



HAL
open science

Anatole, ou les trois avatars de la caricature

Alain Vaillant

► **To cite this version:**

Alain Vaillant. Anatole, ou les trois avatars de la caricature. Cahiers Edmond et Jules de Goncourt, 2018, Les Goncourt et la caricature, 24, p. 57-70. hal-03593596

HAL Id: hal-03593596

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03593596v1>

Submitted on 9 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Anatole, ou les trois avatars de la caricature.

L'âge d'or de la caricature.

On peut difficilement se représenter l'importance culturelle de la caricature au 19^{ème} siècle, sans aucune mesure avec son rôle actuel. Bien sûr, elle est aujourd'hui célébrée à cause de sa longue histoire ; elle est étudiée comme une forme artistique à part entière et jouit à ce titre d'une forme d'institutionnalisation, comme le prouve depuis quelques années la multiplication des recherches universitaires et des expositions – ainsi que, au demeurant, un numéro de revue comme celui-ci. Aux yeux de l'opinion publique, les attaques dont elle a été la cible de la part de divers fondamentalismes religieux et, tout particulièrement, l'attentat islamiste qui a décimé le 7 janvier 2015 la rédaction de *Charlie-Hebdo* ont même fait d'elle une sorte de symbole identitaire, figurant la tradition occidentale de liberté d'expression et d'impertinence démocratique. Mais, en réalité, cela fait longtemps que le rôle culturel de la caricature a diminué, accompagnant le déclin de la presse écrite et subissant la concurrence écrasante des nouvelles formes de parodies et de satires suscitées par les médias audio-visuels et par internet. Le véritable âge d'or de la caricature date donc du 19^{ème} siècle : d'abord, du 19^{ème} siècle d'avant la Troisième République et sa grande loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse, où la caricature, luttant à coup d'impertinences graphiques contre des régimes peu ou prou répressifs, est investie d'une mission politique qu'elle paraît la mieux armée pour remplir (grâce au pouvoir suggestif de l'image) ; puis, de la fin du 19^{ème} siècle, car la liberté presque totale dont jouit la presse ouvre à la caricature un terrain libre où elle peut exercer à peu près sans contraintes son inventivité artistique aussi bien que sa potentialité de violence. Mais, dès l'entre-deux guerres, l'envahissement de la presse à grand tirage par la photographie y relèguera le dessin au second plan : c'est alors grâce au dessin d'humour (intronisé aux États-Unis par le *New-Yorker*), à la bande dessinée et à l'animation que le rire graphique connaîtra un nouvel essor – la caricature témoignant surtout d'une tradition prestigieuse que maintiennent des journaux spécialisés comme *Le Canard enchaîné* ou *Charlie Hebdo*.

Au 19^{ème} siècle – du moins à partir de 1830, lorsque l'aristocratie d'Ancien Régime a définitivement abandonné la place à la bourgeoisie issue de la Révolution –, une véritable passion collective pour la caricature s'empare du public des villes et, surtout, de Paris. La satire graphique envahit les journaux et les sous-produits de la « littérature panoramique » qui prolongent pour le marché de l'édition cette nouvelle fièvre médiatique – du moins, autant que le permettent les évolutions des techniques de la gravure : dans les faits, ce sont essentiellement des journaux de la petite presse, hebdomadaires ou bihebdomadaires, que la caricature colonise. Mais, au-delà des réalités culturelles, l'imaginaire collectif semble littéralement obsédé par les fantasmagories et les fantaisies du dessin pour rire. L'ombre gouailleuse ou grimaçante de la caricature se laisse percevoir partout : dans les blagues que l'on colporte sur le boulevard ou qu'on imprime en série dans les colonnes de la presse (à défaut d'images), dans les personnages typifiés du roman réaliste (j'y reviendrai), dans les compositions pittoresques des poètes de la bohème (et d'abord du plus grand d'entre eux, Baudelaire).

Cette présence de la caricature est si évidente, si encombrante et, pour tout dire, si lassante, qu'elle finit par intriguer. Que pouvaient bien lui trouver les hommes du 19^{ème} siècle, pour y revenir sans cesse, avec une telle jubilation ? Bien sûr, il est facile d'égrener les explications raisonnables qui apportent un semblant de justification à ce vrai phénomène de société, d'amplitude séculaire¹. D'abord, la fonction politique qui lui est dévolue : défendre la liberté en lieu et place des journalistes, des écrivains, de tous les contestataires que la censure de la parole publique prive de leur droit à s'exprimer. C'est précisément cette mission libérale que Champfleury place au cœur de son *Histoire de la caricature moderne* et qu'il résume dans sa

préface d'une formule passablement solennelle : « La caricature est avec le journal le cri des citoyens. Ce que ceux-ci ne peuvent exprimer est traduit par des hommes dont la mission consiste à mettre en lumière les sentiments intimes des hommes² ». Ensuite, on oublie trop souvent que la caricature offre le principal moyen (souple et commode) de *figurer* le réel dans le journal, de donner à voir des images de l'actualité ou de la vie quotidienne ordinaire : par différence, on comprend aussi que l'intrusion de la photographie dans la presse, après la Première Guerre mondiale, conduira assez vite la caricature à se détourner de ce réalisme iconique pour adopter les formes beaucoup plus stylisées que nous lui connaissons aujourd'hui. Enfin, la caricature moderne est consubstantiellement liée à la presse, c'est-à-dire à la périodicité et à la sérialité qui permettent le plaisir de connivence indispensable à l'émotion du rire : tout comme pour les parodies audio-visuelles d'aujourd'hui, la puissance comique d'une caricature découle de la série dans laquelle elle s'insère, de l'attente jubilatoire qu'elle vient combler, renouvelant et approfondissant toujours ce lien de complicité moqueuse qui constitue peut-être le meilleur du rire.

Tout cela est connu mais, en le répétant, on a bien conscience de ne pas parvenir à justifier l'extraordinaire engouement collectif pour la caricature, au cœur du 19^{ème} siècle, la force avec laquelle elle s'insinue dans l'imaginaire collectif et, on le verra, la place que lui accordent les écrivains eux-mêmes, aussi bien poètes que romanciers. Soit, par exemple, la célèbre poire de Philipon. L'anecdote est bien connue. Le 14 novembre 1831, jugé en Cour d'assises pour sa caricature *Le Replâtrage*, le directeur de *La Caricature*, mis en cause pour une caricature du roi, se défend malicieusement en improvisant une série de trois (puis quatre) images, montrant la métamorphose progressive du visage bien rempli du roi en poire : qui oserait le condamner pour avoir dessiné une simple poire ? Le succès de cette caricature végétale est immédiat et spectaculaire. Le dessin de la poire traversera toute la monarchie de Juillet en minant perpétuellement l'autorité du roi ; il reste sans doute, à ce jour, la caricature française la plus connue - pour ainsi dire, l'incarnation même du mythe démocratique de la caricature. On imagine sans peine le plaisir intense que pouvaient éprouver les contemporains à provoquer et à persifler, par la simple diffusion d'une image de poire ; mais on ne peut s'empêcher de penser, en regardant les quatre esquisses de Philipon, au tracé si simple et à la signification si prévisible (bien sûr, le roi avait de bonnes joues, mais alors ?), que c'est leur faire beaucoup d'honneur. Il existe un vrai mystère de la caricature, qui a tarabudé les écrivains du 19^{ème} siècle. On en trouve les indices chez Hugo, Balzac, Flaubert, Baudelaire - ainsi que, bien sûr, Champfleury.

Quant aux Goncourt, ils ont en particulier consacré un roman entier à la caricature, *Manette Salomon*, et c'est ce mystère de la caricature, vu à travers le prisme des Goncourt, qu'il s'agira ici de percer à jour, autant qu'il est possible. Bien entendu, *Manette Salomon*, qui est le grand roman sur l'art des Goncourt, a bien d'autres objets : la description des milieux de la peinture de l'époque, la relation contradictoire entre la créativité et la conjugalité, la grande question du réalisme, dans son rapport conflictuel avec le désir de signification symbolique qui porte tout grand artiste, etc. Mais ma fréquentation assidue de la poésie me fait toujours accorder une sorte de prééminence herméneutique aux effets de clôture. Or, le roman s'ouvre avec le boniment burlesque que le peintre Anatole débite devant des touristes épatés, au Jardin des Plantes ; il se termine, toujours au Jardin des Plantes, avec le même Anatole qui, cette fois silencieux, semble désormais faire corps avec les animaux du zoo dont il est devenu le gardien. Formellement, Anatole est donc, sinon le personnage, du moins le *motif* principal du roman. Et dans la mesure où Anatole est, de façon explicite et ostensible, la caricature personnifiée, je poserai pour commencer que, poétiquement parlant, *Manette Salomon* est le roman de la

² Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, Dentu, s. d., p. VII.

caricature : toute la suite de cet article sera consacrée à démêler les leçons, complexes et ambiguës, qu'il est possible d'en tirer³.

La caricature, ou l'impuissance créatrice considérée comme l'un des beaux-arts.

Le drame d'Anatole, qui découle de la nature restreinte de son talent artistique, est qu'il ne sait qu'imiter. C'est, si l'on veut, un imitateur de génie – drôle, malicieux, incroyablement doué – mais seulement un imitateur, tout juste capable de faire illusion. Dès l'école, sur ses camarades de classe confondant sa virtuosité de copiste pour de l'art véritable : « [...] en le voyant exécuter à la plume, trait pour trait, taille pour taille, les bois de Tony Johannot du *Paul et Virginie* publié par Curmer, ses camarades prirent pour lui une espèce d'admiration. Penchés sur son épaule, ils suivaient sa main, retenaient leur souffle, pleins de l'attention religieuse des enfants devant ce mystère de l'art : le miracle du trompe-œil. Autour de lui on murmurait tout bas : « Oh ! lui, il sera peintre ! » Il sentait la classe le regarder avec des yeux moitié fiers et moitié envieux, comme si elle le voyait déjà destiné à une carrière de génie⁴ ». Plus tard, lorsque les vicissitudes de l'existence l'auront amené à exercer l'emploi sinistre de croquemort, c'est encore sa nature d'imitateur qui lui permettra de hisser la caricature à la hauteur vertigineuse de l'humour noir le plus réjouissant : « Peu à peu, s'aguerrissant dans ce métier où il usait ses peurs, il finit par lui trouver comme un sinistre côté comique ; et avec sa nature comédienne, sa pente à l'imitation, son sens de la charge, il faisait, aussitôt qu'il lui revenait un moment de courage, des simulations caricaturales et terribles de ce qu'il avait vu, des convulsions qu'il avait soignées, des morts auxquels il avait fermé les yeux : cela ressemblait à l'agonie se regardant dans une cuiller à potage, et au choléra se tirant la langue dans une glace⁵ ! » Toute sa vie d'artiste, Anatole traînera cette malédiction d'être un pur caricaturiste – se sachant capable d'apporter à ses imitations un brio et une acuité irrésistiblement comique, mais sans jamais sortir du cercle désespérant de la simple imitation.

Bien sûr, parvenue au degré de virtuosité où la pousse Anatole, l'imitation caricaturale confine à l'art véritable : par la liberté débridée de l'imagination, par la fantaisie débarrassée de toutes les conventions de la vraisemblance, par l'emballement joyeux et presque compulsif de l'invention figurative, la caricature fait accéder aux frontières d'un univers proprement fantastique où s'opérait la métamorphose miraculeuse de l'imitation en création authentique. À plusieurs reprises, dans des sortes d'ekphrasis descriptives où l'on devine toute leur fascination d'artistes, les Goncourt essaient de mimer, par le rythme spasmodique de leur phrasé, cette impression de nouveauté inventive que peut susciter, porté à l'extrême, le ressassement parodique. Par exemple, dans cette évocation du jeune Anatole tout juste devenu adulte : « Avec l'âge et la sortie du collège, cette imagination de drôlerie n'avait fait que grandir chez Anatole. Le sens du grotesque l'avait mené au génie de la parodie. Il caricaturait les gens avec un mot. Il appliquait sur les figures une profession, un métier, un ridicule qui leur restait. À des fusées, à des cascades de bêtises, il mêlait des cinglements, des claquements de ripostes pareils à ces coups de fouet avec lesquels les postillons enlèvent un attelage. Il jouait avec la grammaire, le dictionnaire, la double entente des termes : la mémoire de ses études lui permettait de jeter dans ce qu'il disait des lambeaux de classiques, de remuer à travers ses bouffonneries de grands noms, des vers dérangés, du sublime estropié ; et sa verve était un pot-pourri, une macédoine,

³ Bien entendu, cet article est implicitement en dialogue constant avec la contribution majeure de Jean-Louis Cabanès sur le personnage d'Anatole : « Le portrait de l'artiste en singe dans *Manette Salomon* : copie et polyphonie », dans *Voix de l'écrivain, mélanges offerts à Guy Sagnes*, Jean-Louis Cabanès éd., Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1996, p. 93-101.

⁴ Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Michel Crouzet (éd.), Paris, Folio, 1996, p. 96. Toutes les citations de *Manette Salomon* renvoient à cette édition.

⁵ p. 214.

un mélange de gros sel et de fin esprit, la débauche la plus folle et la plus cocasse⁶. » On pourrait citer, aussi bien, la folie collective que les charges hyperboliques d'Anatole déchaînent, dans l'auberge de campagne où, à Barbizon, le peintre Coriolis et Manette sont partis se mettre au vert – à la grande joie d'un paysagiste américain de passage et à l'effroi plus grand encore d'une « vieille fille de Versailles » : « Un soir, après une répétition secrète dans la journée, Anatole fit danser au Yankee une danse effroyable d'anthropophagie : les gros yeux bleus écarquillés du danseur, son nez crochu, ses cheveux et ses moustaches jaunes, son air de Polichinelle vampire, la « figure » où il faisait sauter comme un morceau délicat l'œil de sa victime, mirent l'horreur de leur cauchemar dans les nuits de la pauvre demoiselle⁷. »

Dans l'article précité, Jean-Louis Cabanès a parfaitement décrit et analysé la fascination ambiguë des Goncourt pour la fantaisie sans limites d'Anatole, leur complicité d'écrivains à l'égard d'une débauche parodique d'où semble émerger, *in fine*, une pure émotion esthétique : « Anatole ne se contente pas de singer, il “invente” ; il mystifie un public de roman, en lui faisant accréditer comme vrai ce que le lecteur sait par ailleurs être faux, tandis que les scripteurs, fascinés par la stéréotypie et parodistes occasionnels, s'incluent par là-même dans le paradigme des artistes-singes. [...] C'est par là que les romanciers se sauvent du simiesque, fascinant et exécré. La réflexivité infinie et déformante suscite une anamorphose qui les fait apparaître tout autres que des singes, entendons comme des esthètes⁸ ». Il est vrai. Mais il ne suffit pas de croire à cette métamorphose de l'imitation moqueuse en vraie création, et encore moins de prétendre y croire, pour se sauver du même coup de l'enfer de la parodie. C'est tout le problème d'Anatole, de buter sur cette stérilité humiliante de la caricature ; c'est en partie celui des Goncourt. C'est surtout celui du 19^{ème} siècle : dans ce mitan du siècle qui mène de la monarchie de Juillet au Second Empire, tous les milieux journalistico-littéraires (où l'on croise par exemple, parmi les auteurs canoniques, Balzac, Musset, Gautier, Baudelaire, les Goncourt, et même Flaubert, à distance) regardent avec la même ironie méprisante et narquoise une société bourgeoise où ils veulent ne voir que bêtise et médiocrité. Même si la plupart en vivent (ce n'est pas le cas des Goncourt), ils affichent leur mépris en lui opposant ostensiblement un esthétisme désinvolte et dilettante, que Gautier ira jusqu'à nommer l'« Art pour l'Art ». L'époque est donc à un rire généralisé⁹ – un rire persifleur, ironique, systématique, roulant dans le Paris culturel et festif, se faisant écho de journal à journal, et faisant flèche de tout bois.

Pendant quelques décennies, Paris semble enveloppée dans un immense et continu éclat de rire, qui trouve dans la caricature son meilleur emblème. Mais à quoi mène ce rire parodique ? Et comment suffirait-il à prémunir les rieurs de la vacuité générale que leur rire est censé dénoncer mais que, au contraire, il risque d'aggraver ? C'est la thèse d'Amédée Achard, qu'il publie dans *L'Artiste* des 25 mai et 1^{er} juin 1845 sous le titre « Les gens de lettres depuis 1830 », et qui peut se résumer ainsi : la littérature est entrée en décadence parce que les hommes de lettres dépensent toute leur énergie à faire des blagues dans les cafés parisiens : « On ne saurait croire tout ce qui se gaspille d'esprit, d'audace, de verve, d'originalité dans ces lieux perfides. C'est quelquefois un feu d'artifice éblouissant. Dans ce flux de paroles incessantes, ce sont mille traits hardis, mille aperçus ingénieux ; l'expression est souvent heureuse, le tour de la pensée vif ; mais quand les portes du café s'ouvrent, les discussions s'enfuient avec les orateurs, et de tant de propos il ne reste rien, pas même un souvenir. / L'esprit s'est fatigué, voilà tout¹⁰. » C'est

⁶ p. 104.

⁷ p. 340.

⁸ Jean-Louis Cabanès, « Le portrait de l'artiste en singe dans *Manette Salomon* : copie et polyphonie », ouvr. cité, p. 101.

⁹ Pour une mise en perspective historique et théorique de ce rire du 19^{ème} siècle, voir : *Le Rire moderne*, Alain VAILLANT et Roselyne de VILLENEUVE (dir.), Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012 ; Alain Vaillant, *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS éditions, 2016.

¹⁰ Article cité par Jean-Didier Wagneur et Françoise Cestor, *Les Bohèmes (1840-1870)*, Seyssel, Champ Vallon, 2012, p. 229.

la fatigue de l'esprit que, après tant d'autres, dénoncent les Goncourt à travers la « Blague », « le *Credo* farce du scepticisme, la révolte parisienne de la désillusion, la formule légère et gamine du blasphème, la grande forme moderne, impie et charivarique, du doute universel et du pyrrhonisme national¹¹ ». Au fond, cette mauvaise conscience du XIXe siècle blagueur est déjà celle du postmodernisme du 20^{ème} siècle. En 1974, dans son essai *Pour une théorie de la production littéraire*, Pierre Macherey pointera à son tour avec force le danger de se contenter de « définir le discours littéraire par sa fonction parodique » et de réduire toute théorie de la littérature à une « théorie de la caricature », ce qu'il considère évidemment comme un défaut : « [... une telle caractérisation demeure purement négative : elle ne pourra être tenue pour suffisante que si on parvient à montrer que la fonction du discours de l'écrivain est elle-même essentiellement négative. On dira alors que le livre, construit avec des procédés éprouvés, ne produit pas une réalité positive, mais une réalité factice, une illusion¹² ».

On mesure donc l'étendue du drame d'Anatole, ainsi que la portée historique de son inéluctable déchéance, au fur et à mesure qu'il retombe, à chaque fois plus bas et plus durement, sur le sol rugueux de la réalité, qui le renvoie à sa triste condition de caricaturiste blagueur. Et la séduction méritée qu'il exerce sur un public épaté de bourgeois ou de camarades d'atelier, pour sa fantaisie virevoltante et joyeusement incorrigible, ne l'atténue en rien. Au moins à la première lecture de *Manette Salomon*. Il est temps d'en suggérer une autre.

Anatole, allégorie de la caricature.

Il est impossible de se prémunir totalement de l'illusion réaliste. Lisant *Manon Salomon*, on ne peut s'empêcher de suivre l'histoire comme s'il s'agissait du récit biographique d'un peintre en chair et en os, nommé Anatole, dont on aurait à juger les choix professionnels et les mésaventures, comme on le ferait d'un homme véritable. De même, à la première lecture d'*Illusions perdues* de Balzac et de *L'Éducation sentimentale*, on peine à me déprendre d'une première réaction, faite d'incompréhension et d'irritation. Comment Balzac pouvait-il prétendre formuler un jugement recevable sur la vie littéraire de son époque, pense-t-on, en prenant pour un héros un personnage aussi veule, aussi faible, aussi inconséquent que Lucien de Rubempré ? Comment Flaubert pensait-il incarner le tragique de la condition moderne par le truchement d'un homme aussi pathologiquement inapte à l'action que Frédéric Moreau ? Puis l'idée s'insinue que, au moins dans les parages du romantisme, les héros de romans ne sont pas les protagonistes d'une intrigue mais, bien plus fondamentalement, des symboles incarnés dont les péripéties de l'histoire ne font que développer et expliciter la nature cachée, des allégories qu'il serait absurde de juger en fonction des critères psychologiques ou moraux qui régissent la vie réelle. Si Lucien de Rubempré ne sait pas choisir entre la pure poésie et le journalisme dévoyé, ce n'est pas à cause d'une quelconque infirmité morale, mais parce que cette indétermination figure, à travers sa destinée singulière, l'anomie qui, sous la monarchie de Juillet, est celle de la littérature, l'ordre ancien des Belles Lettres s'étant effondré avant que le système des valeurs nouvelles (« modernes ») ne se soit stabilisé. Frédéric Moreau est incapable d'action parce qu'il incarne l'idéal flaubertien, qui réside dans le virtuel, l'inaccompli, la tension désirante de l'esprit vers un objectif à tout jamais inaccessible – un idéal que, très suggestivement, Jules de Gaultier nommera en 1892 le « bovarysme¹³ ».

De même, si, dans l'ordre de la fiction, le personnage Anatole glisse sur une pente fatale qui le mène inexorablement vers la quasi-clochardisation (avant son sauvetage final grâce à cette brave Mme Crescent) et l'exclusion du cercle artistique des peintres, l'allégorie Anatole est au contraire le héros d'une métamorphose progressive qui prend l'allure d'une véritable apothéose

¹¹ p. 108.

¹² Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1974, p. 77.

¹³ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, Cerf, 1892.

(l'apothéose de la caricature). Cette métamorphose peut se résumer en trois étapes. Première étape : Anatole, au Jardin des Plantes, fait son boniment blagueur pour épater les touristes. Autour de lui, Paris s'offre dans un magnifique paysage dont les Goncourt font l'un des grands morceaux de bravoure descriptifs du roman. Mais ce paysage est un décor de théâtre, dont les peintres-décorateurs sont les Goncourt, non Anatole. Leur ekphrasis commence donc, comme au spectacle, par une ouverture de rideau : « Entre les pointes des arbres verts, là où s'ouvrirait un peu le rideau des pins, des morceaux de la grande ville s'étendaient à perte de vue¹⁴ ». Anatole, lui, est en scène pour faire le *show* (et la manche) : « Messieurs ! c'est sans rien payer d'avance, et selon les moyens des personnes !... *Spoken here ! Time is money ! Rule Britannia ! All right !* Je vous dis ça, parce qu'il est toujours doux de retrouver sa langue dans la bouche d'un étranger... Paris ! messieurs les Anglais, voilà Paris ! C'est ça !... c'est tout ça... une crâne ville !... j'en suis, et je m'en flatte¹⁵ ! » Deuxième étape : Anatole, à force d'imiter le singe Vermillon qui est l'animal familier de l'atelier de Coriolis, devient singe lui-même. Il commence littéralement à s'animaliser, révélant son amour profond de la nature animale qui, plus tard, expliquera l'amitié reconnaissante de Mme Crescent : « Bientôt avec son goût et son talent d'imitation, il arriva à singer le singe, à lui prendre toutes ses grimaces, son claquement de lèvres, ses petits cris, sa façon de cligner des yeux et de battre des paupières. Il s'épouillait comme lui, avec des grattements sur les pectoraux ou sous le jarret d'une jambe levée en l'air. Le singe, d'abord étonné, avait fini par voir un camarade dans Anatole¹⁶. » Troisième étape : Anatole, gardien du jardin des Plantes, connaît le bonheur indicible de revenir au cœur de la nature, de jouir absolument de ses émotions sensorielles. C'est cette disposition hyperesthésique à éprouver le réel d'où il tirait son aptitude inouïe à l'imitation mais qu'il gâchait par ses pitreries. Cette fois, dans une ambiance rigoureusement romantique qui évoque aussi bien les paysages idylliques de Bernardin de Saint-Pierre que les évocations somptueuses de Chateaubriand, Anatole se retrouve transporté au paradis terrestre, comme l'évoquent les toutes dernières lignes du roman : « Et parfois, dans ce jour du commencement de la journée, dans ces heures légères, dans cette lumière qui boit la rosée, dans cette fraîcheur innocente du matin, dans ces jeunes clartés qui semblent rapporter à la terre l'enfance du monde et ses premiers soleils, dans ce bleu du ciel naissant où l'oiseau sort de l'étoile, dans la tendresse verte de mai, dans la solitude des allées sans public, au milieu de ces cabanes de bois qui font songer à la primitive maison de l'humanité, au milieu de cet univers d'animaux familiers et confiants comme sur une terre divine encore, l'ancien Bohême revit des joies d'Éden, et il s'élève en lui, presque célestement, comme un peu de la félicité du premier homme en face de la Nature vierge¹⁷. »

Le pitre blagueur s'est mué en un être vibrant d'émotion et de joie sensorielle – de même que, chez Collodi, le pantin de bois devient *in fine*, miraculeusement, un petit garçon en chair et en os. En effet, Anatole (et, à travers lui, le roman *Manette Salomon*) incarne cet « effet Pinocchio » qui est consubstantiel au réalisme littéraire du XIXe siècle. De même, il serait facile de montrer que, par exemple, la plupart des personnages de Balzac (Grandet, César Birotteau, Mme Vauquer, le Cousin Pons, etc.) sont d'abord décrits comme des caricatures (avec des traits descriptifs renvoyant explicitement à l'art de la charge, comme les comparaisons animales), auxquelles il insuffle progressivement une profondeur dont il les avait d'abord privés. On pourrait en dire autant, pour Flaubert : Bouvard et Pécuchet sont de vraies caricatures sur pied, à la tenue et à l'allure outrageusement grotesques, avant de devenir les êtres sensibles et mélancoliques qu'ils finissent par se révéler. Or, ce processus métamorphique n'est que la projection, sur la durée d'une fiction, d'une propriété de la caricature. Si elle est vraiment

¹⁴ p. 81.

¹⁵ p. 83.

¹⁶ p. 229.

¹⁷ p. 547.

réussie, toute caricature implique, par l'intensité même du trait et de la « charge », une puissance d'évocation de la matière et de la réalité concrète qui lui permet d'échapper à la mécanique artificielle de la blague, aux *private jokes* de la bohème parisienne. La prédilection de la caricature pour les motifs animaliers, physiques, organiques voire scatologiques, ne résulte pas seulement des intentions agressivement satiriques qu'ils traduisent à première lecture ; elle reflète sa fascination pour les réalités brutes que cachent les convenances sociales et son matérialisme foncier, qui va de pair avec sa technique de simplification et de schématisation graphique et qui explique ses profondes affinités avec les principales voies artistiques explorées par les avant-gardes du 20^{ème} siècle : « Les avant-gardes du premier XX^e siècle ont découvert et exploré de nouvelles sources de simplification et de déformation, d'étrangeté et d'expressivité [...] Les opérations de déstructuration et de discontinuité attachées aux expérimentations formelles radicales des avant-gardes - l'expressionnisme, le cubisme, le futurisme - coïncident avec les altérations de la déformation, de la condensation et des simplifications inhérentes au caricatural et à son expressivité¹⁸ ».

Non seulement la caricature doit être considéré comme un art majeur (cela n'est qu'affaire de valeurs) mais, surtout, elle permet de révéler l'art à lui-même, par son pouvoir proprement métamorphique. Or, cette métamorphose de la caricature, Baudelaire lui-même, à qui l'on doit avec son article *De l'essence du rire* le principal essai théorique du 19^{ème} siècle sur la caricature, l'a allégorisée dans son sonnet *La Mort des artistes*. L'artiste (Baudelaire lui-même, suppose le lecteur) y figure d'abord en clown triste, obligé de « secouer [s]es grelots » et de « baiser ton front bas, morne caricature », avant qu'il ne réalise son chef-d'œuvre (« [...] la grande Créature / Donc l'inférieur désir nous remplit de sanglots ») ou à défaut, que la mort fasse « s'épanouir les fleurs de leur cerveau¹⁹ » - les caricatures se métamorphosant en chefs-d'œuvre floraux. Ces fleurs étranges, nés tragiquement du cerveau de l'artiste mort pour son art, ce sont bien sûr les Fleurs du Mal. Cet épanouissement final correspond exactement au bonheur ultime d'Anatole, au Jardin des Plantes. Mais là où Baudelaire envisage ce *happy end* grâce à la mort, Anatole se contente de renoncer à son état de peintre, et c'est le roman lui-même qui est chargé de figurer l'œuvre réussie que le personnage Anatole, lui, a échoué à réaliser. À y regarder de plus près, il existe d'ailleurs dans *Manette Salomon* deux métamorphoses parfaitement symétriques, l'une incluant et contredisant l'autre. La première, localisée dans le chapitre XXV, consiste dans la dégradation du tableau allégorique *Le Christ humanitaire*, peint par Anatole, en image dévote puis, finalement, en image de Pierrot pour spectacle de pantomime : la peinture sérieuse est devenue caricature et cette dégradation caricaturale traduit, dans la fiction, l'échec de l'artiste. L'autre, à l'échelle du roman, est la transfiguration du caricaturiste Anatole en amoureux de la nature : elle marque, symboliquement, le triomphe ultime de la caricature.

Car il n'est pas indifférent que la caricature aboutisse à la perception hyperesthésique de la nature. C'est exactement le processus que, dans *De l'essence du rire*, Baudelaire décrit pour expliquer le « comique absolu » de la caricature. Au rire d'imitation enlaidissante que font d'eux-mêmes les hommes et qu'il nomme « comique ordinaire » ou « comique significatif », on sait que Baudelaire oppose le « comique absolu », où il s'agit de détourner des éléments naturels, cette fois sans enlaidissement, pour inventer des créations proprement imaginaires et fantastiques. C'est alors seulement que la caricature atteint au génie du « grotesque » : « Les créations fabuleuses, les êtres dont la raison, la légitimation ne peut pas être tirée du code du sens commun, excitent souvent en nous une hilarité folle, excessive, et qui se traduit en des déchirements et des pâmoisons interminables. Il est évident qu'il faut distinguer, et qu'il y a là un degré de plus. Le comique est, au point de vue artistique, une imitation ; le grotesque, une création. Le comique est une imitation mêlée d'une certaine faculté créatrice, c'est-à-dire d'une idéalité artistique. Or, l'orgueil humain, qui prend toujours le dessus, et qui est la cause

¹⁸ Bertrand Tillier, « Du caricatural dans l'art du XX^e siècle », *Perspective*, n° 4, 2009, p. 544.

¹⁹ Charles Baudelaire, « La Mort des artistes », *Les Fleurs du Mal* (1861), CXXIII, v. 1-2, 7-8 et 14.

naturelle du rire dans le cas du comique, devient aussi cause naturelle du rire dans le cas du grotesque, qui est une création mêlée d'une certaine faculté imitatrice d'éléments préexistants dans la nature²⁰. » Pour mesurer la portée de cette caractérisation baudelairienne du comique absolu et du lien qu'il suggère entre la caricature et les éléments naturels, il faut la rapprocher de sa définition du « surnaturalisme » et de l'attelage artistique qu'il forme avec l'ironie :

« Deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie.

Coup d'œil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant l'écrivain, puis tournure d'esprit satanique. Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps.

Il y a des moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence immensément augmenté²¹. »

Anatole, comme tous les bohémiens des ateliers et de la petite presse, ironise comme il respire : l'ironie, qui participe de l'éthos collectif de l'époque, n'a pas en soi de vertu artistique ni littéraire. Mais il se hisse progressivement, à mesure que le roman avance, à la hauteur vertigineuse du surnaturalisme. Il devient l'incarnation réussie de la caricature au moment même où il a cessé d'être caricaturiste. *Manette Salomon*, du début à la fin, est le développement narratif d'une théorie implicite de la caricature : peu importe, dans le détail de la fiction, qu'Anatole soit au passage devenu gardien de zoo. Il n'en a pas moins réussi sa métamorphose.

La caricature, un art de l'ellipse.

Or la métamorphose est un changement, la succession d'un état à l'autre (dans le roman, le passage de la première vision du jardin des Plantes, dans l'incipit, à l'évocation finale), une temporalité. Nous touchons ici à l'essentiel. La caricature est traditionnellement considérée comme un art de la charge (*caricatura*, en italien), une imitation risible, une technique d'atelier grâce à laquelle, dit-on depuis les frères Carrache, les peintres approfondissent les procédés de la caractérisation pittoresque des personnages représentés. Et c'est encore ainsi, sans doute, que les Goncourt se représentent la caricature. Cependant, la charge a ses limites. Faire un très grand nez à un personnage affublé d'un appendice nasal un peu développé peut faire rire un peu, mais guère plus. En revanche, faire grandir un nez (*Pinocchio*), ou tisser autour de lui une sombre histoire d'amour contrarié (*Cyrano de Bergerac*), cela raconte cette histoire, et le rire confine alors à la fantaisie et à tous les vertiges possibles d'une imagination débridée. Mais l'essentiel n'est plus alors dans l'image statique de la charge (graphique ou textuelle), mais dans l'histoire qu'elle suggère. Une bonne caricature ne joue pas seulement sur les deux dimensions de l'image, mais aussi sur la quatrième, le temps.

À cet égard, il est très frappant que, pour illustrer sa conception du « comique dans les arts plastiques », Baudelaire n'évoque, dans *De l'essence du rire*, aucune caricature, mais les contes d'Hoffmann et les pantomimes anglaises, donc des récits ou des spectacles, c'est-à-dire des fictions. Pour faire comprendre l'effet propre de la caricature, il est obligé de raconter des histoires. Au-delà des techniques de l'exagération graphique, la caricature est, ou plutôt devient, au 19^{ème} siècle, un art de l'ellipse narrative : et c'est par sa capacité à opérer des métamorphoses merveilleuses dans l'instantané d'une image, qu'il fait à ce point rêver les écrivains. Dans un siècle où tout s'accélère, où l'on devine, avec les lanternes magiques ou les récits graphiques de Töpffer ou de Gustave Doré, les prémises du cinéma et de la bande dessinée, la caricature

²⁰ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire », dans *Œuvres complètes*, t. 2, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 535.

²¹ Charles Baudelaire, « Fusées », dans *Œuvres complètes*, t. 1, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 658.

offre le premier prototype d'une image *virtuellement* animée. Bien sûr, tous les peintres le savent : un bon tableau d'histoire doit saisir une scène dans le mouvement, suggérer l'avant et l'après de la composition. Mais la caricature a un pouvoir d'accélération proportionnel à sa force de stylisation : une caricature réussie fait rêver plus qu'elle ne fait voir, susciter des séquences imaginaires à partir d'une image fixe. Aussi ne doit-elle pas trop montrer. Töpffer en tire une leçon pratique à son propre usage : il ne faut surtout pas que le dessinateur se perde dans les détails réalistes, il suffit d'« un degré de réalité suffisant pour que le rire s'ensuive²² ». C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, selon lui, les dessinateurs français sont moins drôles que les anglais : ils dessinent trop bien²³. C'est peut-être aussi le problème d'Anatole : il est trop doué.

C'est pourquoi la poire de Philipon est plus drôle qu'il n'y paraît, car elle ne figure pas seulement les bonnes joues du roi Louis-Philippe. On en trouve la preuve, en consultant les vieux dictionnaires (le chercheur regarde toujours les dictionnaires en désespoir de cause, lorsqu'il est à court d'idées !). Toutes les éditions du Dictionnaire de l'Académie, de 1694 à 1932, répètent la même définition de la poire, à quelques variantes près : « Fruit à pépin, bon à manger, ordinairement de figure oblongue, et qui va en diminuant vers la queue. *Grosse poire. Petite poire. Belle poire. Poires cassantes. Poires fondantes. Poires pierreuses. Poire molle. Poire de bon-chrétien. Poire de beurré. Poire d'été. Poire d'hiver. Poire à cidre. Poire à cuire. Une compote de poires. Des poires tapées.* » Mais il est une seule exception. En 1835, au plus fort de la campagne médiatique contre le roi et alors que les poires fleurissent sur les murs et dans les journaux de Paris, on ne sait quel rédacteur du Dictionnaire, travaillant sans doute dans l'obscurité des bureaux de l'Institut, comme aujourd'hui, ajoute subrepticement cette remarque sibylline, qui disparaîtra après 1835 aussi discrètement qu'elle était apparue : « Poire molle, se dit quelquefois d'une poire qui commence à se gâter ». Ce rédacteur anonyme était sans doute un persifleur, qui nous fait comprendre une chose capitale. Si la poire excitait si fort l'hilarité des contemporains de Philipon, c'est que, sans qu'ils en aient la conscience nette, ils comprenaient que la poire, avec sa mollesse épanouie, portait déjà, ostensiblement, les stigmates de son propre pourrissement – et, avec lui, celui du règne de Louis-Philippe. La caricature vaut d'abord par sa capacité de suggestion et, plus précisément même, de prédiction narrative. De même, redécouvrant une trouvaille faite en 1974 par Jean Ricardou, j'ai eu l'occasion de montrer²⁴ comment le célèbre incipit de *Madame Bovary* (« Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois [...]) repose sur un calembour qui met face-à-face le « nous » des collégiens et ce nous déguisé en « veau » qu'incarne Charles Bovary : en sorte que tout le roman n'est que le développement fictionnel de tout ce que préfigure d'avance ce calembour programmatique. Car le calembour est à la littérature ce qu'est la caricature à la peinture. C'est le secret du célèbre « comique qui ne fait pas rire²⁵ » de Flaubert : c'est un comique qui fait rêver au lieu de faire rire.

Cependant, le 19^{ème} siècle n'en a pas encore la claire conscience. Dans *Manette Salomon*, chaque fois qu'il est expressément question de caricature, c'est toujours d'exercice d'atelier, de surcharge imitative, qu'il est question. Lorsque les Goncourt s'essaient eux-mêmes à croquer en mots un personnage, on peut se représenter en imagination, trait pour trait, la silhouette risible qu'ils décrivent sur la page. Ainsi de Coriolis : « Coriolis était un grand garçon très grand et très maigre, la tête petite, les jointures noueuses, les mains longues, un garçon se cognant aux

²² Rodolphe TÖPFFER, « Notice sur l'histoire de *Mr. Jabot* », cité par Camille FILLIOT, *Le Rire moderne*, Alain VAILLANT et Roselyne de VILLENEUVE (dir.), ouvr. cité, p. 335.

²³ Rodolphe TÖPFFER, *Essai de physiognomonie*, Genève, Schmidt, 1845, p. 8.

²⁴ Voir Alain Vaillant, *Le Veau de Flaubert*, Paris, Hermann, 2013.

²⁵ La formule figure dans une lettre de Flaubert à Louise Colet, datée du 8 mai 1852 : « Le comique arrivé à l'extrême, le comique qui ne fait pas rire, le lyrisme dans la blague, est pour moi tout ce qui me fait le plus envie comme écrivain [...] » (Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, J. Bruneau éd., *Correspondance*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 85).

linteaux des portes basses, au plafond des coupés, aux lustres des appartements de Paris ; un garçon embarrassé de ses jambes, qui ne pouvaient tenir dans aucune stalle d'orchestre, et que, dans ses siestes d'homme du Midi, il jetait plus haut que sa tête sur les tablettes des cheminées et les rebords des poêles, à moins qu'il ne les nouât, en sarments de vigne, l'une autour de l'autre²⁶ ». Ou des deux « monstres gardiens » de *Manette*, rencontrés au bal : « L'une, les yeux troubles et louches, le visage rempli et gêné par un nez énorme et crochu, avait l'air d'une terrible caricature encadrée dans la ruche noire d'un immense bonnet noué sous son menton de galoche ; un fichu de soie, aux ramages de madras, d'un jaune d'œillet d'Inde, croisait sur son cou décharné. Les yeux, la bouche, les narines remplis du noir qu'ont les têtes desséchées, la figure charbonnée comme par le poilu horrible d'une singesse, l'autre portait, rejeté en arrière sur des cheveux de négresse, un chapeau blanc de marchande à la toilette, orné d'une rose blanche ; et des effilés de poils de chèvre pendaient des épauettes de sa robe²⁷ ». Tout se passe en réalité comme s'il y avait deux régimes descriptifs de la caricature, dans *Manette Salomon* (mais le constat vaut sans doute pour tous les grands romans réalistes du 19^{ème} siècle) : un régime descriptif, visant l'exagération pittoresque et la dérision moqueuse, et un régime narratif, reposant au contraire sur l'ellipse suggestive et l'onirisme fantaisiste.

D'ailleurs, l'un peut et doit conduire à l'autre, grâce aux effets d'accélération et à la sensation de vertige évoqués au début de cet article. Cette confusion des régimes caricaturaux se trahit dans l'une des rares inconséquences de l'essai *De l'essence du rire* (car Baudelaire est un impeccable logicien, qu'il est très difficile de prendre en défaut). Après avoir distingué les deux comiques (l'ordinaire et l'absolu), il précise et systématisé son distinguo : « En exagérant et poussant aux dernières limites les conséquences du comique significatif, on obtient le comique féroce, de même que l'expression synonymique du comique innocent, avec un degré de plus, est le comique absolu²⁸ ». Il y aurait donc d'un côté le comique innocent (celui de l'enfant qui s'émerveille et, en littérature, de la fantaisie hoffmannienne) : c'est lui, et lui seul, qui donnerait accès au comique absolu. De l'autre, il y aurait le comique significatif, *a priori* de moindre qualité mais qui, pourtant, peut se hisser jusqu'à la férocité (ce qui constitue un pis-aller très acceptable, pour l'auteur des *Fleurs du Mal*). Ceci posé, Baudelaire en vient à prendre pour exemple du comique féroce les pantomimes anglaises, alors très en vogue à Paris, il en décrit avec enthousiasme l'intensité de rythme et de violence, ainsi que le « vertige » qu'il communique (« on respire le vertige ; c'est le vertige qui remplit les poumons et renouvelle le sang dans les airs ») ; puis il conclut : « Qu'est-ce que ce vertige ? C'est ce comique absolu²⁹ ».

Mais alors, le comique absolu ne vient pas d'une hyperbolisation du comique innocent, comme le prétendait Baudelaire ! On s'en doutait d'ailleurs ; Baudelaire lui-même venait de prendre soin de le préciser : il est rigoureusement impossible au rieur de revenir réellement au paradis perdu de la joie enfantine³⁰. À défaut, c'est donc le « comique significatif », poussé à l'extrême de la férocité, qui doit se métamorphoser en « comique absolu ». Cette transmutation du rire résume à elle seule l'esthétique de Baudelaire. C'est elle aussi qui, sourdement et, d'ailleurs, sans doute à l'insu des auteurs, se joue dans *Manette Salomon*. À la surface de la fiction, chacun des protagonistes joue sa partition dans une caricature de groupe – une sorte de Panthéon charivarique du milieu des peintres français dont personne, pas même Crescent, ne ressort indemne. En profondeur, Anatole est le personnage en qui s'opère une mystérieuse transsubstantiation où le comique ordinaire de la satire se métamorphose en féerie surnaturaliste ; comme l'Alice de Lewis Carroll, il parvient à passer de l'autre côté du miroir de

²⁶ p. 232.

²⁷ p. 269.

²⁸ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire », ouvr. cité, p. 537.

²⁹ *Ibid.*, p. 540.

³⁰ « Aussi le rire des enfants, qu'on voudrait en vain m'objecter, est-il tout à fait différent, même comme expression physique, comme forme, du rire de l'homme [...] Le comique ne peut être absolu que relativement à l'humanité déchuë, et c'est ainsi que je l'entends. (*ibid.*, p. 534 et 536).

la caricature : non pas dans un salon victorien, comme chez le romancier anglais, mais en abandonnant la faune ordinaire de la bohème parisienne pour s'exiler au zoo du Jardin des Plantes, au milieu des vrais animaux. On comprend, dans ces conditions, pourquoi Anatole est l'une des seules figures du personnel romanesque des Goncourt à être si intensément émouvante - parvenant au plus près de la pure joie enfantine qui, selon la formule elle aussi animalière de Baudelaire, est « quelque chose d'analogue au balancement de queue des chiens ou au ronron des chats³¹ ».

Alain Vaillant
CSLF, université Paris Nanterre

³¹ *Ibid.*, p. 534.