

## CHAMPFLEURY ET LE « MATÉRIEL DE L'ART » : LE LANGAGE DE L'IMAGERIE POPULAIRE

Bernard Vouilloux

Armand Colin | « [Romantisme](#) »

2006/4 n° 134 | pages 107 à 116

ISSN 0048-8593

ISBN 9782200921538

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2006-4-page-107.htm>  
-----

Pour citer cet article :

-----  
Bernard Vouilloux, « Champfleury et le « matériel de l'art » : le langage de l'imagerie populaire », *Romantisme* 2006/4 (n° 134), p. 107-116.  
DOI 10.3917/rom.134.0107  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Bernard VOUILLOUX

## *Champfleury et le « matériel de l'art » : le langage de l'imagerie populaire*

C'est un fait bien connu que Champfleury, comme Baudelaire et comme la plupart de leurs contemporains, fait un usage très extensif du terme *caricature*<sup>1</sup>. Il n'est pour s'en convaincre que de le comparer avec celui que l'histoire de l'art a fini par imposer au siècle suivant, avec notamment les contributions d'Ernst Kris et Ernst Gombrich ou de Denis Mahon<sup>2</sup>. C'est que, pour Champfleury, la caricature est moins une forme stable qu'une *forme d'esprit*, une disposition ou une attitude dans laquelle entrent en tension les forces qui traversent le champ des représentations. La caricature s'inscrit en effet à l'intersection de deux systèmes d'oppositions bipolaires. Le premier système, qui s'articule sur le paradigme axiologique des genres épidiectiques (éloge et blâme), place la caricature à mi-distance des représentations idéalisées (celles qui sont inféodées à l'idéal académique du Beau, constamment dénoncé) et des représentations de pur dénigrement, mues par un ressentiment haineux : la représentation « en

---

1. Ce paragraphe reprend la conclusion d'une étude à paraître, « Le "champ de la caricature" selon Champfleury », dans *Champfleury écrivain chercheur*, actes du colloque international « Champfleury » organisé à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III sous la dir. de G. Bonnet, Honoré Champion, 2006.

2. Voir E. Kris (avec E.H. Gombrich), « Principes de la caricature » (1938), *Psychanalyse de l'art* (1952), B. Beck et M. de Venoge (trad.), avec la collaboration de Cl. Monod, PUF, 1978, p. 231-250 ; D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres, University of London, Warburg Institute (Studies of the Warburg Institute, XVI), 1947 ; E.H. Gombrich, « L'arsenal des humoristes » (1962), *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, G. Durand (trad.), Mâcon, Éditions W, 1986, p. 229-253. On trouvera une excellente présentation du problème dans J.-F. Revel, « L'invention de la Caricature », *L'Œil*, n° 109, 1964, p. 12-21.

pire »<sup>3</sup>, si c'est bien là, comme Champfleury le soutient après Aristote, la valence propre à la caricature<sup>4</sup>, se conjugue toujours, selon lui, à une visée de raillerie qui a pour effet de sanctionner les torts et de rétablir le droit et le juste. Arme du faible, de l'opprimé, la caricature trouve dans ce système de compensation sa justification la plus profonde. Qu'elle verse dans la haine, qu'elle cherche à détruire ses cibles, faisant de celles-ci des victimes, et elle sort d'elle-même. L'autre opposition, liée au statut du référent, situe la caricature à mi-distance des représentations descriptives de la réalité quotidienne, domestique ou publique, et des pures productions de l'imagination (*chimères, caprices, fantaisies*) : le coefficient de déformation que la « fantaisie » du caricaturiste introduit dans la représentation a pour limite la reconnaissance par le spectateur de ce qui est représenté. La caricature est un art du virtuel et non de l'irréel : les potentialités qu'elle fait lever dans ses objets n'en brouillent jamais l'identité. Une représentation axiologiquement orientée de la réalité, c'est ainsi qu'en définitive pourrait être définie la caricature selon Champfleury<sup>5</sup>. Cela signifie qu'à défaut d'être toujours un art sociologiquement ou médiologiquement populaire, la caricature l'est *a minima*, référentiellement, par la nature de ses objets et/ou, stylistiquement, par la vision délibérément non idéalisée qui l'oriente.

Que l'histoire de la caricature réalisée par Champfleury n'ait été rien d'autre qu'une histoire des *formes* artistiques sous lesquelles l'esprit de la caricature a pu se manifester à travers des époques et des cultures différentes, la conduite d'un tel projet impliquait que fût prise en compte, à un moment ou à un autre, la spécificité formelle du médium iconique. De fait, l'attention soutenue que Champfleury porte aux déformations grimaçantes qui s'exercent sur les apparences, à l'écriture hiéroglyphique que déploient les symboles et aux rapports qui s'établissent entre le dessin et la légende démontre à l'évidence que l'appréhension de cet objet fluctuant n'en reste pas au seul plan de l'« esprit » et qu'à côté des motivations, ou des intentions, des fins, ou des visées, à côté, donc, des aspects pragmatiques par lesquels se définit la caricature, une place est faite, et qui n'est pas négligeable, à ses moyens expressifs, à ses procédures et procédés, à tout ce qui en elle participe de sa nature d'image et qu'elle partage avec les figures des faïences patriotiques ou avec les modestes estampes de

3. *Histoire de la caricature antique*, Paris, E. Dentu, s.d. [1865] (désormais abrégé en *HCA*, p. 18-19).

4. Champfleury s'autorise de Wieland pour traduire (« pire ») par *caricature* (*ibid.*, p. XI). Voir Aristote, *Poétique*, 48 a 1-18.

5. Plus généralement, pour Champfleury, la « réalité » n'a de place en littérature ou dans les arts plastiques que travaillée : « Les partisans les plus avancés de la Réalité dans l'art ont toujours soutenu qu'il y avait un choix à faire dans la nature » (*Le Réalisme*, Paris, M. Lévy frères, 1857. [désormais abrégé en *R*], p. 96-97) ; une comparaison entre Rembrandt et van der Helst se conclut sur l'affirmation de la « suprématie de la poésie sur la réalité » (*Souvenirs et portraits de jeunesse*, Paris, E. Dentu, 1872 [désormais abrégé en *SPJ*], *Notes intimes*, p. 271).

l'imagerie populaire. Bref, l'historien que se veut Champfleury mobilise les ressources non seulement d'une « poésie » des genres et d'une « sociologie » des pratiques, mais aussi d'une « sémiologie » des formes, ce triple foyer devant lui permettre d'accommoder son regard à la fois sur les spécificités des arts populaires et sur celles des images.

« Sémiologie », certes, bien rudimentaire, si l'on en juge par la façon dont elle reconduit de page en page le postulat d'une « langue universelle » des images, vieux refrain humaniste tout droit venu de l'Antiquité, amplifié à la Renaissance et indéfiniment repris chaque fois qu'il aura fallu justifier la prétention de l'image à quelque dignité libérale, voire sa supériorité sur les langues naturelles et leurs systèmes d'écriture. Si Champfleury s'avère débiteur, à cet égard, d'une longue tradition, ce n'est pas sans en infléchir le propos – après, il est vrai, un Rousseau, un Töpffer – de manière à le faire cadrer avec son souci d'une éducation par l'image<sup>6</sup>, tant il est convaincu que l'évidence immédiate dont il crédite cette dernière en fait un outil pédagogique à la fois efficace et égalitaire. Tout occupé qu'il est à cerner ce qu'il nomme excellemment le « rire graphique »<sup>7</sup> ou l'« écriture gravée »<sup>8</sup> qui constituent le « langage figuratif »<sup>9</sup> des « monuments figurés »<sup>10</sup>, Champfleury pose donc en principe que l'art est la « langue universelle tant cherchée<sup>11</sup> ». Pour s'appliquer en priorité aux « hommes de génie » dont les productions « n'appartiennent à aucun pays ni à aucune civilisation », la remarque concerne surtout un art qui aura su faire jouer les mobiles anthropologiques qui fondent l'universalité du comique et de la satire – l'universalité du *trait* graphique se confondant ici avec celle du *trait* d'esprit. Un trait, donc, tout à la fois et immédiatement (sans la médiation d'une langue) matériel et spirituel, une écriture pure qui ne serait gagée sur aucun système linguistique et qui transcrirait à la façon d'un sismographe les mouvements des passions, les motions et émotions du peuple, faisant ainsi « trait d'union » entre le passé et le présent, l'Orient et l'Occident, telle est l'utopie culturelle

6. Champfleury consacrera deux ouvrages à cette question de l'éducation par l'image : *L'Imagerie nouvelle* (1870) et *Les Enfants, éducation, instruction. Ce qu'il faut faire savoir aux femmes, aux hommes* (1872).

7. HCA, p. 7.

8. *Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue – Louis XIII à Louis XVI*, Paris, E. Dentu, s.d. [1880] (désormais abrégé en HCRL), p. 158.

9. *Histoire de la caricature au Moyen Âge*, Paris, E. Dentu, s.d. [1870] (désormais abrégé en HCMA), p. XI et 250.

10. *Histoire de la caricature moderne*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, E. Dentu, s.d. [1885 ; 1<sup>re</sup> éd. : 1865] (désormais abrégé en HCM), p. V.

11. « C'est le propre des hommes de génie que de nous intéresser à des transparences d'ombre, des traits spirituels de pointe, un tour particulier du crayon, un jeu de lumière imprévu, un fantastique graphique qui font que grandeur, force, style, tournure, mouvement, comique et caricature vivent de leur propre fonds et n'appartiennent à aucun pays ni à aucune civilisation » (*ibid.*, p. 80).

qu'accrédite Champfleury et qui justifie, en dernière instance, la préférence personnelle qui l'incline vers l'image : « Le dessin n'est-il pas un trait d'union qui relie l'Orient à l'Occident, une langue universelle que comprennent tous les peuples ? »<sup>12</sup> C'est cette propriété, indiscutée, qui fonde la supériorité de la caricature toute d'« exécution » sur la caricature à « idée », celle-ci se voyant toujours menacée par l'hypertrophie du texte qui la véhicule : l'examen du cahier de dessins de Catherine de Médicis lui rappelle « ceux de nos caricaturistes dont la légende est trop spirituelle »<sup>13</sup> – et c'est en quoi « ces transpositions sont modernes »<sup>14</sup> –, tandis qu'une gravure hollandaise où l'écriture et le dessin font « un assez mauvais ménage » lui dicte cette réflexion : « L'imprimerie, devenue bavarde insupportable, prend le pas sur la gravure et ne respecte en rien ses traits qui n'ont d'ailleurs rien de délicat. »<sup>15</sup> L'esprit mis en œuvre dans la caricature est une affaire de traits et non de mots – le *Witz* n'y porte et n'y vaut que comme *ductus*. C'était ignorer, bien sûr, les très importantes variations formelles que présentent les conventions figuratives en usage dans des traditions iconiques aussi différentes que, par exemple, celles de la période hellénistique, de la Réforme ou du Japon des Tokugawa – et c'était inciter son lecteur à les ignorer d'autant plus facilement que le recours aux services de différents graveurs de son entourage (dont sa femme) ne pouvait manquer d'induire dans la reproduction des œuvres une sorte d'uniformisation stylistique : de ces variations, Champfleury n'eut pas souci, qui alla même jusqu'à affirmer que « les artistes anciens procèdent comme les modernes »<sup>16</sup>. C'était ignorer aussi et surtout l'ambiguïté propre à l'image dès lors que lui fait défaut l'ancrage sémantique que lui assurent non seulement une légende, mais plus largement l'accès au contexte dans lequel elle a été produite – absence dont le volume sur la caricature antique donne tant d'exemples, notamment en matière de symboles : « Les artistes de l'antiquité, je les vois sous l'aspect familier, travaillant quelquefois d'après des symboles consacrés dont le sens nous échappe, et le plus souvent se laissant aller à leur imagination. »<sup>17</sup>

Un certain nombre de développements montrent néanmoins que Champfleury, quand il ne s'abuse pas sur les supposées évidences de la langue universelle des images, est capable de reconnaître les flottements sémantiques propres aux messages iconiques. Ainsi, par exemple, de telle assiette révolutionnaire représentant « un chien & un chat veill[ant] sur

12. *Le Musée secret de la caricature*, Paris, E. Dentu, 1888 (désormais en *MSC*), p. 140.

13. *HCRL*, p. 29.

14. *Ibid.*, p. 30.

15. *Ibid.*, p. 242-243.

16. *HCA*, p. 194.

17. *Ibid.*, p. 147-148.

les emblèmes du Tiers avec la légende : *Pran garde au chat* »<sup>18</sup>, pour laquelle il propose deux interprétations, selon que le chat (animal cher au cœur de l'écrivain) y est vu comme le gardien de la Nation ou comme un « aristocrate méditant sournoisement des complots contre la République ». La perception qu'il a de ce qu'offre de flottant le sens de l'image prouve combien il faut peu accorder de crédit à l'historien lorsqu'il proteste de son peu d'intérêt pour le « matériel de l'art »<sup>19</sup>. Il est vrai que, dictée par la polémique, la formule vise implicitement à le démarquer des « descripteurs » de l'école moderne et des adeptes de l'« écriture artiste », au premier chef ces « cocodès de lettres », ces « animaux à sang froid », comme il nomme aimablement les Goncourt<sup>20</sup>. Que le « matériel de l'art » n'ait pas donné lieu chez lui à des recherches ayant pour fin de le « transposer » dans l'écriture, c'est là un fait indiscutable, et diversement appréciable, mais qui n'autorise guère à le croire aussi indifférent qu'il le prétend aux aspects proprement iconiques des arts populaires. Preuve en est cette observation selon laquelle l'imagier ne peut, à la différence du chansonnier, faire droit aux particularités qui permettent de spécifier un lieu et sur la nécessité où il se trouve, pour pallier cette carence, de rapporter les singularités à des types<sup>21</sup> : c'était bien voir que l'image se trouve toujours mieux armée pour la construction d'une ressemblance modale (le type : un village) que pour celle d'une ressemblance factuelle (l'individu : le village de Requista), puisque la seconde lie son efficacité à la connaissance préalable de ce qu'elle représente – condition qui, on l'a vu, fixe également le seuil de perceptibilité de la caricature.

Si l'on doutait encore de l'acuité d'observation dont Champfleury est capable de faire preuve et de la conscience qu'il a des procédures techniques, on se reporterait à l'hypothèse qu'il avance pour expliquer le X ornant le dessus des petits gâteaux dans une statuette représentant Caracalla : là

18. *Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, E. Dentu, 1875 [1<sup>re</sup> éd. : 1867] (désormais abrégé en *HFPR*), p. 243.

19. À propos des dessins où Daumier s'attaque « au masque comme aux mœurs de la bourgeoisie » : « Le matériel de l'art m'intéresse peu, et je ne m'inquiète pas comment le sentiment que l'artiste avait du mouvement, de l'ombre et de la lumière, se traduit en traits énergiques ; mais sa main trouva pour ces nouvelles publications, une indépendance qu'on ne rencontre que dans les esquisses des grands peintres » (*HCM*, p. 128).

20. E. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, R. Ricatte (éd.), Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. II, p. 1067-1068 (28 avril 1884). Edmond reviendra quelques années plus tard sur l'incident, à l'occasion de la notice nécrologique rédigée par Jules Troubat pour *Le Figaro* (*ibid.*, t. III, p. 354 ; 7 décembre 1889).

21. À propos des variantes locales que présente la *Complainte du Juif Errant* et que ne peuvent indiquer les imagiers : « Il leur eut été difficile de faire reconnaître, par des clochers lointains, telle ou telle église de leur contrée. Aussi, ont-ils abordé des thèmes plus généraux [...] » (*Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, E. Dentu, 1869 [désormais abrégé en *HIP*], p. 94). Pour les fondements théoriques de cette distinction entre les deux types de ressemblance, voir B. Vouilloux, *L'œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Belin, 2004, p. 110-116.

où François Lenormant veut voir « une allusion soit à des signes de la libéralité consulaire, [...] soit plutôt encore à un impôt du *dixième* », il y retrouve pour sa part « la marque dite *rayage* que les pâtisseries ont de tout temps gravée à la pointe du couteau sur leurs gâteaux pour les empêcher de brûler »<sup>22</sup>. L'hypothèse, éminemment « réaliste », fait toute leur place aux contraintes techniques, tenues par d'aucuns pour prosaïques, qui encadrent les procédures matérielles de fabrication et fait passer dans l'air confiné du cabinet savant où s'échafaudent les explications érudites le souffle chaud de ces modestes cuisines qui n'ont pas de secrets pour l'historien des pratiques les plus humbles. Certes, l'explication de Champfleury ne concerne pas à proprement parler la fabrication de l'image, mais celle d'un objet qui y est représenté. C'est bien, en revanche, de la fabrication de l'image qu'il est question un peu plus loin dans le même volume, avec cette remarque selon laquelle l'immobilité des figures gallo-romaines de singes découvertes dans l'Allier serait due à l'utilisation d'un moule à deux faces, antérieure et postérieure, alors que « des bras et des jambes en action eussent exigé un moulage de nombreuses pièces d'un raccord difficile »<sup>23</sup>. L'analyse n'eut pas été désavouée par les partisans des thèses fonctionnalistes mises en avant à l'époque par Gottfried Semper et défendues en France par Viollet-le-Duc pour rendre compte des particularités stylistiques des artefacts par les contraintes techniques liées à leur médium. Et c'est assurément une analyse d'autant plus digne de considération qu'elle est assumée par un auteur qui fait profession, par ailleurs, de son peu d'intérêt pour le « matériel de l'art ». Mais on commence peut-être à mieux cerner ce que Champfleury entend par là : tout se passe comme s'il distinguait entre le « matériel », qui ressortit au style, et la technique, qui le conditionne, mais sans se confondre avec lui.

Purement stylistique, par exemple, est le procédé sur lequel Champfleury revient à trois reprises dans le volume sur la Réforme et qu'identifie pour nous le nom d'Arcimboldo, un peintre qui n'avait pas encore été « inventé » à l'époque de Champfleury. Celui-ci mentionne une gravure de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle où, pour la première fois, « les instruments et les emblèmes relatifs à une corporation servent de contour au personnage symbolisé »<sup>24</sup>. Champfleury, qui voit là des « motifs plus baroques que comiques »<sup>25</sup>, les réprovoque pour ce qu'ils ont de mécanique : « Le graveur italien qui, le premier trouva ces agencements ne se doutait pas de la riche succession qu'il laissait aux dessinateurs sans imagination [...] »

22. *HCA*, p. 88.

23. *Ibid.*, p. 207.

24. *HCRL*, p. 74.

25. *Ibid.*, p. 161, ainsi que la citation suivante. Voir aussi *ibid.*, p. 173, à propos de *L'Homme de ménage*, gravé par Guelard pour François Jollain.

Du moins ces têtes composées ont-elles le mérite de mettre en évidence l'une des voies que peut emprunter la métaphore visuelle lorsque, procédant par « suppression-adjonction de coordination »<sup>26</sup> (la coordination règle les rapports entre des déterminants iconiques de même niveau, comme un visage et des ustensiles ménagers), elle produit des « figures hiérarchisées non réversibles » (l'image se lit dans le sens qui conduit des parties substituantes au tout, reconnaissable).

Les métaphores de type arcimboldesque ne doivent rien qu'aux moyens qui définissent en propre l'image. Ce n'est pas le cas de ces figures dont le sens littéral enveloppe un sens figuré qui ne peut être déchiffré immédiatement, mais dont la présence peut être soupçonnée, l'image présentant un certain nombre d'incohérences apparemment injustifiées au regard de la vraisemblance de la représentation : c'est sur ce principe qu'est construit, ainsi qu'un certain nombre de pièces de même provenance, le dessin tiré du recueil exécuté pour Catherine de Médicis, où l'on voit deux hommes postés chacun à une fenêtre, se faire face de part et d'autre d'une cour au centre de laquelle s'élève une immense chandelle, elle-même juchée sur une table qui repose sur un piédestal. La moralité de cette « allégorie », comme la nomme Champfleury, enseigne « qu'il est dangereux de fréquenter les grands et de vouloir s'élever trop haut »<sup>27</sup>. Des images comme celles-ci résultent donc d'un effort délibéré visant à transposer visuellement un message verbal préconstitué, ici un proverbe. Un précédent curieux est celui que propose un bas-relief de saint-Fiacre au Faouet : « Là où se voit un homme, la main appuyée sur un tonneau qu'il a vidé avec trop d'avidité, et dont les fumées amènent de désagréables et violents efforts jusqu'à ce que définitivement soit "escorché le renard" »<sup>28</sup> – le renard qui lui sort de la bouche. L'explication de cette image est à chercher dans la locution populaire qu'elle « traduit », comme dit Champfleury, l'expression *escorcher le renard*, présente chez Rabelais, métaphorisant « le déboire des buveurs qui ont trop caressé la bouteille et en sont punis par de nauséabonds vomissements<sup>29</sup> ». Champfleury est revenu plus tard sur les traductions visuelles de ces formations verbales, à propos des proverbes, auxquels il les annexe. Car c'est à une définition large du proverbe qu'il se rallie, pour y englober, à la suite de Francis Steenackers et Tokunasuké, les locutions usuelles et les tours de phrases particuliers à une nation, la japonaise en l'espèce. Ils intéressent l'imagerie en ceci qu'elle « a pris parfois pour motifs de légende les façons de parler des basses classes qu'on pourrait presque appeler pro-

26. Groupe μ [F. Édeline, J.-M. Klinkenberg et Ph. Minguet], *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Le Seuil, 1992, p. 298-299.

27. *HCRL*, p. 26.

28. *HCMA*, p. 132.

29. *Ibid.*, p. 128.



verbales »<sup>30</sup>. Soit une oreille immense sortant d'un mur<sup>31</sup> : transposant le proverbe « Il y a des oreilles dans le mur », elle est le « symbole d'un tyran cruel ».

Quel que soit le matériau verbal de départ, locution populaire ou proverbe, toutes ces images font reposer la transposition iconique du double sens sur le seul sens littéral, l'anomalie ainsi produite constituant le seul indice qui, à la façon d'une devinette, puisse mettre sur la voie du sens figuré : l'image n'oriente vers son sens latent que parce qu'elle prend à la lettre, au premier degré, l'expression figurée qui l'a induite. La traduction visuelle (trans-sémiotique) présuppose donc une retraduction (intrasémiotique) du sens figuré de la locution dans son sens littéral. L'expression « à la lettre » est, du reste, trompeuse, car elle s'applique au seul sens manifeste (à ce que l'image dépeint, c'est-à-dire dénote littéralement), quand ailleurs ce sont de vraies lettres qui entrent dans l'image pour former un rébus. Par exemple, le médaillon d'une assiette révolutionnaire inscrit de haut en bas le dessin d'une faux et la séquence *CD* :

*Il faut céder*, c'est la bêche triomphante s'appuyant sur les canons. On a donné de ce rébus une autre interprétation : *Il faut s'aider*. L'aide, dans le symbolisme révolutionnaire, eût été représentée par deux mains jointes. L'absence de la crosse, de l'épée, de la couronne, est ici des plus significatives. En bas sont les canons du peuple aux armées ; en haut la bêche seule & triomphante, qui dit à la noblesse & au clergé, ses anciens compagnons à cette heure renversés : Il faut céder<sup>32</sup> !

Le rébus n'est qu'un cas particulier des rapports que peuvent nouer le texte et l'image lorsqu'ils sont co-présents, et à ce titre il n'entre pas dans la catégorie des images issues d'une transposition. Les deux modalités peuvent cependant fort bien être combinées, le texte présent dans l'image venant expliciter la transposition littérale, et de ce fait énigmatique, qu'en propose l'image. Un bel exemple en est cette estampe due à Lagniet qui illustre la prise d'Arras par les Français le 10 août 1640 : « une sorte de chat botté, harcelé par des rats ou plutôt des souris, n'en continue pas moins sa marche triomphante sous les murs d'Arras »<sup>33</sup>. Le sens de l'image s'éclaire aussitôt qu'on le rapporte au « calembour par à peu près qui répondait à la simplicité de l'esprit populaire : *A rats et Arras* ».

Car c'est bien en effet dans la « simplicité de l'esprit populaire » qu'il faut chercher, selon Champfleury, l'explication des propriétés qui caractérisent l'imagerie produite pour le peuple et parfois par lui : spontanéité,

30. *MSC*, p. 176. Champfleury renvoie au *Cent proverbes japonais* de Steenackers et Tokunasuké publiés chez Leroux en 1886.

31. *Ibid.*, p. 181, ainsi que les citations suivantes.

32. *HFPR*, p. 128-129.

33. *HCLR*, p. 194.

naïveté, sincérité. Dans la représentation simpliste (et idéalisée) qu'en donne l'*Histoire de la caricature*, le peuple se voit à la fois hissé au rang de sujet collectif et doté d'un certain nombre de caractères invariants<sup>34</sup>. C'est précisément la prégnance de ces dispositions anthropologiques qui rend compte des analogies que présentent, à travers les différences d'époque et de culture, les manifestations d'un art aussi « populaire » que la caricature. Les arts populaires de l'image offrent ainsi à l'analyse de Champfleury un répertoire de motifs et de procédés qui lui permettent de reconstituer les mécanismes de cette véritable « mentalité primitive » dont quelques artisans des campagnes sont encore, en plein XIX<sup>e</sup> siècle, les derniers dépositaires. Ces constantes formelles lui fournissent par là même l'occasion de dénoncer les réductions idéalisantes auxquelles procède l'explication symbolique des images, très en faveur chez tous ces spécialistes d'histoire locale dont s'enorgueillissent paroisses et académies de province. Les six volumes de l'*Histoire de la caricature*, en particulier celui sur le Moyen Âge, multiplient les attaques à l'encontre de ces hommes de cabinet qui assujettissent l'interprétation des images aux codes de la symbolique chrétienne. Champfleury exprimera encore dans le dernier volume, qui est aussi sa dernière publication, sa défiance à l'égard des « opinions des mythologues »<sup>35</sup> et de « ces mythes que l'érudition allemande a infligés à la France »<sup>36</sup>. Le succès de ce type de lecture est fondé, selon lui, sur la prétention de l'explication symbolique à avoir réponse à tout : « L'archéologue, mis au pied du mur et s'avouant à lui-même qu'il ne sait pas, sans vouloir l'avouer à ses lecteurs, trouve dans la science mythique [*sic*] une béquille peu solide, mais une béquille. » Il ne s'agit certes pas pour lui de récuser la présence dans l'imagerie populaire de toute espèce de symbole, mais de différencier du symbole populaire – très actif, par exemple, dans les faïences patriotiques de la Révolution – le symbolisme savant, qui est le symbolisme des savants. Là où le premier *allie* (comme le suggère l'étymologie) l'abstrait et le sensible, l'esprit et le corps et se rend ainsi apte à « parle[r] aux yeux des enfants et des philosophes »<sup>37</sup>, le second n'est jamais que la traduction sensible d'une abstraction, la matérialisation d'une pensée savante préalablement formée : l'un est immanent à la production des images, dans la mesure où il fait fond sur des représentations familières au peuple et solidement implantées dans la culture qui est la sienne ; l'autre ne peut qu'exercer sur les images une sorte de violence, dans la mesure où il leur impose, soit d'en

34. Là encore, on me permettra de renvoyer à mon étude : « Émergence d'un paradigme esthétique : Champfleury et les arts mineurs », 48/14, *Revue du Musée d'Orsay*, 21, 2006, p. 26-35.

35. *MSC*, p. 64.

36. *Ibid.*, p. 65, ainsi que la citation suivante.

37. *HFPR*, p. 44.

haut, soit après coup, ses catégories propres, qui sont celles des élites cléricales au Moyen Âge ou des historiens érudits du XIX<sup>e</sup> siècle.

Pour n'être pas, tant s'en faut, un théoricien de la culture et de l'image, Champfleury n'est pas moins resté fidèle à une présentation extrêmement cohérente des pratiques para-artistiques dont il écrit l'histoire. C'est par rapport à cette relation antagoniste entre l'esprit populaire et la culture savante qu'il faut resituer l'attention, *a priori* surprenante, qu'il porte au « matériel de l'art ». Champfleury fait partie avec quelques folkloristes de son temps, dont il cite les ouvrages, de ces « curieux » qui préparent la voie au double destin que connaîtront sous peu les arts populaires de l'image. D'une part, en contribuant à la réévaluation de leur « mérite » esthétique, il participe de ce mouvement de sensibilité qui, de Pont-Aven à Hans Prinzhorn en passant par les avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle, aboutira à la valorisation du « primitif » dans l'art, à travers la triade du fou, de l'enfant et du sauvage ; si au premier, qu'avec toute son époque il ignore, il substitue pour sa part le peuple, il justifie en quelque sorte par avance le douanier Rousseau, le facteur Cheval, les artistes naïfs et ce que l'on appellera l'« art brut », préparant ce véritable changement de paradigme esthétique que scellera la reconnaissance institutionnelle des « arts et traditions populaires ». D'autre part, en promouvant une analyse du « langage » propre à l'image, en attribuant par exemple à la figurativité populaire le calembour par lequel telle vieille estampe fait rimer « A rats » et « Arras », il découvre un certain nombre d'opérations et de procédures qui n'avaient pas leur place dans les modes légitimes d'explication des tableaux. Ces opérations, un médecin viennois les isolera – condensation, déplacement, considération pour la figurabilité, élaboration secondaire –, pour les imputer non au fond(s) primitif de l'esprit populaire, mais au travail de l'inconscient. Il est significatif que, deux ou trois décennies après Champfleury, ce soit sur le même type d'images que Freud conduise sa démonstration : lorsqu'il lui faut mettre en lumière le langage figuré du rêve, il ne prend pas ses exemples dans la production du grand art, mais parmi ces images accompagnées d'« inscriptions énigmatiques » (*Rätselhafte Inschriften*) dont un périodique humoristique très populaire, les *Fliegende Blätter*, régalaient ses lecteurs<sup>38</sup>.

(Bordeaux III)

38. S. Freud, *L'Interprétation des rêves* (1900), trad. I. Meyerson et D. Berger, 5<sup>e</sup> tirage, PUF, 1980, p. 426-427. On se reportera aux reproductions de trois de ces images dans les analyses qu'en donne J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, 1971, p. 262-266.