

MAXIME PRÉVOST

Université McGill

Le Christ qui rit : la « blague »
du messianisme pictural dans
Manette Salomon des frères Goncourt

Le 15 avril 1871, Gustave Courbet, à la veille d'être élu délégué du 6^e arrondissement aux élections supplémentaires de la Commune de Paris, signait une lettre ouverte au rédacteur en chef du *Rappel*, Auguste Vacquerie. En voici l'*incipit*:

Mon cher citoyen,

On me demande une profession de foi. Après trente ans de vie publique, révolutionnaire, socialiste, je n'ai pas su faire comprendre mes idées. Cependant, je me sou mets à cette exigence, le langage de la peinture n'étant pas familier à tout le monde¹.

Exaspération justifiée ? Faut-il croire que l'ensemble du public parisien du Second Empire, si le « langage de la peinture » lui avait effectivement été familier, aurait saisi les idées politiques de Courbet sans équivoque et sans ambiguïté ? Rien n'est moins sûr, et le peintre en était le premier conscient. Tout au long de sa carrière, le citoyen Courbet a par conséquent cherché la collaboration d'hommes de lettres capables d'expliquer sa peinture, de faire à la fois son exégèse et sa propagande. Le jeune artiste, sans aucun succès, a d'abord recherché

la protection de Théophile Gautier ; puis Champfleury fut sa voix, jusqu'à ce qu'il y eût divorce et que Courbet se tourne du côté de Proudhon. Le Courbet de la maturité prit finalement lui-même les commandes, n'hésitant pas à publier des brochures expliquant au public le sens de nouvelles toiles de sa production².

La profession de foi de Courbet aux lecteurs du *Rappel* et son étroite collaboration avec divers littérateurs lèvent le voile sur une interrogation omniprésente dans les discours picturaux du second XIX^e siècle : la peinture peut-elle se faire politique et, si oui, peut-elle s'avérer un instrument de communication efficace ? Pour Courbet, « [...] le réalisme, seul, met l'art au service de l'homme³ » mais pour Camille Pissarro, anarchiste convaincu, l'impressionnisme était le corollaire du progrès social⁴. Or le socialisme de Courbet, l'anarchisme de Pissarro se voient-ils clairement sur leurs toiles ?

Un épisode de *Manette Salomon*, roman que publient les frères Goncourt en 1867, permet d'étudier cette problématique sur le terrain littéraire. En effet, le roman est en partie consacré à cette interrogation et la position des Goncourt est claire : d'une manière narquoise, ils veulent souligner une limite du tableau et liquider les prétentions politico-littéraires, autrement dit les prétentions méta-picturales, d'une certaine peinture.

Manette Salomon peut se lire comme le *post-mortem* du romantisme pictural. Les Goncourt, comme la plupart des adversaires du romantisme, déplorent les liens étroits, et selon eux illégitimes, rattachant la peinture romantique à la littérature, au monde des idées, aux discours méta-picturaux. Tôt dans le roman, les Goncourt déplorent « [...] la désastreuse influence de la

littérature sur la peinture⁵ » ; selon eux, le romantisme pictural est mort de s'être « [...] laissé entraîner, enfiévrer par une intime mêlée avec les lettres, par la société avec le livre ou le faiseur de livres, par une espèce de saturation, un abreuvement trop large à la poésie, l'enivrement d'une atmosphère de lyrisme » (p. 92). Bien entendu, cette flèche vise en tout premier lieu Eugène Delacroix. On sait que Delacroix s'est toujours abreuvé aux sources littéraires, puisant tout au long de sa carrière l'inspiration chez Shakespeare, Byron, Scott, Torquato Tasso ; jeune peintre, il note que trouver un sujet, c'est « [...] ouvrir un livre capable d'inspirer et se laisser guider par l'humeur⁶ » ; lorsqu'il œuvre à son *Dante et Virgile* aux enfers, il exige qu'on lui lise des extraits de *La Divine Comédie* ; à la fin de sa vie, il jette encore dans son journal une vingtaine de sujets tirés d'*Ivanhoë*⁷. Toutefois, le chef de file de la peinture romantique s'est toujours défendu de faire illégitimement de la littérature. Dès le 8 octobre 1822, comme pour parer à l'avance les coups des Goncourt, il note :

Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai pas écrit une pensée. C'est ce qu'ils disent. Qu'ils sont simples ! Ils ôtent à la peinture tous ses avantages. L'écrivain dit presque tout pour être compris. Dans la peinture il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur⁸.

Or ces ponts mystérieux reliant la toile, le texte, le monde des idées et le public, les frères Goncourt se proposent de les dynamiter.

Le Chapitre XXV de *Manette Salomon* est une charge satirique contre ce que les Goncourt considèrent comme l'empiétement du dogme, du littéraire, sur la

production de l'image. Ce chapitre constitue en fait une attaque contre ce qu'on pourrait appeler le *messianisme pictural*, c'est-à-dire cette volonté de faire du tableau le véhicule d'une pensée utopique et révolutionnaire, pensée s'incarnant souvent dans la figure du plus grand des messies, Jésus-Christ. Dans ce bref épisode du roman, le peintre Anatole Bazoche, en quelque sorte l'ambassadeur du peuple dans la galerie d'artistes que nous offrent les Goncourt, œuvre à un tableau d'une monstrueuse ambition intitulé *Le Christ humanitaire*. Dans un amusant morceau de bravoure, les Goncourt décrivent tous les éléments qu'accumule cette toile vaguement fouriériste, toile d'un « à peu près de style canaille » (p. 179) dont on souligne bien la parenté littéraire : « La composition semblait commencer par l'abbé de Saint-Pierre et finir par Eugène Sue » (p. 192). Sur le tableau, les trois vertus théologiques, la Foi, l'Espérance et la Charité, se détachent sur un ciel bleu-blanc-rouge symbolisant Liberté, Égalité et Fraternité ; le temple d'Harmonie abrite poètes et écoles mutuelles ; quelque part à l'arrière-plan, un forgeron représente le travail, et le soleil, se levant derrière une ruche, éclaire une charrue. Une sœur de Bon-Secours en prière, des hospices, des crèches, des enfants, des vieillards, un cardinal en fuite complètent l'arrière-plan. Au premier plan, un grand Christ dont la main droite est transpercée d'un triangle de feu où se lit en lettres d'or le mot *Pax*. On voit que la composition est plutôt chargée, et littéralement lourde de sens. Grâce à ce tableau littéraire, les Goncourt peuvent reprendre la condamnation des rapports littérature-peinture esquissée au début du roman :

Ce tableau [...] n'était pas précisément une peinture : il était avant tout une pensée. Il sortait bien plus des entrailles de l'artiste que de sa main. Ce n'était pas le peintre qui avait voulu s'y affirmer, mais l'homme ; et le dessin y cédait visiblement le pas à l'utopie. Ce tableau était en un mot la lanterne magique des opinions d'Anatole, la traduction figurative et colorée de ses tendances, de ses aspirations, de ses illusions ; le portrait allégorique et la transfiguration de toutes les généreuses bêtises de son cœur (p. 177).

Or pour les Goncourt, la première et principale bêtise de Bazouche est précisément de vouloir traduire par l'image le dogme politique, qui selon eux appartient plutôt au domaine de l'esthétique discursive. Son tableau porte à rire parce qu'il est à peu près incompréhensible en dépit – ou en raison – de son messianisme pictural, cette volonté de se servir de l'image pour liquider le présent, pour annoncer le futur, pour jeter un pont entre les livres (ici ceux de Fourier, de Proudhon, de Sue), la société et le tableau. Notons par parenthèse que cette charge contre ce que je nomme le messianisme pictural produira un écho dans *L'Éducation sentimentale*, roman publié deux ans après *Manette Salomon*. Il s'agit de l'épisode où Frédéric Moreau, en visite chez M. Dambreuse, aperçoit la toile christique de Pellerin, tableau que Flaubert décrit en ces termes équivoques : « Cela représentait la République, ou le Progrès, ou la Civilisation, sous la figure de Jésus-Christ conduisant une locomotive, laquelle traversait une forêt vierge⁹ ». Déjà dans cette brève description, le lecteur comprend que le message véhiculé par cette locomotive messianique n'est pas très limpide : s'agit-il d'une allégorie de la République, du Progrès, de la Civilisation ou de tout à la fois ? Mais surtout, le tableau conduit

immédiatement à un malentendu entre Frédéric et Dambreuse, le premier s'exclamant : « *Quelle turpitude!* » en apercevant la toile, ce qui constitue un jugement esthétique que Dambreuse interprète avec satisfaction comme un jugement politique (« *N'est-ce pas, hein?* »), s'imaginant que cette exclamation concerne « [...] non la peinture, mais la doctrine glorifiée par le tableau¹⁰ », toute vague que s'avère cette doctrine. Delacroix écrivait encore dans son *Journal* que, comme la musique, la peinture se situe au-dessus de la pensée, et que le vague lui confère un avantage sur la littérature¹¹. Les Goncourt, et après eux Flaubert, répondent que ce vague est en fait un handicap insurmontable en ce qui a trait à la représentation picturale du logos.

Jusqu'ici, les frères Goncourt nous ont invités à rire de Bazoche et de son *Christ humanitaire*; à la fin du chapitre, ils nous invitent à rire *avec* lui, car son tableau devient littéralement une blague. En effet, le peintre n'arrive pas à terminer son *Christ humanitaire*. Premièrement, il a de la difficulté à trouver le modèle approprié (en son Christ, il espère « [...] incarner son type de Dieu dans une espèce de figure de bel ouvrier et de jeune premier du Golgotha » – p. 178). Et, surtout, le peintre s'essouffle, « [...] commenç[ant] à trouver que la tentative était pénible, de vouloir faire tenir le monde de l'avenir et la religion du vingtième siècle dans une toile de 100 » (p. 180). Or l'action de ce chapitre se déroule en 1846, dernière année de la fulgurante carrière du mime Gaspard Debureau que Bazoche va applaudir presque tous les soirs aux Funambules, au point d'être obsédé par la figure de Pierrot, qui finit par supplanter le Christ dans son monde imaginaire. Conclusion : Bazoche efface son Christ, et barbouille la

toile furieusement, « jusqu'à ce qu'il eût fait sortir du corps divin un grand Pierrot, l'échine pliée, l'œil émerillonné » (p. 181).

Le projet initial de Bazoché, tout empreint de fraternité socialisante et de symbolisme phalanstérien, cède donc le pas à la blague. On sait toute l'importance que les Goncourt accordaient à ce concept élastique, la Blague. En date du 1^{er} février 1866, on lit dans leur *Journal*: « le XIX^e siècle est à la fois le siècle de la vérité et de la Blague ». Dans un chapitre ultérieur de *Manette Salomon*, Bazoché évoquera l'un des grands principes de 89 : l'égalité devant la Blague (XCI, p. 379). La Blague, lit-on dans le septième chapitre du roman, c'est « ce que le voyou vole à Voltaire » ; c'est « ce rire terrible, enragé, fiévreux, mauvais, presque diabolique, d'enfants gâtés, d'enfants pourris de la vieillesse d'une civilisation » ; c'est la « railleuse effrontée du sérieux et du triste de la vie avec la grimace et le geste de Pierrot » (p. 108-109). La Blague, c'est encore « le *Credo* farce du scepticisme » (p. 108). Or Anatole Bazoché est la Blague incarnée. Ce personnage est un sceptique hilare qui revient de son engagement socio-politique avant même d'achever son tableau, sur lequel les Goncourt projettent leur propre scepticisme narquois.

On conçoit que la blague du Christ humanitaire supplanté et recouvert par un Pierrot comporte tout un programme. Ici une image, ou plutôt la superposition de deux images, vaut plus que mille mots. Dans le chapitre du *Christ humanitaire*, les Goncourt font dans l'ambiguïté, tout fonctionnant comme si ce tableau rendait l'inconscient de Bazoché, représentant du peuple, mais aussi comme si cette toile était une sorte de projection de Rorschach permettant diverses lectures

culturelles. Dans le troisième volume d'*Esquisse d'une philosophie*, publié au début des années 1840, l'abbé Lammenais posait la question : « Qui pourrait se figurer le Christ riant ?¹² » Le Christ, en effet, étant l'anti-grotesque en chef, s'avère impropre à la blague. La blague du messianisme pictural telle que la conçoivent les Goncourt doit plutôt, pour éclabousser à la fois les peintres fouriéristes et les romanciers du peuple, s'incarner dans le pitre. En effet, la notion voulant que Jésus soit l'homme du peuple idéal et, partant, le patron du socialisme, était en quelque sorte une idée reçue sous le Second Empire, et qui parle d'idée reçue parle d'idée éminemment ridiculisable (Flaubert met cette phrase dans la bouche d'un patriote du *Club de l'Intelligence* : « L'ouvrier est prêtre, comme l'était le fondateur du socialisme, notre Maître à tous, Jésus-Christ¹³ »). En revanche, le pitre, le clown, le saltimbanque s'imposent de plus en plus fréquemment comme les nouveaux ambassadeurs du peuple dans le roman et sur la toile, comme en témoignent par exemple le roman *L'Homme qui rit*, que Victor Hugo publie en 1869, ou les nombreuses gravures de Daumier représentant des saltimbanques nomades, ou encore le portrait des artistes de cirque en prolétaires qu'offrent Dickens dans *Hard Times* (1854), Jules Vallès dans *La Rue* (1866) ou même Edmond de Goncourt dans *Les Frères Zemganno* (1879). Contrairement au Christ, dont la dignité exclut le rire, ces personnages sont des hommes qui rient. Des martyres qui rient. Des christes qui rient.

Car il faut bien voir que dans le registre topique où puisent les Goncourt pour la composition de ce chapitre, Pierrot est un symbole surdéterminé. Pour la foule qui envahit soir après soir le théâtre des Funambules,

Pierrot s'associe sans doute à la blague, au rire et à la gaieté, mais les lettrés qui se sont intéressés de près au phénomène Debureau ont produit une exégèse abondante et contradictoire. Pour Jules Janin, Pierrot, c'est le Peuple ; pour George Sand, Pierrot est le paragon de l'élégance mélancolique ; pour Théophile Gautier, il incarne l'artiste, le poète¹⁴. À la fin des années 1840, Champfleury écrit deux pantomimes pour les Funambules : l'une s'intitule *Pierrot pendu*, l'autre *Pierrot Marquis*¹⁵. Au moins deux peintres, Gerôme et Couture, ont représenté Pierrot dans un contexte tragique, à savoir dans un duel, au sortir d'un bal masqué¹⁶. Dans l'imaginaire collectif du second XIX^e siècle, Pierrot, personnage à la fois noble et populaire, en vient donc à être perçu à la fois comme un être comique et comme un être qui souffre. Un homme qui rit et un homme qui pleure, à l'image du peuple qui se masse au paradis des Funambules.

La critique, je pense par exemple à Robert Ricatte et à Michel Crouzet¹⁷, a souligné que *Manette Salomon* était à plusieurs égards un roman d'anticipation esthétique, notamment parce qu'il a contribué à orienter les goûts du public dans deux nouvelles voix picturales : le plein air et les sujets contemporains. Or je crois bien que cette image de Pierrot se superposant au Christ participe de cette anticipation esthétique, encore qu'il soit loin d'être sûr que les Goncourt en étaient vraiment conscients, et encore moins qu'ils auraient trouvé cette évolution souhaitable. Jean Starobinski, dans son *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, souligne que les sujets relatifs au cirque et aux clowns, chez tant de peintres de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, correspondaient au déclin des sources d'inspiration traditionnelles,

auxquelles s'opposait une mythologie substitutive. Dans ce phénomène, Starobinski voit « [...] la critique implicite des grands thèmes autour desquels la culture occidentale avait développé son cortège d'images¹⁸ ». Ainsi, le remplacement du Christ par Pierrot ou plus généralement par toute forme de clown peut se comprendre comme une critique implicite de l'ascendant qu'a exercé, au cours des siècles, l'imagerie chrétienne sur l'art occidental. En cette substitution, on peut certainement percevoir le désir de trouver au peuple un ambassadeur artistique qui le représente mieux que le Christ. Un ambassadeur qui participe de ce grotesque que, depuis l'époque romantique, on a appris à associer au sublime et au tragique. Ici, les Goncourt, par le truchement satirique de leur bohémien Anatole Bazoche, participent à l'élaboration d'un programme pictural qui ralliera des artistes comme Picasso (dont *La Mort d'Arlequin* montrera Pierrot entouré d'un nimbe de sainteté), James Ensor et George Rouault. Si le peuple est martyr, il l'est plutôt à la manière du pitre que du Christ aux outrages, car son statut tragique est ambigu, de même que sa charge héroïque. Le Pierrot, et de manière générale le clown, s'est progressivement imposé comme un double symbolique du Christ, mais un double représentant avec plus de justesse le peuple dont il se veut en quelque sorte le porte-parole artistique. L'anticipation esthétique des Goncourt présente donc un caractère ambigu car, ironiquement, la surdétermination symbolique du clown, personnage à la fois admirable et méprisable, beau et laid, triomphant et humilié, noble et canaille, nous ramène finalement à cette indétermination politique que les Goncourt voulaient évacuer du champ pictural. Ce messianisme

renouvelé par la figure du clown est une blague qui ne saurait faire rire tout le monde : on imagine mal un Picasso, et encore moins un Victor Hugo (dont le saltimbanque Gwynplaine proclame à la Chambre des Lords : « Mylords, je viens vous apprendre une nouvelle. Le genre humain existe¹⁹ »), sourire devant ce trait d'esprit des Goncourt.

Aux hommes qui rient il fallait un Christ qui rit. En 1864, trois ans avant la publication de *Manette Salomon*, cinq ans avant celle de *L'Homme qui rit*, Gustave Courbet écrivait à Victor Hugo : « les hommes non sevrés attendent les messies²⁰ ». Les frères Goncourt, ces hommes sevrés, n'attendaient aucun messie, surtout aucun messie muni de pinceaux et de couleurs. Sur le mode satirique, ils se firent néanmoins porteurs de la nouvelle que Hugo et Picasso annonceraient à leur tour sur un autre ton de voix : le clown est le nouveau Christ, le Christ qui rit.

Notes

1. *Correspondance de Courbet* (Petra ten-Doesschate Chu, éd.), Paris, Flammarion, 1996, p. 363.
2. *Ibid.*, p. 302 ; en 1868, Courbet publie chez Lacroix deux brochures anticléricales expliquant les tableaux *Les Frais du culte* et *Le Retour de la conférence*.
3. *Ibid.*, p. 363 (15 avril 1871).
4. Voir Linda Nochlin, *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper and Row, 1989, p. 61.
5. Jules et Edmond de Goncourt, *Manette Salomon* (Stéphanie Champeau et Adrien Goetz, éd.), Paris, Gallimard, « Folio », 1996, chap. III, p. 93. Les citations suivantes proviennent de cette édition.
6. *Journal de Eugène Delacroix* (André Joubin, éd.), Paris, Plon, 1932, t. I, p. 74 (11 avril 1824).

7. *Ibid.*, t. III, p. 314-316 (29 décembre 1960).
8. *Ibid.*, t. I, p. 17.
9. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (Peter Michael Wetherill, éd.), Paris, Garnier, 1984, III, I, p. 302.
10. *Ibid.*
11. *Journal de Eugène Delacroix*, t. I, p. 50 (26 janvier 1824).
12. Voir Daniel Grojnowski, « Comique littéraire et théories du rire », *Romantisme*, 74, 1991, p. 8.
13. *L'Éducation sentimentale*, III, I, p. 307.
14. Voir Louisa E. Jones, *Pale Clowns and Pale Pierrots. Literature and the Popular Comic Arts in 19th-Century France*, Lexington (Kentucky), French Forum, 1984, p. 82, 95.
15. *Ibid.*, p. 106.
16. Voir Francis Haskell, « The Sad Clown : Some Notes on a 19th Century Myth », dans *French 19th Century Painting and Literature* (Ulrich Kinke, éd.), Manchester University Press, 1972, p. 2-16.
17. Voir Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953, p. 370 sqq. ; Michel Crouzet, Préface de *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 25 sqq.
18. Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, p. 14.
19. Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, II, VIII, 7, dans *Œuvres complètes - Roman III* (Bernard Leuilliot, éd.), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 738.
20. *Correspondance de Courbet*, p. 221 (11 novembre 1864).