. Raitt, *Gustavus Flaubertus Bourgeoisophobus, Flaubert and the Bourgeois Mentality*, Oxford ; Bern, Peter Lang, 2005, p. 123-126.

⁵ Postel, le pharmacien de Balzac, reste toutefois, par sa naïveté et son inconséquence, plus proche du Prudhomme de Monnier que ne l'est Homais, le pharmacien de Flaubert. Il faut rappeler pourtant que Monnier demanda à Flaubert l'autorisation de porter *Madame Bovary* à la scène, songeant à incarner Homais dont la parenté avec Prudhomme a été de multiples fois soulignées, témoin la concordance de la phrase finale de *Madame Bovary*, « il vient de recevoir la croix d'honneur » avec la fin de *Grandeur et décadence* où Prudhomme s'exclame : « j'aurai un gendre décoré ! ». Cependant, Alan Raitt a bien montré que Flaubert cherchait avant tout à éviter une ressemblance trop prononcée avec Monnier, faisant d'Homais un personnage profondément ambigu et retors, voir A. Raitt, *Gustavus Flaubertus Bourgeoisophobus*..., op. cit., p. 24-26.

⁶ Voir A.-M. Meininger, « Balzac et Henry Monnier », art. cit., p. 217-244 ; S. Le Men, « Balzac et les illustrateurs », art. cit., p. 107-118.

songé à s'emparer du personnage de Prudhomme¹, mais ce projet, jamais achevé, montre la difficulté de s'emparer d'un type qui, sans cesse, menace la création de tomber dans la pure sténographie du bourgeois, rendant impossible toute épaisseur dramatique.

Le dispositif des *Scènes* développe des dialogues spirituels, mais présente des intrigues sommaires². Si Monnier sait « surprendre les mœurs, les attitudes, les galbes, les langages, les secrets de ces natures si diverses et si pittoresques³ » qui composent la petite bourgeoisie du XIX^e siècle, rien ne polit la trivialité du matériau initial, et les caractères, pris sur le vif, n'évoluent ni ne prennent de l'épaisseur au fil de l'histoire qui, souvent, s'interrompt de manière arbitraire. Baudelaire note que, derrière « le charme cruel du daguerréotype » qui caractérise les *Scènes populaires*, « Monnier ne sait rien créer, rien idéaliser, rien arranger »⁴. Nous trouvons le même constat chez Gautier, résumé en une formule lapidaire : « Ce n'est plus de la comédie, c'est de la sténographie⁵ ». Champfleury, en réponse aux critiques de Baudelaire, soulève l'idée intéressante que l'œuvre de Monnier constitue une excellente matrice – un « fragment de comédie » – qui, par sa neutralité – « l'auteur n'y apporte aucune prétention » – , offre aux écrivains de précieuses « indications de scènes de mœurs » en attente de trouver leur développement littéraire⁶.

Balzac, lorsqu'il fait de Monnier un modèle, ambitionne le développement de la structure, de l'intrigue et des caractères qu'il estime trop sommaires. Gautier différencie ainsi Balzac et Monnier sur le plan du relief donné à la description :

Comme tout artiste supérieur, [Balzac] donne aux objets copiés le caractère, qui est aux choses ce que le style est à l'idée. Il fait le portrait, non le daguerréotype, défaut où tombent quelques fois de très fins observateurs, Henry Monnier par exemple, dont les descriptions de portiers tirent le cordon toutes seules !⁷

Balzac se saisit donc de la platitude des *Scènes* de Monnier pour mieux la transcender. Boris Lyon-Caen a montré que le romancier tire parti de « l'horizontalité d'un univers tout en surface » en « rend[ant] saillantes les formes du roman », notamment par le « remodelage

¹ Selon Balzac, Monnier n'a pas su se montrer digne de sa créature : « [...] il n'y a plus d'inquiétude sur le personnage ; j'ai pour moi un rire certain. Seulement, il faut assassiner Monnier, et que mon Prudhomme soit le seul Prudhomme. Il n'a fait, lui, qu'un misérable vaudeville à travestissements ; moi, je ferai cinq actes au Théâtre-Français », écrit-il à Mme Hanska les 10-12 octobre 1837, *Lettres à l'étrangère*, Paris, Calmann-Lévy, 1899, t. I, p. 431.

² A.-M. Meininger, préface aux *Scènes populaires*..., *op. cit.*, p. 27.

³ H. de Balzac, « Gavarni », *La Mode*, le 2 octobre 1830, in *Œuvres diverses*, *op. cit.*, p. 778.

⁴ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, *op. cit.*, p. 558. A partir de cette analyse littéraire, il juge, sans s'y attarder, que ses dessins sont « généralement froids et durs », *Ibid.*

⁵ Th. Gautier, « Préface » à H. Monnier, *Paris et la province*, Paris, Garnier frères, 1866, n. p.

⁶ Champfleury, *Henry Monnier*..., *op. cit.*, p. 258.

⁷ Th. Gautier, « III. Janvier 1849 », *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, *op. cit.*, t. VI, p. 38.

constamment outré » des personnages¹. Ce processus de mise en exergue suppose donc une prise de distance d'avec les *Scènes* d'Henry Monnier, mais aussi d'avec ses caricatures.

En effet, lithographies à la plume, les caricatures de Monnier anticipent le style de la « ligne claire » se caractérisant par un trait noir régulier, des contours fermes, une absence de mise en relief, une simplicité des figures et une géométrie des décors². Ce traitement de l'espace est parfois adopté par Balzac, et nous pouvons comparer quelques descriptions d'*Illusions perdues* avec les décors de la série *Mœurs administratives* (1828) de Monnier³. Si cette série marque plus spécifiquement la rédaction des *Employés*⁴, on en trouve trace dans *Illusions perdues*. De ces planches qui proposent un espace fortement géométrisé (fig. 22) peut par exemple être rapprochée la description de la boutique de Dauriat, laquelle, « divisée en deux parties [...] offr[e] un vaste magasin à sa librairie, et l'autre portion lui ser[t] de cabinet » (356). Comme Monnier, Balzac détache sans artifice les groupes de silhouettes anonymes sur ce fond : « Les imprimeurs, les papetiers, et les dessinateurs, groupés autour des commis, les questionnaient sur des affaires en train ou qui se méditaient » (357).

De même, on peut rapprocher la planche « Deux heures », qui montre l'étude peuplée des seuls chapeaux des employés, de l'attente de Lucien dans les bureaux vides de la rédaction de Finot. Comme chez Monnier, Lucien a une vue d'ensemble de l'espace et de son agencement :

Le bureau de rédaction offrit à ses regards avides une table ronde couverte d'un tapis vert, et six chaises en merisier garnies de paille encore neuve [...] Sur la cheminée, une glace, une pendule d'épicier couverte de poussière, deux flambeaux où deux chandelles avaient été brutalement fichées, enfin des cartes de visite éparses. (320)

Cependant, Balzac rend cet espace signifiant par les détails du décor et les réflexions qu'ils engendrent chez Lucien, rompant ainsi avec l'espace trop plat et géométrique des lithographies de Monnier :

¹ B. Lyon-Caen, « Balzac, une épistémologie en devenir », art. cit., p. 299.

² La caricature de Monnier doit beaucoup à celle d'outre-manche, marquée notamment par son admiration pour Cruikshank, voir A. Marie, *Henry Monnier (1799-1877)* [1931], Genève, Slatkine Reprints, 1983, p. 27-35.

³ H. Monnier, *Mœurs administratives*, op. cit.

⁴ A.-M. Meininger, « Balzac et Henry Monnier », art. cit., p. 221-22.

Le petit carreau de cette pièce, mis en couleur, n'avait pas encore été frotté ; mais il était propre, ce qui annonçait une fréquentation publique assez rare [...] Sur la table grimaçaient de vieux journaux autour d'un encrier où l'encre séchée ressemblait à de la laque et décoré de plumes tortillées en soleils. Il lut sur de méchants bouts de papier quelques articles [...] il admira des caricatures dessinées assez spirituellement [...] (320)

Le dialogue qui suit s'inspire mais se démarque aussi des répliques des *Scènes* de Monnier. Le jeune homme y rencontre le caissier du journal, Giroudeau, qui se présente d'emblée selon son grade militaire, « capitaine aux dragons de la Garde, parti simple cavalier à l'armée de Sambre-et-Meuse, cinq ans maître d'armes au premier hussards, armée d'Italie ! » (324). Prudhomme se comporte de même face à son voisin de diligence : « j'ai été réquisitionnaire, moi qui vous parle, monsieur, puis de la garde nationale dès sa première institution, sous M. de La Fayette¹ ». Le caissier, par sa façon incongrue et prolifique digne des discours de Prudhomme, apparaît plus ridicule que sérieux aux yeux de Lucien. Pourtant, il file la métaphore militaire et analyse la situation du journal avec une subtilité inabordable à l'esprit étroit de M. Prudhomme :

Ah ça, les abonnés ne m'ont pas l'air d'arriver en colonne serrée, je vais quitter le poste [...] Quant aux rédacteurs, c'est de singuliers pistolets, de petits jeunes gens dont je n'aurais pas voulu pour des soldats du train [...] Or donc, mon petit, nous avons différents corps dans les rédacteurs [...] Vous voilà comme tous les conscrits qui veulent être maréchaux de France ! (323-324)

Du côté de la description physique des personnages, Balzac brosse simplement la silhouette de Giroudeau en se focalisant sur quelques traits de son visage et sur son costume : « un vieil officier décoré, le nez enveloppé de moustaches grises, un bonnet de soie noire sur la tête, et enseveli dans une ample redingote bleue comme une tortue sous sa carapace » (320). De la même manière, Monnier décrivait en quelques mots Prudhomme dans la liste des personnages du *Roman chez la portière* : « cheveux rares et ramenés ; lunettes d'argent [...] habit noir ; gilet blanc, les jours fériés ; bas blancs ; pantalons noirs ; souliers lacés² ». Il faut néanmoins remarquer que ce type de description, elliptique, du physique est relativement rare chez Balzac qui préfère souvent détailler ses portraits-charge pour les rendre plus saillants. Enfin, notons que Balzac creuse encore l'écart avec Monnier par l'épaisseur et la complexité qu'il donne à Giroudeau. Alors que Prudhomme reste invariablement le même au fil des situations, le caissier, oncle de Finot, s'avère être une figure bien plus retorse que cette première rencontre le laissait supposer, ainsi que l'explique Lousteau à Lucien :

¹ H. Monnier, « Le Voyage en diligence », in *Scènes populaires...*, op. cit., p. 147.

² H. Monnier, « Le Roman chez la portière », in *Scènes populaires...*, op. cit., p. 44.

Giroudeau, qu'au premier abord on prendrait pour un niais, a précisément assez de finesse pour être un compère indéchiffrable. Il est en vedette pour empêcher que nous ne soyons assommés par les criailleries, par les débutants, par les réclamations, et je ne crois pas qu'il y ait son pareil dans un autre journal. (486)

Lucien, qui a été victime de cette interdiction d'accès maintenue par Giroudeau, ne peut que constater : « il joue bien son rôle, [...] je l'ai vu à l'œuvre » (486). La duplicité du personnage et son progressif dévoilement à l'intelligence du lecteur montre bien comment Balzac opacifie la lisibilité des scènes et personnages de Monnier, s'en détache pour proposer un univers romanesque qui apparaît, ainsi que le note Boris Lyon-Caen, « comme différence, comme écart, comme relation, comme inflexion¹ ». Balzac engage ainsi son lecteur à constamment revoir et affiner ses compétences de déchiffrement des corps, attitudes et propos dont le narrateur brosse la caricature.

De même, Flaubert cherche à se distancer de la simplicité des personnages de Monnier. Si Balzac « réenchante la fiction, sur les bases nouvelles d'une attention portée à l'horizontalité² », Flaubert utilise la platitude de Monnier en vue de dénoncer les artifices enchanteurs, clichés de la fiction. Ainsi, il s'inspire directement de « L'Enterrement » de Monnier dont il reprend textuellement la réplique du commissaire des morts : « Messieurs, quand il vous fera plaisir³ », pour la placer dans la bouche du maître de cérémonie de l'enterrement de M. Dambreuse (560). Monnier met l'accent sur les conversations des bourgeois qui causent affaires sans égards pour les convenances attendues – « c'est moi qui ai pris le fonds de M. Chevalier [...] »⁴ –, propos que Flaubert transfère dans le domaine de la haute finance : « on ne causait que du refus d'allocation fait par la Chambre au Président » (562). Le narrateur mentionne le compte rendu de la cérémonie projeté par Hussonnet qui tournera « en blague, tous les discours » (565) comme l'a fait Henri Monnier dans « L'Enterrement ». Flaubert adresse ainsi un clin d'œil à la poétique mystificatrice du caricaturiste de laquelle il s'inspire.

Néanmoins, ce rapprochement ne doit pas faire oublier la profonde différence entre les répliques aussi plates que les bourgeois qui les prononcent dans « L'Enterrement » de Monnier et la narration flaubertienne dont les dialogues ne prennent jamais le pas sur le récit qui les enchâsse. Aux attitudes des financiers du cortège, Flaubert oppose une description du cimetière

¹ B. Lyon-Caen, « Balzac, une épistémologie en devenir », art. cit., p. 299.

² *Ibid.*, p. 297.

³ H. Monnier, « L'Enterrement », in *Galerie d'originaux*, Leipzig, A. Durr, 1858, p. 114.

⁴ *Ibid.*, p. 115.

teintée d'une sombre ironie lyrique. De plus, le romancier songe moins à appuyer la parenté de son cortège funèbre avec la scène de Monnier qu'il appelle à un rapprochement avec une autre référence intertextuelle : *Le Père Goriot*. Il substitue ainsi au désespoir et à la fière détermination de Rastignac l'attitude nonchalante et passive de Frédéric qui « admir[e] le paysage pendant qu'on pronon[ce] les discours » (564)¹. Tout en s'appuyant sur l'ineptie et la petitesse des comportements qui sont au cœur des scènes de Monnier et qui témoignent d'un recul ironique, Flaubert engage son lecteur à se distancier encore d'un pas. Derrière la sténographie satirique d'un cortège funèbre, il lui propose une réflexion intertextuelle sur la poétique du roman d'apprentissage qu'est *Le Père Goriot* et met à mal la représentation romantique de la volonté acharnée qui caractérise Rastignac, ce jeune héros ambitieux.

Balzac et Flaubert trouvent donc dans l'œuvre de Monnier une « horizon(talité) du superficiel² » qui les fascine mais qu'ils cherchent à dépasser, en lui donnant une épaisseur et une complexité absentes des *Scènes* du caricaturiste. Cette inflexion, chez Flaubert, sert également une réflexion métafictionnelle, la satire de la platitude bourgeoise induisant un recul susceptible d'attirer l'attention sur une ironie d'un autre ordre, portée sur les poncifs romanesques. Toujours est-il que la caricature pensée sur le modèle d'une « scène dessinée à la plume » se définit sur le modèle du théâtre, et ce qui nous intéressera ici est qu'elle se dote, par ce rapprochement, d'une dimension dynamique et temporelle. Lorsque Larousse décrit des caricatures, il les transpose très naturellement en de petites saynètes où sont perçus le mouvement des personnages et le développement d'une intrigue :

Mollement étendue dans un fauteuil, madame lit un roman. Survient monsieur, en simple caleçon, tenant à la main une culotte veuve de boutons. Mais c'est en vain qu'il place ce vêtement indispensable sous les yeux de sa femme, celle-ci continue sa lecture et ne daigne pas descendre à d'aussi prosaïques détails. Enfin, notre homme éclate : « Je me fiche bien de votre Mme Sand, qui empêche les femmes de raccommorder les pantalons et qui est cause que les dessous de pied sont décosus !... Il faut rétablir le divorce ou supprimer ces auteurs-là ».³

¹ Pierre-Marc de Biasi, en note, commente : « C'est du haut de cette colline que Rastignac, dans les dernières lignes du *Père Goriot*, lance son fameux défi à la bonne société de la Restauration : « A nous deux, maintenant ! » Flaubert récrit la scène. En 1851, les héros sont fatigués : Paris est ici vu de très loin, sans désir, par un jeune homme qui s'ennuie un peu et considère la capitale en « artiste » comme un simple « paysage ». La promesse d'un brillant mariage avec Mme Dambreuse pourrait induire chez Frédéric un projet de conquête sociale. Il n'en est rien. [...] », *Ibid.*

Rappelons que Balzac se pastiche lui-même dans *Illusions perdues*, lorsqu'il met en scène Lucien enterrant Coralie au Père-Lachaise : « Lucien demeura seul jusqu'au coucher du soleil, sur cette colline d'où ses yeux embrassaient Paris. “Par qui serai-je aimé se demanda-t-il. Mes vrais amis me méprisent. Quoi que j'eusse fait, tout de moi semble noble et bien à celle qui est là ! Je n'ai plus que ma sœur, David et ma mère ! Que pensent-ils de moi, là-bas ? ” » (586). L'abattement et les doutes de Lucien l'éloignent de la détermination d'Eugène, mais ne l'apparentent pas pour autant à Frédéric qui admire le paysage comme un touriste.

² B. Lyon-Caen, « Balzac, une épistémologie en devenir », art. cit., p. 296.

³ P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., t. III, p. 396.

La caricature est donc un art visuel qui intègre les dimensions discursives, temporelles et dynamiques propres à l'art dramatique. Alain-Marie Bassy, s'appuyant sur l'exemple d'Henry Monnier, explique que la dramaturgie, la légende sous forme de dialogue et l'articulation des caricatures en série concourent à « donner à l'image une temporalité »¹. Michel Melot a noté que la caricature exploite la plupart des procédés scéniques de la comédie², parmi lesquels le comique de mots, de situation et de gestes.

Le comique de gestes

Evoquons tout d'abord le comique de gestes, commun à la comédie, au roman et à la caricature. Thierry Groensteen a noté l'intérêt de Töpffer pour les petits traités de gestuelle publiés à l'attention des acteurs³ et Philippe Kaenel a montré que Töpffer conçoit ses histoires en estampes en même temps qu'il rédige, met en scène et joue ses propres pièces de théâtre. L'historien de l'art souligne que « dans son œuvre graphique, de nombreux indices attestent de la prégnance du modèle scénique⁴ ». Au XIX^e siècle, on applique d'ailleurs le terme de caricature à toute « plaisanterie en action » relayée par une gestuelle parodique du sujet que l'on souhaite charger⁵. La caricature naît d'une imitation de la personne, décalée par l'exagération des gestes et attitudes afin de signaler l'intention comique ou satirique. C'est en ce sens que les Goncourt décrivent le personnage du Garçon inventé par le jeune Flaubert, « qui représentait la blague du matérialisme et du romantisme, la caricature de la philosophie d'Holbach » et dont le comique consistait d'une part dans la « parodie des causes célèbres », d'autre part dans « le rire saccadé et strident » et les « gestes d'automate »⁶.

La gestuelle caricaturale est souvent calquée sur celle des acteurs comiques, les imitations de Prudhomme sont d'ailleurs monnaie courante dans les dîners littéraires⁷. On se rappelle qu'Hussonnet signale l'intention satirique de ses commentaires sur les manifestations

¹ A.-M. Bassy, « Images en abyme. Prudhomme-Monnier-Prudhomme », in *L'Image à la lettre*, éd. N. Preiss et J. Raineau, Paris, Éditions des Cendres ; Paris-Musées, 2005, p. 118. A.-M. Bassy montre ensuite que les *Scènes populaires* sont une forme de « sketch » dans « sa double acception, littéraire et graphique », *Ibid.*, p. 120.

² M. Melot, *L'Œil qui rit...*, *op. cit.*, p. 144.

³ Th. Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014, p. 126.

⁴ Ph. Kaenel, « Paradoxe sur le comédien : Rodolphe Töpffer, la physiognomonie et le théâtre », in *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, actes du colloque des 14, 15 et 16 mai 2002, *Les cahiers du musée de la musique*, n° 4, 2003, p. 134.

⁵ « La charge, en langage d'atelier », nous dit J. Chaudes-Aigues dans « Le Rapin », « signifie grosse plaisanterie en action », *Les Français peints par eux-mêmes*, *op. cit.*, t. I, p. 34.

⁶ J. et E. de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, *op. cit.*, t. I, p. 551.

⁷ Voir par exemple le *Journal* des Goncourt du 23 août 1860, *op. cit.*, t. I, p. 591. Les caricaturistes sont par ailleurs des hôtes privilégiés des soirées mondaines, et les Goncourt évoquent l'album de Nieuwerkerke qui contient « les caricatures de tous les gens qui viennent chez lui [...] aquarellés le soir chez lui, à la lampe, d'après nature, par Giraud, avec un modelage extraordinaire – des fantaisies très remarquable d'ironie, de coups de gouache les plus hardis et les plus heureux, des grossissements de ressemblance qui font vivre la physionomie », le 3 janvier 1863, *Ibid.*, p. 916.

révolutionnaires en « écart[ant] le bras largement, comme Frédérick Lemaître dans Robert Macaire » (78), et, une fois la révolution passée à « faire Prudhomme sur une barricade » (514). La caricature s’empare des gestes outrés des acteurs comiques, et une dynamique imprègne alors la scène, toute fixe que soit l’image.

L’art de suggérer le mouvement par la vigueur du trait est renforcé par l’exagération des actions. Chez Daumier, une épouse menace son mari infidèle levant une chaise au-dessus de sa tête, prête à l’assommer : « Ah tu dis que tu passes la nuit à ton bureau ! et tu vas à Musard, avec des gourgandines !¹ ». Devant les allusions railleuses de Rosanette qui visent sa relation avec Mme Arnoux, Frédéric songe à « l’assommer avec la pendule » (584). L’exagération de ce geste simplement projeté suffit à placer cette scène de ménage sous le signe de la caricature.

Le comique de geste et ses conséquences font le dynamisme de caricatures et de scènes romanesques où les objets volent en tous sens. Sur une planche de Clément Pruche, deux groupes de garçons boulangers se lancent pains, brioches et autres pâtisseries en guise de projectiles². Dans *L’Éducation sentimentale*, une discussion entre Frédéric et Cisy dégénère, et Frédéric, à court d’arguments, finit par « lui lan[cer] son assiette au visage » : « Elle passa comme un éclair par-dessus la table, renversa deux bouteilles, démolit un compotier, et, se brisant contre le surtout en trois morceaux, frappa le ventre du vicomte [...] » (340). On imagine parfaitement cette scène représentée en caricature, dessin où nous verrions le tracé de la trajectoire de l’assiette, les bouteilles renversées, le compotier en morceaux et l’éclat de faïence butant contre le ventre rebondi du vicomte.

Quant au comique de situation, il se remarque particulièrement chez un caricaturiste comme Gavarni qui ne recourt pas aux déformations du corps et très peu au comique de gestes. Il est en revanche le roi du quiproquo, et nous nous arrêterons ici d’une part sur le rôle visuel tenu par les accessoires et d’autre part sur le traitement des espaces, le jeu du montré et du caché.

Le quiproquo selon Gavarni

Roland Chollet, au sujet de la fameuse scène d’*Illusions perdues* où Camusot suspecte la présence d’un amant chez Coralie à partir des bottes de Lucien, rappelle que le thème de

¹ H. Daumier, « Ah, tu dis que tu passes la nuit à ton bureau ! Et tu vas à Musard, avec des gourgandines !... », *Mœurs conjugales*, *Le Charivari*, le 8 mars 1840, LD 641.

² C. Pruche, « Grrrrrandes hostilités ! où les pâtronets et les mitrons de mauvaise pâte se disputent à coups de feuilleté la suprématie de la brioche !!!... », *Caricature du jour*, *La Mode*, le 15 Septembre 1842, conservée au Musée Carnavalet, n° G34814.

« l'amant dans le placard » est rebattu en littérature (*Faublas*), et largement illustré par l'estampe du XVIII^e siècle¹. Sans cesse réactualisée, notamment par Musset dans *Le Chandelier*, cette situation comique est aussi exploitée par Gavarni, par exemple dans cette caricature où le rôle principal est tenu par les bottes qui, devant la porte, annoncent le rendez-vous érotique se déroulant derrière (fig. 23)². Les bottes sont mises en valeur par le dessin précis de Gavarni, de même que, chez Balzac, les détails descriptifs leur confèrent une présence particulière :

La paire de botte n'était pas de ces demi-bottes en usage aujourd'hui, et que jusqu'à un certain point un homme distrait pourrait ne pas voir ; c'était, comme la mode l'ordonnait alors de les porter, une paire de bottes entières, très élégantes et à glands, qui reluisaient [...] et où se reflétaient les objets comme dans un miroir. (417)

Les bottes, chez Gavarni et Balzac, sortent du statut d'accessoires pour tenir un rôle. « Excusez ! », s'exclame avec dépit le jeune homme qui, dans cette lithographie de Gavarni, semble s'adresser à ce couple de chaussures serrées l'une contre l'autre. Dans *Illusions perdues*, ce sont les bottes de Lucien qui « disent bien des choses » et « cr[èvent] les yeux » (417) de Camusot. Le mensonge de Coralie, qui assure qu'elles font partie de la panoplie de son prochain costume, ne convainc pas pleinement son protecteur, et c'est aux bottes que reviendra le rôle de confirmer ses soupçons : « [il] reconnut, le long des bottes de Lucien, le fil de couleur » (438) qui avait déjà attiré son attention. La perspicacité du trompé ne diminue en rien son ridicule, ce que souligne la franche ironie avec laquelle Coralie avoue son affront. De même, c'est du mari trompé que rit le spectateur dans cette autre planche de Gavarni où l'époux légitime découvre une paire de bottes dans le placard de sa femme³.

Dans *L'Éducation sentimentale*, Frédéric, en visite chez Rosanette, s'interroge d'abord devant « un chapeau d'homme, un vieux feutre bossué, gras, immonde » dont le rôle dramaturgique est souligné : « il semblait dire : “Je m'en moque après tout ! Je suis le maître !” » (218). Malgré cet indice, le héros ne fait pas le lien entre le « parapluie », la « paire de socques » (221) qui attire son attention sur le palier, et la présence probable d'Oudry dans la chambre de la lorette, pourtant annoncée explicitement par Arnoux durant le bal. Il est trompé par Rosanette qui assure que ces chausses appartiennent à La Vatnaz, en même temps que « d'un brusque clin d'œil » elle signifie à celle-ci de ne pas démentir (221). La crédulité de

¹ R. Chollet, « Introduction », *Illusions perdues, La Comédie humaine, op. cit.*, t. V, p. 49-50.

² Gavarni, « Excusez ! », *Les Étudiants de Paris, Le Charivari*, le 23 janvier 1840, AB 634.

³ Gavarni, « Ah ! », *Interjections, Le Figaro*, le 14 juillet 1839, AB 1168.

Frédéric est aussi ridicule que celle de ce bourgeois de Daumier qui, se promenant dans les blés, tombe nez-à-nez avec un chapeau d'homme et une capote de femme abandonnés à terre, et s'écrie : « les malheureux seraient-ils allés se suicider dans les blés !¹ ». Les rubans dénoués de cette capote amoureusement serrée contre le haut de forme rendent ces couvre-chefs aussi parlants que celui du père Oudry.

Pierre-Marc de Biasi note que l'ensemble de cette scène de Flaubert tient du vaudeville, et qualifie à juste titre « d'indication scénique » la parenthèse narrative : « (d'autres portes, en même temps, s'ouvraient et se refermaient) » (218). Le jeu du montré et du caché que permet le décor théâtral est également exploité par la caricature. Chez Gavarni, un jeune homme interdit l'entrée à un ami sous prétexte d'être « en affaire, avec [son] oncle », alors que nous voyons, tapie derrière la porte, sa jeune amante². De même, on sait Lucien caché dans le cabinet de toilette de Coralie à l'arrivée de Camusot (416), et on goûte le manège de Rosanette qui « fait passer Frédéric par la cuisine » (218), « l'introdui[t] dans son cabinet de toilette » (218), le reconduit « dans l'antichambre » (221), évitant soigneusement qu'il n'entre dans sa chambre : « Frédéric n'entendit rien, ne vit rien » (220). Le comique repose sur la connivence du lecteur/spectateur qui a conscience du décalage entre la perception du personnage et la réalité de la situation – on retrouve la notion d'écart propre à la caricature –, décalage qui se manifeste à travers des accessoires plus parlants que les acteurs et un jeu sur les espaces dévoilant aux spectateurs ce qu'ils cachent au personnage caricaturé.

Le caricaturiste est donc un metteur en scène. Monnier l'a bien compris et développe le personnage de Prudhomme sur les planches en vue de servir une esthétique de la mystification³. Gautier, pourtant peu enclin à louer l'œuvre du caricaturiste, encense cette reprise du personnage :

¹ H. Daumier, « – Un chapeau... deux chapeaux... les malheureux seraient-ils allés se suicider dans les blés ! », *Les Bons Bourgeois, Le Charivari*, le 4 février 1847, LD 1510.

² Gavarni, « – Mon cher ami, je suis en affaire, avec mon oncle... », *Les Étudiants de Paris, Le Charivari*, le 13 décembre 1839, AB 628.

³ Nathalie Preiss rapproche la blague et la mystification : « jouant l'exhibition contre la dissimulation, combinant inflation et déception, la blague apparaît comme la vitrine d'une époque riche en révolutions-mystifications, en spéculations, circulations et expositions », *Pour de rire !...*, *op. cit.*, p. 63. Elle rappelle que Monnier associe Macaire et Prudhomme comme incarnations de la vanité et de la bêtise. Elle cite également les Goncourt qui, dans *Manette Salomon*, notent : « La blague, qui a créé un jour de génie Prudhomme et Robert Macaire », *Ibid.*, p. 59.

Toutes les fois que Monnier joue, il attire au théâtre un public spécial d'artistes et de connaisseurs, mais son jeu est trop fin, trop vrai, trop naturel pour amuser beaucoup la foule. Les Prudhommes de la salle sont étonnés de voir rire de celui de la scène : ils ont des idées pareilles, ils s'expriment ainsi et s'étonnent qu'on trouve ces façons ridicules¹.

Les caricatures et les scènes d'Henry Monnier ne seraient pas restées dans les mémoires sans le jeu d'acteur qui l'a rendu célèbre et son art de la mystification qui intéressera autant Balzac que Flaubert.

La mystification selon Henry Monnier

Dans les salons ou sur les planches des théâtres, Henry Monnier se distingue par son talent pour la mystification. Champfleury y consacre un chapitre entier dans sa biographie de l'artiste et explique qu'elle entretient des liens étroits avec sa caricature. En effet, elle « lui fourn[is] des expressions de physionomies nettement accentuées nécessaires à l'exercice de son art² » :

Les tournées d'Henry Monnier en omnibus furent les plus fécondes en résultats relatifs à son art. La population nomade des voyageurs de toute classe, le petit monde divers qui met parfois en présence le prêtre, le juge, le soldat, le bourgeois, l'ouvrier, le voleur, fournissaient un champ fertile en observations au caricaturiste, par les contestations entre gras usurpant la place de maigres, par les histoires intimes que quelques voyageurs tiennent à conter à leurs voisins, par les intrigues qu'un homme entreprenant esquisse avec une jeune beauté.³

La mystification caractérise aussi le jeu d'acteur de Monnier qui incarne les prototypes de ses futures *Scènes*, lors de soirées mondaines⁴. Flaubert, rompu depuis l'enfance à cette pratique de la caricature vivante à travers le personnage du Garçon, évoque dans une lettre à Baudelaire les soirées où il « rivalise de stupidité avec Henri Monnier », proposant des charges de l'opinion publique : « Voilà. Les bourgeois *craignent* la guerre, et les omnibus roulent sous ma fenêtre »⁵. Balzac est lui-même resté célèbre pour ses charges jouées devant ses hôtes. Gautier les qualifie de *caricatures* et prend plaisir à les évoquer :

¹ Th. Gautier, préface à H. Monnier, *Paris et la province*, Garnier Frères, 1866, n. p.

² Champfleury, *Henry Monnier...*, *op. cit.*, p. 147.

³ *Ibid.*, p. 148-49.

⁴ H. de Balzac « Un Dîner bourgeois... », *art. cit.*, p. 658 ; Champfleury, *Henry Monnier...*, *op. cit.*, p. 147-157.

⁵ G. Flaubert à Ch. Baudelaire, le 19 février 1859, in *Correspondance*, *op. cit.*, t. III, p. 17.

À mesure qu'il parlait, son teint se colorait, ses yeux devenaient d'un lumineux particulier, sa voix prenait des inflexions différentes, et parfois il se mettait à rire aux éclats, égayé par les apparitions bouffonnes qu'il voyait avant de les peindre. Il annonçait ainsi, comme par une sorte de fanfare, l'entrée de ses caricatures et de ses plaisanteries, - et son hilarité était bientôt partagée par les assistants¹.

Henry Monnier thématise ce lien entre mystification et caricature dans *Grandeur et décadence de M. Joseph Prudhomme*, où le bourgeois se voit mystifié, à plusieurs reprises, par Antony Marteau, jeune rapin ambitieux qui le persuade de sa légitimité à obtenir la Croix², et lui assure qu'il a sa place parmi les membres de l'Assemblée constituante, sous réserve d'une petite « leçon d'éloquence³ ». En hommage à ses multiples talents, il lui offre le « sabre de la reconnaissance » porté par ses camarades d'atelier déguisés⁴.

Prudhomme, par sa naïveté, est la proie désignée des mystificateurs et Balzac s'en souvient dans *Illusions perdues* quand il fait de Postel la dupe de la cérémonie-canular montée par Petit-Claud en l'honneur de Lucien. Flaubert reprend également le thème de la mystification dans *L'Éducation sentimentale* où le « bonhomme Oudry » est pris en otage par le caricaturiste Sombaz, « loustic de la vieille école », qui s'amuse à le « blaguer » : « il l'appelait Odry, comme l'acteur, déclara qu'il devait descendre d'Oudry, le peintre des chiens, car la bosse des animaux était visible sur son front » (153). Alors que dans *Madame Bovary* les tournures de Monnier ornent simplement le discours pompeux de personnages ridicules, Flaubert semble particulièrement attentif à mettre en avant la teinte mystificatrice du metteur en scène qu'est Monnier dans *L'Éducation sentimentale*. Dans *Madame Bovary*, Flaubert reformule la fameuse métaphore de Prudhomme dans *Grandeur et décadence* – « le char de l'État navigue sur un volcan⁵ » –, la plaçant dans la bouche du conseiller de préfecture qui, lors des comices agricoles, rend hommage au Roi qui « dirige à la fois d'une main si ferme et si sage le char de l'État parmi les périls incessants d'une mer orageuse⁶ ». Cette prise en charge sérieuse se mue en intention mystificatrice dans *L'Éducation sentimentale*. Hussonnet qui, rappelons-le, imite « Prudhomme sur une barricade » (514) dans le salon Dambreuse, reprend la même métaphore maritime pour, dans la scène des Tuileries, rire de la foule qui emporte le trône pour le brûler : « Saperlotte !

¹ Th. Gautier, *Honoré de Balzac*, op. cit., p. 103.

² H. Monnier, G. Vaez, *Grandeur et décadence...*, op. cit., p. 19-21.

³ *Ibid.*, p. 39-43.

⁴ *Ibid.*, p. 51-52.

⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁶ G. Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 275. Au sujet de cette référence à Monnier dans *Madame Bovary*, voir A. Raitt, *Gustavus Flaubertus Bourgeoisophobus...*, op. cit., p. 32.

comme il chaloupe ! le vaisseau de l'Etat est ballotté sur une mer orageuse ! Cancane-t-il ! Cancane-t-il ! » (430).

Les emprunts à Monnier sont d'abord mis au service de la sténographie (le discours du conseiller de préfecture dans *Madame Bovary*) pour ensuite participer à la mystification (la réplique d'Hussonnet aux Tuileries dans *L'Éducation sentimentale*). Cependant, Flaubert ne valorise pas pour autant la seconde au profit de la première, et il est sous-entendu que la mystification d'Hussonnet ne vaut pas mieux que le respect des autorités du conseiller de préfecture dans *Madame Bovary*. En effet, le journaliste de *L'Éducation sentimentale* réoriente ses innocentes plaisanteries en sanglants canards destinés à « défend[re] les intérêts d'un cercle réactionnaire » (514), armes redoutables mises au service d'une tyrannique mainmise sur la politique culturelle du Second Empire – « il occup[e] une haute place où il se trouv[e] avoir sous la main tous les théâtres et toute la presse » (622) – qui effraye plus qu'elle ne prête à rire. Le destin d'Hussonnet est une de ces contradictions logiques au cœur de l'esthétique de la blague. Si l'ascension d'Hussonnet nous fait prendre du recul sur ses farces qui visent moins le divertissement que la course vers une place au sommet, elle reflète surtout ce couple plein-vide, cette réversibilité propre à la blague qui annule tout système de valeurs¹.

À l'instar de Flaubert, Balzac n'entrevoit pas le talent de mystificateur de Monnier sans réserve. Pensons par exemple à la noirceur avec laquelle il peint le personnage de Bixiou dans *La Comédie humaine*, traitement qui fait s'interroger Champfleury : « Henry Monnier et Bixiou ne font qu'un ; mais je cherche pour quelles raisons Balzac se montrait tout à coup si désagréable à l'humoriste dont quelques années auparavant il admirait les rares facultés² ». Quant aux autres mystificateurs balzaciens, s'ils restent innocents dans *Les Comédiens sans le savoir*, ils sont dépeints sous un jour négatif dans *Illusions perdues*. Ainsi, Petit-Claud déploie tout son art de la mystification – sa cérémonie factice en l'honneur du poète – pour faire de Lucien son « jouet » (723) : il « s'effor[ce] de donner à son ancien camarade cette opinion que lui, Petit-Claud, était un pauvre petit avoué de province, sans aucune espèce de finesse » (723), « se pos[e] comme l'inférieur de Lucien » (724). Il manifeste son talent de manipulateur jusqu'à

¹ À ce sujet, revoir N. Preiss, *Pour de rire...*, op. cit.

² Champfleury, *Henry Monnier...*, op. cit., p. 95. Si l'on sait que d'autres modèles que Monnier ont donné son épaisseur au personnage, la citation de Bixiou dans *Illusions perdues*, « Faute d'un ami, disait un jour Bixiou, un auteur ivre de son succès embrasse son portier » (714) fait allusion à la portière de Monnier et vient confirmer que le modèle principal au personnage fut bien le caricaturiste. Pour une mise au point sur la corrélation entre Monnier et Bixiou, voir la note concernant le personnage, in *Les Employés, La Comédie humaine*, op. cit., t. VII, p. 1613-14. Si les mauvais aspects de Monnier ont été exacerbés par Balzac, il n'empêche que leur amitié subsistât, puisque le caricaturiste donnera douze illustrations pour l'édition Furne de la *Comédie humaine* et acceptera de se représenter en Bixiou, voir A. Marie, *Henry Monnier...*, op. cit., p. 114 et S. Le Men, *Une comédie inachevée : Balzac et l'illustration*, catalogue d'exposition, Tours, Bibliothèque municipale, 1999, p. 30.

« donn[er] à son nez en vrille l'air d'un point d'interrogation » (725) pour mieux tromper son jeune compatriote sur ses intentions.

Contrairement aux gentilles mystifications dont est victime Prudhomme, le narrateur d'*Illusions perdues* souligne la malignité de celles de Petit-Claud, « un de ces hommes profondément retors et traîtreusement doubles » (738). L'avocat, au terme de ses multiples bassesses, mènera l'imprimerie Séchard à la faillite. C'est avec une amertume qui l'éloigne de Monnier que le narrateur balzacien constate la réussite de Petit-Claud, incidemment proche, bien que dans un domaine différent, de celle d'Hussonnet dans *L'Éducation sentimentale* : « Tout le monde a entendu parler des succès de Petit-Claud comme procureur général, il est le rival du fameux Vinet de Provins, et son ambition est de devenir le premier président de la Cour royale de Poitiers » (811). Contrairement à Petit-Claud ou Hussonnet, les personnages de rapins d'Henry Monnier ne tirent pas parti de la mystification en vue d'une prise de pouvoir¹. Du point de vue biographique, Champfleury souligne d'ailleurs que si quelques-unes des mystifications de Monnier ont pu blesser certaines sociétés un peu trop prudes, la plupart « aboutissaient à de simples farces, d'ailleurs pleines de gaîté² », bonhomie qui l'éloigne du scepticisme pessimiste exprimé par Balzac et Flaubert à l'endroit de leurs personnages mystificateurs.

Bien que sévères à l'égard de cette posture, les deux romanciers l'endossent volontiers dans leurs romans, ce que nous illustrerons à travers leur usage ambigu du calembour. Balzac, alors qu'il condamne l'usage trivial du calembour prudhommesque de la société réunie chez les Bargeton qui s'ingénie à ridiculiser Lucien Chardon – « Tous se résignèrent à subir le chardonneret du sacré bocage, dit Alexandre de Brébian, autre bon mot » (124)³ –, n'hésite pas à faire sienne cette trivialité rhétorique⁴. Dans *Illusions perdues*, il nous dévoile ainsi le « compte fantastique », « mise en pratique de ce proverbe connu, Passez-moi la rhubarbe, je

¹ Monnier termine son existence relativement isolé et se contente d'une fin de vie tranquille qu'il éclaire de son « serein optimisme » et de son « rire vivace », A. Marie, *Henry Monnier...*, op. cit., p. 183.

² Champfleury, *Henry Monnier...*, op. cit., p. 150.

³ Dans *La Vieille Fille*, le conservateur Du Coudrai salue à la manière de Prudhomme : « Je présente mes devoirs au chevalier de Valois, ajouta-t-il en saluant le gentilhomme avec l'emphase attribuée par Henri Monnier à Joseph Prudhomme, l'admirable type de la classe à laquelle appartenait le conservateur des hypothèques », *La Comédie humaine*, t. IV, p. 877. Cette imitation de Monnier est liée à son usage trivial du calembour : « il n'avait que le défaut [...] de commettre d'énormes calembours dont il riait le premier » (*Ibid.*, p. 874), bien qu'il essaye, en vain, « de passer du calembour au bon mot. » (*Ibid.*, p. 882). Le calembour suffit à démontrer la bêtise de la société réunie chez mademoiselle Cormon qui cancanne sur l'hypothétique mise en cloque de Suzanne par du Bousquier, et le narrateur prend visiblement plaisir à cette énumération : « Chacun, entraîné par le conservateur des hypothèques, répondait à un calembour par un autre. Ainsi du Bousquier était un père sévère, – un père manant, – un père sifflé, – un père vert, un père rond, – un père foré, – un père dû, – un père sicaire. – Il n'était ni père ni maire ; ni un révérend père ; il jouait à pair ou non ; ce n'était pas non plus un père conscrit. » (*Ibid.*, p. 882-883).

⁴ Boris Lyon-Caen note qu'« une catégorie comme les employés ou une figure comme Bixiou constituent des portraits de Balzac en petits-bourgeois ; ces jeux de miroir ou d'interpolation empêchent toute mise à distance définitive [...] La platitude des bourgeois les plus superficiels peut contaminer ou gangrener le romancier lui-même [...] Ainsi de l'écriture du calembour. », « Balzac, une épistémologie en devenir », art. cit., p. 296-97.

vous passerai le séné » (643). L'ironie narrative manifestée par ce calembour, doublée d'une auto-référence parodique et appuyée par ce proverbe on ne peut plus douteux, déconcerte le lecteur qui ne saura plus s'il doit prendre au sérieux la démonstration de comptabilité qui s'étale sur plusieurs pages.

Quant au narrateur flaubertien, il juge avec condescendance le calembour dont use Hussonnet qui, dans un article satirique, vise Frédéric « par cette plaisanterie qui revenait souvent : “Un jeune homme du collège de Sens et qui *en* manque” » (356). Cependant, il en fera lui-même usage pour porter une perspective ironique sur les derniers propos échangés entre Deslauriers et Frédéric lorsqu'ils font le bilan de leur existence : « Ce n'est pas là ce que nous croyions devenir autrefois, à Sens, quand tu voulais faire une histoire critique de la philosophie, et moi un grand roman moyen âge sur Nogent » (624, nous soulignons), disserte Frédéric. Mis syntaxiquement en exergue, ce kakemphaton du personnage devient calembour du narrateur qui souligne tout ce que ce toponyme a d'anti-programmatique dans ce roman du non-sens. En résulte, du point de vue du lecteur, le plaisir du jeu sur les mots, associé à une interrogation sur l'intention sérieuse ou mystificatrice qui le motive.

Caricature et roman se construisent donc en lien avec la métaphore du *theatrum mundi* et se rejoignent par leur intérêt marqué pour le monde des théâtres. Tous deux recourent aux grands ressorts de la dramaturgie que sont le comique de gestes, de mots et de situation. Henry Monnier a particulièrement illustré cette porosité entre théâtre, caricature et roman. La poétique de ses *Scènes populaires* les apparente au « sketch », confirmant cette parenté entre dessin, écriture et jeu d'acteur. Le personnage de Robert Macaire, joué par Frédérik Lemaître et dessiné par Daumier sur les légendes de Philippon, nous avait le premier incitée à développer cette porosité entre les domaines du théâtre et de la caricature. Le succès de la série de caricatures motive sa publication en album, célèbre dès 1839 sous le nom *Les Cent Robert-Macaire* ou *Les Cent et un Robert-Macaire* et réédité dans de multiples formats tout au long du siècle¹, ce qui nous invite maintenant à développer une réflexion sur l'album et les liens structurels qu'il entretient avec le roman.

¹ S. Le Men, « Robert Macaire », in : *Daumier (1808-1879), op. cit.*, p. 193-195. H. Daumier, Ch. Philippon, *Caricaturana, Le Charivari*, 1836-1838 ; *Les Cent-et-un Robert Macaire*, Paris, Aubert, 1839, LD 354-455.

8. L'album et la caricature

L'*album* désigne, au XIX^e siècle, plusieurs formes éditoriales qui impliquent une « nouvelle lecture » à laquelle Philippe Hamon consacre un chapitre dans *Imageries*. Il prend comme point de départ le mystérieux « album » que Frédéric porte « sous son bras » (42) au début de *L'Éducation sentimentale*¹, et rappelle qu'en tant que recueil autographe, l'album admet trois acceptions principales : l'album du voyageur, l'*album amicorum* et l'album de dessins et esquisses d'un artiste². Toutes trois sont susceptibles d'accueillir la caricature : on brosse volontiers les portraits-charge de ses compagnons de route, ceux des intimes réunis dans les soirées mondaines ou encore ceux des camarades d'atelier. Enfin, l'album désigne le recueil imprimé³, qu'il soit le résultat d'une réunion factice par son propriétaire ou le produit fini proposé par les maisons d'édition.

De son étymologie qui le désigne comme « surface blanche », Philippe Hamon note que l'album est métaphore du roman encore à découvrir⁴. Dans l'*incipit* de *L'Éducation sentimentale*, l'album « me[t] en place une “clé” de tonalité ironique⁵ », tonalité que la caricature permet d'accentuer. Nous proposons donc de revoir ici, au prisme de la caricature, les différents sens du terme *album* à la lumière du roman de Flaubert, nous concentrant d'abord sur l'album du voyageur (qui recoupe celui de l'artiste) puis sur l'*album amicorum*. Ce dernier apparaît également dans *Illusions perdues*, et Balzac aura donc sa place dans ce chapitre. Enfin, nous aborderons une forme spécifique d'album inventée par Rodolphe Töpffer : l'histoire en estampes.

Philippe Hamon relève que, si le mode de lecture de l'album fonctionne, dans *L'Éducation sentimentale*, comme une « éthopée indirecte et programmatique d'un personnage de velléitaire voué aux zigzags et intermittences du cœur, au décousu⁶ », il devient surtout un « modèle » à une structure romanesque fragmentée faite de « scènes juxtaposées [...] » : un « texte compartimenté [...] affecté du “défaut de ligne droite”⁷ ». L'enjeu sera ici de décrire, à partir du « modèle de l'Album⁸ », le dispositif textuel dans lequel s'insèrent les portraits-charge

¹ Ph. Hamon, « L'album, ou la nouvelle lecture », *Imageries...*, *op. cit.*, p. 327-362.

² *Ibid.*, p. 331.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 332-335.

⁵ *Ibid.*, p. 334.

⁶ *Ibid.*, p. 347.

⁷ *Ibid.*, p. 350. Philippe Hamon note que l'album est une variante des formes (nouvelle, chronique, fait-divers, poème en prose) marquant « l'entrée de la littérature dans le monde du “décousu” », *Ibid.*, p. 348.

⁸ *Ibid.*, p. 350.

et les scènes caricaturales d'*Illusions perdues* et de *L'Éducation sentimentale*, dispositif qui implique un mode de lecture particulier.

L'album du voyageur

L'album du voyageur « qu'il est de bon ton d'en tenir un à l'époque romantique¹ » est un motif littéraire récurrent au XIX^e siècle : un objet sur lequel les écrivains portent souvent un regard satirique. Les Goncourt consignent dans leur journal les reproches adressés par Gautier et Flaubert aux pièces de Louis Enault et au *Roman d'un jeune homme pauvre* de Feuillet, textes qui mettent en scène des « jeunes gens qui ont des albums et qui prennent des sites² ». Cette distance critique face à l'album est partagée par une majorité de voyageurs, conscients des clichés liés au tourisme dont ils essaient de se démarquer.

Or, leur posture distanciée est, à son tour, tournée en dérision. Dans *Colomba*, Mérimée montre que les voyageurs s'émancipent de l'attitude d'admiration contemplative qui caractérise le voyageur romantique : « beaucoup de touristes aujourd'hui prennent pour devise le *nil admirari* d'Horace³ ». Cette « classe de voyageurs mécontents⁴ », à laquelle appartient l'héroïne de la nouvelle, miss Lydia, appréhende le voyage moins avec le regard du peintre qu'avec celui du caricaturiste. En effet, la jeune Anglaise se targue d'originalité et tente à tout prix d'éviter les stéréotypes que l'on prête aux voyageurs, clichés qui transparaissent dans la manière convenue d'agrémenter leurs albums :

À l'hôtel Beauvau, miss Lydia eut un amer désappointement. Elle rapportait un joli croquis de la porte pélasgique ou cyclopéenne de Segni, qu'elle croyait oubliée par les dessinateurs. Or lady Frances Fenwich, la rencontrant à Marseille, lui montra son album, où, entre un sonnet et une fleur desséchée, figurait la porte en question, enluminée à grand renfort de terre de Sienne. Miss Lydia donna la porte de Segni à sa femme de chambre, et perdit toute estime pour les constructions pélasgiques⁵.

Irritée contre elle-même et soucieuse de se démarquer, miss Lydia est vite convaincue que la Corse sera la destination rêvée, et c'est en priorité à son album qu'elle songe : « Pendant que vous chasseriez, je dessinerais ; je serais charmée d'avoir dans mon album la grotte dont parlait

¹ *Ibid.*, p. 338.

² J. et E. de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, op. cit., t. I, p. 592. Le héros du *Roman d'un jeune homme pauvre*, sensible et contemplatif, consacre un album à la basilique des Porhoët (*Le Roman d'un jeune homme pauvre*, Paris, Calmann-Lévy, 1858, p. 156), et ne manque pas de l'emporter lors de ses promenades (*Ibid.*, p. 171), il s'y consacre pendant de longues heures (*Ibid.*, p. 279).

³ P. Mérimée, « *Colomba* », in *La Vénus d'Ille. Colomba. Mateo Falcone*, éd. P. Berthier, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1999, p. 99-100.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 100-101.

le capitaine Ellis, où Bonaparte allait étudier quand il était enfant¹ », dit-elle pour convaincre son père. Au-delà du plaisir de l'inconnu et de l'intérêt historique (presque mémorial ici), c'est son retour en Angleterre qu'elle projette :

Et quel bonheur, de retour dans Saint-James's Place, de montrer son album ! « – Pourquoi donc, ma chère, passez-vous ce charmant dessin ? – Oh ! ce n'est rien. C'est un croquis que j'ai fait d'après un fameux bandit corse qui nous a servi de guide. – Comment ! vous avez été en Corse ?... »²

Afin de surprendre ses compatriotes, elle compte sur l'exercice de son regard critique qui lui permettra de briller en société. Lorsqu'Orso, le jeune Corse, parle de Napoléon comme d'un proche, elle rit de lui et, en fine caricaturiste, « se prom[e]t de noter le trait sur son journal³ ». Le voyage devient moins une occasion de croquer de pittoresques paysages que de collecter des ridicules susceptibles de démontrer sa supériorité d'esprit de caricaturiste-voyageur, posture que Mérimée caricature à son tour.

La rêverie romantique qui étreint Frédéric au début de *L'Éducation sentimentale* – il voit la navette comme un « navire » (40) –, est aux antipodes de l'attitude désabusée de miss Lydia. La présence de l'album sous le bras du héros traduit d'ailleurs l'ironie narrative à l'endroit de Frédéric qui prend un banal trajet pour un grand voyage. Cependant, il faut noter que Mérimée montre que l'attitude désabusée de son héroïne est tout aussi stéréotypée que celle du jeune homme. L'une et l'autre attitude tenant de l'idée reçue, il semble que l'album du voyageur, s'il veut échapper au cliché, se doit d'assumer ces deux dimensions et associer la description pittoresque au coup d'œil du caricaturiste. En ce sens, l'album du voyageur devient un modèle qui permet de réunir les analyses opposées que l'on a proposées de l'incipit de *L'Éducation sentimentale*.

La critique flaubertienne suppose généralement que la mention du « plaisir tout nouveau d'une excursion maritime » (43) – expression déjà reprochée à Flaubert par Maxime Du Camp – est à mettre sur le compte de « l'enthousiasme un peu naïf des voyageurs », mais aussi, nous dit-on, de Flaubert lui-même qui confesse, dans cette ouverture, une réminiscence de sa rencontre avec Élixa à Trouville⁴. De là, d'aucuns ont conclu à une teinte « sentimentale »

¹ *Ibid.*, p. 103.

² *Ibid.*, p. 104.

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ Voir la note de P.-M. de Biasi, p. 43. Nous proposons pour un rappel de l'interprétation autobiographique du roman l'excellent état de la question dressé par Jennifer Yee, « “Like an apparition” : Oriental Ghosting in Flaubert's *Éducation sentimentale* », art. cit., p. 341-342 ainsi que P.-L. Rey, *L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 11-17.

conférée à ce premier chapitre dans lequel le héros rencontre son grand amour, tandis que d'autres penchent pour un traitement ironique, ou du moins désabusé et décevant, de cette scène initiale¹. L'album de voyage nous offre un modèle qui conjugue plus qu'il n'oppose les regards pittoresque et caricatural du voyageur². Cette double dimension est présente dans les lettres (ici considérées comme variantes possibles de l'album) que Flaubert écrit depuis l'Orient, et sera de même adoptée pour l'écriture de ce début du roman.

Dans une lettre à Louis Bouilhet, Flaubert évoque une vue du Caire se détachant au fil de l'éloignement de la cange sur le Nil, description à laquelle fait écho le départ de Frédéric sur la Seine et le regard qu'il porte sur Paris. L'attention particulière portée aux lignes de perspective, aux couleurs et aux tessitures atmosphériques laisse penser que le modèle d'une telle description est pictural. À la « vallée du Nil, baignée dans le brouillard³ » répond la vue admirée par Frédéric qui se module « à travers le brouillard » (42). Sur cet arrière-plan se détache un paysage perçu en plans successifs : « le désert derrière, avec ses monticules de sable », les « prairies coupées de canaux [...] comme des tapis verts » et « à côté, une autre étendue mamelonnée »⁴. Ce traitement de l'espace se retrouve dans le paysage romanesque des bords de la Seine : « la colline qui sui[t] à droite le cours de la Seine peu à peu s'abaiss[e], et il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée » (43). Finalement, alors que Flaubert admire les « minarets blancs du Caire tout au fond »⁵, Frédéric « contempl[e] des clochers » (42) : tous deux portent ainsi leur attention sur les éléments saillants d'édifices religieux.

Cependant, au sein même de ce traitement pittoresque du paysage, la voix narrative dégrade progressivement l'émerveillement initial : le regard romantique devient regard satirique. Frédéric ne connaît pas les noms des édifices parisiens, et le paysage, focalisé par sa perception, devient plus bourgeois que romantique comme le suggèrent les « gazons » de ces « coquettes résidences » dont on « envi[e] d'en être le propriétaire » (43) : aperçu programmatique de la fin du roman et de la vie de petit bourgeois à laquelle est destiné le héros. Le dédoublement entre la focalisation interne et le discours indirect libre permet de conjuguer

¹ Ph. Hamon, *Imageries...*, op. cit., p. 338-339. M. Bardèche, *L'Œuvre de Flaubert*, op. cit., p. 295 ; Ph. Berthier, « La Seine, le Nil et le voyage du rien », art. cit.

² On connaît la caricature de Stendhal par Musset lors de son voyage avec Sand vers l'Italie en 1833, trajet durant lequel les deux amants rient des pitreries de Beyle qui, sur le chemin du retour à son consulat de Civitavecchia, se montre d'humeur taquine et déploie son humour grivois jusqu'à irriter Sand. L'album de voyage de ce romantique-modèle auquel on a comparé Frédéric pour ses cheveux longs se teinte volontiers d'une vision comique et satirique qui vient atténuer les élans passionnés et lyriques qu'on lui prête.

³ G. Flaubert à Louis Bouilhet, *Correspondance*, op. cit., t. I, p. 568.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

les deux attitudes du peintre romantique et du caricaturiste que le voyageur adopte dans son album.

Flaubert, lors de son voyage, opte plus d'une fois, en contrepoint au coup d'œil pittoresque, pour le regard du caricaturiste. Le récit du périple entre Marseille et Alexandrie qu'il relate à sa mère retiendra ici notre attention¹ parce qu'il présente de nombreux éléments descriptifs repris dans le chapitre initial de *L'Éducation sentimentale*. Flaubert y répertorie d'abord les conditions idéales d'observation pour un caricaturiste : le navire offre une focalisation « plus resserrée » qui permet un rendu « plus dense » des situations observées, propre à faire naître la caricature. Celle-ci prend la forme d'une satire de mœurs des différentes classes sociales (« mépris des premières pour les secondes, des secondes pour les troisièmes, des troisièmes pour les quatrièmes », « les préséances à table ») ou des catégories professionnelles (« la rivalité entre les gens de l'administration et ceux du bord »). Formellement, enfin, les « gestes à allusion » donnent corps et mouvement à la représentation alors que les « bons mots » en fournissent la légende. Flaubert désigne la nature comique de la scène en notant que « tout cela est fort plaisant »². Cette perspective est aussi celle des « farceurs » à bord de la Ville-de-Montereau dont les « plaisanteries » font contrepoint avec la rêverie de Frédéric (43)³.

Dans *L'Éducation sentimentale*, le narrateur enchaîne par l'introduction du personnage d'Arnoux. Cette description correspond au développement de la lettre de Flaubert qui, après avoir évoqué les conditions idéales d'une observation caricaturale, se concentre sur un portrait-charge du « médecin du Nil ⁴ ». Ce « gros farceur » fait penser au « gaillard » Arnoux et « ses clins d'œil » blagueurs (44). L'attitude d'Arnoux, son « ton paternel avec une ingénuité de corruption divertissante » (44) est analogue à celle du médecin qui « s'est pris de passion pour

¹ Outre la proximité des deux thèmes, nous pouvons signaler Flaubert évoque dans sa lettre son passage par Montereau (*Ibid.*, p. 526) et que parmi les éléments qu'il mentionne du bateau figurent les « tambours » (p. 527), également présents dans l'*incipit* romanesque.

² *Ibid.*, p. 528.

³ Nombreux sont les passages des lettres de Flaubert depuis l'Orient qui nuancent l'émerveillement du voyageur par des observations ironiques et le montrent enclin à la boutade et aux plaisanteries : « c'est un des plus belles charges que j'ai vues, soit dit sans calembour » (*Ibid.*, p. 534), « Une des plus belles choses, c'est le chameau. Je ne me lasse pas de voir passer cet étrange animal qui sautille comme un dindon, et balance son cul comme un cygne » (*Ibid.*, p. 539), « C'était un tutti de calottes, de vis, de culs nus, de gueulades et de rires » (*Ibid.*, p. 604), « je faisais la grisette et Maxime, simulant le tourlourou, me faisait la cour » (*Ibid.*, p. 738). Ces observations sont à mettre en lien avec ses réflexions littéraires. En effet, tout en évoquant sans cesse le *Dictionnaire des idées reçues*, il critique aussi depuis l'Orient un texte de Bouilhet « trop tragédie », « trop de tonnerre, trop de pompeux » et l'engage à revenir à l'effet comique qui prévalait dans les premières versions (*Ibid.*, p. 629-631).

⁴ *Ibid.*

[Flaubert] et qui a été attendri hier en [le] quittant¹ ». Mais, alors que Frédéric prend les propos d'Arnoux au sérieux, Gustave, lui, se gausse du médecin :

[...] ayant une fois appelé Maxime *young* Du Camp, répéta ce mot une seconde fois, nous le répétâmes tous si bien que ça devint une *lyre* sur le bord ; tout était *young*. On disait une *young* botte, une *young* côtelette, un *young* soleil, un *young* vent – et on riait ! –²

Le rapport de force est inversé : les « jeunes » Flaubert et Du Camp font du médecin le sujet d'une « lyre » satirique, alors que Frédéric se laisse bercer par les propos d'Arnoux (45). On pourrait pousser le rapprochement et lier la *lyre* métaphorique, qui désigne la répétition d'un couplet satirique, avec le « joueur de harpe en haillons » que Frédéric aperçoit avant d'être ébloui par l'autre apparition que l'on sait. Il est en effet curieux que ce personnage soit mentionné dès la première discussion entre Arnoux et Frédéric, comme pour attirer l'attention du lecteur sur cette figure appelée à jouer, par la suite, un rôle qui révélera la nature satirique du regard porté par le narrateur sur son héros.

C'est en effet le harpiste qui chantera la « romance orientale » (49) accompagnant les premiers émois de Frédéric pour Marie Arnoux. Il faut toutefois souligner que le jeune homme est le seul à idéaliser cette séance musicale, et que le narrateur nous invite plutôt à prendre de la distance, par le procédé caricatural de l'écart. Il qualifie la voix du harpiste de « mordante » (49), là où on attendrait une certaine sensualité vocale, dissonance accentuée par la « fausse mesure » imprimée à son chant par les bruits du bateau et qui relève bien tout ce que cette romance a de grotesque dans un tel contexte³. Le harpiste est reconnu « pour un ancien modèle » (49) par Arnoux, et devient, par ce rapprochement, symbole de la copie, du factice puisque sa reconversion professionnelle met fortement en doute ses qualités de chanteur. Plus loin dans le roman, le joueur de harpe reviendra au souvenir de Frédéric et sera alors désigné comme « l'homme en haillons, entre les tambours bateau » (140), ce qui nous invite à reconsidérer cet épisode initial qui rappelle moins un enchantement des sens que le spectacle navrant d'un homme réduit à la mendicité. Tout semble donc indiquer que seul Frédéric, aveuglé par son

¹ *Ibid.*, p. 527

² *Ibid.*, p. 528. La lyre désigne ici de manière antiphrastique l'inspiration poétique et semble synonyme de « scie » au sens figuré de facétie répétée sous forme de refrain, ici la répétition du mot « young ». Il s'agit du même mode de plaisanterie que celui que Balzac caractérise par l'« esprit drolatique dans lequel la bêtise entre comme élément principal » et dont usent les jeunes pensionnaires de la Maison Vauquer qui pratiquent « la plaisanterie de parler en *rama* » suite à l'invention du Diorama, in *Le Père Goriot, La Comédie humaine, op. cit.*, t. III, p. 91.

³ Flaubert juge également sévèrement les musiciens orientaux qui, sur les canges, « ne discontinuaient pas de faire crier leur instrument », G. Flaubert à L. Bouilhet du 13 mars 1850, *Correspondance, op. cit.*, t. I, p. 606.

coup de foudre, perçoit le chant comme une « plainte d'un amour orgueilleux et vaincu » (49). Le narrateur se plaît, quant à lui, à en faire une *lyre* satirique adressée à son jeune héros.

L'album du voyageur, si on accepte de le considérer comme un objet hybride réunissant vues pittoresques et caricatures, peut donc fonctionner comme un modèle de la narration flaubertienne qui adopte cette même double posture dans l'ensemble du roman. En recourant à la focalisation interne et au style indirect libre, le narrateur relaye les stéréotypes dont est pétri le jeune artiste-voyageur romantique, mais il s'en démarque en adoptant la posture distanciée et satirique du caricaturiste.

Si Lucien ne porte pas d'album sous son bras dans *Illusions perdues*, il nous semble intéressant de noter que ses trois voyages entre Angoulême et Paris sont également marqués par l'ambivalence de l'album du voyageur. Leur description est dépositaire des stéréotypes romantiques, en même temps qu'elle porte sur eux un regard satirique. Louise et Lucien quittent ensemble la province pour Paris, échappée pleine de promesses en motifs romantiques. Balzac écourte volontairement le récit de la fuite des amants en signalant, dès les premières lignes d'*Un grand homme de province à Paris*, que « ni Lucien, ni Mme de Bargeton, ni Gentil, ni Albertine, la femme de chambre, ne parlèrent jamais des événements de ce voyage » (229). Le narrateur traite les sentiments de Lucien sur un mode déceptif : « la présence continuelle des gens le rendit fort maussade pour un amoureux qui s'attendait à tous les plaisirs d'un enlèvement » (229). Le héros a des préoccupations tout sauf pittoresques, et son album de voyage, s'il en possédait un, ne contiendrait certainement qu'une longue addition de dépenses : « il fut très ébahi de voir semer sur la route d'Angoulême à Paris presque toute la somme qu'il destinait à sa vie d'une année » (229).

Lors de son retour à Angoulême, on le trouve métamorphosé en promeneur solitaire, modèle rousseauiste auquel nous pouvons ajouter celui du *Wanderer* romantique allemand : le dénuement de Lucien s'associe au pittoresque des paysages qui influence ses états d'âme (592). Cependant, le narrateur mêle à cette symbiose le détail des menues dépenses qui achèvent de ruiner Lucien et qui, par là même, démantèlent l'idéal romantique de fusion du poète avec la nature : « moyennant dix sous », « pour trois francs », « que deux francs », « plus que cent sous », « encore trois francs » (591-592).

Le retour du héros à Paris, marqué par sa rencontre avec Herrera, nous est également présenté sur un mode déréalisant où l'usage des stéréotypes romantiques n'est pas sans dérision. Lucien admire la beauté du paysage, mais porte sur ce panorama un regard caustique : « voilà,

s'était dit le poète en admirant ce joli paysage, un endroit qui vous met l'eau à la bouche d'une noyade » (758). Herrera est, quant à lui, « saisi de la beauté profondément mélancolique du poète, de son bouquet symbolique et de sa mise élégante » (759), mais se montre ensuite d'un pragmatisme effrayant. Enfin, le narrateur rompt brutalement avec son esthétique réaliste, en conjuguant roman-feuilleton, drame romantique et conte des mille et une nuits, le tout avec une telle évidence qu'on soupçonne l'ironie. Les trois voyages du héros d'*Illusions perdues*, s'ils ne sont pas placés directement sous le signe de l'album du voyageur, conjuguent donc également pittoresque et caricature. Piètre voyageur, Lucien se montrera plus convaincant en séducteur, rôle qui le porte à écrire quelques vers élogieux sur l'*album amicorum* de Louise.

L'*album amicorum*

Parmi les membres de la haute société angoumoise, Balzac mentionne « M. Alexandre de Brebian, le héros de la sépia, le dessinateur qui infestait les chambres de ses amis par des productions saugrenues et gâtait tous les albums du département » (152)¹. Invité du salon Bargeton, on peut légitimement penser que Brebian a également contaminé de ses dessins l'*album amicorum* de Louise, faisant de sa collection d'autographes de province une version parodique et caricaturée de celle d'une grande dame parisienne. Cette satire balzacienne reflète bien l'idée que, si la « manie de l'album » ne faiblit pas au cours du siècle, elle est aussi objet de parodies et de caricatures². Cette vision satirique de l'*album amicorum* est également perceptible dans *Illusions perdues* et *L'Éducation sentimentale*³.

L'*album amicorum* de Madame de Bargeton marque un tournant dans sa relation galante avec Lucien : « Elle lui demanda les vers promis pour la première page de son album, en cherchant un sujet de querelle dans le retard qu'il mettait à les faire » (122). Une fois satisfaite par les deux stances « qu'elle trouva naturellement plus belles que les meilleures de monsieur de Lamartine » (122), et suite aux larmes de Lucien qui confirment sa sincérité, elle fait son choix : « Lucien fut décidément un grand homme qu'elle voulut former » (122). L'autographe de Lucien, aussi honnête qu'il soit, n'est pas un hommage spontané, mais répond une demande un peu fourbe de cette « femme qui se plai[t] à jouer avec le feu » (122). Cette petite intrigue participe à mettre à mal l'idéal d'amour courtois qu'est censé prolonger l'*album amicorum*. La

¹ Balzac développera cette critique de l'album dans *La Muse du département*, voir Ph. Hamon, *Imageries...*, op. cit., p. 336.

² Voir S. Le Men, « Quelques définitions romantiques de l'album », *Art et Métiers du Livre, Revue internationale de la reliure et de la bibliophilie*, n° 143, 1987, p. 41-44 ; Ph. Hamon, *Imageries...*, op. cit., p. 335.

³ *L'Éducation sentimentale* « pourrait être sous-titrée : "Album amicorum" », note Philippe Hamon, qui explique que l'« album des amis » fonctionne comme un modèle au roman, tant au niveau structurel (texte hétéroclite), qu'au niveau thématique (psychologie de Frédéric), *Ibid.*, p. 337-338. Nous souhaitons ici ajouter quelques considérations pour montrer que ce modèle est aussi critiqué au fil du récit, qu'il est l'objet de la caricature.

signature de l'ami, avertissait déjà Jouy dans *L'Hermite de la chaussée d'Antin*, est en effet de l'ordre de celle qu'on appose en bas d'un contrat, voire d'un acte de capitulation : « signature que la dame proclam[e] avec une complaisance pareille à celle qu'un vainqueur mettrait à faire le dénombrement de ses captifs¹ ».

Si Lucien gagne les faveurs de Louise par son beau poème rédigé sur la première page de son album, Frédéric, lui, se contente de feuilleter celui de Marie. On nous dit qu'il « aurait eu peur d'écrire une ligne à côté » de celles, pourtant souvent médiocres, des hôtes d'Arnoux (105). Ce conditionnel passé indique qu'il n'a pas été invité à apporter sa griffe sur l'album, signe avant-coureur d'une relation amoureuse condamnée à rester nulle et non avenue. L'*album amicorum* de Marie peut ainsi être opposé à l'album qui contient « des sortes d'images obscènes » (489) offert à Rosanette dans la chambre de son premier protecteur auquel l'a livrée son père proxénète. De même que les maisons de Marie et Rosanette sont comme « deux musiques » (240) dans la vie du jeune homme, l'album de Rosanette signale l'attachement sexuel de Frédéric à la jeune femme, tandis que celui de Marie Arnoux montre qu'elle sera pour lui tout au plus une « amie », propriétaire d'un album rempli d'hommages convenus, et surtout vierge de la signature du héros. Ni Frédéric ni Marie ne savent tirer parti de l'album comme ont su le faire Lucien et Louise.

Le XIX^e siècle reproche à l'*album amicorum* d'être devenu le symbole d'amours et d'amitiés stratégiquement acquises dévoilant une vision « mercantile » des rapports sociaux². Le caricaturiste Henry Monnier déplore qu'il soit utilisé comme un moyen de paiement dû par l'artiste à la maîtresse de maison³. Dans *L'Éducation sentimentale*, tous les autographes de l'album des Arnoux contiennent de même « un hommage plus ou moins direct à Mme Arnoux » (105), hommages probablement moins sincères que destinés à payer le faste des dîners donnés par son mari. Surtout, cet album montre qu'Arnoux ne vise pas à réunir les dessins, la prose ou les vers des meilleurs talents contemporains : « parmi les noms fameux, il s'en trouvait beaucoup d'inconnus, et les pensées curieuses n'apparaissaient que sous un débordement de sottises » (105), et nous entrevoyons ici la nature intéressée du marchand qui cherche à flatter l'amour-propre des artistes afin de mieux les exploiter. L'album, dans *L'Éducation sentimentale*, est indéniablement lié à *L'Art industriel*.

¹ É. de Jouy, *L'Hermite de la chaussée d'Antin ou observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIX^e siècle*, seconde édition, Paris, Pillet, 1813, t. I, p. 147.

² C'est ce que relève Jouy dans son chapitre « Des Albums » de *L'Hermite de la Chaussée d'Antin*. Philippe Hamon souligne que cet ouvrage célèbre était connu de Flaubert qui le reprend dans *Bouvard et Pécuchet, Imageries...*, op. cit., p. 336.

³ Voir S. Le Men, « Quelques définitions romantiques de l'album », art. cit., p. 42.

À ce titre, rappelons que les années 1840 voient naître la mode de l'*album amicorum* fac-similé que l'on peut se procurer chez n'importe quel libraire¹, à moins qu'on ne décide d'engager des intermédiaires pour récolter d'illustres signatures, ou encore qu'on l'achète, déjà constitué, à son propriétaire initial². Il pourrait être tentant de rapprocher cette version commercialisée de l'*album amicorum* avec celui que Frédéric tient sous son bras dans l'*incipit* ; il annoncerait bien l'histoire de ce héros qui n'envisage sa vie que par procuration, notamment en ce qui concerne Marie Arnoux. On pourrait dès lors supposer, avec malice, que cet album a été édité par Arnoux, les fac-similés d'*album amicorum* générant, dans les années 1840, de beaux profits aux éditeurs (361)³.

Par ailleurs, dans *L'Hermite de la Chaussée d'Antin*, la satire du mercantilisme de l'amitié amenait Étienne Jouy à faire un lien entre la vogue de l'*album amicorum* et celle du « chiffonnier sentimental⁴ », sorte de petit secrétaire où les dames consignaient les objets fétichisant certains souvenirs. Intéressante est alors l'analogie avec le titre du roman de Flaubert, surtout si l'on considère que ce petit meuble portatif n'est pas sans faire penser au coffret de Mme Arnoux qu'elle montre précisément à Frédéric alors qu'il est en train de feuilleter son album (105). Rappelons que, de ce coffret, Marie sortira la facture du cachemire qui prouve l'infidélité d'Arnoux (265), ce qui en dit long sur la nature des souvenirs consignés...

L'avenir de ce coffret est tout aussi significatif puisque, après une escale chez Rosanette (388), il sera acheté aux enchères par Mme Dambreuse, laquelle soumet Frédéric à un chantage sentimental lors de la liquidation des effets de Mme Arnoux (609-611). Ce coffret, petit « chiffonnier sentimental », participe, avec l'*album amicorum*, à développer le thème de la dégradation des relations intimes marquées du sceau des pratiques commerciales. Par son entremise, Louise s'alloue Lucien, tandis que Frédéric se voit incapable d'en tirer parti auprès de Marie. Qu'il soit variété provinciale chez Louise, version stéréotypée sur la table de Marie, ou pratique commerciale pour Arnoux, l'*album amicorum* apparaît caricaturé dans les romans

¹ Ségolène Le Men définit ce type d'*album amicorum* comme « une composition de feuillets variés ayant pour lien le même commanditaire », « Quelques définitions romantiques de l'album », art. cit., p. 47.

² Flaubert a d'ailleurs essayé de vendre l'album de Louise Colet par l'intermédiaire d'Henriette Collier, voir la lettre à Henriette Collier du 23 novembre 1851, in *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 18-19. Louise a, si l'on en croit son roman *Lui*, été très vexée que son amant de Croisset ne se porte pas lui-même acquéreur, voir J. Bruneau, *Notes et variantes*, *Ibid.*, p. 1023-1024.

³ Ségolène Le Men explique : « Techniquement, la lithographie est un fidèle substitut du croquis au crayon, et les albums lithographiés mirent à la disposition des dames des recueils tout faits », « Quelques définitions romantiques de l'album », art. cit., p. 45. À ce titre, Arnoux est le fournisseur principal de Frédéric en mobilier, maîtresse, œuvre d'art (c'est par son intermédiaire que Frédéric rencontre Pellerin). Arnoux est même involontairement son agent de placement professionnel puisque Frédéric obtient l'offre de devenir le secrétaire de Dambreuse suite au billet escompté à son nom par Arnoux. Le feuillet « Marie » lui échappera toujours alors que son mari est pourtant souvent disposé à le lui céder...

⁴ É. de Jouy, *L'Hermite de la chaussée d'Antin...*, op. cit., t. I, p. 173.

de Balzac et Flaubert. La caricature tend ici à se confondre avec la parodie et il convient maintenant de revenir au cœur de notre sujet, à savoir d'examiner plus longuement la relation entre *Illusions perdues*, *L'Éducation sentimentale* et l'acception de l'album comme un « recueil imprimé d'images lithographiées plus ou moins légendées (parfois un recueil de caricatures)¹ ».

L'album de caricatures

L'album de caricatures, s'il désigne un recueil imprimé, reste un objet sans ligne éditoriale fixe. Lithographies pleine page ou multiples petites vignettes sur bois de bout, format à la française ou à l'italienne, avec ou sans texte enchâssant, illustré par un ou de multiples caricaturistes, avec ou sans thème : aucune constante ne s'impose. *Le Roi des albums*, *Grand magasin d'images* publié par Aubert en 1846 est, par exemple, de format oblong, et associe un texte de Castellan à de multiples petites vignettes d'après les dessins de Adolphe, Baron, Daumier, Forest, Gavarni, Janet-Lange, Johannot, Lorenz, Monnier, Nanteuil, Triomlet, etc. Peu de points communs entre cette macédoine de caricatures dont la réunion est vaguement motivée par le texte et *L'Album comique par Daumier* composé de plusieurs volumes in-4° publiés par le *Journal amusant*, réunissant par thèmes les séries lithographiques les plus célèbres du caricaturiste sans leur ajouter du texte.

Philippe Hamon note que l'album « incarne un phénomène de librairie, la vogue de la “littérature panoramique”² » et rappelle que les *Français peints par eux-mêmes* sont sous-titrés « Album des Français, encyclopédie morale du dix-neuvième siècle », ce qui invalide l'hypothèse que l'absence de texte soit définitoire de l'album. Il n'empêche que l'axiome « peu de texte et beaucoup d'images » – devise éditoriale du *Musée ou Magasin comique de Philipon* présenté aux souscripteurs sous la forme de « deux albums monstres »³ – est généralement applicable à tous les albums, même si certains restent très verbeux. On désigne également, sous le titre générique d'album, les histoires en estampes que nous traiterons spécifiquement plus loin, pour nous concentrer ici sur l'album qui réunit des caricatures lithographiées pleine page, « sans texte d'accompagnement ou à images simplement légendées⁴ », à thématique unique et dues au crayon d'un seul dessinateur.

Nous nous intéresserons ici au dispositif éditorial de ce type d'album comme un modèle possible à la description de la structure romanesque de *L'Éducation sentimentale*. « Comme un

¹ Ph. Hamon, *Imageries...*, op. cit., p. 331.

² *Ibid.*, p. 342.

³ *Musée ou Magasin comique de Philipon*, Paris, Aubert, 1843, n.p.

⁴ Ph. Hamon, *Imageries...*, op. cit., p. 342.

album, l'univers de Flaubert (structures textuelles, paysages et sentiments) est régi par le discontinu¹ », note Philippe Hamon, et l'exemple de l'album permet effectivement de préciser quelques aspects de cette poétique du discontinu. Nous évoquerons également *Illusions perdues*, mais tenons à signaler dès à présent que la voix narrative balzacienne enchâssant les caricatures rapproche surtout son roman de la littérature panoramique, objet de notre prochain chapitre. Cependant, si les scènes qui présentent Lucien découvrant le monde de la librairie sont décrites par José-Luis Diaz comme une « série de panorama² », notons que nous pouvons également les rapprocher de l'album par la perspective ironique qui les rapproche davantage de la caricature. En effet, contrairement au panorama, l'album de caricatures est manipulable et ne vise pas l'immersion du spectateur, préservant par son dispositif une distance favorable à la perspective satirique et comique.

La « nouvelle lecture » induite par l'album et décrite par Philippe Hamon s'applique ainsi aux albums de caricatures, bien qu'elle doive s'assouplir au contact des particularités propres aux variations de ce modèle. Nous retiendrons donc, comme point de départ, la définition de ce mode de lecture telle que proposée par Philippe Hamon :

L'album est [...] décousu, fait de juxtapositions, sans récit organisateur et fédérateur, sans "ligne" éditoriale nette, auquel on ne consacre que très peu de temps, qu'on ne lit pas en commençant au début pour le terminer à la fin [...] livre moderne soumis à la vitesse, à entrées de lecture multiples, soumis au sans queue ni tête et au zigzag du feuilletage, ou au zigzag de tout balayage d'œil sur une image³.

L'album, ajoute Philippe Hamon, « "tue" la lecture suivie et linéaire classique⁴ ». Nous devons dès lors noter que ce modèle ne caractérise pas pleinement le dispositif narratif de romans comme *Illusions perdues* ou *L'Éducation sentimentale* qui sont bien « structurés », ne serait-ce que par la chronologie de l'histoire. Cependant, il est indéniable que la richesse herméneutique de *L'Éducation sentimentale* tient moins dans la linéarité que dans les redoublements, les parallèles, les recoupements, les oppositions et les variations entre les personnages, les motifs et les scènes du roman. De même, *Illusions perdues* fragmente les espaces qui, indépendants les uns des autres comme le sont les planches d'un album, favorisent une lecture par superpositions qui mettent en valeur contrastes et similitudes. Face à ces juxtapositions indépendantes du déroulement chrono-logique, le lecteur est libre de tirer, ou non, des

¹ *Ibid.*, p. 347.

² J.-L. Diaz, *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 104.

³ Ph. Hamon, *Imageries...*, op. cit., p. 345-346.

⁴ *Ibid.*, p. 344.

parallèles, comme il est libre de rapprocher les planches plus ou moins autonomes d'un album. Un dispositif narratif est donc comparable à une succession de planches caricaturales lorsqu'il propose, dans des cadres fixes, l'appréhension visuelle d'une suite de scènes ou de portraits partiellement autonomes, accentuant le comique et le ridicule des personnages en présence.

Faire image, c'est identifier le lecteur à un œil : nous appréhendons souvent l'univers romanesque par le truchement du regard de Lucien dans *Illusions perdues* et de Frédéric dans *L'Éducation sentimentale*. Ces deux héros observent des scènes qu'ils sont appelés à déchiffrer, de la même manière qu'un lecteur aborde un album de caricatures. Nous voyons à travers le regard de Frédéric et celui de Lucien. Ils nous projettent dans la scène et assument ainsi une fonction de personnages-dispositifs¹. Nul besoin qu'ils perçoivent le ridicule de la scène ou qu'ils portent sur elle un jugement satirique, seul importe ici leur rôle de relais visuels². Alors que nous pouvons légitimement considérer la suite de scènes présentant *L'Art industriel* et son propriétaire comme une série de caricatures, Frédéric, ébloui, admire Arnoux « à la fois comme millionnaire, comme dilettante, comme homme d'action » (95). Si nous ne partageons pas sa vision naïve, l'univers de *L'Art industriel* nous apparaît à travers son œil en une suite de scènes semblables aux planches d'un album de caricatures. Il en va de même lorsque Lucien rencontre M. de Bargeton et son éternel sourire, objets d'un magnifique portrait-charge. Lucien se laisse tromper par les apparences : « Monsieur de Bargeton enseveli dans sa bergère, paraissant tout voir et tout comprendre, se faisant une dignité de son silence, lui semblait prodigieusement imposant » (145), alors que nous avons été avertis par le narrateur que « ce gentilhomme était un de ces petits esprits doucement établis entre l'inoffensive nullité qui comprend encore, et la fière stupidité qui ne veut ni rien accepter ni rien rendre » (143).

L'assimilation d'une scène à une planche caricaturale ne dépend donc pas d'une perception satirique du héros, mais de sa présence qui met le lecteur dans une posture d'observateur. En tant que dispositifs, Lucien et Frédéric font de bons albums : spectateurs avant d'être acteurs, ils sont mobiles et fréquentent des espaces variés de manière impromptue, souvent non préméditée. Leur mode d'appréhension du monde, celui de Frédéric du moins, ressemble au mode de lecture de l'album. Philippe Hamon a en effet relevé que le héros de

¹ Sur le personnage comme dispositif, voir Ph. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 172-185.

² La focalisation interne n'annule pas la présence de la voix narrative qui toujours viendra marquer un décalage avec la perception du héros. P.-L. Rey note que « Flaubert refuse de prendre parti mais double la voix par celle d'un moraliste qui nous empêche d'être dupes » (*L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 77), tandis que Michel Raimond note que « le style indirect est l'expression grammaticale d'une entreprise contradictoire : coïncider avec l'intériorité du personnage tout en ayant une position de surplomb » (« Le réalisme subjectif dans *L'Éducation sentimentale* », in *Travail de Flaubert*, recueil réalisé sous la direction de G. Genette et T. Todorov, Paris, Seuil, 1983, p. 102). Dispositifs, les héros sont aussi toujours des personnages susceptibles de devenir objets de la caricature.

Flaubert « est ce lecteur moderne-là, voyageur ou flâneur distrait, lecteur peu assidu et peu persévérant » (346), « régi par le décousu » (346). Michel Raimond a remarqué que la vision de Frédéric relève surtout du stéréotype et de la généralité (le « on » se substitue au « il »), et qu'ainsi « le spectacle devient plus important que le regard qui le découvre¹ ». Notons que Lucien, s'il est lecteur assidu de Chénier et a fait preuve d'ardeur au travail pour écrire des sonnets et un roman, est aussi un héros qui se forme au gré des rencontres fortuites. Le narrateur note plusieurs fois la composante velléitaire de son caractère qui, nous l'avons vu dans notre introduction, le rapproche de Frédéric.

En l'absence d'un personnage-dispositif, la caricature, particulièrement chez Balzac, est souvent le fait du narrateur qui présente sa description comme une image et l'oriente vers la satire, le comique ou le ludique par ses commentaires. Cette prise en charge visible éloigne le roman balzacien du dispositif de l'album. À l'inverse, le narrateur de *L'Éducation sentimentale*, plus discret, procède moins par commentaires que par agencements : il organise le récit comme un album qui présente les scènes romanesques comme une succession de planches. La voix narrative, chez Flaubert, préserve toujours une distance face à la scène et, par simple agencement structurel, la désigne comme une caricature. Le mode de lecture de l'album est d'abord déterminé par le support : lorsqu'on l'ouvre, on « tombe » sur la caricature. De même, dans le roman de Flaubert, les personnages apparaissent soudainement dans un espace délimité. On tourne la page, et une nouvelle scène s'impose à nos yeux. Ce dispositif, que nous proposons de mettre en lumière ici, nous oblige à laisser de côté *Illusions perdues*, où les lieux et les personnages sont toujours soigneusement introduits par les commentaires et les explications du narrateur. Nous nous concentrerons donc sur *L'Éducation sentimentale*, plus particulièrement sur la première rencontre entre Frédéric et Arnoux.

Leur premier face à face ne fait l'objet d'aucun préambule, et le marchand d'art apparaît soudainement dans le champ de vision du jeune homme, encadré « dans un cercle de passagers et de matelots » (43). Ce cercle est un « technème² » qui donne un cadre fixe à la scène, sur le modèle de la bordure et, souvent, de la composition interne de la planche caricaturale. L'instantanéité et l'arbitraire propres à la vision successive des planches de l'album sont traduits, chez Flaubert, par les apparitions et disparitions qui caractérisent les rencontres : Arnoux, après avoir paradé sous le regard de Frédéric, s'évanouit brusquement, ce souligne la mention « Il disparut » (45) mise à la ligne pour marquer une pause, à l'instar d'une page que

¹ *Ibid.*, p. 98.

² Ph. Hamon, *Du Descriptif*, op. cit., p. 175.

l'on tourne. Arnoux, sur le Ville-de-Montereau, rejaillira dans le champ de vision de Frédéric de manière tout aussi soudaine, « apparaissant dans le capot de l'escalier » (49)¹.

Apparitions arbitraires, scènes dans un cadre fixe et disparitions soudaines autorisent le rapprochement entre une description romanesque et la planche d'un album. Lorsque le lecteur s'arrête sur l'image, la caricature offre un dispositif de lecture rapidement lisible, et marqué par le dynamisme des figures, ce qui la distingue en partie du tableau. La caricature textuelle, sur ce modèle, décrira d'abord les corps et les attitudes. La parole n'est pas exclue – nous comprenons au premier coup d'œil que deux personnages dessinés sont en discussion –, mais sera suggérée de manière vague, pour être éventuellement précisée ensuite dans la légende. Ainsi, Frédéric peut observer à distance qu'Arnoux « cont[e] des galanteries à une paysanne, tout en lui maniant la croix d'or qu'elle port[e] sur la poitrine » (43-44).

Cette introduction du personnage correspond à notre façon de regarder une planche caricaturale : nous prenons d'abord connaissance de l'ensemble de la scène, avant de nous pencher sur le détail, et Flaubert continue ainsi : « C'était un gaillard d'une quarantaine d'années, à cheveux crépus » (44). En commençant par la tête, l'écrivain suit le réflexe de l'œil qui, en général, contemple une figure dessinée de bas en haut, mode de vision accentué par la caricature qui a tendance à forcer, de manière plus ou moins appuyée, les proportions de la tête par rapport au corps. Le visage n'est pas décrit avec précision mais est évoqué par quelques détails saillants, et le portrait caricatural se poursuit selon cette verticalité descendante : « Sa taille robuste emplissait une jaquette de velours noir, deux émeraudes brillaient à sa chemise de batiste, et son large pantalon blanc tombait sur d'étranges bottes rouges, en cuir de Russie, rehaussées de dessins bleus » (44). Notons ici que la taille « emplit » le vêtement, manière verbale de donner corps au personnage.

Dans ce portrait, comme dans toute caricature, les attributs sont significatifs. Sont ici réunies la vanité d'Arnoux, qui aime étaler sa réussite financière – symbolisée par les émeraudes –, et sa volonté de se montrer original qui apparaît dans les « étranges » bottes². Précisons enfin que l'utilisation de la couleur n'est pas incompatible avec la caricature qui, surtout lorsqu'elle est destinée à l'album, est souvent coloriée. Les teintes tranchées (noir, blanc, rouge, bleu) de cette description correspondent parfaitement à ce coloriage qui ne se

¹ Ces apparitions/disparitions sont récurrentes dans le roman, signalons par exemple que la première rencontre avec Hussonnet se termine sur le même évanouissement subit : « Il ouvrit la barrière d'un coup de pied, et disparut » (86).

² Jennifer Yee a montré que ces bottes étaient celles portées par Du Camp lors du voyage en Orient, mais elle souligne aussi qu'elles deviennent ridicules portées lors d'un tel voyage de Paris à la province, « “Like an apparition” : Oriental Ghosting in Flaubert's *Éducation sentimentale* », art. cit., p. 351.

permet pas la nuance ou le dégradé. Tous ces attributs participent à déclencher le travail de décodage proposé par la caricature. Nous voyons ici Arnoux se livrer à des galanteries qui laissent présager ses relations extra-conjugales, lui qui manipulera sans cesse, dans la suite du roman, « la croix d'or », se jouant de son serment marital comme de tout ce qui est « sacré », l'art particulièrement. Cette simple scène contient donc en germe le développement du personnage et le concentre en une image qui est bien une caricature : on connaît la dégradation professionnelle d'Arnoux, d'abord marchand d'art, puis de faïence, et finalement d'objets de dévotion et autres amulettes religieuses. La croix d'or revient ainsi à la fin du roman, lorsqu'avec Frédéric nous surprenons un Arnoux « prodigieusement vieilli », avec « aux tempes, une couronne de boutons roses » sur laquelle tombe « le reflet des croix d'or frappées par le soleil » (584).

L'album de caricature permet donc de mieux décrire la structure narrative qui articule les caricatures textuelles dans les romans de Balzac et Flaubert. Quel que soit le lien thématique entre les planches, toutes gardent une relative autonomie. De même, plusieurs scènes d'*Illusions perdues* et de *L'Éducation sentimentale*, deux romans à narrateurs extradiégétiques et essentiellement structurés par les lieux qui réunissent ponctuellement les personnages, sont interchangeables. La chrono-logie qui conduit Lucien dans les chambres de d'Arthez et Lousteau importe peu, de même que l'antériorité de la fréquentation du domicile de Rosanette sur celui de Madame Arnoux par Frédéric ne fait pas sens. Seront par contre significatives les comparaisons entre ces espaces, laissées à l'analyse du lecteur qui pourra fructueusement les rapprocher par une lecture faite d'allers et retours entre les planches, une lecture telle que la favorise l'album.

Les caricatures d'un album, si elles sont indépendantes les unes des autres, sont appelées à être mise en relation par le lecteur et, si « l'album est un chaos¹ », comme l'a noté Philippe Hamon en référence à *L'Album Chaos* publié par la maison Aubert en 1841², le rapprochement de *L'Éducation sentimentale* avec cet objet sans queue ni tête a son charme, mais aussi ses limites. En effet, le retour de certains motifs, comme la croix d'or, le coffret de Marie Arnoux, les voitures sur les Champs-Élysées, les soirées chez Rosanette puis chez Mme Dambreuse, etc. permettent des rapprochements qui font sens³. Si *L'Éducation sentimentale* est, à l'image de

¹ Ph. Hamon, *Imageries...*, op. cit., p. 350.

² *Ibid.*, p. 351.

³ Voir par exemple J. Neefs, « Descriptions de l'espace et espaces de socialité », art. cit., et les deux contributions d'A. Raitt, « *L'Éducation sentimentale* et la pyramide », art. cit., « La décomposition des personnages dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit.

l'album, « un texte à parcourir sans fin, sans ordre et dans tous les sens¹ », ce mode de lecture, tisse de riches réseaux herméneutiques qui s'entrecroisent, ce qui l'éloigne du « chaos ».

Retenons surtout, avec Philippe Hamon, que le rôle de l'album « est aussi d'incarner un enjeu majeur d'ordre littéraire et esthétique, de poser en incipit un texte-modèle ou un texte-repoussoir² ». Dans le cas de Flaubert, l'album est à la fois modèle et repoussoir puisque le romancier condamne en même temps qu'il use de cet objet incitant à « parcourir et à feuilleter rapidement (selon le modèle de l'annuaire, du journal) et non plus à lire³ ». Flaubert, le premier, a remarqué que son roman ne « fait pas la pyramide⁴ ». C'est donc à juste titre que l'on a souligné cette impression « d'arbitraire » et de « discontinu »⁵ des scènes où les événements « vus de profil et de façon fragmentaire⁶ » semblent refléter une réalité où il n'y a « plus de loi causale », mais où prévaut un « monde aléatoire et contingent livré au hasard »⁷ où la dégradation imprime partout sa marque. Or, l'album permet précisément de modaliser cette « recherche d'une cohérence dans et par la discontinuité », dont Joëlle Gleize a montré que c'était le mode de lecture mis en place par l'auteur qui, volontairement, « expose son texte comme problématique⁸ ».

Le lecteur est bel et bien amené à appréhender le livre-album dans tous les sens, mais moins pour le feuilleter rapidement que pour se livrer à un travail actif et approfondi de comparaison des scènes-planches qui le composent. Au terme du dernier chapitre de *L'Éducation sentimentale*, nous prenons connaissance de l'épisode de la Turquie, et nous comprenons que nous avons parcouru cet album sans saisir tous les détails de ses planches : nous recommençons donc à le feuilleter avec cette nouvelle clef de lecture, pour redécouvrir, par exemple, qu'au début du roman Deslauriers faisait déjà allusion à cette petite aventure d'adolescents et, face à « une lumière qui brillait dans la lucarne d'une maison basse » s'exclamait, ce qui restait très allusif à la première lecture : « Vénus, reine des cieux, serviteur ! Mais la Pénurie est la mère de la Sagesse » (65). Le mode de lecture de l'album, à condition qu'il soit manipulé par un lecteur attentif, permet ainsi de traquer, en seconde lecture, les motifs

¹ Ph. Hamon, *Imageries...*, op. cit., p. 362.

² *Ibid.*, p. 347.

³ *Ibid.*, p. 348.

⁴ G. Flaubert à J. Duplan, les 7 et 15 avril 1863, *Correspondance*, op. cit., t. III, p. 318-319.

⁵ J. Proust, « Structure et sens de *L'Éducation sentimentale* », art. cit., p. 71.

⁶ A. Raitt, « *L'Éducation sentimentale* et la pyramide », art. cit., p. 132.

⁷ Y. Leclerc, *Gustave Flaubert, L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 52. Notre référence est tout aussi hasardeuse, nous pourrions citer l'ensemble de la critique flaubertienne qui s'accorde sur ce point.

⁸ J. Gleize, « Le défaut de ligne droite », art. cit., p. 87.

de cette scène chez la Turque comme autant d'éléments qui participent à la signification de l'ensemble du roman¹.

Dans le roman considéré comme un album, la réalité se présente sous forme de planches détachées qui, réunies en série, forment un tout dont le sens est à construire par le lecteur dans un travail actif de comparaison. Si cet album est composé non d'illustrations, mais de caricatures, l'effet d'écart mimétique accentue le recul du lecteur avec la réalité romanesque qui lui apparaît déjà commentée, déformée, dégradée dans les scènes mises sous ses yeux. Contrairement à *L'Éducation sentimentale*, *Illusions perdues* ne correspond pas pleinement au modèle structurel de l'album, les commentaires narratifs étant par trop fournis. Notons cependant que quelques passages s'articulent comme des caricatures réunies en série autour d'un thème : les entrées successives des convives dans le salon des Bargeton forment ainsi un album de portraits-charge, alors que les visites de Lucien aux libraires et son passage chez les trois escompteurs offrent des variations sur le thème des affaires véreuses parisiennes.

L'album de caricatures se définit donc principalement par la liberté qui est laissée au lecteur de le feuilleter en tous sens. Un type d'album fait cependant exception : l'histoire en estampes qui, au contraire, propose une trame narrative continue. Qualifiées par Goethe de « romans en caricatures² », nous évaluerons à présent dans quelle mesure les histoires en estampes peuvent être rapprochées d'*Illusions perdues* et de *L'Éducation sentimentale*.

L'histoire en estampes

L'histoire en estampes est développée par Töpffer dès 1827 pour le divertissement de ses élèves et éditée pour la première fois en 1833 avec l'*Histoire de M. Jabot*. Les albums de Töpffer seront publiés et diffusés à Paris par son cousin, l'éditeur Dubochet, ainsi que par Charpentier³. Dès 1839, Aubert propose sur le marché des contrefaçons de MM. Jabot, Crépin et Vieux-Bois, mauvaises reproductions qui assurent cependant la diffusion de cette formule narrative inédite de la caricature⁴. L'éditeur du *Charivari* lancera à la suite la « Collection des Jabots » qui accueillera les histoires en estampes de Cham et Doré⁵. Balzac est en relation avec

¹ V. Brombert, « The Bordello : in the End is the Beginnig », in *The Novels of Flaubert... op. cit.*, p. 125-140.

² D. Kunzle, *Rodolphe Töpffer, Father of the Comic Strip*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007, « II. Goethe, Töpffer and a new kind of caricature », p. 49-56.

³ Ph. Kaenel, « II. Rodolphe Töpffer : un écrivain s'illustre », in *Le Métier d'illustrateur...*, *op. cit.*, p. 125-178 ; Th. Groensteen, « Repères chronologiques », in *M. Töpffer invente la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 10-17.

⁴ Sur les liens entre caricature et premières « bandes dessinées » au XIX^e siècle, nous renvoyons à *Et la BD fut !, Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 6, 2016.

⁵ Th. Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 14 et 94.

Dubochet, associé de Paulin dans le grand projet de l'édition de *La Comédie humaine* illustrée¹, et l'éditeur l'a vraisemblablement initié aux œuvres de son cousin. Il faut également souligner que, dès 1843, Dubochet, co-fondateur de *L'Illustration*, entreprend de publier dans ce journal des familles une histoire en estampes de son cousin, *M. Cryptogame*, adaptée par Cham². Les « caricatures de Cham » (527) dans *L'Illustration* sont précisément remarquées par Frédéric dans *L'Éducation sentimentale*, et le pluriel peut laisser supposer qu'il s'agit bien d'une de ces histoires en estampes sur le modèle de Töpffer.

Il convient d'évaluer dans quelle mesure l'histoire en estampes, qui intègre la caricature à une trame narrative, permet de décrire l'appropriation romanesque de la caricature. Töpffer encourage ce rapprochement puisqu'il propose, en 1840, deux versions du *Docteur Festus* : une histoire en estampes et son adaptation romanesque³. Bien qu'il souligne dans la préface que « ce qu'elles ont de différent change beaucoup ce qu'elles ont de semblable⁴ », la proximité des deux histoires qui usent des mêmes procédés narratifs nous autorise sans aucun doute à parler de transposition ou, tout au moins, d'« auto-adaptation⁵ ». Nous souhaitons revenir ici sur quelques constantes poétiques de l'histoire en estampes qui sont reprises dans les romans de Balzac et Flaubert, même si nous verrons que les romanciers ne les adoptent pas systématiquement.

Töpffer définit l'histoire en estampes comme une « succession de scènes représentées graphiquement⁶ » qu'il place sous le patronage des séries de Hogarth⁷ et donc dans le prolongement de l'histoire de la caricature⁸. Le principe de la série narrative a d'ailleurs été repris par la caricature française – on peut penser au *Cent et un Robert-Macaire* de Daumier et Philipon. Néanmoins, Töpffer a conscience d'innover en proposant un développement narratif jusqu'alors inédit⁹, et se démarque surtout des caricaturistes français contemporains par son style. Grandville, Daumier ou Gavarni proposent en effet des compositions dans lesquelles la

¹ Ph. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880...*, op. cit., « Töpffer et l'éditeur Dubochet », p. 147-151. M.-J. Durry a rapproché le Crevel de Balzac au Jabot de Töpffer, in « Töpffer et Balzac ou de M. Jabot et de Célestin Crevel », *L'Année balzacienne*, 1976, p. 275-276.

² D. Kunzle, *Rodolphe Töpffer...*, op. cit., p. 117-119 ; Ph. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880...*, op. cit., p. 148.

³ R. Töpffer, *Le docteur Festus, autographié par l'auteur*, Genève, Cherbuliez, 1840 ; R. Töpffer, *Voyage et aventures du docteur Festus*, Genève ; Paris, Cherbuliez, 1840. Voir Ph. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880...*, op. cit., « Un écrivain se "traduit" et s'illustre : le Docteur Festus », p. 170-174.

⁴ R. Töpffer, *Voyage et aventures du docteur Festus*, op. cit., p. VI.

⁵ Th. Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, op. cit., p. 59.

⁶ R. Töpffer, *Essai de physiognomonie*, op. cit., p. 5.

⁷ *Ibid.*, p. 6. Töpffer conseille d'ailleurs à Cham l'étude du maître anglais dans une lettre du 26 janvier 1845, in R. Töpffer, *Correspondance complète*, éd. J. Drouin, Genève, Droz, 2002-2016, t. VIII, p. 191.

⁸ D. Kunzle, *Rodolphe Töpffer...*, op. cit., p. 49-56.

⁹ Th. Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, op. cit., p. 72 et 81.

maîtrise du dessin rivalise avec celle des peintres et les déformations, condensations et réductions n'empêchent pas, chez eux, le rendu des détails physiologiques, des matières, des volumes, des ombres et lumières, etc. À l'inverse, Töpffer opte pour le dessin au trait qui permet, selon lui, une plus grande lisibilité, et focalise l'attention sur le dynamisme de l'histoire narrée plutôt que de solliciter la contemplation attentive d'une scène autonome¹. Töpffer a conscience de cette profonde différence et regrette que le crayon des Français soit trop « strict et trop correct² ».

Töpffer explique ses choix formels à partir de ses exigences poétiques : le narratif doit primer sur le descriptif. La primauté du contenu sur la forme caractérise l'histoire en estampes et favoriserait, selon Töpffer, son adaptation textuelle. Il note en effet que le trait graphique, ayant été épuré pour se réduire à l'essentiel, « ressembl[e] par là au langage écrit ou parlé³ ». Le trait graphique est ainsi « un procédé qui suffit, et au-delà, à toutes les exigences de l'expression, comme à toutes celles de la clarté », et la mise en scène doit, dès lors, être « dénudée d'accessoires et réduite à ses caractères essentiels »⁴. Notons que Balzac, et plus fréquemment Flaubert, recourent aussi à de simples notations pour décrire un personnage caricaturé, mais que, le plus souvent, les romanciers porteront une grande attention aux détails des personnages (physiologies, expressions, poses, costumes) et aux particularités des lieux (décors, lumière, volumes), à l'exemple des complexités graphiques de la caricature française.

Du point de vue narratif, toutes les histoires en estampes de Töpffer mettent en scène un personnage rendu ridicule par ses idées fixes⁵. Mr Jabot rêve d'ascension sociale, M. Pencil de la gloire artistique. M. Crépin est obnubilé par l'éducation de ses enfants, M. Albert par son engagement politique. M. Vieux-Bois ne songe qu'au mariage, alors que M. Cryptogame n'a d'autre idée que d'échapper à sa prétendante. Festus est quant à lui tout entier pétri par la rhétorique classique et les spéculations scientifiques. Les monomanes töpffériens subissent nombres aventures plus inattendues les unes que les autres, dont aucune ne vient fondamentalement changer ou approfondir leur caractère⁶.

Les caricatures des personnages d'*Illusions perdues* et de *L'Éducation sentimentale* tendent également à mettre l'accent sur des défauts associés à leurs idées fixes. L'arrivisme de

¹ *Ibid.*, « De Hogarth à Töpffer, filiation et différences », p. 39-46, ainsi que p. 85-86.

² R. Töpffer, *Essai de physiognomonie*, *op. cit.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ R. Töpffer, *Essai de physiognomonie*, *op. cit.*, p. 9.

⁵ Th. Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, *op. cit.*, « L'idée fixe », p. 122-126.

⁶ Th. Groensteen note que le caractère est plus développé dans le roman que dans l'histoire en estampe (*Ibid.*, p. 59), mais il faut alors préciser que ce développement est expansion de l'idée fixe davantage qu'approfondissement du personnage.

Pellerin dégrade, par exemple, son attachement aux idéaux des théories esthétiques, de la même manière que la fatuité de M. Pencil péjorait son travail artistique chez Töpffer. L'alcoolisme de Séchard appuie son avarice et son appât du gain. Cependant, il faut noter que les personnages de Balzac et Flaubert sont plus nuancés. Séchard est par exemple capable de sentiments à l'égard de son petit-fils, et Pellerin sait se mettre au travail avec sérieux, au service d'un noble idéal artistique.

Un autre trait récurrent de la poétique de Töpffer consiste à insister sur les déplacements des personnages, trajets qui leur réservent de nombreuses péripéties imprévues sur lesquelles ils n'ont souvent aucune prise. Festus voyage ainsi dans la malle de Milady volée à l'auberge, est trimballé dans une meule de foin et finalement s'envole malgré lui sur un télescope projeté dans les airs suite à l'explosion du paquebot qui le transportait (fig. 24). Dans nos romans, nous pouvons remarquer qu'un certain nombre de déplacements des personnages sont placés sous le signe de la caricature. Cependant, lorsque Lucien passe successivement chez différents libraires (287, 345, 463, 522), tous caricaturés, il n'en conserve pas moins un pouvoir de réflexion, de jugement et de décision, et chacune de ces visites est présentée comme une formation aux rouages de la librairie, réellement instructive pour le héros.

Dans *L'Éducation sentimentale*, nous voyons Regimbart caricaturé dans ses déplacements de cafés en restaurants, chaque escale étant marquée par l'absorption d'un alcool différent (94). Cette cocasserie reste cependant dans le domaine du plausible, et aucune péripétie ne vient troubler cette routine. Néanmoins, la perspective change lorsque Frédéric se lancera à sa recherche. Il écume alors le rogomiste rue Notre-Dame-des-Victoires (182), un restaurant place Gaillon (182), l'estaminet Alexandre rue des Francs-Bourgeois-Saint-Michel (182-83), les « café Gascard, café Grimbert, café Halbout, estaminet Bordelais, Havanaïs, Havrais, Bœuf-à-la-mode, brasserie Allemande, Mère Morel » (185), le limonadier Vautier (185) et trouve finalement Regimbart chez « Bouttevilain, rue Saint-Martin 92, deuxième perron à gauche, au fond de la cour, entresol, porte à droite » (185). Cette accumulation nominale fait de cette pérégrination une succession de caricatures sur le modèle de l'histoire en estampes. De plus, Flaubert ajoute des petits détails comiques qui varient selon les cafés visités : « Dans l'un, Regimbart venait de sortir ; dans un autre, il viendrait peut-être ; dans un troisième, on ne l'avait pas vu depuis six mois ; d'ailleurs, il avait commandé, hier, un gigot pour samedi » (185). Cependant, il manque à cette quête, pour être pleinement rapprochée de l'histoire en estampes, l'inattendu des rencontres fortuites et incongrues, et nous n'observons

chez Flaubert aucun rebondissement insolite : Frédéric finit par trouver celui qu'il cherchait, rien de moins, rien de plus.

L'histoire en estampes privilégie une voix narrative externe qui commente le dessin au bas de chaque case. De prime abord, ce choix pourrait nous inviter à rapprocher l'histoire en estampes de romans comme *Illusions perdues* ou *L'Éducation sentimentale*, dont le récit est assuré par un narrateur externe. En effet, bien que la voix narrative balzacienne, omnisciente, diffère profondément de celle, brouillée par le discours indirect libre, de Flaubert, elles laissent dans les deux cas percevoir un décalage avec les personnages et les scènes caricaturés. Le contrepoint proposé par Töpffer, qui soigne tant l'articulation que la prise de distance du texte avec l'image, offre indéniablement de nombreuses ressources à l'inscription romanesque de la caricature¹, mais sa voix narrative diffère de celle des narrateurs flaubertien et balzacien par son registre, sa syntaxe et sa tonalité.

Töpffer fait l'aveu d'une trivialité volontaire, propre non seulement aux personnages, mais également au narrateur de ses histoires qui se distingue par « des incorrections de langage tout à fait propres à faire frémir les puristes dont notre ville abonde² ». La voix narrative mime l'économie de moyens de son crayon. Töpffer use de commentaires au présent, le plus souvent introduits par le patronyme du personnage et opte pour la construction syntaxique la plus simple possible (sujet-verbe-complément)³. Visant l'efficacité, le comique töpfférien ne fait pas dans la dentelle : « Ensuite le maire se livre à la boisson s'étant établi chez Roset, au grand pressoir, où il met tous les tonneaux en perce, et boit aussi du bouché⁴ ».

Tout autre est la narration balzacienne qui développe avec subtilité l'association entre l'alcoolisme et la cupidité de Séchard : « ces trente mille francs inespérés le grisaient encore plus que la purée septembrale, il les maniait idéalement entre ses pouces » (81). Alors que Töpffer joue sur la répétition – les « sept mille trois cent quarante-neuf néoplatoniciens » rêvés par Festus sont énumérés à trois reprises⁵ –, Balzac soigne la variation des images caricaturales de Séchard, « extrêmement fort dans un art que les ouvriers ont plaisamment nommé la soûlographie » (69) ou dont le « bonnet de nuit consistait en deux bouteilles d'excellent vin vieux » (683).

¹ Th. Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, op. cit., « L'humour contrapuntique », p. 157-160.

² R. Töpffer, *Voyage et aventures du docteur Festus*, op. cit., p. VI.

³ Th. Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, op. cit., « La voix narrative », p. 146-148.

⁴ R. Töpffer, *Le docteur Festus, autographié par l'auteur*, op. cit., p. 18.

⁵ R. Töpffer, *Voyage et aventures du docteur Festus*, op. cit., p. 18, 19 et 24.

Finalement, la manière dont la caricature est mise en récit dans le *Voyage et aventures du docteur Festus* apparente l'adaptation romanesque de l'histoire en estampes au genre bien particulier, même si protéiforme, du récit excentrique¹. On connaît l'amitié de Töpffer avec Xavier de Maistre qui a introduit ses œuvres en France² et leur assignait une place dans la succession du *Voyage autour de ma chambre*³. Par ce rapprochement, Töpffer devient également héritier de Sterne⁴, maître incontesté du genre. Il est donc naturel d'apparenter les histoires en estampes au récit excentrique⁵. Töpffer annonce d'ailleurs dans la préface à *Festus* qu'« on trouvera dans ce livre des fictions d'une surprenante absurdité, quelques incongruités que le bon goût réproouve⁶ », et, dans une lettre à Dubochet, il décrit explicitement son roman comme « une fantaisie, une folie, un tissu d'extravagances très excentriques⁷ ».

On ne verra ni chez Balzac ni chez Flaubert un grand télescope « tomb[er] obliquement dans la mer avec ses quatre docteurs inclus, et ses trois perruques satellites⁸ ». Cependant, Balzac, lui-même admirateur de Sterne (voir l'épigraphe à *La Peau de chagrin*), pimente *Illusions perdues* de quelques ingrédients du récit excentrique. Ainsi, certains des titres de chapitres supprimés dans l'édition Furne sont caractéristiques du genre : « La fatale semaine », « Le coup de pied de l'âne », « Où l'on voit qu'un timbre de cinquante centimes fait autant de chemin et de ravages qu'un obus », etc. (863-64) Ces titres sterniens, réservés à la troisième partie du roman, attestent du surgissement de l'excentrique, et la rencontre entre Lucien et Herrera n'a rien à envier à l'arbitraire töpfférien : « il [Lucien] déboucha précisément derrière un voyageur vêtu tout en noir, les cheveux poudrés, chaussé de souliers en veau d'Orléans à boucle d'argent, brun de visage, et couturé comme si, dans son enfance, il fût tombé dans le feu » (759).

Il faut noter cependant que cette intrusion du récit excentrique dans *Illusions perdues* est mise à distance par l'ironie narrative. Cette parodie du genre marque une rupture plutôt qu'une adhésion aux facilités romanesques, rebondissements inattendus de l'intrigue propres à des

¹ Sur le récit excentrique, voir D. Sangsue, *Le Récit excentrique. Gautier – De Maistre – Nerval – Nodier*, Paris, José Corti, 1987.

² Ph. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880...*, op. cit., p. 138-141.

³ X. de Maistre, « Lettre à l'éditeur », in R. Töpffer, *Nouvelles genevoises*, Paris, Charpentier, 1850, p. 6.

⁴ Voir le chapitre de Daniel Sangsue, « Xavier de Maistre et Sterne », in *Le Récit excentrique*, op. cit., p. 170-174.

⁵ Th. Smolderen, *Naissances de la bande dessinée de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009, p. 54-57 ; D. Kunzle, *Rodolphe Töpffer...*, op. cit., p. 53.

⁶ R. Töpffer, *Voyage et aventures du docteur Festus*, op. cit., p. VI.

⁷ R. Töpffer à Dubochet, le 17 novembre 1843, in *Correspondance complète*, op. cit., t. VII p. 228.

⁸ R. Töpffer, *Voyage et aventures du docteur Festus*, op. cit., p. 127.

romanciers comme Sue, Dumas ou Sterne, mais aussi à l'histoire en estampes de Töpffer¹. Si Balzac fait siennes les recettes du roman d'aventure en y ajoutant quelques ingrédients du récit excentrique, c'est moins qu'il partage l'enthousiasme ludique de Töpffer, qu'il cherche à pointer du doigt la facilité de tels choix narratifs.

L'intérêt de Balzac pour le récit excentrique et les romans de Sterne nous incite à explorer les liens entre roman et histoire en estampes du point de vue des procédés d'interférences narratives à la base de la réflexivité du roman excentrique qui se déconstruit et s'exhibe en tant que support. Cet aspect a été particulièrement développé par le caricaturiste Cham², et l'on sait l'importance accordée par Balzac à la matérialité de l'œuvre dans *Illusions perdues*. Le monde de l'édition est notamment caricaturé lorsque Lucien se décide à « affronter les libraires » (282). Cette mise en abyme des affres de la publication rapproche Lucien du Barnabé Gogo de Cham qui « se présente deux fois par jour chez son Éditeur avec des projets de caricatures³ ». La physionomie longiligne de Gogo, vu de dos, met en valeur les grands dessins qu'il tient sous le bras. Balzac, de même, restreint les notations descriptives pour caractériser Lucien. Sans broser son portrait, comme il le fait ailleurs, il se contente de mentionner « ses deux manuscrits sous le bras » (282). Ainsi que le fera Cham dans ses histoires en estampes, Balzac met l'accent sur les déplacements du héros qui, de la rue de la Harpe, longe ensuite le quai des Augustins. Gogo, comme Lucien, réitère ses visites, et nous le voyons quelques planches plus loin qui « se dirige vers son éditeur avec un ouvrage qui, à ce qu'il croit, fera sa réputation⁴ ».

Les affiches de librairie du *Solitaire*, de *Léonide* et des *Inductions morales*, devant lesquelles Lucien s'arrête successivement, sont présentées sous les enseignes de *Vidal et Porchon* et de *Doguereau* (283). Affiches et enseignes mises en exergue par une typographie particulière. Cham use du même procédé et nous montre Gogo devant la vitrine de l'éditeur où sont exposés « des projets [...] mis dans les carreaux⁵ ». Ailleurs, il dessine l'affiche de *Merveille*, pièce de théâtre grâce à laquelle Mr. Jobard espère « dissiper sa mauvaise humeur⁶ ».

¹ Isabelle Tournier note que ces titres sterniens sont essentiellement présents dans la troisième partie du roman et témoignent d'une « évolution de l'ambition cognitive initiale de Balzac » vers une « intensité nouvelle du romanesque » qui, marquée par l'ironie et la parodie, traduirait surtout « le désillusionnement [...] de l'auteur sur les pouvoirs de son œuvre », in « Titrer et interpréter », *Balzac : Illusions perdues, « l'œuvre capitale dans l'œuvre »*, F. van Rossum-Guyon éd., CRIN, 18, 1988, p. 20.

² Philippe Willems note que Cham se distingue par des « stratégies narratives propres à *Tristram Shandy* qui, alternativement ou simultanément, mettent l'accent sur le narrateur, le lecteur, le média et, en fin de compte, l'acte même de communication », in « Rhétorique texte/image, minimalisme et jeux de perspective : l'héritage de Cham », *Comicalités* [en ligne], 2014. URL : <http://comicalites.revues.org/1964>, §11.

³ Cham, *Monsieur Barnabé Gogo*, op. cit., p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶ Cham, *Histoire de Mr. Jobard*, op. cit., p. 29.

Balzac et Cham s'inspirent donc de l'auteur de *Tristram Shandy* qui, dans ses œuvres, prête attention aux supports visuels et les valorise par la mise en scène typographique¹. Ce faisant, ils instruisent leurs lecteurs sur les rouages du monde de l'édition, en même temps qu'ils plaident leur cause en insistant sur les difficultés rencontrées par les artistes et écrivains dans une société gouvernée par les intérêts financiers des libraires, éditeurs et journalistes. Cette scène d'*Illusions perdues* sert, comme bien d'autres, à mettre en lumière les opérations commerciales qui régissent la librairie. Balzac insiste sur la matérialité du livre et sa valeur d'échange, et rappelle ainsi à son lecteur que les modes éditoriales auxquelles il souscrit en tant que consommateur ne sont pas étrangères aux injustices dont sont victimes les artistes. Le roman de Balzac et l'histoire en estampes de Cham invitent donc leurs lecteurs à une prise de conscience. Tous deux procèdent par une mise en abyme qui, superposant à la fiction un discours sur le réel, leur évite de plaider directement la cause de leurs ouvrages.

Cependant, alors que Cham joue à loisir de la confusion du plan de la narration et de l'histoire, Balzac évite les interférences incongrues et travaille dans *La Comédie humaine* à réduire la gratuité des interventions narratives pour leur conférer une perspective d'autorité digne des sciences naturelles qu'il prend pour modèle. Cette optique tant descriptive qu'analytique est également propre à sa caricature qui, tout en recourant à la mise en abyme sternienne, se veut sérieuse à travers un discours à teinte scientifique qui en annule l'arbitraire. Dans la scène mettant Lucien aux prises avec les libraires que nous venons d'évoquer, les attitudes et les discours du jeune homme et de ses interlocuteurs, loin d'être excentriques, sont motivés par des explications narratives rationnelles, tandis que les dialogues, intégralement rendus, attestent de la fidélité de la scène. À l'inverse, Cham préfère un narrateur démiurge orchestrant des personnages-marionnettes, et reste en cela fidèle au modèle de *Tristram Shandy*.

Flaubert pousse lui aussi certaines scènes jusqu'à l'absurde. Pensons au discours en catalan du patriote de Barcelone au *Club de l'Intelligence* (457-59). Il rejoint en cela Töpffer qui propose une satire des attitudes politiques à travers la monarchie invraisemblable de Vireloup dans le *Docteur Festus*. À plus d'un titre, le long passage de *L'Éducation sentimentale* consacré à ces clubs, qui pullulent suite aux journées de février 1848, est comparable à une histoire en estampes, si l'on excepte le discours rapporté des opinions politiques un peu trop fourni en regard de la narration töpfférienne.

¹ Ph. Willems rappelle dans son article la célèbre épitaphe « Alas, poor YORICK ! », in « Rhétorique texte/image, minimalisme et jeux de perspective : l'héritage de Cham », art. cit., § 9-12 et 26.

Delmar commence par « piloter [Frédéric] dans les clubs », pérégrination ponctuée d'apparitions caricaturales : « un goujat, portant à cru le baudrier d'un sabre sur sa poitrine sans chemise » (448), « un monsieur, aristocrate humble d'allures [...] qui ne s'était pas lavé les mains pour les faire paraître calleuses » (448). Les poses successives de Delmar sont brossées en quelques traits saillants : « le poing sur la hanche, l'autre bras dans le gilet, en se tournant de profil, brusquement, de manière à bien montrer sa tête » (449). Ils parviennent enfin au *Club de l'Intelligence* où Regimbart les présente à Compain, « homme un peu courtaud, marqué de petite vérole, les yeux rouges » et à son acolyte, « espèce de singe-nègre, extrêmement chevelu », le fameux « patriote de Barcelone » (449).

À l'instar du rendu des foules par Töpffer, Flaubert esquisse en arrière-fond un ensemble indistinct de « lignes de paletots à collets gras », qu'il relève de quelques détails détonants – « le bonnet d'une femme ou le bourgeron d'un ouvrier » –, pour focaliser notre vue sur le héros et ses amis – « Frédéric eut soin de se mettre entre Dussardier et Regimbart, qui, à peine assis, posa ses deux mains sur sa canne, son menton sur ses deux mains et ferma les paupières » (450). La « case » suivante nous montre, par contraste, « Delmar, debout, domin[ant] l'assemblée » (450). La vue se resserre ensuite sur l'estrade, avec un gros plan sur Sénecal, « ses gants noirs et ses cheveux en brosse », son « aspect rigide, extrêmement convenable » (450).

Après le dépouillement des lettres par le secrétaire, plusieurs personnages se mettent successivement en avant. Flaubert prend soin de leur donner corps en quelques mots qui correspondent à la simplification du trait töpfférienne : « un petit vieillard, portant au bas de son front prodigieusement haut des lunettes vertes » (452) ; « un homme en soutane, crépu, et de physionomie pétulante » (452) ; « un patriote en blouse [...] large d'épaules, une grosse figure très douce et de longs cheveux noirs » (453) ; « un citoyen couvert de plâtre » (454). Lorsque Compain propose de donner une « plus large extension à la tête de veau », l'accent est mis sur « ses deux mains rouges, pareilles à des moignons [...] le corps en avant » (454) et Pellerin est interrompu par un « homme maigre, ayant des plaques rouges aux pommettes » (455). La pose et le jeu d'acteur de Delmar galvanisent la foule (455-56) et Sénecal, sous le feu des applaudissements, « rest[e] les paupières closes, la tête renversée » (456). Frédéric passe à la question, « se lèv[e] », « se mord les lèvres » sans attirer l'attention du public, alors qu'à l'objection de Sénecal, « tous se pench[ent] et tend[ent] les oreilles » (457), jusqu'à ce « Regimbart enjamb[e] l'estrade »... et que la scène prenne une direction inattendue avec le patriote qui « f[ait] un grand salut, roul[e] comme un automate ses yeux d'argent » (457) puis, « la main sur le cœur » (457), entame discours en catalan, apothéose de cet épisode. Cette scène

peut être rapprochée de l'histoire en estampes dans le sens où Flaubert porte l'accent sur traits physiques saillants, présentent les personnages en plans successifs, accorde une grande attention aux déplacements et aux mouvements et donne à ce récit une teinte excentrique.

Une grande différence sépare toutefois la poétique de Flaubert de celle de l'histoire en estampes, si l'on considère que l'excentricité du *Docteur Festus* ne concerne pas que l'agir des personnages, mais caractérise aussi la narration qui tire les ficelles de ces nombreuses péripéties, exhibant l'arbitraire avec lequel elle met en scène cette monarchie fictive. À l'inverse, présentant la naissance de ces clubs comme une vérité historique, la satire de Flaubert vise une génération incapable de cohérence dans ses engagements politiques. Le narrateur flaubertien n'endosse pas une posture excentrique qui est prise en charge uniquement par les personnages. Balzac et Flaubert recourent donc à certaines composantes de l'histoire en estampes, sans que la comparaison du point de vue de la caricature ne puisse s'y réduire.

Ce chapitre sur l'album a permis de souligner la richesse d'un dispositif éditorial particulier de la caricature. En tant que recueil autographe, l'album du voyageur, motif romanesque récurrent, est susceptible d'articuler des caricatures en contrepoint aux vues pittoresques romantiques, tandis que l'*album amicorum*, tout aussi présent en littérature, est tourné en dérision et apparaît, caricaturé, dans les romans de Balzac et Flaubert. En tant que recueil imprimé, l'album de caricatures fournit un modèle structurel possible à la caricature de Balzac et Flaubert principalement par la liberté laissée au lecteur de le feuilleter en tous sens, bien que l'histoire en estampes montre qu'il permet aussi de penser la mise en narration de la caricature.

Robert Macaire nous a permis de prendre conscience de la porosité entre les différents supports médiatiques de la caricature : rôle joué par l'acteur Frédérick Lemaître, adapté par Daumier et Philippon dans une série de caricatures publiée en album, il est aussi l'objet d'une *Physiologie du Robert Macaire* par James Rousseau agrémentée de vignettes d'après les dessins de Daumier¹. Souvent illustrées par les caricaturistes, la littérature panoramique et les *Physiologies* seront ainsi l'objet de notre prochain chapitre.

¹ J. Rousseau, *Physiologie du Robert Macaire*, illustrations de Daumier, *op. cit.*

9. Caricature, littérature panoramique et *Physiologies*

Le premier, Walter Benjamin a qualifié de « littérature panoramique » un « corpus d'études de mœurs du XIX^e siècle », genre dont les principes poétiques découlent du dispositif optique qu'est le panorama¹. Parmi les plus célèbres de ces textes, on trouve *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin* par Étienne de Jouy (1812-1814), *Paris ou le Livre des Cent-et-Un* paru chez Ladvocat (1831-1834), *Les Français peints par eux-mêmes*, articles réunis par Curmer (1840-1842), et *Le Diable à Paris* édité par Hetzel (1845- 1846)². À ces anthologies s'ajoutent les *Physiologies*, petits volumes qui inondent le marché de la librairie parisienne entre 1830 et 1845³. L'homogénéité longtemps supposée de ce corpus est aujourd'hui nuancée par la critique littéraire qui, sous l'impulsion de Nathalie Preiss et Valérie Stiénon, affine l'étude de « cette matière éminemment hétérogène et labile », remettant en question la « vocation totalisante » de cette « raison panoramique » présumée par Benjamin⁴.

Pour notre propos, il convient de retenir quelques constantes qui motivent le rapprochement entre ce genre, aussi éclectique soit-il, et la caricature. Avant les années 1830, les recueils panoramiques comme *Le Tableau de Paris* de Mercier⁵ ou *L'Hermite de la Chaussée d'Antin* de Jouy⁶ ne sont pas illustrés⁷, mais beaucoup d'albums de caricatures contemporains poursuivent parallèlement le même but de catégorisation du social⁸. La décennie 1830 consacre l'avènement de la réunion, sur un même dispositif, du texte et de l'illustration, association qui caractérisera le genre panoramique. L'évidence du rapprochement entre journalisme, littérature panoramique, caricature et roman éclate dans le *Jérôme Paturot* de Louis Reybaud dont les aventures paraissent en 1842 dans *Le Constitutionnel*, sont ensuite publiées chez Paulin, et illustrées par Grandville dans des livraisons éditées par Dubochet⁹.

¹ « Ces livres sont une série d'esquisses dont le revêtement anecdotique correspond aux figures plastiques situées au premier plan des panoramas, tandis que la richesse de leur information joue pour ainsi dire le rôle de la vaste perspective qui se déploie à l'arrière-plan », W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduction de Jean Lacoste d'après l'édition de Rolf Tiedmann, Paris, Payot, 1982, p. 55.

² Voir N. Preiss et V. Stiénon, « “Croqués par eux-mêmes” Le panorama à l'épreuve du panoramique », *Interférences littéraires*, n° 8, 2012, p. 7-12.

³ N. Preiss, *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, op. cit. ; V. Stiénon, *La Littérature des Physiologies...*, op. cit.

⁴ N. Preiss et V. Stiénon, « “Croqués par eux-mêmes” Le panorama à l'épreuve du panoramique », art. cit., p. 7.

⁵ L.-S. Mercier, *Tableau de Paris au XIX^e siècle [1782-1788]*, Genève, Slatkine Reprints, 12 t. en 6 vol., 1979.

⁶ É. de Jouy, *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin...*, op. cit.

⁷ Sur ces deux œuvres fondatrices du genre panoramique, voir S. Le Men, *Pour rire !...*, op. cit., p. 24-27.

⁸ Ségolène Le Men note que « La lithographie des années 1820 donne lieu à une “pluie d'albums”, où les traditions graphiques issues du langage caricatural et de l'imagerie populaire sont adaptées par des artistes qui [...] contribuent à mettre en forme une culture visuelle fondée sur les jeux de l'image et des codes de lectures [...] confrontent types et physiognomonie », *Pour rire !...*, op. cit., p. 30 ; pour plus de détails, voir l'ensemble du chapitre « Les caricatures : des Grimaces de Boilly aux Métamorphoses du jour de Grandville », *Ibid.*, p. 29-36.

⁹ Voir J. Lyon-Caen, « Louis Reybaud panoramiste », *Romantisme*, n° 136, 2007, p. 27-38.

De nombreux auteurs du corpus panoramique sont journalistes, de même que la plupart de ses illustrateurs sont aussi des caricaturistes. Il n'est pas étonnant, dans ce contexte médiatique particulier, qu'un des traits particuliers de la littérature panoramique soit d'associer au sérieux d'une démarche classificatrice et analytique, l'ironie ou la satire qui caractérisent la petite presse illustrée. Les rapports entre la caricature, les sciences et les pseudosciences, rapports que nous avons étudiés dans notre première partie, sont plus que jamais mis en exergue dans la littérature panoramique¹. Le modèle scientifique, pris au sérieux ou tourné en dérision, est sans cesse à l'horizon des textes et des illustrations : pensons par exemple à *La Monographie du rentier* par Balzac qui s'ouvre sur « une parodie d'écriture naturaliste » à laquelle font écho les vignettes de Grandville, par exemple sa lettrine qui présente « une huître ouverte où apparaît un rentier en bonnet de coton »². Du côté de la presse, un éditeur comme Aubert commande aux caricaturistes des *Types français*, types que la légende développe en de petites biographies qui laissent déjà prévoir leur inscription dans la fiction romanesque :

Le Petit Clerc, (dit : Saute-Ruisseau).

Le petit clerc mange peu, court beaucoup, flâne davantage et revient le plus tard possible à l'étude où il est le souffre-douleur. Il s'appelle ordinairement Pitou, Godard ou Galuchet³.

Les articles du journal développent ces types dans des textes facilement identifiables comme relevant du « panoramique »⁴, et on sait que Balzac écrit pour *La Caricature* plusieurs articles de cet ordre, dans lesquels la caricature textuelle sert l'étude de mœurs : « Le Ministre⁵ », « L'Archevêque⁶ », « Les Voisins⁷ », « La Reconnaissance du Gamin⁸ », « Le Petit Mercier⁹ ».

L'étroite association entre caricature et littérature panoramique est toujours revendiquée. Jules Janin, auteur de l'introduction des *Français peints par eux-mêmes*, place ainsi l'ensemble de cette « étude des mœurs contemporaines » sous le signe de la caricature : « Nous nous montrerons à eux non pas seulement peints en buste, mais des pieds à la tête et aussi ridicules

¹ Sur les rapports entre science, pseudo-science, caricature, littérature panoramique et *Physiologies*, voir M. Melot, *L'Œil qui rit...*, op. cit., p. 48 ; L. Baridon, M. Guédron, *Corps et Arts...*, op. cit., p. 122 et 185-186 ; V. Stiénon, « Extensions du domaine de la physiologie », *La Littérature des Physiologies...*, op. cit., p. 22-28.

² S. Le Men, « La "littérature panoramique" dans la genèse de "La Comédie humaine" ... », art. cit., p. 97.

³ H. Daumier, « Le Petit Clerc », *Types français*, *Le Charivari*, le 23 septembre 1835, LD 260.

⁴ J. B. Cuno, *Charles Philipon and la Maison Aubert...*, op. cit., p. 259-316 ; V. Stiénon, « La Maison Aubert : du panorama au miroir », in *La Littérature des Physiologies...*, op. cit., p. 100-103.

⁵ H. de Balzac, « Le Ministre », *La Caricature*, le 1^{er} octobre 1830, *Œuvres diverses*, op. cit., t. II, p. 798-800.

⁶ H. de Balzac, « L'Archevêque », *La Caricature*, le 4 novembre 1830, *Œuvres diverses*, op. cit., t. II, p. 804-808.

⁷ H. de Balzac, « Les Voisins », *La Caricature*, le 4 novembre 1830, *Œuvres diverses*, op. cit., t. II, p. 808-811.

⁸ H. de Balzac, « La Reconnaissance du Gamin », *La Caricature*, le 11 novembre 1830, *Œuvres diverses*, op. cit., t. II, p. 816-818.

⁹ H. de Balzac, « Le Petit Mercier », *La Caricature*, le 16 décembre 1830, *Œuvres diverses*, op. cit., t. II, p. 830-833.

que nous pourrions nous faire¹ ». Les *Physiologies* accentuent encore cette perspective, et un grand nombre d'entre elles est d'ailleurs édité par la maison Aubert, propriétaire de *La Caricature* et du *Charivari*. Elles sont illustrées par des vignettes d'après les dessins de caricaturistes qui travaillent pour la presse, comme Gavarni et Daumier, pour ne citer que les plus célèbres².

Balzac, en journaliste et en romancier, propose des études de mœurs qui deviendront un modèle pour la littérature panoramique, dont il sera d'ailleurs un contributeur important³. « L'Épicière » ouvre ainsi la première livraison des *Français peints par eux-mêmes*, « place d'honneur » donnée par l'éditeur qui le reconnaît comme « l'un des fondateurs » du genre⁴. Du côté de Flaubert, on connaît son article de jeunesse paru en 1837 dans *Le Colibri*, « Une leçon d'histoire naturelle (genre “commis”) »⁵ qui, sans présenter de caractéristiques inédites par rapport à ce genre d'articles alors en vogue, montre un intérêt précoce de l'auteur pour le mélange entre objectivité, parodie, satire et moquerie propre à la littérature panoramique et plus particulièrement aux *Physiologies* qui sont à la fois modèles et repoussoirs de son écriture romanesque⁶.

La littérature panoramique offre donc aux romanciers des exemples d'interactions entre texte et image, procédés qui modulent leur poétique de la caricature textuelle. De ce vaste corpus éclectique, nous retiendrons ici l'anthologie des *Français peints par eux-mêmes* et le genre des *Physiologies*. Nathalie Preiss et Valérie Stiénon ont montré que la poétique, le dispositif illustratif et les principes éditoriaux des *Physiologies* diffèrent sensiblement du modèle des *Français peints par eux-mêmes*⁷, différence qui nous semble caractériser les

¹ *Les Français peints par eux-mêmes, Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, Curmer, 1840, t. I, p. XVI.

² N. Preiss et V. Stiénon, « “Croqués par eux-mêmes” Le panorama à l'épreuve du panoramique », art. cit., p. 8. Voir aussi le chapitre de Nathalie Preiss, « Les Physiologies et la presse. La portée critique des Physiologies », *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, op. cit., p. 173-210 ; V. Stiénon, « La Physiologie par la presse », « Dans la constellation charivarique », « Petite épistémologie de la vulgarisation scientifique », « Du journal au manuel pratique », *La Littérature des Physiologies...*, op. cit., p. 47-57.

³ Sur les articles « panoramiques » de Balzac journaliste, voir R. Chollet, *Balzac Journaliste...*, op. cit. et E. Rosen, « Dans le voisinage de la presse : satire et roman chez Balzac et chez Proust », in *Mauvais genre, la satire littéraire*, op. cit., p. 301-306. Sur Balzac contributeur et héritier de la littérature panoramique, S. Le Men, « La “littérature panoramique” dans la genèse de “La Comédie humaine”... », art. cit., p. 73-100.

⁴ S. Le Men, « Peints par eux-mêmes... », *Les Français peints par eux-mêmes, Panorama du XIX^e siècle*, catalogue rédigé et établi par Ségolène Le Men et Luce Abélès, avec la participation de Nathalie Preiss, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 26 ; S. Le Men, « La “littérature panoramique” dans la genèse de “La Comédie humaine” ... », art. cit., p. 93-100.

⁵ G. Flaubert, « Une leçon d'histoire naturelle (genre “commis”) », *Le Colibri*, le 30 mars 1837, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 197-201.

⁶ Voir N. Preiss, *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, op. cit., p. 222-223 ; V. Stiénon, « Flaubert, ou la physiologie entre pratique et critique », in *La Littérature des Physiologies...*, op. cit., p. 45-46 ; V. Stohler, « Du type au stéréotype : analyse des modalités d'insertion des stéréotypes des physiologies dans *Bouvard et Pécuchet* », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n° 17, 2009, *Stéréotype et narration littéraire*, URL : <http://narratologie.revues.org/1184>.

⁷ « Or, au sein de ce qui paraît un ensemble homogène [...] les *Physiologies*, bien loin d'offrir un panorama social ou une “encyclopédie morale du XIX^e siècle” et de rendre lisible une société démocratique devenue moins lisible, jouent la méthode classificatrice et descriptive de la zoologie contre la méthode explicative unitaire et organique de la société proposée par la

poétiques respectives de Balzac et Flaubert. Alors que « Curmer nourrit son projet de panorama social en tendant à la société un miroir qui se veut le plus exact possible, [...] les physiologies s'emploient à enregistrer une diversité d'aspects confinant à la disparate¹ », ce qui les rapproche du traitement de la matière historique dans le roman flaubertien.

Cette différence ne doit pas faire oublier qu'une poétique iconique et textuelle de la caricature est mise en œuvre dans *Les Français peints par eux-mêmes*, mais qu'elle servira généralement un but didactique, alors que celle des *Physiologies* s'affiche souvent comme pure dérision. Dans les deux cas, l'ironie, la satire ou la polémique ne sont pas exclues, mais réorientées selon la poétique propre à chacune des deux entreprises éditoriales parallèles mais distinctes, bien résumée par Nathalie Preiss :

À l'instar des *Français peints par eux-mêmes*, Les *Physiologies* se présentent comme un miroir de la société d'alors, mais si, avec la série de Curmer, « encyclopédie morale du XIX^e siècle », l'on a affaire à un « miroir de concentration », en revanche, avec les *Physiologies*, qui se signalent par la personnalité, l'allusion d'actualité, le goût pour le fait détaché, l'on est confronté à un « miroir en miettes »².

En nous centrant essentiellement sur l'articulation du texte et des images de ces deux modèles panoramiques, nous montrerons que la caricature de Balzac, comme celle des *Français peints par eux-mêmes* tient du « miroir de concentration », tandis que celle de Flaubert s'apparente à celle des *Physiologies*, « miroir en miettes ».

Avant de détailler ce double modèle panoramique, nous nous intéresserons à la notion de *type*, commune à la caricature, à la littérature panoramique et aux *Physiologies*. Ce terme recouvre différentes nuances sémantiques, du « personnage surdéterminé qui réunit en lui toutes les caractéristiques d'un genre d'un groupe » au « type conçu comme individualité, figure saillante, qui peut même signifier "caricature" »³. Si certaines acceptions conviennent mieux à la caricature, aucune ne l'exclut, et toutes sont récupérées, mais aussi questionnées, par Balzac et Flaubert caricaturistes.

physiologie sociale d'alors : à l'horizon des *Physiologies*, qui privilégient l'écriture non pas du fragment mais de la fraction et du fait détaché, nulle totalité », N. Preiss et V. Stiénon, « "Croqués par eux-mêmes" Le panorama à l'épreuve du panoramique », art. cit., p. 10. Voir aussi V. Stiénon, « Au commencement était Curmer », in *La Littérature des Physiologies...*, op. cit., p. 93-95.

¹ *Ibid.*, p. 94-95.

² N. Preiss, « Les *Physiologies*, un miroir en miettes », *Les Français peints par eux-mêmes...*, op. cit., p. 67.

³ N. Preiss et V. Stiénon, « "Croqués par eux-mêmes" Le panorama à l'épreuve du panoramique », art. cit., p. 9.

La notion de type court de la généralisation à la particularisation¹, entendue à la fois comme « modèle idéal », au sens platonicien, comme « figure empreinte sur l'envers d'une médaille », comme « personnage d'une forte originalité », comme « ensemble de traits caractéristiques », et comme « genre qui a servi à l'établissement d'une famille et qui lui donne généralement son nom »² : autant de définitions avec lesquelles joue la caricature, d'ailleurs possible synonyme de « type » selon Bescherelle³, et qui sont à mettre en lien avec les caricatures textuelles de Balzac et Flaubert. Nous retiendrons également, en lien privilégié avec *Illusions perdues*, la définition du type comme caractère d'imprimerie.

Le Type : modèle idéal et allégorie

La pratique de la caricature dans l'entourage des frères Carrache, qui lui donnera son nom, est étroitement liée aux recherches formelles menées dans leur Académie, où l'imitation de la nature, associée à celle des grands peintres, vise à atteindre l'Idée platonicienne⁴, le Type entendu comme modèle idéal⁵. Balzac, dans *Illusions perdues*, décrit Lucien selon cette tradition du modèle idéal antique :

[...] Lucien se tenait dans la pose gracieuse trouvée par les sculpteurs pour le Bacchus indien. Son visage avait la distinction des lignes de la beauté antique : c'était un front et un nez grecs, la blancheur veloutée des femmes, des yeux noirs tant ils étaient bleus, des yeux pleins d'amour, et dont le blanc le disputait en fraîcheur à celui d'un enfant. [...] » (91)

La caricature est, dans ce contexte, conçue comme une pratique de la déformation parfaite⁶ et consiste à révéler, par la sélection de traits, la petitesse morale et la laideur physique, essentielles, de l'être humain⁷.

Au XIX^e siècle, les *Physiologies* jouent aussi avec cette conception du Type que Valérie Stiénon rapproche à juste titre de l'allégorie, et recourent aux attributs symboliques et à la majuscule essentialisante pour caractériser des notions abstraites⁸. Du côté des caricaturistes, Grandville, dans *Les Métamorphoses du jour*, proposera des caricatures de Types qui se plient

¹ Voir N. Preiss, « Le type dans les *Physiologies* », in *L'Illustration. Essais d'iconographie*, éd. M. T. Caracciolo et S. Le Men, Paris, Klincksieck, 1999, p. 331-338. V. Stiénon, « Typification », *La Littérature des Physiologies...*, op.cit., p. 144-147.

² P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., t. XV, p. 618.

³ Bescherelle, *Dictionnaire national...*, op. cit., t. II, p. 1560.

⁴ E. Kris, E. H. Gombrich, « Principes de la caricature », art. cit., p. 231-233.

⁵ Nous marquerons cette acception néoplatonicienne par une majuscule (Type), pour la distinguer de celle qui définit le type comme un personnage rassemblant des traits caractéristiques d'une profession, d'une catégorie sociale, etc.

⁶ E. Kris, E. H. Gombrich, « Principes de la caricature », art. cit., p. 233. Ph. Kaenel, « L'apprentissage de la déformation : les procédés de la caricature à la Renaissance », art. cit., p. 82.

⁷ E. Kris, E. H. Gombrich, « Principes de la caricature », art. cit., p. 231-333.

⁸ V. Stiénon, *La Littérature des Physiologies...*, op. cit., p. 150.

à ce modèle. Ses animaux anthropomorphisés incarnant ainsi parfois des concepts, *Orgueil et Bassesse* par exemple, que l'illustrateur réactualise dans le contexte contemporain¹. Dans *Illusions perdues*, Balzac use du même procédé : Lucien est pris par « les Furies de l'orgueil » (422), référence mythologique mise au service des considérations satiriques et morales sur l'ambition du jeune héros. Balzac reconfigure lui aussi la hiérarchie des Types et la met au goût du jour, montrant par exemple que la Mode supplante la Beauté :

Toujours la même ardeur précipite chaque année, de la province ici, un nombre égal, pour ne pas dire croissant, d'ambitions imberbes qui s'élancent la tête haute, le cœur altier, à l'assaut de la Mode, cette espèce de princesse Tourandoc des *Mille et un jours* pour qui chacun veut être le prince Calaf ! (337)

Dans ce passage, les types sont dévalorisés : la Mode est une version dégradée de la Beauté, comme le suggère la référence à la parodie des *Mille et une Nuits* par François Pétis de La Croix au XVIII^e siècle, dégradation accentuée par le dépréciatif « cette espèce de ». L'ironie du passage est, de plus, appuyée par la personnification des ambitions qualifiées d'« imberbes ».

La caricature et la littérature panoramique, comme nous venons de le voir, remotivent ou inventent des allégories en vue d'une satire contemporaine. La *Physiologie de l'usurier* se termine ainsi sur une invocation qui reprend les éléments du cul-de-lampe : « Coffres remplis d'or, Sacs, Portefeuilles, arrière, votre sort est, à la fin du monde, d'être dévorés par les rats² ». Balzac, lui, personnalise « les conspirations de la Tribune et les mensonges de la Librairie » (352) ou présente « le Journal attablé, buvant frais, joyeux, bon garçon » (406), faisant des institutions contemporaines de nouvelles allégories d'une société aux idéaux dégradés.

Ernst H. Gombrich a montré combien certaines personnifications de la caricature comme la paix, la liberté (en général et de la presse en particulier), la République, etc. « ont un rôle fonctionnel [...] qui est précisément d'opposer à la sombre mesquinerie de l'univers humain un monde d'abstractions idéalisées proche du divin³ ». L'historien de l'art prend l'exemple d'une caricature de Daumier où la République, statue trônant dans la lumière, est prise d'assaut par cinq hommes politiques aux figures chargées, parmi lesquels Thiers et le futur Napoléon III⁴. Force est de constater que dans nos deux romans, ce sont les allégories qui ressortent ternies de

¹ J.-J. Grandville, *Les Métamorphoses du jour*, nouvelle édition, Paris, Garnier Frères, 1869, n.p. accompagne le chap. XV, p. 79-83.

² *Physiologie de l'usurier*, par Charles Marchal, dessins par Gavarni, Daumier, H. Monnier et Traviès, Paris, Lachapelle ; Fiquet, 1841, p. 125-126.

³ E. H. Gombrich, « L'arsenal des humoristes », art. cit., p. 141.

⁴ *Ibid.* ; H. Daumier, « Ils prétendent qu'ils la soutiennent », *Croquis du Jour, Le Charivari*, le 25 juillet 1849, LD 1937.

leur acclimatation au monde contemporain. La « renommée » est « presque toujours une prostituée couronnée » (336), note ainsi Lousteau, alors que dans *L'Éducation sentimentale*, c'est « une fille publique » qui pose « en statue de la Liberté » (431) lors de la prise des Tuileries.

La caricature qui s'appuie sur le Type convoque des modèles idéaux qu'elle parodie pour mieux rabaisser. Le sens positif de l'allégorie est alors ironisé, et la référence au canon est à comprendre par antiphrase. Daumier, dans l'album *L'Histoire ancienne*, dégrade les références classiques et prend, par exemple, un malin plaisir à représenter le corps du centaure Ciron surmonté de la tête d'un bourgeois à lunettes¹. La littérature panoramique reprend souvent le même procédé. Dans « L'ami des artistes », article des *Français peints par eux-mêmes*, on trouve une association du soldat et de l'acteur de province à Mars et Apollon, qu'il faut évidemment comprendre par antiphrase². Dans *L'Éducation sentimentale*, Hussonnet est le premier à se moquer du canon esthétique antique, « car enfin, voyons, pas de blagues ! une lorette est plus amusante que la Vénus de Milo ! » (118).

Or, si Flaubert met bien en scène des lorettes et non des déesses grecques, l'avis d'Hussonnet ne reflète pas la perspective narrative qui, à travers le personnage de Pellerin, souligne la légitime mais souvent malheureuse imitation des modèles du passé³. En effet, la décision que prend Pellerin de « flanqu[er] » Rosanette en « Vénitienne » (246) nous fait comprendre que le peintre diminue les modèles baroques italiens (Titien et Véronèse) plus qu'il ne les égale. L'allégorie qu'il forme est bien de l'ordre de la caricature : « il disposa comme accessoires sur un tabouret en guise de balustrade, sa vareuse, un bouclier, une boîte de sardines, un paquet de plumes, un couteau, et, quand il eut jeté devant Rosanette une douzaine de gros sous, il lui fit prendre sa pose » (247). Pellerin, conscient que l'atelier n'est pas le palais d'un prince italien, demande à la jeune femme de s'imaginer que ces objets sont des trésors.

Cependant, le peintre est souvent pris à son propre jeu et se laisse aveugler par les canons artistiques de la beauté. Lorsqu'il est chargé par Frédéric et Rosanette de peindre leur enfant

¹ H. Daumier, « L'Éducation d'Achille », *L'Histoire ancienne*, Paris, Aubert, 1841-42, LD 933.

² « Or on sait que le guerrier français est vénéré et tant soit peu craint de l'acteur provincial. L'ami commun d'Apollon et de Mars est donc chargé de rapprocher artistes et militaires ; il a ses entrées partout », F. Wey, « L'ami des artistes », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. I, p. 240.

³ Claudine Gothot-Mersch note au sujet des théories et de leur mise en application par Pellerin : « Flaubert n'a pas entrepris de démontrer que l'artiste, pour réussir, doit ignorer les grands prédécesseurs. Il a, comme Pellerin, la religion des maîtres [...] Flaubert stigmatise l'usage étroit que Pellerin fait de l'enseignement des maîtres », « Quand un romancier met un peintre à l'œuvre : le portrait de Rosanette dans *L'Éducation sentimentale* », in *Voix de l'écrivain, Mélanges offerts à Guy Sagnes*, textes recueillis par Jean-Louis Cabanès, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1996, p. 115. Sur l'ambiguïté du personnage de Pellerin et la proximité de ses théories sur l'art avec celles de Flaubert, voir A. Fairlie, « Pellerin et le thème de l'art dans *L'Éducation sentimentale* », in *Flaubert, Europe*, n° spécial, 1969, p. 38-51.

mort, au corps marqué par la maladie et déjà rongé par la putréfaction, il « vant[e] les petits saint Jean de Corrége, l'infante Rose de Velasquez, les chairs lactées de Reynolds, la distinction de Lawrence, et surtout l'enfant aux longs cheveux qui est sur les genoux de lady Gower » (594). Il associe ces références à la recherche du Type idéal : « D'ailleurs, peut-on trouver rien de plus charmant que ces crapauds-là ! Le type du sublime (Raphaël l'a prouvé par ses madones), c'est peut-être une mère avec son enfant ? » (594). Le narrateur relève tout le ridicule morbide de l'attachement aveugle du peintre aux canons esthétiques, et le Type idéal, ainsi détourné, devient caricature¹.

Balzac, dans *Illusions perdues*, souligne déjà que le Type est, au XIX^e siècle, condamné à servir la caricature, tant les mœurs et coutumes contemporaines se sont éloignées des canons esthétiques qu'elles ne reconnaissent plus comme tels. Lucien ne peut ainsi se mettre en valeur en tant qu'incarnation du canon de la beauté antique car il est « ridiculement mis » : « Habillez l'Apollon du Belvédère ou l'Antinoüs en porteur d'eau, reconnaissez-vous alors la divine création du ciseau grec ou romain ? » (234). Chez Balzac, la caricature du Type idéal est moins au service d'une intention satirique à l'égard des modèles du passé qu'elle ne découle du mode de perception des personnages qui y restent insensibles. Même constat dans le roman flaubertien, où le narrateur condamne moins l'admiration de Frédéric, ébloui devant le tableau de Diane de Poitiers en Diane Chasseresse, que l'ignorance de Rosanette, totalement insensible au charme esthétique et allégorique de ce portrait : « son mutisme prouvait clairement qu'elle ne savait rien, ne comprenait pas » (478).

La plus spectaculaire inadéquation entre Type idéal et société contemporaine est modalisée par Balzac à travers Mme de Bargeton. Naïs, puisant dans les modèles classiques, évoque la gloire future de Lucien par le recours à l'image de l'aigle, allégorie fraîchement revalorisée sous l'Empire : « Dieu vous garde d'une vie atone et sans combats, où les ailes de l'aigle ne trouvent pas assez d'espace » (171). Cette amorce, dont l'emphase prête déjà à sourire, tourne au ridicule lorsqu'elle y mêle des considérations physiologiques douteuses : « Quand vous serez arrivé dans la sphère impériale où trônent les grandes intelligences, souvenez-vous des pauvres gens déshérités par le sort, dont l'intelligence s'annihile sous l'oppression d'un azote moral [...] » (171). Au terme de son discours, elle propose à Lucien un motif poétique qu'elle décrit en filant une métaphore botanique pour le moins incongrue : « Chantez alors la plante qui se dessèche au fond d'une forêt, étouffée par des lianes, par des

¹ Sur cette scène et sur le calembour de Pellerin qui parle du petit défunt comme d'une magnifique « nature morte », voir A. Vaillant, *La Civilisation du rire*, op. cit., p. 176-177.

végétations gourmandes, touffues, sans avoir été aimée par le soleil, et qui meurt sans avoir fleuri ! » (171). Elle conclut en notant que ce poème traduirait « le type de beaucoup d'existences » (171), type qui, si l'on en croit la facture de son discours pétri d'images convenues mais utilisées mal à propos, ne serait qu'une caricature des métaphores et allégories poétiques usuelles, une version dégradée du Type idéal sous forme de caricature¹.

Enfin, l'accointance du Type et de l'allégorie est particulièrement visible dans l'acception numismatique du terme, qui renvoie à la figure symbolique inscrite sur le revers d'une médaille². Ségolène Le Men montre comment les caricaturistes et l'éditeur Curmer ont déplacé le sens initial de ce modèle numismatique. Janin, dans la préface aux *Français peints par eux-mêmes*, assimile ainsi la royauté de ce « roi bourgeois nommé par des bourgeois » à une simple profession³. Les figures royales, détournées au service de l'ironie et de la satire sont de mises dans *Illusions perdues*, où Dauriat est qualifié de « Sultan de la Librairie » (357), de « Pacha des vignettes et de l'imprimerie » (359), « padischah de la librairie » (363), tandis que, dans *L'Éducation sentimentale*, Rosanette introduit « emphatiquement » Arnoux et Frédéric par une parodie d'annonce de valet de l'antichambre du roi : « Le sieur Arnoux, marmiton, et un prince de ses amis ! » (197).

Balzac thématise également cette version dévoyée de l'idéal lorsqu'il évoque le type entendu comme caractère d'imprimerie, opposant un modèle – la « haute typographie » (68) qui a été enseignée à David – à un anti-modèle – la « soûlographie » (69) du Père Séchard. Le passage de l'un à l'autre s'effectue par dégradation, procédé de la caricature : « Cette transformation du sentiment en intérêt personnel, ordinairement lente, tortueuse et hypocrite chez les gens bien élevés, fut rapide et directe chez le vieil Ours, qui montra combien la soûlographie rusée l'emportait sur la typographie instruite » (70). Balzac relie la typographie à la démarche panoramique de déchiffrement du milieu social, compétence qui revient ici au père Séchard analysant la situation de la typographie en province avec une grande lucidité⁴. Le Type perd donc toute pertinence dans l'univers romanesque d'*Illusions perdues*, où seule sa version

¹ Sur le ridicule des discours de Mme de Bargeton voir É. Bordas, *Balzac, Discours et Détours, Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997, p. 67-70.

² S. Le Men, « Peints par eux-mêmes... », art. cit., p. 44-45.

³ S. Le Men, « Peints par eux-mêmes... », art. cit., p. 45. Dans « Le Chef d'orchestre », l'auteur (Alfred Legoyt) renvoie également à la numismatique, et propose de concevoir l'avvers et le revers comme le bon et le mauvais côté, les défauts caricaturés s'opposant aux vertus exaltées : « Jusqu'à présent, mon cher hôte, je ne vous ai guère montré que le mauvais côté de cette pièce du grand médailler des types français qui s'appelle le chef d'orchestre ; il est temps d'appeler votre attention sur la face opposée », *Les Français peints par eux-mêmes, op. cit.*, t. III, p. 289.

⁴ Séchard explique : « – Ha ! ha ! mon garçon, la province est la province, et Paris est Paris. Si un homme de l'Houmeau t'arrive pour faire faire son billet de mariage, et que tu le lui imprimes sans un Amour avec des guirlandes, il ne se croira point marié, et te le rapportera s'il n'y voit qu'un M, comme chez tes messieurs Didot, qui sont la gloire de la typographie, mais dont les inventions ne seront pas adoptées avant cent ans dans les provinces. Et voilà. » (77).

caricaturée subsiste. Nathalie Preiss explique que Balzac, dans *Béatrix*, opère un glissement du Type idéal au type de l'étude de mœurs¹, et nous pouvons ajouter que ce mouvement vers le bas est également caractéristique d'*Illusions perdues*.

Dans *L'Éducation sentimentale*, le narrateur suggère également, pour reprendre les termes de Nathalie Preiss, une « chute du Type au type² », soit du modèle idéal au sujet de l'étude de mœurs. En effet, lors du bal chez Rosanette, l'« Ange » est « attablée devant une compote de beurre et de sardines » (212), puis « envahie par les premiers symptômes d'une indigestion » (212) : trivialité incompatible avec la céleste créature qu'elle est censée incarner. Flaubert fait un pas de plus, plaçant dans la bouche de Pellerin le constat de la mort du Type : « On ne devait pas tant s'enquérir de la Beauté et de l'Unité, dans une œuvre, que du caractère et de la diversité des choses » (201). Le peintre interroge : « Où est le type alors ? [...] Qu'est-ce qu'une belle femme ? Qu'est-ce que le beau ? Ah ! le beau ! me direz-vous... » (201), tirade qui montre la difficulté de lire le monde contemporain avec la grille des types issue de la tradition, d'où le succès de la littérature panoramique qui vise à décrire une société que les types du passé ne peuvent plus modéliser.

Le type : individualité de l'étude de mœurs

Balzac et Flaubert problématisent la validité du Type au sens platonicien pour en montrer la dégradation et la labilité dans le monde contemporain. Le constat d'incompatibilité du modèle idéal avec leur univers romanesque passe par la caricature qui remet en question le Type pour mieux passer au type comme individualité des études de mœurs. Nathalie Preiss remarque que le narrateur de *L'Éducation sentimentale* présente les invités du bal chez Rosanette comme des types, ni au sens d'idéal ni au sens d'individu, mais comme « individualités³ ». De même, elle a rappelé que la Béatrix de Balzac « n'est plus la Béatrix de la *Divine Comédie*, du genre de l'épopée ou du roman de chevalerie, elle n'est peut-être plus qu'un type, une individualité qui a son originalité et sa grandeur, mais n'est digne que de l'étude de mœurs décorée du nom de physiologie⁴ ».

¹ N. Preiss, *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, op. cit., p. 132.

² *Ibid.*, p. 133.

³ *Ibid.*, p. 132.

⁴ *Ibid.*, p. 131.

Le type prend donc le sens de « personnage rassemblant en lui toutes les caractéristiques d'un genre, d'une classe¹ », définition que Nathalie Preiss explique être issue des œuvres des moralistes du XVII^e siècle qui décrivent des « types moraux » étoffée par l'étude des « types sociaux » des romans de mœurs du XVIII^e siècle. Or, cette acception du type « oscill[e] entre une tendance “généralisante” et une tendance “particularisante”² », tension qui caractérise les personnages de Balzac et Flaubert.

Les titres des deux romans étudiés ici sont de portée générale, et les trois parties d'*Illusions perdues* – « Les deux poètes », « Un grand homme de province à Paris » et « Les souffrances de l'inventeur » –, comme le sous-titre initial de *L'Éducation sentimentale* – « Histoire d'un jeune homme » –, renvoient aux types et assimilent la fiction à l'étude de mœurs. Cependant, il convient de nuancer : percevons-nous Madame de Bargeton comme un type (une grande dame de province, une précieuse ridicule, une muse du département) ou un individu (Louise, fille de Nègrepelisse, amante de Lucien puis épouse de du Châtelet) ? Rosanette se résume-t-elle à incarner une sous-catégorie du type de la Lorette (son grade la désigne comme *Maréchale*) ou se souvient-on d'elle comme la jolie Rose-Annette Bron, fille de canuts de Lyon devenue célèbre dans la société parisienne ? Les personnages d'*Illusions perdues* et de *L'Éducation sentimentale* semblent bel et bien osciller entre représentants d'une catégorie générale et individus particuliers, oscillation également observable dans le traitement que la littérature panoramique propose des types.

L'individualité de Lucien et Frédéric, difficilement assimilables à un type précis, nous invite à rappeler qu'aucun article des *Français peints par eux-mêmes* et aucune *Physiologie* ne sont directement consacrés au « jeune homme », mais qu'on le trouve décliné selon ses domaines d'activité (étudiant, séminariste, etc.). Type malléable, il est susceptible de revêtir des positions sociales et d'exercer des activités professionnelles diverses³, comme c'est le cas des deux héros de nos romans. Frédéric endosse tour à tour le type de l'étudiant, du débutant

¹ N. Preiss, « Le type dans les *Physiologies* », art. cit., p. 332. Sur la question du type, voir également la thèse d'A. de Chaisemartin, *Créer des types. La caractérisation des personnages dans les romans de la seconde génération romantique en France (1830-1848)*, sous la direction de B. Vouilloux, Université Paris Sorbonne, 2016.

² *Ibid.*, p. 333.

³ Sur « les catégories mouvantes » dans lesquelles entre Lucien, « être à l'état prolongé d'ébauche », qui « se laisse remodeler par la vie » dans *Illusions perdues*, voir J.-L. Diaz, *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 60-62. Frédéric se montre tout aussi malléable selon qu'il cohabite avec Deslauriers ou Rosanette, qu'il soit l'élève de Pellerin ou l'associé de Dambreuse, etc.

littéraire, du rapin, du touriste, de l'ambitieux politique et, pour finir, de rentier¹. Lucien est poète, romancier, journaliste, viveur, lion, et termine son parcours en esclave².

Dans la littérature panoramique, le jeune homme apparaît comme personnage dans l'horizon des autres types. La « Grande Dame de 1830³ » s'attache un jeune homme, comme Mme de Bargeton s'attache Lucien. « L'Usurier⁴ » compte sur les dépenses étourdies du jeune homme, de même que Lucien est une proie facile pour Samanon⁵. Frédéric, de même, se définit par le rapport qu'il entretient avec d'autres types : il est héritier de l'oncle fortuné, client du marchand de tableau, amant de la lorette, précepteur de la jeune fille ingénue. Des héros comme Frédéric et Lucien sont donc tout désignés pour servir une poétique romanesque qui entend décrire une société qu'elle compartimente en types, au sens balzacien du terme : « Un type, dans le sens qu'on doit attacher à ce mot, est un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est le modèle du genre⁶ ».

Cette définition générale nous rapproche de la caricature qui, soit qu'elle serve une intention satirique ou comique, soit qu'elle poursuive un but didactique, « résume » toujours les « traits caractéristiques » de la figure qu'elle charge. L'accentuation et la simplification dont elle procède contribuent à faciliter la classification propre à la littérature panoramique. La déformation, même infime, qu'elle fait subir au modèle lui ôte sa neutralité, et, de même, les articles panoramiques sont rarement exempts d'un jugement critique. Comme les caricaturistes, les auteurs panoramiques porteront une attention particulière au physique, aux costumes et aux accessoires.

La plupart des personnages de Balzac et Flaubert sont présentés comme des types et résument des caractéristiques générales géographiques, sociologiques, politiques, économiques, professionnelles, etc. Nous nous concentrerons ici sur quelques exemples choisis

¹ E. de la Bédollière, « L'Étudiant en droit », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. I, p.17-24 ; L. Huart, *Physiologie de l'étudiant*, Paris, Aubert ; Lavigne, 1841 ; A. Second, « Le Débutant littéraire », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. I, p. 33-40 ; J. Chaudes-Aigues, « Le Rapin », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. I, p. 49-56 ; R. de Beauvoir, « Le Touriste », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. III, p. 209-219 ; M. Alhoy, *Physiologie du Voyageur*, Paris, Aubert ; Lavigne, 1841 ; H. de Balzac, « Monographie du rentier », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. III, p. 1-16 ; H. de Balzac, A. Frémy, *Physiologie du Rentier de Paris et de province*, Paris, P. Martinon, 1841.

² E. de la Bédollière, « Le Poète », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. II, p. 81-96 ; E. Texier, *Physiologie du Poète*, Paris, Laisné ; Aubert ; Lavigne, 1842 ; J. Janin, « Le Journaliste », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. III, p. I-XL ; E. Briffault, « Le Viver », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. I, p. 365-372 ; J. Rousseau, *Physiologie du Viver*, Paris, Laisné ; Aubert ; Lavigne, 1842 ; F. Deriège, *Physiologie du Lion*, Paris, Delahaye, 1842.

³ S. De Longueville, « La Grande Dame de 1830 », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. I, p. 161-168..

⁴ J. Jousserandot, « L'Usurier », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. II, p. 353-360.

⁵ J.-L. Diaz note combien comptent les regards des autres sur le héros, in *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 64-67.

⁶ H. de Balzac, *Une Ténébreuse affaire, La Comédie humaine*, op. cit., t. VIII, p. 493. Cette définition est citée et commentée par Nathalie Preiss, N. Preiss, *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, op. cit., p. 45.

qui mettent particulièrement bien en valeur l'articulation entre type de l'étude de mœurs et caricature. Postel, dans *Illusions perdues*, nous est présenté comme « le véritable type du boutiquier de province » (133). La catégorisation est triple : professionnelle, sociale et géographique. La description de « ce célibataire, assez semblable à une petite tonne d'eau-de-vie sur laquelle la fantaisie d'un peintre aurait mis une grosse figure grêlée de petite vérole et rougeaude » (133) est de l'ordre de la caricature. Ces traits saillants qui valident la classification sociale montrent que le type, lorsqu'il se présente comme une caricature, est surtout prétexte à un jugement critique. Postel est « aussi bête qu'il était bon homme » (133).

Dans *L'Éducation sentimentale*, le narrateur juge moins directement ses personnages, mais décrit toutefois l'arrivée de l'huissier et de ses deux « acolytes » chez Rosanette en conjuguant portrait-charge et appréciations morales :

Me Athanase Gautherot se présenta, flanqué de deux acolytes, l'un blême, à figure chafouine, l'air dévoré d'envie, l'autre portant un faux col et des sous-pieds très tendus, avec un délot de taffetas noir à l'index ; - et tous deux, ignoblement sales, avec des cols gras, des manches de redingotes trop courtes (579).

Par la caricature, le physique maladif et surnois comme la crasse des personnages indiquent la laideur morale des employés de l'huissier, explicitement signalée par l'appréciation du narrateur qui insiste sur leur « air dévoré d'envie ».

Le modèle panoramique invite en outre les auteurs à ne pas isoler les types, mais à les décliner et à les confronter avec ceux concomitants : la « tendance à la généralisation s'assortit d'une volonté de différenciation¹ ». De même que Balzac ne sépare pas l'étude du notaire de celle de ses clercs², Flaubert décrit les employés de M. Gautherot, préposés à la confiscation des biens de Rosanette, en ajoutant le portrait-charge de son commis, « un chenapan la face criblée de petite vérole, paralytique d'un bras, aux trois quarts ivre et bredouillant » (585), envoyé pour coller l'avis de saisie, qui complète ce petit article panoramique consacré au type de l'huissier.

Les personnages, bien que nommés, correspondent donc à des catégories générales dont la caricature met en lumière les traits distinctifs. Hussonnet nous apparaît ainsi par fragments corporels saillants : « jeune homme blond, à figure avenante, et portant moustache et barbiche comme un raffiné du temps de Louis XIII » (77), simplifié encore en « jeune homme à

¹ N. Preiss, « Le type dans les *Physiologies* », art. cit., p. 332.

² H. de Balzac, « Le Notaire », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. II, p. 105-112.

moustaches » (79) ou « jeune homme à moustaches blondes » (82). Le nom, porteur de l'identité, est second, on l'apprend à la suite d'une didascalie. « C'était le nom du jeune homme à moustaches » (83), précise le narrateur qui réduit ainsi l'individu au type, se contentant d'ailleurs souvent de le présenter comme « le bohème ». Il faut noter qu'Hussonnet est aussi « journaliste », et que, lors de sa première rencontre avec Frédéric, il se montre surtout blagueur et mystificateur. Hussonnet incarnerait parfaitement le « Farceur », « variété » du « jeune critique blond », lui-même « sous-genre » du « critique » dans « l'ordre gendelettre » que Balzac décrit dans sa *Monographie de la presse parisienne*¹.

La littérature panoramique recourt d'ailleurs volontiers aux modèles de classification des sciences naturelles, déclinant par exemple le genre en espèces. On sait la fortune de ce modèle chez Balzac. Giroudeau et Philippe Brideau font partie des « chanteurs » ou « bravi » chargés du chantage (526) et nous suivons l'ascension de Finot qui, de « rédacteur en chef », devient « directeur » (379). À plus d'un titre, *Illusions perdues* annonce la *Monographie de la presse parisienne*², mêlant catégorisation et caricature. Vernou est ainsi « le journaliste par excellence » (436), plus précisément un « Articlier » (436), néologisme dépréciatif auquel s'ajoute une animalisation caricaturale qui le décrit comme « un tigre à deux mains qui déchire tout, comme si ses plumes avaient la rage » (436).

Dans les *Français peints par eux-mêmes*, le modèle des sciences naturelles est souvent concurrencé par celui de la hiérarchie militaire. Balzac, dans « Le Notaire », assimile la profession d'une part aux « trois incarnations de l'insecte », d'autre part aux « officiers »³. Dans *Illusions perdues*, les classes militaires sont convoquées pour décrire la catégorisation des métiers du journal. Ainsi, Giroudeau demande à Lucien « dans quelle classe des rédacteurs voulez-vous entrer ? » (323) et décline : « nous avons différents corps dans les rédacteurs : il y a le rédacteur qui rédige et qui a sa solde, le rédacteur qui rédige et qui n'a rien, ce que nous appelons un volontaire ; enfin le rédacteur qui ne rédige rien et qui n'est pas le plus bête [...] » (324). Lorsque Lucien ambitionne d'être « rédacteur travaillant bien, et partant bien payé », Giroudeau file la métaphore militaire : « Vous voilà comme tous les conscrits qui veulent être maréchaux de France ! » (324). Plus loin dans le roman, on n'est pas étonné de voir que Lucien « reç[oit] quelques compliments sur son admission dans le corps redoutable des journalistes » (446).

¹ H. de Balzac, « Monographie de la presse parisienne », art. cit., p. 82-84.

² J.-L. Diaz, *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 132-135.

³ H. de Balzac, « Le Notaire », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. II, p. 106.

La métaphore militaire suggère à la fois le pouvoir et le prestige conférés par la profession qui remplacent, au XIX^e siècle, les privilèges de la naissance. Dans *L'Éducation sentimentale*, Frédéric pense pouvoir s'introduire facilement chez Dambreuse qui « n'[est] qu'un bourgeois » (67), mais c'est oublier que c'est à son état de banquier qu'il doit sa position. Le narrateur nous présente ce type du banquier sur le modèle de la caricature, associant les défauts physiques à la corruption morale :

De loin, à cause de sa taille mince, il pouvait sembler jeune encore. Mais ses rares cheveux blancs, ses membres débiles et surtout la pâleur extraordinaire de son visage, accusaient un tempérament délabré. Une énergie impitoyable reposait dans ses yeux glauques, plus froids que des yeux de verre. Il avait les pommettes saillantes, et des mains à articulations noueuses. (68)

Tout en associant la détermination à la décrépitude physique du banquier, le narrateur complète le type en décrivant son intérieur dont les éléments sont autant d'attributs : les « deux coffres-forts » (68) et le « bureau à cylindre » (68) signalent sa richesse et son influence. Plus loin, une description nous renseigne sur l'idéologie politique arriviste du banquier :

Les portraits du général Foy et de Louis-Philippe se faisaient pendant de chaque côté de la glace ; des cartonnières montaient contre le lambris jusqu'au plafond, et il y avait six chaises de paille, M. Dambreuse n'ayant pas besoin pour ses affaires d'un appartement plus beau ; c'était comme ces sombres cuisines où s'élaborent de grands festins. Frédéric observa surtout deux coffres monstrueux, dressés dans les encoignures. (253-254)

Flaubert propose ici une vignette allégorique des attributs du banquier, dans une image à déchiffrer.

Ces quelques exemples, loin d'être exhaustifs, ont montré comment Balzac et Flaubert intègrent au roman la démarche de catégorisation de la littérature panoramique, associant leurs personnages à des types qu'ils illustrent par des caricatures textuelles rassemblant les traits caractéristiques et saillants des personnages.

À l'inverse, le type peut également se former à partir du particulier et évoluer vers des valeurs générales. Nathalie Preiss remarque que, lorsque Bescherelle fait des types un synonyme possible de « caricatures », c'est consécutivement à leur acception comme « caractères fortement tracés, combinaisons originales qui font de puissantes individualités [...] Achille, Hector, Don Quichotte, Panrue, Othello, Hamlet, Tartufe, etc. ¹ ». Lorsque Bescherelle rapproche la caricature de ces fortes personnalités, il songe certainement, selon

¹ Bescherelle, *Dictionnaire national...*, op. cit., t. II, p. 1560, définition commentée par N. Preiss, « Le Type dans les *Physiologies* », art. cit., p. 333.

Nathalie Preiss, à des recueils de caricatures comme la *Galerie des charges* du *Musée Dantan*, modèle sur lequel s'appuient les *Physiologies* – la *Physiologie du Bal Mabille* évoque ainsi « M. de Balzac, à sa canne » – qui, en s'attaquant à des personnalités, servent une portée critique en même temps qu'elles valident la renommée acquise¹. Dans cette optique, le type est d'abord un individu qui, par sa célébrité, devient une « illustration », le portrait-charge d'une personnalité que l'on critique en même temps qu'on la reconnaît comme exemplaire.

Dans *L'Éducation sentimentale*, les personnages sont sensibles à cette acception particulière du type et en font un étalon de leur analyse du climat politique et social : « M. Dambreuse, tel qu'un baromètre, en exprim[e] constamment la dernière variation » (536). Le banquier se lance dans de grands discours sur les types : « On ne parlait pas de Lamartine sans qu'il citât ce mot d'un homme du peuple : “Assez de lyre !” Cavaignac n'était plus, à ses yeux, qu'un traître » (536-537). Ces quelques lignes montrent que lorsque l'individu se mue en type, il tend à incarner des valeurs générales, une orientation politique ou une catégorie sociale. Ce glissement est visible dans *Illusions perdues*, lorsque les journalistes s'en prennent à du Châtelet. De l'individu qu'on souhaite attaquer suite aux confidences personnelles de Lucien sur ses déboires amoureux, du Châtelet devient, dans les articles, un type politico-social, et la déformation de son patronyme en signale la caricature : « Demain, vous verrez pourquoi nous nous moquons de Potelet. L'article est intitulé : “Potelet de 1811 à Potelet de 1821”. Châtelet sera le type des gens qui ont renié leur bienfaiteur en se ralliant aux Bourbons » (481).

Le type général, formé à partir d'une personnalité, se décline en deux grandes catégories, l'une puisant dans le réservoir des figures historiques, l'autre dans celui des personnages de fiction. Bescherelle citait Achille ou Tartuffe, et à l'ère de la modernité, ce fonds historique de types fictionnels, dont certains issus de la caricature, tel M. Prudhomme que Larousse définit comme « le type de la nullité magistrale et satisfaite de soi² », ne cesse d'augmenter. Les personnages célèbres de la littérature contemporaine acquièrent ce même statut : la « gouvernante » est ainsi tout entière dans la « physionomie que Collin d'Harleville a si parfaitement saisie et résumée dans le personnage de madame Evrard³ ».

¹ *Ibid.*, p. 333-334.

² P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, *op. cit.*, t. XIII, p. 340.

³ Cordellier Delanoue, « La Demoiselle de compagnie », *Les Français peints par eux-mêmes*, *op. cit.*, t. II, p. 41. L'auteur allonge la liste des références : « Cléone pour Hermione, Céphise pour Andromaque, Fatime pour Zaire, Fluvie pour Émilie » (*Ibid.*, p. 42), et conclut sur la non-compatibilité de ces types avec la demoiselle de compagnie du XIX^e siècle : « les confidentes de tragédie ont disparu comme les soubrettes de comédie [...] l'emploi de dame d'honneur, de dame pour accompagner, de demoiselle de compagnie, est devenu, comme vous le voyez, une véritable sinécure. Chacun se tient volontiers compagnie à soi-même » (*Ibid.*, p. 42).

Si les figures littéraires perdent de leur individualité en devenant des types, les personnages de romans y recourent pour affirmer leur originalité :

— Ne puis-je me faire journaliste pour vendre mon recueil de poésies et mon roman, puis abandonner aussitôt le journal ?

— Machiavel se conduirait ainsi, mais non Lucien de Rubempré, dit Léon Giraud.

— Eh ! bien, s'écria Lucien, je vous prouverai que je vaudrais Machiavel. (316)

Le type sert donc l'affirmation d'une forte personnalité. Les personnages de Balzac sont la référence de Deslauriers, tandis que Frédéric assure son amour à Mme Arnoux en « exalt[ant] les grands types littéraires, Phèdre, Didon, Roméo, Des Grieux » (308). Il rêve d'ailleurs de devenir le « Walter Scott de la France » (59), ambition ridicule tant elle est hors de sa portée. Dans la même veine, les rivales de Mme de Bargeton rabaissent Lucien en le qualifiant de « Byron d'Angoulême » (150), provincialisation de ce grand nom qui montre bien le peu de crédit qu'elles accordent au jeune poète. De même que le Type entendu comme modèle idéal, ces types historiques ou littéraires ne peuvent fonctionner de manière effective et servent la caricature du personnage.

Valérie Stiénon explique que, dans les *Physiologies*, la « limite type-personnage n'est pas nette » et que le « type peut évoluer vers le personnage par nomination et portrait »¹, observation qui s'applique aussi aux *Français peints par eux-mêmes*, où il n'est pas rare que l'auteur délaisse la généralité du type, pour proposer un exemple particulier à travers une petite fiction mettant en scène un personnage individualisé :

Mais à côté de ces êtres insignifiants nous trouvons aussi, et en grand nombre, des jeunes gens laborieux et intelligents, aimant à s'instruire et à penser [...] C'est parmi eux que nous choisirons un type. Même, si vous le voulez bien, nous baptiserons notre séminariste Louis Benoît².

De même, la plupart des personnages de Balzac et Flaubert qui incarnent un type, même s'ils sont secondaires, portent un nom qui les individualise. Le « prince russe » qui entretient Rosanette se nomme Tzernoukoff, et la « femme de chambre » de Mme de Bargeton nous est connue sous le nom d'Albertine. Ces personnages restent néanmoins des types, dans la mesure où ils n'incarnent rien de plus que les caractéristiques générales qui leur sont attribuées.

¹ V. Stiénon, *La Littérature des Physiologies...*, op. cit., p. 164-165.

² J.-J. Prévoist, « Le Séminariste », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. III, p. 122.

Balzac, dans *Illusions perdues*, explique que le roman doit tendre vers une individualisation des types, théorie qu'il exprime à travers le discours de d'Arthez sur Walter Scott :

À de rares exceptions près, ses héroïnes sont absolument les mêmes, il n'a eu pour elles qu'un seul poncif, selon l'expression des peintres. Elles procèdent toutes de Clarisse Harlowe ; en les ramenant toutes à une idée, il ne pouvait que tirer des exemplaires d'un même type variés par un coloriage plus ou moins vif. La femme porte le désordre dans la société par la passion. La passion a des accidents infinis. Peignez donc les passions, vous aurez les ressources immenses dont s'est privé ce grand génie pour être lu dans toutes les familles de la prude Angleterre. (298)

À travers cette réflexion, Balzac problématise la notion de type et, sans y renoncer, propose d'y ajouter les « accents infinis » de la « passion » qui impliquent une intériorité du personnage l'émancipant du général pour le conduire vers le particulier¹. C'est ainsi que le type de « l'actrice » se particularise sous sa plume. Coralie, note le narrateur, ressemble à Madame Perrin et Mademoiselle Fleuriet : toutes trois incarnent le « type des filles qui exercent à volonté la fascination sur les hommes » (388). Cependant, la passion de Coralie pour Lucien la transformera radicalement et en fera une figure unique de martyre, l'éloignant des caractéristiques attendues de son type.

Dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert met à mal la notion même de type. Sans cesse convoqués pour décrire ses personnages, les types peinent à les contenir, nous l'avons vu à travers les reconversions successives d'Arnoux. Rosanette, la lorette, « ment à son rôle » et se comporte en bourgeoise. Deslauriers, longtemps désigné comme « l'avocat », deviendra « chef de colonisation en Algérie, secrétaire d'un pacha, gérant d'un journal, courtier d'annonces, pour être finalement employé au contentieux dans une compagnie industrielle » (622). Alan Raitt a très bien démontré que, dans *L'Éducation sentimentale*, « le nom, l'habitat, le métier, la classe sociale, les origines, le moment historique, le déterminisme du comportement : tout est systématiquement brouillé² ».

Ce roman se rapproche en cela des *Physiologies* qui ne proposent aucune « vision unitaire de la société et du réel³ » et évite, comme elles, « la démarche explicative et systématique de la physiologie [scientifique]⁴ ». Pellerin, par exemple, qui pourtant venait d'affirmer l'impossible unité du type, assure « avoir découvert le secret » (201) de la lecture des types et, lors du bal

¹ J.-L. Diaz note que Balzac « se plaît à compliquer en insistant sur une surprenante inversion des signes, que seul révèle un "second examen" », *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 61.

² A. Raitt, « La décomposition des personnages dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit., p. 169.

³ N. Preiss, « Le type dans les *Physiologies* », art. cit., p. 336.

⁴ *Ibid.*, p. 335.

chez Rosanette, déchiffre pour Frédéric les personnalités qui se cachent derrière les costumes. Cependant, cette compétence n'est pas issue d'une capacité d'observation, puisque les personnages sont déguisés et que leur physique est, dans tous les cas, absolument sans lien avec leurs caractéristiques identitaires :

Frédéric l'interrompt pour savoir ce qu'était un pierrot à profil de bouc, en train de bénir tous les danseurs au milieu d'une pastourelle.

— Rien du tout ! un veuf, père de trois garçons. Il les laisse sans culottes, passe sa vie au club, et couche avec la bonne. (202)

Loin de démontrer la compétence du peintre, son déchiffrement ne fait qu'appuyer l'ineptie de vouloir percer les apparences dans un bal où les costumes sont volontairement choisis pour brouiller les types. Ainsi ce « garçon d'esprit, déguisé en Turc de barrière », « tellement déplorable et réussi, que les femmes ne dissimulaient pas leur dégoût » cache le « fils d'un banquier » (203), identification qui ne découle pas de l'observation, mais des relations individuelles du peintre. Complexifiée, démentie et corrigée chez Balzac comme dans beaucoup d'articles des *Français peints par eux-mêmes*, la notion de type est radicalement remise en question par Flaubert et par les *Physiologistes* qui rejettent toute autorité en matière de ce que nous nommerons la « compétence panoramique ».

Compétence panoramique

Balzac travaille une écriture de l'image qui rivalise avec les caricatures de presse et les illustrations de l'anthologie de Curmer. La compétence panoramique, qui repose sur le juste déchiffrement des apparences, est thématisée dans ses romans où l'autorité indéniable et affichée du narrateur est parfois relayée par certains personnages grâce à une double énonciation dans laquelle le récit prend en charge le discours des personnages et les « subordonne [...] à la connaissance du narrateur omniscient¹ ».

Ainsi en est-il, et cette liste est loin d'être exhaustive, de la marquise d'Espard et de sa maîtrise des codes longuement vantée lors de la scène à l'Opéra, de Lousteau qui expose l'état de la librairie et du journalisme, de d'Arthez et du Cénacle, compétents dans toutes les matières de l'esprit, et bien sûr d'Herrera-Vautrin *alias* Jacques Collin dont la capacité de déchiffrement a quelque chose de machiavélique. Le narrateur s'associe à leurs propos au discours indirect ou indirect libre. David prend ainsi en charge le bilan de l'expérience de Lucien à Paris, analyse

¹ É. Bordas, *Balzac, Discours et Détours*, op.cit., p. 19.

qui porte précisément sur le manque de compétences panoramiques du jeune poète. David évoque d'abord un prédécesseur du genre, Mercier, qui « disait dans son *Tableau de Paris*, il y a environ cinquante ans, que la littérature, la poésie, les lettres et les sciences, que les créations du cerveau ne pouvaient jamais nourrir un homme » (627), puis regrette qu'« en sa qualité de poète, [Lucien] n'a pas cru à l'expérience de cinq siècles » (627), constatations qui nous apparaissent être le prolongement de la voix narrative.

Cependant, si la compétence panoramique de certains personnages balzaciens est relativement constante, l'auteur aime complexifier les choses, accordant parfois à un personnage une compétence partielle ou occasionnelle, brouillant de fait les pistes par la polyphonie énonciative. Dans *Illusions perdues*, il met dos à dos les compétences des journalistes et du Cénacle. Lousteau et d'Arthez savent tous deux déchiffrer le monde de la librairie, mais il faut noter que leur analyse débouche sur des stratégies d'action antithétiques. L'un prône le travail patient de l'auteur qui restera dans l'ombre en attendant son heure, tandis que l'autre vise un succès rapide favorisé par la visibilité de l'écrivain-journaliste.

Lors du souper chez Lucien, mettant aux prises les « trois députés du Cénacle et les représentants des journaux » (493), tous recourent à la compétence panoramique. Lucien assure au Cénacle : « vous verrez que le *petit farceur* peut devenir un *grand politique* » (492) : l'italique signale qu'il renvoie à des types. Lousteau, lui, admire « la rapidité avec laquelle notre ami s'est changé de provincial en journaliste », célébrant le changement de catégorie panoramique de Lucien (496). Leur compétence, quoi qu'il en soit, se soldera par l'échec du jeune poète.

Les choses se compliquent en effet lorsque le narrateur suggère que la compétence des personnages, loin de servir le noble but de déchiffrement et d'analyse qui est celui de la voix narrative, est mise au service de la flatterie intéressée, de l'éreintage gratuit, ou de la réussite sociale et financière. Ayant pris acte du succès de Lucien, alors dans les bonnes grâces de Finot, Nathan lui assure qu'il est « un grand homme » (493), et Claude Vignon n'hésite pas à le surnommer « Bossuet II » (495). À l'inverse, les journalistes proposent de concert un article panoramique satirique à l'endroit du Cénacle, décrit par Blondet comme « des jeunes hommes graves qui s'assemblent dans un *musico* philosophique et religieux de la rue des Quatre-Vents, où l'on s'inquiète du sens général de l'Humanité » (497).

Leurs appréciations louangeuses ou calomniatrices s'expliquent à la lumière du calembour de Dauriat – « L'or (Laure) » (494) –, dégradant le type idéal pour le rabaisser au

matérialisme assumé qui caractérise le monde de la presse et de la librairie dans *Illusions perdues*. Le narrateur considère la scène de haut, notant que « chacun expliquait son caractère à son voisin », et signale le dévoiement de leur compétence : « Une heure après, tous les convives, devenus les meilleurs amis du monde, se traitaient de grands hommes, d'hommes forts, de gens à qui l'avenir appartenait » (498), et termine sur un jugement sans équivoque : « [Lucien] écouta des sophismes qui le frappèrent et achevèrent l'œuvre de sa démoralisation » (498).

Reconnaissant des compétences panoramiques aux personnages qu'il condamne, le narrateur insiste, par contre, sur le manque d'acuité de son héros en matière de déchiffrement¹. Lucien, intimidé par M. Bargeton, le perçoit comme un « sphinx redoutable », image que le narrateur rectifie pour le lecteur en « borne de granit » (145). À Paris, face au libraire Doguereau devant qui il « a la fatale idée de sortir le manuscrit des *Marguerites* », « Lucien donn[e] son adresse, sans soupçonner chez ce vieillard la moindre arrière-pensée » (288). Le narrateur attribue clairement cette erreur à un manque de compétence panoramique : « Il ne reconnaissait pas en lui le libraire de la vieille école, un homme du temps où les libraires souhaitaient tenir dans un grenier et sous clef Voltaire et Montesquieu mourant de faim » (288). À l'inverse, Doguereau montre toute son acuité lorsqu'il abaisse son prix en considérant l'hôtel où vit Lucien : « Un jeune homme logé-là n'a que des goûts modestes, il aime l'étude, le travail ; je peux ne lui donner que huit cents francs » (289). L'étage, le « quatrième », le décide à baisser encore son offre à six cents francs et, enfin, la chambre, « d'une nudité désespérante » (290), l'autorise à ne proposer que quatre cents francs.

Les compétences panoramiques ne sont donc pas toujours le relais des positions idéologiques affirmées du narrateur qui se désolidarise bien souvent des personnages qui maîtrisent le déchiffrement du social, ou croient le maîtriser. De la même manière qu'il charge les journalistes aveuglés par leur savoir panoramique, il caricature, nous l'avons vu, Mme de Bargeton et ses prétentions intellectuelles, dont plusieurs sont d'ordre panoramique : « elle commençait à tout *typiser, individualiser, synthétiser, dramatiser, supérioriser, analyser, poétiser, prosaïser, colossifier, angéliser, néologiser* et *tragiquer* » (107). L'« expression métaphorique pléthorique jusqu'à l'hyperbole² » de Mme de Bargeton est caricaturale et

¹ J.-L. Diaz note que, malgré ses multiples apprentissages, « Lucien reste inexpert », *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 114-115.

² É. Bordas, *Balzac, Discours et Détours*, op.cit., p. 67.

caricaturée par le narrateur dont « l'ironie travaille le texte par le procédé de la citation indirecte¹ ».

Le narrateur reprend en effet les mêmes procédés (métaphores incongrues et accumulations) que le personnage qu'il charge, mais les subordonne à une compétence de déchiffrement au service de la description de ce type ridicule, justifiant qu'« il faut violer pour un moment la langue, afin de peindre des travers nouveaux que partagent quelques femmes » (107). Néanmoins, il déstabilise son lecteur, étant lui-même le premier à « typiser » ici Mme de Bargeton, usant de néologismes pour le convaincre du ridicule de ceux de son personnage. De même, nous pouvons rester perplexe lorsqu'il choisit de condamner les journalistes en recourant aux mêmes ressorts stylistiques dont ils abusent, telle l'allégorie parodiée : « Quand les gens d'esprit en arrivent à vouloir s'expliquer eux-mêmes, à donner les clefs de leurs cœurs, il est sûr que l'Ivresse les a pris en croupe » (498). Le narrateur balzacien, comme ses personnages, pourrait être accusé du « défaut d'employer de ces immenses phrases bardées de mots emphatiques, si ingénieusement nommée des *tartines* dans l'argot du journalisme » (106)².

L'inconfort dans lequel le narrateur balzacien maintient son lecteur, fondant sa compétence panoramique sur les défauts d'expression et d'analyse de ses personnages, est renforcé par l'ambiguïté morale qui caractérise ces derniers et par les métamorphoses qu'ils subissent au long du récit³. « Le sens n'est jamais univoque chez Balzac, même pour ses personnages les plus caricaturaux⁴ », note Éric Bordas qui constate que « les images de Naïs font sourire » et questionne : « Mais est-ce d'un sourire moqueur ou compatissant face à un personnage brimé par une vie trop étroite pour lui ? »⁵. Par ailleurs, une fois à Paris, Louise tiendra un discours tout autre à Lucien, lucide et synthétique⁶, faisant preuve d'une compétence panoramique indéniable : « Louise expliqua les lois du monde à Lucien, qui ouvrit de grands yeux » (234).

Le lecteur qui, dans la première partie, avait définitivement classé Louise dans la catégorie des pédantes ridicules de province, en est pour ses frais et découvre une femme du

¹ *Ibid.*, p. 71-72.

² Boris Lyon-Caen note, au sujet de l'ironie à l'œuvre dans les articles panoramiques de Balzac qu'il « n'est pas rare que le lecteur soit conduit à mettre en doute l'évaluation balzacienne elle-même » et conclut : « l'omniprésence et la radicalité de l'ironie empêche de reconduire [...] l'opposition entre sérieux et ironie », « L'usage de la valeur critique de la raison "panoramique" », *Ironies balzaciennes*, éd. É. Bordas, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2003, p. 118-119.

³ J. -L. Diaz montre comment Balzac complique les déterminismes, tout en gardant une posture narrative de pédagogue et de cicérone, *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 90-93.

⁴ É. Bordas, *Balzac, Discours et Détours*, op.cit., p. 70.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

monde à la rhétorique retorse. Qu'elle ait délibérément joué avec Lucien à Angoulême, en se cachant derrière l'ostentation de ses métaphores ou qu'elle se soit rapidement formée au contact de sa cousine, comme le laisse supposer l'épisode de l'Opéra, Mme de Bargeton trompe les attentes du lecteur, contrevenant aux caractéristiques, risibles, de son type initial. Cette stratégie narrative oblige le lecteur à ne pas se conforter dans l'apparente fixité du type, sans quoi il sera incapable de suivre les mutations continues des personnages. Mais, dans l'impossibilité de prédire de tels changements, quelles que soient ses compétences panoramiques, il reste à la merci du narrateur et de ses développements imprévisibles. Balzac « critique, démystifie, fait jouer les points de vue et problématise¹ », attitude qui demande au lecteur de rester en éveil, en même temps qu'elle l'enchaîne à son récit.

Balzac, en ce sens, aime à contredire les principes physiognomoniques pour enjoindre son lecteur d'adhérer à ses compétences supérieures. Il note ainsi que Cavalier est un « garçon tout rond et que l'on aurait pris pour un conducteur de diligence plutôt que pour un libraire, [qui] avait des cheveux d'un blond hasardé, le visage allumé, l'encolure épaisse et le verbe éternel du commis-voyageur » (524). Cette possibilité de confondre le libraire avec le conducteur de diligence ou le commis-voyageur laisse le lecteur indécis sur ce personnage, elle l'empêche de lui attribuer par avance des caractéristiques morales ou d'anticiper ses actions, et l'engage à s'en remettre avec confiance au narrateur omniscient qui saura le guider, et le surprendre, dans cette visite panoramique des métiers de la librairie parisienne.

Cette stratégie, Balzac l'appliquait déjà dans son article « L'Épicier » qui ouvre *Les Français peints par eux-mêmes*. Il commence par contredire toutes les idées reçues sur ce type pour réhabiliter avec humour ce « pivot social » qui a été pris à tort « pour le type de la bêtise »². Il se retournait ainsi contre ceux qui l'avaient caricaturé :

Artistes et feuilletonnistes, cruels moqueurs qui insultez au génie aussi bien qu'à l'épicier, admettons que ce petit ventre rondelet doive inspirer la malice de vos crayons [...] mais qui peut concevoir un épicier maigre et pâle ? il serait déshonoré, il irait sur les brisées des gens passionnés. Voilà qui est dit, il a du ventre. Napoléon et Louis XVIII ont eu le leur, et la Chambre n'irait pas sans le sien³.

Cependant, alors même qu'il reprochait aux caricaturistes d'avoir dicté une vision réductrice de l'épicier, Balzac imposait par la caricature et la description physiognomonique sa

¹ R. Amossy, « Fonctions argumentatives de l'ironie balzacienne », in *Ironies balzaciennes*, op. cit., p. 153.

² H. de Balzac, « L'Épicier », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. I, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 5.

réinterprétation du type, assurant que « toujours fier de sa victoire, l'épicier conduisant sa femme par la ville, a-t-il je ne sais quoi de fastueux qui le signale au caricaturiste¹ ».

Balzac, tout en s'offrant le luxe de recourir aux mêmes moyens poétiques, sape donc la compétence panoramique de ses pairs, de son lecteur et de ses personnages, surtout lorsqu'ils confondent, selon lui, types et stéréotypes. Comme l'a rappelé Ruth Amossy, le concept de « stéréotype » n'a pas cours dans la première moitié du XIX^e siècle et s'esquisse à peine dans la seconde moitié². Il convient donc de ne pas confondre le type, considéré comme une « généralisation fructueuse », et la « réduction simplificatrice » que nous nommons aujourd'hui stéréotype³. Au XIX^e siècle, « la mise en scène de personnages que l'on considérerait aujourd'hui comme stéréotypés est présentée comme l'un des atouts majeurs (la capacité à typifier)⁴ » de la littérature panoramique et, sans aucun doute, du roman balzacien. Cependant, déjà dans *Les Français peints par eux-mêmes*, les auteurs ne manquent pas de souligner le danger d'une généralisation abusive⁵ :

Pour nous garder d'être systématique, soit dans nos critiques soit dans nos éloges, nous diviserons en trois fractions ce type d'institutrice, qui, examiné d'une manière absolue, nous porterait à de fausses appréciations⁶.

Valérie Stiénon a souligné la différence entre le type « vecteur de connaissance », le cliché « dont la généralisation préconstruite tend à faire obstacle au savoir » et le stéréotype « qui participe certes aux opérations cognitives de simplification, de schématisation et de généralisation, mais de façon souvent erronée et réductrice »⁷, distinctions faites, nous le voyons, par les auteurs de la littérature panoramique.

Balzac, dans *Illusions perdues*, recourt volontiers aux déterminismes nationaux et raciaux : M. de Sénonches est « défiant comme un Vénitien » et « jaloux comme un More » (152). Cependant, il met en garde contre de telles réductions, et épingle Lucien qui « se pay[e] d'abord d'une raison vulgaire » pour tenter de percer le « mobile » des propositions d'Herrera

¹ *Ibid.*, p. 6.

² R. Amossy, « Types ou stéréotypes ? Les "Physiologies" et la littérature industrielle », *Romantisme*, n° 64, 1989, p. 123.

³ *Ibid.*, p. 114-115.

⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁵ Du côté des *Physiologies*, Valérie Stiénon a montré que les Physiologistes remettent en question cette « démarche généralisante de la typification » et préfèrent une « multiplication des occurrences à considérer » (*La Littérature des Physiologies...*, op. cit., p. 148). L'ironie est alors souvent de mise lorsqu'il s'agit de définir le type qui « demeure bien souvent dans une approximation assumée » (*Ibid.*, p. 149). Les Physiologistes instaurent ainsi un « protocole de lecture fondé sur le repérage critique des stéréotypes et des clichés » (*Ibid.*, p. 145).

⁶ L. Colet, « L'Institutrice », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. II, p. 73.

⁷ V. Stiénon, *La Littérature des Physiologies...*, op. cit., p. 147.

en convoquant un stéréotype : « les Espagnols sont généreux ! » (779). Le narrateur rectifie (avant de développer sa pensée dans une longue explication) : « L'Espagnol est généreux, comme l'Italien est empoisonneur et jaloux, comme le Français est léger, comme l'Allemand est franc, comme le Juif est ignoble, comme l'Anglais est noble. Renversez ces propositions ? vous arriverez au vrai » (779). On le voit, Balzac remet moins en question les types, qu'il n'en rectifie la caractérisation souvent trop réductrice¹.

En tant que romancier physiologiste, il valide l'interprétation de Ruth Amossy qui note que la typification est prise au sérieux par le XIX^e siècle et que, si on lui adresse des reproches, ceux-ci « ne se rapportent jamais à la mise en circulation du stéréotype », mais à une « démarche entièrement dénuée de sérieux », lorsque « la physiologie est pour son auteur une œuvre alimentaire, et s'en ressent² ». Ce reproche est également adressé par le narrateur d'*Illusions perdues* aux personnages journalistes et à Lucien, lorsque ce dernier acquiert à leur contact des compétences panoramiques :

Lucien leur lut alors un de ces délicieux articles qui firent la fortune de ce petit journal, et où en deux colonnes il peignait un des menus détails de la vie parisienne, une figure, un type, un événement normal, ou quelques singularités. Cet échantillon, intitulé : *Les passants de Paris*, était écrit dans cette manière neuve et originale où la pensée résultait du choc des mots, où le cliquetis des adverbes et des adjectifs réveillait l'attention. Cet article était aussi différent de l'article grave et profond sur Nathan, que les *Lettres Persanes* diffèrent de *L'Esprit des Loix*. (460)

Qualifiant de « délicieux articles » cet ensemble d'écrits panoramiques, le narrateur suggère que l'intention de Lucien est moins d'observer objectivement la société que de plaire au lecteur. Concentrée sur les « menus détails » de « quelques singularités », il manque à son approche la perspective analytique qui les ordonnerait. La forme « neuve », « originale » reflète un manque de fond, puisque la pensée « résul[te] du choc des mots » et non d'une idée que le style viendrait servir. Les références à Montesquieu sont ambiguës. Elles peuvent être comprises par antiphrase si l'on considère que Lucien est loin de l'acuité de cet illustre prédécesseur lorsqu'il s'agit d'analyser la société de son temps. Cependant, prise au mot, cette comparaison entre le style de Lucien et celui de Montesquieu valoriserait une écriture journalistique que le romancier pratique volontiers par ailleurs, à la différence notable que sa compétence panoramique est mise au service du roman conçu comme étude de mœurs, et non du journalisme comme pâture au

¹ Voir J.-L. Diaz, *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 90-93 et 148.

² R. Amossy, « Types ou stéréotypes ? Les "Physiologies" et la littérature industrielle », art. cit., p. 118.

divertissement du lecteur¹. La double interprétation possible – ironique ou non – est à maintenir : tout en reconnaissant la valeur stylistique de l'écriture journalistique de son héros, le narrateur signale, par antiphrase, la distance qui le sépare de la portée des œuvres de Montesquieu.

Le narrateur balzacien modalise ainsi un rapport entre proximité et distance avec son héros. On observe un ressort identique dans un article des *Français peints par eux-mêmes* qui met en scène Eugène, « Débutant littéraire » qui suit la même trajectoire que Lucien, partant de la province avec le rêve de devenir poète, finissant journaliste à Paris. L'auteur, Albéric Second, conclut qu'Eugène aura sûrement bientôt l'occasion d'écrire... un article dans *Les Français peints par eux-mêmes*, et promet qu'il aura droit à son buste-charge par Dantan². Cette fin, tout en discréditant son propre article et en sapant les prétentions encyclopédiques sérieuses de l'anthologie assimilée au petit journal, souligne aussi la distance qui sépare l'écrivain du journaliste. Il est particulièrement intéressant qu'Albéric Second prenne dans cet article une posture de romancier, optant non pour une description externe du type, mais le mettant en scène dans une fiction, creusant ainsi l'écart avec son personnage lui-même auteur de *Physiologies*.

Ce même écart caractérise le narrateur balzacien – que l'on assimile volontiers au romancier qu'est Balzac – et Lucien devenu journaliste physiologiste. La compétence panoramique et le style d'écriture journalistique, partagés par le narrateur et le personnage, ne sont valorisés que s'ils sont mis au service de l'entreprise romanesque. L'insuffisance du genre panoramique, à moins qu'il ne serve l'écriture romanesque, a été confirmée par l'étude de Pierre Laforge qui montre que, chez Balzac, « le domaine du physiologique se trouve soumis à une fictionnalisation qui lui interdit d'avoir l'autonomie non fictionnelle que leur reconnaîtrait une insertion dans les *Études analytiques*³ ».

Chez Flaubert, la compétence panoramique est l'objet d'un tout autre traitement romanesque. Nous avons vu que le narrateur flaubertien mettait à mal la notion de type et, par conséquent, niait la possibilité même d'une compétence panoramique. Aussi, à l'inverse du narrateur balzacien qui signale au lecteur le danger de réduire les types en stéréotypes, le narrateur flaubertien, tout en dévoilant les stéréotypes et en les raillant par la caricature, ne les

¹ José-Luis Díaz a montré que le « seul point positif dans ce portrait-charge » des journalistes est « l'écriture journalistique ». « rude école dont Balzac a expérimenté les ressources et qui continue d'exercer son attrait sur lui », *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 135.

² A. Second, « Le Débutant littéraire », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. I., p. 40.

³ P. Laforge, « Analytique de la fiction. Physiologies et physiologique dans la genèse et la poétique du roman balzacien », in *Balzac, l'aventure analytique*, éd. Cl. Barel-Moison et Ch. Couleau, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2009, p. 99.

corrige-t-il pas, refusant d'y opposer de nouveaux types qui seraient gage de sa compétence panoramique¹.

Dans l'œuvre de Balzac, souscrire trop facilement à une lecture simpliste des types amène les personnages à commettre des erreurs². Lucien, sûr de pouvoir « ruser avec Petit-Claud, ce « pauvre petit avoué de province, sans aucune espèce de finesse » ne pressent pas le piège qu'il lui tend (723). Chez Flaubert, que le stéréotype déforme ou réduise la réalité ne le rend pas moins effectif. Comme Lucien, Frédéric est bien souvent la proie des stéréotypes. À l'idée de se lier avec Louise, il rêve : « Ils voyageraient, ils iraient en Italie, en Orient. Et il l'apercevait debout sur un monticule, contemplant un paysage, ou bien appuyée à son bras dans une galerie florentine, s'arrêtant devant les tableaux » (381). Avec Rosanette, à Fontainebleau, il se croit « presque au milieu d'un voyage, en Italie, dans leur lune de miel » (486). Ces rêveries, qui ne trouveront jamais d'aboutissement, participent au portrait-charge de ce jeune homme qui se prend facilement pour un héros romantique.

Cependant, le narrateur ne condamne pas pour autant le stéréotype qui, à force d'être rebattu, se confond avec le type qu'il réintègre, témoignant d'une pratique sociale courante bien que clichée³. Martinon et Cécile, après leur mariage, « part[ent] le soir même pour l'Italie » (540). Le choix de cette destination sera vertement critiqué par les amis des Dambreuse, qui flairent le stéréotype et le dénoncent par une autre idée reçue⁴ : « l'Italie ne répondait pas à l'idée qu'on s'en faisait », et analysent : « Après cela, ils étaient dans l'âge des illusions ! et puis la lune de miel embellissait tout ! » (547). Reste que la stratégie de Martinon – volontaire ou non⁵ – s'avère on ne peut plus payante⁶ : Cécile étant seule légataire de Dambreuse, son heureux mari pourra compter sur une fortune qui le hissera au rang de sénateur (622).

¹ Nous renvoyons sur cette question de la circulation des stéréotypes dans l'œuvre de Flaubert à A. Herschberg-Pierrot, *Le Dictionnaire des idées reçues de Flaubert*, Presses universitaires de Lille, 1988 et L. Adert, *Les Mots des autres, Flaubert, Sarraute, Pinget*, Presses universitaires du Septentrion, 1996.

² J.-L. Diaz analyse les « conséquences vitales des mauvaises lectures » par les personnages, in *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 115-117.

³ Pierre-Marc de Biasi remarque qu'« à l'échelle du roman, le cliché fait sens pour l'ensemble des personnages de cette génération » (n., p. 547).

⁴ En effet, P.-M. de Biasi (n., p. 540) rappelle que Flaubert consignait dans son *Dictionnaire des idées reçues* : « Italie : doit se voir immédiatement après le mariage ». N'oublions cependant pas la deuxième acception de cette entrée du *Dictionnaire* : « Donne lieu à bien des déceptions, n'est pas si belle que l'on dit », *Bouvard et Pécuchet*, *Dictionnaire des idées reçues*, op. cit., p. 439.

⁵ Le narrateur laisse l'interprétation ouverte, notant suite à l'annonce faite par Dambreuse à Martinon que Cécile n'a pas de fortune ni de dot : « [Martinon] ne croyant pas que ce fût vrai, ou trop avancé pour se dédire, ou par un de ces entêtements d'idiot qui sont des actes de génie, répondit que son patrimoine, quinze mille livres de rentes, leur suffirait » (540).

⁶ Pierre-Marc de Biasi annote : « Le cliché [...] semble bien peu adéquat aux intrigues développées par Martinon, personnage calculateur et intéressé, mais désigne peut-être par antiphrase l'égoïsme sauvage qui se cache derrière la prétendue évanescence romantique » (n., p. 547).

À en croire cet exemple, adhérer au stéréotype revient à s'assurer la réussite dans une société pétrie d'« idées reçues ». Cependant, la lune de miel en Italie du couple Arnoux, à l'inverse, annonce la dégradation de leur vie conjugale : « Ils avaient, les premiers mois, voyagé en Italie. Arnoux, malgré son enthousiasme devant les paysages et les chefs-d'œuvre, n'avait fait que gémir sur le vin, et organisait des pique-niques avec des Anglais, pour se distraire » (272). Le traitement du stéréotype qu'est le voyage de noces en Italie dans *L'Éducation sentimentale* pourrait être commenté en regard du projet de préface au *Dictionnaire des idées reçues* : il est « arrang[é] de telle manière que le lecteur ne sache si on se fout de lui ou non¹ ».

Flaubert, en brouillant la notion de type comme celle de stéréotype, reflète la poétique des *Physiologies* qui ne proposent « aucune vision systématique, totalisante du réel² » et qui, comparables à de « véritables dictionnaires des idées et des images reçues³ », nous permettront d'affiner la relation entre l'œuvre flaubertienne et la caricature. À l'inverse, Balzac conçoit le corps comme un ensemble de signes à déchiffrer sur le modèle des caricatures de presse et des types des *Français peints par eux-mêmes*. Nous aborderons donc successivement ces deux modèles du point de vue de leur dispositif illustratif ainsi que des constantes narratives qui médiatisent le rapport du lecteur aux images.

Balzac et *Les Français peints par eux-mêmes*

Balzac romancier, « sémiologue de la socialité⁴ », selon les termes de José-Luis Diaz, travaille une poétique romanesque du corps visant à déterminer l'« Espèce sociale⁵ » de chaque personnage. Le projet de *La Comédie humaine* est contemporain de celui des *Français peints par eux-mêmes* de Curmer, l'« encyclopédie morale du dix-neuvième siècle », dont les huit volumes paraissent entre 1840 et 1842⁶. En 1839, la même année où Balzac commence la rédaction d'*Illusions perdues*, paraissent les premières livraisons des *Français*, dont fait partie « L'Épicier », article de Balzac qui ouvrira le premier volume. Le romancier n'a cependant pas attendu Curmer pour penser son écriture romanesque en lien avec le panoramique, comme le confirme, par exemple, *La Vieille Fille* qui tient de l'étude historique et sociologique, mais

¹ G. Flaubert à L. Bouilhet, le 4 septembre 1850, *Correspondance*, op. cit., t. I, p. 680.

² N. Preiss, *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, op. cit., p. 259.

³ *Ibid.*

⁴ « Balzac veut surprendre le marquage social à même le corps des individus. Ce qui, plus encore qu'un historien ou un sociologue fait de lui un sémiologue de la socialité, très conscient de son projet, comme le montrent les quelques pans sortis de l'ombre de ses *Études analytiques*, au premier rang desquels la *Théorie de la démarche* », J.-L. Diaz, *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 113.

⁵ H. de Balzac, *Avant-propos*, op. cit., p. 8.

⁶ *Les Français peints par eux-mêmes, Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, op. cit. Sur les détails éditoriaux et la poétique de cette anthologie, voir : *Les Français peints par eux-mêmes, Panorama du XIX^e siècle*, catalogue rédigé et établi par Ségolène Le Men et Luce Abélès, avec la participation de Nathalie Preiss, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

surtout sémiologique de la société. L'ouverture du roman sur les deux portraits caricaturaux de Valois et de du Bousquier, surchargés de signes le montre bien¹. L'éditeur des *Français*, conscient de l'autorité balzacienne dans le domaine panoramique, lui ménage d'ailleurs une place de choix dans son anthologie².

La genèse du projet de *La Comédie humaine*, dont Ségolène Le Men a établi les liens étroits avec celle des *Français peints par eux-mêmes*, correspond aux années d'écriture des trois parties d'*Illusions perdues*. Ce roman, « œuvre capitale dans l'œuvre³ », est comme une synecdoque du grand projet de Balzac, et nous pouvons facilement l'apparenter – nonobstant la chronologie du récit – à l'anthologie de Curmer, en tant que volume où sont déclinés les types et sous-types du « Typographe⁴ » ou de l'imprimeur (Séchard, David, Cointet), du « Débutant littéraire⁵ » (Lucien), du « Poète⁶ » (Lucien, Canalis), de la « Femme à la mode⁷ » (La marquise d'Espard), du « Viseur⁸ » (Lucien, Rastignac, de Marsay), du « Directeur de théâtre⁹ » (Braulard), du « Gamin de Paris¹⁰ » (Cérizet), du « Journaliste¹¹ » (Finot, Lousteau, Merlin, Vinet, Blondet, etc.), de l'« Éditeur¹² » (Barbet, Porchon et Vidal, Dauriat), etc. Les types balzaciens sont ceux de l'anthologie de Curmer, que le romancier contribuera d'ailleurs à compléter, rédigeant pour le cinquième volume « La Femme de province¹³ » dont il avait déjà donné la description d'une « sous-espèce » en Mme de Bargeton et sa société angoumoise.

Les sous-titres d'*Illusions perdues*, avant qu'ils ne soient supprimés par Balzac, témoignaient de la parenté de son roman avec le genre panoramique et son entreprise de classification : « Une imprimerie en province », « Deux variétés de libraires », « Troisième variété de libraire », « Physionomie d'une boutique de libraire aux Galeries de Bois », « Quatrième variété de libraire », « Utilité des droguistes », « Un intérieur d'actrice », « Une variété de journaliste », « Le banquier des auteurs dramatiques », « Les viveurs », « Cinquième

¹ Balzac a considérablement remanié ce début en vue de sa publication dans *La Presse*, voir H. de Balzac, *La Vieille Fille*, *La Comédie humaine*, op.cit., t. IV, p. 811-836, une comparaison avec le manuscrit original, *Ibid.*, p. 1452-71.

² S. Le Men, « La "littérature panoramique" dans la genèse de "La Comédie humaine" ... », art. cit., p. 95-96.

³ H. de Balzac à Mme Hanska, le 2 mars 1843, formule reprise pour titre des études réunies par F. van Rossum-Guyon, *Balzac : Illusions perdues*, « L'œuvre capitale dans l'œuvre », Groningen, Institut de langues romanes, 1988.

⁴ J. Ladmir, « Le Compositeur typographe », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. II, p. 265-276.

⁵ A. Second, « Le Débutant littéraire », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. I, p. 33-40.

⁶ E. de la Bédollière, « Le Poète », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. II, p. 81-96.

⁷ M. Ancelot, « Une Femme à la mode », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. I, p. 57-61.

⁸ E. Briffault, « Le Viseur », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. I, p. 365-372.

⁹ E. Guinot, « Le Directeur de théâtre à Paris », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. IV, p. 142-152.

¹⁰ J. Janin, « Le Gamin de Paris », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t.II, p. 161-170.

¹¹ J. Janin, « Le Journaliste », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. III, p. I-LX.

¹² E. Regnault, « L'Éditeur », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. IV, p. 322-334.

¹³ H. de Balzac, « La Femme de province », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. VI, p. 1-8.

variété de libraire », « Les escompteurs », « Des avoués de province en général, de maître Petit-Claud en particulier », « Profil de l'Espagnol » (862-865)¹.

Quant à *La Comédie humaine* éditée chez Furne, Ségolène Le Men explique que « la comparaison des éditions met en évidence au premier coup d'œil tout ce que *La Comédie humaine* doit, dans sa formule éditoriale, aux *Français peints par eux-mêmes*² », notamment dans son dispositif illustratif :

Les plaques des gravures sur bois hors-texte utilisées pour les “types” des deux ouvrages sont exactement de même dimension [...] Surtout, la mise en page du “type”, qui se dresse en pied, isolé, avec une légère ombre portée au sol qui suggère un espace de référence dans la page blanche dotée parfois de quelques éléments de décor, est exactement identique dans les deux cas³.

Nous aimerions ici prolonger cette parenté entre les illustrations du type dans *La Comédie humaine* et dans *Les Français peints par eux-mêmes*, en montrant que Balzac n'opte pas seulement pour un même dispositif illustratif, mais qu'il le modalise textuellement dans les descriptions des types de son roman⁴.

Notons d'abord que, d'un point de vue formel, les illustrations et les descriptions de ces types ne sont pas toujours assimilables *stricto sensu* à la caricature. L'accointance entre type et caricature est cependant visible dans *Illusions perdues*. La caricature de Mme de Bargeton en seiche et du baron Châtelet en héron est par exemple insérée dans un « article, dit de mœurs, *L'Ex-Beau* » (402), et son début qui est retranscrit par le narrateur ne laisse aucun doute sur la parenté entre caricature et article panoramique : « Le beau de l'Empire est toujours un homme long et mince, bien conservé, qui porte un corset et qui a la croix de la Légion d'honneur [...] » (402). De plus, si l'intention des articles panoramiques n'est pas toujours satirique, les portraits en pied de l'anthologie sont marqués par une saturation de signes accumulés, de traits distinctifs volontiers forcés pour appuyer les caractéristiques majeures du type. Nous avons vu que le degré de déformation ou de réduction des traits n'est pas en soi définitoire de la caricature au XIX^e siècle, et l'attention aux contrastes, aux traits saillants, aux habits et accessoires

¹ Sur ces sous-titres à fonction analytique (qui s'opposent à d'autres clairement excentriques), voir I. Tournier, « Titrer et interpréter », *Balzac : Illusions perdues*, « l'œuvre capitale dans l'œuvre », F. van Rossum-Guyon éd., CRIN, 18, 1988, p. 17-19.

² S. Le Men, « La “littérature panoramique” dans la genèse de “La Comédie humaine” ... », art. cit., p. 84.

³ *Ibid.*

⁴ En cela, Balzac a peut-être anticipé dans l'écriture le dispositif d'articulation entre texte et image, trouvant un modèle dans les caricatures des lithographies pleine page publiées en hors texte dans *La Caricature* et *Le Charivari*. Ségolène le Men note d'ailleurs que « Les Français ne sont rien d'autre que *Le Charivari* (dont Gavarni et Daumier sont alors les principaux illustrateurs) fait livre », « Peints par eux-mêmes... », art. cit., p. 32.

emblématiques de ces illustrations la plupart du temps dues à des caricaturistes reconnus nous permet d'en parler comme des caricatures¹.

Toute illustration du corpus panoramique se rapproche donc de la caricature par l'accentuation visant à favoriser la lisibilité du corps. On le voit par exemple dans la *Théorie de la démarche* où Balzac prenait exemple sur Monnier qui « aurait certainement fait la caricature de ce gros monsieur, en mettant une tête au-dessus d'un tambour et dessous les baguettes en X » pour nous figurer la (non-)démarche de « l'obèse »². Cet exemple parle en faveur de l'emploi de la caricature au service du panoramique afin de servir un projet où « l'ironie ne dissimule pas le sérieux de l'entreprise³ ».

Les caricatures textuelles de Balzac sont ainsi souvent agencées dans le roman sur le modèle du dispositif éditorial de l'anthologie de Curmer où chaque article monographique est mis en correspondance avec une illustration soignée qui décline les signes du type dont il est question⁴, sur une pleine page tirée à part. Le texte est de plus illustré d'une vignette en tête de page, d'une lettre et d'un cul-de-lampe⁵. La description du type, chez Balzac, correspond aux constantes choisies par Curmer : une « présentation isolée, la figure en pied détachée en silhouette, la posture debout, l'exclusion du portrait, la sobriété du fond – et des variables – le décor (quand il y a lieu), le costume, enfin l'allure du personnage⁶ ». La vignette en tête de page campe le « milieu familial du “type”, le plus souvent par une “scène”, et parfois par une “vue”⁷ », tandis que les accessoires, les « attributs » du type, sont déclinés dans la lettre et le cul-de-lampe⁸. Les types, chez Balzac comme chez Curmer prennent « des postures [qui] évoquent un instantané », ils fixent en plein mouvement de « souples silhouettes croquées d'après nature »⁹.

¹ Ségolène Le Men note que les illustrateurs des *Français peints par eux-mêmes* « puisent à plusieurs traditions de l'estampe : principalement, la gravure de mode [...] les galeries de costumes régionaux [...] les cris de la ville, les recueils d'uniformes et les costumes de théâtre » (« Peints par eux-mêmes... », art. cit., p. 16), mais souligne l'importance de la « mise en évidence des contrastes chers aux caricaturistes » qui « met au jour les mœurs de la société à des fins morales et politiques » (*Ibid.*, p. 33).

² H. de Balzac, *Théorie de la démarche*, éd. Paolo Tortonese, Paris, Fayard, « Mille et une nuits », 2015, p. 54.

³ S. Le Men, « Peints par eux-mêmes... », art. cit., p. 26.

⁴ Ségolène Le Men note que la finalité des *Français* est double : « formuler tout d'abord les codes des postures, des attitudes, des façons d'être qui permettront, malgré tout, de reconnaître d'un coup d'œil les types passant dans la rue, puis, une fois ces codes livrés au public, servir de manuel de civilité adaptés aux mœurs de la grande ville, indiquant l'art d'être tel ou tel personnage », *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 10-11.

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 12-13.

La description de l'imprimerie Séchard au début d'*Illusions perdues*, scène programmatique de ce roman qui nous dévoilera la « mécanique » du monde de l'imprimé, s'agence selon les constantes du dispositif illustratif des *Français* que nous venons de décrire. En tête de page, on trouve une vignette destinée à dépeindre le milieu (l'imprimerie et son outillage, p. 65). À la suite, isolé de ce décor, est placé un portrait en pied du type (la description de Séchard, p. 65-70). Enfin, l'accent est mis sur quelques accessoires considérés isolément, qui auraient pu faire office de lettre ou de cul-de-lampe (les « balles en cuir frottées d'encre » ou le « plateau mobile où se place la forme pleine de lettres »).

Il manque peut-être à ce premier portrait de Séchard, pour être pleinement assimilable à l'illustration des types chez Curmer, d'être purement visuel. Les données biographiques du personnage sont combinées à sa description physique, intrication texte-image absente des *Français* où la figure est séparée du texte. On peut certes considérer comme indépendant le passage qui nous décrit la « physionomie oursine » (69) de Séchard, présentation isolée de la figure entière du personnage, assortie d'une description minutieuse des particularités de son costume, image que le texte viendra, seulement dans un deuxième temps, lier à son caractère : « ce bonhomme semblait avoir été créé tout habillé » (70). Cependant, le portrait-charge reste étroitement associé aux commentaires historiques, géographiques, linguistiques et techniques. Balzac mêle ainsi la « pédagogie par l'image¹ », « l'observation lucide de l'enquête sociale² » et la teinte comique propre à l'anthologie de Curmer.

On trouve plusieurs autres passages qui, dans *Illusions perdues*, rappellent le dispositif des *Français peints par eux-mêmes*. Lorsque Lucien rend visite à Doguereau, la description de la boutique et de l'enseigne fait office de vignette en tête de page. Doguereau, « l'une de ces figures originales de la librairie sous l'Empire » (287) est décrit, sur le modèle des types de Curmer, de pied en cap, sans aucune mention du décor. Le texte se charge ensuite d'asserter la validité physiognomonique de cette description, l'assimilant explicitement à une illustration de type : « sa physionomie ne démentait point cette singulière alliance : il avait l'air magistral, dogmatique, la figure creusée du maître de rhétorique, et les yeux vifs, la bouche soupçonneuse, l'inquiétude vague du libraire » (287). En guise de lettre ou de cul-de-lampe, le texte nous propose quelques motifs saillants comme l'enseigne de la librairie (287) ou la montre en oignon du libraire (287).

¹ *Ibid.*, p. 6.

² *Ibid.*, p. 33.

Ailleurs, on trouve une description de Lucien, « passé à l'état de Lion¹ » (742), nouvelle incarnation d'un type qui motive un portrait en pied digne des plus belles gravures de modes : son « pantalon noir collant [...] ses bas de soie gris à jour, ses petits souliers, son gilet de satin noir, sa cravate, tout fut scrupuleusement tiré, collé pour ainsi dire sur lui » (742). La canne et le chapeau se conjuguent en lettre et cul-de-lampe, tandis que l'antichambre de Mme de Sénonches prend place en de tête de page. Ces images s'accompagnent d'une analyse textuelle rigoureuse des codes de la mode : « les hommes dessinaient encore leurs formes au grand désespoir des gens maigres ou mal faits » (742). Le narrateur mentionne que le maintien de Lucien est calqué sur celui de De Marsay, le « fameux dandy parisien » (742), tout comme les articles des *Français* font souvent la comparaison entre un type et les autres types qui lui sont proches.

Si Balzac insère, dans son roman, des caricatures textuelles sur le modèle du dispositif texte-image des *Français peints par eux-mêmes*, l'anthologie est par ailleurs l'occasion pour lui d'« approfondir quelques exercices de style pour une écriture d'artiste, pour une écriture d'observation dont le modèle est l'illustration et la caricature de dessinateurs qu'il admire, tels Daumier et Gavarni² ». À ce titre, il convient de noter qu'il se démarque des autres auteurs du recueil qui s'appuient sur l'image plus qu'ils ne rivalisent avec elle par la description. Balzac, qui a soigneusement surveillé le choix du dispositif éditorial de *La Comédie humaine*³, refuse de donner aux illustrations une place trop prépondérante, et entend donner à son récit la fonction d'assurer le rôle dévolu aux images.

Son écriture du corps, du costume et des poses ne sera ainsi que rarement égalée par les auteurs de la littérature panoramique qui s'appuient les illustrations pour délaisser l'exercice de style caricatural. Balzac, dans tous ses articles, ne manque jamais de décrire physiquement son type, en le déchiffrant pour nous selon les codes physiognomoniques. « Le Notaire » s'ouvre par exemple sur ce portrait en pied qui concurrence l'illustration du type :

¹ Notons que Flaubert, dans *L'Éducation sentimentale*, se réfère également au type du Lion, notant que Frédéric, de retour à Nogent, « se mit à faire le Parisien, le lion, donna des nouvelles des théâtres, rapporta des anecdotes du monde, puisée dans les petits journaux, enfin éblouit ses compatriotes » (367).

² S. Le Men, « La "littérature panoramique" dans la genèse de "La Comédie humaine" ... », art. cit., p. 99, voir l'ensemble de cette analyse p. 96-99.

³ Voir S. Le Men, « Balzac et les illustrateurs », art. cit., p. 114.

Vous voyez un homme gros et court, bien portant, vêtu de noir, sûr de lui, presque toujours empesé, doctoral, important surtout ! Son masque bouffi d'une niaiserie papelerde qui d'abord jouée, a fini par rentrer sous l'épiderme, offre l'immobilité du diplomate, mais sans la finesse, et vous allez savoir pourquoi. Vous admirez surtout un certain crâne couleur beurre frais qui accuse de longs travaux, de l'ennui, des débats intérieurs, les orages de la jeunesse et l'absence de toute passion. Vous dites : Ce monsieur ressemble extraordinairement à un notaire. Le notaire long et sec est une exception. Physiologiquement parlant, le notariat est absolument contraire à certains tempéraments¹.

À l'inverse, la plupart des auteurs des *Français* laissent la responsabilité des détails du physique et du costume au soin de l'illustrateur, et se contentent de quelques notations pour se concentrer sur les habitudes et le caractère du type. Old Nick, dans « L'Avocat », commence par souligner le mépris qu'inspire cette profession à travers l'histoire, pour évoquer ensuite son triomphe à l'époque actuelle, commenter ses relations avec les journalistes, considérer son enrichissement, décrire une de ses journées type, heure par heure, à travers un personnage qu'il renomme Robinet, esquisser son avenir de législateur, et, finalement, décliner les différentes espèces de l'avocat, sans jamais s'attarder sur le physique ou le costume qui les distingueraient :

L'avocat légitimiste est rubicond et gouailleur, galant et spirituel *quand même*. Il plaide peu, et du bout des doigts ; défend les gazettes pures et les complots bien nés à coups de petites épigrammes charmantes, fait rire aux larmes les bons jurés, et reçoit d'eux, en échange des douces heures qu'ils lui doivent, un verdict infailliblement conçu en ces termes : – *Oui, l'accusé est coupable*².

Si certains auteurs, Jules Janin par exemple, s'appliquent à détailler le portrait des types, seul Balzac relève le défi d'assurer entièrement, par l'écriture, l'ensemble du dispositif texte-illustrations proposé par l'anthologie, dispositif qu'égalent les « sémiologies corporelles³ » de son œuvre romanesque. Par ses portraits soignés et minutieusement commentés, il se distingue des choix énonciatifs et illustratifs des *Physiologies* qui sont davantage à rapprocher de la caricature littérature de Flaubert

Flaubert et les *Physiologies*

Balzac a été un initiateur du genre des *Physiologies*, mais, auteur « atypique⁴ » au sein de ce corpus, il le raille allégrement dans sa *Monographie de la Presse parisienne*, montrant comment le genre sert les « spéculations » du « Bravo » qui « veut se faire un nom », « à l'affût

¹ H. de Balzac, « Le Notaire », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. II, p. 105.

² Old Nick, « L'Avocat », *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. II, p. 71-72.

³ J.-L. Diaz, *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 119.

⁴ V. Stiénon, *La Littérature des Physiologies...*, op. cit., p. 9.

de tout ce qui s'entreprend en littérature »¹. À l'inverse de cette motivation intéressée qui mène les Physiologistes à délaisser l'étude consciencieuse², Balzac, dans *Illusions perdues* et *La Comédie humaine*, sépare rarement la caricature d'une analyse détaillée du type, de son milieu socio-professionnel et du contexte historique. On ne trouve pas, chez Balzac, cette gratuité de l'anecdote ou cette posture de non-sérieux qui marquent les *Physiologies*, bien qu'il aime problématiser les codes de la littérature panoramique censés permettre un déchiffrement aisé de la société. L'ironie, la satire, l'humour, l'autodérision qui pimentent *Les Français peints par eux-mêmes* n'ébranlent pas l'application avec laquelle est menée la vaste enquête sociale de Curmer, ce qui rapproche davantage *La Comédie humaine* de cette anthologie que du genre des *Physiologies*.

Les *Physiologies* abordent en effet le panoramique à travers une poétique de la dérision et, « tel un leitmotiv revient [...] cet aveu d'impuissance à comprendre le réel, à l'expliquer, comme à l'embrasser en une vision globale³ ». La « vision fragmentaire et fragmentée des phénomènes⁴ », à l'œuvre dans les *Physiologies*, définit également la perspective narrative de *L'Éducation sentimentale*, notamment suite au brouillage de la notion de type que nous avons déjà abordé. L'articulation des caricatures au texte, dans les *Physiologies*, permet de décrire celle des caricatures textuelles au récit flaubertien.

En effet, contrairement au dispositif illustratif, strict, des *Français peints par eux-mêmes* où le type est soigneusement campé sur une pleine page, les *Physiologies* multiplient les vignettes sur bois de bout insérées dans le texte. Dues au crayon de dessinateurs de renom comme Daumier, Gavarni, Grandville, Monnier, *et alii.*, elles apportent, selon Valérie Stiénon, leur valeur à ces petits volumes⁵.

¹ H. de Balzac, « Monographie de la presse parisienne », art. cit., p.110-113.

² Nathalie Preiss note qu'avec la *Physiologie du Mariage* (1829), Balzac marque définitivement une rupture avec le sens scientifique du terme, bien que son prédécesseur, Brillat-Savarin, s'en était déjà éloigné (*Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, op. cit., p. 214-215). La *Physiologie du Mariage*, explique-t-elle, anticipe plusieurs caractéristiques des *Physiologies* : Balzac « s'emploie à parodier la physiologie scientifique appliquée à la médecine » (*Ibid.*, p. 232), « donne à ses considérations physiologiques une valeur moins heuristique qu'humoristique » (*Ibid.*, p. 233) et recourt à la « méthode descriptive et classificatrice » de la zoologie (*Ibid.*, p. 233). Cependant, à l'inverse des Physiologistes, il « ne se contente pas d'énumérer des faits, il les rassemble, en cherche les causes pour remonter ensuite à des principes » (*Ibid.*, p. 234). Pour une analyse des autres articles physiologiques de Balzac, voir son chapitre « Les “Physiologies” de 1840-42 face aux “Physiologies” de Balzac », *Ibid.*, p. 230-238.

³ *Ibid.*, p. 242.

⁴ *Ibid.*, p. 244.

⁵ V. Stiénon, « L'illustrateur à l'honneur », in *La Littérature des Physiologies...*, op. cit., p. 104-106 ; « Valeurs de l'image », *Ibid.*, p. 275-277. Voir aussi N. Preiss, « Qui dit “Physiologie” dit illustration », in *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, op. cit., p. 45-68.

Le dispositif illustratif des *Physiologies* reflète le mode d'articulation entre texte et images de *L'Éducation sentimentale*. En effet, loin d'isoler ses portraits-charge, Flaubert opte parfois pour l'insertion d'une vignette moins détaillée qu'une lithographie tirée à part :

Des étudiants promenaient leurs maîtresses ; des commis en nouveautés se pavanaient, une canne entre les doigts ; des collégiens fumaient des régalias ; de vieux célibataires caressaient avec un peigne leur barbe teinte ; il y avait des Anglais, des Russes, des gens de l'Amérique du Sud, trois Orientaux en tarbouch. Des lorettes, des grisettes et des filles étaient venues là, espérant trouver un protecteur, un amoureux, une pièce d'or, ou simplement pour le plaisir de la danse [...] (137-138).

Le public du bal de *L'Alhambra* nous est ici présenté comme la somme d'une accumulation de types éclectiques, chacun résumé par un attribut significatif, sur le modèle d'une petite vignette qui ne peut s'offrir le luxe des détails d'une planche lithographique. Nathalie Preiss a relevé trois formes de rapports entre le texte et les vignettes dans les *Physiologies* : « le texte peut l'emporter sur l'illustration ou, à l'inverse l'illustration sur le texte ; peut s'instaurer aussi un jeu entre le texte et l'image qui donne naissance à de véritables figures rhétoriques¹ », trois modes qui nous permettront d'affiner l'étude de l'insertion des caricatures textuelles de Flaubert dans cette scène du bal de *L'Alhambra*.

La « primauté du texte sur l'illustration² » se remarque lorsque l'image fait « redondance avec le texte », « précis[e] certains éléments du texte »³, « remplace [...] un portrait » ou « tient lieu de description de gestes »⁴. Au bal de *L'Alhambra*, le récit précise qu'« Hussonnet, par ses relations avec les journaux de modes et les petits théâtres, connaissait beaucoup de femmes » (138), explication complétée par une vignette : « il leur envoyait des baisers par le bout des doigts » (138). Ailleurs, une petite notation, « On était tassé ; on s'amusait » (138), est précisée par deux petites vignettes signifiant la proximité des couples de danseurs par le recours à leurs attributs : « les brides dénouées des chapeaux effleuraient les cravates », « les bottes s'enfonçaient sous les jupons » (138).

À l'inverse, la « primauté de l'illustration sur le texte⁵ » impose l'image comme porteuse du sens, et « le texte tend à devenir superfétatoire ou, du moins, n'a qu'une fonction d'explicitation de l'image⁶ ». Dans le roman, cette primauté de l'image sera visible lorsqu'une

¹ N. Preiss, *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, op. cit., p. 48.

² *Ibid.*, p. 48-51.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 51-55.

⁶ *Ibid.*, p. 52.

description, exempte de commentaire narratif, viendra préciser le sens de l'ensemble d'une scène. C'est ainsi que l'orchestre de *L'Alhambra* nous apparaît comme une vignette caricaturale qui donne à elle seule une teinte burlesque à la soirée : « les musiciens, juchés sur l'estrade, dans des postures de singe, raclaient et soufflaient, impétueusement. Le chef d'orchestre, debout, battait la mesure d'une façon automatique » (138).

Au terme de leur prestation grotesque, Delmar, alors encore nommé Delmas, leur succède sur l'estrade, et le narrateur propose un portrait-charge où intervient le grossissement et l'exagération – « un beau jeune homme trop gras et d'une blancheur de cire » – et la parodie des canons artistiques – « il avait de longs cheveux noirs disposés à la manière du Christ » (140). Son « gilet de velours azur à grandes palmes d'or » le désigne comme un volatile et conduit à l'animalisation de sa face à l'« air orgueilleux comme un paon, bête comme un dindon » (140). Cette vignette à laquelle s'ajoute celle de Deslauriers en « grande marionnette » (138) réoriente notre compréhension en contredisant le faste attendu d'une scène de bal. De fait, la magie et le luxe que le décor orientalisant entend imposer sont d'emblée dégradés dans la caricature de ce lieu qui prépare le lecteur à une parodie de soirée orientale dans le Paris contemporain. L'éclectisme des convives est aussi celui du bâtiment – « galeries moresques », « cloître gothique », « toiture chinoise », « lanternes vénitiennes » (137) –, d'aussi mauvais goût que les éléments décoratifs – « statues en plâtre, Hébés ou Cupidon tout gluants de peinture à l'huile » (137). Cette reproduction parodique de l'art antique dégrade le décor pour l'abaisser au statut d'art industriel. Le tout forme une caricature que le narrateur ne prend pas la peine de commenter : l'image parle d'elle-même et prime sur le récit¹.

La poétique de Flaubert reflète aussi « le jeu subtil du texte et de l'illustration dans les “Physiologies”² », jeu qui s'amorce dans le « rapprochement d'un texte et d'une image qu'aucun lien logique ne relie³ » pour produire, par exemple, des « effets de burlesque [...] lorsque le texte est écrit dans un registre noble et que l'image le reprend dans un registre bas⁴ », ou encore pour favoriser l'émergence du sens par « l'antiphrase ou la prétérition⁵ ». Dans la *Physiologie des Amoureux*, l'auteur refuse, sous couvert d'un faux scrupule moral, d'achever le tableau des deux amants, prétérition que la vignette lève en nous montrant leur baiser

¹ Nathalie Preiss note que plus les images priment sur le texte, plus on se rapproche d'une bande-dessinée (*Ibid.*, 56).

² *Ibid.*, p. 55-59.

³ *Ibid.*, p. 56.

⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

passionné¹. À *L'Alhambra*, Arnoux courtise Mlle Vatnaz – « vous êtes gentille, embrassez-moi ! » (140) –, et c'est au tour de la vignette de venir tromper les attentes du lecteur (et d'Arnoux) : « Elle le prit par les deux oreilles, et le baisa sur le front » (140). Cette description fait image, et nous informe que les relations entre la maquerele et le marchand de tableaux sont plus chastes que nous aurions pu le croire.

L'image, lorsqu'elle réoriente le texte, nous invite parfois à le comprendre par antiphrase. Dans la *Physiologie de l'homme à bonnes fortunes*, le narrateur commente : « Joli couple ! Ne les prendriez-vous pas pour Mars et Vénus ? », alors que la vignette nous montre deux amoureux hideux, marqués par les rides, la maigreur et la petite vérole². De même, quand Hussonnet repère, parmi le public du bal de *L'Alhambra*, « la marquise d'Amaëgui ! » (139), la description nous invite, par une petite vignette caricaturale, à ne pas surestimer le rapprochement entre le costume et celle qui le porte : « C'était une femme pâle, à nez retroussé, avec des mitaines jusqu'aux coudes et de grandes boucles noires qui pendaient le long de ses joues, comme deux oreilles de chien » (139). À l'issue de la soirée, Deslauriers parie : « cent francs que je *fais* la première qui passe », défi que relève Frédéric. Une vignette présentant « une mendicante hideuse » tempère leur enthousiasme et fait sourire le lecteur, jusqu'à l'apparition d'une « grande fille portant, à la main, un petit carton » (144).

Cette scène de *L'Alhambra* rattache donc au récit et aux dialogues de micro-descriptions qui s'apparentent aux vignettes des *Physiologies*. Plus largement, le roman flaubertien, nous l'avons vu, se rapproche de ce genre par le brouillage qu'il opère entre les types, démentant la « démarche généralisante de la typification, entravée par multiplication des occurrences à considérer³ ». Il se rapproche également des *Physiologies* dans son appréhension de la description de la société comme un « miroir en miettes⁴ ». La *Physiologie* entretient un lien étroit avec l'actualité qu'elle appréhende par l'anecdote et le fait divers, en « petite histoire des événements grands et petits », mais surtout en « petite histoire des idées et des représentations d'une époque »⁵. Valérie Stiénon a étudié le recours fréquent à la fiction d'actualité⁶, et le roman flaubertien, de même, « assure le relais critique de tout un imaginaire social⁷ » par une poétique

¹ E. de Neuville, *Physiologie des Amoureux*, Paris, Laisné ; Aubert ; Lavigne, 1841, p. 94, citée et commentée par N. Preiss, *Ibid.*, p. 58.

² E. Lemoine, *Physiologie de l'Homme à bonnes fortunes*, Paris, Aubert ; Lavigne, 1841, p. 47, exemple cité par N. Preiss, *Ibid.*, p. 58.

³ V. Stiénon, *La Littérature des Physiologies...*, op. cit., p. 148.

⁴ N. Preiss, « Les Physiologies, un miroir en miettes », *Les Français peints par eux-mêmes...*, op. cit., p. 67.

⁵ N. Preiss, « Petite histoire des événements grands et petits », in *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, op. cit., p.93-104 et « Petite histoire des idées et des représentations d'une époque », *Ibid.*, p. 105-121.

⁶ V. Stiénon, *La Littérature des Physiologies...*, op. cit., p.124.

⁷ *Ibid.*, p. 126.

qui « prend appui sur l'anecdote et la transforme en histoire dans une saynète¹ » pour mieux nous conter « la petite histoire de la monarchie de Juillet² ».

En vue d'étoffer le personnage de Rosanette, les notes de Flaubert prises sur la *Physiologie de la Lorette*³ montrent qu'il s'intéresse tant aux données sérieuses qu'aux anecdotes comiques de ces textes. Le romancier prend en effet au mot les considérations historiques et consigne les noms de quelques « modistes célèbres : MMes Leclère Drouet, Hocquet, De[lille] [sic.], Burty Ravrio⁴ ». Cependant, il fixe aussi son attention sur des anecdotes et saynètes comiques, comme le « jeu de la reinette [pour] faire payer le champagne⁵ ». Il semble particulièrement retenir le mélange d'objectivité et d'incongruité qui caractérise les classifications d'Alhoy, et relève par exemple les trois catégories de surnoms donnés aux lorettes célèbres des Carnavals : « Mousqueton, bayonnette [sic.] & Carabine⁶ », auxquelles il ajoute les fausses estimations chiffrées du Physiologiste qui « élève à 1700, le nombre des contredanses que chacune a dansé⁷ ».

Dans *L'Éducation sentimentale*, ce sont les personnages, plus que le narrateur, qui assurent la prise en charge de ces anecdotes. En effet, ils ne les rapportent pas selon « un rapport référentiel à l'actualité, mais à partir de la reprise intertextuelle d'une actualité déjà médiatisée par le support journalistique⁸ », en faisant intervenir des illustrations. Le narrateur nous fait ainsi part de la réception, par Sénecal, d'une gravure de la famille royale diffusée par Arnoux :

Et il se mit à parler d'une lithographie célèbre, représentant toute la famille royale livrée à des occupations édifiantes : Louis-Philippe tenait un code, la reine un paroissien, les princesses brodaient, le duc de Nemours ceignait un sabre ; M. de Joinville montrait une carte géographique à ses jeunes frères ; on apercevait, dans le fond, un lit à deux compartiments. Cette image, intitulée *Une bonne famille*, avait fait les délices des bourgeois, mais l'affliction des patriotes. (109-110)⁹

Comme dans les *Physiologies*, le rapport à l'image est second, médiatisé, évoqué du point de vue de sa réception. Sénecal juge la lithographie avec dureté : « L'Art devait exclusivement

¹ *Ibid.*, p. 127.

² *Ibid.*

³ BM Rouen : g 226 – vol. 4 – f° 122 – recto, transcrit par Nathalie Petit, *Édition des dossiers de Bouvard et Pécuchet*, op. cit.

⁴ Ces noms de référence sont issus de la *Physiologie de la Lorette*, par M. Alhoy, illustrations de Gavarny [sic.], Paris, Aubert ; Lavigne, 1841, p. 22-23.

⁵ *Ibid.*, p. 68-69.

⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷ *Ibid.*

⁸ V. Stiénon, *La Littérature des Physiologies...*, op. cit., p. 126.

⁹ Au sujet de cette image, formée par Flaubert à partir de plusieurs lithographies circulant sous la Monarchie de Juillet voir T. Kinouchi, « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit., § 6 qui renvoie également à la note de Claudine Gothot-Mersch dans son édition de *L'Éducation sentimentale*, Paris, Flammarion, « GF », 1985, p. 515, n. 40.

viser à la moralisation des masses ! Il ne fallait reproduire que des sujets poussant aux actions vertueuses ; les autres étaient nuisibles » (110). Or, c'est précisément le but poursuivi par cette représentation des « occupations édifiantes » de la famille royale et Pellerin lui répond « d'un ton vexé comme s'il en était l'auteur, [...] que toutes les opinions se valaient » (110). Le narrateur souligne ainsi l'écart entre des points de vue qui dépendent des orientations politiques, comme des rapports plus personnels entretenus par les personnages avec le contexte médiatique soumis à leur appréciation.

Les Physiologistes, note Nathalie Preiss, « créent une mémoire politique » par le recours à « la caricature politique écrite¹ », et les personnages de *L'Éducation sentimentale* se réfèrent de même à la caricature pour exprimer leurs opinions. Chez les Dambreuse, « on fai[t] des plaisanteries sur la queue phalanstérienne² » (537), tandis que Deslauriers s'insurge : « Ah ! j'en ai assez de ces cocos-là, se prosternant tour à tour devant l'échafaud de Robespierre, les bottes de l'Empereur, le parapluie de Louis-Philippe, racaille éternellement dévouée à qui lui jette du pain dans la gueule ! » (545). Ils s'appuient sur des caricatures politiques que les *Physiologies* convoquent également, notamment dans les très politisées *Physiologie du Parapluie* et *Physiologie de la Poire*³.

Nathalie Preiss relève également que, « aussi critiques soient-elles politiquement, les *Physiologies* ne remettent pas véritablement en cause les fondements de la société d'alors⁴ », de même que les avis politiques tranchés des personnages de *L'Éducation sentimentale* sont loin de faire de ce roman un pamphlet. Comme les Physiologistes, le narrateur flaubertien « offr[e] donc une vision non point compréhensive mais partielle, fragmentaire de la société [...] ne voi[t] jamais la société, ni le réel, comme une totalité organique⁵ ». Le romancier décrit, sans les hiérarchiser, les regards très différents que portent les personnages sur les événements. C'est le cas, par exemple, de la scène des Tuileries qui oppose les points de vue d'Hussonnet et de Frédéric et de celle qui met en exergue la divergence entre Pellerin et Sénécals sur la portée sociale de l'art. À *L'Éducation sentimentale* s'applique ainsi parfaitement cette conclusion de Valérie Stiénon sur la place des *Physiologies* dans l'« histoire des poétiques

¹ N. Preiss, *De la poire au parapluie. Physiologies politiques*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. XV et N. Preiss, « La spécialité des "Physiologies" : la caricature politique écrite », in *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, op. cit., p. 205-208.

² Takashi Kinouchi note que « cette plaisanterie se nourrit des caricatures qui représentent Victor Considérant muni de la queue censée pousser aux phalanstériens (la caricature de Daumier parue dans *Le Charivari* du 22 février 1849, par exemple) », « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit., §8.

³ Voir N. Preiss, « Les "Physiologies", relais du journalisme politique illustré », in *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, op. cit., p. 199-210.

⁴ N. Preiss, *De la poire au parapluie. Physiologies politiques*, op. cit., p. XVII.

⁵ N. Preiss, *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, op. cit., p. 242.

romanesques du savoir », qu'elle situe « entre la reprise de l'esthétique du réalisme romantique, grosse d'ambitions cognitives de type sociologique, et la persistance d'un refus du traitement sérieux et valorisant du savoir sous une forme normée énoncée depuis une posture autoritaire¹ ».

« Petite[s] histoire[s] » politiques et sociales, les *Physiologies* et le roman flaubertien sont aussi « petite[s] histoire[s] de la littérature »². *L'Éducation sentimentale* met en effet l'accent sur la « contamination de la vie quotidienne par la vie littéraire », moquant « l'influence des héros littéraires » sur les lecteurs³, et on sait que Frédéric rêve d'écrire un roman intitulé *Sylvio, le fils du pêcheur* : « La chose se passait à Venise. Le héros, c'était lui-même ; l'héroïne, Mme Arnoux. Elle s'appelait Antonia ; [...] » (74). Notons que Balzac thématise lui aussi cette contamination littéraire des personnages. Lucien et David, dans *Illusions perdues*, voient leurs amours au prisme de la poésie de Chénier : « La Camille d'André Chénier était devenue pour David son Ève adorée, et pour Lucien une grande dame qu'il courtisait » (95). Cependant, moins caustique que Flaubert, le narrateur balzacien semble s'attendrir sur ces deux jeunes gens qui « travail[ent] continuellement sans lasser les inépuisables forces de la jeunesse » (94) et étudient avec passion « les ouvrages de Schiller, de Goethe, de lord Byron, de Walter Scott, de Jean Paul, de Berzélius, de Davy, de Cuvier, de Lamartine, etc. » (94). *Illusions perdues* constate avec regret l'impossible conciliation de l'idéal littéraire dans la contemporanéité, alors que *L'Éducation sentimentale* porte atteinte plus directement aux clichés du romantisme et aux héros qui les font leurs.

Parmi les auteurs contemporains épinglés par les *Physiologies*, on trouve « Blaguezac⁴ », à qui Louis Huart reproche d'avoir imposé une fausse image de la femme puisqu'il « prétend, ou plutôt prétendait, il y a quelques années, que le bel âge des femmes, c'est trente ans⁵ ». Les romans de Balzac, « romancier des femmes, [...] adoré en province⁶ » fonctionnent, nous l'avons dit, comme un modèle existentiel pour les jeunes héros de *L'Éducation sentimentale*. Frédéric perçoit son propre parcours sur le mode du roman d'apprentissage : « ses mécomptes d'autrefois lui faisaient, maintenant, une clairvoyance » (541). En bon apprenti héros balzacien, il réalise auprès de Mme Dambreuse les conseils de Deslauriers donnés au début du roman : « Arrange-toi pour lui plaire, et à sa femme aussi. Deviens son amant ! [...] je te dis là des

¹ V. Stiénon, *La Littérature des Physiologies...*, op. cit., p. 172.

² N. Preiss, *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, op. cit., p. 121-146.

³ *Ibid.*, p. 122.

⁴ G. Dairnvaell, *Physiologie des Étudiants, des Grisettes et des Bals de Paris*, Paris, G. Dairnvaell, 1849, p. 94, citée par N. Preiss, *Ibid.*, p. 128.

⁵ L. Huart, *Physiologie de la Grisette*, Paris, Aubert ; Lavigne, 1841, p. 109, citée par N. Preiss, *Ibid.*, p. 128.

⁶ G. Dairnvaell, *Physiologie des Étudiants, des Grisettes et des Bals de Paris*, op. cit., p. 94, citée par N. Preiss, *Ibid.*, p. 128.

choses classiques, il me semble ? Rappelle-toi Rastignac dans *La Comédie humaine* ! » (65). Cette influence balzacienne est également la cible de *La Physiologie de la Parisienne* qui, note Nathalie Preiss, fait le constat que « deux jeunes mariés ne peuvent s'écrire sans imiter les *Mémoires de deux jeunes mariées*¹ ». De même, Flaubert met en scène un héros qui ne peut vivre ses relations amoureuses autrement que sur le modèle balzacien.

Frédéric s'appuie sur les poses qu'il a pu voir sur les illustrations romantiques lorsqu'il fait la cour à Mme Dambreuse étendue sur sa causeuse : « il s'assit au bord, contre ses pieds [...] en se penchant vers son visage » (541), « se mit à genoux, prit sa main » (542). C'est au signe de Mme Dambreuse qui « ferma les yeux » (542) qu'il prendra conscience de sa « victoire » (542). Leurs rendez-vous forment une image digne d'un keepsake : « elle s'arrêta sur le seuil (le linteau de la porte l'entourait comme un cadre), et elle avait un léger mouvement d'indécision, en clignant des paupières, pour découvrir s'il était là » (550). Le narrateur flaubertien s'empresse de nous détromper sur la réussite de cet amour vécu à l'aune des clichés de la littérature et de l'illustration romantiques. On apprend que « c'était par ennui, surtout, que Mme Dambreuse avait cédé » à Frédéric (550), tandis que celui-ci « reconnut alors ce qu'il s'était caché, la désillusion de ses sens » (551). Flaubert constate l'échec auquel est voué celui qui imite le modèle fictionnel balzacien, tout comme le Physiologiste décrivait le piètre résultat de l'*Homme à bonnes fortunes* imitant tour à tour Lovelace, Antony, Chatterton pour finir par « se métamorphoser en Tremnor ». Et le Physiologiste de conclure : « Malheureusement, pour être un Tremnor à peu près présentable, il faut sinon avoir été guillotiné, au moins avoir passé une bonne partie de sa vie au bagne [...] Ce fut un fiasco complet² ».

L'Éducation sentimentale est, comme les *Physiologies*, une « petite histoire des idées et des représentations d'une époque³ » abordée à travers la caricature et la dérision des points de vue politiques, sociaux et littéraires qui forment l'imaginaire de la monarchie de Juillet. Valérie Stiénon rapproche à plusieurs reprises les *Physiologies* de la poétique flaubertienne, notant qu'elles « cherchent à réhabiliter une littérature exposante qui ne soit pas didactique, anticipant celle que Flaubert appellera de ses vœux en 1853 dans sa correspondance à Louise Colet⁴ », ou

¹ *Ibid.*, p. 128.

² E. Lemoine, *Physiologie de l'Homme à bonnes fortunes*, Paris, Aubert ; Lavigne, 1841, p. 122-123, citée par N. Preiss, *Ibid.*, p. 122

³ *Ibid.*, p. 105.

⁴ V. Stiénon, *La Littérature des Physiologies...*, op. cit., p. 174.

encore qu'elles « tiennent [...] du sottisier et préparent les “bibliothèques d'idées reçues” qui prolifèrent pendant le siècle, à l'exemple de la célèbre occurrence flaubertienne inachevée¹ ».

Cependant, ces points communs ne doivent pas nous faire oublier quelques profondes différences. Nous trouvons, dans *L'Éducation sentimentale*, une dévaluation explicite des *Physiologies*. Flaubert, comme l'a noté Valérie Stiénon, les met en abyme pour mieux s'en désolidariser. Cisy s'étonne ainsi « de ne pas voir sur la table de Frédéric “quelques-unes de ces physiologies nouvelles, physiologie du fumeur, du pêcheur à la ligne, de l'employé de barrière” » (235)², étonnement qui, de la part de ce « nigaud » sans cesse caricaturé par le narrateur, équivaut à une pique satirique à l'endroit ce petit genre à la mode. Il faut toutefois reconnaître que les *Physiologies* ne manquent pas de faire leur auto-critique. En effet, les Physiologistes, note Valérie Stiénon, « dépréci[ent] leurs œuvres et se reproch[ent] mutuellement d'être tantôt des marchands bonimenteurs, tantôt des chiffonniers de la littérature³ », dépréciation qui atteint son sommet dans la *Physiologie des Physiologies*⁴.

Si parfois « l'autocritique [...] tourne à la louange intéressée⁵ », le discours des Physiologistes sur la *Physiologie* témoigne, dans tous les cas, de la présence constante d'un « discours auctorial de régie⁶ » caractéristique du genre. Ce sont ces « scénographies d'auteurs⁷ » à côté desquelles le narrateur balzacien passerait pour discret, qui différencient le plus nettement les *Physiologies* du roman flaubertien. En effet, elles sont presque toujours « déceptives » et « se fondent sur le jeu de leur propre déconstruction⁸ » qu'elles clament haut et fort, souvent par une « scénographie de l'écrivain au travail [...] révélant un aspect prosaïque des coulisses du métier⁹ ». Le roman flaubertien tend lui aussi à mettre à mal le romanesque, exhibant les poncifs littéraires que Frédéric rejoue tout au long du roman, mais le narrateur, loin de « laisser le texte se saturer de jeux auctoriaux paradoxaux¹⁰ », s'efface et laisse les personnages endosser les différentes postures qu'il caricature sans commenter.

¹ *Ibid.*, p. 133.

² Valérie Stiénon note : « C'est une inflexion critique qu'expriment efficacement ces quelques lignes de 1869 en discours rapporté, chez un auteur agacé par la prolifération de tels volumes », *La Littérature des Physiologies...*, *op. cit.*, p. 46. Nathalie Preiss s'appuie sur ces lignes de Flaubert pour émettre l'hypothèse que « Les Physiologies seraient donc le signe d'un certain statut social : tout bourgeois digne de ce nom ou en passe de le devenir se doit de posséder des Physiologies », *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, *op. cit.*, p. 158.

³ V. Stiénon, *La Littérature des Physiologies...*, *op. cit.*, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁷ *Ibid.*, p. 210.

⁸ *Ibid.*, p. 237.

⁹ *Ibid.*, p. 245.

¹⁰ *Ibid.*, p. 246.

La scène de *L'Alhambra*, nous l'avons vu, est construite sur le modèle d'interaction texte-image particulier des *Physiologies*. Cependant, la posture narrative de Flaubert n'a rien en commun avec celle, par exemple, des auteurs la *Physiologie du Bal Mabille* qui ne cessent de commenter leur propre démarche : « on me demande un livre sur le bal Mabille ; il n'y a point de sujet plus épineux¹ ». Les Physiologistes du *Bal Mabille* criblent leurs saynètes de commentaires, et l'histoire de Mousqueton, célèbre danseuse, est par exemple émaillée de jugements d'ordre moral : « Mousqueton, qui commençait à avoir du vice dans le cœur, accepta la proposition² » ; « il ne s'agissait plus que de rencontrer au bal un prince russe ou un jobard pour payer les rafraîchissements³ » ; « Mousqueton mena beaucoup de cette vie aventureuse [...] »⁴ ; « Après bien des tribulations qui lui firent un peu regretter le toit paternel [...] »⁵. À l'inverse, le narrateur flaubertien laisse le sens de ses caricatures textuelles dans l'indécision, à la libre appréciation du lecteur. Les tractations entre la « marquise d'Amaëgui » et Hussonnet pour organiser un raout suggèrent certes la vénalité de la jeune danseuse, mais le narrateur ne porte aucun jugement explicite sur la scène.

L'attitude désinvolte et parfois mystificatrice des Physiologistes n'est pas celle du narrateur flaubertien, mais elle est prise en charge par certains personnages. Hussonnet, lors des manifestations estudiantines aux alentours du Panthéon, se livre à une analyse des événements digne d'un parfait Physiologiste qui tournerait tout en dérision : « Je n'en sais rien [...] ni eux non plus ! C'est leur mode à présent ! quelle bonne farce ! » (78) ; « Est-ce qu'il y a des sociétés secrètes [...] C'est une vieille blague du Gouvernement, pour épouvanter les bourgeois ! » (79) ; « Vous croyez encore à la police, vous ? Au fait, que savez-vous, monsieur, si je ne suis pas moi-même un mouchard ? » (79). Hussonnet, qui pose devant Frédéric, houspille un chiffonnier sur le mode dégagé des *Physiologies* qui, se jouant des principes de classification, parodient le vocabulaire physiognomonique et les références classiques :

Non ! tu me parais plutôt *un de ces hommes à figure patibulaire que l'on voit, dans divers groupes, semant l'or à pleines mains...* Oh ! sème, mon patriarche, sème ! Corromps-moi avec les trésors d'Albion ! *Are you English ?* Je ne repousse pas les présents d'Artaxerxès Causons un peu de l'union douanière. (79)

¹ A. Vitu et J. Frey, *Physiologie du Bal Mabille*, Paris, Carrier, 1844, p. 7.

² *Ibid.*, p. 62.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁵ *Ibid.*, p. 63.

Le narrateur flaubertien ne s'associe pas aux propos d'Hussonnet : le discours direct accentue la distance et les accumulations signalent la caricature du personnage sur lequel il porte plus loin un jugement explicitement satirique : « il avait fini par perdre la notion exacte des choses, s'aveuglant lui-même avec ses faibles pétards » (324). Ainsi relayée par un personnage, la posture auctoriale de nombreux Physiologistes est mise à distance : le roman flaubertien tourne en dérision la dérision des *Physiologies*¹.

Flaubert recourt donc volontiers à certains aspects spécifiques de la poétique des *Physiologies*, tels les références à l'actualité et à la politique, l'absence de visée morale ou le dispositif illustratif qui multiplie l'insertion de petites vignettes dans le texte, mais il prend ses distances avec la posture énonciative des Physiologistes, leur opposant un narrateur externe peu disert sur son récit, laissant la caricature parler d'elle-même et l'ambiguïté planer sur sa portée exacte. Flaubert semble en cela plus proche de la posture d'un artiste comme Daumier, et nous souhaitons, à travers la série des *Bas-Bleus*, montrer comment Flaubert, en rejetant la posture auctoriale des Physiologistes, se rapproche du caricaturiste.

Perspectives sur le bas-bleu : Soulié, Janin Daumier et Flaubert

La série des *Bas-Bleus* (1844) de Daumier a connu un succès retentissant² et a, selon Carrol F. Coates, vraisemblablement servi de modèle à Flaubert dans son élaboration du personnage de la Vatnaz³. Cependant, il faut souligner que le type du bas-bleu est à la mode⁴. Chacune des tares que lui prêtent Daumier ou Flaubert a déjà été évoquée par Jules Janin dans son article « Les Bas-bleus » des *Français peints par eux-mêmes*, ou par Frédéric Soulié dans

¹ Vincent Stohler a noté que les « lieux communs puisés par Flaubert dans Les Physiologies [...] gouvernent dans *Bouvard et Pécuchet* l'apparence des personnages » (V. Stohler, « Du type au stéréotype : analyse des modalités d'insertion des stéréotypes des physiologies dans *Bouvard et Pécuchet* », art. cit., §14), et il en va de même de la caractérisation d'Hussonnet en « bohème » dans *L'Éducation sentimentale*. Cependant, Vincent Stohler note que « l'accumulation artificielle, dans le récit flaubertien, de tous ces éléments porte en elle un geste critique [...] il en résulte que les Physiologies [...] se trouvent dès lors remises en question, contestées » (*Ibid.*), de même que le rendu caricatural des propos d'Hussonnet, accumulés dans cette scène, participe à déprécier le personnage et sa posture de Physiologiste.

² Daumier (1808-1879), *op. cit.*, p. 551. H. Daumier, *Les Bas-Bleus*, série de 40 lithographies publiée dans *Le Charivari* en 1844, LD 1221-1260.

³ C. F. Coates, « Daumier and Flaubert : Examples of Graphic and Literary Caricature », art. cit., p. 304. Luce Czyba rapproche *Les Bas-Bleus* et les *Femmes socialistes* de Daumier de la Vatnaz de Flaubert, sans toutefois approfondir la comparaison, dans « La caricature du féminisme de 1848 : de Daumier à Flaubert », in *Écrire au XIX^e siècle, recueil d'articles offert par ses amis collègues et disciples*, Paris, Les Belles lettres, 1998, p. 141-153. Pour l'étude du personnage de la Vatnaz, voir. C. Gothot-Mersch, « Méandres de la création flaubertienne : La Vatnaz dans les manuscrits de *L'Éducation sentimentale* », *Texte*, n° 7, 1988, p. 81-101. Claudine Gothot-Mersch ne mentionne néanmoins ni la série de Daumier, ni les articles de Soulié et de Janin sur lesquels nous prendrons appui.

⁴ Sur le stéréotype et la caricature du bas-bleu, voir J.-L. Diaz, « Le Magasin des Muses », *Le Magasin du XIX^e siècle, La femme auteur*, éd. François Kerlouégan, n° 1, 2011, p. 45-52 ; C. Nesci, « Bas-bleu ou femme de plume ? La littérature au féminin selon Daumier et Gavarni », *Ibid.*, p. 53-61 ; L. Czyba, « George Sand et la caricature », *Les Amis de George Sand*, n° 16, 1995, p. 5-20 ; Ch. Planté, « Les *Bas-Bleus* de Daumier : de quoi rit-on dans la caricature ? », in *La Caricature entre République et censure...*, *op. cit.*, p. 192-203.

sa *Physiologie du Bas-bleu*¹. Si Flaubert ne désigne jamais la Vatnaz par ce vocable péjoratif, elle incarne toutes les caractéristiques majeures du type².

Le premier constat qui s'impose est que Daumier et Flaubert, s'ils traitent de nombreux aspects communs à tous les bas-bleus, ne mettent pas l'accent sur la même « espèce », et traitent leur relation à la conjugalité de manière diamétralement opposée. La Vatnaz – « une de ces célibataires parisiennes » (444), « bas-bleu libéré³ » – aspire finalement au mariage et se complaît dans son dévouement domestique pour Dussardier. Daumier, lui, préfère mettre en scène le « bas-bleu marié⁴ » qui s'émancipe des contraintes matrimoniales. La majeure partie des scènes de Daumier se déroule au domicile du bas-bleu, alors que la Vatnaz nous apparaît toujours hors de chez elle. La critique de Daumier porte particulièrement sur les ravages que provoque, dans les ménages, l'oubli des devoirs matrimoniaux et met en lumière l'asservissement, comique mais non exempt de craintes, du mari, aspect totalement absent chez Flaubert, puisque la Vatnaz est célibataire et sans enfants⁵.

La Vatnaz de Flaubert correspond par contre en partie au « bas-bleu libéré » de la *Physiologie* de Soulié et, en tant que maquerele, confirme le rapprochement que fait Janin entre la prostitution et le bas-bleuisme. Ce dernier note que le pire, « c'est que la femme sans loi et sans mœurs se fasse l'institutrice des jeunes filles et des honnêtes femmes⁶ ». Mlle Vatnaz, proxénète, ambitionne également d'écrire un « recueil de littérature et de morale » (205)⁷. Flaubert développe l'aspect de l'attrait sexuel paradoxal du bas-bleu, peu traité dans la série de Daumier qui se contente de suggérer qu'elle prend des collaborateurs pour amants, mais

¹ J. Janin, « Le Bas-Bleu », in *Les français peints par eux-mêmes, op. cit.*, t. V, p. 201-231 ; F. Soulié, *Physiologie du Bas-Bleu*, dessins de Vernier, Paris, Aubert, 1841. Nous référerons entre parenthèses à ces deux éditions dans la suite de ce chapitre. D'autres textes satiriques ont été publiés les mêmes années, mais ceux-ci nous semblent suffire pour illustrer notre propos, voir J.-L. Diaz, « Le Magasin des Muses », art. cit.

² Flaubert donne par ailleurs une place au type dans son *Dictionnaire des idées reçues* : « Bas-Bleu : Terme de mépris pour désigner toute femme qui s'intéresse aux choses intellectuelles. Citer Molière à l'appui "Quand la capacité de son esprit se hausse, etc." », *Dictionnaire des idées reçues, op. cit.*, p. 420.

³ F. Soulié, *Physiologie du Bas-bleu, op. cit.*, chapitre VII.

⁴ *Ibid.*, chapitres V et VI.

⁵ Ce qui exclut de nombreux rapprochements possibles entre la Vatnaz et la série de Daumier, puisque 16 planches (LD 1222, 1223, 1225, 1227, 1228, 1231, 1232, 1234, 1236, 1240, 1244, 1247, 1248, 1249, 1252, 1257) ont pour thème les rapports conjugaux et l'éducation des enfants.

⁶ J. Janin, « Le Bas-Bleu », art. cit., p. 214.

⁷ Le titre qu'elle choisit, *La Guirlande des jeunes Personnes*, participe au parallélisme entre instruction et prostitution : il peut en effet référer à la fois au recueil de dialogues pour les enfants, *La Guirlande des Jeunes Filles*, ouvrage pédagogique du XVI^e siècle (Anvers, Henri Aertssens, 1591), à *Guirlande de Julie*, recueil de poésie galante datant du XVII^e siècle, mais aussi à Victor Hugo qui, dans *Marion Delorme*, laisse offrir la *Guirlande de l'amour* à l'héroïne, et fait de cet ouvrage le symbole de la prostitution littéraire, voir C. Saminadayer-Perrin « L'événement littéraire dans la fiction : une représentation critique », in *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle*, éd C. Saminadayer-Perrin, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 96.

longuement évoqué par Soulié au sujet du « bas-bleu libéré », en faisant de la Vatnaz un être à la fois répulsif et séduisant :

Et elle lui [à Arnoux] faisait la moue, en avançant ses grosses lèvres, presque sanguinolentes à force d'être rouges. Mais elle avait d'admirables yeux fauves avec des points d'or dans les prunelles, tout pleins d'esprit, d'amour et de sensualité. Ils éclairaient, comme des lampes, le teint un peu jaune de sa figure maigre. (139-140)

Soulié compare ce bas-bleu à une araignée, et insiste sur son regard, soulignant la difficulté de comprendre d'où provient sa séduction¹ :

[...] l'araignée à longues pattes, qui tend sa toile au coin d'un mur, guette le moucheron avec moins de patience et d'anxiété que cet horrible Bas-Bleu. Si vous vous mettez seulement à portée de son regard, il commence sur vous sa vilaine fascination [...]²

Flaubert passe également par l'animalisation pour traduire l'étrangeté de ce phénomène d'attirance répulsive. La Vatnaz paraît gauche et peu sensuelle à Frédéric lors du bal chez Rosanette, « tapant les touches comme un cheval qui piaffe, et se dandinant de la taille pour mieux marquer la mesure » (211). Mais, plus loin dans le roman, le jeune homme « devant cette femme laide qui avait dans la taille des ondulations de panthère, [sent] une convoitise énorme, un désir de volupté bestiale » (383). Entre laideur et érotisme, la Vatnaz rend manifeste les désirs paradoxaux suscités par le bas-bleu. Thématiquement, Flaubert privilégie l'asservissement sensuel de l'homme, tandis que Daumier insiste sur l'esclavage conjugal du mari.

Daumier n'a donc pas l'apanage du portrait-charge ni de la mise en scène caricaturale du bas-bleu³. Les textes de Frédéric Soulié et de Jules Janin sont illustrés, et les deux auteurs proposent par ailleurs des modèles de caricatures textuelles du bas-bleu. Leurs deux textes se présentent comme un album qui fait défiler les différentes espèces de bas-bleu et portent une attention particulière au corps, aux vêtements et aux attitudes qu'ils ridiculisent, insérant de petites saynètes alliant description et dialogues, sur le modèle de la planche où s'articulent

¹ « Je ne peux pas vous dire comment ils s'y prennent, je ne peux pas vous figurer comment ils arrivent, dans l'ombre mystérieuse où ils s'enveloppent, à donner à leur maigreur l'apparence d'une taille svelte, à leur regard creux l'expression d'une douce langueur. Il y a dans ces créatures desséchées des mystères d'impressions qui échappent à l'analyse ; il règne dans l'atmosphère où elles vivent une vapeur aphrodisiaque qui vous monte au cerveau, vous rend ivre, furieux », F. Soulié, *Physiologie du bas-bleu*, op. cit., p. 74.

² *Ibid.*, p. 68.

³ Signalons la série de Gavarni *Hommes et Femmes de plumes*, publiée dans *Le Diable à Paris* en 1845 que nous n'étudierons pas ici, parce que la perspective amusée mais louangeuse sur la femme de plume ne rejoint pas la vision flaubertienne du bas-bleu.

image et légende¹. Cependant, s'ils les mettent en scène dans des micro-récits, ceux-ci restent au service d'un commentaire explicite, assumé à la première personne, alors que Daumier et Flaubert légendent les caricatures de leurs bas-bleus avec des dialogues et des commentaires qui donnent une image résolument négative du type, mais ne prennent pas directement en charge un discours exposant les conclusions à tirer de leur satire². La condamnation explicite, par Jules Janin, du bas-bleu prostitué n'apparaît pas sous la plume de Flaubert qui se contente de présenter les activités contradictoires de la Vatnaz. La description de sa première apparition laisse parler le corps et les attitudes, sans intrusion narrative :

Un soir, au théâtre du Palais-Royal, il [Frédéric] aperçut, dans une loge d'avant-scène, Arnoux près d'une femme. Était-ce elle [Mme Arnoux] ? L'écran de taffetas vert, tiré au bord de la loge, masquait son visage. Enfin la toile se leva ; l'écran s'abattit. C'était une longue personne, de trente ans environ, fanée, et dont les grosses lèvres découvraient, en riant, des dents splendides. Elle causait familièrement avec Arnoux et lui donnait des coups d'éventail sur les doigts. (75-76)

Le lever de rideau dévoile une scène cadrée par le bord de la loge, la Vatnaz étant ainsi d'emblée représentée au cœur d'intrigues sociales, se sentant appelée à jouer un rôle. Les caractéristiques physiques évoquées résument la complexité du personnage : l'âge et l'apparence « fanée » renvoie au type du bas-bleu, mais les « grosses lèvres » évoquent sa sensualité et son art consommé de la séduction, tandis que ses « dents splendides » ajoutent la touche de vénalité et d'arrivisme de cette femme qui prouvera plus d'une fois qu'elle a les dents longues.

Bien que mystérieux, ce premier portrait est saturé de signes de lisibilité : il suffit de considérer l'attitude familière de la Vatnaz et son geste mutin pour comprendre qu'elle n'a rien d'une femme en deuil, comme le suppose Frédéric, mais joue avec Arnoux un jeu de séduction dans lequel entre une part de négociation. On peut en effet supposer que « donner des coups d'éventail sur les doigts » est une invite galante associée à un geste de punition, comme la présence de Rosanette à leurs côtés et la suite du récit viennent d'ailleurs le confirmer.

¹ Voici un exemple de caricature textuelle, issue de l'article de Janin, qui présente son bas-bleu comme une « petite femme propre, dont la robe noire est sans reproche ; ses cheveux sont bien nets et bien lisses ; elle a des manchettes passées à l'emploi ; elle n'a pas de mouchoir de poche, parce qu'elle ne se mouche jamais : seulement, aux moments d'enthousiasme, vous entendez un petit reniflement qui veut dire : "Voilà l'inspiration !" ». Cette dame n'est pas jolie, mais elle ne l'a jamais été ; elle est née à quarante ans et elle y reste tant bien que mal ; elle est sèche, roide, étroite des épaules : c'est une planche dépravée qui écrit et qui pense », « Le Bas-Bleu », art. cit, p. 208. Il la met en scène, négociant avec son éditeur, non moins caricaturé : « L'éditeur qui écoute la dame est un homme chauve, légèrement bossu [...] les mains peu lavées, il sent l'eau de vie et le tabac ; il sort évidemment de l'estaminet », *Ibid.*

² Luce Czyba rappelle à raison que « Daumier n'obéit pas à la poussée d'une fièvre misogyne mais plus certainement à la commande d'un rédacteur en chef » et que « ce qui inspire le dessin satirique de Daumier en 1844, c'est donc un mythe féminin déjà constitué en stéréotypes », in « La caricature du féminisme de 1848... », art. cit., p. 142-143.

Cet art du portrait riche en interprétations est aussi celui de Daumier, particulièrement si l'on considère qu'il ne rédige souvent pas ses propres légendes, laissant ce soin aux journalistes du *Charivari*. Nous comprenons sans lire la légende que, intimement rapprochés sur un canapé, cet homme et ce bas-bleu, un manuscrit significativement posé à terre et non entre leurs mains, ont visiblement peur d'être surpris par l'homme passant la tête par l'entrebâillement de la porte, preuve visuelle qu'ils ne causent pas virgules et paragraphes, mais sont interrompus dans un moment d'illégitime intimité (fig. 15)¹. Daumier et Flaubert, sans redorer pour autant l'image du bas-bleu, laissent parler les situations d'elles-mêmes sans assumer un commentaire moral explicite. Refusant la posture auctoriale affichée et le discours théorique enchâssant, caractéristiques de la littérature panoramique et des *Physiologies*, Flaubert se rapproche donc de la série de Daumier. Le caricaturiste, tout en proposant diverses perspectives satiriques sur le bas-bleu, se garde d'imposer un jugement définitif, laissant les situations, éloquentes il est vrai, parler d'elles-mêmes.

La critique a montré que la réalité du monde, dans *L'Éducation sentimentale*, est saisie à travers des personnages et leurs réactions individuelles face aux événements historiques². De même que les planches du caricaturiste sont réunies en séries, les scènes flaubertiennes présentent successivement des personnages aux multiples facettes qui incarnent un type, résultat d'attitudes pourtant fort éclectiques. Il est à ce titre intéressant de remarquer que l'évolution de Mlle Vatnaz du bas-bleu à la femme socialiste suit, chronologiquement, les séries des *Bas-Bleus* (1844) et des *Femmes socialistes* (1849)³. Chez Daumier comme chez Flaubert, le personnage de la femme célibataire se métamorphose en reparaisant dans des circonstances différentes.

Le mode de publication adopté par *Le Charivari* combine par ailleurs la présentation, en alternance, de plusieurs séries de Daumier, et, aussi misogyne que soit sa caricature des femmes de plume, ces blâmes adressés aux bas-bleus sont relativisés. En cette année 1844, elles partagent la scène satirique avec les touristes en Chine ou les étrangers à Paris⁴, de même que la Vatnaz, dans *L'Éducation sentimentale*, soutient la comparaison avec l'oncle de Cisy, riche

¹ Daumier, *Les Bas-Bleus*, LD 1249.

² J.-P. Duquette, *Flaubert ou l'architecture du vide...*, op. cit., p. 95.

³ Flaubert, faisant de la Vatnaz-Socialiste surtout une admiratrice de Delmar qui a délaissé le théâtre pour la politique se rapproche de la planche n°2 de cette série de Daumier : « Comme vous vous faites belle, ma chère ?... Ah ! c'est que je vais à un banquet présidé par Pierre Leroux... et si vous saviez comme il est vétilleux pour la toilette ! » (LD 1919). Aux yeux de Flaubert et Daumier, qui corroborent les clichés misogynes de leur temps, la socialiste se ment à elle-même et reste « femme » de nature. Sur le rapprochement entre la Vatnaz et les *Femmes socialistes*, voir L. Czyba, « La caricature du féminisme de 1848... », art. cit.

⁴ H. Daumier, *Voyage en Chine*, série de 32 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1843-1845, LD 1189-1220 ; *Les Étrangers à Paris*, série de 20 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1844, LD 1272-1291.

provincial fêru d'agriculture. Les *Philanthropes du jour* de Daumier forment un pendant aux *Bas-Bleus*¹, et les deux types semblent concourir pour la palme des absurdités en matière de philosophie humanitaire. De même, les discours socialistes de la Vatnaz valent bien les théories politiques fumeuses de Sénécals. Enfin, les caricatures du roman alternent les références aux deux collaborateurs du *Charivari* que sont Daumier et Gavarni², obtenant ainsi de beaux contrastes entre la lorette et le bas-bleu.

De même que Flaubert – on le répète assez – ne cherche pas à conclure, Daumier cultive la polysémie, et nous ne saurions trancher qui du bas-bleu tortionnaire ou du mari victime consentante prête le plus à rire³. Baudelaire, qui se concentre sur l'aspect satirique, plutôt sombre, de certaines lithographies de Daumier⁴, tient pourtant à préciser que sa caricature est « formidable d'ampleur, mais sans rancune et sans fiel⁵ ». Il ajoute en termes maladroits que le comique de Daumier est « pour ainsi dire, involontaire » : « il a dépeint ce qu'il a vu, et le résultat s'est produit »⁶. Comprenons par là qu'il ne cherche pas à imposer un jugement au nom d'une conviction personnelle, mais qu'il privilégie l'observation pour mettre au jour certains stéréotypes, sans épargner personne.

La caricature de Daumier semble donc s'apparenter au principe d'impersonnalité flaubertien, régulateur d'une observation aiguisée et de la critique des mœurs. Tous deux confèrent ainsi aux scènes et personnages dépeints une « nature polysémique », comme le note Philippe Kaenel au sujet de la caricature de Daumier⁷. Philippe Kaenel rappelle que les rédacteurs des légendes aux planches de Daumier se sont souvent plaints du caractère elliptique de ses images, toujours ambiguës, et note que « [...] la caricature de Daumier se caractérise par son hybridité et sa plurivocalité⁸ », conclusion qui nous semble parfaitement s'appliquer à l'appropriation flaubertienne de la caricature.

¹ Daumier, *Les Philanthropes du jour*, série de 35 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1844-1846, LD 1292-1326.

² S. Le Men, *Pour rire !...*, op. cit., p. 87.

³ Cette ambiguïté, Daumier l'a semble-t-il cultivée dès l'instant où la censure le mit au défi de continuer à élever une voix contestatrice contre la politique monarchique. Il met alors en place une « construction sémiotique réversible », susceptible d'empêcher la condamnation de ses planches, voir : M. Bosse, A. Stoll, « Censure et représentation des barbares : les stratégies subversives de Daumier sous le Second Empire », in *La Caricature entre République et censure...*, op. cit., p. 299-313.

⁴ Il décrit successivement un suicide, une discussion avec la mort, les morts du choléra, le bain, et conclut : « ces exemples suffisent pour montrer combien sérieuse est souvent la pensée de Daumier », *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 554.

⁵ *Ibid.*, p. 556. Ce « fiel » est celui d'un Soulié qui conclut que « le Bas-Bleu est toujours le même – un être froid, sec, égoïste, personnel, envieux, vaniteux, méchant, à de très rares exceptions ; il a ou il n'a pas de talent, c'est une question tout à fait indépendante de ses qualités morales », *Physiologie du Bas-Bleu*, op. cit., p. 109-110.

⁶ *Ibid.*, p. 556-557.

⁷ Ph. Kaenel, « Daumier "au point de vue de l'artiste et au point de vue du moral" », in *Daumier. L'écriture du lithographe*, op. cit., p. 41.

⁸ *Ibid.*, p. 50.

C'est à la lumière de cette posture distanciée que nous analyserons l'avant-dernière planche de la série dans laquelle Daumier montre les bas-bleus qui commentent vertement ses caricatures : « [...] si jamais ce Daumier me tombe sous la main, il lui en coûtera pour s'être permis de tricoter des *Bas-Bleus*¹ ». Loin de renforcer son autorité, le caricaturiste se met en scène comme n'importe quel autre de ses sujets et, surtout, laisse au bas-bleu la possibilité fictive de s'insurger contre sa série. Catherine Nesci remarque au sujet de cette planche que « les femmes écrivains que fait parler le caricaturiste ventriloque ne manquent donc pas d'esprit lorsqu'elles filent la métaphore croquant le dessinateur dans une occupation traditionnellement féminine (tricoter)² ». Par ces figures de la caricature qui critiquent vertement les caricaturistes³, Daumier prend de la distance face à son art.

Toutefois, cette mise en abyme vise surtout les spectateurs qui ne s'accordent pas avec sa perspective, alors assimilés aux personnages caricaturés. Le caricaturiste se met d'ailleurs à l'abri, et engage le spectateur, sur la planche suivante, à se moquer de ces femmes qui se demandent comment le gouvernement peut autoriser de telles « turpitudes⁴ ». Ce faisant, il place les bas-bleus devant leurs propres contradictions, puisqu'elles ne cessent, en temps normal, de vilipender et de défier le gouvernement au sujet des lois sur le mariage et le divorce. Aux libertés revendiquées par les féministes, Daumier oppose celles pour lesquelles doit se battre la presse satirique.

En plaçant les bas-bleus devant leurs propres caricatures dans les deux dernières planches, Daumier souligne enfin qu'il existe une distance entre la réalité et sa série caricaturale qui n'en est pas le reflet exact, mais le portrait vu à travers un miroir déformant. À ce titre, Christine Planté note, au sujet des *Bas-Bleus* : « Les dessins de Daumier peuvent parfois se lire simultanément comme la satire explicite d'un fait social, mais aussi [...] comme une caricature de la caricature, qui souligne la grossièreté et les limites de l'opposition à ce fait⁵ ». Daumier et Flaubert se rejoignent donc dans la pratique d'une caricature consciente d'elle-même, un « art, subtil entre tous » comme le disait Baudelaire, qui, préservant une vision plurielle, jouant

¹ Daumier, *Les Bas-Bleus*, LD 1259. Pour Catherine Nesci, cette planche « révèle ici une inquiétude sur l'instabilité des assignations spatiales et sociales des sexes, même si le bon mot sur le dessinateur tricoteur et la colère outragée des bas-bleus visent à provoquer le fou rire des spectateurs conviés à observer les petits drames de la vie moderne », « Bas-Bleu ou femme de plume ?... », art. cit., p. 55.

² H. Daumier, *Les Bas-Bleus*, LD 1259 ; C. Nesci, « Bas-Bleu ou femme de plume ?... », art. cit., p. 55.

³ Voir aussi la planche, citée plus haut, où Robert Macaire critique les caricatures de Daumier, *Caricaturana*, *Le Charivari*, le 22 octobre 1837, LD 419.

⁴ H. Daumier, *Les Bas-Bleus*, LD 1260. Flaubert semble faire un clin d'œil à cette dernière planche, notant qu'« un jour, elle [la Vatnaz] arriva tout indignée contre Hussonnet, qui venait de se permettre des polissonneries, au club des femmes » (461). Rappelons qu'Hussonnet est journaliste et caricaturiste.

⁵ Ch. Planté, « Les *Bas-Bleus* de Daumier : de quoi rit-on dans la caricature ? », art. cit., p. 202.

avec les mécanismes du genre qu'il expose, se refuse à conclure pour mieux s'élever à la « blague supérieure » et faire triompher l'œuvre d'art sur le réel¹.

Tandis que Daumier offre une perspective ambiguë et distancée sur le bas-bleu, préservant une ceratine polyphonie satirique, Gavarni propose le modèle d'une caricature subversive des types de la lorette et de l'actrice. En ce sens, il nous semble particulièrement intéressant de noter que Flaubert et Balzac se rapprochent lorsqu'il s'agit de dépeindre ces femmes réputées vénales et corrompues. Ces deux types sont fréquemment rapprochés : Gavarni fait transiter Mlle Beaupertuis de la série des *Actrices* à celles des *Lorettes*, tandis que, dans *Illusions perdues*, Florville, Coralie et Florine gravitent dans la même sphère que Mme du Val-Noble, « la plus belle et la plus élégante des femmes qui composaient alors à Paris le monde exceptionnel, de ces femmes qu'aujourd'hui l'on a décemment nommées des Lorettes » (423). Autour de ces deux types, la dernière partie de ce chapitre montrera, à la lumière de la peinture érotico-cynique des mœurs parisiennes par Gavarni, que Balzac et Flaubert s'éloignent des jugements portés sur les lorettes et les actrices par les auteurs panoramiques et les Physiologistes pour privilégier une posture plus ambiguë et subversive.

Les lorettes et les actrices selon Gavarni, Balzac et Flaubert

Baudelaire, dans *De l'essence du rire*, choisit d'illustrer la corruption de l'ingénue Virginie au contact de la capitale française par la vision d'une « charmante et agaçante impureté » de Gavarni². Charmante, la caricature de Gavarni l'est par la représentation de la grâce des femmes à la mode et de l'élégance des jeunes gens. Agaçante, elle l'est fondamentalement par son ambivalence : elle peut irriter le spectateur témoin de cette jeunesse insouciant et nombriliste comme elle peut titiller positivement ses nerfs par l'érotisme qui s'en dégage³. La duplicité de Coralie et Rosanette correspond en tous points à celle des actrices et des lorettes dessinées par Gavarni et la perspective de Balzac et Flaubert se rapproche de l'amoralisme propre aux scènes du caricaturiste au charme « agaçant », comme le disait Baudelaire. Le double sens du terme, qui désigne l'irritation morale mais aussi érotique, rend compte d'une caricature ambiguë des mœurs légères de ces femmes.

¹ Nous rejoignons en cela Bertrand Tillier qui, par le recours aux catégories baudelairiennes, souligne au sujet de Daumier : « En résumé, on peut dire que [...] c'est l'histoire malmenée qui est source de "comique significatif", mais que c'est le dépassement de celle-ci qui fait rire [...] pour produire un "comique absolu" », « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », art. cit., p. 268.

² Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire...*, op. cit., p. 529.

³ Littré note que l'épithète oscille entre un sens négatif – « qui fait mal aux nerfs » – et un sens positif – « qui excite, qui attire », *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., t. I, p. 74.

Les journalistes de tous bords reprochent ainsi à Gavarni d'être un « corrupteur du peuple¹ », remarque adressée maintes fois à Balzac. Les Goncourt rapprochent d'ailleurs explicitement le romancier du caricaturiste sur ce point :

Cette habituelle figuration du plaisir, de l'amour, de la vie de Paris, cette peinture des mœurs prise dans leur vérité naïve ou cynique, cette exposition mordante du vice parisien, valaient à Gavarni les attaques que l'hypocrisie contemporaine dirigeait en même temps contre l'auteur de la *Comédie humaine*².

Dans *La Cousine Bette*, le romancier confirme ce parallèle et rend hommage au caricaturiste, notant que la scène érotique entre Wenceslas et Valérie, surpris par une bonne, est conçue « d'après Gavarni³ ». Champfleury, loin de partager l'admiration de Balzac, accuse Gavarni de complaisance et d'hypocrisie, l'opposant à Daumier et à sa droiture proverbiale. Il considère ainsi que « ses légères conceptions s'adressent aux désœuvrés qui vont et viennent de la Maison-d'Or à la rue de la Chaussée-d'Antin [...] agréables aux yeux des abonnés de l'Opéra en leur offrant l'étalage de son article-Paris⁴ ». Ce reproche pourrait s'étendre à toute la scène de l'Opéra comme à celle du Panorama-Dramatique dans *Illusions perdues*. Il est intéressant de souligner que Balzac reconnaît, dans une lettre à Mme Hanska, la supériorité de sa peinture du vice sur celle de la vertu : « La beauté pure d'Ève Chardon et de David Séchard ne pourra jamais lutter contre le tableau de Paris du Grand homme de prov[ince] à Paris !⁵ ».

Bien qu'il défende, dans ses préfaces, la pureté de ses intentions morales⁶, le romancier partage avec Gavarni une perspective plus cynique que critique sur l'érotisme, la corruption et les intrigues des jeunes femmes. Comme le notait Baudelaire au sujet de Gavarni, Balzac, lorsqu'il dépeint les actrices, « flatte souvent au lieu de mordre⁷ ». Lorsque le narrateur d'*Illusions perdues* évoque les charmes de Coralie, il incite ainsi le lecteur à partager l'enivrement des sens du héros : « ces actrices aux yeux lascifs et relevés par le rouge, à gorges

¹ J. et E. de Goncourt, *Gavarni, L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 119.

² *Ibid.*

³ H. de Balzac, *La Cousine Bette*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. VII, p. 421.

⁴ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, op. cit., p. 258.

⁵ H. de Balzac à Mme Hanska, le 23 avril 1843, in *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Delta, 1968, t. II, p. 198. Cet extrait est cité et commenté par J. L. Diaz, *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 70-72 et p. 163.

⁶ Dans la préface au *Père Goriot*, Balzac, pour répondre aux critiques, liste, non sans humour, les « femmes vertueuses » et les « femmes criminelles » dans ses œuvres. Il conclut : « Quoique l'auteur ait encore quelques fautes en projet, il a aussi beaucoup de vertu sous presse, en sorte qu'il est certain de corroborer ce résultat flatteur pour la société, la balance étant de trente-huit sur soixante en faveur de la vertu, dans l'état actuel où en est la peinture qu'il a entreprise du monde », *La Comédie humaine*, op. cit., t. III, p. 45.

⁷ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 559.

étincelantes, vêtues de basquines voluptueuses à plis licencieux, à jupes courtes, montrant leurs jambes en bas rouges à coins verts » ont tout pour « mettre un parterre en émoi » (386-87).

Balzac insiste sur le fait que la séduction de l'actrice agit sur l'ensemble du public, entraînant indirectement le lecteur à se laisser aller à cet envoûtement général : « Coralie faisait la joie de la salle où tous les yeux serraient sa taille bien prise dans sa basquine, et flattaient sa croupe andalouse qui imprimait des torsions lascives à la jupe » (389). Que l'actrice fasse montre, dans le futur, de qualités morales et de trésors de vertu n'entre pas en ligne de compte dans ces descriptions focalisées sur l'érotisme qui se dégage de sa personne. Le narrateur nous en assure explicitement :

Pouvait-on d'ailleurs s'occuper du moral, quand elle éblouissait le regard avec ses bras ronds et polis, ses doigts tournés en fuseaux, ses épaules dorées, avec la gorge chantée par le Cantique des Cantiques, avec un col mobile et recourbé, avec des jambes d'une élégance adorable, et chaussées en soie rouge ? (388).

Balzac note ici que l'érotisme est une dimension présente jusque dans les Écritures (*Le Cantique des Cantiques*), et Gavarni fait appel à une même « justification » théologique en prophétisant avec cynisme le Salut promis à une lorette dont la posture et les charmes sont pourtant diaboliques : « Il lui sera beaucoup pardonné, car elle aura beaucoup dansé¹ » (fig. 25). Par cette reprise des paroles du Christ rachetant Marie-Madeleine, Gavarni tourne ici en dérision la philosophie humanitaire qui se réfère souvent au pardon accordé à la prostituée – la Madeleine – repentie². Cependant, alors que le crayon de Gavarni souligne les charmes physiques d'une lorette qui manifestement ne cherche nullement le pardon, Balzac fera évoluer Coralie vers un « repentir sincère » et une « fin chrétienne » (581). Le romancier préférera l'humour noir au cynisme, mettant en scène Lucien composant des « chansons à boire ou croustilleuses » pour rétribuer les pompes funèbres (583).

De même que Balzac et Gavarni, Flaubert a été accusé par la critique et jusque devant le tribunal, d'« offense à la morale publique » pour les « tableaux lascifs » de *Madame Bovary*³. Il est particulièrement intéressant de relever qu'il s'est enquis avec curiosité auprès d'Edmond de Goncourt : « Vous me ferez penser à vous demander l'indication précise du numéro de la

¹ Gavarni, « Il lui sera beaucoup pardonné, car elle aura beaucoup dansé », *D'après nature*, par Gavarni, texte par MM. Jules Janin, Paul de St-Victor, Edmond Texier, Edmond et Jules de Goncourt, Paris, Moriez, s. d., AB 1628.

² Sur l'importance de la figure de Marie-Madeleine souvent convoquée dans une optique parodique dans les domaines de la caricature et des *Physiologies*, voir N. Preiss, « Présence de Marie-Madeleine dans les *Physiologies* », in *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, p. 113-115.

³ « Réquisitoire de M. l'Avocat Impérial M. Ernest Pinard », in G. Flaubert, *Œuvres complètes 1851-1862*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, t. III, p. 465.

Presse où Gavarni est traité d'homme immoral¹ ». Cet intérêt pour l'érotisme aux limites du licencieux de Gavarni se retrouve dans la caractérisation du personnage de Rosanette : « sa beauté, sa gaieté éblouissaient Frédéric, et lui fouettaient les nerfs » (239). Bien que progressivement écœuré par la lorette, le désir physique de Frédéric subsiste : « toute sa personne avait quelque chose d'insolent, d'ivre et de noyé qui exaspérait Frédéric, et pourtant lui jetait au cœur des désirs fous » (327). Le roman flaubertien rejoint en ce sens la poétique du caricaturiste qui, dans la loge de l'actrice ou dans la chambre de la lorette, place souvent la figure de l'amant, présence qui relaye le regard du spectateur masculin et l'invite à goûter les charmes de cette vue.

Par ailleurs, Rosanette – surnom à la terminaison suggestive – est à plusieurs reprises désignée comme une « lorette » (291, 311, 318), et donc pleinement assimilée au type. Flaubert, parmi ses notes de lecture rédigées en vue de *L'Éducation sentimentale*, mentionne la *Physiologie de la Lorette* de Maurice Alhoy, illustrée par Gavarni². Il avait en outre sûrement connaissance de *La Lorette*, physiologie atypique publiée par les Goncourt et dédiée à Gavarni³. Il avait sans aucun doute connaissance de la célèbre série de Gavarni, si célèbre que si l'on ne lui attribue pas la paternité de ce type, on reconnaît qu'il lui a donné sa pleine expression : « Gavarni a créé la lorette. Elle existait bien un peu avant lui, mais il l'a complétée », nous assure par exemple Baudelaire⁴. Les Goncourt renchéiront : « L'artiste fit la monographie la plus complète et la plus réussie de la lorette [...] Toutes les aventures, tous les épisodes, toutes les péripéties de la vie de lorette, vous en avez là le tableau et l'histoire secrète⁵ ». Balzac, dans l'incipit d'*Un homme d'affaires*, rappelle l'étymologie et l'histoire du type de la lorette et, bien qu'il ne cite pas nommément Gavarni, il adresse un clin d'œil au caricaturiste en précisant que

¹ G. Flaubert à E. de Goncourt, le 25 juin 1873, *Correspondance*, op. cit., t. IV, p. 680.

² BM Rouen : g 226 – vol. 4 – f° 116 – verso, transcrit par Nathalie Petit, *Édition des dossiers de Bouvard et Pécuchet*, op. cit. ; M. Alhoy, *Physiologie de la Lorette*, vignettes de Gavarny [sic], Paris, Aubert ; Lavigne, 1841.

³ E. et J. de Goncourt, *La Lorette* [1853], avec un dessin de Gavarni gravé par Jules de Goncourt, Paris, Charpentier, 1883.

⁴ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, op. cit., p. 560. En 1840 naît ce terme de *lorette*, généralement attribué à Nestor Roqueplan (selon Alhoy, Balzac, Larousse, Delvau). La lorette doit son patronyme à l'église dédiée à Notre-Dame de Lorette autour de laquelle ces jeunes femmes louaient leurs appartements. Luce Czyba, qui s'appuie sur Baudelaire, note également que c'est « surtout grâce à Gavarni que la lorette est devenue un type vers 1840 », et elle rappelle que Flaubert « considérait comme particulièrement représentative des années 1840-1848 l'œuvre de Gavarni », « Paris et la Lorette », art. cit., p. 42.

⁵ J. et E. de Goncourt, *Gavarni, L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 116-117.

la société réunie chez Malaga (Mlle Turquet) discute d'« une suite de dessins faits par Bixiou sur Clichy¹ », série existante que l'on doit au crayon de Gavarni².

Luce Czyba a décrit de manière très complète le type de la lorette et ses prolongements dans le roman de Flaubert³. Le personnage de Rosanette reprend de nombreuses caractéristiques de ces deux physiologies, mais les recoupements avec la célèbre série de Gavarni, parue dans *Le Charivari* en 1842 et 1843, sont particulièrement féconds et permettent de supposer une attention particulière de Flaubert aux aspects propres au caricaturiste⁴. Les lorettes de Gavarni et la Rosanette de Flaubert partagent une caractéristique absente des physiologies d'Alhoy et des Goncourt : elles ont conscience des stéréotypes qu'on leur assigne. À son amant qui la complimente d'un « toujours jolie ! », la lorette réplique : « C'est mon état⁵ ». Rosanette, lorsque Frédéric tente un premier baiser, lui « dit froidement » : « Oh ! faites ! Ça ne coûte rien ! » (221-222). Dans *L'Éducation sentimentale*, le narrateur note que Rosanette « men[t] à son rôle » (578) lorsqu'elle commence à rêver d'une vie de mère bourgeoise. Gavarni souligne de même que la lorette a conscience des clichés qui la définissent et, lorsqu'une jeune femme avoue à son amie qu'elle lit *Le Mérite des femmes*, celle-ci réplique : « T'es malade ?⁶ ». Rosanette, tout comme la lorette plongée dans la lecture de ce « bréviaire de la morale familiale et des vertus bourgeoises⁷ » de Legouvé, défend d'ailleurs fermement les valeurs traditionnelles : « les femmes, selon Rosanette, étaient nées exclusivement pour l'amour ou pour élever des enfants, pour tenir un ménage » (461). Gavarni, contrairement à Maurice Alhoy et aux Goncourt, évoque à plusieurs reprises la maternité de la lorette⁸, et Rosanette, on le sait, donnera naissance à l'enfant de Frédéric qui mourra quelques mois plus tard.

¹ *Un homme d'affaires, La Comédie humaine, op. cit.*, t. VII, p. 778. Les notes et variantes nous indiquent, de fait, que la phrase initiale, avant corrections, était : « une suite de dessins de Gavarni sur ses chères lorettes et sur Clichy », *Ibid.*, p. 1490. Balzac revient plus loin au modèle de Monnier pour caractériser Bixiou qui se livre, à l'instar du comédien-caricaturiste, à une imitation : « Et, doué du même talent que Chopin le pianiste possède à un si haut degré pour contrefaire les gens, il représenta le personnage à l'instant avec une effrayante vérité », *Ibid.*, p. 780.

² Gavarni, *Clichy*, suite de 21 lithographies, publiée dans *Le Charivari* en 1840-41, AB 429-448.

³ Luce Czyba, « Paris et la Lorette », *Écrire au XIXe siècle, recueil d'articles offert par ses amis, collègues et disciples*, Paris, Les Belles Lettres, 1998 p. 41-56, voir aussi l'anthologie commentée d'Emmanuel Pierrat, *Les Lorettes. Paris, capitale mondiale des plaisirs au XIXe siècle*, New-York ; Paris, Le Passage, 2013.

⁴ La physiologie de Maurice Alhoy et celle des Goncourt évoquent peu le corps de la lorette. Maurice Alhoy se montre particulièrement discret sur la prostitution à laquelle est vouée la lorette, mais la présente comme l'idéal de l'Arthur, la « seconde moitié de son âme » (*Ibid.*, p. 38). Si la lorette met aux enchères ses effets (*Ibid.*, p. 71), invente de fausses souscriptions pour son bal (*Ibid.*, p. 77), elle ne vend pas son corps. Bien que le physiologiste lui suppose des protecteurs (*Ibid.*, p. 98) et des amants (*Ibid.*, p. 59-61 ; 119-121), il n'insiste pas sur cet aspect.

⁵ Gavarni, « – Toujours jolie ! – C'est mon état. », *Les Lorettes, Le Charivari*, le 14 janvier 1843, AB 800.

⁶ Gavarni, « – Qu'est-ce que tu lis là ? – “Le mérite des femmes”. – T'es malade ? », *Les Lorettes, Le Charivari*, le 29 janvier 1843, AB 803. À propos de cette planche Luce Czyba note que « la fonction de la lorette est de compenser les frustrations d'une sexualité que le ménage réduit à la procréation », « Paris et la Lorette », art. cit., p. 43. Elle ne tient pas compte que, dans cette planche, la lectrice se rebiffe contre sa condition, ni que sa consœur se montre parfaitement consciente du rôle qu'elles sont censées jouer.

⁷ L. Czyba, « Paris et la Lorette », art. cit., p. 44.

⁸ Voir les planches AB 777, AB 782, AB 787, AB 809.

La lorette de Gavarni rêve de changer de situation et aspire à se ranger¹ et Rosanette, « bourgeoise déclassée » (578), se comporte avec Frédéric devenu père de son enfant comme s'ils convolaient en justes noces. Elle « fait des manières » comme le note, chez Gavarni, l'amie jalouse à l'endroit d'une camarade fraîchement établie². Rosanette traite avec condescendance les autres lorettes – « “Ces femmes-là !” » (578) – dont elle se distingue soigneusement, se prenant pour « “une dame du monde” » (578). À la fin du roman, elle épousera Oudry, tandis que Mlle de Beupertuis, dans la série des *Fourberies de femmes*, se résoudra à prendre Coquardeau pour époux³. Que la lorette ne puisse qu'aspirer au modèle de la famille bourgeoise est un signe que Gavarni et Flaubert sont des hommes de leur temps qui n'envisagent pas autrement le rôle de la femme qu'entre les pôles de la prostitution et de la maternité. De même, Balzac insiste sur le désir de rédemption de Coralie qui ne demande qu'à devenir la tendre et légitime épouse de Lucien. Cependant, si les deux romanciers et le caricaturiste « repren[nent] à [leur] compte ces stéréotypes qui figurent autant de signes constitutifs de la féminité telle que la définit l'idéologie (bourgeoise et masculine)⁴», il faut toutefois souligner que l'exposition de ces clichés vise aussi ceux qui y souscrivent. Alors que les auteurs panoramiques et les Physiologistes font endosser aux actrices et aux lorettes la responsabilité de la corruption des mœurs bourgeoises, Gavarni, Balzac et Flaubert se montrent plus nuancés.

En exacerbant les désirs que ces femmes attisent, Balzac, Flaubert et Gavarni dévoilent l'hypocrisie d'un lecteur masculin qui, derrière le jugement moral qu'il porterait sur les lorettes, ne les considérerait pas moins comme des objets sexuels excitants. Ainsi, si la lorette et l'actrice ne sont qu'un « objet vénal dans un monde d'objets à vendre⁵ », la responsabilité de cet état de fait est imputée à la gent masculine. Gavarni, par exemple, caricature deux hommes qui « caus[ent] affaires », se demandant comment marchander les faveurs d'une lorette : « – Voyons ! si tu lui promettais tant par mois ? Ou dis-lui que ton oncle est bien malade, ou que tu te maries. [...] Ou bien si tu lui fichais une danse ? »⁶. La satire porte moins sur la lorette que sur les hommes qui en font l'objet d'une discussion d'affaires.

¹ Gavarni, « – Qu'est-ce qui te dit, Ninie, que Louison valait mieux qu'une autre ? mais, toujours, la voilà mariée, vicomtesse de Coquard, posée dans le monde, reçue partout... – Parce que ça trouve un serin dans une couvée de pierrots ! voilà-t-il pas ! », *Les Lorettes, Le Charivari*, le 5 août 1843, AB 828.

² Gavarni, « – As-tu jamais vu ! cette petite Élodie Charnu qui ne vous regarde pas les camarades depuis qu'elle a trouvé un serin de mosieu pour se marier !... ça fait des manières et ça a dansé dans les chœurs, je vous demande un peu, une porte-maillot comme ça !... – Et qui en avait vu des cavalcades », *Les Lorettes, Le Charivari*, le 10 octobre 1841, AB 771.

³ Gavarni, « – Quand je pense que Monsieur Coquardeau va être mon mari, ça me fait de la peine pour Alexandre. – Et à moi pour Coquardeau », *Fourberies de femmes en matière de sentiments, Le Charivari*, le 21 octobre 1840, AB 665.

⁴ L. Czyba, « Paris et la Lorette », art. cit., p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶ Gavarni, « ON CAUSE AFFAIRES. – Voyons ! si tu lui promettais tant par mois ? Ou dis-lui que ton oncle est bien malade, ou que tu te maries. Veux-tu ma signature ? Après ça vends ton cheval si tu veux... Moi je lui porterais quelque chose de gentil

De même, dans *Illusions perdues*, ce sont surtout les riches bourgeois, premiers responsables de la prostitution des actrices, qui sont visés : l'apparence physique et le caractère moral du trio Matifat-Camusot-Cardot sont durement caricaturés par le narrateur. Dans *L'Éducation sentimentale*, Frédéric et toute la gent masculine sont de même pointés du doigt : s'ils peuvent se désintéresser de la lorette, ils ne souhaitent pas l'extraire de sa condition. L'aspiration de Rosanette à une vie rangée provoquera d'ailleurs le détachement du héros, ce qui révèle l'impossibilité de remplir à la fois le rôle de la femme séductrice et celui de l'épouse modèle. L'actrice comme la lorette ne souhaitent en effet pas rester cantonnées dans leurs catégories, et Balzac souligne que la « belle âme » de Coralie ne saurait longtemps la maintenir dans son activité d'actrice, notant qu'elle « éprouv[e] une réaction de son cœur de femme sur son masque de comédienne » (557).

Le narrateur flaubertien, plus discret, délaisse cependant la focalisation interne sur Frédéric pour livrer les pensées secrètes de Rosanette, réflexions qui la rapprochent sensiblement du dévouement de Coralie : « Dans un transport de sa tendresse, elle se jura intérieurement de ne plus appartenir à d'autres, quoi qu'il advînt, quand elle devrait crever de misère ! » (547)¹. Nous avons vu que Rosanette, comme la lorette lisant *Le Mérite des femmes* chez Gavarni, « mentait à son rôle », formule particulièrement heureuse pour caractériser Coralie. Notons au passage que nous quittons un stéréotype (la prostituée vénale) pour mieux en retrouver un autre (l'épouse dévouée), la femme étant, dans les deux cas, définie dans son rapport à l'homme.

Loin de présenter un pamphlet féministe, le caricaturiste et les deux romanciers prennent toutefois soin de maintenir l'ambivalence de leur position. Le paradoxe de la caricature de Gavarni, Balzac et Flaubert réside dans le fait que l'actrice et les lorettes oscillent constamment entre leur statut de victime et celui de prédatrice à l'appétit vénal. Balzac oppose en ce sens Coralie à Florine, « fille [...] dangereuse, [...] dépravée » (558). Rosanette, après avoir goûté les charmes du ménage bourgeois, revient quant à elle avec une facilité déconcertante à son état de lorette et se présente, pimpante, à la vente aux enchères des effets de Madame Arnoux : « son chagrin passé, l'idée d'en tirer profit lui était venue » (608).

pour son moutard... à cet homme. Ou bien si tu lui fichais une danse ? », *Les Lorettes, Le Charivari*, le 11 décembre 1843, AB 840.

¹ Nous nuancerons donc la perspective critique de L. Czyba qui note : « Flaubert décrit donc Rosanette comme les autres objets, sans aucune intériorité » (*Ibid.*, p 55), tout en reconnaissant néanmoins que cette « bonne résolution » de la lorette ne tiendra pas longtemps et qu'elle se remettra très rapidement de sa rupture avec Frédéric. Ce caractère mobile est néanmoins aussi celui du héros, et de presque tous les personnages du roman. Rosanette n'est pas la seule à être le résultat d'une somme de stéréotypes.

Néanmoins, le doute s'infiltré quand on comprend que cette image de la femme est, dans les deux romans, maintenue par les personnages masculins qui se montrent sans égards pour les qualités vertueuses des lorettes et des actrices. Balzac loue les valeurs morales de Coralie qui est « simple et généreuse » (558), et on s'attendrit devant cette jeune femme, « inhabile aux faussetés de l'actrice », « incapable de se défendre » (558, notons au passage que ces caractéristiques traduisent une vision très paternaliste). Ce sont les hommes qui ont exploité sa vertu, et même les membres du Cénacle s'y laissent prendre. Michel Chrestien exposera longuement les raisons de son dégoût pour les liens qui unissent Lucien à Coralie, détaillant par le menu les griefs à l'endroit du peu de vertu morale de l'actrice :

Je ne pourrais pas aimer une femme qu'un acteur baise sur la joue en face du public, une femme tutoyée dans les coulisses, qui s'abaisse devant un parterre et lui sourit, qui danse des pas en relevant ses jupes et qui se met en homme pour montrer ce que je veux être seul à voir. (429)

Balzac semble condamner indirectement cette diatribe de Michel Chrestien et s'en distancie, déplaçant la responsabilité de la corruption de Coralie sur Lucien, lui qui « dîn[e] joyeusement » et « se gris[e] » au Café Anglais alors que Coralie retourne sur les planches, malgré sa maladie, pour faire vivre leur ménage (573). Balzac fait de Coralie une martyre de l'industrie culturelle à l'ère du journalisme. Il la présente comme une victime de ses protecteurs, des régisseurs, des journalistes et de l'homme qu'elle aime d'un amour vrai. Au final, le narrateur balzacien sanctifie Coralie tout en condamnant moralement Florine, présentant ainsi le type de l'actrice comme une médaille à double face et préservant son ambivalence.

Dans *L'Éducation sentimentale*, le désir de Frédéric pour Rosanette ne s'ajuste pas au modèle du jeune héros romantique qu'il aspire à réaliser, mais révèle un bourgeois rompu au commerce de la lorette : « Frédéric eut envie de répondre : “Ne t'inquiète pas ! je payerai” Mais la dame pouvait mentir. L'expérience l'avait instruit. Il se borna simplement à des consolations » (463). C'est sans scrupules qu'il jouera avec les sentiments sincères de Rosanette : « Ses jolis yeux humides pétillaient d'une passion tellement puissante, que Frédéric l'attira sur ses genoux et il se dit : “Quelle canaille je fais” en s'applaudissant de sa perversité » (548). Il essaye en vain de trouver un moyen de se défaire de Rosanette, « mais comment se fâcher ? Elle était d'une douceur désespérante » (578). Sans reconnaître les qualités de sa compagne, il persiste et, en désespoir de cause, lance à Deslauriers : « Eh ! couche avec elle si ça t'amuse ! » (579). Finalement, il la confronte et s'emporte : « On ne meurt pas pour les trahisons d'une femme de ton espèce. Quand elles deviennent trop monstrueuses, on s'en écarte ; ce serait se dégrader que de les punir ! » (604). À plus d'un titre, Rosanette, tout comme

Coralie, les actrices et les lorettes de Gavarni, est ainsi présentée comme une victime de la gent et de la société masculines¹.

Flaubert et Gavarni ne rachètent cependant pas la lorette et lui dessinent un triste avenir, mais c'est au temps qu'ils attribuent son inévitable chute et non à quelque punition divine pour ses péchés. La trame narrative de *L'Éducation sentimentale* évolue en effet vers le déclin de certains personnages, parmi lesquels Rosanette, Frédéric et Deslauriers. Flaubert a connu Gavarni au moment où il dessinait ses dernières séries, et semble avoir pris acte de l'inflexion qu'il donne à la représentation de ses jeunes gens, devenus vieux, par des pendants à ses premières séries : *Les Lorettes vieilles*², qui rappelle le sort de Rosanette, et *Les Invalides du sentiment*³, qui évoque l'état de célibat final de Frédéric et Deslauriers. Dans ces séries ultérieures, le style du dessin de Gavarni suit le traitement plus âpre et amer du sujet. Il dépeint les ambitions déçues et la victoire du temps sur les aspirations singulières, comme le fera Flaubert à la fin de son roman.

Dans le dernier chapitre, la situation de Rosanette, « veuve d'un certain M. Oudry, et très grosse maintenant, énorme », appelle ce constat de Deslauriers : « Quelle décadence ! Elle qui avait autrefois la taille si mince » (623). Chez Gavarni, la lorette vieillie, misérable et avachie sur un banc, constate de même sa chute, par comparaison avec son passé brillant : « J'ai eu ma loge à l'Opéra !⁴ » (fig. 26). Deslauriers profite toutefois du « désespoir » de Rosanette déchue pour goûter ses charmes élimés par le temps... Gavarni thématise également cet attachement au passé dans une lithographie montrant une vieille lorette qui tance un amant décati : « Et à ce bal des Variétés, Adolphe, où vous étiez si bien en débardeur ! [...] »⁵.

Flaubert nous laisse finalement observer le décalage entre le petit bourgeois de province qu'est devenu Frédéric et ses anciens rêves de héros romantique, ambition stéréotypée que Gavarni épingle dans les *Invalides du sentiment*, renommant par antiphrase « Antony » un vieil homme amolli, fumant seul au café devant sa chope de bière⁶. Le cynisme joyeux des étudiants et la coquetterie intéressée des lorettes du premier Gavarni laissent place à la peinture de la

¹ Gavarni la montre sujette aux violences de son amant : « – Un petit jeune homme qui avait l'air si sentimental ! – Oui... sentimental comme un bilboquet... et ça vous fiche des coups ! – Ça c'est pas drôle. », *Les Lorettes, Le Charivari*, le 21 septembre 1842, AB 786.

² Gavarni, *Les Lorettes vieilles*, suite de 30 lithographies publiée dans le *Paris* en 1852 et 1853, AB 1368-1389.

³ Gavarni, *Les Invalides du sentiment*, suite de 30 lithographies publiée dans le *Paris* en 1852 et 1853, AB 1338-1367.

⁴ Gavarni, « – J'ai eu ma loge à l'Opéra ! », *Les Lorettes vieilles, Paris*, le 21 décembre 1852, AB 1374.

⁵ Gavarni, « – Et à ce bal des Variétés, Adolphe, où vous étiez si bien en débardeur ! J'avais un pierrot de satin blanc... Souvenez-vous-en ! Souvenez-vous-en ! », *Les Lorettes vieilles, Paris*, publiée à part, AB 1781.

⁶ Gavarni, « Antony », *Les Invalides du sentiment, Paris*, le 6 décembre 1852, AB 1344.

déchéance de cette génération des années 1840 : une trajectoire que Flaubert reprend dans *L'Éducation sentimentale*, roman des aspirations romantiques mortes et enterrées.

La notion de type et sa problématisation par la caricature, les anthologies panoramiques et les *Physiologies* permettent donc de mettre à jour des postures auctoriales différenciées qui rendent compte des différents enjeux de l'adaptation romanesque de la caricature par Balzac et Flaubert. Au terme de ce chapitre, il apparaît que la littérature panoramique et les *Physiologies* ont prouvé, au même titre que la presse, le théâtre et l'album, que la caricature mérite d'être pensée en lien avec ses supports de diffusion. Dispositifs structurels d'articulation du texte et de l'image, modes de lecture, stratégies éditoriales, postures auctoriales se sont avérées être des dimensions essentielles, sans lesquelles le discours théorique des écrivains sur la caricature comme les homologues rhétoriques qui permettent de penser la mise au point d'une caricature textuelle n'auraient pu rendre pleinement compte des enjeux de la relation entre le roman et la caricature.

Conclusion

En deux volets, cette étude a souhaité affiner les relations qu'entretient le roman avec l'art de la caricature. D'une part, nous avons, à partir des considérations esthétiques et idéologiques des écrivains du XIX^e siècle, théorisé la notion de caricature textuelle sur la base d'une série d'homologies rhétoriques. D'autre part, nous avons analysé le rôle structurel des différents supports médiatiques de la caricature qui induisent des stratégies, des postures et des lectures différenciées nous informant des enjeux de son inscription romanesque.

D'emblée, nous avons pris le parti de rester centrée sur *Illusions perdues* et *L'Éducation sentimentale*, choix qui s'est avéré pertinent au vu de la richesse des pistes de réflexions offertes par ces deux romans, mais qui impliquait certaines restrictions, ce pourquoi nous souhaitons au terme de cette étude remettre en perspective et élargir nos intentions initiales qui étaient de confirmer les liens entre le roman réaliste et la caricature, de définir une rhétorique visuelle et textuelle de la caricature en rapport étroit avec ses supports médiatiques pour apporter un éclairage sur ses variations dans les œuvres de Balzac et Flaubert.

L'intuition de Lucien Refort selon laquelle le roman réaliste méritait d'être repensé à la lumière de la caricature s'est vue confirmée dans notre première partie par les observations théoriques des écrivains sur les caricaturistes contemporains. Bien que peu commentées, les qualités formelles d'une caricature sont la condition *sine qua non* pour qu'elle atteigne un statut « éternel » et « immuable »¹. Or Baudelaire évoque précisément le style de Flaubert en des termes semblables à ceux qu'il utilise pour qualifier une bonne caricature. Parmi d'autres appréciations, les écrivains prônent surtout un équilibre entre le rendu minutieux des traits et leur simplification nécessaire pour rendre la composition plus frappante : alliance subtile entre la précision et l'expressivité. Cet aspect est d'autant plus intéressant qu'il motive, chez Gautier et Baudelaire, un rapprochement élogieux entre les styles de Gavarni, Daumier et Balzac.

Du point de vue idéologique, la caricature moderne a pour mission d'analyser la société et d'en proposer une vision subversive. En effet, les écrivains s'accordent sur le fait que la caricature ne doit pas s'alourdir d'un discours moral trop explicite, mais doit se contenter de jeter une lumière polémique sur les travers politiques, sociaux et moraux de leur temps. Là encore, Baudelaire et Gautier soulignent que Balzac, en préférant l'analyse à la prescription et que Flaubert, en coupant court à toute conclusion idéologique, remplissent le critère qui veut

¹ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 695.

que, sans proposer un nouveau carcan moral, la caricature s'attache à analyser et contester les normes établies.

Quant à ses sujets de prédilection, on attend de la caricature qu'elle soit le reflet de l'époque contemporaine, ce qui la rapproche d'emblée d'une perspective littéraire réaliste. Plus encore, elle doit dévoiler les aspects invisibles ou occultés de la réalité. À ce titre, nous avons noté que la caricature balzacienne ambitionne de lever le voile sur les apparences, sans toutefois épuiser la complexité du social. On reproche néanmoins à la caricature de ne souvent brasser que des clichés et Flaubert souligne, dans *L'Éducation sentimentale*, qu'elle participe aux stéréotypes dont sont victimes les personnages.

En vue de réhabiliter la caricature moderne, les écrivains du XIX^e siècle se tournent vers le passé et tentent d'établir une tradition. Celle-ci permet d'illustrer les variations possibles de l'appropriation littéraire de la caricature : à la satire moraliste d'Hogarth répondent le rire franc attribué à Rabelais et la portée sentimentale, nostalgique et patriotique de l'œuvre de Charlet. Hoffmann est considéré comme un modèle dans les domaines de la fantaisie et du fantastique. Callot, opposé à Hogarth, est convoqué par Gautier pour défendre sa poétique de l'art pour l'art. En ce sens, la caricature a, selon Baudelaire, été portée à son plus haut sommet par Goya qui dépasse cet antagonisme entre réalisme et fantaisie, et plusieurs écrivains du XIX^e siècle s'orientent, à son exemple, vers une représentation de la modernité susceptible d'entrer dans le domaine éternel de l'art.

Les oppositions théoriques sont de cette manière appelées à devenir complémentaires. Réaliste dans *L'Éducation sentimentale*, la caricature est fantastique dans *La Tentation de saint Antoine*. Balzac tend, quant à lui, à fusionner ces pôles fantastique et réaliste, par exemple lorsqu'il cite conjointement des représentants de ces deux genres en affirmant qu'« aucun des personnages introduits dans les romans d'Hoffmann, aucun des sinistres avares de Walter Scott ne peut être comparé » à Samanon (534). La tradition, telle qu'elle est pensée par les écrivains, ouvre donc des perspectives d'analyse pour l'étude des relations entre littérature et caricature dans d'autres genres que celui du roman réaliste. Le roman réaliste est par ailleurs traversé de diverses notions poétiques souvent mises en lien avec la caricature que nous n'avons pas abordées¹. Plusieurs chercheurs ont montré l'intérêt de thématiser ensemble le grotesque et la caricature, ce qui nous aurait permis de creuser la dimension « à la frange du terrible et du

¹ Bernard Vouilloux nous avait pourtant fait entrevoir la richesse de cette exploration des liens entre caricature, genres et notions littéraires, voir *Un art sans art...*, *op. cit.*, particulièrement le chapitre « La champ de la caricature ».

comique¹ » qu'elle atteint parfois. De même, nous avons négligé la fantaisie dont les caractéristiques poétiques les plus récurrentes peuvent être pensées avec la caricature². Si les poétiques du grotesque et de la fantaisie n'étaient peut-être pas particulièrement prégnantes dans *Illusions perdues* et *L'Éducation sentimentale*, elles ne sont assurément pas incompatibles avec le roman réaliste et auraient mérité d'être explorées plus avant.

Cependant, ces deux romans étaient bien choisis pour évoquer la richesse d'une mise en relation de la littérature et de la caricature qui pourra être approfondie et adaptée à d'autres genres et notions littéraires, en partant de la définition de la caricature textuelle comme un énoncé descriptif qui forme une image volontairement altérée d'un personnage ou d'une scène. Cet énoncé découle principalement, comme la parodie, d'une intention comique, ludique ou satirique, mais peut aussi se fonder sur la blague, la mystification : la liste des postures permettant d'affiner l'interprétation d'une caricature n'est pas close et pourrait faire l'objet d'une recherche particulière. Toujours est-il que, constatant qu'il existe des caricatures involontaires – qui sont ce que le kakemphaton est au calembour –, nous avons distingué le caricatural (qui se prête à la caricature) du caricaturé (qui est le résultat d'une intention). Ces critères définitoires favoriseront l'identification de la caricature textuelle dans d'autres œuvres.

La caricature naît d'une intention et, en retour, appelle une participation active du lecteur en se présentant comme une image à déchiffrer. En cela, elle rejoint la phrénologie et la physiognomonie, pseudosciences qui ont établi les codes de l'analogie entre le physique et le moral. Les romanciers comme les caricaturistes se montrent souvent sceptiques quant au sérieux de telles théories, mais ne les mettent pas moins en pratique, souvent au service du comique. À partir de ce terreau commun, nous avons défini plus précisément les procédés textuels par lesquels les écrivains transposent la caricature visuelle en s'inspirant de quelques grandes constantes formelles. Ils ménagent ainsi des contrastes externes (entre deux figures) et internes (entre différentes parties du corps), contrastes desquels découle le double procédé d'exagération et de réduction qui concourt à former la caricature. Ils recourent également aux analogies formelles que sont l'animalisation, la végétalisation et la réification.

¹ J.-L. Cabanès, « La fantaisie et le grotesque : éléments d'un double jeu », in *Esthétique du rire*, op. cit., p. 213. Sur le grotesque et la caricature, voir également. Berthelot, *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870)*. Genèse, épanouissement et sens du grotesque, op. cit., p. 155-195 ; F. Bercegol, *La poétique de Chateaubriand. Le portrait dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, op. cit., p. 186-227.

² J.-L. Cabanès, « La fantaisie et le grotesque : éléments d'un double jeu », art. cit., particulièrement les p. 220-222 ; B. Vouilloux, « Éléments pour l'archéologie d'une notion », in *La Fantaisie post-romantique*, éd. Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Cribles », 2003, p. 48-49, ainsi que les articles de D. Péty, « Le motif du bal masqué chez Gavarni et les frères Goncourt », p. 419-438 ; D. Grojnowski, « La fantaisie en conflit : les divagations de Grandville dans *Un Autre Monde* », p. 471-490.

Procédant de l'altération du corps, la caricature tient aussi aux habits et aux accessoires des personnages, lesquels sont, sur le modèle de la tradition allégorique, autant d'attributs satiriques qui participent à leur dégradation. Nous avons souligné le passage facile de la mode à la caricature, la recherche de distinction tournant à la surenchère tout en se figeant dans la répétition. L'habitat entre également en compte, qu'il soit traité comme un miroir des défauts de caractère d'un personnage ou qu'il forme un contraste burlesque avec lui. Finalement, la caricature visuelle se présente toujours comme un énoncé icono-verbal, et la caricature textuelle réunit de même une image (énoncé descriptif) et une légende (titre, commentaire, dialogue) dont l'articulation consonante ou dissonante renforce les effets comiques et les réseaux de sens.

Aussi complète que possible, cette étude intersémiotique aurait mérité d'être prolongée par une réflexion approfondie sur les techniques et sur la matérialité des supports de la caricature, dans la lignée des recherches menées par Nathalie Preiss sur les rapports entretenus par Balzac à la lithographie qui permettent de repenser toute sa poétique romanesque¹. Nous le regrettons d'autant plus que c'est dans *Illusions perdues* que le romancier parle d'« empreindre l'idée dans l'image » (475), projet esthétique qui apparente son œuvre à la lithographie, non sans une prise de distance puisque cet idéal est exprimé par Lousteau dans une louange intéressée des poète et dramaturge arrivistes que sont Canalis et Nathan. Cette prise en charge narrative suppose, du côté de Balzac, moins une adhésion sans réserve à cette littérature des images qu'un effort de sublimation².

Nous aurions également pu étudier les modes d'articulation de la caricature à d'autres genres artistiques convoqués dans les romans en questionnant, par exemple, les enjeux des références picturales balzaciennes qui, souvent, jouxtent les mentions de caricatures : la comparaison de Samanon à « une peinture de Titien ou de Paul Véronèse vue de près » (534) élève-t-elle la laideur du modèle au sublime ou donne-t-elle une fonction burlesque à la grande peinture ? Nous aurions pu, du côté de Flaubert, souligner le contraste ménagé, au début de *L'Éducation sentimentale*, entre la caricature d'Arnoux et l'image d'Épinal – Marie en madone – de son épouse.

¹ N. Preiss, « Les grands cimetières sous la page. Balzac ou la 'pierre qui vire' », *Travaux de littérature*, t. XXV, 2012, p. 319-335.

² Nathalie Preiss a bien montré que Balzac, « médiologue avant l'heure » (« Balzac Illustre(é) », art. cit., p. 49) pense son ethos, celui d'un « Eros gamin de Paris caricaturiste » (*Ibid.*, p. 60), sur la base de la conversion d'une pierre lithographique mortifière en vivante image, pierre d'angle d'une *Comédie humaine* pensée sur le mouvement de l'arabesque qui relie, agit et met en mouvement (*Ibid.*, p. 61).

Nous espérons néanmoins que ces lacunes sont, dans une certaine mesure, compensées par la mise en exergue, dans notre deuxième partie, de l'intérêt majeur que représente l'analyse de la caricature en lien avec ses supports éditoriaux. En effet, les dispositifs médiatiques se présentent comme des modèles structurels pour penser l'articulation de la caricature textuelle au récit. Ils nous renseignent sur les inflexions interprétatives que la caricature imprime à la poétique romanesque en prenant en compte les modes de lecture, les stratégies éditoriales comme les postures auctoriales.

Principal support de la caricature, nous avons ouvert cette partie sur une étude de la presse satirique illustrée. Malgré une condamnation sans appel, Balzac et Flaubert adoptent certains de ses modes de communication, et cette ambivalence se retrouve chez les caricaturistes qui prennent régulièrement le journalisme pour cible. Les deux romanciers reprennent ainsi à leur compte une stratégie du petit journal qui consiste à nouer une connivence avec le lectorat à travers la mise en circulation de motifs caricaturaux. De même, ils thématisent la propension de l'époque à se définir à travers la blague dont Robert Macaire est l'illustration par excellence.

Les deux romans se présentent par ailleurs comme une galerie satirique de leur temps et, en ce sens, nous les avons rapprochés, sur les traces de Philippe Hamon, des albums de caricatures et de leur poétique du discontinu. Nous nous sommes aussi attachée aux autres formes éditoriales que recouvre le terme *album*. En effet, comme les caricaturistes, Balzac et Flaubert proposent un point de vue satirique sur l'*album amicorum* et s'inspirent de la caricature dont le voyageur agrmente son album afin de ménager un contraste satirique avec les observations pittoresques.

Nous pouvons ici regretter de ne pas avoir rendu compte de la poétique du collage et de la vignette que Balzac met en œuvre, bien que de façon plus discrète dans *Illusions perdues* que dans *La Muse du département*¹, pour la relier à celle de la fragmentation propre à l'album – Dinah a bien sûr le sien – et de nous être presque exclusivement consacrée au roman de Flaubert dans cette partie de notre étude. De manière plus générale, nous avons peut-être commis l'erreur de ne pas avoir étendu notre recherche à d'autres romans de Balzac, au premier rang desquels *La Vieille fille* (le plus comique certainement, et conçu pour être publié en feuilleton dans la presse) *Les Employés* (particulièrement les caricatures de Bixiou) et *Modeste Mignon* (où tout part d'une lithographie). Nos observations sur la relation entre le roman balzacien et la

¹ A. Goetz, « L'« Olympia » de Balzac Une lecture de « Fragments d'un roman publié sous l'Empire par un auteur inconnu [Olympia ou les Vengeances romaines] », de « La Muse du Département » et de l'« Olympia » de Manet », *L'Année balzacienne*, vol. 5, n° 1, 2004, p. 169-181.

caricature se seraient sans doute infléchies, auraient pu être approfondies et nuancées en embrassant *La Comédie humaine*. En isolant *Illusions perdues*, nous avons négligé le fait que Balzac pense son œuvre sur le mode d'une totalité et la comparaison avec le roman flaubertien en a peut-être souffert.

Illusions perdues et *L'Éducation sentimentale* se rejoignent cependant par leur apparemment à l'étude de mœurs, et nous avons ainsi comparé les deux romans avec les anthologies panoramiques et les *Physiologies* qui s'attachent à décrire la société selon les types qui la composent. La participation de Balzac à l'anthologie des *Français peints par eux-mêmes* confirme la parenté de son œuvre avec la littérature panoramique, bien qu'il problématise la notion de type plutôt qu'il ne la conforte. La poétique de la dérision de Flaubert rappelle plutôt le genre des *Physiologies*, bien que le romancier s'éloigne de la posture d'autorité des Physiologistes. Flaubert et Balzac cultivent en cela la polysémie qui caractérise souvent la caricature, et partagent, par exemple, la posture ambivalente et subversive de Gavarni quand il s'agit de rendre compte de la corruption des lorettes et des actrices.

Finalement, notre but était de montrer que les variations de l'appropriation de la caricature par Balzac et Flaubert permettaient de repenser la comparaison de leur poétique romanesque. En ouverture, nous avons placé la caricature balzacienne sous le signe de la *complication* et celle de Flaubert sous celui de la *neutralisation*¹. L'analyse de la caricature textuelle et l'implication des supports médiatiques ont permis de développer cette double hypothèse.

La caricature, chez Balzac, est mise au service de l'étude des mœurs, dévoilant le caractère moral des personnages à travers le physique. Si le romancier adopte parfois la perspective excentrique de l'histoire en estampes de Töpffer dans une optique récréative, il la maintient soigneusement sous le contrôle de sa posture d'autorité. Il est ainsi proche des auteurs des *Français peints par eux-mêmes*, adoptant leur ton qui mêle observations sérieuses et remarques ironiques, et affichant par là une posture didactique exempte de pédantisme. Ségolène Le Men a rapproché *La Comédie humaine* de l'anthologie de Curmer, et nous avons montré que les caricatures littéraires d'*Illusions perdues* peuvent être pensées selon son dispositif illustratif qui associe un type campé en pied, isolé sur une page à part, une vignette présentant son environnement, une lettre et un cul-de-lampe déclinant ses attributs². Le

¹ Cette distinction reprend celle proposée par Jacques-David Ebguy au sujet des sociotopes balzaciens et flaubertiens, in « Brisures et glissements : représentation des "sociotopes" dans *Le Père Goriot* et *L'Éducation sentimentale* », art. cit., p. 235.

² S. Le Men, « La "littérature panoramique" dans la genèse de "La Comédie humaine" : Balzac et "Les Français peints par eux-mêmes" », art. cit.

romancier relève donc le défi d'assurer entièrement par l'écriture l'ensemble du dispositif texte-illustrations proposé par Curmer.

Tout en étant au service de l'étude de mœurs, la caricature est souvent, dans *Illusions perdues*, subordonnée à la satire. Comme les caricaturistes, le romancier s'inspire des pseudosciences que sont la physiognomonie et la phrénologie pour mieux proposer une description critique de la société. De ce point de vue, il adopte les innovations de Daumier dans le domaine du portrait-charge auquel il donne une dimension sculpturale inédite en accusant les traits et en travaillant le modelé. Faisant écho à la série *Les Coulisses* de Gavarni, Balzac dévoile l'envers du décor du Panorama-Dramatique et dénonce la corruption du directeur, des journalistes, des actrices et de leurs protecteurs, tout en soulignant les séductions irrésistibles de ce milieu. Il ambitionne enfin d'égaler la force visuelle des caricatures de Grandville qui, avec *Les Métamorphoses du jour*, renouvelle l'analogie homme-animal dans le domaine de la satire politique comme de la charge *ad hominem*¹.

Balzac, lorsqu'il évoque son projet de faire la lumière sur la politique, les mœurs et les individus de son temps, rappelle toujours à quel point cette entreprise est complexe et butte, par exemple, sur la mobilité des caractères et des attitudes. En ce sens, il s'intéresse à Gavarni qui allie ses talents de caricaturiste à ceux de dessinateur de modes pour dépeindre les charmes physiques de la Parisienne, la grâce de ses mouvements et sa science du vêtement. Cette attention aux nuances nous rappelle que Balzac souligne sans cesse que l'analogie entre le physique et le moral est loin d'être simple et que le savoir physiognomonique n'est pas à la portée du premier venu. À ce titre, il problématise la notion de type et complique la catégorisation du réel, plaçant le narrateur au sommet d'une hiérarchie de compétences panoramiques relayées par différents personnages. On comprend, dès lors, qu'il refuse la transcription sténographique propre aux *Scènes populaires* d'Henry Monnier qui ne rendent pas compte des complexités des milieux dépeints.

Si la caricature balzacienne est bien caractérisée par la *complication* qui implique les explications et les commentaires d'un narrateur garant de l'autorité, il ne faut pas pour autant négliger sa portée parfois ludique, parfois blagueuse, qui engage le lecteur à un travail interprétatif en même temps qu'elle le déstabilise, le méduse et fait obstacle au déchiffrement. Dans *Illusions perdues*, Balzac condamne par exemple les stratégies éditoriales des journaux, mais les thématise et les met au profit de sa poétique romanesque, notamment par la

¹ K. Yousif, *Balzac, Grandville...*, op. cit.

familiarisation progressive à la caricature telle que l'a développée la presse satirique illustrée. Ce didactisme apparent frôle la mystification si l'on considère que la rhétorique du narrateur d'*Illusions perdues* est proche de celle, sévèrement jugée, des journalistes du roman. De même, les modes d'expression de la bêtise bourgeoise des scènes de Monnier sont l'objet de la satire du romancier qui les adopte néanmoins, comme nous l'avons vu à travers son rapport polyvalent au calembour.

Analytique, satirique, didactique, ludique, mystificatrice et blagueuse, la caricature balzacienne est finalement programmatique, dans la mesure où elle participe à affirmer ses choix esthétiques. Balzac adapte ainsi les mises en abyme par lesquelles Grandville, dans certaines planches, prend la défense de son art. À travers la caricature de Séchard au début d'*Illusions perdues*, il laisse ainsi entendre que les ours des forêts américaines de Chateaubriand seront évincés et remplacés, dans son roman, par les Ours parisiens, protes d'imprimerie, qu'à l'évocation lyrique de la nature sera substitué l'argot typographique, que le romantisme pliera devant le réalisme.

Ce type de mise en abyme est également pratiqué par Daumier et Philipon qui, dans la série des Robert Macaire, mettent en scène les commentaires du bandit sur la caricature. De même, Balzac place dans la bouche de Vautrin un discours critique sur l'étude de mœurs. Cette portée métaréflexive, à laquelle s'ajoute le dénouement d'*Illusions perdues* qui affirme la liberté de l'auteur de fiction, montre qu'on observe déjà, chez Balzac, une poétique romanesque généralement réservée au roman flaubertien, à savoir une esthétique de la dérision, de la blague, de la mise en défaut de l'herméneutique qui mène à l'autonomie de l'œuvre¹. La rencontre entre Lucien et Jacques Collines *alias* Vautrin *alias* Carlos Herrera est particulièrement parlante à cet égard.

C'est donc avec prudence que nous soulignerons les aspects sur lesquels Flaubert se distingue de Balzac du point de vue la caricature. Dans *L'Éducation sentimentale*, celle-ci est mise au service de perspectives satiriques multiples, de manière à ce que le lecteur ne puisse jamais tirer de conclusions sur ses intentions : une *neutralisation* qui relève, par contraste, l'autonomie esthétique d'une œuvre irréductible à tout idéologie. Alors que Balzac

¹ En cela, Balzac se montre de nouveau très proche de Grandville, particulièrement d'*Un autre monde* où le caricaturiste rompt avec la satire pour exploiter les potentialités de la blague, ainsi que l'a bien montré Nathalie Preiss qui explique : « C'est toute la tradition de la *mimèsis*, de la représentation relative à un modèle, de la ressemblance, qui est soufflée en faveur de la *poiésis* pure, de la fiction absolue, du simulacre, signe aussi de la mort du signe. Mais, [...] la révolution *puffiste* accomplit un ultime dépassement : la fiction change de régime, elle ne se pose plus en modèle mais en moule à remodeler le monde ici et maintenant », « *Un autre monde* ou « puff, paf ! » : une révolution à l'œil ? », *Romantisme*, n° 155, 2012, p. 68. Ce développement pourrait également s'appliquer à *Illusions perdues* de Balzac.

concurrent les anthologies panoramiques, Flaubert remet radicalement en question la notion même de type, se rapprochant des Physiologistes qui présentent la société comme un « miroir en miettes¹ ». Nous avons poussé le rapprochement entre les *Physiologies* et *L'Éducation sentimentale* sur les traces de Nathalie Preiss et Valérie Stiénon², en comparant le mode d'insertion des vignettes avec l'articulation des caricatures textuelles au récit dans le roman de Flaubert.

Cependant, nous avons noté que le romancier rompt radicalement avec la poétique des Physiologies du point de vue de la posture narrative, refusant les commentaires méta-textuels définitoires du genre, lui qui, pince sans rire, tient à rester « visible nulle part³ ». En ce sens, si Balzac, visible partout, subordonnait l'excentricité de l'histoire en estampes à un discours d'autorité, Flaubert rejette la voix narrative trop intrusive de Töpffer. De même, alors que la platitude des scènes de Monnier faisait l'objet chez Balzac d'une complexification, elle est concurrencée, chez Flaubert, par une nouvelle profondeur ouverte par la description des paysages et des atmosphères, dégageant l'histoire du sens pour faire place au « bruissement continu du sensible⁴ ».

Flaubert, à l'instar de Balzac, s'inspire des stratégies de communication de la presse satirique illustrée, mais seulement pour mieux les mettre au service de sa poétique de la *neutralisation*. Il orchestre les anecdotes qu'il tire de ses notes prises sur les journaux et les place dans la bouche de ses personnages, semblable au caricaturiste qui, contrairement au journaliste, ne prend pas directement en charge les propos sur l'actualité mais se contente de les mettre en scène, reflétant la diversité des opinions et favorisant une satire polyphonique. La poétique du journal n'est que partiellement récupérée par Flaubert qui, contrairement à Balzac, rejette volontairement le didactisme de la presse satirique illustrée qui familiarise le lecteur aux motifs caricaturaux : l'évocation réitérée de la tête de veau laisse longtemps le lecteur aussi perplexe que Frédéric qui ne la comprend pas. Bien que problématisée, cette poétique de la circulation est toutefois adoptée par le romancier qui engage son lecteur à un travail de reconnaissance du retour des motifs internes du roman. Du point de vue de la *neutralisation*, le rapprochement entre Arnoux et Macaire s'est avéré fécond. Tous deux incarnent la blague qui

¹ N. Preiss, « Les Physiologies, un miroir en miettes », *Les Français peints par eux-mêmes...*, op. cit., p. 67.

² N. Preiss, *Les « Physiologies » en France au XIX^e siècle...*, op. cit. ; V. Stiénon, *La Littérature des Physiologies...*, op. cit.

³ G. Flaubert à L. Colet, le 9 décembre 1852, *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 204.

⁴ G. Séginger, « Flaubert lecteur de Balzac. *L'Éducation sentimentale* ou la réinvention du roman », art. cit., p. 72.

tourne à vide et révèlent, en creux, la blague supérieure orchestrée par Flaubert, Philipon et Daumier qui assument le paradoxe du « tout se vaut et rien ne vaut¹ ».

L'exemple du Robert Macaire de Daumier et Philipon nous a incitée à rapprocher *L'Éducation sentimentale* du modèle structurel de l'album de caricatures, et nous avons poursuivi cette analogie déjà posée par Philippe Hamon². L'album, par son caractère sériel, se révèle être un modèle intéressant pour aborder le dispositif de la caricature textuelle de Flaubert qui s'organise en une succession de scènes, perçues par un œil externe dans un cadre fixe, présentées sans transition et brusquement interrompues, comme lorsqu'on tourne la page d'un album. Ainsi, chez Flaubert, l'histoire est fragmentée en autant de planches détachées qui, réunies en série, forment un tout dont le sens est à construire par le lecteur dans un travail actif de comparaison.

Daumier cultive d'ailleurs plus généralement cette poétique de la *neutralisation* propre à Flaubert, et *L'Éducation sentimentale* est à rapprocher de ses séries qui forment une vaste fresque de la monarchie de Juillet où les mœurs se lient aux événements historiques, où l'intime côtoie le politique. Les apparitions sporadiques de la Vatnaz sont ainsi comparables aux planches des *Bas-Bleus* qui, au fil des livraisons, varient les perspectives satiriques sur la femme de lettres et sont publiées en alternance avec d'autres séries et d'autres types, mettant en place une satire générale sinon relative. Par ailleurs, le romancier et le caricaturiste campent des personnages à la fois caricaturistes et caricaturés qui signalent la relativité de toute perspective satirique. Cette polysémie est également cultivée par Gavarni qui brouille l'identification des cibles visées par sa caricature.

La poétique de la caricature de Flaubert résiste donc aux conclusions idéologiques, mais elle n'est pas gratuite : l'évolution de la caricature dans les années 1840 vers le divertissement populaire et les connaissances utiles est sévèrement réprouvée dans *L'Éducation sentimentale*. La caricature, chez Flaubert, n'est pas vaine, dans le sens où elle sert un renouvellement de l'esthétique romanesque, ce qui permet de rejoindre les conclusions admises par la critique au sujet du tournant littéraire marqué par l'auteur. Faut-il toutefois conclure que cette dimension de la caricature flaubertienne est vraiment « ce que nous avons eu de meilleur » (626) ?

Dans le dernier chapitre de *L'Éducation sentimentale*, ces mots de Deslauriers et Frédéric évoquent, on s'en souvient, un avant du récit, un acte manqué. L'ironie narrative qu'on décèle

¹ N. Preiss, *Pour de rire...*, op. cit., p. 100.

² Ph. Hamon, « L'album, ou la nouvelle lecture », *Imageries...*, op. cit., p. 327-362.

derrière cette mention ne vise pas uniquement les personnages, mais touche aussi le lecteur bien en peine de donner un sens à toute cette histoire. Philippe Berthier, analysant cette entrevue entre les deux amis, considère que Flaubert, au terme de ce roman, « pén[être] le cœur illusoire du Sens, le rend dans sa substance d'illusion en le constituant pourtant comme sens possible puisque lui donnant forme¹ ». Ce mythe du roman dégagé de son contenu pour devenir pure forme a connu une belle et légitime fortune critique, mais il tend à en faire oublier la portée ludique et comique qui participe au plaisir esthétique du lecteur.

Philippe Berthier ajoute que « le tout dernier mot du livre est, par une ironie sublime, le nom de Deslauriers : ils sont bien coupés² ». Cette « ironie sublime » est surtout un calembour camouflé, une forme d'humour dévaluée autant qu'affectionnée par le romancier qui nous rappelle les jeux sémantiques propres aux légendes caricaturales. Aussi potache soit-il, le décodage du calembour renforce la connivence entre le lecteur et l'auteur. Cette fin de roman met bien le lecteur face à la désillusion, au vide du sens, mais elle l'invite aussi à partager la saveur d'un bon mot.

Flaubert semble donc nous inviter à conjurer le désenchantement par le rire, ce dont témoignent les descriptions gratuitement comiques de certains personnages. Ainsi, Frédéric rencontre Compain, « gros petit homme en casquette », accompagné « d'un individu affublé d'un bonnet rouge de zouave, la lèvre supérieure très longue, le teint jaune comme une orange, la mâchoire couverte d'une barbiche, et qui le contempl[e] avec de gros yeux, lubrifiés d'admiration » (525). L'unique apparition de ce bottier n'a d'autre fonction que d'offrir au lecteur la jouissance d'une bonne caricature, et nous espérons, à travers cette étude, avoir contribué à valoriser ce plaisir.

¹ Ph. Berthier, « La Seine, le Nil et le voyage du rien », art. cit., p. 12.

² *Ibid.*, p. 14.

Bibliographie

Corpus primaire

Œuvres littéraires, correspondances et mémoires cités

ARLINCOURT Charles-Victor Prévost d', *Le Solitaire*, 2 vol. 3^{ème} édition revue et corrigée, Paris, Bechet, 1821.

ARTOIS Armand d', LURIEU Gabriel de, *Les Bolivars et les Morillos, caricatures en action, en un acte mêlé de vaudeville, représentées pour la première fois à Paris sur le Théâtre des Variétés, le 11 septembre 1819*, Paris, J.-N Barba, 1819.

BALZAC Honoré de, *Illusions perdues*, éd. Jacques Noiray, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2013.

- *La Comédie humaine*, 12 vol., éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1980.

- *Articles et chroniques*, choix de textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index par Marie-Ève Thérénty, Paris, Flammarion, 2014.

- *Œuvres diverses*, 2 vol., éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, 1990 ; 1996.

- *Théorie de la démarche* [1833], éd Paolo Tortonese, Paris, Fayard, « Mille et une nuits », 2015.

- « Monographie de la presse parisienne », in *Les Journalistes*, Paris, Arléa, 1998.

- *Correspondance*, 2 vol., éd. Roger Pierrot et Hervé Yon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006 ; 2011.

- *Lettres à Madame Hanska*, 2 vol., éd. Roger Pierrot, Paris, Robert Laffont, 1990.

BANVILLE Théodore de, *Petites études. Mes souvenirs : Victor Hugo, Henri Heine, Théophile Gautier, Honoré de Balzac, etc.*, Paris, G. Charpentier, 1882.

- *L'Ame de Paris, Nouveaux souvenirs*, Paris, Charpentier, 1890.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975.

BERTRAND Louis Jacques Napoléon dit Aloysius, *Gaspard de la nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, précédé d'une notice par M. Sainte-Beuve, Angers, imprimerie libraire de V. Pavie ; Paris, Chez Labitte, 1842.

BOILEAU Nicolas, *Le Lutrín*, in *Œuvres complètes*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

BOURGEOIS Anicet, DURANTIN Armand, *Les Comédiens de salons, caricature en un acte, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre du Vaudeville le 18 mars 1839*, Paris, Lévy Frères, 1859.

CHAMPFLEURY, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Paris, E. Dentu, 1872.

CLONARD Joseph Ernest Sutton de, *Crounet ou le salon de Montargis. Caricature en un acte et en vaudevilles*, Paris, Chez Fages, 1802.

DAUDET Léon, *Le Napus, Fléau de l'an 2227*, Paris, Flammarion, 1927.

FLAUBERT Gustave, *L'Éducation sentimentale*, éd. Pierre-Marc de Biasi, Paris, Le Livre de Poche, 2002.

- *Œuvres complètes*, 3 vol., éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, 2013.

- *Bouvard et Pécuchet, avec des fragments du « second volume » dont le Dictionnaire des idées reçues*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, « GF », 2011.

- *Carnet de travail n° 19*, Ville de Paris / Bibliothèque historique, BHVP, Rés. Ms 80,42 feuillets. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10536995d>

- *L'Éducation sentimentale, scénarios, brouillons, notes diverses*, 13 vol., Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 17599-17611. <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc4963f>

- *Les dossiers documentaires de Bouvard et Pécuchet*, sous la dir. de Stéphanie Dord-Crouslé. URL : <http://www.dossiers-flaubert.fr>.

- *Correspondance*, éd. Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007, 5 vol.

GAUTIER Théophile, *Le Club des Hachichins*, in *Œuvres. Choix de romans et de contes*, éd. Paolo Tortonese, Paris, Robert Laffont, 1995.

- *Honoré de Balzac*, Paris, Poulet-Malassis ; De Broise, 1859.

- *Émaux et Camées*, éd. Cl. Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1981.

- *Le Capitaine Fracasse*, 2 vol., Paris, Charpentier, 1863.

GONCOURT Edmond et Jules, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, éd. Robert Ricatte, 3 vol., Paris, Robert Laffont, 1989.

HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, éd. M. Fumaroli, Paris, Gallimard, « Folio », 1983

MÉRIMÉE Prosper, *La Vénus d'Ille. Colomba. Mateo Falcone*, éd. P. Berthier, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1999.

MUSSET Alfred de, *Poésies complètes*, éd. Maurice Allem, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

NADAR Félix Tournachon dit, *Quand j'étais étudiant*, Paris, E. Dentu ; Michel Lévy, 1861.

Souvenirs de Frédérick Lemaître publiés par son fils, Paris, Ollendorf, 1880.

VERLAINE Paul, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Gérard Le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1938.

Écrits sur l'art et la caricature

ARSÈNE Alexandre, *Honoré Daumier, L'homme et l'œuvre*, Paris, 1888.

ASSELINÉAU Charles, « Histoire de la Caricature antique, par Champfleury, Dentu, éditeur, 1865, un vol. grand in-18, de 240 p., fig », *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, seizième série, 1865, p. 208-218.

BALDINUCCI Filipo, *Vocabulario toscano dell'arte del disegno*, Florence, 1681.

BALZAC Honoré de, « Voyage pour l'éternité. Service général des omnibus accélérés, départ à tout heure et de tous les points du globe, album funéraire, par Grandville, Huit caricatures, Prix 5F, Paris, Aubert ; passage Véro-Dodat », *La Silhouette*, le 15 avril 1830.

- « Le Dîner bourgeois. Scènes populaires dessinées à la plume par H. M***, ornée du portrait de M. Prudhomme et d'un fac-similé de sa signature », *Le Voleur*, le 15 mai 1830.

- « Mœurs aquatiques », *La Silhouette*, le 20 mai 1830

- « Gavarni », *La Mode*, le 2 octobre 1830.

- « Bacchanales de 1831 », *La Caricature*, les 17 février et 10 mars 1831.

- « Récréations par Henri Monnier », *La Caricature*, le 31 mai 1832.

BANVILLE Théodore, « Des types comiques créés par la comédie moderne. – M. Mayeux. – Robert Macaire. – Bilboquet. – M. Prudhomme. – Jean Hiroux », *Le Corsaire*, 12 mai 1847, in *Odes funambulesques, Œuvres poétiques complètes*, éd. Peter J. Edwards, Paris, Honoré Champion, t. III, 1995, p. 348-354.

- « Gavarni », *Les Camées parisiens*, Paris, René Pincebourde, 1866, p. 71-72.

- « Préface », in DURANDEAU, *Histoires naturelles. Civils et militaires*, avec une préface de Théodore de Banville, Paris, Tresse Editeur, 1878, p. I-XVII.

- « Honoré Daumier », in *Petites études. Mes souvenirs : Victor Hugo, Henri Heine, Théophile Gautier, Honoré de Balzac, etc.*, Paris, G. Charpentier, 1882, p. 163-175.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-76, 2 vol.

- *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, *Ibid.*, t. II, p. 525-543.

- *Quelques caricaturistes français*, *Ibid.*, t. II, p. 544-563.

- *Quelques caricaturistes étrangers*, *Ibid.*, t. II, p. 564-574.

Biographie universelle ancienne et moderne, ou Histoire par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes..., éd. Louis-Gabriel Michaud, 52 vol., Paris, Michaud, 1811-1828.

BLANC Charles, *Grandville*, Paris, Emile Audois, 1855.

BOYER-BRUN Jacques, *Histoire des caricatures de la révolte des Français*, Paris, 1792.

CHAMPFLEURY Jules François Félix Husson dit, « Daumier », *Le Boulevard*, le 22 février 1862.

- « Daumier et Gavarni », *La Vie Parisienne*, le 18 février 1864.

- *Histoire de la caricature antique*, Paris, E. Dentu, 1865.

- *Histoire de la caricature moderne*, 1^{ère} édition, Paris, E. Dentu, 1865.

- *Histoire de la caricature antique*, 2^e édition très augmentée, Paris, E. Dentu, 1867.

- *Histoire de la caricature au Moyen Age et sous la Renaissance*, 2^{ème} édition très augmentée, Paris, E. Dentu, 1875.

- *Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration*, 2^{ème} édition augmentée, Paris, E. Dentu, 1877.

- *Henry Monnier. Sa vie, son œuvre*, avec un catalogue complet de l'œuvre et 100 gravures fac-similé, Paris, E. Dentu, 1879.

- *Histoire de la Caricature sous la Réforme et sous la Ligue : Louis XIII à Louis XVI*, Paris, E. Dentu, 1880.

- *Histoire de la caricature moderne*, 3^{ème} édition, Paris, E. Dentu, 1885.

- *Le Musée secret de la caricature*, Paris, E. Dentu, 1888.

- *Œuvres posthumes. Salons de 1846-1851* [1846-1851], introduction par Jules Troubat, Paris, Lemerre, 1894.

Charlet, sa vie, ses lettres, suivi d'une description raisonnée de son œuvre lithographique, par M. de la Combe, ancien colonel d'artillerie, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1841.

CLOGENSON Samuel, « J.-J. Grandville », *L'Athenaeum français*, le 19 mars 1853.

DELACROIX Eugène, « Charlet », *La Revue des Deux Mondes*, vol. 37, janv.-fév. 1862, p. 235-242.

DELLA PORTA Giovanni Battista, *De Humana Physiognomonia libri*, Naples, Caccus, 1586

- *Phytognomonica*, Naples, Orazio Salviani, 1588.

DELVAU Alfred, *Dictionnaire de la langue verte. Argots parisiens comparés*, seconde édition augmentée, Paris, E. Dentu, 1867.

Dictionnaire de l'Académie française, quatrième édition, 2 vol., Paris, Veuve de Bernard Brunet, 1762.

Dictionnaire de l'Académie française, cinquième édition, 2 vol., Paris, J. J. Smits et C^o, 1799.

Dictionnaire de l'Académie française, sixième édition, 2 vol., Paris, Chez Paul Dupont et Cie, 1835.

DUMAS Alexandre, « Grandville », *L'Artiste*, le 31 décembre 1854.

- « Le duc d'Orléans caricaturiste », *Mes Mémoires*, chap. CCLVIII, éd. Pierre Josserand, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, t. II, p. 981-982.

DUPLESSIS Georges, *Gavarni*, Paris, Rapilly, 1876.

DURANTY Edmond, « Daumier » et « Daumier (suite et fin) », *Gazette des Beaux-Arts*, mai et juin 1878, p. 429-443 et 528-544.

FÉLIBIEN André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* [1666, 1672, 1685, 1688], Genève, Minkoff Reprint, 1972.

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts*, 3 vol., 1690.

GARNIER-PAGÈS Louis-Antoine, *Histoire de la Révolution de 1848* [1860], Paris, Degorce-Cadot, 1868.

GRAND-CARTERET John, *Les Mœurs et la caricature en Allemagne, en Autriche et en Suisse*, Paris, L. Westhausser, 1885.

- *Les Mœurs et la caricature en France*, Paris, La librairie illustrée, 1888.
 - *L'Histoire, la vie, les mœurs et la curiosité par l'image, le pamphlet et le document (1450-1900)*, 5 vol., Paris, Librairie de la curiosité et des beaux-arts, 1927-28.
- GAUTIER Théophile, « Francisco Goya y Lucientes », *Le Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*, éd. Eugène Piot, Paris, J. Hetzel, 1842, p. 337-346.
- « Gavarni », *La Presse*, 2 juin 1845.
 - « Grandville », *La Presse*, le 24 mars 1847.
 - « Du Beau dans l'art », in *L'Art moderne*, Paris, Michel Lévy frères, 1856, p. 129-161.
 - « Gavarni », *L'Artiste*, 11 janvier 1857.
 - « Préface », in Henry Monnier, *Paris et la province*, Paris, Garnier frères, 1866.
- GONCOURT Edmond et Jules, *Gavarni, l'homme et l'œuvre* [1873], éd. Gustave Geffroy, Paris, Fasquelle Editeur, 1925.
- GROSE Francis, *Principes de caricatures suivis d'un essai sur la peinture comique* [1789], Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1802.
- Histoire véritable, facétieuse, gaillarde, politique et complète de M. MAYEUX ou Vie et aventures mémorables de ce célèbre et spirituel bossu, contenant son origine, sa naissance, son éducation, ses amours, galanteries et bons mots, son mariage, son divorce, etc., etc., écrite d'après des documents fournis par lui-même et pouvant servir de texte aux différentes caricatures concernant ce héros, par F. C. B**** [Alphonse Karr et Eléonore de Vaulabelle], Paris, Terry Jeune, 1831.
- HOUSSAYE Arsène, « Jacques Callot », *Revue des Deux Mondes*, 4ème série, t.XXXI, 1842.
- JAIME Ernest, *Musée de la caricature ou recueil des caricatures les plus remarquables publiées en France depuis le XIVe siècle jusqu'à nos jours*, 2 vol.. Paris, Delloye, 1838.
- JANIN Jules, « À Charlet », *L'Artiste*, 10 décembre 1831, Genève, Slatkine Reprints, t.II, p. 193-195.
- LACHÂTRE Maurice, *Nouveau dictionnaire universel*, 2 vol., Paris, Docks de la Librairie, 1865, 1870.
- LAPORTE Joseph de, CHAMFORT Sébastien-Roch Nicolas, *Dictionnaire dramatique*, 2 vol., Paris, Lacombe, 1776.
- LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 17 vol., Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866-1876.
- LAVATER Johann Kaspar, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, Nouvelle édition, corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique ; précédée d'une notice historique sur l'auteur ; augmentée d'une Exposition des recherches ou des opinions de La Chambre, de Porta, de Camper, de Gall, sur la physionomie ; d'une histoire anatomique et physiologique de la face, etc. ; par M. Moreau (de la Sarthe), professeur à la faculté de médecine de Paris ; ornée de plus de 600 gravures ; dont 82 colorées et exécutées sous l'inspection de M. Vincent, peintre, membre de l'Institut, Paris, Depélafof, 1820.
- L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, 1^{ère} édition, 17 vol., 1751-1772.

Le Lavater des dames, ou l'art de connaître les femmes sur leur physionomie, suivi d'un Essai sur les moyens de procréer des enfants d'esprit, Paris, Hocquart ; Delaunay ; Favre, 1810.

Le Lavater portatif, ou précis de l'art de connaître les hommes par les traits du visage, Paris, Madame Veuve Hocquart, 1808.

Le Rivarol de 1842. Dictionnaire satirique des célébrités contemporaines. Par Fortunatus, Paris, Bureau du Feuilleton mensuel, 1842.

LITTRÉ Emile, *Dictionnaire de la langue française*, 4 vol., Paris, Librairie Hachette, 1873.

- *Dictionnaire de la langue française, Supplément*, Paris, Librairie Hachette, 1886.

MANTZ Paul, *Exposition. Les maîtres français de la caricature*, Paris, Quantin, 1888.

MILLIN Aubin-Louis, *Dictionnaire des beaux-arts*, 3 vol., Paris, Chez Desray Libraire, 1806.

MIRECOURT Eugène de, « Henry Monnier », in *Les Contemporains*, Paris, Havard, 1857.

- *Gavarni*, Paris, Harvard, 1858.

MUSSET Alfred de, *Revue fantastique*, in *Œuvres complètes en prose*, éd. Maurice Allem et Paul Courant, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 757-818.

Nouveau Lavater complet ou réunion de tous les systèmes pour étudier et juger les hommes et les jeunes gens..., Paris, Terry Editeur, 1838.

Nouveau Lavater complet ou réunion de tous les systèmes pour étudier et juger les dames et les demoiselles..., Paris, Terry Editeur, 1838.

PHILIPON Charles, « Le dedans jugé par le dehors », in *Musée ou Magasin comique de Philipon*, Paris, Chez Aubert, 1843, vol. 1, p. 95.

POUGIN Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent. Poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatie, jeux antiques, spectacles forains, divertissements scéniques, fêtes publiques, réjouissances populaires, carrousels, courses, tournois, etc., etc., etc.*, Paris, Firmin-Didot, 1885.

RIBEYRE Félix, *Cham, sa vie, son œuvre*, préface d'Alexandre Dumas fils, Paris, Librairie Plon, 1884.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, « Grandville », *Nouveaux Lundis*, Paris, Michel Lévy Frères, t. VI, 1866.

SAINT-VICTOR Paul de, « Henry Monnier », *Le Moniteur universel*, 10 janvier 1877.

TÖPPFER Rodolphe, *Essai de physiognomonie* [1845], éd. Thierry Groensteen, Paris, L'Eclat, 2004.

VEYRAT Georges, *La Caricature à travers les siècles*, Paris, Charles Mendel, 1895.

WATELET Claude-Henri, LEVESQUE Pierre-Charles, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 vol., Paris, L. F. Prault, 1792.

WRIGHT Thomas, *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, Londres, 1865.

- *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, traduction d'Octave Sachot, notice par Amédée Pichot, deuxième édition, Paris, A. Delahays, 1875.

Presse, littérature panoramique et *Physiologies* citées

ALHOY Maurice, *Physiologie de la Lorette*, vignettes de Gavarny [sic], Paris, Aubert ; Lavigne, 1841.

- *Physiologie du Voyageur*, Paris, Aubert ; Lavigne, 1841.

BALZAC Honoré de, *Physiologie de l'employé*, dessins par Trimolet, Paris, Aubert, s.d.

BALZAC Honoré de, FREMY Arnould, *Physiologie du rentier de Paris et de province*, dessins par Gavarni, Henri Monnier, Daumier et Meissonier, Paris, Aubert, 1841.

La Caricature, journal fondé et dirigé par Charles Philipon, 10 vol., 1830-1835.

Le Charivari, journal publiant chaque jour un nouveau dessin, 133 vols, 1832-1903.

DAIRNVAELL Georges, *Physiologie des Etudiants, des Grisettes et des Bals de Paris*, Paris, G. Dairnvaell, 1849.

DERIÈGE Félix, *Physiologie du Lion*, illustration de Gavarni et H. Daumier, Paris, Delahaye, 1842.

Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc., etc., 2 vol., Paris, Hetzel, 1845-46.

FLAUBERT Gustave, « Une leçon d'histoire naturelle (genre "commis") », *Le Colibri*, le 30 mars 1837.

Les Français peints par eux-mêmes, encyclopédie morale du XIX^e siècle, 8 vol., éd. Léon Curmer, Paris, Curmer, 1840-1842.

La Grande Ville, Nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique, par MM. Paul de Kock, Balzac, Dumas, Soulié, Gozlan, Briffault, Ourliac, E. Guimot, H. Monnier, etc., 2 vol., Paris, Maresq, 1842-43.

GONCOURT Jules et Edmond de, *La Lorette* [1853], avec une vignette par Gavarni, Paris, Charpentier, 1883.

HUART Louis, *Physiologie de la Grisette*, Paris, Aubert ; Lavigne, 1841.

- *Physiologie de l'Étudiant*, Paris, Aubert ; Lavigne, 1841.

JOUY Étienne de, *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin ou Observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIX^e siècle*, 5 vol., Paris, Pillet, 1814.

LEMOINE Édouard, *Physiologie de l'Homme à bonnes fortunes*, Paris, Aubert ; Lavigne, 1841.

Les Lorettes par Talin et Damourette, Petits albums pour rire, Paris, chez l'éditeur du Journal pour rire, v. 1854.

MERCIER Louis-Sébastien, *Tableau de Paris au XIX^e siècle [1782-1788]*, Genève, Slatkine Reprints, 12 t. en 6 vol., 1979.

Miroirs comiques, Paris, Aubert, s.d.

MONNIER Henry, « La Manie des albums », in *Paris ou le livre des cent-et-un*, Paris, Ladvocat, 1832, t. V, p. 199-207.

Musée Dantan, Galerie des charges et croquis des célébrités de l'époque avec texte explicatif et biographique, Paris, H. Delloye, 1839.

Musée ou Magasin comique de Philipon, 2 vol., Paris, Chez Aubert, 1843.

Muséum parisien. Histoire physiologique, pittoresque, philosophique et grotesque de toutes les bêtes curieuses de Paris et de la banlieue, pour faire suite à toutes les éditions des Œuvres de M. de Buffon, texte par Louis Huart, 350 vignettes par MM. Grandville, Gavarni, Daumier, Traviès, Lécureux et Henri Monnier, Paris, Beauger ; Aubert, 1841.

Le Musée pour rire, dessins par tous les caricaturistes de Paris, 2 vol., Paris, Aubert, 1839-1840.

NEUFVILLE Étienne de, *Physiologie des Amoureux*, Paris, Laisné ; Aubert ; Lavigne, 1841.

Nouveau tableau de Paris au XIX^e siècle, 7 vol., Paris, Librairie de Madame Charles-Bechet, 1834-1835.

Paris ou le Livre des Cent-et-Un, 15 vol., Paris, Ladvocat, 1831-1834.

Le Prisme, Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle, Paris, Curmer, 1841.

ROUSSEAU James, *Physiologie du Viver*, Paris, Laisné ; Aubert ; Lavigne, 1842.

SOULIÉ Frédéric, *Physiologie du Bas-Bleu*, dessins de Vernier, Paris, Aubert, 1841.

TEXIER Edmond, *Physiologie du Poète*, Paris, Laisné ; Aubert ; Lavigne, 1842.

VITU Auguste, FREY Jules, *Physiologie du Bal Mabille*, Paris, Carrier, 1844.

Albums, séries et caricatures cités

Classés chronologiquement. Par souci de lisibilité, nous avons revu, si nécessaire, l'orthographe et la ponctuation des légendes.

ADAM Victor, « Chacun, à son tour, répéta le sarcasme ». Source : L.-A. Garnier-Pagès, *Histoire de la Révolution de 1848* [1860], Paris, Degorce-Cadot, 1868, t. I, p. 421.

- *La Salle du trône aux Tuileries. Le peuple aux Tuileries !*, 1848. Source : Musée Carnavalet.

Anonyme, *La brillante toilette de la déesse du goût*, estampe anonyme, XVIII^e siècle ; Source : Musée du Louvre, collection Rothschild, n°5762LR.

Anonyme, *L'Original*, estampe anonyme, publiée chez Martinet. Source : dans *La Bibliographie de l'Empire français*, Paris, Pillet, 1813, p. 367.

DE BARRAY, *Les Romantiques chassés du temple*. Source : *La Caricature provisoire*, le 23 décembre 1838, reprise dans *L'Album théâtral*, Bauger, 1838 ; Maison de Victor Hugo, n° 2008.0.10.

BARON Henry, *L'Incroyable et La Merveilleuse*. Source : A. Challamel, W. Ténint, *Les Français sous la Révolution, avec 40 scènes et types dessinés par M. H. Baron, gravés sur acier par M. L. Massard*, Paris, Challamel, 1843, p. 9.

BELLANGÉ Hippolyte, *Grande réussite en cœur !*. Source : Gihaut Frères, 1827.

- *Déjeunez avec le classique et dînez avec le romantique, il y a de fort bonnes choses à manger dans les deux écoles !* Source : *La Silhouette*, le 11 mars 1830.

BERTALL Charles Constant Albert Nicolas d'Arnoux de Limoges Saint-Saëns dit, *La Foire aux idées, dessinée par Bertall, professeur de prothèse comique*. Source : *Le Journal pour rire*, n° 37, octobre 1848.

- *Le retour du marché, par Courbet, maître peintre*. Source : *Le Journal pour rire*, le 7 mars 1851.

- *Saint Antoine par M. Flaubert. – Toute la jeune charcuterie française est indignée. M. Flaubert a parlé de saint Antoine, il n'a point parlé de son cochon ! C'est un four*. Source : *L'Illustration*, le 2 mai 1874.

CALLOT Jacques, *Les Caprices*, eaux-fortes, Florence, 1617. Source : Paris, Bibliothèque nationale de France. notice n° FRBNF42536774. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb425367745>.

CHAM Amédée de Noé dit, *Histoire de Mr. Lajaunisse*, Paris, Aubert, 1839.

- *Monsieur Lamélasse*, Paris, Aubert, 1839.
- *Histoire de Mr. Jobard*, Paris, Aubert, 1840.
- *Deux vieilles filles vaccinées à marier*, Paris, Aubert 1840.
- *Monsieur Barnabé Gogo*, Paris, Aubert, 1841.
- *Parodie du Juif errant, complainte constitutionnelle en dix parties*, par Charles Philipon et Louis Huart, 300 vignettes par Cham (de N...), Paris, Aubert et Cie, 1844.
- *Paris au Bal*, par Louis Huart, 50 vignettes par Cham (de N.), Paris, Aubert, 1845.
- *Revue comique du salon de 1851*, Paris, au bureau du *Charivari*, 1851.
- « Le Bal à Paris », *L'Illustration*, le 14 février 1852.
- « – C'est pas de ma faute, je me suis endormi en lisant *Salammbô* », *Le Charivari*, le 1^{er} mars 1863.
- *Actualités, Le Charivari*, le 31 mars 1865.

CHARLET Nicolas Toussaint, *L'École du balayeur*, 1822. Source: Washington, National Gallery of Art.

- « On peut mépriser souverainement l'espèce humaine mais cracher sur les vendanges ! Jamais ! », *Le Misanthrope*, 1832. Source : Musée municipal de La Roche-sur-Yon ; reproduite sur la base Joconde : <http://www.culture.gouv.fr/>

DAUMIER, Honoré, « LE VIEUX DRAPEAU. / Qu'il prouve encore aux oppresseurs / Combien la gloire est roturière / (de Béranger) ». Source : éditeur inconnu, 1830, LD 2.

- « Un héros de Juillet. Mai 1831 », *Caricatures politiques*. Source : *Le Charivari*, le 15 décembre 1832, LD 23.

- *Gargantua*. Source : *La Caricature*, le 16 décembre 1831, LD 34.
- *Ah ! Tu veux te frotter à la presse !!* Source : *La Caricature*, le 3 octobre 1833. LD 71.
- *Célébrités de La Caricature*. Série de 26 lithographies publiée dans *La Caricature*, 1832-1833, LD 43-75, 144, 150, 173.
- *Les Honneurs du Panthéon*. Source : *La Caricature*, le 23 octobre 1834, LD 92.

- *Liberté de la presse, Ne vous y frottez pas*. Source : *L'Association mensuelle lithographique*, mars 1834, LD 133.

- *Les Intrépides*. Source : *Le Charivari*, le 31 juillet 1834, LD 198.
- *Magot de la Chine (tiré du cabinet de Mr Ch. Philipon)*, *La Caricature*, le 28 août 1834, LD 83.
- « Le Petit-Clerc dit Saute-Ruisseau », *Types français*. Source : *Le Charivari*, le 23 septembre 1835, LD 260.
- « Le Charcutier », *Types français*. Source : *Le Charivari*, le 14 juillet 1836, LD 270.
- *Le Cranioscope-Phrénologistocope*. Source : *Le Charivari*, le 14 mars 1836, LD 300.
- *Galerie physionomique*, série de 25 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1836-37, LD 326-350.
- *Caricaturana*, sur les légendes de Charles Philipon, *Le Charivari*, 1836-1838, publication en album : *Les Cent-et-un Robert Macaire*, Paris, Aubert, 1839, LD 354-455.
- « Odry, rôle de Carmagnole. (Pièce de ce nom) Vaudeville ». Source : *Musée de Costumes, Variétés*, 1836, LD 352.
- *Les Cent et un Robert-Macaire*, dessinés par Honoré Daumier sur les idées et les légendes de Charles Philipon, 2 vol., Paris, Aubert, 1839.
- « Oncle & Neveu. Il faut semer pour recueillir », *Proverbes de famille* Source : *La Caricature*, le 31 mai 1840, LD 368.
- « (À part) Dieu ! mon pauvre garçon... que tu es donc laid ! (Haut) Mes respects à Madame. (À part) Quand on a une tête comme la tienne, on ne devrait pas sortir le jour », *Croquis d'expressions*. Source : *Le Charivari*, le 16 juillet 1838, LD 485.
- *Les Annonces*, n° 1. Source : *Le Charivari*, le 13 mars 1838, LD 535.
- *L'Annonce et la Réclame*, n° 1. Source : *Le Charivari*, le 5 mai 1839, LD 621.
- « Ah, tu dis que tu passes la nuit à ton bureau ! et tu vas à Musard, avec des gourgandines !... », *Mœurs conjugales*. Source : *Le Charivari*, le 8 mars 1840, LD 641.
- « L'or est une chimère. Pour ceux qui n'ont pas le sou. », *Émotions parisiennes*. Source : *Le Charivari*, le 26 octobre 1839, LD 685.
- « Volé !... Rue Vide-Gousset », *Émotions parisiennes*. Source : *Le Charivari*, le 22 novembre 1839, LD 697.
- « C'est unique ! J'ai pris quatre tailles, juste comme celles-là dans ma vie ; Fifine ma première ! Cocotte, cette gueuse de Cocotte ! La grande Mimi, et mon épouse là-haut dans le coin », *Émotions parisiennes*. Source : *Le Charivari*, le 7 février 1840, LD 711.
- « Ma foi je ne sais pas comment ils étaient à Austerlitz, mais ça ne pouvait guère être mieux », *Coquetterie*. Source : *Le Charivari*, le 26 avril 1840, LD 742.
- « – Oh elle est délicieuse... et plus bas... là... ici, lisez donc. – Oh, c'est un peu fort ? – Sapristi oui. – Et la gravure, l'homme a une tête soignée. – Et la femme donc. – Ah, lisez donc ce qui est dessous. – Oh, Oh! Cette charge – J'achèterai ce numéro-là. », *Actualités*. Source : *Le Charivari*, le 1^{er} avril 1840, LD 792.
- *ASCENSION DE JÉSUS-CHRIST. D'après le Tableau original de M. Brdthmann*. Source : *Le Charivari*, le 1^{er} avril 1841, LD 794.
- « À la santé des pratiques », *Association en commandite pour l'exploitation de l'humanité*. Source : *Le Charivari*, le 26 mai 1840, LD 796.

- « Le dernier bain », *Sentiments et passions*. Source : *Le Charivari*, le 7 juin 1840, LD 800.

- « Quand on est possesseur de cent actions dans les bitumes, qu'on a une femme comme Monsieur, on cherche un arbre, on prépare un nœud coulant, et, s'il serre trop, on se raccroche aux branches. », *Sentiments et passions*. Source : *Le Charivari*, le 24 juin 1840, LD 801.

- *Physionomies tragico-classiques*, série de 15 lithographies publiée dans *Le Charivari* en 1841, LD 890-904.

- *Histoire ancienne*, série de 50 lithographies publiée dans *Le Charivari* entre 1841 et 1843, LD 925-974.

- « LES JOURNAUX BIENFAISANTS. Oui Monsieur!... Moyennant vingt-quatre francs par an vous recevez notre journal... plus soixante-quinze volumes... six albums... le portrait du Gérant... vingt-trois billets de concerts... trois paquets de cigares et un bocal de cornichons !... », *Actualités*. Source : *La Caricature*, le 20 mars 1842. LD 983.

- « LE BOURGEOIS AU SALON. – Voyons donc un peu... qu'est-ce que c'est que ça ?... (lisant dans son livret) "n° 387. Portrait de Mr. B***, agent de change"... Tiens... tiens!... Ah ! que j'suis bête... c'est 386 qu'est le portrait de Mr. B***, celui-ci c'est le portrait d'un taureau par Mr. Brascassat... j'disais aussi... ct'idée de s'faire peindre avec des cornes si grandes que ça.... après ça, ces agents de change, ça ne se refuse rien », *Caricatures du jour*. Source : *La Caricature*, le 17 avril 1842, LD 986.

- « Et dire que j'ai passé quinze ans de ma vie à copier la jambe de l'Apollon du Belvédère pour arriver à peindre un pain de sucre sur l'enseigne d'un épicier !... J'espérais grimper autrement au sommet de l'échelle sociale... », *Caricatures du jour*. Source : *Le Charivari*, le 12 février 1844, LD 999.

- « SOCIÉTÉ CATHOLIQUE DU BAPTÊME ORGANISÉE POUR LE SALUT DES BUVEURS PARISIENS. (Art. I^{er}). Depuis Rouen jusqu'à Bercy, la Seine sera transformée en Jourdain. "Au nom de la très haute société Mélange, Macaire & Cie, je te baptise Mâcon vieux, année de la comète, et je fais la queue au public." », *Revue caricaturale*. Source : *Le Charivari*, le 26 novembre 1843, LD 1016.

- *Les beaux jours de la vie*, série de 101 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1843-46, LD 1088-1188.

- *Voyage en Chine*, série de 32 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1843-1845, LD 1189-1220

- *Les Bas-Bleus*, série de 40 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1844, LD 1221-1260.

- *Les Étrangers à Paris*, série de 20 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1844, LD 1272-1291.

- *Les Philanthropes du jour*, série de 35 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1844-1846, LD 1292-1326.

- « – Voilà le ministère public qui vous dit des choses très désagréables... tâchez donc de pleurer au moins d'un œil... ça fait toujours bien ! », *Les Gens de justice*. Source : *Le Charivari*, le 24 août 1846, LD 1357.

- « – Un chapeau... deux chapeaux... les malheureux seraient-ils allés se suicider dans les blés ! », *Les Bons Bourgeois*. Source : *Le Charivari*, le 4 février 1847, LD 1510.

- « Une soirée au corps de garde », *Les Bons Bourgeois*. Source : *Le Charivari*, le 12 mai 1847, LD 1520.
- « L'Averse », *Les Bons Bourgeois*, 1847-49, LD 1567.
- *Les Papas*, série de 23 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1846-49, LD 1568-1590.
- *Locataires et Propriétaires*, série de 52 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1847-48 ; 1854 ; 1856, LD 1594-1625.
- *Les Baigneuses*, série de 17 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1847, LD 1629-1645.
- « Une visite au Salon. – Décidément, tous les sculpteurs sont des polissons. », *Tout ce qu'on voudra*. Source : *Le Charivari*, le 28 mars 1847, LD 1647.
- « – On a dit au gouvernement qu'il ne marchait pas, alors naturellement l'idée lui est venue de prendre tous les chemins de fer !... – C'est vouloir aller trop vite !... », *Tout ce qu'on voudra*. Source : *Le Charivari*, le 5 juillet 1848, LD 1694.
- *Le Gamin de Paris aux Tuileries*. Source : *Le Charivari*, le 4 mars 1848, LD 1743.
- *Les Alarmistes et les Alarmés*, n°1. Source : *Le Charivari*, le 7 avril 1848, LD 1761.
- « Victor Considérant », *Les Représentants représentés*. Source : *Le Charivari*, le 22 février 1849, LD 1820.
- *Les Femmes socialistes*, série de 14 lithographies publiée dans *Le Charivari* en 1849, LD 1918-1931.
- « Ils prétendent qu'ils la soutiennent », *Croquis du Jour*. Source : *Le Charivari*, le 25 juillet 1849, LD 1937.
- « DEUXIÈME SÉANCE. Un orateur américain prouve d'une manière irréfutable, que le seul moyen de pacifier le genre humain, est de forcer tous les hommes, à porter comme lui, un chapeau vert qu'ils ne devront jamais quitter sauf le soir en se couchant. Personne n'ose même essayer de combattre cette opinion », *Souvenirs du Congrès de la Paix*. Source : *Le Charivari*, le 7 septembre 1849, LD 1941.
- « Mr Thiers au Lutrin de Notre Dame de Lorette », *Actualités*. Source : *Le Charivari*, le 16 mars 1850, LD 1993.
- « – Belle dame, voulez-vous bien accepter mon bras ? – Votre passion est trop subite pour que je puisse y croire ! ». Source : *Le Charivari*, le 25 septembre 1851, LD 2153.
- « Un Othello parisien soupçonnant sa chaste moitié », *Tout ce qu'on voudra*. Source : *Le Charivari*, le 4 mai 1852, LD 2201.
- « Se posant en connaisseurs. – C'est joli, mais comme couleur c'est un peu flou ! – Non, je trouve que c'est le dessin qui est un peu flic-flac ! », *Le Public au Salon*. Source : *Le Charivari*, le 24 avril 1852, LD 2292.
- « HENRI MONNIER. (Rôle de Joseph Prudhomme) *Jamais ma fille ne deviendra la femme d'un écrivassier !...* », *Les artistes contemporains (Odéon)*. Source : *Le Charivari*, le 13 décembre 1852, LD 2347.
- *Croquis aquatiques*, série de 5 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1854, LD 2591-2594.

- « Le Tourniquet. Machine inventée par un ennemi des jupons en crinoline », *L'Exposition universelle*. Source : *Le Charivari*, le 26 juin 1855, LD 2678.

- « Parisiens à la campagne », *Croquis d'été*. Source : *Le Charivari*, le 26 septembre 1857, LD 2862.

- « – Et toi, qu'est-ce que tu trouves de meilleur au Salon cette année ? – La bière », *Le Public à l'Exposition*. Source : *Le Journal amusant*, le 18 juin 1864, LD 3315.

- « – Voyons ne soyez donc pas bourgeois comme ça... admirez au moins ce Courbet ! », *Croquis pris au Salon*. Source : *Le Charivari*, le 22 juin 1865, LD 3447.

- « Renouvelé de La Fontaine », *Actualités*. Source : *Le Charivari*, le 10 octobre 1867, LD 3599.

- « The Daumier Register : the digital catalogue raisonné on Daumier's complete graphic work », éd. Dieter et Lilian Noack, URL : <http://www.daumier.org>

- *Honoré Daumier*, in DELTEIL Loys, *Le Peintre graveur illustré XIX^e et XX^e siècles*, Paris, chez l'auteur, t. XX-XXIX, 1925-1930. Nous référons dans le texte aux numéros de ce catalogue, précédés de l'abréviation LD.

GAVARNI, Sulpice Paul Chevalier dit, *Mlle Monarchie, Félicité, Désirée. Tient les hommes en sevrage, les tond, les coupe, fait leur éducation et leur bonheur, le tout à bon marché*. Source : *La Caricature*, le 26 juillet 1832, AB 230.

- *La loge des Bouffes*. Source : *Le Charivari*, le 14 février 1834, AB 762.

- *Une loge au Théâtre Italien*. Source : *L'Artiste*, 1^{ère} série, t. IX, 1835, AB 176.

- « J'ai ta lettre chérie, ô mon Ernest, je la presse sur mon cœur et la couvre de mes baisers... qu'il m'est doux de penser que tu en fais autant de la mienne. Comme l'amour sait poétiser les choses les plus vulgaires ! Ton Elise / Ernest s'en fait des papillotes », *La Boîte aux lettres*. Source : *Le Charivari*, le 24 février 1838, AB 348.

- « Ah ! », *Interjections*. Source : *Le Figaro*, le 14 juillet 1839, AB 1168.

- *Voyage pittoresque autour d'une femme à la mode*. Source : *L'Artiste*, 2^e série, t. III, 1839, AB 204.

- *Modes. Costumes d'Humann*. Source : *Le Charivari*, le 1^{er} janvier 1840, AB 2257.

- *Les Coulisses*, série de 31 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1838, AB 449-479.

- *Les Actrices*, série de 14 lithographies publiée dans *La Caricature provisoire*, 1839-1841, AB 231-244.

- « Item, un tableau représentant une femme couchée, dans un cadre doré, lequel tableau ma susdite dame de Beaupertuis nous a déclaré être un portrait de famille », *Monsieur Loyal*. Source : *Le Charivari*, le 3 juillet 1840, AB 875.

- « Mon aimable ami, j'éprouve ce matin une contrariété assez vive. J'ai prêté ma signature à ma sœur qui prend en ce moment les eaux à Spa. Elle a étourdiement oublié de me laisser les fonds d'un billet de 400 fr. qu'on me présente aujourd'hui... Fanny B. // Livré à Mr le marquis de Coquardeau huit jours de la félicité la plus pure, garantie prix net : 400, Pour acquit, F. Beaupertuis. », *Traductions en langues vulgaires*. Source : *Le Charivari*, le 3 novembre 1840, AB 953.

- *Clichy*, série de 21 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1840-41, AB 258, 429-448.

- *Fourberies de femmes en matière de sentiment*, série de 52 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1840-1841, AB 274-284, 662-702.

- *Les Étudiants de Paris*, série de 52 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1839-1840, AB 614-661.

- *La Vie de jeune homme*, série de 36 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1840-1841, AB 313-317, 971-997.

- *Les Débardeurs*, série de 66 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1841-42, AB 259-263, 486-542, 1223.

- *Le Carnaval à Paris*, série de 40 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1841-42, AB 251-257, 398-422, 1232.

- *Les Lorettes*, série de 79 lithographies, publiée dans *Le Charivari*, 1841-1843, AB 763-841.

- « Quartier Bréda. – Ma... bonne dame... cha...ritable... un petit... baiser... pour l'amour... de Dieu ! – On a déjà donné à votre père ce matin. », *Balivernes parisiennes*. Source : *Le Charivari*, le 27 août 1846, AB 1005.

- *Carnaval*, série de 45 lithographies publiée dans *Le Charivari*, 1846-48, AB 1024-1068

- « Il lui sera beaucoup pardonné, car elle aura beaucoup dansé ». Source : *D'après nature*, par Gavarni, texte par MM. Jules Janin, Paul de St-Victor, Edmond Texier, Edmond et Jules de Goncourt, Paris, Moriez, s. d., AB 1628.

- *Histoire de politiquer*, série de 30 lithographies publiée dans *Paris*, 1852-53, AB 1312-1337.

- *Les Invalides du sentiment*, série de 30 lithographies publiée dans *Paris* en 1852 et 1853, AB 1338-1367.

- *Les Lorettes vieilles*, série de 30 lithographies publiée dans *Paris* en 1852 et 1853, AB 1368-1389.

- *D'après nature*, par Gavarni, textes par MM. Jules Janin, Paul Saint-Victor, Edmond Texier, Edmond et Jules de Goncourt, Paris, Morizot, s.d.

- *Œuvres choisies de Gavarni : étude de mœurs contemporaines nouvellement classées par l'auteur*, 4 vol., Paris, Hetzel, 1846-1848.

- *Masques et visages*, suivi d'un catalogue de l'œuvre de Gavarni, Paris, Paulin et Lechevalier, 1857.

- *Manières de voir et façons de penser*, œuvre posthume, précédé d'une étude sur Gavarni par Charles Yriarte, Paris, Dentu, 1869.

- *Masques et visages*, préfaces de H. de Villemessant et H. Rochefort, notice par Jules Claretie, Paris, Librairie du Figaro, 1868.

- *Masques et visages*, notice par Sainte-Beuve, Paris, Calmann-Lévy, 1886.

- *Œuvre gravé de Gavarni*, pièces conservées au Département des estampes, récolement au 28 novembre 1995, éd. Maria da Ajuda Jaunin, Paris Bibliothèque nationale de France, 1995.

L'Œuvre de Gavarni, lithographies originales et essais d'eau-forte et de procédés nouveaux, catalogue raisonné [1873], éd Marie-Joseph-François Armelhaut et Emmanuel Bocher, Dijon,

Éditions de l'Echelle de Jacob, 2002. Nous référons dans le texte aux numéros de ce catalogue, précédés de l'abréviation AB.

GOYA Francisco de, *Los Caprichos*, 1793. Paris, Bibliothèque nationale de France.

GRANDVILLE Jean Ignace Isidore Gérard dit, *Les Métamorphoses du jour* [1829], accompagnées d'un texte par MM. Albéric Second, Louis Lurine, Clément Caraguel, Taxile Delord, H. de Beaulieu, Louis Huart, Charles Monselet, Julien Lemer, précédées d'une notice sur Grandville par M. Charles Blanc, nouvelle édition revue et complétée pour le texte par M. Jules Janin, Paris, Garnier Frères, 1868.

- « Mœurs aquatiques. Un rapt ». Source : *La Silhouette*, le 20 mai 1830.
 - *Principes de grammaire*, Paris, Bénard, v. 1830.
 - *Voyage pour l'éternité*, Paris, Bulla ; Aubert, 1830.
 - « Tu me scies le dos depuis une heure ». Source : *Le Charivari*, le 28 février 1833.
 - *Types Modernes. Observations critiques. Le dedans de l'homme expliqué par le dehors*, Paris, Neuhaus, 1835.
 - *L'Animalomanie ou la prédilection sympatico-logico-physique de l'homme pour la bête*, 1835. Source : Musée Carnavalet, G. 8609.
 - *Fables de La Fontaine*, 2 vol., Paris, Garnier Frères, 1837-38.
 - *Scènes de la vie privée et publique des animaux, Etudes de mœurs contemporaines*, vignettes par Grandville, éd. Pierre-Jules Stahl [Hetzel], avec la collaboration de MM. L. Baude, E. de la Bedollière, P. Bernard, Th. Burette, Ch. Dumont, Lorents, Ch. de Ribeyrolles, etc., Paris, J. Hetzel, 1840.
 - *Scènes de la vie privée et publique des animaux, Etudes de mœurs contemporaines*, vignettes par Grandville, éd. Pierre-Jules Stahl [Hetzel], avec la collaboration de MM. Balzac, L'Héritier, Alfred de Musset, Paul de Musset, Charles Nodier, Madame M. Menessier Nodier, Louis Viardot, Paris, J. Hetzel, 1842.
 - *Un autre monde, Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations, cosmogonies, fantasmagories, rêveries, lubies, facéties, folatrerries, métamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempsycoses, apothéoses et autres choses*, Paris, H. Fournier, 1843.
 - « L'homme descend vers la brute » ; « L'animal s'élève vers l'homme ». Source : *Le Magasin Pittoresque*, n° 14, 1843.
 - *Cent Proverbes*, Paris, Garnier Frères, 1844.
 - *Les Fleurs animées*, Paris, Garnier Frères, 1847.
 - « Catalogue bibliographique et bibliophilique » par Claude Rebeyrat, in Annie Renonciat, *La Vie et l'œuvre de J.-J. Grandville*, Paris, ACR, 1985, p. 286-296.
- LEMOT Achille, *Gustave Flaubert*. Source : *La Parodie*, n° 16, 5-12 décembre 1869.
- MONNIER Henry, *Mœurs administratives*, Paris, Delpech, 1828.
- « Odry », *L'Espionne. Théâtre des Variétés*, 1829. Source : Musée Carnavalet, G. 623.
- Galerie théâtrale*, suite de 24 lithographies, Paris, Ardit, 1830.

- *Scènes populaires dessinées à la plume*, Paris, Levavasseur, 1830.
 - *Théâtre du Vaudeville*, Henry Monnier dans *La famille improvisée*. Source : *La Caricature*, 1831, Bibliothèque Nationale de France, notice n° FRBNF42387686.
 - *Le Bourgeois*, 60 vignettes par le même, Paris, Aubert, 1850.
 - *Grandeur et décadence de M. Joseph Prudhomme, comédie en cinq actes et en prose*, co-écrite avec Gustave Vaez, Paris, Michel Lévy Frères, 1853.
 - *Les Bourgeois de Paris. Scènes comiques*, Paris, Charpentier, 1854.
 - *Mémoires de Monsieur Joseph Prudhomme*, 2 vol., Paris, Librairie nouvelle, 1857-1858.
 - *Les Bourgeois aux champs*, Paris, Michel Lévy frères, 1858.
 - *Galerie d'originaux*, Leipzig, A. Durr, 1858.
 - *Oui Monsieur, si Bonaparte fut resté lieutenant d'artillerie, il serait encore sur le trône*, dessin à l'encre brune, 1860. Source : Maison Balzac, BAL 93-0023.
 - *Les Bas-fonds de la société*, Paris, Jules Clayes, 1862.
 - *Paris et la province*, préface de Théophile Gautier, Paris, Garnier Frères, 1866.
 - *Scènes populaires dessinées à la plume*, nouvelle édition, 2 vol., Paris, E. Dentu, 1879.
 - *Scènes populaires, Les Bas-fonds de la société*, éd. Anne-Marie Meininger, Paris, Gallimard, 1984.
- ORLÉANS, François d', *La Patrie est en danger*, vers 1830. Source: Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2002722391/>
- PELEZ Raymond, *Première impression du Salon de 1843*. Source : *Le Charivari*, le 19 mars 1843.
- PHILIPON Charles, *Les Armes du Roi et du Peuple*. Source : *La Caricature*, le 17 mai 1832.
- PRUCHE Clément, « Grrrrrandes hostilités ! où les pâtronets et les mitrons de mauvaise pâte se disputent à coups de feuilleté la suprématie de la brioche !!!... », *Caricature du jour*. Source : *La Mode*, le 15 Septembre 1842.
- REYBAUD Louis, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, Paris, Paulin, 2 vol., 1846.
- ROZE, *La Prose et le Vers du XIX^e siècle*. Source : *Le Monde dramatique*, n°11, 1840, p. 273.
- TÖPFFER Rodolphe, *Le docteur Festus, autographié par l'auteur*, Genève, Cherbuliez, 1840.
- *Voyage et aventures du docteur Festus*, Genève ; Paris, Cherbuliez, 1840.
 - *Voyages en zig zag*, Paris, Dubochet, 1844.
 - *Essai de physiognomonie* [1845], éd. Thierry Groensteen, Paris, L'Eclat, 2004.
 - *Correspondance complète*, 8 vol., éd. Jacques Droin, Genève, Droz, 2002-2016.
- TOUCHATOUT Léon-Charles Bienvenu dit, *Histoire de France tintamarresque : depuis les temps reculés jusqu'à nos jours, illustrations par G. Lafosse, avec le concours de MM. Draner, A. Gill, P. Hadol...*, Paris, L'Eclipse, 6 vol., 1872-1903.

TRAVIÈS Charles-Joseph Traviès de Villers, *Faut avouer que l'gouvernement a une bien drôle de tête*. Source : *La Caricature*, le 22 décembre 1831.

- *Voici Messieurs, ce que nous avons l'honneur d'exposer journellement*. Source : *La Caricature*, le 6 mars 1834.

- « Le Chiffonnier ». Source : *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, Curmer, 1841, t. III, p. 332.

STOP Louis Morel-Retz dit, « *Salammbô*, traduit du carthaginois ». Source : *Le Journal amusant*, le 10 janvier 1863.

Corpus secondaire

Balzac, l'art, la caricature et *Illusions perdues*

ADHÉMAR Jean, « Balzac, sa formation artistique et ses initiateurs successifs », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 104, n° 1391, déc. 1984, p. 231-242.

ALLING Annika Mörte, « Le désir mimétique dans *Illusions perdues* », *Nineteenth Century French Studies*, XLII, winter 2013-2014, p. 18-34.

AMBRIÈRE Madeleine, « Balzac rêva-t-il d'être un savant ? Esquisse d'une "histoire intellectuelle" », in *Une grande voix balzacienne*, Madeleine Ambrière, éd. Groupe d'études balzaciennes, Michel Lichtlé, Nathalie Preiss, *L'Année balzacienne*, hors-série, 2015, p. 303-369.

L'Artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou, catalogue d'exposition, 22 mai-5 septembre 1999, Maison de Balzac, Paris, Edition des Musées de la ville de Paris, 1999. BALDENSBERGER Fernand, « Les théories de Lavater dans la littérature française », in *Etudes d'histoire littéraires* [1910], Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 51-91.

Balzac et les arts en regard, *L'Année balzacienne*, n° 12, 2012.

Balzac-Daumier : comédies humaines, catalogue d'exposition, Saché, Musée Balzac, 26 février-25 mai 2008, Conseil général d'Indre-et-Loire, 2008.

Balzac et l'homme social, éd. José-Luis Diaz, *Revue des Sciences Humaines*, n° 323, 2016.

Balzac : Illusions perdues, « *L'œuvre capitale dans l'œuvre* », éd. Françoise van Rossum-Guyon, Paris, CRIN, 18, 1988.

Balzac et l'image, *L'Année balzacienne*, n° 5, 2004.

Balzac. L'Invention du roman, éd. Claude Duchet et Jacques Neefs, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 30 juin-10 juillet 1980, Paris, Belfond, 1982.

Balzac et la peinture, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Tours, 29 mai-30 août 1999, Tours, Farrago, 1999.

Balzac. Une Poétique du roman, éd. Stéphane Vachon, Saint-Denis ; Montréal, Presses universitaires de Vincennes ; XYZ, 1996.

BARA Olivier, « Voir Vautrin : la vérité du type balzacien, entre roman et théâtre », in *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, éd. Mireille Hisum et Hélène Védrine, t. III, *Se relire par l'image*, Paris, Kimé, 2012, p. 243-259.

BARBÉRIIS Pierre, *Balzac, Une Mythologie réaliste*, Paris, Larousse Université, « Thèmes et textes », 1971.

- *Le Monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973.

BERTHIER Patrick, « Le thème du "grand homme de province à Paris" », in *Illusions perdues. Colloque de la Sorbonne*, éd. José-Luis Diaz et Alain Guyaux, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 25-50.

BERTHIER Philippe, « La caverne dramatique », in *Le Miroir et le chemin. L'univers romanesque de P.-L. Rey*, éd. Vincent Laisney, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 249-258.

BONARD Olivier, *La Peinture dans la création balzacienne : invention et vision picturales de "La maison du chat-qui-pelote" au "Père Goriot"*, Genève, Droz, 1969.

BONNET Gilles, « Illusions perdues, ironies romanesques », in *Ironies balzaciennes*, éd. Éric Bordas, Groupe international de recherches balzaciennes, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, « Collection Balzac », 2003, p. 225-235.

BORDAS Éric, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Champs du signe », 1997.

- « "Le singe ne mangera pas l'ours" : Poétique balzacienne de la dénomination (*Illusions perdues*) », *L'Information Grammaticale*, n° 99, 2003, p. 21-32.

BORDERIE Régine, *Balzac, Peintre de corps. La Comédie humaine ou le sens des détails*, Paris, SEDES, 2002.

- « Le propre de l'homme : ses figurations animalières dans les portraits de *La Comédie humaine* », in *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, éd. Aude Déruelle, Groupe International de Recherches Balzaciennes, mis en ligne en 2013. URL : <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>

BOUILLON-MATEOS Christine, « Balzac et Frédérick Lemaître. Histoire d'une collaboration malheureuse », *L'Année balzacienne*, n° 2, 2001, p. 69-80.

CHOLLET Roland, « Préface », *Illusions perdues, La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, t. V, p. 3-108.

- *Balzac journaliste : le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983.

CONTENSOU Martine, *Balzac et Philipon associés, grands fabricants de caricatures en tous genres*, Paris, Maison de Balzac, 2001.

COULEAU Christèle, « L'ironie, principe de réversibilité du récit », in *Envers balzaciens*, éd. Andrea del Lungo et Alexandre Péraud, Poitiers, La Licorne, 2001, p. 151-164.

- « Parole utile, parole futile : la rhétorique auctoriale face aux discours du monde, à propos d'*Illusions perdues* », in *Spectacles de la parole*, éd. Hélène Millot et Corinne Saminadayer-Perrin, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, 2003, p. 291-318.

COULEAU-MAIXENT Christèle, *Balzac. Le Roman de l'autorité. Un discours auctorial entre sérieux et ironie*, Paris, Honoré Champion, 2007.

DÄLLENBACH Lucien, « Du fragment au cosmos (*La Comédie humaine* et l'opération de lecture I) », *Poétique*, n° 40, 1979, p. 420-431.

- « Le tout en morceaux (*La Comédie humaine* et l'opération de lecture II) », *Poétique*, n° 42, 1980, p. 156-169.

- *La Canne de Balzac*, Paris, José Corti, 2006.

DÉRUELLE Aude, RULLIER-THEURET Françoise, *Illusions perdues de Balzac*, Neuilly, Atlande, « Clefs Concours », 2003.

DIAZ José-Luis, *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, Gallimard, « Foliothèque », 2001.

- « Balzac analyste du journalisme selon la Monographie de la presse parisienne », *L'Année balzacienne*, 2006, p. 215-237.

DICKINSON Linzy Erika, *Theatre in Balzac's La Comédie humaine*, Amsterdam ; Atlanta, Rodopi, 2000.

DUBAUX Liliane, *La Caricature littéraire (1830-1870). L'exemple de Balzac et de Hugo*, thèse soutenue à l'Université Mc Gill, Montréal, 1988.

DURRY Marie-Jeanne, « Töpffer et Balzac ou de M. Jabot et de Célestin Crevel », *L'Année balzacienne*, 1976, p. 275-276.

DUVAL Sophie, « Janus, Janot et Finot. Convention auctoriale et illusion réaliste dans *Un grand homme de province à Paris* », *Poétique*, n° 141, 2005, p. 21-41.

EBGUY Jacques-David, « L'Illusion retrouvée. *Illusions perdues*, un roman métaphysique », in *Illusions perdues. Colloque de la Sorbonne*, éd. José-Luis Diaz et Alain Guyaux, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 119-136.

- *Le Héros balzacien. Balzac et la question de l'héroïsme*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2010.

- « Brisures et glissements : représentation des "sociotopes" dans *Le Père Goriot* et *L'Éducation sentimentale* », in *Balzac et l'homme social*, éd. José-Luis Diaz, *Revue des Sciences Humaines*, n° 323, 2016, p. 225-247.

EIGELDINGER Marc, *La Philosophie de l'art chez Balzac*, Genève, Slatkine, 2010.

GLEIZES Delphine, « "Copier c'est vivre". Des valeurs de l'œuvre d'art dans le roman balzacien », *L'Année balzacienne*, n° 5, 2004, p. 151-167.

GUISE René, « Balzac et la presse de son temps », *L'Année balzacienne*, 1981, p. 7-37.

- « Balzac et le "Charivari" en 1837 », *L'Année balzacienne*, 1984, p. 133-154.

HAMON Philippe, « Balzac, écrivain calembourgeois », in *Ironies balzaciennes*, éd. Éric Bordas, Groupe international de recherches balzaciennes, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, « Collection Balzac », 2003, p. 169-194.

Illusions perdues. Colloque de la Sorbonne, éd. José-Luis Diaz et Alain Guyaux, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004.

Ironies balzaciennes, éd. Éric Bordas, Groupe international de recherches balzaciennes, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, « Collection Balzac », 2003.

KASHIWAGI Takao, « Deux Honoré : Balzac et Daumier », in *Balzac et la peinture*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Tours du 29 mai au 30 août 1999, Tours, Farrago, 1999, p. 99-106.

KERLOUÉGAN François, « Du code des convenances au roman balzacien : les gestes sociaux dans *Illusions perdues* », in *Balzac et l'homme social*, éd. José-Luis Diaz, *Revue des Sciences Humaines*, n° 323, 2016, p. 111-132.

LABOURET Mireille, « Corps et diachronie : variations sur le portrait balzacien », in *Le Portrait*, éd. Josphe-Marc Bailbé, Publications de l'Université de Rouen, n° 128, 1987, p. 85-106.

- « La fabrique du roman : "parallèles" et "superpositions" », in *Illusions perdues. Colloque de la Sorbonne*, éd. José-Luis Diaz et Alain Guyaux, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 163-174.

La Comédie animale : le bestiaire balzacien [en ligne], éd. Aude Déruelle, actes de la journée d'étude organisée en 2009, Université Paris Diderot, URL : <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>

LAISNEY Vincent, « Du Cénacle à l'Élite », in *Le Miroir et le chemin. L'univers romanesque de P.-L. Rey*, éd. Vincent Laisney, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 271-280.

LAFORGUE Pierre, « Mœurs et satire chez Balzac (1829-1831) », in *Mauvais genre. La satire littéraire*, éd. Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah, *Modernités*, n° 27, 2008, p. 271-279.

- « Analytique de la fiction. Physiologies et physiologique dans la genèse et la poétique du roman balzacien », in *Balzac, l'aventure analytique*, éd. Claire Barel-Moison et Christèle Couleau, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2009, p. 91-99.

LAUBRIET Pierre, *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, Paris, Didier, 1961.

LE MEN Ségolène, « Balzac, Gavarni, Bertall et les *Petites misères de la vie conjugale* », *Romantisme*, n° 43, 1984, p. 29-44.

- « Mœurs aquatiques : une lithographie de Grandville "expliquée" par Balzac », *La Gazette des beaux-arts*, numéro spécial d'hommage à Jean Adhémar, janvier-février 1988, p. 63-70.

- « Balzac et les illustrateurs », in *Balzac et la peinture*, catalogue de l'exposition, Tours, musée des Beaux-Arts, 1999, p. 107-118.

- *Une comédie inachevée : Balzac et l'illustration*, catalogue d'exposition, Tours, Bibliothèque municipale, 1999.

- « La "littérature panoramique" dans la genèse de "La Comédie humaine" : Balzac et "Les Français peints par eux-mêmes" », *L'Année balzacienne*, n° 3, 2002, p. 73-100.

LO FEUDO Michela, « Balzac à la charge : écriture journalistique et théorie de la caricature en marge de la *Comédie humaine* », *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, éd. Elisabetta Abignente, Francesco Cattani, Francesco de Cristofaro, Giovanni Maffei, Ugo M. Olivieri, *Between*, vol.12, 2016. URL : <http://www.between-journal.it>

LORANT André, *Les Parents pauvres d'Honoré de Balzac. La Cousine Bette. Le Cousin Pons. Etude historique et critique*, Genève, Droz, 1967.

LOTTE Fernand, *Armorial de La Comédie humaine*, Paris, Garnier Frères, 1963.

LUKACS Georg, *Balzac et le réalisme français* [1951], trad. Paul Laveau, préface de Gérard Gengembre, Paris, La Découverte, 1999.

LYON-CAEN Boris, « L'envers en pli, l'envers à plat : forme et signification dans le texte balzacien des années 1840 », in *Envers balzaciens*, éd. Andrea del Lungo et Alexandre Péraud, Poitiers, La Licorne, 2001, p. 63-86.

- « L'usage de la valeur critique de la raison "panoramique" », *Ironies balzaciennes*, éd. Éric Bordas, Groupe international de recherches balzaciennes, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2003, p. 103-119.

- « La description dans *Illusions perdues* », in *Illusions perdues. Colloque de la Sorbonne*, éd. José-Luis Diaz et Alain Guyaux, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 187-204.

- « Balzac, une épistémologie en devenir », *Poétique*, n° 135, 2003, p. 289-305.

- *Balzac et la comédie des signes, Essai sur une expérience de pensée*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006.

MASSOL Chantal, *Une poétique de l'énigme. Le récit herméneutique balzacien*, Genève, Droz, 2006.

MEININGER Anne-Marie, « Balzac et Henry Monnier », *L'Année balzacienne*, 1966, p. 217-244.

MÉNARD Maurice, *Balzac et le comique dans La Comédie humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.

MIMOUNI Isabelle, *Balzac illusionniste : les arts dans l'œuvre de l'écrivain*, Paris, A. Biro, 1999.

MOZET Nicole, *La Ville de province dans l'œuvre de Balzac. L'espace romanesque : fantasme et idéologie*, Paris, CDU-SEDES, 1982.

- *Balzac au pluriel*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

NEEFS Jacques, « *Illusions perdues* : représentations de l'acte romanesque », in *Le Roman de Balzac*, éd. Roland Le Huenen et Paul Perron, Ottawa, Didier, 1980, p. 119-130.

- « Les trois étages du mimétique dans *La Comédie humaine* », in *Balzac, Œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, Groupe international de recherches balzaciennes, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 1993, p. 149-156.

PÉRAUD Alexandre, « À quoi ça rime ? ... ou les ambivalences sémiotiques du compte de retour », in *Illusions perdues. Colloque de la Sorbonne*, éd. José-Luis Diaz et Alain Guyaux, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 215-232.

PIERROT Roger, « Balzac et Gavarni », *Etudes balzaciennes*, 5-6, décembre 1958, p. 153-157.

PONCIN-BAR Geneviève, « Le livre dans le livre dans *Illusions perdues* », *Interférences*, n° 11, 1980, p. 74-94.

PREISS Nathalie, « Un visage pâle de *La Comédie humaine* : Jacques le blagueur », in *La pensée du paradoxe. Approches du romantisme, Hommage à Michel Crouzet*, éd. Didier Philippot et Fabienne Bercegol, Paris, Presses universitaires Paris Sorbonne, 2006, p. 271-278.

- « Les grands cimetières sous la page. Balzac ou la 'pierre qui vire' », *Travaux de littérature*, t. XXV, 2012, p. 319-335.

- « Balzac Illustre(é) », *Littera. Revue de Langue et Littérature Françaises*, Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, n° 3, 2018, p. 37-65.

RICHARD Jean-Pierre, « Corps et décors balzaciens », *Etudes sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970, p. 7-139.

Le Roman de Balzac, éd. Roland le Huenen, Paul Perron, Ottawa, Didier, 1980.

ROUSSET Jean, *Le Lecteur intime : de Balzac au journal*, Paris, José Corti, 1986.

SAÏDAH Jean-Pierre, « Esquisse d'une poétique du vêtement chez Balzac », in *Vêtement et littérature*, éd. Frédéric Monneyron, Presses universitaires de Perpignan, 2001, p. 179-190.

SCHUEREWEGEN Frank, « Le prix de la lettre. Réflexions axiologiques », in *Balzac : Illusions perdues*, « l'œuvre capitale dans l'œuvre », éd. Françoise van Rossum-Guyon, Paris, CRIN, 18, 1988, p. 78-88.

SCHOENTJES Pierre, « Valeur(s) de l'ironie chez Balzac », in *Silhouettes de l'ironie*, Genève, Droz, 2007, p. 13-40.

SÉGINGER Gisèle, « L'étude de mœurs ou l'histoire indirecte d'une révolution. *Illusions perdues* de Balzac », in *Écriture(s) de l'histoire*, éd. Gisèle Séginger, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005, p. 35-53.

Site du Groupe International de Recherches Balzaciennes, Groupe ARTFL (Université de Chicago), Maison de Balzac (Paris). www.paris.fr/musees/balzac

Site universitaire généraliste créé à l'initiative du Groupe d'Etudes balzaciennes, hébergé sur le serveur de l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). <http://www.balzac-etudes.paris-sorbonne.fr/balzac/index.php>

SOMERSET Richard, « The Naturalist Balzac: The Relative influence of Cuvier and Geoffroy Saint-Hilaire », *French Forum*, vol. 27, n° 1, 2002, p. 105.

SOLOMON Nathalie, « Le rôle structurant de l'espace chez Balzac : le topos qui cache la forêt », in *Topographies romanesques*, éd. Audrey Camus et Rachel Bouvet, Presses universitaires de Rennes ; Presses de l'Université du Québec, « Interférences », p. 197-212.

STIERLE Karlheinz, « Tableau de Paris et drame de la ville : Balzac », in *La Capitale des signes. Paris et son discours* [1991], trad. Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 191-292.

STÖBER Thomas, « Du voir au savoir, des sens au sens : le regard de la modernité et ses figures chez Balzac », in *Envers balzaciens*, éd. Andrea del Lungo et Alexandre Péraud, Poitiers, La Licorne, 2001, p. 39-50.

Théâtre. Esthétique et poétique balzacienne, éd. Patrick Berthier, *L'Année balzacienne*, n° 2, 2001.

THÉRENTY Marie-Eve, « Quand le roman [se] fait l'article. Palimpseste du journal dans *Illusions perdues* », *Illusions perdues. Colloque de la Sorbonne*, éd. José-Luis Diaz et Alain Guyaux, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 233-244.

- « La représentation du journaliste chez Balzac », in *Balzac et la crise des identités*, éd. Emmanuelle Cullmann, José-Luis Diaz et Boris Lyon-Caen, Saint-Cyr-sur-Loire, Pirot, 2005, p. 125-138.

THÉRENTY Marie-Ève, LYON-CAEN Boris, « Balzac et la littérature zoologique. Sur les *Scènes de la vie privée et publique des animaux* », *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, éd. Aude Déruelle, mis en ligne sur le site internet du Groupe International de Recherches Balzaciennes en novembre 2013, <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>

TOLLEY Bruce, « Balzac et *La Caricature* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 61^e Année, n°1 (Janvier-Mars), 1961, p. 23-35.

VAN ROSSUM-GUYON Françoise, « La marque de l'auteur : l'exemple balzacien d'*Illusions perdues* », *Degrés*, n° 49-50, 1987.

- *Balzac. La littérature réfléchie. Discours et autoreprésentations*, Montréal, Paragraphes, 2002.

VANNIER Bernard, *L'inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Klincksieck, 1972.

YOUSIF Keri, *Balzac, Grandville and the Rise of Book Illustration*, Burlington, Ashgate, 2012.

Flaubert, l'art, la caricature et *L'Éducation sentimentale*

ADERT Laurent, *Les Mots des autres, Flaubert, Sarraute, Pinget*, Presses universitaires du Septentrion, 1996.

BARDÈCHE Maurice, *L'Œuvre de Flaubert*, Paris, Les Sept Couleurs, 1974.

BARTHES Roland, « Flaubert et la phrase », in *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 135-144.

BEM Jeanne, *Clefs pour L'Éducation sentimentale*, Tübingen, Gunter Narr Verlag ; Paris, Éditions J.-M. Place, 1981.

BERTHIER Philippe, « La Seine, le Nil et le voyage du rien », in *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Paris, SEDES-CDU, 1981, p. 3-16.

BORIE Jean, *Frédéric et les amis des hommes*, Paris, Grasset, 1995.

BROMBERT Victor, *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*, Princeton, University Press, 1966.

- « *L'Éducation sentimentale* : articulations et polyvalence », in *La Production du sens chez Flaubert*, actes du colloque de Cerisy la salle, juin 1974, Paris, 10/18, 1975, p. 55-84.

BRUNEAU Jean, « Le rôle du hasard dans *L'Éducation sentimentale* », *Flaubert, Europe*, n° spécial, 1969, p. 101-107.

CAMPION Pierre, « Roman et histoire dans *L'Éducation sentimentale* », *Poétique*, n° 85, 1991, p. 35-52.

CASTEX Pierre-Georges, *Flaubert : L'Éducation sentimentale*, Paris, SEDES, 1989.

CELLIER Léon, « Structure de *L'Éducation sentimentale* », in *Etudes de structure*, Paris, Les Lettres Modernes, 1964, p. 2-20.

CENTO Alberto, *Il realismo documentario nell'Éducation sentimentale*, Napoli, Editore Liguori, 1967.

COATES Carrol F., « Daumier and Flaubert : Examples of Graphic and Literary Caricature », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. IV, n° 3, 1976, p. 303-311.

COGNY Pierre, *L'Éducation sentimentale de Flaubert. Le monde en creux*, Paris, Larousse-Université, 1975.

CROUZET Michel, « Passion et politique dans *L'Éducation sentimentale* », in *Flaubert, la femme, la ville*, éd. Marie-Claire Bancquart, Paris, PUF, 1983, p. 39-76.

- « *L'Éducation sentimentale* et le "genre historique" », in *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Paris, SEDES-CDU, 1981, p. 77-110.

CZYBA Luce, « La caricature du féminisme de 1848 : de Daumier à Flaubert », in *Écrire au XIX^e siècle, recueil d'articles offert par ses amis collègues et disciples*, Paris, Les Belles lettres, 1998, p. 141-153.

DAUNAIS Isabelle, *Flaubert et la scénographie romanesque*, Paris, Librairie Nizet, 1993.

DE BIASI Pierre-Marc, « “Qu’est-ce que cela veut dire, la réalité ?” Le cryptage du réel dans *L’Éducation sentimentale* », in *Le Flaubert réel*, éd. Barbara Vinken et Peter Fröhlicher, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2009, p. 61-78.

- « Le musée imaginaire de Gustave Flaubert », in *Savoirs en récits I, Flaubert : la politique, l’art, l’histoire*, éd. Anne Herschberg Pierrot, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2010, p. 145-162.

- « Flaubert : une théorie de l’image », in *Voir, croire, savoir. Les épistémologies de la création chez Gustave Flaubert*, éd. Barbara Vinken, Anne Herschberg Pierrot et Pierre-Marc de Biasi, Berlin, Paris, De Gruyter, 2015, p. 3-29.

Dictionnaire Flaubert, éd. Gisèle Séginger, Paris, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », 2017.

Dictionnaire Gustave Flaubert, éd. Éric Le Calvez, Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaires et synthèses », 2017.

DORD-CROUSLÉ Stéphanie, MERCIER Félicie, « Les notes prises par Flaubert sur la revue *L’Artiste* », *Gustave Flaubert*, n° 7, *Flaubert et la peinture*, éd. Gisèle Séginger, Caen, Lettres modernes Minard, 2010, p. 255-309.

DUFOUR Philippe, *Flaubert et le pignouf. Essai sur la représentation romanesque du langage*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.

- *Flaubert ou la Prose du silence*, Paris, Nathan 1997.

- « Ce fut comme une disparition », in *Daniel es-tu là ? Mélanges fantomatiques en l’honneur de Daniel Sangsue*, éd. Cécile Guinand, Genève, La Baconnière, 2018, p. 45-59.

DUQUETTE Jean-Pierre, *Flaubert ou l’architecture du vide. Une lecture de L’Éducation sentimentale*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 1972.

- « Flaubert, l’histoire et le roman historique », *RHLF*, mai-juin 1975, p. 344-352.

EBGUY Jacques-David, « Nommer le plein, faire le vide. La représentation du coup d’État du 2 décembre 1851 dans *L’Éducation sentimentale* », in *Représenter l’événement historique*, éd. Cécile Huchard, Nancy, Éditions universitaires de Lorraine, 2012, p. 63-82.

EMPTAZ Florence, *Aux pieds de Flaubert*, Paris, Grasset, 2002.

FAIRLIE Alison, « Pellerin et le thème de l’art dans *L’Éducation sentimentale* », in *Flaubert, Europe*, n° spécial, 1969, p. 38-51.

- « Flaubert and some painters of his time », in *The Artist and the Writer in France, essays in honour of Jean Seznec*, éd. Francis Haskell, Athony Levi et alii., Oxford, Clarendon Press, 1974, p. 111-125.

- « Aspects de l’histoire de l’art dans *L’Éducation sentimentale* », *Flaubert, Revue d’histoire littéraire de la France*, numéro spécial, juillet-octobre 1981, p. 597-608.

FRÉNOIS Nicole, « La presse dans *L’Éducation sentimentale* », *Bulletin des amis de Flaubert*, n° 43, 1973, p. 32-40.

Flaubert. Revue de critique et génétique [en ligne], *Flaubert, les sciences de la nature et de la vie*, éd. Gisèle Séginger, n° 13, 2015. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2406>

GENETTE Gérard, « Silences de Flaubert », in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 223-243.

GEFEN Alexandre, « Du défaut de méthode dans les sciences : la satire des savoirs dans *Bouvard et Pécuchet* », in *Mauvais genre. La satire littéraire*, éd. Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah, *Modernités*, n° 27, 2008, p. 195-203.

GLEIZE Joëlle, « Le défaut de ligne droite », *Littérature*, n° 15, 1974, p. 75-87.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Grasset, « Pluriel », 1985.

GOMOT Guillaume, « Est-elle bête !... Rosanette : une figure animale de *L'Éducation sentimentale* ? », *Revue Flaubert* [en ligne], *Animal et animalité chez Flaubert*, éd. Juliette Azoulai, n° 10, 2010. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=60>

GOTHOT-MERSCH Claudine, « La parole des personnages », in *Travail de Flaubert*, éd. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1983, p. 199-221.

- « Portraits en antithèses dans les récits de Flaubert », in *Essais sur Flaubert en l'honneur du professeur Don Louis Demorest*, éd. Charles Carlut, Paris, Nizet, 1979, p. 285-311.

- « Méandres de la création flaubertienne : la Vatnaz dans les manuscrits de *L'Éducation sentimentale* », *Texte*, n° 7, 1988, p. 81-101.

- « Quand un romancier met un peintre à l'œuvre : le portrait de Rosanette dans *L'Éducation sentimentale* », in *Voix de l'écrivain, Mélanges offerts à Guy Sagnes*, éd. Jean-Louis Cabanès, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1996, p. 103-115.

GREEN Anne, « Ce n'est jamais ça... Écriture et photographie chez Flaubert » in *Flaubert et la théorie littéraire*, éd. Tanguy Loge et Marie-France Renard, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2005, p. 197-206.

GUINAND Cécile, « La Caricature littéraire : *L'Éducation sentimentale* de Flaubert », *Quêtes littéraires*, n° 5, *De l'image à l'imaginaire*, 2015, p. 65-77.

HERZFELD Claude, *Flaubert. L'Éducation sentimentale : minutie et intensité*, Paris, L'Harmattan, 2008.

HERSCHBERG-PIERROT Anne, « Le travail des stéréotypes dans les brouillons de la "prise des Tuileries" (*L'Éducation sentimentale*, III, 1), in *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Paris, SEDES, 1981, p. 43-61.

- *Le Dictionnaire des idées reçues de Flaubert*, Presses universitaires de Lille, « Problématiques », 1988.

HINDEMITH Gesine, « L'iconicité : une stratégie textuelle dans *L'Éducation sentimentale* », *Voir, croire, savoir. Les épistémologies de la création chez Gustave Flaubert*, éd. Barbara Vinken, Anne Herschberg Pierrot et Pierre-Marc de Biasi, Berlin, De Gruyter, 2014, p. 47-58.

LUKACS Georges, « Le romantisme de la désillusion », in *La Théorie du roman* [1920], trad. Jean Clairevoye, Paris, Gonthier, 1968, p. 109-131.

KINOCHI Takashi, « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », *Flaubert Revue critique et génétique* [en ligne], n° 11, *Les pouvoirs de l'image (I)*, éd. Anne Herschberg-Pierrot, 2014. URL : <http://flaubert.revues.org.2256>.

KNIGHT Diana, *Flaubert's Characters : The Language of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, « Cambridge Studies in French », 1985.

LANDVOGT Andrea S., « Caricature et citation : l'exemple de *Madame Bovary* », *Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes*, éd. Jeanne Bem et Uwe Dethloff, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006, p. 110-129.

LE CALVEZ Éric, « Structurer le topos et sa graphie. La description dans *L'Éducation sentimentale* », *Poétique*, n° 78, 1989, p.151-171.

- « Description, stéréotype, intertextualité (une analyse génétique de *L'Éducation sentimentale*) », *Romanic Review*, 84, n° 2, janvier 1993, p. 27-42.

- « Génétique et hypotextes descriptifs (la forêt de Fontainebleau dans *L'Éducation sentimentale*) », *Neophilologus*, n° 78, 1994, p. 219-232.

- *La Production du descriptif : exogenèse et endogenèse de L'Éducation sentimentale*, Amsterdam, Rodopi, 2002.

LECLERC Yvan, *Gustave Flaubert, L'Éducation sentimentale*, Paris, PUF, 1997.

Lectures de L'Éducation sentimentale, éd. Steve Murphy, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Didact. Français », 2017.

MASSON Bernard, « Paris dans *L'Éducation sentimentale* : rive gauche, rive droite », *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Paris, SEDES-CDU, 1981, p. 123-128.

- « L'épisode de Fontainebleau dans *L'Éducation sentimentale* », in *Flaubert e il pensiero del suo secolo*, Messina, Facoltà di lettere e filosofia, 1985, p. 51-63.

MOMBERT Sarah, « Les pisse-copie vus de Chavignolles. La presse périodique dans les dossiers de *Bouvard et Pécuchet* », *Revue Flaubert* [en ligne], n° 13, « Les dossiers documentaires de Bouvard et Pécuchet » : *l'édition numérique du creuset flaubertien*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé, 2013. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=128>

MITTERAND Henri, « Discours politique et politique du discours dans un fragment de *L'Éducation sentimentale* », in *La production du sens chez Flaubert*, actes du colloque de Cerisy la salle. Juin 1974, Paris, 10/18, 1975, p. 125-154.

- « Sémiologie flaubertienne : le Club de l'Intelligence », *Flaubert*, n° 1, Minard, 1984, p. 61-77.

- « “Les pantoufles de la bonne...” : la sémiologie de la dérision dans *L'Éducation sentimentale* », in *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, éd. Fabienne Bercegol et Didier Philippot, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 2006, p. 475-483.

NARR Sabine A., « Transgressions médiatiques : relation entre texte et image chez Flaubert », in *Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes*, éd. Jeanne Bem et Uwe Dethloff, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006, p. 56-76.

NEEFS Jacques, « Descriptions de l'espace et espaces de socialité », in *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Paris, SEDES-CDU, 1981, p. 111-122.

NEHR Harald, « Sehen im Klischee – Schreiben im Klischee. Zum Verhältnis von Wahrnehmung bildener Kunst und Künstler in Gustave Flaubert *Education sentimentale* », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/ Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, t. 27, n° 1-2, 2003, p. 117-130.

- « La signification du “rien”. A propos du style de *L'Éducation sentimentale* », in *Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes*, éd. Jeanne Bem et Uwe Dethloff, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006, p. 137-154.

OEHLER Dolf, *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1996.

PETIT Nathalie, « Le dossier “Journaux” : de *L'Éducation sentimentale* au “second volume” de *Bouvard et Pécuchet* », in *Editer le chantier documentaire de Bouvard et Pécuchet. Explorations critiques et premières réalisations numériques*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Stella Mangiapane et Rosa Maria Palermo di Stefano, Andrea Lippolis Editore, 2010, p. 187-205.

- « Le dossier “Journaux” : de la note documentaire à *L'Éducation sentimentale* », *Revue Flaubert* [en ligne], n° 13, *Les dossiers documentaires de Bouvard et Pécuchet. L'édition numérique du creuset flaubertien*, actes du colloque de Lyon, 7-9 mars 2012, éd. Stéphanie Dord-Crouslé, 2013. URL: <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=160>.

POULET Georges, « La pensée circulaire de Flaubert », in *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, p. 371-396.

Les pouvoirs de l'image (I et II), éd. Anne Herschberg Pierrot, *Flaubert, Revue critique et génétique* [en ligne], n° 11 et 12, 2014. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2219>

PROUST Marcel, « À propos du style de Flaubert » [1920], in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 586-600.

PROUST Jacques, « Structure et sens de *L'Éducation sentimentale* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 125, janvier-mars 1967, p. 67-100.

RAIMOND Michel, « Le réalisme subjectif dans *L'Éducation sentimentale* », in *Travail de Flaubert*, éd. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1983, p. 93-102.

RAITT Alan, « *L'Éducation sentimentale* et la pyramide », in *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Paris, SEDES-CDU, 1981, p. 129-142.

- « La décomposition des personnages dans *L'Éducation sentimentale* », in *Flaubert, la dimension du texte*, communications du Congrès international du centenaire de Flaubert organisé en mai 1980 par la Délégation culturelle française et la Section d'études françaises de l'université de Manchester, Manchester, University Press, 1982, p. 157-174.

- *Flaubert et le théâtre, Le Romantisme et après en France/Romanticism and after in France*, vol. 1, Berne, Peter Lang, 1998.

- *Gustavus Flaubertus Bourgeoisophobus, Flaubert and the Bourgeois Mentality*, Oxford ; Bern, Peter Lang, 2005.

Relire L'Éducation sentimentale, éd. Pierre Glaudes et Éléonore Reverzy, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres. Série Études dix-neuviémistes », 2017.

Revue Flaubert [en ligne], *Flaubert et les sciences*, éd. Sylvie Vatan, n° 4, 2004. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue4>

Revue Flaubert [en ligne], *Animal et animalité chez Flaubert*, éd. Juliette Azoulai, n° 10, 2010. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue10>

REY Pierre-Louis, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, 2005.

RICHARD Jean-Pierre, « La création de la forme chez Flaubert », in *Littérature et sensation, Stendhal, Flaubert*, Paris, Seuil, 1954, p. 137-252.

ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1998.

SAGNES Guy, « Tentations balzaciennes dans le manuscrit de *L'Éducation sentimentale* », *L'Année balzacienne*, n° 2, 1981, p. 53-64.

SANDRAS-FRAYSSE Agnès, « “Je n’entends pas le carthaginois” : caricatures et parodies liées à la publication de *Salammbô* », *Revue Flaubert* [en ligne], n° 9, *Flaubert et la confusion de genres*, éd. Sandra Glatigny et Juliette Azoulai, 2009. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=27>

SANGSUE Daniel, « Enquête sur une apparition (Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, I, 1) », *French Forum*, vol. 40, n° 2-3, 2015, p. 17-32.

SARTRE Jean-Paul, *L'Idiot de la famille*, 3 vol., Paris, Gallimard, 1971.

SAVY Nicole, « Arroi et désarroi : Flaubert et la tentation de l’art dans *L'Éducation sentimentale* », *Savoirs en récit. I, Flaubert : la politique, l’art, l’histoire*, éd. Anne Herschberg Pierrot, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Manuscrits Modernes », 2010, p. 163-178.

SÉGINGER Gisèle, *Flaubert, Une poétique de l’histoire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.

- « Forme romanesque et savoir. *Bouvard et Pécuchet* et les sciences naturelles », *Revue Flaubert* [en ligne], *Flaubert et les sciences*, éd. Florence Vatan, n° 4, 2004. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue4/02seginger.php>

- « Flaubert contre Flaubert. *L'Éducation sentimentale* et le système Bourdieu », in *Gustave Flaubert 5, dix ans de critique*, éd. Gisèle Séginger, Paris ; Caen, Lettres Modernes Minard, 2005, p. 87-117.

- « Théorie et critique : Balzac et la poétique flaubertienne du roman », in *Flaubert et la théorie littéraire, Hommage à Claudine Gothot-Mersch*, éd. Tanguy Logé et Marie-France Renard, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2005, p. 83-95.

- « Flaubert lecteur de Balzac. *L'Éducation sentimentale* ou la réinvention du roman », *Balzac, Flaubert. La genèse de l’œuvre et la question de l’interprétation*, éd. Kazuhiro Matsuzawa, Nagoya, Nagoya University Press, 2009, p. 67-74.

- *Flaubert : une éthique de l’art pur*, Caen, Lettres modernes Minard, 2010.

Site du Centre Flaubert, composante du laboratoire CÉRÉdI, à l'Université de Rouen, sous la responsabilité d'Yvan Leclerc. URL : www.univ-rouen.fr/flaubert

THIBAUDET Albert, *Gustave Flaubert* [1935], Paris, Gallimard, 1963.

TOOKE Adrianne, *Flaubert and the Pictorial Arts. From Image to Text*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Voir, croire, savoir, Les épistémologies de la création chez Gustave Flaubert, éd. Pierre-Marc de Biasi, Anne Herschberg Pierrot et Barbara Vinken, Berlin, De Gruyter, 2015.

WETHERILL Peter Michael, « C’est là ce que nous avons eu de meilleur », *Flaubert à l’œuvre*, éd. Raymonde Debray-Genette, Paris, Flammarion, « Textes et manuscrits », 1980, p. 37-68.

- « Paris dans *L'Éducation sentimentale* », in *Flaubert, la femme, la ville*, éd. Marie-Claire Bancquart, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 123-139.

- *L'Éducation sentimentale. Images et documents*, Paris, Classiques Garnier, 1985.

- « Flaubert : l'histoire de la fiction », in *Flaubert e il pensiero del suo secolo*, Messina, Facoltà di lettere e filosofia, 1985, p. 37-49.

YEE Jennifer, « “Like an apparition”: oriental ghosting in Flaubert's *Éducation sentimentale* », *French Studies*, vol. LXVII, n° 3, p. 340-354.

Critique littéraire

AMOSSY Ruth, « Types ou stéréotypes ? Les “Physiologies” et la littérature industrielle », *Romantisme*, n° 64, 1989, p. 113-123.

AMOSSY Ruth, ROSEN Elisheva, *Les Discours du cliché*, Paris, SEDES/CDU, 1982.

ANDRÈS Philippe, *La Fantaisie dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

ANSEL Yves, *Stendhal littéral. Lamiel*, Grenoble, Ellug, 2009.

ARNAR Anna, « Je suis pour... aucune illustration : le phénomène de rejet de l'illustration en France au XIX^e siècle », in *L'Illustration, Essais d'iconographie*, éd. Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men, actes du séminaire du CNRS 1993-1994, Paris, Klincksieck, 1999, p. 341-364.

ARON Paul, *Histoire du pastiche*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

ARON Paul, VIALA Alain, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2006.

Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France, éd. Peter Collier et Robert Lethbridge, New-Haven; London, Yale University Press, 1994.

AUERBACH Erich, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, « Tel », 1968.

AUGÉ Marc, DIDI-HUBERMAN Georges, ECO Umberto, *L'Expérience des images*, éd. Frédéric Lambert, Paris, INA Editions, « Les entretiens de MédiaMorphoses », 2011.

BACOT Jean-Pierre, *La Presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005.

BAILBÉ Joseph-Marc, « La transposition d'art chez Gautier et Janin », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°15, 1993, p. 133-152.

BAKHTINE Mickhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* [1970], trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, « Tel », 2010.

- *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978.

- *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984.

BARA Olivier, « Le rire subversif de Frédérick Lemaître/Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur », *Insignis*, n° 1, 2010, p. 9-23.

BARTHES Roland, BERSANI Léo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michaël, WATT Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1982.

BÉNICHOU Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïc dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1985.

BENJAMIN Walter, *Paris, Capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989.

- Charles Baudelaire, *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. et préface de Jean Lacoste, Paris, Payot, 1990.

BERCEGOL Fabienne, *La poétique de Chateaubriand. Le portrait dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Honoré Champion, 1997.

BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1940], éd. Frédéric Worms et Guillaume Sibertin-Blanc, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

BERTHELOT Sandrine, *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Honoré Champion, 2004.

BERTRAND Jean-Pierre, DURAND, Pascal, *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006.

BOHAC Barbara, « Poésie lyrique et caricature dans les *Odes funambulesques* de Théodore de Banville », *Études françaises*, vol. 51, n° 3, 2015, p. 27-52.

BONNET Gilles, « Des ombres au tableau : *mimesis* et caricature », in *Huysmans à côté et au-delà*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, éd. Jean-Pierre Bertrand, Sylvie Duran et Françoise Grauby, Leuven, Peeters ; Vrin, 2001, p. 337-359.

BONNIER DE LA CHAPELLE Catherine, PARMÉNIE Antoine, P.-J. Hetzel (Stahl). *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs*, Paris, Albin Michel, 1953.

BISHOP Lloyd, *Romantic Irony in French Literature, From Diderot to Beckett*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1989.

BLIN Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1954.

BLUM Harold, *L'Angoisse de l'influence*, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

BOURGEOIS René, *L'Ironie romantique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974.

BROGNIEZ Laurence, *Préraphaélisme et symbolisme. Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2003.

BRUGIÈRE Bernard, *Les Figures du corps*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1991.

CABANÈS Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, 2 vol., Paris, Klincksieck, 1991.

- *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

- « La fantaisie et le grotesque : éléments d'un double jeu », in *Esthétique du rire*, éd. Alain Vaillant, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 207-258.

CABANNE Pierre, *La Main et l'esprit. Artistes et écrivains du XVIIIe siècle à nos jours : destins croisés*, Paris, Éditions de l'Amateur, « Regards sur l'art », 2002.

Le Caprice, éd. Guillaume Peureux, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

CARAMASCHI Enzo, *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionnisme*, Paris, Nizet ; Fasano, Schena, 1985.

CHAISEMARTIN Amélie de, *Créer des types. La caractérisation des personnages dans les romans de la seconde génération romantique en France (1830-1848)*, thèse sous la direction de Bernard Vouilloux, Université Paris Sorbonne, 2016.

CHAMPFLEURY Jules François Félix Husson dit, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857.

CHARAUDEAU Patrick, « Des catégories pour l'humour », in *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, éd. Maria Dolorès Vivero Garcia, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 9-43.

- « De l'ironie à l'absurde et des catégories aux effets », in *Frontières de l'humour*, éd. Maria Dolorès Vivero Garcia, Paris, L'Harmattan, « Sémantiques », 2013, p. 13-26.

CHRISTIN Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.

- « Le texte et l'image », *L'Illustration, Essais d'iconographie*, éd. Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men, actes du séminaire du CNRS 1993-1994, Paris, Klincksieck, 1999, p. 21-38.

La Civilisation du journal. Une histoire de la presse, éd. Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Eve Thérenty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.

COMBE Dominique, « "L'universel reportage"... "Nul n'échappe, décidément, au journalisme" », *Recherches et travaux*, n° 65, 2004, p. 125-133.

COMMENT Bernard, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

Comparatisme et intermédialité, Comparatism and Intermediality, Réflexions sur la relativité culturelle de la pratique intermédiaire, Reflections on the cultural relativity of intermedial practice, éd. Claude Paul et Eva Werth, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015.

COURTES Joseph, *Du visible au lisible : initiation à la sémiotique du texte et de l'image*, Bruxelles, De Boeck Université, 1995.

CUNO James Bash, *Charles Philipon and la Maison Aubert : the Business, Politics, and Public of Caricature in Paris, 1820-1840*, Cambridge, Harvard University, 1985.

CZYBA Luce, « Baudelaire et la caricature française », *Literales. Art et Littérature*, Université de Besançon, 1994, p. 93-125.

- « George Sand et la caricature », *Les Amis de George Sand*, n° 16, 1995, p. 5-20.

- « Paris et la Lorette », *Écrire au XIX^e siècle, recueil d'articles offert par ses amis, collègues et disciples*, Paris, Les Belles Lettres, 1998 p. 41-56.

DÄLLENBACH Lucien, *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001.

DEFAYS Jean-Marc, *Le Comique : principes, procédés, processus*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

DIAZ José-Luis, *L'Écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

- « Le Magasin des Muses », *Le Magasin du XIX^e siècle, La femme auteur*, éd. François Kerlouégan, n° 1, 2011, p. 45-52.

Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France de 1814 à 1914, 2 vol., éd. Philippe Hamon et Alexandrine Viboud, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

DIDEROT Denis, *Œuvres, Esthétique-Théâtre*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, t. IV.

Le Discours réaliste, Poétique, n° 16, 1973.

DUBOIS Jacques, *Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.

- *Les Romanciers du réel, de Balzac à Simenon*, Seuil, « Points », 2000.

DUFOUR Philippe, *Le Réalisme. De Balzac à Proust*, Presses Universitaires de France, 1998.

- *La Pensée romanesque du langage*, Seuil, « Poétique », 2004. FIZAINE Jean-Claude, « Les Romantismes et la révolution de Juillet », *Romantisme*, n° 28-29, 1980, p. 29-46.

- *La Littérature des images*, Genève, La Baconnière, 2016.

DUPAS Solenn, « Poétique et politique de l'allégorie en vers : à propos du "Monstre" de Verlaine », *Romantisme*, n° 140, 2008, p. 85-98.

DUPRAT Annie, « Mise en images, mise en icône : la caricature française contextualisée » in *Hermès, Dérision-Constestation*, n° 29, 2001, p. 25-32.

DUVAL Sophie, MARTINEZ Marc, *La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000.

EDWARDS Peter J., « L'Artiste (1831-1904) », *Romantisme*, n° 67, 1990, p. 111-118.

EMELINA Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991.

En revenant de la revue. La revue de fin d'année au XIX^e siècle, éd. Romain Piana, Olivier Bara, Jean-Claude Yon, *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 266, 2015.

ERRE Fabrice, « Art et peinture dans *La Silhouette*, 1830-1831 », in *Peinture et caricature*, actes du colloque de Brest, 13-15 mai 2004, éd. Alain Deligne et Jean-Claude Gardes, *Ridiculousa*, n° 11, 2004, p. 51-59.

- « L'invention de l'écriture satirique périodique », *Orages*, n° 7, 2008, p. 103-118.

Esthétique du rire, éd. Alain Vaillant, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012.

La Fantaisie post-romantique, éd. Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 2003.

Figures de la figure, Sémiotique et rhétorique générale, éd. Sémir Badir et Jean-Marie Klinkenberg, Presses universitaires de Limoges, 2008.

FORTASSIER Rose, *Les Écrivains français et la mode : de Balzac à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

FOUGÈRE Marie-Ange, « Jules Janin : entre fantaisie et facilité », in *La Fantaisie post-romantique*, éd. Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 2003, p. 343-356.

- *Le Rire de Rabelais au XIX^e siècle, Histoire d'un malentendu*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009.

Les Français peints par eux-mêmes, Panorama du XIX^e siècle, catalogue rédigé et établi par Ségolène Le Men et Luce Abélès, avec la participation de Nathalie Preiss, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

- FROIDEVAUX Gérald, *Baudelaire. Représentation et modernité*, Paris, José Corti, 1989.
- FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], Paris, Gallimard, 1992.
- *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* [1927], trad. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1997.
- FUGIER Anne-Marie, *Les Romantiques. Figures de l'artiste 1820-1848*, Paris, Hachette littératures, 1998.
- GAUTIER Théophile, *Les Grotesques*, Paris, Michel Lévy frères, 1853.
- *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 vol., Paris, Hetzel, 1858-59.
 - *Histoire du romantisme*, suivi de *Quarante portraits romantiques*,  d. Adrien Goetz, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2011.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris,  ditions du Seuil, 1982.
- *Seuils*, Paris,  ditions du Seuil, 1987.
 - *Figures I-V*, Paris,  ditions du Seuil, 1996-2002.
- GENGEMBRE Gérard, *Le Réalisme et le naturalisme en France et en Europe*, Paris, Pocket, 2004.
- GERVAIS Thierry, « Imaging the world. *L'Illustration*: the birth of the French illustrated press and the introduction of photojournalism in the mid-19th century », *Medicographia*, vol. 27, né 1, 2005, p. 97-106.
- GIRIBONE Jean-Luc, *Le Rire  trange, Bergson avec Freud*, Paris,  ditions du Sandre, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 2008.
- GLINOER Anthony, LAISNEY Vincent, *L'âge des cénacles. Confraternit s littéraires et artistiques au XIX  siècle*, Paris, Fayard, 2013.
- Les Goncourt et la caricature*, *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, né 24, 2018.
- GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.
- GRAUBY Françoise, *Le Corps de l'artiste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002.
- GROJNOWSKI Daniel, « Comique littéraire et théorie du rire », *Romantisme*, né 74, 1991, p. 3-13.
- *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.
 - *La Muse parodique*, Paris, José Corti, 2009.
- GUINAND Cécile, « "Bonjour, Monsieur Courbet !!!" Banville rencontre Courbet sur les voies de la parodie », *Poétique*, né 174, 2013, p. 289-309.
- HAMON Philippe, « Un discours contraint », in *Littérature et réalité*,  d. Roland Barthes et alii., Seuil, « Points », 1982, p. 117-181.
- *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
 - *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
 - *Imageries : littérature et image au XIX  siècle*, Paris, José Corti, 2007.

- *Puisque réalisme il y a*, Genève, La Baconnière, « Langages », 2015.

HANNOOSH Michele, *Baudelaire and Caricature. From the Comic to an Art of Modernity*, The Pennsylvania State University Press, 1992.

HEINICH Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, Éditions La Découverte, 2000.

- *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

HERNIKAT SCHALLER Laura, *Parodie et pastiche dans l'œuvre poétique de Théodore de Banville*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

HIDDLESTON James A., « Les poèmes en prose de Baudelaire et la caricature », *Romantisme*, n° 74, 1991, p. 57-64.

Histoire de la criminologie française, éd. Laurent Mucchielli, Paris, L'Harmattan, 1994.

Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la belle époque, éd. Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, Fayard, 1990.

Histoire générale de la presse française, éd. Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou, 5 vol., Paris, Presses universitaires de France, 1969-1976.

HOEK Leo H., « La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique », in *Rhétorique et image*, textes en hommage à Aron Kibédi Varga, éd. Léo H. Hoek et Kees Meerhoff, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 65-82.

HOUDEBINE-GRAVAUD Anne-Marie, « De la parodie dans la caricature et le dessin de presse (entre intertextualité, interdiscursivité et intericonicité) », in *Frontières de l'humour*, éd. Maria Dolorès Vivero Garcia, Paris, L'Harmattan, « Sémantiques », 2013, p. 63-89.

HUGO Victor, « Préface de Cromwell », éd. Anne Ubersfeld, in *Œuvres complètes, Critique*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 3-44.

HUTCHEON Linda, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 140-155.

- *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana, University of Illinois, 2000.

IEHL Dominique, *Le Grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1997.

L'Illustration, Essais d'iconographie, éd. Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men, actes du séminaire du CNRS 1993-1994, Paris, Klincksieck, 1999.

L'Image à la lettre, éd. Nathalie Preiss et Joëlle Raineau, Paris, Éditions des Cendres ; Paris-Musées, 2005.

Images et récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédialité, éd. Bernard Guelton, Paris, L'Harmattan, « Série Esthétiques », 2013.

L'Invention du XIX^e siècle. Le XIX^e siècle par lui-même (littérature, histoire, société), éd. Alain Corbin, Pierre Georgel, Stéphane Guégan, Stéphane Michaud, Max Milner et Nicole Savy, Paris, Klincksieck ; Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.

L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine, éd. Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, Paris, Garnier, 2013.

ISAACSON Joel, « Impressionism and Journalistic illustration », *Arts Magazine*, n° 56, 1982, p. 95-115.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1976.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

JACKOBSON Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, « Points », 1973.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, « Champs Flammarion », 1964.

JAUBERT Anna, « La figure et le dess(e)in. Les conditions de l'acte ironique », *L'Information grammaticale*, n° 137, mars 2013, p. 29-35.

JEANDILLOU Jean-François, *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraire*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.

JONES Louisa E., *Sad Clowns and Pale Pierrots. Literature and the Popular Comic Arts in 19th-Century France*, Lexington, French Forum, 1984.

Les Journalistes, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, 9 décembre 1986-6 mars 1987, éd. Chantal Georgel, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1986.

JUNOD Philippe, « Du péché de littérature chez les peintres : origines et portée d'un débat », in *Chemins de traverse. Essais sur l'histoire des arts*, Gollion, Infolio éditions, 2007, p. 203-224.

KIBÉDI VARGA Aron, « Un métadiscours indirect : le discours poétique sur la peinture », in *La littérature et ses doubles*, éd. Leo H. Hoek, Groningen, CRIN, 1985, p. 19-35.

- *Discours, récit, image*, Liège ; Bruxelles, P. Mardaga, 1989.

KLINKENBERG Jean-Marie, « La relation texte-image. Essai de grammaire générale », *Bulletin de la Classe des Lettres*, Académie royale de Belgique, 6^e série, t. XIX, 2008, p. 21-79

KOPP Robert, « La caricature, une “fleur du mal” ? Autour de Baudelaire et de Champfleury », *Ridiculous, Jules Champfleury*, n° 9, 2002, p. 53-74.

LABARTHE Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999.

LASCAR Alex, « La grisette dans les romans et les Physiologies (1825-1850) : une incarnation de Paris. Nuances et ambiguïté d'un stéréotype », in *La Vie parisienne, une langue, un mythe, un style*, III^e congrès de la SERD, Paris, 7-9 juin 2007, actes édités par Aude Déruelle et José-Luis Diaz sur le site de la SERD. URL : <http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/vieparisienne.html>

Lectures du panorama, éd. Sophie Lefay, *Revue des Sciences humaines*, n° 294, 2009.

LESCART Alain, *Splendeurs et misères de la grisette. Évolution d'une figure emblématique*, Paris, Honoré Champion, 2008.

LHERITIER Andrée, « Les Physiologies », *Études de presse*, vol. IX, n° 17, 1957, p. 1-58.

LHERITIER Andrée, PRINET Jean, PICHOS Claude, HUON Antoinette, STREMOOUKHOFF Dimitri, *Les Physiologies*, Paris, Université de Paris, 1958.

LICHTENSTEIN Jacqueline, « La comparaison des arts », in *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles* [en ligne], éd. Barbara Cassin, Paris, Seuil ; Robert, 2003. URL : <http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil0.html>

Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon, éd. Vincent Jouve et Alain Pagès, Paris, L'Improviste, 2005.

LILTI Antoine, *Figures publiques, L'invention de la célébrité 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.

Littérature et réalité, éd. Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre et Ian Watt, Paris, Seuil, « Points », 1982.

LOUVEL Liliane, « Nuances du pictural », *Poétique*, n° 126, 2001, p. 175-189.

- *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

- *Texte/image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

LYON-CAEN Judith, « Saisir, décrire, déchiffrer : les mises en texte du social sous la monarchie de Juillet », *Revue historique*, n° 630, 2004, p. 303-331.

- « Louis Reybaud panoramiste », *Romantisme*, n° 136, 2007, p. 27-38.

MARTIN Jean-Pierre, *Les Écrivains face à la doxa ou Du génie hérétique de la littérature*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2011.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.

Mauvais genre. La satire littéraire, éd. Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah, *Modernités*, n° 27, 2008.

MCLEES Ainslie A., *Baudelaire's « Argot Plastique ». Poetic Caricature and Modernism*, Athènes, University of Georgia Press, 1989.

MECHOULAN Eric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1, 2003, p. 9-27.

MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, Paris, Éditions des Cahiers intempestifs, « Lieux littéraires », 2003.

MINOIS Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000. MITTERAND Henri, *Le Regard et le signe, Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.

- *L'Illusion réaliste*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

Modernités, n° 5 et 6, *Ce que modernité veut dire*, éd. Yves Vadé, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1994.

MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

MONTIER Jean-Pierre, *À l'œil, des interférences textes/images en littérature*, Presses universitaires de Rennes, 2007.

MOSER Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », *Intermédialité et Socialité*, éd. Marion Fröger et Jügren E. Müller, Münster, Nodus, 2006, p. 69-92.

MOURA Jean-Marc, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

- « Poétique comparée de l'humour », in *Esthétique du rire*, éd. Alain Vaillant, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 309-325.

MÜLLER Jürgen E., « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n° 16, 2006, p. 99-110.

MURPHY Steve, « Chant de guerre parisien : essai d'archéologie symbolique », *Parade sauvage. Revue d'études rimbaldiennes*, n° 7, 1991, p. 1-61.

- *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Paris ; Lyon, CNRS ; Presses universitaires de Lyon, 1991.

- *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Honoré Champion, 2003.

- *Rimbaud et la Commune. Microlectures et perspectives*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

ORTEL Philippe, « Le poème en prose généré par l'image (Baudelaire et Banville) », *La Licorne, L'Image génératrice de textes de fiction*, n° 35, 1995, p. 63-75.

- *Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2008.

PERRIN Laurent, *L'Ironie mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, Kimé, 1996.

Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours, éd Catherine Dousteysier-Khoze et Floriane Place-Verghnes, Berne, Peter Lang, 2006.

Poétiques du burlesque, éd. Dominique Bertrand, actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 22-24 février 1996, Paris, Honoré Champion, « Varia », 1998.

Le Portrait, Romantisme, n° 176, 2017.

RIFFATERRE Michaël, *Essais de stylistique structurale*, trad. Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971.

PARINET Élisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine : XIX^e et XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Histoire », 2004.

La petite presse, éd. Jean-Didier Wagneur, *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n° 19, 2005.

PIANA Romain, « Du périodique à la scène, et retour. La revue de fin d'année illustrée », *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, éd. Evaghelia Stead et Hélène Védrine, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 183-206.

- « L'imaginaire de la presse dans la revue théâtrale », *Presse et scène au XIX^e siècle. Relais, reflets, échanges*, éd. Olivier Bara et Marie-Ève Thérénty, actes de colloque publiés sur le site Médias19, 2012. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=1283>

PICH Edgard, « De la caricature comme vision du monde : *La Lanterne magique* ou les proses funambulesques de Banville », *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n° 9-10, 1992, p. 161-178.

PICHOIS Claude, *Auguste Poulet-Malassis. L'Editeur de Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996.

PIERRAT Emmanuel, *Les Lorettes. Paris, capitale mondiale des plaisirs au XIX^e siècle*, New-York ; Paris, Le Passage, 2013.

PINSON Guillaume, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Garnier, 2013.

Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie, Recherches et travaux, n°65, 2004.

PREISS Nathalie, « Les Physiologies au XIX^e siècle et la mode. De la poésie comique à la critique », *L'Année balzacienne*, 1984, p. 157-172.

- « Le type dans les *Physiologies* », *L'Illustration, Essais d'iconographie*, éd. Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men, actes du séminaire du CNRS 1993-1994, Paris, Klincksieck, 1999, p. 331-338.

- *Les « Physiologies » en France au XIXe siècle. Etude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Éditions Inter-Universitaires, 1999.

- *De la poire au parapluie : physiologies politiques*, Paris, Honoré Champion, 1999.

- *Pour de rire ! La blague au XIXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2002.

- « Le cheval de Troie est de retour : la blague dans le *Journal des Goncourt* », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 10, 2003, p. 211-232.

PREISS Nathalie, STIÉNON Valérie, « “Croqués par eux-mêmes” Le panorama à l'épreuve du panoramique », *Interférences littéraires*, n° 8, 2012, p. 7-14.

Presse & Plumes, Journalisme et littérature au XIXe siècle, éd. Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde, 2004.

Presse et scène au XIXe siècle. Relais, reflets, échanges, éd. Olivier Bara et Marie-Ève Thérénty, articles publiés sur le site Médias19, 2012. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=1283>

REFORT Lucien, *La Caricature littéraire*, Paris, Armand Colin, 1932.

La Représentation dans la littérature et les arts, éd. Pierre Glaudes, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999.

Revue de la BnF, n°19, *La Petite presse*, 2005.

Les Revues satiriques françaises, éd. Jean-Claude Gardes, *Ridiculosa*, n° 18, 2011.

RIFFATERRE Michaël, *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1994.

Le Rire moderne, éd. Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013.

Romantisme, Rire et rires, n° 74, 1991.

ROQUE Georges, « Esquisse d'une rhétorique des interactions verbo-iconiques », *Images Re-vues* [en ligne], hors-série n° 5, *Après le tournant iconique*, 2016. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3434>

ROSE Margaret A., *Parody : Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

ROSEN Elisheva, « Grotesque, modernité », *Romantisme*, n° 74, 1991, p. 23-28.

- *Sur le grotesque, l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991.

- « Dans le voisinage de la presse : satire et roman chez Balzac et chez Proust », in *Mauvais genre. La satire littéraire*, éd. Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah, *Modernités*, n° 27, 2008, p. 299-312.

ROSSET Clément, *Le Réel, Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

SADOUN-ÉDOUARD Clara, *Le roman de La Vie parisienne. Presse, genre, littérature et mondanité (1863-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2018.

SAMINADAYAR-PERRIN Corinne, *Les Discours du journal, Rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836-1885)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003.

- « L'événement littéraire dans la fiction : une représentation critique », in *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle*, éd Corinne Saminadayar-Perrin, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 93-112.

SANGSUE Daniel, *Le Récit excentrique. Gautier – De Maistre – Nerval – Nodier*, Paris, José Corti, 1987.

- « “Le grand fléau qui nous rend tous malades...” Représentations du journalisme au XIX^e siècle », *Recherches et travaux*, n° 48, 1995, p.121-137.

- « Fantaisie, excentricité et réalisme chez Champfleury », in *La Fantaisie post-romantique*, éd. Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Cribles », 2003, p. 191-206.

- « Parodie et mystification. Les rejetons de Joseph Delorme », in *Mélire ? Lecture et mystification*, éd. Nathalie Preiss, Paris, Éditions L'Improviste, 2006.

- *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.

- « De la parodie dans ses rapports avec la blague et la supercherie », *Revue de la BNF*, 2009, n° 32, p. 32-35.

SARRAZIN Bernard, *Le Rire et le sacré. Histoire de la dérision*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

SCHAPIRO Meyer, *Les Mots et les images*, préface d'Hubert Damisch, « La peinture aux prises avec les mots », Paris, Macula, 2000.

SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

SEZNEC Jean, *Literature and the visual arts in nineteenth century France*, Hull, University of Hull Press, 1963.

SILHOUETTE Marielle, « Le grotesque entre la marge et le cadre », *Le Rire au corps, Grotesque et caricature*, éd. Christian-Marc Bosseno, Frank Georgi et Marielle Silhouette, *Sociétés et Représentations*, n° 10, Paris, CREDHESS, 2000, p. 9-21.

SPERBER Dan, WILSON Deirdre, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 399-412.

STAROBINSKI Jean, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1989.

STEAD Evanghélia, « Sur un phénomène d'immixtion : le texte et l'image dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Le Comparatisme aujourd'hui*, éd. Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Moura, Lille, Université de Lille III, « Travaux et Recherches », 1999, p. 145-182.

- « Les gravures textuelles : un genre littéraire », *Romantisme*, n° 118, 2002, p. 113-132.

STEPHENS Sonya, « “Argot littéraire, argot plastique”. Caricature in Baudelaire's Prose Poems », *Australian Journal of French Studies*, vol. XXX, 1993, p. 197-206.

STIÉNON Valérie, « Le type et l'allégorique : négociations panoramiques », *Romantisme*, L'allégorie, n° 152, 2011, p. 27-38.

- *La Littérature des physiologies : sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

- « Modernités du rire de réemploi. Les “Physiologies” ou l’art d’accommoder les restes », in *Le Rire moderne*, éd. Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 251-264.

STOHLER Vincent, « Du type au stéréotype : analyse des modalités d’insertion des stéréotypes des physiologies dans *Bouvard et Pécuchet* », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n° 17, 2009, *Stéréotype et narration littéraire*. URL : <http://narratologie.revues.org/1184>.

SULLIVAN Courtney A., « “Cautériser la plaie” : The Lorette as Social Illness in the Goncourt and Eugène Sue », *Nineteenth Century French Studies*, vol. 37, n° 3 et 4, 2009, p. 247-261.

SUTER Patrick, *Le Journal et les Lettres. De la presse à l’œuvre*, Genève, MétisPresses, 2010.

TEICHMANN Elizabeth, *La Fortune d’Hoffmann en France*, Genève, Droz, 1961.

Texte/Image : nouveaux problèmes, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, éd. Liliane Louvel et Henri Scepi, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

THÉRENTY Marie-Ève, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle », *Revue d’histoire littéraire de la France*, 2003, n°3, p. 625-635.

- *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1929-1836)*, Paris, Honoré Champion, 2003.

- « Le petit journal littéraire à l’époque romantique », *Revue de la BNF*, n°19, 2005, *La petite presse*, p. 7-12.

- *La Littérature au quotidien. Poétique journalistique au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2007.

- « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, n° 143, 2009, p. 109-115.

- « Un comique “trans” : Robert Macaire. Transmédialité et transgénéricité d’une figure nationale », *Insignis, Trans*, éd. Christine Marcandier et Vincent Vivès, n° 1, 2010, p. 25-35.

THÉRENTY Marie-Ève, VAILLANT Alain, *1836 : l’an I de l’ère médiatique, Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde, 2001.

THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *Réalisme et naturalisme*, Paris, Hachette, 1998.

TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, « Points », 1970.

- *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1981.

TORTONESE Paolo, *L’Homme en action. La représentation littéraire d’Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

VAILLANT Alain, « Le vers à l’épreuve du journal », *Recherches et travaux*, n° 65, 2004, p. 11-17.

- *La Crise de la littérature. Romantisme et modernités*, Grenoble, Ellug, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005.

- *Baudelaire poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

- « La genèse de la littérature moderne (1800-1836) : autonomisation ou médiatisation ? », *Orages*, n° 7, 2008, p. 119-140.

- « Le lyrisme de l'ironie », in *Esthétique du rire*, éd. Alain Vaillant, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 277-306.

- *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS, 2016.

VIEGNES Michel, « Blagueurs nihilistes et poètes démiurges : quelques réflexions sur la poésie comique », *Humoresques, Poésie et comique*, n°13, 2001, p. 5-20.

VOUILLLOUX Bernard, « Du réalisable. Portrait, réalisme, détail : à propos des *Illustres françaises* », *Champ du signe*, n° 3, 1993, p. 73-110.

- « Des deux statuts rhétoriques de l'image et peut-être d'un troisième », *Rhétorique et image, textes en hommage à Aron Kibédi Varga*, éd. Léo H. Hoek et Kees Meerhoff, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 100-115.

- *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1997.

- « Texte et image ou verbal et visuel ? », in *Texte/Image : nouveaux problèmes*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, éd. Liliane Louvet et Henri Scepi, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 17-31.

- *Écritures de la fantaisie : grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Hermann, 2008.

- *Un art sans art. Champfleury et les arts mineurs*, Lyon, Fage Éditions, 2009.

- « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », *Textimage, Varia 3*, 2013, p. 1-15.

Histoire de l'art et de la caricature

ADHÉMAR Jean, *Honoré Daumier*, Paris, P. Tisné, 1954.

- *L'Œuvre graphique complète de Grandville*, Paris, A. Hubschmid, 1975.

ALEXANDRE Arsène, *L'Art du rire et de la caricature*, Paris, Quantin, 1892. ALLARD Paul, « Satire des mœurs et critique sociale dans la caricature française de 1835 à 1848 », in *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, éd. Philippe Régner, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 171-181.

BACHOLLET Raymond, « La revue satirique illustrée », *Le Collectionneur français*, n° 154, février 1979, p. 11-13.

BARIDON Laurent, GUÉDRON Martial, *Corps et Arts, Physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999.

- *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2009.

- « Caricaturer l'art : usages et fonctions de la parodie », in *L'Art de la caricature*, éd. Ségolène Le Men, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 87-108.

BASSY Alain-Marie, « Images en abyme. Prudhomme-Monnier-Prudhomme », in *L'Image à la lettre*, éd. Nathalie Preiss et Joëlle Raineau, Paris, Éditions des Cendres ; Paris-Musées, 2005, p.109-135.

BAYARD Émile, LÉANDRE Charles, MORIN Louis, *La Caricature et les caricaturistes, ouvrage orné de nombreux dessins des principaux artistes et de portraits par l'auteur*, Paris, Delagrave, 1900.

Benjamin Roubaud et le « Panthéon charivarique », catalogue d'exposition rédigé par Ségolène Le Men et Valérie Guillaume, Maison de Balzac, 1988.

BÉRALDI Henri, *Les Graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, L. Conquet, 12 vol., 1885-1892.

BERTAUD Jean-Paul, FORREST Alan, JOURDAN Annie, *Napoléon, le monde et les Anglais : guerre des mots et des images*, Paris, Autrement, 2004.

Bibliographie française de l'image satirique [en ligne], éd. Hélène Duccini, Brest, 2008.
URL : http://eiris.imadiff.net/fmi/iwp/cgi?-db=Biblio_EIRIS.fp7&-loadframes).

BORNEMANN Bernd, SEARLE Ronald, ROY Claude, *La Caricature : art et manifeste du XVI^e siècle à nos jours*, Genève, Skira, 1974.

BOSCH-ABELE Suzanne, *La Caricature (1830-1835), Katalog und Kommentar*, 2 vol. , thèse de doctorat, Weimar, 1997.

BOSSE Monika, STOLL André, « Censure et représentation des barbares : les stratégies subversives de Daumier sous le Second Empire », in *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, éd. Philippe Régner, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 299-313.

BOURNETON Alain, *Gavarni, un artiste aux Pyrénées*, Toulouse, Milan, 1993.

BUCHINGER-FRÜH Marie Luise, *Karikatur als Kunstkritik, Kunste und Künstler in der Salonkarikatur des «Charivari» zwischen 1850 und 1870*, Paris, Peter Lang, 1989.

BUCHINGER-FRÜH Marie Luise, « La peinture du Second Empire dans les caricatures du Charivari », in *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, éd. Philippe Régner, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 338-344.

CABANNE Pierre, *Honoré Daumier, témoin de la comédie humaine*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1999.

Cahiers Daumier, bulletin de l'Association des amis d'Honoré Daumier, depuis 2007.

Caricadoc. Iconothèque caricaturale en ligne. URL: <http://www.caricadoc.com/>

Caricatures&caricature. Actualité-recherche sur l'histoire de la caricature politique et du dessin de presse, portail fondé en 2007 par Guillaume Doizy. URL : <http://www.caricaturesetcaricature.com/>

Caricatures politiques 1829-1848 : de l'éteignoir à la poire, éd. Philippe Régner, catalogue de l'exposition à Châtenay-Malabry, Maison de Chateaubriand, 1994.

La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?, éd. Philippe Régner, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996.

La Caricature... et si c'était sérieux ? Décryptage de la violence satirique, éd. Marie-Mélie Delgado, Paris, Nouveau Monde, 2015.

CHABANNE Thierry, *Les Salons caricaturaux*, Paris, Réunion des musées nationaux, « Les Dossiers du musée d'Orsay », n° 41, 1990.

CHABEUF Henri, *Stop (Louis Morel-Retz) 1825-1899*, Dijon, Nourry, 1900.

CHADEFAUX Marie-Claude, « Le Salon caricatural de 1846 et les autres salons caricaturaux », *Gazette des Beaux-Arts*, Année 110, t. 71, 1968, p. 161-176.

CHARBON Paul, *Gavarni, La Boîte aux lettres et autres œuvres*, Strasbourg, Jean-Pierre Gys, 1982.

Charlet : aux origines de la légende napoléonienne, 1792-1845, catalogue d'exposition, La Roche-sur-Yon, Musée municipal ; Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Paul-Marmottan, 2008-2009, Paris, Bernard Giovanangeli Éditeur, 2008.

CHEVREL Claudine, *Caricature, presse satirique : 1830-1918*, Paris, Bibliothèque Forney, 1979.

CHOTARD Loïc, *Nadar : caricatures et photographies*, Paris, Paris-Musées, 1990.

CLARK Timothy J., *Le Bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, trad. Carole Lacovella, Villeurbanne, Art éditions, 1992.

CUNO James, « Charles Philipon : The Education of a Caricaturist and the Politics of Transformation », *Proceedings of the Consortium on Revolutionary Europe*, 1985, p. 85-98.

- « Violence, satire et types sociaux dans les arts graphiques durant la monarchie de Juillet », *L'Illustration, Essais d'iconographie*, éd. Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men, actes du séminaire du CNRS 1993-1994, Paris, Klincksieck, 1999, p. 285-310.

Dantan jeune. Caricatures et portraits de la société romantique, catalogue d'exposition rédigé par Philippe Sorel, Maison de Balzac, 1989.

Daumier (1808-1879), catalogue d'exposition, Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada ; Paris, galeries nationales du Grand Palais ; Washington, The Phillips Collection, juin 1999-mai 2000, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999.

Daumier, L'écriture du lithographe, catalogue d'exposition, éd. Valérie Sueur-Hermel, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008.

DAYOT Armand, *Les Maîtres de la caricature française au XIX^e siècle*, Paris, Quantin, 1888.

DEBERDT Raoul, *La Caricature et l'humour français au XIX^e siècle*, Paris, Larousse, 1898.

DELIGNE Alain, « Comment penser ensemble peinture et caricature », in *Peinture et caricature*, actes du colloque de Brest, 13-15 mai 2004, *Ridiculous*, n°11, 2004, p. 11-25.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image, Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

- *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

DOIZY Guillaume, HOUDRÉ Jacky, *Bêtes de pouvoir. Caricatures du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Nouveau Monde, 2010.

DOTTIN ORSINI Mireille, « Le Mariage de Pauline Garcia avec Louis Viardot : une bande dessinée d'Alfred de Musset », *Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, n° 25, 2001, p. 10-19.

DUMONT Martine, « Le succès mondain d'une fausse science : la physiognomonie de Johann Kaspar Lavater », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 54, 1984, p. 1-30.

DUFLO Pierre, *Constantin Guys, Fou de dessin, grand reporter, 1802-1892*, Paris, A. Seydoux, 1988.

DUPRAT Annie, « Humour et caricatures politiques (XVI^e-XIX^e siècles) », *L'Humour graphique*, Cahiers de recherche de CORHUM-CRIH, n° 5, 1997, p. 83-96.

- « Une Ménagerie politique : Charles X », *Ridiculosa, Les Animaux pour le dire*, n° 10, 2003, p. 231-242.

- « Ah le maudit animal ! », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 377, 2014, p. 37-57.

DURRY Marie-Jeanne, « Töpffer et Balzac ou de M. Jabot et de Célestin Crevel », *L'Année balzacienne*, 1976, p. 275-276.

EIRIS. Equipe interdisciplinaire de recherche sur l'image satirique. URL : <http://www.eiris.eu/>

ERRE Fabrice, « Art, peinture et caricature dans *La Silhouette* (1830-1831) », in *Peinture et caricature*, actes du colloque de Brest, 13-15 mai 2004, *Ridiculosa*, n°11, 2004, p. 51-59.

- « Le “Roi-Jésuite” et le “Roi-Poire” : la prolifération d’“espiègleries” séditeuses contre Charles X et Louis-Philippe (1826-1835) », *Romantisme*, n° 150, 2010, p. 109-127.

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

Et la BD fut !, Le Magasin du XIX^e siècle, n° 6, 2016.

European Print Culture, International Relations from the 18th to the 19th Century/La gravure européenne et les échanges culturels du XVIII^{ème} au XIX^{ème} siècle/Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik vom 18. zum 19. Jahrhundert, actes du colloque d'Ascona (2002), éd. Philippe Kaenel et Rolf Reichardt, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2006.

FARWELL Beatrice, *French Popular Lithographic Imagery 1815-1870*, Chicago, UCP, 1981.

FEUERHAHN Nelly, « La représentation des droits de l'homme dans La Caricature et Le Charivari de la révolution de Juillet aux lois contre la presse (1830-1835) », in *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, éd. Philippe Régnier, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 87-95.

FLORISOONE Michel, « Comment Delacroix a-t-il connu les *Caprices* de Goya ? », *Bulletin de la Société de L'Histoire de l'Art français*, 1957, p. 131-144.

FUCHS Eduard, *Honoré Daumier*, 5 vol., Munich, Albert Langen, 1930.

Gavarni (1804-1866), éd. Jean Adhémar, préface de Julien Cain, catalogue de l'exposition BNF-Richelieu, du 21 décembre 1954 au 31 janvier 1955, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1954.

GETTY Clive Frank, *The Diary of J. J. Grandville and the Missouri Album: the Life of an Opposition Caricaturist and romantic Book Illustrator in Paris under the July Monarchy*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2010.

GIRARD Marie-Hélène, « Gautier et Gavarni », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 23, 2001, p. 165-180.

GLENDINNING Nigel, *Goya y sus criticos*, Madrid, Taurus, 1982.

GOMBRICH Ernst H., « L'expérimentation dans le domaine de la caricature », in *L'art et l'illusion* [1960], Paris, Phaidon, 2002, p. 279-303.

- « La perception physiionomique », in *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur l'art* [1963], Paris, Phaidon, 2003, p. 45-55.

- « L'art et l'imagerie à la période romantique », in : *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur l'art* [1963], Paris, Phaidon, 2003, p. 120-126.

- « L'arsenal des humoristes », in *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur l'art* [1963], Paris, Phaidon, 2003, p. 127-142.

- « The Mask and The Face : The perception of physiognomic likeness in life and art » [1970], in *The Image and the Eye, Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, Phaidon, 1986, p. 105-136.

Grandville, Dessins originaux, catalogue d'exposition, Clive F. Getty et Simone Guillaume, Nancy, Musée des Beaux-Arts, nov. 1986-mars 1987.

Grandville au Musée Carnavalet, catalogue d'exposition, éd. Ségolène Le Men, Paris, Musée Carnavalet, 1987.

Grandville, les Métamorphoses du jour, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Nancy, éd. Annie Renonciat, Dijon, Les Presses du Réel, 2003.

GROENSTEEN Thierry, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014.

GROJNOWSKI Daniel, « La fantaisie en conflit : les divagations de Grandville dans *Un Autre Monde* », in *La Fantaisie post-romantique*, éd. Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 2003, p. 471-490.

GRIVEL Charles, « Töpffer fantaisiste, Pratique théorique de la nonchalance en art, et ses suites », in *La Fantaisie post-romantique*, éd. Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 2003, p. 491-503.

GROUPE µ, F. EDELINE Francis, KLINKENBERG Jean-Marie, MINGUET Philippe, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

GUÉ Agnès, « Goya dans l'historiographie française du XIX^e siècle : images et textes », *Cahiers de l'École du Louvre*, n° 7, oct. 2015, p. 54-63.

HAMON Philippe, « La bande sans la case, la case sans la bande, et la BD sans la BD (maisons de verre, cimaises, défilés, trains et parodies) », *Et la BD fut !, Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 6, 2016, p. 81-84.

HARRIS Tomas, *Goya: Engravings and Lithographs*, 2 vol., San Francisco, A. Wofsy Fine Arts, 2001.

Henry Monnier 1799-1877, Une Collection particulière, catalogue d'exposition, préface, biographie et bibliographie par Cyrille Rollet, Paris, Jane Roberts Fine Arts, 2013.

HERDING Klaus, « Le citadin à la campagne : Daumier, critique du comportement bourgeois face à la nature », *Nouvelles de l'Estampe*, n° 46-47, juillet-octobre 1979, p. 28-40.

Histoire du corps, éd. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Paris, Seuil, 2005.

HOFFMAN Werner, *La Caricature de Vinci à Picasso*, Paris, Somogy, Gründ, 1958.

- « Ambiguity in Daumier and elsewhere », *Art Journal*, n° 43, 1983, p. 361-364.

Humoresques, Revue scientifique de recherche sur le comique, le rire et l'humour, dirigée par Judith, Stora-Sandor. URL : <http://www.humoresques.fr>

JOUBE Michel, *L'Age d'or de la caricature anglaise*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences politiques, 1983.

- « Innovation et influence de la satire graphique anglaise au XVIII^e siècle », in *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un*

discours de résistance ?, éd. Philippe Régnier, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 22-28.

JAMES David, *Gavarni and his Literary Friends*, Harvard University, 1942.

JUNOD Philippe, « Actualité de Rodolphe Toepffer : un précurseur de la sémiotique visuelle ? », *Études de lettres*, n° 4, 1983, p. 75-84.

- « Plus vrai que nature ? Les avatars de la mimesis », in *Chemins de traverse. Essais sur l'histoire des arts*, Gollion, Infolio éditions, 2007, p. 101-143.

DÖRING Jürgen, « Caricature anglaise et caricature française aux alentours de 1830 », in *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, éd. Philippe Régnier, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 43-53.

KAENEL Philippe, « Le Buffon de l'humanité : La Zoologie politique de J.-J. Grandville », *Revue de l'art*, n° 74, 1986, p. 21-28.

- « Pour une histoire de la caricature en Suisse », *Nos monuments d'art et d'histoire*, n° 4, Berne, 1991, p. 403-442.

- « Les rêves illustrés de J.-J. Grandville (1803-1847) », *Revue de l'art*, n° 92, 1991, p. 51-63.

- *Le Métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996, p. 179-232.

- *Le Métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996.

- « Les Voyages et aventures du Docteur Festus de Rodolphe Töpffer : d'une histoire en estampes à un livre illustré », *L'Illustration, Essais d'iconographie*, éd. Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men, actes du séminaire du CNRS 1993-1994, Paris, Klincksieck, 1999, p. 39-68.

- « L'apprentissage de la déformation : les procédés de la caricature à la Renaissance », *Le Rire au corps, Grotesque et caricature*, éd. Christian-Marc Bosseno, Frank Georgi et Marielle Silhouette, *Sociétés et Représentations*, n° 10, Paris, CREDHESS, 2000, p. 81-102.

- « 1830-1848 : la réception de l'œuvre de Daumier et Grandville en Suisse », in *Le Rire au corps, Grotesque et caricature*, éd. Christian-Marc Bosseno, Frank Georgi et Marielle Silhouette, *Sociétés et Représentations*, n° 10, Paris, CREDHESS, 2000, p. 145-161.

- « Daumier, Ratapoil et l'art de la condensation », *Revue de l'art*, n° 137, 2002, p. 41-48.

- « Paradoxe sur le comédien : Rodolphe Töpffer, la physiognomonie et le théâtre », in *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, actes du colloque des 14, 15 et 16 mai 2002, *Les cahiers du musée de la musique*, n° 4, 2003, p. 131-141.

- *Rodolphe Töpffer, Father of the Comic Strip*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007.

KERR David S., *Caricature and French Political Culture 1830-1848. Charles Philippon and the Illustrated Press*, Oxford, Clarendon Press, 2000.

KRIS Ernst, GOMBRICH Ernst H., « Principes de la caricature », in *Psychanalyse de l'art*, trad. Béatrix Beck et Marthe de Venoge, avec la collaboration de Claude Monod, Paris, PUF, 1978, p. 231-250.

KUNZLE David, « Cham, le caricaturiste populaire », *Histoire et critique des arts*, n° 13-14, *Daumier et le dessin de presse*, 1980, p. 197-224.

L'Art de la caricature, éd. Ségolène Le Men, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011.

LÉGER Charles, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris, Rosenberg, 1920.

LE MEN Ségolène, « Balzac, Gavarni, Bertall et les *Petites misères de la vie conjugale* », *Romantisme*, n° 43, 1984, p. 29-44.

- « Quelques définitions romantiques de l'album », *Art et Métiers du Livre, Revue internationale de la reliure et de la bibliophilie*, n° 143, 1987, p. 40-47.

- « La gravure, instrument critique », *Quarante-huit/Quatorze*, n° 5, 1993, p. 83-95.

- « L'Essai de physiognomonie de 1845 : Töpffer ou le dessin sans le savoir », *Cahiers Robinson. Töpffer : pratiques d'écriture et théories esthétiques*, n°2, 1997, p. 9-29.

- « Les “armes parlantes” dans *La Caricature* en 1832 », in *L'Écriture du nom propre*, éd. Anne-Marie Christin, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 233-251.

- « Les images sociales du corps », in *Histoire du corps*, éd. Alain Corbin, Paris, Seuil, 2005, vol. 2, p. 119-143.

- *Daumier et la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008.

- « Les grands hommes du jour illustrés par la caricature : l'exemple du *Panthéon charivarique* de Benjamin Roubaud », *Le Culte des grands hommes, 1750-1850*, éd. Thomas W. Gaehtgens et Gregor Wedekind, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 468-503.

- « La recherche sur la caricature du XIX^e siècle : état des lieux », *Perspective, Actualité en histoire de l'art*, n° 3, 2009, p. 426-460.

- *Pour rire ! Daumier, Gavarni, Rops. L'invention de la silhouette*, Paris, Somogy, 2010.

LEMOISNE Paul-André, *Gavarni, Peintre et lithographe*, 2 vol., Paris, H. Floury Editeur, 1928.

LÉVÊQUE Jean-Jacques, *Honoré Daumier (1808-1879) : les dessins d'une Comédie humaine*, Courbevoie, ACR Éditions, 1999.

LETHÈVE George, *La Caricature et la presse sous la troisième république*, Paris, Armand Colin, 1961.

LEVY Louis, « La caricature et l'avènement de la modernité » suivi de « Modernité et japonisme », *Caricature(s) et modernité(s)*, éd. Alain Deligne et Jean-Claude Gardes, *Ridiculosa*, n° 14, décembre 2007, p. 71-90.

LO FEUDO Michela, « Caricature moderne et modernité de la caricature chez Champfleury », *Caricature(s) et modernité(s)*, éd. Alain Deligne et Jean-Claude Gardes, *Ridiculosa*, n° 14, décembre 2007, p. 57-69.

- « Penser le rire au XIX^e siècle à travers les Histoires de la caricature », in *Le Rire moderne*, éd. Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 313-333.

- MAINARDI Patricia, « Des débuts de la caricature lithographique à la Restauration, » in *Repenser la Restauration*, éd Jean-Yves Mollier, Martine Reid et Jean-Claude Yon, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, p. 211-222.
- MARIE Aristide, *Henry Monnier (1799-1877)* [1931], Genève, Slatkine Reprints, 1983.
- MARRET Bernard, *Portraits de l'artiste en singe*, Paris, Somogy, 2001.
- MELOT Michel, *L'Œil qui rit, le pouvoir comique des images*, Fribourg, Office du Livre, 1975.
- *L'Illustration: histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984.
- *Daumier, L'Art et la République*, Paris, Les Belles Lettres Archimbaud, 2008.
- MENON Elisabeth K., *The Complete Mayeux : use and abuse of a French icon*, Berne, Peter Lang, 1998.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « NRF », 1945.
- *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, « NRF », 1964.
- METMAN Yves, « Louis Morel-Retz dit Stop (1825-1899), *Bulletin de la Société d'études d'Avallon : histoire, sciences, lettres et arts*, n° 129-130, 1987-89, p. 111-125.
- Nadar. *Caricatures et photographies*, catalogue d'exposition, Maison de Balzac, 13 novembre 1990-17février 1991, Paris, Paris-Musées, 1990.
- Nadar, *les années créatrices (1854-1860)*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Musée d'Orsay, 1994.
- NATHAN Michel, « Cham polémiste », in *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, éd. Philippe Régnier, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 182-191.
- NESCI Catherine, « Bas-bleu ou femme de plume ? La littérature au féminin selon Daumier et Gavarni », *Le Magasin du XIX^e siècle, La femme auteur*, éd. François Kerlouégan, n° 1, 2011, p. 53-61.
- OGÉE Frédéric, « Hogarth et le grotesque », *Fantastique et grotesque, Les Cahiers du Cerli*, Nantes, Faculté des lettres et sciences humaines, Nouvelle série, n° 3, automne 1993.
- PASSERON Roger, *Daumier témoin de son temps*, Paris, Bibliothèque des arts, 1979.
- PICKFORD Susan, « L'image excentrique et les débuts de la bande dessinée : Gustave Doré et les *Dés-Agréments d'un voyage d'agrément* (1851) », *Textimage* [en ligne], 2007. URL : http://www.revue-textimage.com/02_varia/pickford1.htm
- PIERROT Roger, « Les Souvenirs intimes de Bertall », *Le Courrier balzacien*, n° 58, 1995.
- PILTZ Georg, *Paul Gavarni*, Munich, Rogner et Bernhard, 1971.
- PLANTÉ Christine, « Les Bas-Bleus de Daumier : de quoi rit-on dans la caricature ? », in *La Caricature entre République et censure. L'image satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, éd. Philippe Régnier, Lyon, PUL, 1996, p. 192-203.
- PREISS Nathalie, « Un autre monde ou « puff, paf ! » : une révolution à l'œil ? », *Romantisme*, n° 155, 2012, p. 51-69.
- PRINET Jean, VILLA Nicole, « Les illustrations de Gavarni », *Bulletin d'informations de l'ABF*, n° 14, 1954, p. 73-83.

Propos töpffériens, actes du colloque international de Genève, juin 1996, éd. Danielle Buysens, Jean-Daniel Candaux, Jacques Droin et Daniel Maggetti, Genève, Société d'études töpffériennes, 1998.

RAINEAU Joëlle, « Bertall », in *Les Dessinateurs de l'édition Furne de la Comédie humaine*, Maison de Balzac.

URL : http://maisondebaltac.paris.fr/sites/default/files/dessinateurs_de_ledition_furne.pdf, p. 3-5.

RAGON Michel, *Les Maîtres du dessin satirique en France de 1830 à nos jours*, Paris, P. Horay, 1972.

RENONCIAT Annie, *La Vie et l'œuvre de Gustave Doré*, Paris, ACR Éditions, 1983.

- *La Vie et l'œuvre de J.-J. Grandville*, Paris, ACR Éditions, 1985.

- « La barque à Caron : fortune critique des effets comiques chez Grandville (1803-1847) », *Humoresques*, n° 3, 1992, p. 21-35.

REVEL Jean-François, « L'invention de la caricature », *L'Œil*, n° 109, 1964, p. 12-21.

Ridiculosa, revue publiée par l'EIRIS (Equipe Interdisciplinaire de Recherche sur l'Image Satirique) et l'université de Bretagne Occidentale, dirigée par Jean-Claude Gardes depuis 1994.

RIOUT Denys, « Les Salons comiques », *Romantisme*, n°75, 1992, p. 51-62.

ROSENBERG Raphaël, « De la blague monochrome à la caricature de l'art abstrait », *L'Art de la caricature*, éd. Ségolène Le Men, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 27-40.

RÜTTEN Raimund, « Un art politique interactif : le discours de l'image satirique », in *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, éd. Philippe Régner, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 113-123.

SAÏDAH Jean-Pierre, « Henry Monnier : fantaisie ou caricature ? », *La Fantaisie post-romantique*, éd. Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 2003, p. 457-470.

SCHAPIRO Meyer, « Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, n°3/4, avril 1941 – juillet 1942, p. 164-191.

SCHLESSER Thomas, *Réceptions de Courbet, Fantômes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2007.

SCHLESSER Thomas, TILLIER Bertrand, *Courbet face à la caricature. Le Chahut par l'image*, Paris, Kimé, 2007.

SCHNEIDER Gerhard, « L'allégorie de la liberté dans *La Caricature* (1831-1834) », in *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, éd. Philippe Régner, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 96-112.

SCOTT D., *Pictorialist Poetics. Painting and the Visual Art in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Site de l'Association des amis d'Honoré Daumier, URL : <http://www.honore-daumier.com/>

SMOLDEREN Thierry, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009.

STAMM Therese Dolan, *Gavarni and the Critics*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.

The Popularization of Art in the July Monarchy, éd. Petra ten-Doesschate Chu et Gabriel P. Weisberg, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

The Popularization of Images. Visual Culture under the July Monarchy, éd. Petra ten-Doesschate Chu et Gabriel P. Weisberg, Princeton, University Press of Princeton, 1994.

THUILLIER Guy, « En marge de Balzac : les Scènes de la vie bureaucratique (1835) d'Henry Monnier », *La Revue administrative*, 54^e année, n° 320, 2001, p. 129-137.

TILLIER Bertrand, *George Sand chargée ou la rançon de la gloire*, Tusson, Du Lérot, 1993.

- *La RépubliCature, la caricature politique en France (1870-1914)*, Paris, CNRS Éditions, 1997.

- *Cochon de Zola ! ou les infortunes caricaturales d'un écrivain engagé*, Paris, Séguier, 1998.

- « Cham, le polypier d'images », in *Parodies littéraires*, éd. Bertrand Tillier, Paris ; Jaignes, Philéas Fogg ; La Chasse au Snark, 2003, p. 7-28.

- *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2005.

- « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », in *Esthétique du rire*, éd. Alain Vaillant, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 259-275.

Töpffer, éd. Daniel Maggetti, Genève, Skira, 1996.

Töpfferiana, Littératures graphiques des XIX^e et début XX^e siècle, site dirigé par Antoine Sausverd. URL : <http://www.topfferiana.fr>

Usages de l'image au XIX^e siècle, éd. Stéphane Michaux, Jean-Yves Mollier et Nicolas Savy, Paris, Céraphis, 1992.

VADÉ Yves, « Goya l'intercesseur », in *L'Esprit et les Lettres*, mélanges offerts à G. Mailhos, textes réunis par François-Charles Gaudard, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 503-511.

VAISSE Pierre, « Considérations sur la caricature au début du XIX^e siècle », in *Propos töpffériens*, actes du colloque international de Genève, juin 1996, éd. Danielle Buyssens, Jean-Daniel Candaux, Jacques Droin et Daniel Maggetti, Genève, Société d'études töpffériennes, 1998, p. 51-64.

- « Considérations intempestives sur la caricature et la modernité », *Caricature(s) et modernité(s)*, éd. Alain Deligne et Jean-Claude Gardes, *Ridiculous*, n° 14, décembre 2007, p. 31-56.

VANHEULE Marie-Anne, *Henri Monnier. L'Homme et l'Œuvre. 1799-1877. Dessins et lithographies*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1954.

VON ARBURG Hans Georg, « “Le Lavater portable” : la physiognomonie entre Lumières et romantisme sous l'aspect de sa vulgarisation en France », in *Dénouement des lumières et invention romantique*, éd. Giovanni Bardazzi et Alain Grosrichard, Genève, Droz, 2003, p. 247-261.

WARNOD André, *Gavarni*, Paris, Rieder, 1926.

WECHSLER Judith, *A Human Comedy : Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, Londres, Thames and Hudson, 1982.

WILLEMS Philippe, « Rhétorique texte/image, minimalisme et jeux de perspective : l'héritage de Cham », *Comicalités* [en ligne], 2014. URL : <http://comicalites.revues.org/1964>

WOLF Reva, *Goya and the Satirical Print in England and on the Continent 1730-1850*, Boston, D. R. Gordine, Boston College Museum of Art, « Imago Mundi », 1991.

YANG Yin-Hsuan, « Les premiers Salons caricaturaux au XIX^e siècle », *L'Art de la caricature*, éd. Ségolène Le Men, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 73-86.

Illustrations

Figure 1. Gavarni, « Il fait son droit », *Les Étudiants de Paris*, AB 655; *Œuvres choisies de Gavarni*, Paris, Hetzel, 1847, t. II, n.p.

Source : BNF

Figure 2. Charlet, *Ecole du balayeur*, 1822.

Source : Washington National Gallery of Art; <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.5953.html>

Figure 3. Daumier, « ASCENSION DE JÉSUS-CHRIST. D'après le Tableau original de M. Brdthmann », *Le Charivari*, le 1^{er} avril 1841, LD 794.

Source : <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=794>

Figure 4. Daumier, *Les Philanthropes du jour*, *Le Charivari*, le 5 février 1845, LD 1318.

Source : <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1318>

Figure 5. Gavarni, « –Une douzaine d’huîtres et mon cœur. – Ta parole ? », *Les Débardeurs*, *Le Charivari*, le 6 janvier 1841, AB 511 ; *Œuvres choisies de Gavarni*, Paris, Hetzel, 1848, t. IV, n.p.

Source : BNF

Figure 6. Daumier, « Le bon morceau », *Galerie physionomique*, *Le Charivari*, le 16 décembre 1836, LD 330.

Source : <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=330>

Figure 7. Traviès, « Le Chiffonnier », *Les Français peints par eux-mêmes*. 1841. t. III : 332 ; Daumier, « Chiffonnier fouillant un coin d’ordures », *Le Charivari*, 13 octobre 1844

Source : BNF ; <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=5187>

Figure 8. Grandville, « Académie de peinture. – Le modèle est bien fait pour donner des distractions... », *Les Métamorphoses du jour*, Paris, Garnier Frères, 1868, p. 290.

Source : BNF

Figure 9. Grandville, « Monseigneur, je vous présente mes hommages ainsi que ma fille », *Les Métamorphoses du jour*, Paris, Garnier Frères, 1868, p. 208.

Source : BNF

Figure 10. Grandville, « Concert à la vapeur », *Un autre monde*, Paris, Fournier, 1843, p. 17.

Source : BNF

Figure 11. *L'Original*, estampe anonyme publiée chez Martinet, citée dans *La Bibliographie de l'Empire français*, Paris, Pillet, 1813, t. III, p. 367.

Figure 12. Daumier, « L'Averse », *Les Bons Bourgeois*, 1847-49, LD 1567.

Source : <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1567>

Figure 13. Daumier, « Les plaisirs de la paternité », *Les Papas*, *Le Charivari*, le 26 octobre 1847, LD 1585.

Source : <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1585>

Figure 14. Grandville, « Tu me scies le dos depuis une heure », *Le Charivari*, le 28 février 1833.

Source : BNF

Figure 15. Daumier, « Ma bonne amie, puis-je entrer ? ... As-tu fini de collaborer avec monsieur ? », *Les Bas-Bleus*, *Le Charivari*, le 30 mai 1844, LD 1249.

Source : <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1249>

Figure 16. Daumier, « Voulez-vous de l'or... », *Caricaturana*, *Le Charivari*, le 20 mai 1838, LD 436.

Source : <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=436>

Figure 17. Daumier, « Grande Exposition de l'industrie et des Blagues contemporaines », *Le Charivari*, le 5 mai 1839, LD 556.

Source : <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=556>

Figure 18. Gavarni, « – Allons, ma fille, de l'aplomb, de la grâce, de la chaleur, développe-toi et soigne-moi un peu c't'entrée-là, nom d'un p'tit bonhomme ! », *Les Coulisses, Le Charivari*, le 25 mars 1838, AB 456. Source : BNF

Figure 19. Gavarni, « Moi, avoir jamais quelque chose avec ce petit journaliste !... Ah Édouard, ô non ! Je les déteste trop... et faut-il être assez malheureuse pour être obligée de faire la gentille avec des paltoquets comme ça ! ... mais ils vous abîmeraient, dam ! », *Les Coulisses, Le Charivari*, le 7 juillet 1838, AB 471.

Source : BNF

Figure 20. Gavarni, « Une loge à l'Opéra », *La Mode*, 1831, AB 2388.

Source : Yale University Art Gallery; <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/82679>

Figure 21. Bertall, *La Foire aux idées, dessinée par Bertall, professeur de prothèse comique, Le Journal pour rire*, n° 37, octobre 1848.

Source : Musée Carnavalet, <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/la-foire-aux-idees>

Figure 22. Henry Monnier, « Dix heures. Lecture des journaux, déjeuner, taille des plumes », *Mœurs administratives*, 1828.

Source : Musée Carnavalet ; <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/dix-heures>

Figure 23. Gavarni, « Excusez ! », *Les Étudiants de Paris*, AB 634 ; *Œuvres choisies de Gavarni*, Paris, Hetzel, 1847, t. II, n.p.

Source : BNF

Figure 24. Töpffer, *Voyage et aventures du docteur Festus*, Genève ; Paris, Cherbuliez, 1840, p. 57.

Source : BNF

Figure 25. Gavarni, « Il lui sera beaucoup pardonné, car elle aura beaucoup dansé », AB 1628 ; *D'après nature*, Paris, Moriez, s. d., n. p.

Source : BNF

Figure 26. Gavarni, « – J'ai eu ma loge à l'Opéra ! », *Les Lorettes vieillies, Paris*, le 21 décembre 1852, AB 1374.

Source : Yale University Art Gallery; <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/81174>



Fig. 1. Gavarni, « Il fait son droit », *Les Étudiants de Paris*, AB 655; *Œuvres choisies de Gavarni*, Paris, Hetzel, 1847, t. II, n.p.
Source : BNF

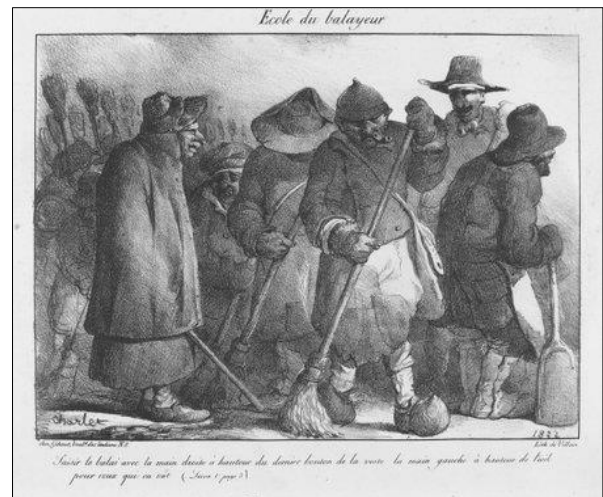


Fig. 2. Charlet, *Ecole du balayeur*, 1822.
Source : Washington National Gallery of Art
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.5953.html>

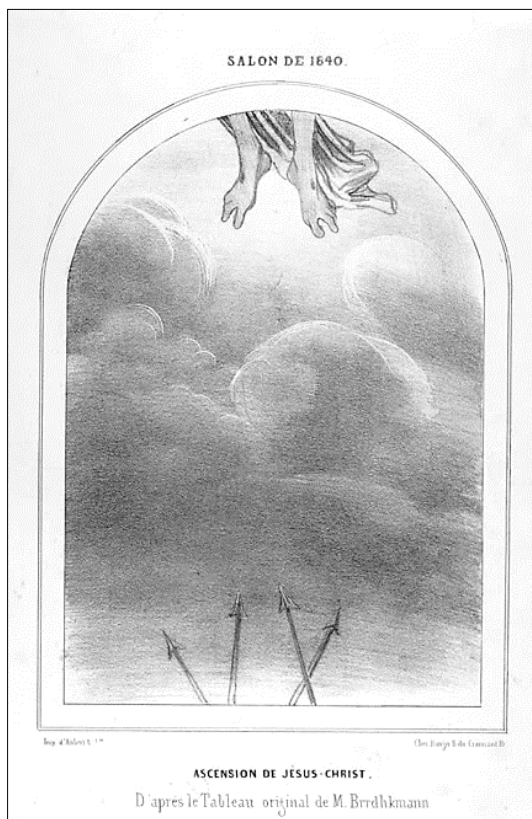


Fig. 3. Daumier, « ASCENSION DE JÉSUS-CHRIST. D'après le Tableau original de M. Brdtkmann », *Le Charivari*, le 1^{er} avril 1841, LD 794.
Source : <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=794>

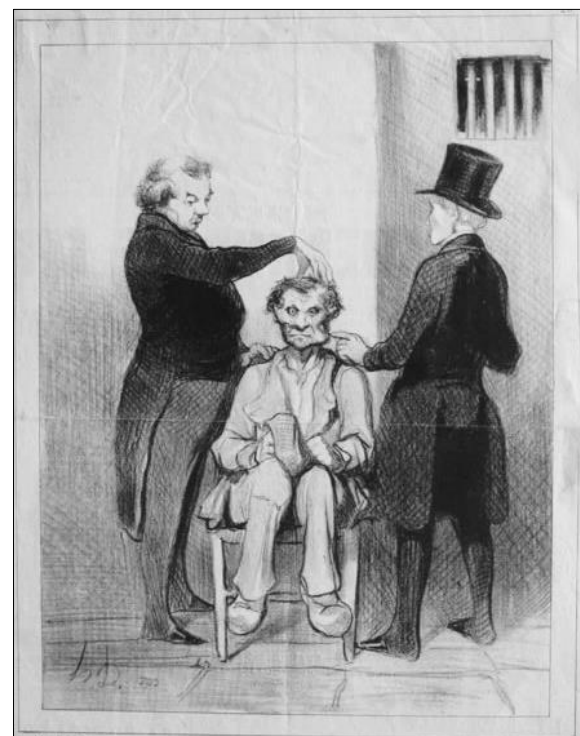


Fig. 4. Daumier, *Les Philanthropes du jour*, *Le Charivari*, le 5 février 1845, LD 1318.
Source : <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1318>



Fig. 5. Gavarni, « –Une douzaine d’hutres et mon cœur. – Ta parole ? », *Les Débardeurs*, *Le Charivari*, le 6 janvier 1841, AB 511 ; *Œuvres choisies de Gavarni*, Paris, Hetzel, 1848, t. IV, n.p. Source : BNF

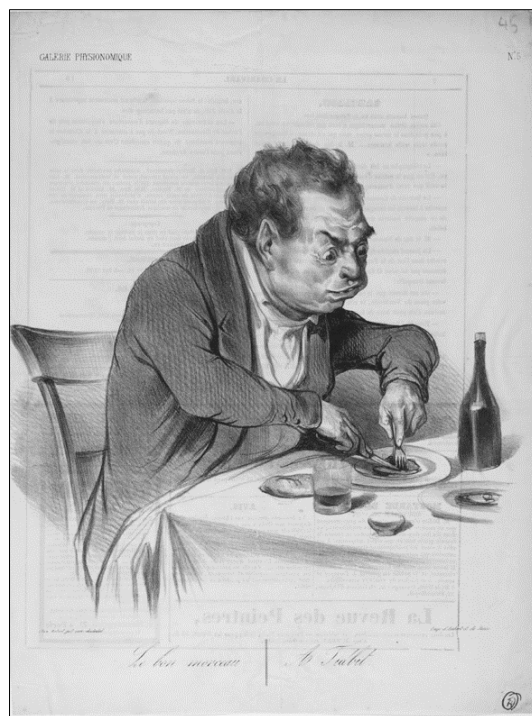


Fig. 6. Daumier, « Le bon morceau », *Galerie physionomique*, *Le Charivari*, le 16 décembre 1836, LD 330.

Source : <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=330>



Fig. 7. Traviès, « Le Chiffonnier », *Les Français peints par eux-mêmes*. 1841. t. III : 332. Source : BNF
Daumier, « Chiffonnier fouillant un coin d’ordures », *Le Charivari*, 13 octobre 1844.
Source : <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=5187>



Fig. 8. Grandville, « Académie de peinture. – Le modèle est bien fait pour donner des distractions... », *Les Métamorphoses du jour*, Paris, Garnier Frères, 1868, p. 290.
Source : BNF



Fig. 9. Grandville, « Monseigneur, je vous présente mes hommages ainsi que ma fille », *Les Métamorphoses du jour*, Paris, Garnier Frères, 1868, p. 208.

Source : BNF

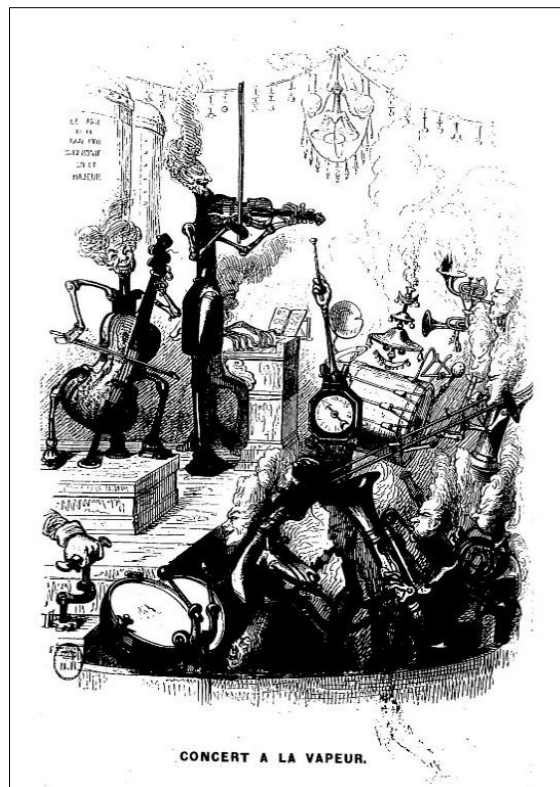


Fig. 10 Grandville, « Concert à la vapeur », *Un autre monde*, Paris, H. Fournier, 1843, p. 17.

Source : BNF

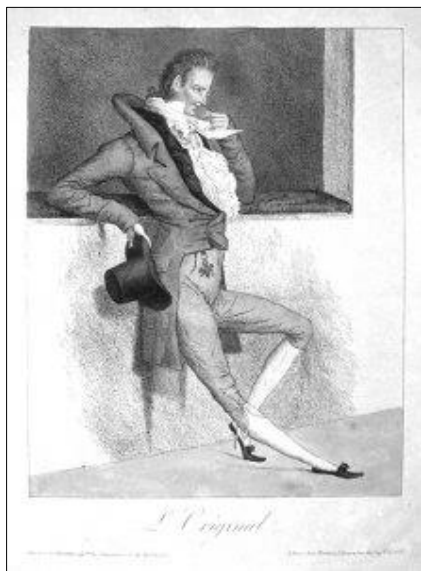


Fig. 11. *L'Original*, estampe anonyme publiée chez Martinet, citée dans *La Bibliographie de l'Empire français*, Paris, Pillet, 1813, t. III, p. 367.

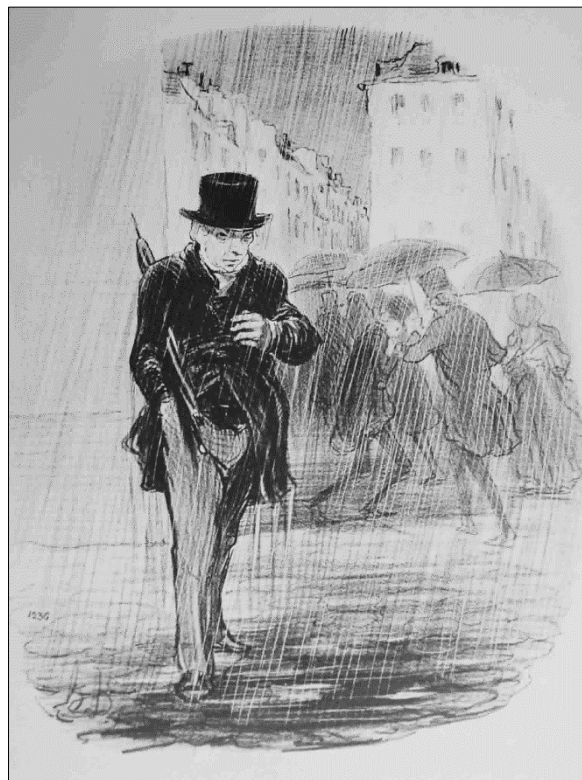


Fig. 12. Daumier, « L'Averse », *Les Bons Bourgeois*, 1847-49, LD 1567.

Source : <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1567>



Fig. 13. Daumier, « Les plaisirs de la paternité », *Les Papas, Le Charivari*, le 26 octobre 1847, LD 1585.
Source : <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1585>

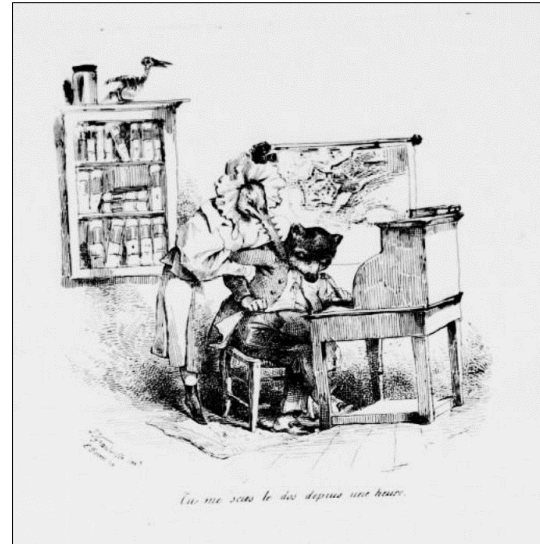


Fig. 14. Grandville, « Tu me scies le dos depuis une heure », *Le Charivari*, le 28 février 1833.
Source : BNF

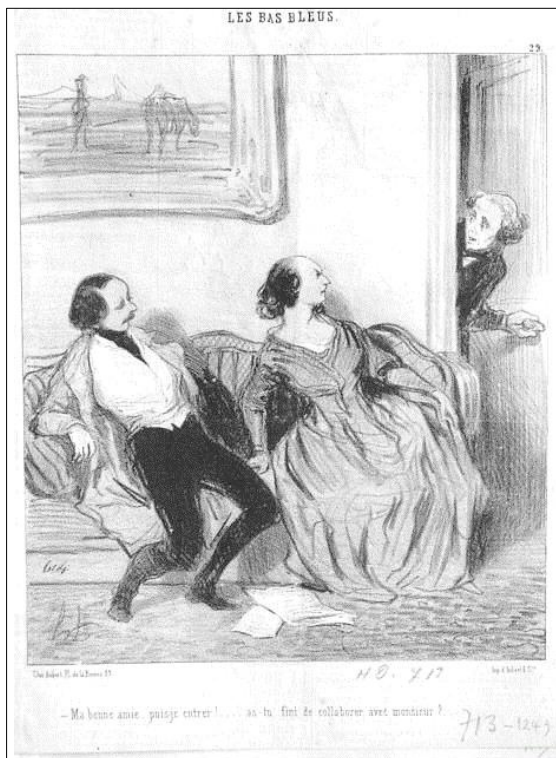


Fig. 15. Daumier, « Ma bonne amie, puis-je entrer ? ... As-tu fini de collaborer avec monsieur ? », *Les Bas-Bleus, Le Charivari*, le 30 mai 1844, LD 1249.
Source : <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1249>



Fig. 16. Daumier, « Voulez-vous de l'or... », *Caricaturana, Le Charivari*, le 20 mai 1838, LD 436.
Source : <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=436>



Fig. 17. Daumier, « Grande Exposition de l'industrie et des Blagues contemporaines », *Le Charivari*, le 5 mai 1839, LD 556.

Source : <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=556>



Fig. 18. Gavarni, « – Allons, ma fille, de l'aplomb, de la grâce, de la chaleur, développe-toi et soigne-moi un peu c't'entrée-là, nom d'un p'tit bonhomme ! », *Les Coulisses, Le Charivari*, le 25 mars 1838, AB 456.

Source : BNF



Fig. 19. Gavarni, « Moi, avoir jamais quelque chose avec ce petit journaliste !... Ah Édouard, ô non ! [...] », *Les Coulisses*, *Le Charivari*, le 7 juillet 1838, AB 471.
Source : BNF

Source : BNF

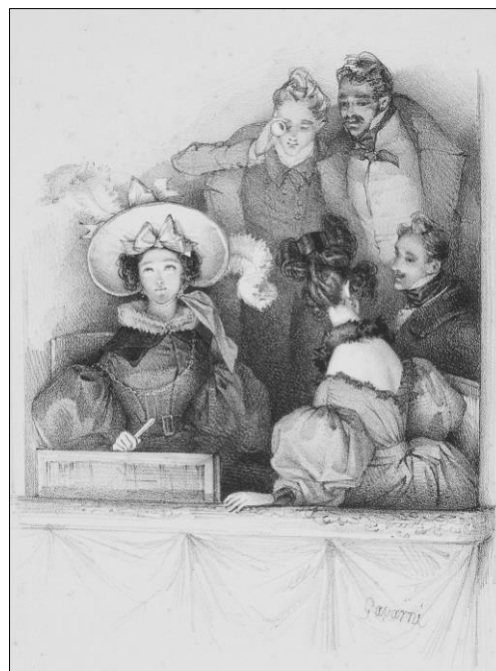


Fig. 20. Gavarni, « Une loge à l'Opéra », *La Mode*, 1831, AB 2388.

Source : Yale University Art Gallery
<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/82679>



Fig. 21. Bertall, *La Foire aux idées*, dessinée par Bertall, professeur de prothèse comique, *Le Journal pour rire*, n° 37, octobre 1848.
Source : Musée Carnavalet
<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/la-foire-aux-idees>



Fig. 22. Henry Monnier, « Dix heures. Lecture des journaux, déjeuner, taille des plumes », *Mœurs administratives*, 1828.
Source : Musée Carnavalet
<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/dix-heures>



Fig. 23. Gavarni, « Excusez ! », *Les Étudiants de Paris*, AB 634 ; *Œuvres choisies de Gavarni*, Paris, Hetzel, 1847, t. II, n.p.
Source : BNF

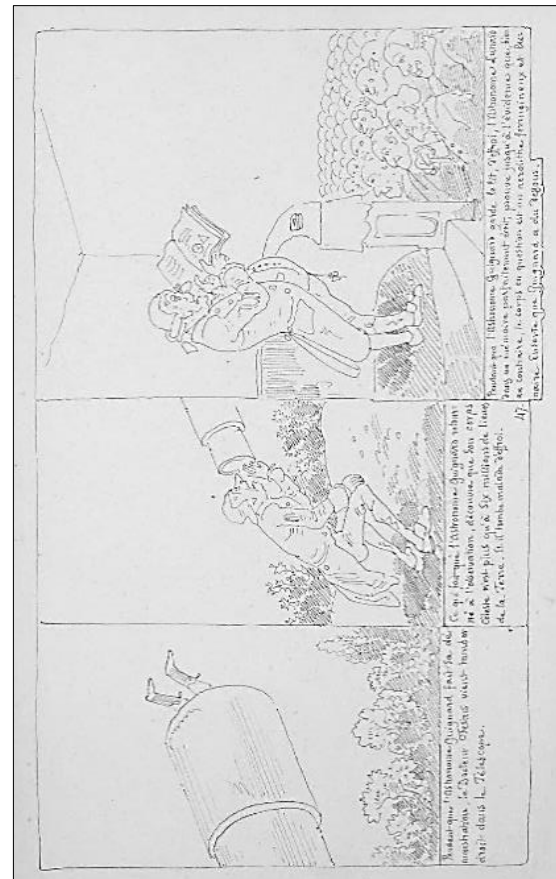


Fig. 24. Töpffer, *Voyage et aventures du docteur Festus*, Genève ; Paris, Cherbuliez, 1840, p. 57.
Source : BNF



Fig. 25. Gavarni, « Il lui sera beaucoup pardonné, car elle aura beaucoup dansé », AB 1628 ; *D'après nature*, Paris, Moriez, s. d., n. p.
Source : BNF



Fig. 26. Gavarni, « – J'ai eu ma loge à l'Opéra ! », *Les Lorettes vieilles*, Paris, le 21 décembre 1852, AB 1374.
Source : Yale University Art Gallery
<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/81174>

Résumé

Au XIX^e siècle, la caricature connaît un essor sans précédent en France. Les écrivains s'intéressent de près à ce phénomène médiatique. Champfleury, théoricien du réalisme, écrit plusieurs volumes d'histoire de la caricature, tandis que Baudelaire consacre trois essais majeurs à cet art qu'il réhabilite et qu'il envisage comme un modèle poétique. Balzac rédige le prospectus du journal *La Caricature* et affirme que les « caricatures lithographiées » seront accompagnées de « caricatures écrites ». Notre étude a ainsi pour but d'étudier la relation entretenue par le roman réaliste à la caricature, en s'appuyant sur deux romans qui mettent en abyme ce contexte culturel, social et médiatique particulier : *Illusions perdues* de Balzac et *L'Éducation sentimentale* de Flaubert.

Dans une première partie, nous montrons que les écrivains pensent la caricature en lien avec leur activité littéraire et qu'ils s'inspirent de ses codes. En effet, en ce siècle où l'image, omniprésente, invite la littérature à se redéfinir, où le romantisme favorise les correspondances entre les arts, la caricature est un art que le texte peut ambitionner de transposer. Nous postulons ainsi que les romanciers pratiquent une forme de *caricature textuelle*, description qui mobilise un ensemble de procédés rhétoriques particuliers qu'il s'agit ici de définir.

Dans une seconde partie, nous partons du constat que la caricature est indissociable de ses supports de diffusion. Chaque médium induit des stratégies, des postures, des modes de lecture différenciés qui nous informent des enjeux de la récupération romanesque de la caricature. La presse satirique illustrée, le théâtre, l'album, la littérature panoramique et les Physiologies sont autant de formes éditoriales à penser en lien avec le roman qui s'en inspire en même temps qu'il s'en distancie.

Tout en ouvrant des perspectives pour une étude générale des rapports entre caricature et littérature, nous espérons renouveler la comparaison souvent esquissée entre les poétiques romanesques de Balzac et Flaubert en mettant en exergue les variations qui caractérisent leur appropriation respective de la caricature.

Mots clefs : caricature, littérature, roman réaliste, Balzac, Flaubert, *Illusions perdues*, *L'Éducation sentimentale*, interartialité, intermédialité

Abstract

In 19th century France, caricature developed itself in an unprecedented way and led many writers to take interest in the media phenomenon. Champfleury, a theoretician of the Realism movement, wrote a few volumes on the History of caricature, while Baudelaire dedicated three major essays to an art he considered to be a poetical model. In the leaflet that accompanied the newspaper called *La Caricature*, Balzac emphasized the fact that from now on, all « lithographed caricatures » will come with « written caricatures ». With that in mind, this study aims to examine the relationship between literary realism and caricature, based on two novels that crystallize the particular cultural, social and media environment of the time: *Illusions perdues* by Balzac and *L'Éducation sentimentale* by Flaubert.

In the first part of the study, we try to show how the writers of the 19th century establish links between their literary work and caricature and how they draw inspiration from the codes of the genre of the latter. Indeed, at a time when the omnipresence of illustrations pushes literature to redefine itself and these arts enter into a constant dialogue with the literature of the time, it only makes sense for modern text to include and adapt to the art of caricature. Based on that, we believe that novelists created a new kind of *written caricature*. This new type of caricature required a set of specific rhetorical techniques that we will attempt to define here.

In the second part of the study, we start from the observation that caricature cannot be dissociated from its different mediums of diffusion. Each medium prompts specific strategies, approaches and ways of reading a text that gives us a glimpse of the issues faced by the novelist in their attempt to incorporate caricature into their work. Illustrated satirical press, theatre, albums, panoramic literature and Physiologies are all types of media that novelists are inspired by and at the same time try to distance themselves from.

While opening up new perspectives on a general study of the relationship between caricature and literature, this study hopes to renew the links often drawn between Balzac and Flaubert's poetics by highlighting the variations that characterize their respective/personal appropriation of caricature as an art.

Key words : caricature, literature, realist novel, Balzac, Flaubert, *Illusions perdues*, *L'Éducation sentimentale*, interartiality, intermediality

Table des matières

Introduction	3
I. De l'appréciation artistique à l'appropriation rhétorique.....	15
1. La caricature pensée par les écrivains du XIX^e siècle.....	15
Fonder une tradition entre les pôles de la fantaisie et de la satire	17
Deux écrivains-caricaturistes : Rabelais et Hoffmann	26
Réhabiliter la caricature moderne	31
Au plus près du réel.....	37
Analyser et subvertir	44
De l'idée à la forme.....	48
2. Caricature visuelle et textuelle	57
Daumier, la puissance brutale et Gavarni, la finesse élégante	60
Image à lire, texte à voir.....	64
Les postures du caricaturiste	70
3. Physiognomonie et phrénologie.....	81
Flaubert et la satire des pseudosciences	84
Balzac et le sens physiognomonique.....	88
« Signes permanents » et « impermanents »	92
4. Homologies rhétoriques	99
Réduction et exagération.....	102
Contrastes internes et externes	106
Analogies formelles : l'animalisation et la réification	111
Costumes et attributs	126
Du cabinet de toilette à la rue.....	132
5. L'image et sa légende	139
Rapport de consonance.....	146
Rapport de dissonance.....	153
La caricature... Solitaire ?.....	158
II. Structures et stratégies médiatiques	161
6. La caricature de presse	161
De l'arme au lieu commun.	165
Renouvellement satirique du roman.....	176
Connivence ludique et satirique	183
Robert Macaire et la blague	192

7. Les planches : caricature et théâtre	209
Monde des théâtres et <i>Theatrum mundi</i>	209
Scènes dessinées à la plume	216
Le comique de gestes	227
Le quiproquo selon Gavarni	228
La mystification selon Henry Monnier	231
8. L'album et la caricature	237
L'album du voyageur	238
L' <i>album amicorum</i>	244
L'album de caricatures	247
L'histoire en estampes	254
9. Caricature, littérature panoramique et <i>Physiologies</i>	265
Le Type : modèle idéal et allégorie	269
Le type : individualité de l'étude de mœurs	274
Compétence panoramique	283
Balzac et <i>Les Français peints par eux-mêmes</i>	292
Flaubert et les <i>Physiologies</i>	298
Perspectives sur le bas-bleu : Soulié, Janin Daumier et Flaubert	309
Les lorettes et les actrices selon Gavarni, Balzac et Flaubert	316
Conclusion	327
Bibliographie	339
Corpus primaire	339
Œuvres littéraires, correspondances et mémoires cités	339
Écrits sur l'art et la caricature	340
Presse, littérature panoramique et <i>Physiologies</i> citées	345
Albums, séries et caricatures cités	346
Corpus secondaire	355
Balzac, l'art, la caricature et <i>Illusions perdues</i>	355
Flaubert, l'art, la caricature et <i>L'Éducation sentimentale</i>	361
Critique littéraire	367
Histoire de l'art et de la caricature	379
Illustrations	391
Résumé	401
Abstract	403