

# ENJEUX DE ▲

## «LA CARICATURE EN MODE TEXTE»

### CHEZ JULES VALLÈS

«*La caricature est le correctif nécessaire  
de l'enthousiasme aveugle.*»

Vallès, «*La Caricature*»,  
*Le Figaro*, 23 novembre 1865.

#### ■ *La caricature au XIX<sup>e</sup> siècle: un dispositif hybride.*

La caricature en mode-texte ? La formule peut paraître aberrante : on ne saurait ignorer, ni même réduire ou relativiser, la différence radicale qui oppose les deux systèmes sémiotiques du texte et de l'image. En revanche, force est de constater que la pratique de la caricature sous la monarchie de Juillet et, pour une très large part, sous le Second Empire, repose sur une constante interaction avec des modes discursifs très divers qui en sont à la fois la source, le corollaire et la conséquence : le dessin se donne le plus souvent à voir (à lire) accompagné d'une légende, d'un commentaire, d'un texte journalistique ou littéraire avec lequel il forme un véritable diptyque ; cette dualité première et immédiate renvoie à tout un ensemble de techniques qui font de la caricature un mode original de la satire, où les procédés spécifiquement iconiques répondent symétriquement à la défiguration des textes-cibles par le calembour ou la parodie (ce dernier terme jouit d'ailleurs, pour les contemporains, d'une extension sémantique qui lui permet de désigner à la fois le texte et l'image<sup>1</sup>). Il ne s'agit pas seulement d'une médiatisation textuelle du rapport de l'image à l'actualité : la caricature travaille non sur pas le réel, mais sur une représentation du réel qui intègre et exhibe la dimension discursive qui la fonde et la légitime — démarche éminemment critique jusque dans la parade des lieux communs qu'elle autorise souvent.

L'importance accordée au titre et/ou à la légende<sup>2</sup> est le symptôme le plus visible de la nature mixte du dispositif caricatural, « système de l'image et de la parole [...] Le déchiffrement des intentions du caricaturiste se joue au niveau supérieur qui domine le dispositif message

iconique-message linguistique, en tenant compte de la pluralité des niveaux de signification, plus rarement de leur ambiguïté.»<sup>3</sup> Certains artistes, comme Gavarni, apparaissent ainsi comme des maîtres dans l'art de la légende tout autant que de l'image; Baudelaire écrit: « [Gavarni] est double: il y a le dessin, plus la légende »<sup>4</sup>, cependant que les Goncourt font du dessinateur un écrivain extraordinairement doué pour saisir les voix du présent: « Gavarni a écrit la langue parlée comme nul autre. Point d'auteur qui ait saisi au vol d'une façon pareille la parole humaine. Ses légendes, on ne les lit pas; il semble qu'elles vous tombent dans l'oreille du bout d'un salon ou d'un coin de rue.»<sup>5</sup> Dès lors, le « peintre de la vie moderne » apparaît comme le double, ou du moins le frère, de l'écrivain peintre des mœurs; le parallèle entre Gavarni et Balzac s'impose rapidement comme un lieu commun (que les Goncourt reprennent jusque dans le classement de leur bibliothèque): « On a justement appelé les œuvres de Gavarni et de Daumier des compléments de la *Comédie humaine*. Balzac lui-même, j'en suis très convaincu, n'eût pas été éloigné d'adopter cette idée, laquelle est d'autant plus juste que le génie de l'artiste peintre de mœurs est un génie mixte, c'est-à-dire où il entre une bonne partie d'esprit littéraire [...] Quelquefois il est poète; plus souvent il se rapproche du romancier ou du moraliste.»<sup>6</sup> Cette métamorphose du caricaturiste en écrivain apparaît d'autant plus pertinente que certains, comme Daumier ou surtout Gavarni, intègrent le texte dans l'image même; il peut s'agir d'un jeu sur le signifiant visuel et le signifiant scriptural, comme dans « La Chasse à la Liberté » (*La Caricature*, 1<sup>er</sup> novembre 1832<sup>7</sup>), ou d'un système plus élaboré évoquant une sorte de proto-BD: « Grandville est un esprit maladivement littéraire, toujours en quête de moyens bâtards pour faire entrer sa pensée dans le domaine des arts plastiques; aussi l'avons-nous vu souvent user du vieux procédé qui consiste à attacher aux bouches des personnages des banderoles parlantes.»<sup>8</sup>

Ce diptyque texte/image s'insère en outre dans un espace de confrontation plus large et plus complexe: les caricatures parues dans la presse satirique sont, explicitement ou indirectement, commentées dans le même numéro — ou, dispositif oblique destiné à déjouer la censure, un peu plus tard; ainsi de la série des Robert-Macaire, dont la portée politique s'impose derrière les apparences inoffensives de la caricature de mœurs: « Si l'on replace [...] la série des Robert-Macaire dans le contexte original du *Charivari*, l'on découvre que, grâce à un décalage de un ou deux numéros, telle planche met en cause précisément tel bla-

gueur politique. Ainsi, le 24 décembre 1837, paraît une planche où Robert Macaire prône la blague homéopathique [...] Or, dans le numéro suivant, la deuxième page offre un article intitulé : « Une défense homéopathique ou l’Absurde défendu par l’absurde. Chambre des députés — séance du 23 décembre. »<sup>9</sup>

Cette interdépendance de l’image et de la légende s’explique aisément : la caricature, et notamment la caricature politique, prend pour objet aussi bien des personnages et des situations que des discours, qui, par la croyance qu’ils produisent, sont constitutifs (et révélateurs) du pouvoir institutionnel qui les produit. La légende cite ainsi volontiers le discours social (souvent le discours d’autorité) que le dessin prend pour cible : « Toute une série de titres est formée de syntagmes-phrases qui se présentent comme des formules du discours politique, des bribes d’énoncé généralement abstraits : “Équilibre européen”, “Unité germanique”, “Question d’Orient”, etc. L’utilisation de ces clichés politiques est extrêmement variée. »<sup>10</sup> La caricature, par le clivage texte/image, orchestre la confrontation explosive entre la formule politique censément performative et la réalité des faits. Napoléon III prétend voir dans les réformes libérales de 1869-70 « le couronnement de son édifice » ? Daumier révèle ce qu’il en est : « Le couronnement de son édifice » (*Le Charivari*, 22 septembre 1870) se résume à une tour fortifiée coiffée d’un casque prussien, et portant pour enseigne « Capitulation de Sedan »<sup>11</sup>...

Or, cette pratique de détournement du discours par la recontextualisation iconique apparaît comme une variante (illustrée) du procédé textuel de la parodie, telle que la définit Genette : « La forme la plus rigoureuse de la parodie, ou parodie minimale, consiste donc à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots [...] La parodie la plus élégante, parce que la plus économique, n’est donc rien d’autre qu’une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité. »<sup>12</sup> Il arrive d’ailleurs que la légende elle-même, et non le seul dessin, caricature plus ou moins explicitement le propos-cible (« Le roi saigne et ne guérit pas », adage républicain inspiré de l’actualité et glosé par Daumier dans *La Caricature*, 5 décembre 1833<sup>13</sup>) : on a alors une déformation satirique du texte-source, qui redouble celle qu’opère l’image. De même que la caricature défigure grotesquement les personnages représentés, calembours et jeux de mots ridiculisent leurs noms et titres dans le commentaire proposé ; ainsi, le dessin de Grandville « Grand assaut

d'armes [...]» (*La Caricature*, 14 février 1833) est accompagné d'une explication précisant que cet assaut mené contre la Liberté a pour spectateurs, entre autres, « le beau Mouton-Lancelot », c'est-à-dire « le comte Lobau (né Mouton avant son anoblissement par Napoléon), dit "le beau", ou "le général Mouton", ou encore "le chevalier Lancelot" — ce calembour (lance-l'eau) faisant bien sûr allusion à la prédilection du personnage pour la lance à incendie. »<sup>14</sup> La langue des légendes emprunte donc à toutes les formes de jeux de mots susceptibles de déformer la matérialité même du signifiant, déformation révélatrice tout autant que celles qu'opère le travail graphique du dessin : légende et commentaire mettent en œuvre « cette charge parlée et courante, cette caricature volante »<sup>15</sup> où les Goncourt voyaient une spécificité de l'esprit blagueur contemporain.

Si certains procédés propres à la caricature n'ont d'autre valeur que graphique, d'autres s'avèrent susceptibles d'une double investissement, à la fois iconique et textuel. Cette parenté esthétique et fonctionnelle s'accompagne d'une reconfiguration des rapports texte/image, qui multiplie les croisements; ainsi, en un siècle qui se pense (avec euphorie ou angoisse) comme siècle de l'image, « les diverses avant-gardes vont "sortir" de la littérature, pour aller chercher leurs modèles du côté de la non-littérature, ou de la para-littérature, du côté notamment des images non littéraires, ou des images populaires, ou industrielles [...] Désormais c'est "l'image", et non "la peinture", deux termes qui paraissent synonymes mais qu'il faudrait se garder de considérer comme tels, qui sert de modèle ou de repoussoir à la littérature. »<sup>16</sup> Inversement, la littérature fournit à l'image caricaturale un ensemble de médiations particulièrement efficaces pour sa représentation offensive du réel, qu'il s'agisse de personnages issus d'œuvres de haute légitimité (*Tartuffe* ou *Faust*)<sup>17</sup> ou de figures populaires (Robert Macaire). Se mettent ainsi en place toute une série de pratiques parallèles; de même que les manifestations officielles comme les Salons font l'objet d'un Salon caricatural dans les journaux satiriques contemporains, les grands succès littéraires<sup>18</sup> sont aussitôt caricaturés: « De ce roman [*Le Juif errant*], Charles Philipon, Louis Huart et le dessinateur Cham ont fait une parodie publiée dans *Le Charivari*, et dans un volume de 345 pages, illustré de 300 vignettes [...] Les railleurs n'attendent pas la fin du roman pour en mimer la démarche d'ensemble. Ils démarquent le texte au fur et à mesure qu'il se publie. Un lecteur attentif des années 1844-1845 peut lire quelques épisodes du *Juif errant* dans *Le Constitutionnel*, et, environ un mois plus tard, lire dans *Le Charivari* la parodie de ces mêmes épisodes. »<sup>19</sup>

Dans un tel contexte, surgirent des genres mixtes, nés d'une hybridation du livre et du journal, de la caricature et de la satire ; c'est le cas des *Physiologies* : « *Les Physiologies* de 1841-1842, et, notamment, les plus célèbres, publiées par Aubert, résultent de la réunion après coup d'articles parus auparavant dans *La Caricature* et *Le Charivari* ; l'on s'en étonnera d'autant moins que Gabriel Aubert, ancien notaire à Mâcon, n'est autre que le beau-frère de Philipon qui, en 1829, l'avait sauvé de la déconfiture en s'associant avec lui pour ouvrir un magasin d'estampes, galerie Vérot-Dodat. Et si Louis Huart, entré en 1835 au *Charivari* et rédacteur en chef de *La Caricature* en 1841, se voit considéré comme "l'inventeur des *Physiologies*" et leur "spirituel père", c'est bien Philipon, "grosse caisse" du *Charivari*, qui orchestre "l'affaire" des *Physiologies*. »<sup>20</sup> On a là une collusion éditoriale et esthétique des plus significatives ; les *Physiologies*, illustrées souvent par les grands dessinateurs contemporains (Daumier, Gavarni, Traviès...), réactivent de plus (ne fût-ce que pour déjouer la censure) toutes les modalités de la caricature en mode-texte : « *Les Physiologistes* font renaître la caricature écrite, déclinée sous toutes ses formes. Elle peut se réduire à une citation, le plus souvent détournée, d'une caricature parue avant les lois de septembre [...] Si l'on peut parler de caricature écrite dans les *Physiologies*, c'est parce que leurs auteurs utilisent l'un des procédés fondamentaux de la caricature politique, l'effacement de la réalité imagée ("l'imagé") derrière l'image ("l'imageant"). »<sup>21</sup>

Grand journaliste, engagé volontaire dans la petite presse du second Empire, Vallès ne pouvait qu'être sensible à cette interaction des modalités iconiques et textuelles dans la pratique contemporaine de la caricature — d'autant plus que son propre rapport (de lecteur et d'écrivain) au texte incluait toujours la médiation de l'image, réelle (la fascination qu'exercent les « livres à gravures ») ou virtuelle (l'image imaginaire produite par le texte, qui tend à se substituer à lui). D'autre part, si Vallès salue le pouvoir désacralisant de la caricature, qui met à mal l'ensemble des représentations autoritaires sur lesquelles s'appuie l'exercice des pouvoirs symboliques (idéologiques, esthétiques et religieux), il n'oublie pas que le texte et le discours, par le culte du Livre et des Grands Hommes, exercent (du moins en a-t-il la conviction) le plus efficace car le plus consenti des terrorismes intellectuels : c'est pourquoi il salue Daumier avant tout pour l'Olympe bouffonne mise en scène dans *l'Histoire ancienne*<sup>22</sup>. Si le Livre exerce sur ses victimes une fascination perverse qui repose à la fois sur les pouvoirs de l'image

et l'autorité de l'Imprimé, la caricature ne saurait suffire à dénoncer les usurpations symboliques opérées par toutes les formes du pouvoir : il s'agit de retravailler les transferts de la caricature en mode-texte pour dénoncer dans le texte-cible l'idole (creuse) déguisée en discours — comme la caricature révèle le vide des représentations symboliques, en matière politique ou esthétique.

### ■ *Caricaturer le corps de la langue.*

« On n'a peut-être pas assez souligné les rapports étroits existant entre la caricature et le corps [...] Dans la charge comme dans l'insulte, le corps occupe une place fondamentale. » Cette remarque de Bertrand Tillier<sup>23</sup> souligne une caractéristique essentielle du dispositif caricatural : en déformant le corps de la personnalité (politique, littéraire, artistique) représentée, le dessin vise en fait l'autorité symbolique dont était investie la cible ; la matérialité grotesque du corps sature l'espace de représentation, bloque le travail de transfiguration et empêche la production de la croyance : c'est le pouvoir même du symbolique qui se trouve alors mis en cause.

Or le pouvoir symbolique, et Vallès en eut une conscience aiguë, s'exerce avant tout dans et par le langage : rien d'étonnant donc à ce que l'écrivain caricaturiste s'attaque non point d'abord aux producteurs individuels du discours, mais bien au corps même de la langue — et en premier lieu à la langue sacrée entre toutes, le latin. De fait, le latin s'impose comme doublement sacré ; comme langue de l'Église, et comme langue de haute légitimité culturelle, il en impose d'autant plus qu'on ne le comprend pas — aussi joue-t-il un rôle essentiel en contexte cérémoniel (la messe, la distribution des prix). D'où la portée désacralisante des variantes du « calembour de potache »<sup>24</sup> qui, en ridiculisant la matérialité purement sonore du latin, en bloque la puissance de fascination. Le latin ne veut plus rien dire que ce qu'il laisse à entendre, dans sa dérisoire ambiguïté sonore.

Ce qui explique que Vallès privilégie, dans sa charge contre le latin, deux des procédés de prédilection de la caricature contemporaine : la sexualité et la scatologie. Une déformation minimale, un barbarisme révélateur par exemple, surimpose Paul de Kock au profil grave de Cicéron, ce que souligne le héros du *Candidat des pauvres*, promu brièvement professeur : « Et vous pourriez-vous me conjuguer le verbe *coquere*, en séparant le radical de la terminaison ? Vous lui avez donné, dans votre dernier discours latin, un supin fâcheux, presque immoral !

»<sup>25</sup> D'ailleurs, sans même qu'il soit besoin de multiplier les approximations irrévérencieuses, toutes sortes de discours inconvenants s'imposent inopinément, à la faveur de la *majestas* de la langue latine — discours parasite qu'entendent fort bien les enfants ou les hommes du peuple, parce qu'ils échappent à l'effet d'autorité qu'impose la langue sacrée : « Le sujet [du poème composé par le père] était : *Les Coquillages*. Je n'ose dire le mot en latin ! J'ai bien des griefs contre les langues mortes, mais le premier vient de ce titre de composition virgilienne, laquelle fut clouée et resta pendue, dans notre maison pudique, comme un certificat de verve poétique pour le chef de la famille, mais aussi comme une enseigne où l'on croyait voir se tortiller une autre fumée que celle que fait l'encens de la gloire. Elle empestait pour moi ; — elle embaumait pour d'autres. »<sup>26</sup> La caricature orthographique vient parfois redoubler le calembour, défigurant à l'écrit comme à l'oral le texte à prétention sacrée ; l'adjectif homérique généralement donné comme exemple-type de l'harmonie imitative, *poluphlosboio*<sup>27</sup>, résonne d'autres échos que ceux des « flots retentissants » lorsqu'il devient « poilu-fosse-boyaux<sup>28</sup> » !

Il est révélateur que, transférant à la matérialité de la langue sacrée les techniques de la caricature graphique, Vallès ridiculise le latin et le grec par le calembour, forme culturellement très dévaluée du rire<sup>29</sup> — surtout lorsqu'elle repose essentiellement sur les équivoques scatologiques ; ce choix polémique est décisif pour miner le prestige socio-culturel qui fonde l'aura des langues anciennes : « Contrairement à la tendance dominante de l'histoire du rire, le rire vallésien préserve la mémoire du rire *régénérateur*, à la fois négatif et positif, de l'ancienne culture populaire. Comme le rire du réalisme grotesque, il “rabaisse et matérialise”. Les métaphores, comparaisons ou synecdoques comiques appliquent systématiquement au comparé un comparant concret, matériel ou corporel. Bien des plaisanteries qui pourraient paraître grossières, chez Vallès, s'expliquent par “l'*hyperbolisme positif* du principe matériel et corporel” défini par Bakhtine. »<sup>30</sup>

Un degré de plus dans la caricature, et la langue sacrée se dissout dans le bégaiement cacophonique, d'où la nécessité pour les collégiens de « sortir de baquet où [ils ont dit] en latin : *pa pater familias!* et en grec : *pa pa tros* ou *pa té ros*. »<sup>31</sup> Paradoxalement d'ailleurs, le travail pédagogique ne consiste pas à redonner un sens plus pur aux mots de la tribu, mais au contraire à disloquer la matérialité syllabique puis phonétique de la langue jusqu'à extinction du signifiant : « Le “ba be bi bo bu” infligé aux élèves n'a plus le même sens (déjà risible en soi), lorsqu'on

redouble, en trébuchant, la consonne initiale de cette séquence monosyllabique régulière et le “BBA, BBE” qui en découle en dénature la récitation machinale, répétée, régulière pour dire sur le mode comique l’aliénation du travail du répétiteur, de la même manière que dans *Les Temps modernes*, Chaplin suggérait l’aliénation de l’ouvrier Charlot en lui faisant allonger son rythme personnel, qui, de ce fait, ne correspondait plus à celui du travail à la chaîne et lui faisant perdre la cadence de la machine provoquait les signes d’un dérèglement mental. »<sup>32</sup>

Vallès opère ainsi un détournement polémique du traditionnel calembour de potache : par un procédé analogue à celui de la caricature politique, qui disloque le pouvoir symbolique auquel renvoie la représentation du corps politique, l’écrivain démonte le prestige usurpé des langues sacrées par l’exhibition de leur matérialité grotesquement signifiante — laquelle ne renvoie à rien d’autre qu’à elle-même. Ce détournement atteint par ricochet l’ensemble du dispositif institutionnel qui légitime l’autorité de la langue sacrée ; les enjeux en sont éminemment politiques. Pour dénoncer l’inquiétante imposture sous-jacente à la cérémonie républicaine de bénédiction des arbres de la Liberté en 1848, Vallès utilise ainsi un procédé de déformation caricaturale du discours qui en assure une critique très économique : « Le citoyen curé lui donne l’accolade [au préfet], puis arrachant une feuille de l’arbre, dit quelques paroles dessus : Meuh ! meuh ! meuh ! et accrocha ça comme une cocarde à sa soutane. »<sup>33</sup> La défiguration du discours essentiellement performatif qu’est la bénédiction accuse un dérèglement généralisé dans l’ordre du symbolique : la scène ne veut plus rien dire, et par là révèle ce qu’elle signifie vraiment<sup>34</sup>.

Encore la violence symbolique qu’exerce le langage s’affirme-t-elle à découvert lorsqu’il s’agit de langues sacrées ; il en va tout autrement lorsque certains discours d’autorité exercent un redoutable pouvoir d’origine institutionnelle ou politico-religieuse, tout en prétendant s’adresser au libre exercice de la raison. Car les contemporains de Vallès admettent généralement que le discours (surtout sous forme textuelle) s’impose surtout par sa force intellectuelle de conviction, alors que l’image, elle, exercerait une fascination brute — d’où la distinction opérée par les lois sur la presse de 1835, qui concentrent leur sévérité sur la pratique de la caricature : « Selon les orateurs [parlementaires], les écrits, quels qu’ils soient, exprimeraient des opinions librement formées, s’adresseraient à l’entendement et ne produiraient leurs effets que sur des individus ou de petits groupes. Les caricatures, elles, ne



seraient pas des opinions réfléchies, mais des actes. Montrant des gestes et des comportements, s'adressant aux sens et aux émotions, et touchant d'un seul coup un public beaucoup plus large, elles provoquent les masses, disent-ils, à des réactions collectives incontrôlables. »<sup>35</sup> Cette distinction, aux yeux de Vallès, ne rend pas compte du mode réel de fonctionnement du discours écrit ou oral, en contexte politique notamment : en effet, l'efficacité du discours ne relève pas de son contenu argumentatif intrinsèque, mais de l'impact émotionnel, voire magique, que la tradition ou l'institution confèrent aux mots. En ce sens, tout discours est potentiellement susceptible de s'imposer comme langue sacrée — d'où l'extension à l'ensemble de l'éloquence politique, et tout particulièrement aux mots d'ordre, des procédés de déformation caricaturale désacralisante.

Le discours d'autorité s'impose parce qu'il se construit sur un ensemble de représentations symboliques auquel il prétend renvoyer ; dès lors, il s'agit de dissiper cet arrière-plan médusant, en renvoyant la parole à sa matérialité verbale — c'est ce qu'opère exemplairement la blague, laquelle fonctionne de la même manière que la caricature politique : « Abandonnant le couple illusion-réalité pour celui de plein-vidé, la blague, en effet, s'affranchit de la logique de la ressemblance (ou de la dissemblance) à un modèle pour entrer dans celle de la similitude, du simulacre, qui ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même [...] Ce qui se joue avec la blague politique, c'est la perte des "deux corps du roi", de tout au-delà du pouvoir, de toute symbolique. À la transcendance, religieuse ou laïque, la blague oppose la présence. »<sup>36</sup>

Cet effet de présence opaque, qui bloque tout effet d'aura symbolique, s'impose lorsque Vallès opère une sorte d'arrêt sur image du discours, en isolant un élément pour opérer un véritable démontage sémantique — d'où des perturbations notoires affectant l'ensemble du propos : « "Comme nos pères de 93 je viendrai rouler aux pieds de l'échafaud !" / Pourquoi veut-il rouler au pied de l'échafaud ? On se questionne du regard. Que signifie cette envie-là : se rouler ? On se roule aux pieds d'une femme, dans l'herbe. On roule un paquet — mais on ne roule pas aux pieds de l'échafaud ! / Personne n'a roulé, dis-je comme Président. — Personne n'a roulé, que les tambours de Santerre. — Est-ce une marque de faiblesse, citoyen ? Cela veut-il dire que vous préféreriez jouer, folâtrer, en bas ? »<sup>37</sup> L'autorité monolithique du discours jacobin se trouve déstabilisée par cette sorte de grossissement indu appliqué à un seul de ses éléments (c'est l'un des principes les plus efficaces de la caricature), cependant que le métalangage adopté par le

narrateur puis par le personnage bloqué net tout processus de fascination, tout en enrayant le déroulement institutionnalisé de la réunion qui légitime et garantit l'efficacité de la parole politique.

Car, en la matière, la ritualisation symbolique de l'énonciation garantit seule l'impact quasi-magique de l'énoncé — technique d'autorité à laquelle Vingtras refuse de souscrire sans examen, ce qui suffit à mettre en péril la croyance jacobine qui unit le reste du Comité des jeunes : « Ne nous révélons que le jour où nous déploierons notre bannière, où nous écrirons ce nom, tout du long, avec du sang, sur une guenille de drap noir. / — Pourquoi une guenille ? » / On me fait taire. »<sup>38</sup> On comprend pourquoi !... Lorsqu'en outre le terme isolé et examiné à la loupe s'offre directement comme symbole, comme le Christ républicain de la mystique quarante-huitarde, la substitution d'une image du représentant au représenté visé par le discours permet de court-circuiter l'accès au symbolique — l'allégorie est parasitée par l'image d'Épinal : « Quant au Christ, ce républicain, il me paraissait bien maigre et bien jaune. Je ne me représentais pas les républicains si décharnés, et en écoutant l'oculiste préfet, géant, évangéliste, devenu tout d'un coup mon frère, je me disais que c'était bien ennuyeux pour nos martyrs d'avoir une croix à porter toujours comme le Jésus des images et que le nimbe devait être très inconfortable sur la tête. »<sup>39</sup>

Le mot d'ordre, le slogan et la formule-choc, qui concentrent le pouvoir symbolique de la parole tout en dissimulant les véritables conditions institutionnelles de son efficacité<sup>40</sup>, constituent une pièce essentielle de l'éloquence politique, et contribuent puissamment à produire l'illusion et la croyance irraisonnée. En bon praticien de l'écrit et de la parole publique, Michelet, lorsqu'il rédige une lettre publique demandant la grâce de trois blanquistes condamnés à mort, ne néglige donc pas l'impact d'une clause à effet : « L'appel se termine par ces mots, ou d'autres du même sens : / *Dieu qui regarde les nations.* / Dieu !... cela ne va pas à notre quartieron d'athées : il y a une moue et un silence. / Michelet regarde les physionomies et, haussant les épaules, il dit : / « Sans doute !... Mais ça fait bien. » »<sup>41</sup> Encore Michelet est-il un romantique et un homme de 1848, d'où, peut-être, ses choix rhétoriques ; Blanqui, au contraire, revendique la simplicité comme marque distinctive — et, cette fois, c'est Vingtras qui, au moment de rédiger une proclamation, se trouve du côté des rhéteurs à effet : « Au moins, soulignez d'une phrase à accent votre déclaration tranquille. / — Peut-être bien... Que mettre, voyons ? » / J'ai pris une plume, et ajouté : « Il faut dès aujourd'hui sonner le tocsin ! » / « Oui, c'est une fin. » / Mais il

s'est ravisé, et se grattant la tête : / "Ce n'est pas assez simple." »<sup>42</sup>

À l'oral, cet idéal de simplicité passe par la traduction familière et populaire du « sublime » révolutionnaire — caricature qui vaut pour réappropriation, lorsque par exemple le porte-parole du Comité central de la Commune déclare en riant : « Allez dire à vos patrons que nous sommes ici par la volonté des gens de rien, et nous n'en sortirons que par la force des mitrailleuses. »<sup>43</sup> L'insertion narrative de ces authentiques « cris du peuple » obéit d'ailleurs à une logique inverse de la mise en scène traditionnelle du « mot sublime » : la formule, loin d'être isolée comme acmé du discours<sup>44</sup>, se trouve fondue dans la continuité d'un dialogue familier, voire intégrée au récit par le recours (significatif) au discours indirect : « Celui-là disait, en s'arrachant les cheveux, que tout était sauvé si l'on avait eu un tambour... / Mot profond, dit par cette moitié de Coclès et de Tyrtée ! »<sup>45</sup>

Reste que le mot d'ordre ou le slogan, par leur brièveté et leur valeur performative institutionnellement garantie, gardent une efficacité pragmatique à la mesure de leur pouvoir de mystification. Puisque donc cet effet magique tient au contexte ritualisé de leur profération, l'entreprise de désacralisation passe, chez Vallès, par une altération caricaturale de la lettre du texte sacré, lequel devient méconnaissable et donc inopérant. L'altération rythmique, rendue textuellement sensible par la déformation orthographique de la formule-cible, produit ainsi le dérapage d'une forme aussi consacrée que le serment. Voici par exemple Vingtras affronté à un "Saint-Vincent" lors d'une manifestation des Écoles : « "Vous me lâcherez si je jure que ce n'est pas moi ? / — Oui. / — Je vous jure... / — Par le saint... Allons, faut-il épeler ? / — *Par le saint... / — Père le pape. / — Perlepap.*" Il marmotte, il va trop vite. Ce n'est pas de jeu. Il faut un père le pape plus sérieux : PER-REU-LEU-PAPP ! »<sup>46</sup> On reconnaît bien là la transposition de techniques caricaturales contemporaines, qui ici affectent la matérialité sonore et graphique du syntagme visé : « Le comique est souligné par la représentation graphique du mot qui ajoute, à celui du rythme, celui des renvois culturels désacralisants : "perlepap" renvoie, par ses assonances, au "perlimpin" des comptines enfantines. »<sup>47</sup>

C'est par une excessive attention à la prononciation juste que Vingtras opère un démontage caricatural de la formule du serment ; or, ce même souci d'exactitude, au demeurant indispensable pour garantir le caractère performatif du mot d'ordre, multiplie chez lui les dysfonctionnements : « "On est prêt ! En colonnes !" / J'essaie de dire *colo-onnes* ! comme les autres, mais j'y renonce. Je ne sais pas appuyer sur l'o, et j'ai

l'air de me crier cela à moi-même, ce qui est inutile.»<sup>48</sup> Il arrive aussi que les logiques irrépessibles du corps viennent perturber l'énonciation du mot d'ordre et en défigurent la majesté consacrée; Vingtras, militant catastrophique, en fait la grotesque expérience: «J'ai encore là apporté le désordre! Je croyais qu'on allait redoubler ce cri de *Vive la République* et dès que le premier a été fini, je suis reparti, mais personne avec moi. La pluie m'a mis des chats dans la gorge, et le cri met longtemps à sortir. Je ne puis pourtant pas le laisser en route. Vive la Ré (un chat) publi (un chat!) — J'ai eu toutes les peines du monde à tirer le reste.»<sup>49</sup> Ces blocages physiologiques dévaluent la mystique républicaine en la renvoyant au corps (farsesque) du militant-serviteur du culte, ce corps dont l'obsédante présence empêche l'accès ritualisé au symbolique — tel est bien le mode de fonctionnement de la blague politique, dont la caricature constitue l'expression la plus efficace: «La blague signe bien la mort du signe et du symbole. Elle manifeste la disparition de tout au-delà, de toute transcendance, religieuse et laïque.»<sup>50</sup>

Les langues sacrées, qu'elle soient culturellement légitimées comme telles (c'est le cas des langues anciennes) ou sacralisées par le groupe qui leur confère et leur reconnaît toute autorité (les mots d'ordre ou les slogans portent à l'extrême les logiques du discours militant), constituent pour Vallès des cibles de prédilection puisqu'il s'agit, très ouvertement, de discours de pouvoir. Mais ce pouvoir du langage s'avère plus diffus, et fort divers dans ses manifestations; en particulier, dans le champ littéraire, les mouvements dominants s'imposent notamment par l'emprise qu'exerce une rhétorique spécifique<sup>51</sup>, laquelle induit une esthétique articulée à une représentation du monde — d'où la nécessité de fonder son apprentissage littéraire sur des efforts de distanciation qui passent par la charge. Dans la Trilogie, la formation du journaliste (et de l'écrivain) passe par la caricature (stylistique et orthographique) des discipulats romantiques: «J'essayais de me rattraper en criant: "Enfer et damnation!" Je disais: "oh! oh!" et je marchais en écumant, m'arrêtant pour parler au trou du poêle dans le mur comme si ç'avait été les portraits de mes aïeux — je mettais des l et des x partout, aïeux. C'était si fatigant! et pour dire l'heure, quand on me demandait l'heure, je ne répondais pas il est midi cinq — comme dans Hugo:

“Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, dix, onze,  
Midi vient de sonner à l'horloge de bronze.”

Jamais je ne donne les minutes. Je ne peux pas donner les minutes.»<sup>52</sup>

On a bien là un premier ensemble de procédés relevant de la charge, lesquels transfèrent au texte certaines techniques et fonctions propres à la caricature. Il est d'ailleurs révélateur que, au moment où les écrivains et journalistes célèbres font très souvent l'objet de caricatures parfois féroces, leurs discours et leurs textes se trouvent défigurés par des citations volontairement déformées ou tronquées publiées dans la presse<sup>53</sup> : les deux pratiques sont parallèles, d'autant plus qu'un lieu commun d'époque définit le style comme image, empreinte, portrait de l'auteur.

### ■ *Les Guignols du discours.*

La caricature vallésienne des énoncés d'autorité met au jour l'illusion fascinatrice qui fonde leur pouvoir : parce que la matérialité du discours comme l'institutionnalisation implicite de son contexte d'énonciation lui échappent, l'auditeur attribue à l'efficacité persuasive du signifié ce qui relève d'un pouvoir symbolique infiniment plus complexe et retors. Encore les langues sacrées comme les discours politiques, religieux ou littéraires affichent-ils leurs revendications autoritaires — ce qui, dans une certaine mesure, limite un impact fondé sur la méconnaissance. Mais Vallès a clairement conscience que ces discours terroristes ne relèvent pas d'un dévoiement contre-nature de la fonction première du langage : celui-ci permet avant tout l'exercice de pouvoirs sociaux aux enjeux infiniment variés. Cette conviction amène Vallès, romancier et journaliste, à étendre ses caricatures textuelles à toutes sortes de cibles. Se révèle ainsi une vérité paradoxale des rapports réels entre les individus : comme la charge graphique, la déformation appliquée aux énoncés les plus quotidiens met au jour ce qu'ils veulent vraiment dire — ce qui, bien sûr, ne recouvre que très partiellement ce qu'ils signifient.

Cette déformation révélatrice, lorsqu'elle vise un discours, passe d'abord par l'altération phonétique, qui entraîne une défiguration textuelle de l'énoncé — voici par exemple le petit Jacques Vingtras victime d'une (trop) énergique entreprise de « purification nasale » : « Quelquefois le but est manqué, mon nez dégoutte dans tous les sens, il en tombe des perles d'eau comme d'un torchon pendu, et je dis : "Baban." / BABAN, pour appeler celle qui m'a donné le jour ! / Oh!

*Baban, ba père!* pour dire : “Maman, ma mère.” / En classe, quand je récite le premier chant de *L’Iliade*, je dis : *Benin, aeïde! — atchiou! theia Belaiado, — atchiou!* / Je traîne dans le ridicule le vieil *Hobère!* *Atchoum! Atchoum! Zim, mala ya, boum boum!* »<sup>54</sup> La majesté de la scansion homérique se trouve ridiculisée par la perturbation rythmique qui finit par imposer le rythme désacralisant de la comptine (ou de la parade de foire)<sup>55</sup>, cependant que la déformation phonétique énonce une vérité ordinairement censurée : « Le jeu sur les phonèmes, substituant *père* à *mère*, en dit long sur les pulsions viriles de M<sup>me</sup> Vingtras [...] Délire cocasse vers le pur non-sens ? Pas seulement bien sûr : ce qui est en cause, jusque dans le nom homophonique d’Homère, c’est le nom de la mère qui, en entravant l’accès de l’enfant à son identité virile, paie par le ridicule du signifiant la trahison du signifié. »<sup>56</sup>

Ces perturbations du discours peuvent être accidentelles et passagères (c’est le cas ci-dessus), ou au contraire constituer une marque forte d’identité géographique, sociale et culturelle, lorsque Vallès retranscrit les particularités phonétiques propres aux différents accents. Le parler auvergnat et patoisant de M<sup>me</sup> Vingtras produit ainsi un décalage grotesque avec le contexte mondain d’une soirée chez le Proviseur : « L’apparition chante : / “*Ché la bourra, la la! / Oui, la bourra, fouchtra!*” / Et la voix devenant énergique, presque biblique, dit tout d’un coup : / “*Anyn, mon homme!*” / [...] Et ma mère le plante devant elle, en le gourmandant de sa *mollèche* — à la *chtupéfaction* de l’assistance. »<sup>57</sup> Précisons qu’il ne s’agit pas là d’une technique « balzacienne », ou d’un souci réaliste de retranscription des particularités langagières : il est rare que Vallès attribue à M<sup>me</sup> Vingtras ces marques de patois ou d’accent régional. L’altération du discours par l’accent obéit en fait à des visées très précises qu’engage le contexte — dans ce cas, si M<sup>me</sup> Vingtras se trouve ridiculisée par son ignorance des codes bourgeois qu’elle prétend inculquer à son fils ; son inadaptation souligne aussi, *a contrario*, le caractère artificiel d’une légitimité culturelle qui cherche à s’imposer comme supériorité naturelle (la « latinasserie et grécaillerie », dit ailleurs la mère Vingtras).

Car l’auvergnat a parfois du bon, lorsqu’il permet à la fois de désamorcer et de se réapproprier telle ou telle parole d’autorité : « “*Lasciate ogni speranza, voi chi intrate.*” / Ce *lasciate-là*, voyez-vous, c’est tout ce qui reste du Dante, et encore faut-il le prononcer à l’auvergnate. »<sup>58</sup> En ce sens, l’accent franc-comtois de Courbet légitime au niveau de l’énonciation son esthétique et ses convictions politiques, tout en désacralisant par le seul fait du discours (valeur performative maximale!) la

noblesse autoritaire des représentations consacrées : « Quai ? quouâ ? L'Hi-daï-al ? — Mon païrre étai un hônge ! — La Crrouâ, mon nhâmi ? Mais, si je voullâi, je pourrai me fouttre un calvaire au cul... — En quârrant'huiit i gn'îavai qu'deux hommes de prraits : moâ et Peurroud-dhon. »<sup>59</sup> Non moins efficacement, l'accent populaire de Rouiller, cordonnier et ministre de l'Instruction publique au moment de la Commune, marque la rupture avec les normes institutionnalisées qui fondent l'autorité du discours dans le champ politique : « "G'nia que deux questions ! Primo : l'intérêt du Cap'tal !" / Il ne fait que deux syllabes du mot. Il avale l'i avec la joie d'un homme qui mange le nez à son adversaire. / "Segondo : l'autonomie ! Vous devez connaître ça, Vingtras, vous qui aavez fait vos classes ? Ça vient du grec, à ce qu'ils disent, les bacheliers !... Ils savent d'où ça vient, mais ils ne savent pas où ça mène !" »<sup>60</sup> C'est ici, avant tout, le mode d'énonciation qui s'impose comme révolutionnaire — de même que les libertés orthographiques du nouveau ministre de l'Intérieur, qui « signe des ordres pavés de barbarismes », sont beaucoup plus inquiétantes que le contenu effectif de ces documents : « [Ils] ont peur de cet homme qui fusille ainsi l'orthographe, qui colle Noël et Chapsal au mur. »<sup>61</sup> Inversement, Jacques Vingtras, dans sa période « High Life », s'attribue habilement un statut social qu'il est loin de posséder en subvertissant les enjeux de pouvoir inscrits dans la parole mondaine ; il invente opportunément un anglicisme à partir du nom du poiré « Jacquesson » — ce poiré à bas prix est au champagne ce que Jacques est au grand bourgeois qu'il filoute sans vergogne : « J'ai vu Jacquesson sur une bouteille à goulot entouré de papier d'argent et j'ai dit : sabler le Jacquesson ! / M. X me regarde. Ce regard me suffit. J'ai lâché une bêtise, je le vois du coup. / "Vous dites du Jacquesson, fait-il en ayant l'air de regarder si ma jaquette est de la Belle Jardinière. / — Pas Jac-que-sson." Je lui parle très durement, comme un homme qui a à faire à un imbécile et qui le relève du péché de sottise. "Pas Jac-qué-sson ! Savez-vous l'anglais ? / — Non !" / Ah ! Il ne sait pas l'anglais ! Attends, va ! / "Je n'ai pas dit Jac-qué-sson ! J'ai dit Jack-sonn ! une marque anglaise, la grande marque des William Jackson." Je n'ai pas insisté sur l'n, je ne suis pas de ceux qui disent *Baïronne*. »<sup>62</sup>

Si tout acte de parole est susceptible d'incarner une tentative de mainmise symbolique, il est un élément du discours qui, plus que tout autre, est apte à cristalliser les représentations mystifiantes ; il s'agit du Nom propre, promu en icône figée de la personne qu'il est censé désigner et

qu'il finit par assujettir à son pouvoir: « Fabius Cunctator doit toujours temporiser, toujours Byron doit être impie. Si d'aventure Fabius ose, si Byron prie, on ne croit point à cette foi ou à cette audace. »<sup>63</sup> Si bien qu'innombrables sont les victimes de leur propre nom — ou du sobriquet qu'on leur inflige, souvent lui-même issu d'un calembour qui en fait la caricature: « Champfleury parle, dans *Les Souffrances du professeur Delteil* (un chef-d'œuvre), de trois sœurs, pauvres filles qui n'ont pas trouvé à se marier, et vivent maigrement d'un petit magasin de modes. On écrit une nuit, au-dessus de la porte, en guise d'enseigne: "Aux trois sans hommes". C'est le célibat pour la vie, et le mot est ineffaçable. »<sup>64</sup> L'épigraphe spectaculaire du nom<sup>65</sup> emblématise le terrorisme autoritaire des représentations qu'il synthétise et impose à la place de la personne même à qui il prétend renvoyer.

Cette toute-puissance du Nom explique le processus d'idôlatry qu'il peut enclencher: bien des « admirations de commande » (dit Vallès) tiennent au fétichisme dont se sont dotés certains grands noms. Aussi, de même que la caricature vise le prestige symbolique en ridiculisant l'apparence physique, le texte fait ressortir le caractère grotesque des noms célèbres pour miner le respect qu'ils inspirent: « *Junon, Jupin, Athéné, Zeus*, est-ce qu'on s'appelle comme cela ? »<sup>66</sup> Bien souvent d'ailleurs, il n'est pas besoin de défigurer l'onomastique visée pour obtenir un effet de caricature: « Le journaliste a souvent recours à des noms réels saugrenus pour désacraliser, plus ou moins discrètement, des personnages haut placés sur la scène politique et culturelle de son temps, comme dans ce passage par exemple: "Un jour paraît, entre un article de Capefigue et un autre de Malitourne, un compte-rendu d'un cours de Villemain." »<sup>67</sup> Quant aux pseudonymes d'inspiration romantique, censés imposer telle ou telle figure dans le champ littéraire, ils relèvent d'une imposture, que Vallès dénonce autant par la mise en scène autoglorifiante qu'ils supposent que pour leur inefficacité grotesque: Pétrus Borel aurait mieux fait de s'appeler tout bonnement GrosPierre<sup>68</sup>!

Une autre technique, non moins efficace, consiste à mettre en évidence la disproportion entre la tonalité prosaïque voire farcesque d'un nom et le respect qu'il inspire. Un quiproquo drolatique souligne ainsi le vide que recouvrent les représentations politiques offertes comme idoles du Pouvoir, par l'intermédiaire du Nom. Voici Poupelin, fanatique partisan de Napoléon III, reçu aux Tuileries: « Un homme, au seuil d'un couloir un peu sombre, se tenait debout, vêtu de noir. / Poupelin baisse l'échine, lève le bras, et il commence: "Votre nom à la fois fait trembler



et rassure... / — Je m'appelle Pitou", répond l'homme. »<sup>69</sup> Et que dire de ces invocations de Matoussaint qui, en jouant à colin-maillard, « marmotte tout bas le nom du gendarme qui arrêta Robespierre »<sup>70</sup> ? Révérence jacobine déplacée (le jeune homme se prend pour un membre du Comité de Salut public cherchant les factieux dans l'ombre), ou réactivation intempestive de ce nom digne de Cambronne, qui fait choir dans le grotesque le destin tragique du Grand Homme (et de ses disciples) ? En tout cas, le fétichisme du Nom s'avère suspect, toujours en défaut ou en excès — ce que montre bien le panégyrique du Tailleur composé par Jacques Vingtras, qui n'hésite pas à un « coup de force » rhétorique pour imposer un nouveau Grand Nom dans la pléiade des bienfaiteurs de l'humanité : « On l'appelle Caumont. / — Que son nom soit béni ! Que ceux qui m'ont aimé retiennent les syllabes de ce nom et ne le prononcent jamais qu'avec respect. »<sup>71</sup>

L'aura propre au Nom, qui fonctionne également dans la réception des œuvres littéraires (Flaubert et Zola en sont bien conscients, qui mettent grand soin à choisir les noms de leurs personnages), explique que la caricature, notamment dans ses légendes et ses textes d'accompagnement, multiplie volontiers les calembours et les à-peu-près défigurant le nom des personnages-cibles — les parodies d'œuvres littéraires célèbres en font un procédé systématique, comme la charge du *Juif errant* parue dans *Le Charivari* : « Le travail du caricaturiste sur les noms propres est représentatif. Il suffit d'une lettre ou d'une syllabe pour qu'un personnage effrayant ou admirable perde toute crédibilité. Mademoiselle de Cardoville devient M<sup>elle</sup> de Carrotteville (parce qu'elle est rousse), Baleinier devient Bedainier. »<sup>72</sup> Lorsqu'il rédige la Trilogie, Vallès fait pivoter sur un jeu de mots le nom (réel) de ses proches, en donnant ainsi une sorte d'équivalent caricaturé : Lecapet devient Levallois, Chassin se métamorphose en Matoussaint..., cependant que le petit personnel de la fiction caricature le monde de Mürger qui justement fascine les amis de Vingtras : dans cette bohème d'un nouveau genre, on trouve une Torchonette à la place d'une Musette, une Angelina bien peu angélique, et une Alexandrine Mouton à profil de médaille, dont le père, ancien soldat, s'est reconverti dans la restauration !

Les anamorphoses onomastiques se font parfois plus subtiles — ainsi, Vallès, à partir du nom réel de l'économiste du collège de Nantes, Rodier, forge comme patronyme romanesque Laurier : « Laurier (l'orier) devient alors celui qui travaille l'or (*ier* : suffixe de métier), à savoir

l'économe. Le patronyme inventé dit bien l'essence du personnage destiné par son nom à une profession. L'écart entre le son et la graphie d'autre part, favorise l'ambiguïté du nom aux échos nobles (la couronne de laurier, récompense décernée dans l'Antiquité) ou plus terre à terre. »<sup>73</sup> On reconnaît là, transposé dans le récit, l'un des procédés de la caricature contemporaine qui pratique volontiers le calembour graphique — c'est le cas par exemple d'une caricature représentant Zola chevauchant un énorme cochon, dont une ribambelle de petits personnages enfourchent la longue queue (Sapeck, « La Haute École de M. Émile Zola », *Tout-Paris*, 30 mai 1880) : « L'image et la légende, par leurs contenus respectifs confrontés, réduisent l'école naturaliste à une charcuterie dont Zola tient commerce sous la réclame de sa bannière devenue enseigne. Zola devient alors Quenu — le charcutier frioleux et ignorant de la rue Rambuteau, dans *Le Ventre de Paris* —, auquel le caricaturiste renvoie par une allusion verbale et graphique : *Quenu / Queue-nue.* »<sup>74</sup>

Le calembour menace l'intégrité sonore du nom visé, et par là même le respect usurpé qu'il est susceptible de s'attacher ; Vallès n'hésite pas, dans sa rage contre toutes les formes d'idolâtrie culturelle, à multiplier les hybridations monstrueuses : Léon Cladel ailleurs qualifié de « Kladel du Danube », devient « Cladelll, Cladelon, Ompdrailles Cladel, de Notre-Dame de la Contorsion, contaminée de Sainte-Démembrée-de-la-Romantasse, Cladel que je me figure à cheval sur un bœuf dont il tient la queue comme une bride... »<sup>75</sup> Très logiquement semble-t-il, la caricature textuelle débouche dans ce cas sur l'esquisse d'une caricature iconique. Plus économiquement, le texte des « Victimes du livre » attaque par la caricature orthographique le culte rendu à certains grands écrivains : quels enthousiasmes peuvent raisonnablement inspirer un « Lorbiron » ou un « Couprrre »<sup>76</sup> ? La dignité fascinatrice du Nom ne résiste guère à la défiguration orthographique<sup>77</sup> — si bien que, au moment même où il semble se rendre aux prestiges de la rhétorique romantico-jacobine, Jacques Vingtras en montre l'inanité grotesque : « “L'imprimeur s'appelle “Va de l'avant !” — Oui, oui ! *Va de l'avant*, ou encore *Fais ce que dois*. Il s'appelle Le Courage, il s'appelle La Foi.” / [...] / “Eh bien, oui [...] l'imprimeur s'appelle *Fessequedoit* ou *Vadelavant.*” »<sup>78</sup>

*Nuda nomina tenemus* : par la désacralisation radicale qu'opère la caricature, le Nom perd sa puissance occulte de fascination, et dépouille son possesseur de l'aura quasi-magique qu'il contribuait à lui conférer.

On comprend dès lors que la Trilogie, qui dénonce l'autorité terroriste du Livre et refuse le culte des Grands Hommes, n'épargne pas le « héros » Jacques Vingtras. Vallès évite tout dispositif textuel susceptible d'imposer une figure idéalisée du narrateur, et de légitimer le récit par l'autorité prêtée à son auteur. Aussi la caricature onomastique n'épargne-t-elle pas le pauvre Jacques, qui voit son nom diversement mutilé. Chez le tailleur Caumont, les nécessités vestimentaires de l'intégration sociale passent par la renonciation à l'intégrité du Nom : « L'orthographe de votre nom, s'il vous plaît?... Vintras, sans g?» / J'ai peur de lui déplaire ; il a peut-être l'horreur de la lettre g. Je consens à un faux, — je dénature le nom de mes pères! / «Oui sans g.»<sup>79</sup> D'autres semblent nourrir la même aversion à l'endroit du s, d'où une nouvelle défiguration : «M. Vingtras. / — Vous dites?» / Il me fait répéter; je réponds timidement — il entend Vingtraze — je n'ai pas osé appuyer sur l's, j'ai escamoté l's qui est une lettre dure, pas bonne enfant.»<sup>80</sup>

Encore s'agit-il là de la période la plus noire de l'existence du Bachelier : la mutilation du nom répond symboliquement à l'impuissance socio-professionnelle du jeune homme, incapable de trouver un espace où s'affirmer comme sujet. Il n'en va plus de même dans *L'Insurgé* : «Le Vingtras est en hausse», note significativement Jacques après ses premiers succès. Or, il est révélateur que ce troisième volet de la Trilogie, qui raconte l'émergence d'un grand journaliste doublé d'un insurgé célèbre, mette d'emblée à distance toute représentation autoglorifiante (et médusante) du narrateur, sur le modèle de l'iconographie révolutionnaire : «Heureusement, je me suis vu dans la glace : j'avais pris une attitude de tribun et rigidifiais mes traits, comme un médaillon de David d'Angers. / Pas de ça, mon gars : Halte-là!»<sup>81</sup> Le narrateur revendique au contraire, comme autoportrait, une caricature<sup>82</sup> qui témoigne de la notoriété du modèle : «Un lieutenant, qui commandait le poste, m'a arraché à l'appétit des compagnies. / Il me connaît, il a vu ma caricature en chien, avec une casserole à la queue.»<sup>83</sup> C'est un portrait-charge qui esquisse pour le lecteur les traits du futur insurgé : d'emblée, le texte bloque la production traditionnelle de l'autorité symbolique spécifique au récit révolutionnaire. À cette figure paradoxale de l'Insurgé en gloire répondait d'ailleurs, dans le manuscrit du *Bachelier*, un blason caricatural, envers de ces blasons qu'inventent les romanciers pour signifier la noblesse de leurs personnages<sup>84</sup> : «Car nous sommes une noblesse d'écurie. Du côté de mon père on élevait les cochons, dans la lignée maternelle on gardait les vaches. Nous portons pied de cochon sur queue de vache, avec une tête de veau dans le fond de l'écusson.»<sup>85</sup>

« On peut donc faire l'hypothèse qu'une différence de statut des deux régimes sémiotiques, celui de l'image à lire et celui de l'image à voir, n'est pas incompatible avec une ressemblance de leurs *effets*. »<sup>86</sup> Il semble que, chez Vallès, la pratique de la caricature en mode-texte confirme cette hypothèse. Dans un contexte culturel où le dispositif caricatural repose sur une interaction complexe des modes textuels et iconiques, Vallès multiplie les techniques de transfert qui visent à appliquer dans le domaine de l'écrit les procédés graphiques propres à la charge : calembours, parodies, altérations rythmiques et orthographiques défigurent la matérialité sonore et le corps textuel des discours-cibles, bloquant ainsi l'accès à l'ordre de la signification et, plus radicalement, du symbolique — qui se trouve transféré au niveau du système d'énonciation caricatural, en un renversement d'une indéniabile portée critique : « Au moment même où la caricature, par la blague, stigmatise la vacuité du pouvoir, la perte de tout fondement et de toute transcendance, elle restaure le symbolique perdu. Par le portrait-charge, les "armes parlantes" des hommes politiques, les logogriphes, les charades et le rébus, elle rétablit le langage symbolique. Contre l'immédiateté et la sidération de la blague-simulacre, elle joue la médiation et l'interprétation du symbole et contre la présence de l'actualité, l'histoire du temps présent. »<sup>87</sup>

En ce sens, on comprend pourquoi l'enthousiasme de Vallès pour la puissance subversive de la caricature devait entraîner une réflexion sur la charge textuelle. Car, si les divers modes d'expression iconiques ou visuels (l'image, la gravure, la tableau, les statues...) imposent très efficacement les représentations autoritaires qu'ils véhiculent, le terrorisme symbolique du discours et (surtout) de l'écrit, qui s'articule d'ailleurs souvent à l'image, reste le plus inquiétant : d'où, pour Vallès journaliste et écrivain, l'impérative nécessité d'emprunter à la caricature ses pouvoirs désacralisants.

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

Université Jean-Monnet, Saint-Étienne/UMR 5611 LIRE

---

**notes**

- – 1. *La Parodie* est le nom du journal satirique fondé par André Gill à la fin du Second Empire ; Vallès y publia en 1869 le *Testament d'un blagueur*.

- 2. Ce jeu sur les titres ne se limite d'ailleurs pas à la caricature ; on se souvient des lignes cinglantes de Baudelaire, soulignant le ridicule des titres figurant sur le catalogue du Salon de 1859 : « Je pourrais faire défiler sous vos yeux le titre comique à la manière des vaudevillistes, le titre sentimental auquel il ne manque que le point d'exclamation, le titre-calembour, le titre profond et philosophique, le titre trompeur, ou titre à piège, dans le genre de *Brutus, lâche César !* » (*Salon de 1859*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, édition de Claude Pichois, tome II, 1976, p. 614; toutes les références aux œuvres critiques de Baudelaire renverront désormais à cette édition).
- 3. Giuliana Costa Colajanni, « Satire imagée et légende de l'image dans *Le Charivari* de 1867 », *La caricature entre République et censure*, Presses universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1996, p. 345.
- 4. Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », *Le Présent*, 1<sup>er</sup> octobre 1857, édition citée, p. 559.
- 5. Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, passage cité et commenté par Dominique Pety, *Les Goncourt et l'art de la collection*, Genève, Droz, 2003, p. 326.
- 6. Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Le Figaro*, 26 novembre 1863, édition citée, p. 687.
- 7. L'œuvre est reproduite et commentée par Nelly Feuermann dans *La caricature entre République et censure* (« La représentation des droits de l'homme dans *La Caricature* et *Le Charivari*, de la révolution de Juillet aux lois contre la presse ») : « Le dessin où Gavarni individualise chaque lettre du mot "Liberté" sans pour autant disloquer le concept, fonctionne de manière exemplaire. D'un côté, il donne corps à une abstraction en lui prêtant des jambes et en la peignant en rouge, mais d'un autre côté, il évite d'incarner de façon trop précise un idéal décidément encore bien lointain. Pour autant, le fantastique de ces lettres sur pattes suffit à transfigurer la représentation anecdotique d'une chasse, et à lui conférer une portée symbolique » (p. 94).
- 8. Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », édition citée, p. 558.
- 9. Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2002, p. 47.
- 10. Giuliana Costa Colajanni, article cité, *La caricature entre*

- République et censure*, p. 351.
- 11. Dessin reproduit et commenté dans *La caricature entre République et censure*, p. 412.
  - 12. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Points-Seuil, 1982, p. 28. Dès lors, slogans, mots d'ordre, maximes et formules en tout genre s'avèrent particulièrement exposés à ce type de traitement: « La parodie au sens strict s'exerce le plus souvent sur des textes brefs tels que des vers détachés de leur contexte, des mots historiques ou des proverbes. » (*Ibid.*, p. 30).
  - 13. Dessin reproduit et commenté par Raimund Rütten, « Un art politique interactif: le discours de l'image satirique », *La caricature entre République et censure*, p. 115-116. Le propos originel est bien sûr la formule de Thiers: « Le roi règne et ne gouverne pas. »
  - 14. Dessin reproduit et commenté par Gerhard Schneider, « L'allégorie de la Liberté dans La Caricature (1831-1834) », *La caricature entre République et censure*, p. 107.
  - 15. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, UGE, 10/18, 1979, p. 43.
  - 16. Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 32.
  - 17. Voir sur cette question l'article de Rudolf Parr, « *Tartuffe ou Faust*? Bismarck et Napoléon III dans les caricatures allemandes et françaises après 1852 », *La caricature entre République et censure*, pp. 383-394.
  - 18. Voir Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 13 (il cite la caricature de *Notre-Dame de Paris*, des *Travailleurs de la mer* et de *Salammô* dans *La Vie parisienne* ou dans *Le journal amusant*).
  - 19. Michel Nathan, « Cham polémiste », *La caricature entre République et censure*, p.184.
  - 20. Nathalie Preiss, *De la poire au parapluie. Physiologies politiques*, Champion, 1999, p. XI.
  - 21. Nathalie Preiss, *De la poire au parapluie*, p. XIV-XV.
  - 22. Jules Vallès, « La caricature », *Le Figaro*, 23 novembre 1865, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, édition de Roger Bellet, I, 1975, p. 586: « Le Daumier, interprète de l'opposition jacobine et militaire, faisant le coup de crayon comme d'autres faisaient le coup de fusil, me plaît moins, je

- le déclare, que le Daumier qui dessine l'Illiade grotesque du monde antique.» (Toutes les références aux œuvres de Vallès enverront désormais à cette édition, dont le tome II, consacré à la période 1870-1885, est paru en 1990).
- 23. Bertrand Tillier, *Cochon de Zola !*, Paris, Séguier, 1998, p. 41.
  - 24. Rappelons que le latin, qui formait l'essentiel des études secondaires, était au XIX<sup>e</sup> siècle prononcé « à la française » (et non dans l'actuelle prononciation restituée) — ce qui favorisait les calembours de potache, véritable tradition « culturelle » dans les collèges : le célèbre vers de Virgile *Rari nantes in gurgite vasto* devient « De rares Nantais ingurgitent », etc. Sur la reprise par Vallès de cette tradition, voir Corinne Saminadayar-Perrin, *Modernités à l'antique : parcours vallésiens*, Champion, 1999, pp. 148-150.
  - 25. Jules Vallès, *Le Candidat des pauvres*, passage cité par Roger Bellet, II, p. 1825. *Coquere* signifie faire cuire ; on imagine le supin abusivement forgé pour ce verbe irrégulier ! Le ventre et le sexe : on est en pleine tradition farcesque — et caricaturale.
  - 26. Jules Vallès, « Polignac », *Le Réveil*, 13 novembre 1882, II, p. 830. Dans les *Souvenirs d'un étudiant pauvre*, c'est à l'oncle Joseph, figure emblématique du peuple artisan, qu'est confiée la « morale » de ce calembour bilingue, cette fois clairement explicite : « [Cette pièce de vers] était intitulé *Conchylia*, qui est le pluriel de *Conchylum*, qui signifie coquillage ; — un vilain mot, vraiment, et que mon oncle Joseph avait déclaré gras [...] en ajoutant que, si la poésie latine c'était ça, il s'en balayait le prussien. » (Cité par Roger Bellet, II, p. 1365).
  - 27. Pierre Loti raconte, dans *Roman d'un enfant*, l'éblouissement poétique causé au héros par ce très maritime effet d'harmonie imitative.
  - 28. Jules Vallès, « Le Testament d'un blagueur », *La Parodie*, I, p. 1114. Dans un autre contexte, Vallès avait déjà procédé à une déformation caricaturale moins outrée de ce même adjectif : « Les gens s'appellent Archylas, Omicron, Poluflosboyaux ! / Où allons-nous ? — Qu'on appelle donc un chat un chat, morbleu ! » (« À propos de M. Sainte-Beuve », *La Rue*, 13 juillet 1867, I, p. 954).
  - 29. C'est un lieu commun au XIX<sup>e</sup> siècle, qu'on retrouve

- notamment dans l'ouvrage de Bergson sur *Le Rire*.
- 30. Denis Labouret, « Le livre du rire et de la mémoire », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 20, « Vallès ridens », juin 1995, p. 69.
  - 31. Jules Vallès, « Au travail ! », *Le Réveil*, 7 août 1882, II, p. 814 ; il est révélateur que la langue sacrée, qui concentre l'autorité terroriste du Passé, s'enraye justement sur la déclinaison du nom du Père.
  - 32. Silvia Disegni, « Rire et rythmes dans la Trilogie », *Les Amis de Jules Vallès*, n° 20, « Vallès ridens », juin 1995, p. 51 ; il s'agit d'un passage du *Bachelier* où Vingtras se fait répétiteur (II, p.588).
  - 33. Jules Vallès, « 1848 », *Le Radical*, 27 février 1877, II, p. 82. L'enjeu polémique est d'autant plus important que, pour Vallès comme pour bien d'autres, ce fut la « religion du discours » qui perdit les quarante-huitards : voir *1848, une révolution du discours*, Hélène Millot et Corinne Saminadayar-Perrin dir., Saint-Étienne, Les Cahiers intempestifs, 2001.
  - 34. On comparera avec la même cérémonie à Chavignolles dans *Bouvard et Pécuchet* (Paris, GF, 1999, pp. 213-214) ; Philippe Dufour présente une remarquable analyse de ce passage dans *Flaubert et le Pignouf* (Presses universitaires de Vincennes, 1993).
  - 35. Raimund Rütten, Ruth Jung et Gerhard Schneider, « Diversification et limites de la satire », *La caricature entre République et censure*, p. 138.
  - 36. Nathalie Preiss, « De Pouff à Pshitt ! De la blague et de la caricature politique sous la monarchie de Juillet et après », *Romantisme*, n° 116, 2002, « Blague et supercherie littéraires », p. 10-11. Ce passionnant article analyse un corpus important de caricatures politiques.
  - 37. Jules Vallès, *Le Bachelier*, version parue dans *La Révolution française*, 6 février 1879, II, p. 1668. Le manuscrit de *L'Insurgé* pratique la même technique du « gros plan » sur un terme mystificateur du vocabulaire jacobin (les « avancés » sont en fait de redoutables rétrogrades, puisque 93 incarne leur idéal politique) : « En voilà un qui est avancé. / Avancé — je ne comprends pas bien... Avancé comme un livre, un fromage, un morceau de veau ? — ce n'est pas ça... Avancé comme le petit Poucet dans le conte de l'ogre, comme le Petit Chaperon dans la fable... comme un facteur qui a fait



- beaucoup de chemin. / Je ne sais pas si je suis avancé — et vous, est-ce que vous l'êtes ? — pour le moment je ne vous vois pas avancer! Vous avez dû avancer à un autre moment.» (Manuscrit cité en II, p. 1860).
- 38. Jules Vallès, *Le Bachelier*, II, p. 520. Le manuscrit ajoute, précision aussi symbolique que pragmatique: « Sur du noir, le sang ne marque pas. »
  - 39. Jules Vallès, « 1848 », *Le Radical*, 27 février 1877, II, p. 81.
  - 40. Voir Pierre Bourdieu, « Le langage autorisé : les conditions sociales de l'efficacité du discours rituel », repris dans *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Points-Seuil, 2001, p. 159-174.
  - 41. Jules Vallès, *L'Insurgé*, II, p. 979-980.
  - 42. Jules Vallès, *L'Insurgé*, II, p. 988.
  - 43. Jules Vallès, *L'Insurgé*, II, p. 1028-1029. Le rire populaire démystifie la gravité jacobine.
  - 44. Sur cette question, voir Corinne Saminadayar-Perrin, « Rhétoriques de la scène », *La Scène, Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 64-66.
  - 45. Jules Vallès, « Un chapitre inédit de l'histoire du Deux-Décembre », *Le Courrier de l'Intérieur*, 8 septembre 1868, I, p. 1073.
  - 46. Jules Vallès, *Le Bachelier*, II, p. 498.
  - 47. Silvia Disegni, « Rire et rythmes dans la Trilogie », article cité, p. 51.
  - 48. Jules Vallès, *Le Bachelier*, version parue dans *La Révolution française* (25 janvier 1879), II, p. 1652-1653.
  - 49. Jules Vallès, *Le Bachelier*, version parue dans *La Révolution française* (26 janvier 1879), II, p. 1654.
  - 50. Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 127.
  - 51. Et une figure idéale de l'Auteur qui impose aux écrivains jusqu'à leur attitude corporelle et leur gestuelle — d'où, pour Vallès, l'histrionisme de Baudelaire (« Charles Baudelaire », *La Rue*, 7 septembre 1867, I, pp. 971-976).
  - 52. Jules Vallès, *Le Bachelier*, manuscrit: « Mémoires d'un jeune homme qui a voulu faire du théâtre », II, p. 1731.
  - 53. Les cours de Michelet se trouvent ainsi grotesquement défigurés par les journalistes de la presse conservatrice (Jules Vallès, *Le Bachelier*, II, p. 488).
  - 54. Jules Vallès, *L'Enfant*, II, pp. 322-323.
  - 55. Voir les analyses de Silvia Disegni dans « Rire et rythmes dans

- la Trilogie», article cité, p. 50 et 57.
- 56. Denis Labouret, « Le livre du rire et de la mémoire », article cité, p. 65.
  - 57. Jules Vallès, *L'Enfant*, II, p. 308.
  - 58. Jules Vallès, « Journal d'Arthur Vingtras », *Gil Blas*, 18 avril 1882, II, p. 791.
  - 59. Jules Vallès, « Courbet », *Gil Blas*, 9 mai 1882, II, p. 1475. Cette valeur polémique de l'accent explique que Vallès le retranscrive de manière hyperbolique chaque fois qu'il évoque son ami, ce génie « grotesquement éloquent » (voir par exemple *L'Insurgé*, II, p. 930 : à Sainte-Pélagie, le parler franc-comtois de Courbet s'oppose à la rhétorique grandiloquente des jacobins).
  - 60. Jules Vallès, *L'Insurgé*, II, p. 1036.
  - 61. Jules Vallès, *L'Insurgé*, II, pp. 1033-1034.
  - 62. Jules Vallès, *Le Bachelier*, version parue dans *La Révolution française*, 4 avril 1879, II, p. 1711.
  - 63. Jules Vallès, *La Rue*, « La Servitude », I, p. 799.
  - 64. Jules Vallès, « Causerie de Paris », *L'Époque*, I, p. 1577.  
Champfleury est par ailleurs l'auteur d'une *Histoire de la Caricature*, dont l'article de Vallès « La caricature », cité ci-dessus, constitue le compte-rendu.
  - 65. Qui dans l'univers urbain prend la forme du graffiti, la forme la plus cruelle de l'insulte : « Les galériens de la muraille ! / Qui ne se souvient d'avoir vu jadis sur tous les murs et dans toutes les vespasiennes de Paris cette inscription : Crédeville, voleur ? » (Jules Vallès, *La Rue*, « La Servitude », I, p. 795). Sur cette inscription réelle, qu'on voit d'ailleurs apparaître dans l'une des caricatures illustrant la *Physiologie de la poire*, voir, outre la note de Roger Bellet, les explications données par Nathalie Preiss dans son édition citée ci-dessus (p. 283).
  - 66. Jules Vallès, *La Rue*, « La Servitude », I, p. 829 (rappelons que le séducteur de banlieue dont tombe amoureuse Germinie Lacerteux s'appelle Jupillon...). Le même procédé ridiculise l'onomastique "celtisante" adoptée par Maurice Sand dans son roman *Callirhoé* : « Pourquoi ce récit d'autrefois, tous ces K mystérieux ? » (« Les Romains nouveaux », *Le Progrès de Lyon*, I, p. 336).
  - 67. Silvia Disegni, *Jules Vallès, du journalisme au roman autobiographique*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 194. Il s'agit

- d'un passage des *Réfractaires*.
- 68. Jules Vallès, « Un excentrique déterré », *L'Époque*, 13 juillet 1865, I, p. 521. Le début de l'article est révélateur : « Il est des noms qui jouissent d'une popularité vague grâce à laquelle ils bravent l'oubli. »
  - 69. Jules Vallès, *Les Réfractaires*, « Les irréguliers de Paris », I, p. 178-179. On notera la noblesse convenue de l'alexandrin blanc !
  - 70. Jules Vallès, *Le Bachelier*, II, pp. 513. Ce fatal gendarme « fut anobli par Napoléon et devint le baron Merda », indique Roger Bellet...
  - 71. Jules Vallès, *Le Bachelier*, version parue dans *La Révolution française*, 29 mars 1879, II, p. 1705.
  - 72. Michel Nathan, « Cham polémiste », article cité, *La caricature entre République et censure*, p. 185. Rappelons que Vallès était un grand lecteur d'Eugène Sue.
  - 73. Silvia Disegni, *Du journalisme au roman autobiographique*, p. 195.
  - 74. Bertrand Tillier, *Cochon de Zola !*, p. 124 (l'ouvrage reproduit la caricature analysée).
  - 75. Jules Vallès, *Correspondance avec Arthur Arnould*, Paris, Livre-Club Diderot, 1970, p. 1036.
  - 76. Jules Vallès, « Les victimes du livre », I, respectivement p. 1309 (version parue dans *Le Figaro*, 9 octobre 1862) et p. 237 (version parue dans *Les Réfractaires*).
  - 77. En ce sens, la maladresse d'écriture de Jacques Vingtras, catastrophique employé d'État Civil à la mairie de Vaugirard, prend valeur de manifeste : défigurer les noms à enregistrer, c'est aussi « transgresser un ordre d'encre et de papier » (Roger Bellet, *Jules Vallès*, Paris, Fayard, 1995, p. 173).
  - 78. Jules Vallès, *Le Bachelier*, II, p. 508.
  - 79. Jules Vallès, *Le Bachelier*, II, p. 608.
  - 80. Jules Vallès, *Le Bachelier*, II, p. 672.
  - 81. Jules Vallès, *L'Insurgé*, II, p. 907.
  - 82. L'ami Courbet déclarait volontiers que les caricatures étaient les seuls portraits ressemblants qu'on ait publiés de sa personne...
  - 83. Jules Vallès, *L'Insurgé*, II, p. 972. Il s'agit de la célèbre caricature d'André Gill, d'après *Le Convoi du pauvre* dont Vallès avait fait grand éloge : Vallès y suit le corbillard, sous

la figure du chien de la gravure originale. Un article de *La Situation* (« Notes de voyage », 24 août 1867) évoque la célébrité que cette caricature confère au journaliste, jusque dans les campagnes : « Oh ! je vous reconnais, monsieur. Je vous ai vu dans *La Lune*, vous étiez derrière un corbillard et vous traînerez une casserole. » (I, p. 967).

- 84. Voir, par exemple, le blason de la baronne de Mascranny décrit par Barbey d'Aurevilly au début du *Dessous de cartes d'une partie de whist*, ou le blason des Hauteœur, savamment combiné par Zola pour *Le Rêve*.
- 85. Jules Vallès, *Le Bachelier*, ms., II, p. 1711. Même type de blason dans le « Journal d'Arthur Vingtras », *Gil Blas*, 28 février 1882, II, p. 771 : « On se retrouva au haut de Farreyrolles, là où presque tous les Vingtras sont nés et ont leur blason — une varlope en croix sur un aiguillon de toucheur de bœufs. »
- 86. Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 279.
- 87. Nathalie Preiss, « De Pouff à Pschitt !... », article cité, p. 13.