

Décembre 2009

R I D I C U L O S A 16

Caricature et littérature

Textes réunis par Marie Delépine, Margarethe Potocki et Alain Deligne

Numéro publié avec le concours de
l'Université de Bretagne Occidentale

Brest 16/2009

**LA REPRÉSENTATION DU MONDE ET DE L'ARTISTE.
LA CASQUETTE DE CHARLES BOVARY
COMME HOMMAGE À HONORÉ DAUMIER**

Karin WESTERWELLE

I

HISTOIRE ANCIENNE.



Fig. 1 : Honoré Daumier, « Achille sous sa tente », *Histoire ancienne*, n° 3, paru dans *Le Charivari* du 1^{er} Mars 1842.

Entre littérature et beaux-arts se tissent, au XIX^e siècle, des rapports particulièrement étroits. Suite à la critique d'art de Diderot dont Stendhal et Baudelaire prennent la relève, la réflexion esthétique se développe dans un

face-à-face avec l'objet d'art. Dans un autre domaine, l'essor de la caricature, surtout grâce à l'œuvre de Daumier, constitue un champ de rencontre pour les écrivains parmi lesquels on trouve Stendhal, Balzac, Baudelaire, Flaubert et les Goncourt.

Charles Baudelaire, critique d'art et poète, a profondément analysé l'œuvre de Daumier et la caricature qui procède par contraste, charge ou déformation. Ces formes prennent un relief particulier dans l'imagination du spectateur, elles deviennent efficaces, pour ainsi dire, quand l'objet réel ou artistique à partir duquel la transformation s'opère est connu. Dans une certaine mesure, la caricature peut servir à expliquer l'esthétique baudelairienne. Cependant, l'œuvre baudelairienne s'en démarque dans sa dialectique, c'est-à-dire dans sa conception du mal et de l'absurde. Dans son effort de saisir et de représenter la « modernité », Baudelaire s'est particulièrement intéressé à la série *Histoire ancienne* de Daumier qui comporte cinquante planches, publiées dans *Le Charivari* de décembre 1841 à janvier 1843, et dont l'enjeu consiste à critiquer les œuvres d'art et les artistes qui se réfugient dans une Antiquité mythique, de forme et de contenu invariables au lieu d'observer le présent. Baudelaire souligne avec perspicacité que l'Antiquité en soi n'est pas en cause, mais que « Daumier s'est abattu brutalement sur l'antiquité, sur la fausse antiquité ». ¹ Baudelaire fait étalage de la gamme bouffonne des héros dont les attributs caractéristiques épinglent les lieux communs du discours esthétique : « et le bouillant Achille, et le prudent Ulysse, et la sage Pénélope, et Télémaque, ce grand dadais, et la belle Hélène qui perdit Troie, et tous enfin nous apparaissent dans une laideur bouffonne qui rappelle ces vieilles carcasses d'acteurs tragiques prenant une prise de tabac dans les coulisses. » ² Les postures héroïques et le jeu théâtral classicisant du XIX^e siècle ont partie liée, l'héroïsme réclame l'illusion théâtrale, rapport que Daumier lui-même vise dans les *Croquis d'expressions* et dans les *Physionomies tragico-classiques* quand il ridiculise les grandes poses du théâtre.

Cette réflexion sur la réception esthétique-historique est elle-même présente dans les caricatures de l'*Histoire ancienne*, par exemple dans la feuille *Hippolyte lardé par Cupidon* qui serait, avec les quatre vers cités et selon le sous-titre (« Racine variante de Phèdre »), directement tiré du théâtre clas-

sique. ³ Daumier prétend y donner – en contradiction évidente avec le caractère mélodramatique d'une mise en scène théâtrale qui peut être tout, sauf classique – une Antiquité anoblée par des références aux arts et thèmes de l'Antiquité grecque (ici Euripide et Sénèque), mais la mise en scène se nourrit principalement des allusions au siècle classique, à Racine et sa tragédie « Phèdre » de 1677. Antiquité signifie donc ici classicisme racinien tel qu'un public bourgeois cultivé le voudrait revitalisé dans des formes tragiques qui, pourtant, ne sont plus d'actualité. Cette construction historique et culturelle de l'Antiquité se reconnaît d'ailleurs très explicitement dans la caricature *Apelles et Campaste* où Alexandre le Grand habillé en costume de parade du XVII^e siècle figure en tant que médiateur entre l'artiste et son modèle et, ce qui est plus important, comme médiateur d'une Antiquité déjà historiquement transformée.

L'*Histoire ancienne* est, suivant Ségolène Le Men, une œuvre complexe, « conçue entièrement au second degré ». ⁴ D'un côté, la série rassemble, selon Le Men, « en un florilège tout une culture gréco-romaine, reprise par des petits manuels tels que les "dictionnaires de la fable", qui renvoie à Homère, Plutarque, Virgile et Fénélon », ⁵ de l'autre, et ceci me semble plus important du point de vue de la création d'image, Daumier se sert comme arrière-fond de ses caricatures d'une peinture ou d'une image artistique déjà existante et, au moins en partie, déjà ancrée dans l'imaginaire public. Ainsi, comme une publication récente l'a brillamment démontré, la caricature *Achille sous sa tente* prend son point d'appui dans un tableau de Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'Arrivée des ambassadeurs d'Agamemnon à la tente d'Achille* (1801). ⁶ Pour certaines caricatures, les œuvres de référence ont été découvertes sans que des analyses approfondies en aient été faites : la deuxième feuille, *La Veille des Thermopyles*, fait allusion à Jacques-Louis David, *Léonidas aux Thermopyles* (1814), la caricature *Les Bergers de Virgile* reprend elle le sujet et le titre de la peinture de Hippolyte Flandrin (1831) ; *La Mort de Sapho* est

³ « HIPPOLYTE LARDÉ PAR CUPIDON. Depuis ce jour fatal, ce chasseur si terrible, / Echangea son fusil contre un doux galoubet, / Et quand il épanchait ainsi son cœur sensible / Les lapins sans frayer lui mordaient le mollet. » Cf. http://www.daumier-register.org/werklist.php?start=41&x_SerieID=143&z_SerieID=%3D%2C%2C (6 octobre 2009).

⁴ Ségolène Le Men, *Daumier et la caricature*, Paris 2008, p. 143.

⁵ *Ibid.*

⁶ Bettina Full, *Karikatur und Poiesis. Die Ästhetik Charles Baudelaires*, Heidelberg 2005, pp. 93-111.

¹ Charles Baudelaire, « Quelques Caricaturistes français », in *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris 1975 ; 1976, 2 volumes, vol. II, p. 556.

² *Ibid.*

une reprise du tableau *Sapho* d'Antoine Jean Gros ; pour une partie des caricatures, les références et reprises d'images restent encore à identifier.

Sans pouvoir entrer ici dans une explication plus détaillée, nous voudrions souligner surtout le procédé particulier du fonctionnement de la caricature. L'image caricaturale commence à exister quand elle se superpose dans la réflexion et dans l'imagination du spectateur à un « original » à partir duquel se déclenche la logique de la déformation et d'où naît la puissance du rire. Signification et sens de la caricature se constituent à partir de cette confrontation avec l'image déjà-là. Bien sûr, il ne s'agit pas d'un procédé d'une nouveauté absolue quant à la superposition des images qui peuvent par exemple appartenir à des genres et époques différents. Mais le développement et l'envergure que prend la caricature au XIX^e siècle ont puissamment contribué à rendre les procédés artistiques et mentaux particulièrement présents et transparents quant à leurs enjeux et iconographiques et psychologiques. La forme caricaturale apparaît et se manifeste comme réflexe de l'aperception ; son créateur ou son auteur se fait reconnaître comme celui qui sait agencer l'image manifeste et sous-jacente.

Ce n'est pas un hasard qu'Honoré de Balzac se serve d'une comparaison avec la caricature pour décrire la discordance sous-jacente qui apparaît dans la conversation mondaine de ses protagonistes. Il s'agit d'un procédé qui joue avec ce qui est manifestement présent et ce qui l'est subrepticement : « 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*. Ici, pour bien saisir l'intérêt du duel de paroles qui eut lieu entre le prêtre et la grande dame, il est nécessaire de dévoiler les pensées qu'ils cachèrent mutuellement sous des phrases en apparence insignifiantes. »⁷ Dans le discours des protagonistes – comme dans la caricature – le lecteur doit distinguer deux couches de mots (ou d'images) se superposant. Les mots à l'intérieur de l'esprit ne sont pas directement exprimés, ils sont déformés dans un sens de politesse ou de convenance qui cache la mauvaise foi de celui qui parle.⁸ Le

⁷ Honoré de Balzac, *Le Curé de Tours*, in *La Comédie humaine*, éd. par Pierre-Georges Castex, Paris 1976, vol. IV, p. 237.

⁸ La charge, l'exagération du trait, ne va pas seulement dans le sens d'une déformation dans le laid, mais elle fonctionne également en accentuant un renchérissement extrême dans le grand et le sublime. Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire critique l'école néo-grecque, il lui reproche ses procédés de représentation, ce qu'il appelle « habiller à l'antique la vie triviale moderne », il nomme cette transposition « une caricature à l'inverse ». Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. II, p. 639. Baudelaire se sert de ce moyen de critique dans son texte *Sur mes*

narrateur, et par son biais l'auteur, s'affirme comme celui qui agence les deux discours.

Il est difficile de décrire l'enrichissement réciproque de la littérature et de la caricature dans toute son ampleur et de façon systématique. Sans aucun doute, les croquis et les caricatures de Daumier ont aiguisé le regard quant à une typologie⁹ romanesque et sociologique de la société bourgeoise. L'échange se fait aussi au niveau de la reprise des scènes qu'ont inventées les caricaturistes. Ainsi on retrouve dans *L'Education sentimentale* de Flaubert, lors de la narration de la Révolution de 1848 et de la prise des Tuileries, une évocation de la fameuse feuille de Daumier *Le Gamin de Paris aux Tuileries. Cristi! ... comme on s'enfoncé là dedans* (dans *Le Charivari*, le 4 mars 1848).¹⁰ Pour mesurer l'ampleur des enjeux réciproques entre littérature et caricature, telle que Baudelaire la décrit : « Elle [la caricature, K.W.] entra dans le domaine du roman »,¹¹ manquent encore des travaux substantiels.

Dans ce qui suit, il s'agira de préciser le mode d'écriture littéraire en spécifiant son rapport aux procédés artistiques de la caricature dans un champ très précis : comme Daumier, le romancier Gustave Flaubert fait face à la vie moderne bourgeoise, c'est-à-dire à l'histoire contemporaine qu'il s'agit pour lui de représenter artistiquement. Se présente alors pour l'auteur, après son œuvre de jeunesse et la débâcle de la lecture de la *Tentation de Saint Antoine* et au moment d'avoir choisi comme sujet de son roman la vie d'une femme adultère, Madame Bovary, le décalage entre un sujet héroïque qui pourrait le passionner et la vie banale telle qu'elle se déploie sous ses yeux et qui le dégoûte. Pour la *doxa* vulgaire, les romans de Flaubert figurent sous l'étiquette du « réalisme ». Pourtant Flaubert, tout en se consacrant à la repré-

contemporains comme j'ai essayé de le faire voir, cf. K.W., « "Une caricature à l'inverse". Charles Baudelaire, critique de Théophile Gautier », in *Théophile Gautier et l'Allemagne*, éd. par Wolfgang Drost et Marie-Hélène Girard, Siegen 2005, pp. 279-311.

⁹ La typologie telle que la développe la physiognomie est un moyen d'orientation dans un monde de plus en plus complexe. Balzac explique le « type » dans l'« Avant-Propos » de la *Comédie humaine* comme principe de composition des personnages. Honoré de Balzac, « Avant-propos », in *La Comédie humaine*, éd. Publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris 1976, vol. I, p. 18. Cf. le bon mot dans la lettre à Mme Hanska du 26 octobre 1834 : « Ainsi, partout j'aurai donné la vie – au type, en l'individualisant, à l'individu en le typisant. » H. de Balzac, *Lettres à Madame Hanska. 1832-1844*, éd. par Roger Pierrot, Paris 1990, p. 204.

¹⁰ Pour l'intégration des images et caricatures concernant la révolution dans le texte de Flaubert cf. Harald Nehr, *Das sentimentalische Objekt. Die Kritik der Romantik in Flauberts Éducation sentimentale*, Heidelberg 2007, particulièrement pp. 277-312.

¹¹ Charles Baudelaire, « Quelques Caricaturistes français », in *Œuvres complètes*, vol. II, p. 555.

sentation de la vie contemporaine dans ses détails bruts¹², nous confronte, dans sa première œuvre, à une réflexion esthétique telle que Daumier l'a mise en scène dans *l'Histoire ancienne*. Le romancier, dans le premier chapitre de *Madame Bovary. Mœurs de Province*, oppose antiquité et modernité et se situe, surtout par ce moyen, dans le champ de bataille entre réalisme et idéalisme. Après les débats sur le romantisme et le classicisme, la polémique est de nouveau d'actualité, surtout en 1855, avec le refus des tableaux de Gustave Courbet à l'*Exposition universelle*. La fameuse casquette de Charles Bovary nous servira d'objet de démonstration.

II

Au XIX^e, les chapeaux de tout genre sont de rigueur dans la mode des deux sexes. Rares sont les personnes dans le tableau *La Musique aux Tuileries* (1862) d'Édouard Manet qui ne portent ni haut-de-forme ni coiffure. De surcroît, les couvre-chefs comme signaux sociaux permettent de déchiffrer l'identité d'une personne quant à son appartenance à une couche sociale, à un métier ou au sexe masculin et féminin. Suivant son premier biographe Asselineau, Baudelaire, habitant l'île Saint-Louis, porta le « chapeau du dandy ». ¹³ Dans le dernier roman inachevé de Flaubert, Bouvard et Pécuchet ne font pas seulement connaissance grâce à leurs couvre-chefs, ils « se connaissent » dans le miroir de leurs chapeaux. La simultanéité de leurs actions les distingue du monde autour d'eux : ils s'installent au même moment sur le même banc ; puisqu'il fait très chaud, ils déposent au même instant leurs « couvre-chefs » et dans un ultime mouvement parallèle, qui les met dans un face-à-face de miroir, le petit Pécuchet lit dans le chapeau du voisin le nom de « Bouvard », celui-ci dans la casquette de l'autre le nom de « Pécuchet ».

¹² Toutes les semaines, Mme Bovary-mère envoie à son fils, étudiant en médecine, pour le nourrir économiquement « un morceau de veau cuit au four » (p. 9), détail qui, selon Édouard Maynial, choqua « par son réalisme la direction de la *Revue de Paris*, qui en demanda la suppression » (p. 410). Avant d'être publié en livre, le roman parut en feuilleton en 1856. Je cite d'après l'édition : Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province*, éd. par Édouard Maynial, Paris 1958. Désormais, les références à ce texte seront intégrées directement dans le texte.

¹³ Charles Asselineau, *Charles Baudelaire. Sa vie et son œuvre*, Paris 1869, p. 11.

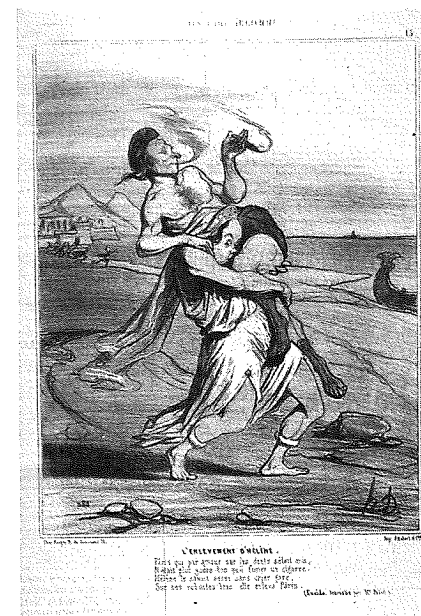


Fig. 2 : Honoré Daumier, «L'enlèvement d'Hélène», *Histoire ancienne*, n° 13, paru dans *Le Charivari* du 22 juin 1842.

Dans la caricature de Daumier, la fonction iconographique de la coiffure est primordiale. On trouve dans son œuvre toute sorte de chapeaux et de couvre-chefs qui, outre qu'ils sont de simples objets de décor et de *decorum* dans l'espace public, représentent des signes iconographiques. Dans la caricature *L'Enlèvement d'Hélène* de *l'Histoire ancienne*, le jeu de paroles, médiatisé par l'image, transforme Hélène en sujet, et non en objet d'un rapt : sur l'arrière-plan des coulisses de la ville de Troie en flammes, Hélène emporte Pâris vers la côte où l'on voit le *rostrum* d'un bateau prêt à prendre le large avec eux. Pâris, nonchalant, en train de fumer un gros cigare, porte le chapeau phrygien – tel qu'on le connaît par exemple par le tableau de Jacques-Louis David, *Les Amours de Pâris et Hélène*, et par celui de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (1830), et, en général, par la représentation de la France en Marianne. Dans la caricature de Daumier, l'enlèvement de Pâris, rappelant la fuite d'Énée portant son père Anchise sur le dos, se transforme en une vaine *translatio imperii* : Pâris, personnage blasé, menacé de disparaître

comme la fumée de son cigare, n'annonce, malgré son bonnet phrygien, aucun acte fondateur, ni aucun projet de liberté.¹⁴

Le thème de la série *Histoire ancienne*, la confrontation entre les modernes et les anciens, est en partie repris dans une autre caricature célèbre, *Combat des écoles. – L'idéalisme et le réalisme*, parue dans *Le Charivari* du 24 avril 1855. Elle dégage de nouveau « la fausse antiquité » dans les courants contemporains de l'art, mais, en plus, elle s'attaque avec la même verve aux représentants d'un réalisme conceptuellement faible et aussi naïf.

De nouveau, un casque antiquisant, risible grâce à sa forme exagérée de crête et son exhibition qui résulte du nu complet du corps, et un chapeau rond et simple, à mi-hauteur du haut-de-forme mais sans aucune élégance,



Fig. 3 : Honoré Daumier, *Combat des écoles. – L'idéalisme et le réalisme*, paru dans *Le Charivari* du 24 avril 1855

¹⁴ Cf. aussi l'analyse de B. Full, *Karikatur und Poesis*, pp. 98-100.

caractérisent les deux représentants de l'art, l'idéaliste et le réaliste. Les figures représentées sont des artistes dessinés avec leurs attributs, pinceau et palette. Ce sont eux qui produisent une certaine vision du monde : la vision « réaliste » se reflète dans la physionomie de l'artiste-paysan comme la vision « idéaliste » se reflète dans la physionomie de l'artiste-guerrier. La figure emblématique de l'idéalisme affiche tous les traits d'une « fausse » antiquité : le corps nu, à la limite de la maigreur à force d'être long et effilé, en pose combative exagérée, prenant trop d'élan du dos, pieds nus, sans sandales, porte en guise de bouclier la palette du peintre, qui lui cache le bras gauche et le milieu du corps. Tourné vers et contre le spectateur, ce bouclier donne la voie libre au bras droit en train de lancer plutôt une flèche qu'une lance. Cette lance, trop mince, ressemble d'ailleurs aux armes d'Amour qui par son action initie, dans la tradition néoplatonicienne, à la création des œuvres. La flèche semble aussi peu apte à la bataille que la palette-bouclier trouée aux endroits où se trouvent les plaques de couleur disposées en cercle. Le personnage prête davantage à rire quand on le regarde à l'arrière-plan du tableau de Jacques-Louis David, *Les Sabines* de 1799. Au premier plan des *Sabines* apparaissent, séparés par une femme vêtue en blanc et étendant ses bras pour les séparer, deux combattants que Daumier a repris comme modèle et chargés dans leurs traits. Surtout le casque, découpé, pour ainsi dire, du tableau de David où il saute déjà aux yeux avec sa forme extravagante qui rappelle la crête rouge d'un reptile et, dans son prolongement, la queue du cheval, fait rire : il forme un contraste avec la nudité non idéale du corps et s'accorde mal avec la physionomie d'un visage vieilli et portant des lunettes. Le deuxième personnage vient, dans l'économie de la caricature, davantage du fond du tableau comme de l'arrière-pays, il n'occupe plus la position symétrique qu'il a chez David, mais les gestes du corps, la posture des jambes et du bras armé d'un pinceau rappellent, malgré les vêtements campagnards qu'il porte, le second guerrier de David. Daumier a habillé le représentant du réalisme en paysan : il en porte le costume comme les gros sabots. Les grosses chaussures renvoient à la peinture de Courbet et au motif des casseurs de pierre qui, dans la caricature contemporaine, notamment chez Cham, ont déjà été relevées comme un trait humoristique.¹⁵

¹⁵ Cf. pour ces caricatures : « Courbets Wirklichkeiten », in *Courbet und Deutschland*. Hamburger Kunsthalle. 19. Oktober - 17. Dezember 1978 [...], éd. par W. Hofmann en collaboration avec Klaus Herding, Cologne 1978, p. 13.

Les deux figures-artistes produisent et représentent deux visions du monde qui, au premier regard, semblent se contredire. Pourtant, d'un point de vue de plus haute abstraction, les deux figures sont plutôt identiques, leurs procédés dans la production d'une représentation du monde s'équivalent, car des deux côtés, il y a une sélection de l'objet digne d'être représenté et une mise en scène hyperbolique, soit dans le registre aulique, soit dans le bas registre. Un troisième point de vue qui est celui du créateur de la caricature et, partiellement, celui du spectateur se constitue. L'inventeur de l'image est capable de mettre en opposition les deux figures, ce qui ne peut se faire qu'à partir d'une différence du regard herméneutique qui ne se concrétise nulle part comme telle. La synthèse des deux combattants en une nouvelle représentation est absente, mais le point d'origine à partir duquel elle pourrait se faire doit être supposé présent.

III

Qu'il n'est pas possible de représenter le monde contemporain en costume et dans les gestes des héros anciens, nul ne le montre mieux que Flaubert dans son premier roman publié, *Madame Bovary. Mœurs de Province* (1857). Dès le début du roman, le rapport du monde moderne à l'antiquité et la position de l'artiste en tant que créateur qui donne une certaine représentation du monde s'énoncent dans un objet particulier : la casquette de Charles Bovary. Dans une rétrospective, Charles, élève de collège à Rouen, apparaît pour la première fois en héros médiocre avec une casquette bizarrement formée. La narration s'arrête quasiment à cet endroit et arrive à un point zéro pour s'enfoncer dans une description détaillée.

Reprenons la scène d'un peu plus loin pour entrer dans la dynamique de la représentation de Charles Bovary. Le premier portrait du protagoniste ne nous offre pas du tout une description objective ou réaliste. La représentation du monde scolaire avec le nouvel élève ne se fait pas à partir du vécu et du souvenir,¹⁶ mais le regard sur le nouveau-venu, barré parce que celui-ci est

caché derrière la porte, annonce l'invention du portrait, d'un portrait sur un mode caricatural.¹⁷ Au lieu d'une reconstruction « mimétique » de la réalité, nous assistons à la projection d'une image analytique signifiante. Le narrateur, de par le code vestimentaire, produit une caricature. Nous voyons un personnage qui n'est pas à l'aise dans ses vêtements trop étroits, mal assortis et grossiers, un personnage dépeint par le narrateur dans une version multicolore ridicule : le vert du drap, le noir des boutons, le rouge des poignets, le bleu de ses bas, le jaunâtre du pantalon font de lui une figure bigarée. Sa valeur caricaturale est rehaussée par l'expression « en bas bleus » (p. 3) qui désigne aussi des femmes prétentieusement savantes ou les vraies savantes ridiculisées comme Daumier les a dessinées dans une série *Les Bas-bleus* de janvier à août 1844¹⁸. Comme dans la description rabelaisienne de la casquette, la virilité de Charles, subissant le joug du code vestimentaire de sa mère, est mise en question. Le côté paysan du personnage s'affirme en dernier lieu par les souliers peu soignés et fort grossiers, la description stylistique fait trébucher mimétiquement par le rythme tripartite de la phrase (« Il était chaussé de souliers forts, mal cirés, garnis de clous », p. 3). Charles Bovary ressemble à un Gilles ou à un Pierrot, aussi ridicule que tragicomique.

Le narrateur nous offre le spectacle vestimentaire de son personnage et, en même temps, il corrige et précise la position sociale du protagoniste. Il y a rectification de la première impression : le nouveau n'est pas un bourgeois comme pourraient l'indiquer ses vêtements ou son déguisement, il provient du milieu paysan : « le nouveau était un gars de la campagne » (p. 3). En effet, le détail de la rougeur des poignets découverts est signe du plein air et du travail aux champs. En outre, son accoutrement l'insère dans le milieu clérical : en témoignent la coupure des cheveux qui rappelle celui d'« un chantre de village » et le revers de ses vêtements nommés « parements », mot qui désigne un certain faste quant à l'ornement des ourlets. La métaphore sera reprise plus loin et devance ici la caractérisation sociale, Charles Bovary étant élève du curé du village. Flaubert développe un code vestimentaire. D'un côté, il décrit le costume du personnage, de l'autre, il nous fournit le cadre d'une typologie : la volonté d'ascension sociale du milieu paysan qui s'accom-

¹⁶ Le lecteur apprend un peu plus tard que la première scène du roman relève de l'invention ou de l'imagination du narrateur et que la mémoire historique n'entre pour rien dans la construction du roman. Le narrateur qui se différencie maintenant explicitement du « nous » initial nous le fait savoir ainsi : « Il serait maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui » (p. 8).

¹⁷ Je renvoie pour une analyse plus approfondie à mon article : « Saint Julien et le mythe de Narcisse. Les images du christianisme chez Gustave Flaubert », in *Le Flaubert réel*, éd. par Barbara Vinken et Peter Fröhlicher, Tübingen 2009, pp. 107-123.

¹⁸ *Daumier 1809-1879*, éd. par Henri Loyrette et al., Paris, Ottawa, Washington (Réunion des Musées Nationaux) 1999, pp. 210-215.

plit à travers l'influence du clergé et l'éducation que celui-ci dispense en province.

Le portrait de Charles Bovary est une caricature, la caricature est un mode d'analyse et de représentation du monde. Ce procédé de la caricature comme mode d'analyse de la réalité se poursuit dans le bégaiement de Charles quand il prononce son nom. « Charbovary » est une déformation latine de « carrus » et de « bos », qui, de surcroît, rappelle le titre de la revue satirique, le *Charivari*.

Le maître d'école, qualifié d'homme spirituel, fait encore davantage ressortir la confrontation entre le monde bourgeois actuel et antique. Dans son apostrophe à Charles (« Débarrassez-vous donc de votre casque », p. 4), il transforme la casquette de Charles en armure de tête. Ceci prête à rire, parce qu'un couvre-chef simple, bien que grotesque, se transforme en un objet héroïque. La casquette assume même la fonction de protection, non pas parce qu'elle pare des coups, mais parce que sa laideur offensive cause un « ribrezzo » qui fait écran contre le monde. Le casque laid fait reculer le monde. Il rappelle celui d'Hector dont le panache cause terreur et peur à son fils, le petit Astyanax, quand le guerrier troyen fait ses adieux à son épouse Andromaque.

La comparaison entre le vêtement antique et le costume moderne est davantage renforcé par le narrateur. La description transforme le rire des élèves en bourrasque de mer virgilienne, la casquette de Charles prend tout son relief sur l'arrière-plan du bouclier d'Achille tel qu'il est décrit dans l'*ekphrasis* homérique de l'*Iliade*.

Le pensum que le maître d'école inflige aux élèves qui, dans un rire effréné, se moquent de la maladresse du « nouveau » en train de prononcer son nom et de manipuler sa casquette entre ses mains est comparé au « Quos ego » latin : « – Cinq cents vers à toute la classe ! exclamé d'une voix furieuse, arrêta, comme le *Quos ego*, une bourrasque nouvelle » (p. 5). Le « Quos ego » – sujet littéraire transformé en tableau par Rubens dont on peut voir le « Neptune apaisant les vents » (environ 1635) à la Gemäldegalerie de Dresde – provient du premier chant de l'*Énéide*.¹⁹ Virgile y décrit les navires d'Énée en haute mer menacés par les flots, car Junon, ennemie de la vocation d'Énée de fonder Rome au large du *Latium*, a incité Éole à lâcher les vents. Déchaînés, les vents avancent, « ac venti agmine facto [...] ruunt et terras turbine

¹⁹ Virgile, *Énéide*, I, v. 135.

perflant », ²⁰ et mettent la flotte troyenne en péril jusqu'à ce que Jupiter, époux et frère de Junon, prononce ses paroles de plein pouvoir : « Quos ego ». Lui est le maître du destin et s'impose comme celui à qui les autres doivent obéir. Comme le père des dieux apaise les éléments de la nature, le maître d'école rétablit l'ordre dans la salle de classe. Mais la comparaison ne va pas plus loin. A l'inverse d'Énée qui, une fois l'obstacle levé, poursuit sa route et son destin, Charles Bovary n'a aucune vocation divine ni aucun projet de fondation. Le silence rétabli, la leçon recommence ; la narration, elle aussi, reprend son essor sans être autorisée par une téléologie divine.

La plus grande déformation caricaturale d'un ancien ordre du monde se produit dans la description de la casquette qui fonctionne, à divers degrés, comme une parodie de l'*ekphrasis* homérique du bouclier d'Achille dans le livre XVIII de l'*Iliade*.

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

Chez Homère, dans l'*Iliade*, le narrateur raconte comment le bouclier d'Achille est fabriqué à partir de matériaux précieux et il décrit les images nombreuses que Vulcain, le plus grand artiste-forgeron parmi les dieux, forme et appose sur sa surface. À côté d'éléments cosmiques, la terre, la mer, le ciel avec les étoiles, la lune et les signes du zodiaque, il montre une multitude de tableaux touchant la vie humaine : une ville en paix, avec un mariage et un litige qui se termine en procès de droit officiel ; une ville en guerre, avec la représentation d'un siège, un guet-apens au bord d'une rivière et une bataille ; puis suivent la vie champêtre dans le cours des saisons avec des scènes pastorales et ensuite une danse menée dans les règles de l'art par des hom-

²⁰ *Ibid.*, I, v. 82-83.

mes et femmes. À la fin de la description se trouve le fleuve Océanus qui circonscrit le bouclier pensé en forme ronde.²¹

Flaubert a réduit le bel ordre cosmique de la représentation et il a complètement dissous les scènes homériques. Comme le bouclier d'Achille, décrit par le narrateur homérique, la casquette est circonscrite d'une forme ronde, de « trois boudins circulaires », circularité, qui, dans l'*Illiade*, est représentée par l'Océanus, le fleuve intégrant ainsi toutes les scènes du monde dans son ordre parfait qu'est le cercle. Chez Flaubert, nous ne trouvons aucune description ni d'une scène particulière, ni d'une action en train de s'accomplir. Les surfaces brodées sont compliquées, soit, mais aucune forme humaine ni aucun paysage n'y sont déchiffrables. La casquette est un objet grotesque, surtout à cause des matériaux hétérogènes et des formes géométriques diverses qui la composent. Dans son aspect hétéroclite, elle renvoie au début de l'*Ars poetica* d'Horace et à la visualisation du grotesque.

Chez Flaubert manque totalement la peinture des lieux et des personnages qui pourraient s'y trouver ; mais le narrateur renvoie à ces *topoi* de la vie humaine par les matériaux et par la forme dont est composée la coiffure. En effet, deux gammes paradigmatiques constituent la description. Il s'agit de la gamme des matériaux :

poil, (chapska), loutre, coton, baleines, boudins, velours, poil de lapin, cartonné, broderie, cordon, or, gland,

et de la gamme des formes géométriques :

bonnet, chapska, chapeau rond, casquette, ovoïde, renflée de baleines, boudins circulaires, bande rouge, losanges, sac, polygone, en soutache, long cordon, trop mince, un petit croisillon de fils, gland.

Les matériaux proviennent de différents domaines de la nature, les tissus sont d'origine animale ou végétale ou de fabrication artisanale humaine. Le lecteur a, au choix, la série des formes plus ou moins géométriquement définies pour procéder dans son imagination à une combinaison entre forme et matière. Quant au narrateur, il nous donne, quasiment en exergue, des formes entières de couvre-chefs possibles que la casquette de par sa nature

²¹ Pour une analyse de l'*ekphrasis* du bouclier homérique, voir Oliver Primavesi, « Bild und Zeit. Lessings Poetik des natürlichen Zeichens und die Homerische Ekphrasis », in *Klassische Philologie inter disciplinas*, éd. par Jürgen Paul Schwindt, Heidelberg 2002, pp. 187-211.

diverse évoque et synthétise telles les scènes du monde réunies dans le bouclier homérique :

on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton.

En partie, la fonction des éléments de la casquette est directement indiquée et se rapporte à un domaine particulier de la vie sociale, en partie, la fonction est seulement suggérée. Ainsi le chapska indique directement la vie militaire, le « chapeau rond » peut être une allusion à la vie publique en ville, le « bonnet de coton », fonction désuète de nos jours, renvoie à la vie nocturne : le bon bourgeois se coiffe de nuit pour ne pas s'enrhumer. Le « bonnet à poil » et, plus indubitablement, la « casquette à loutre » évoquent la vie loin des hommes, ces coiffures habillent le chasseur ou celui qui s'expose aux intempéries soit à la campagne, soit en voyage.

Nous voyons donc clairement que les différentes cases de la casquette, délimitées par « une bande rouge » ne restent pas vides, mais qu'elles s'enrichissent de suggestions imaginatives. Elles nous offrent ainsi que l'énumération de différents types de chapeau au début une typologie de différents domaines de la vie quotidienne. Sans représenter des images, les cases peuvent très bien se remplir de peintures, celles qu'offre la typologie que Daumier expose dans ses différentes séries de caricatures de la vie contemporaine. Sans aucun doute, Flaubert s'est rendu compte, dans son analyse des caricatures de Daumier, du procédé qui consiste à caractériser les bourgeois par un élément typique qui se répète dans bon nombre de dessins (p. ex. les formes des couvre-chefs) et devient ainsi un stéréotype ou un signe distinctif. C'est dans ce sens que la casquette nous semble être un hommage à l'art de Daumier.

Dans le texte de Flaubert, la casquette a une fonction physiologique. Elle est comparée, dans sa laideur, au visage d'un imbécile, et métonymiquement elle représente le visage de Charles qui pour le lecteur reste une tache blanche. Pourtant, la casquette dépasse largement l'horizon de la caractérisation d'un personnage de roman pour être en même temps en tant qu'objet ekphrastique un objet de réflexion de l'esthétique du roman. Face au monde ordonné, spécifié en éléments cosmiques et scènes humaines que nous représente le bouclier d'Achille comme une œuvre d'artiste, c'est Vulcain qui l'a fabriqué avec ses images et c'est le narrateur homérique qui nous le repré-

sente dans sa langue, la casquette de Charles affiche de même la volonté d'un artiste moderne de déchiffrer et de représenter le monde dans son œuvre. Toute dimension cosmologique y est absente, la forme circulaire de l'Océanus qui implique une totalité close n'est plus qu'une forme artificiellement construite et en soi sans vie (« trois boudins circulaires »). Pourtant, la volonté de l'artiste s'attaque à l'horizon très large des différents domaines de la vie contemporaine dont il voudrait donner une représentation. Les scènes de la vie contemporaine et moderne ne sont plus décrites dans la syntaxe des actions et des lieux, elles sont représentées d'une façon métonymique, par référence à une fonction de la vie (chasser, dormir etc.) qui n'est plus illustrée comme narration ou épopée. Si l'on peut parler de *mimésis* quant à la représentation des scènes qui se trouvent sur le bouclier d'Achille, la casquette dans son hétérogénéité n'offre plus aucune surface de représentation mimétique close. De même, dans la casquette on ne trouve plus aucune allusion à l'artiste présent et représenté dans l'œuvre de Vulcain comme « chanteur ou rhapsode divin ». ²² Néanmoins, l'*ekphrasis* de la casquette reste une illustration de la potentialité de l'artiste moderne. Celle-ci est évoquée par la localisation de la casquette qui se trouve sur les genoux de Charles Bovary et par l'absurde précision des détails : « un long cordon trop mince » et « un petit croisillon de fils d'or en manière de gland ». La place de l'artiste ne figure plus sur la surface des scènes. Elle s'est déplacée au niveau d'une création à venir. Telle que la peinture de la casquette, l'artiste ne s'incarne en aucune figure si ce n'est celle d'un personnage grotesque qui se présente – tel Charles – comme un clown.

Université de Münster

²² Cf. Maria Moog-Grünwald, « Der Sänger im Schild oder Über den Grund ekphrastischen Schreibens », in *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, éd. par Heinz J. Drügh et M. Moog-Grünwald, Heidelberg 2001, pp. 1-19.