Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 64 (2017)

Heft: 1: Fascicule français. Valeurs du lieu commun

Artikel: Haro sur le poncif ! Baudelaire, Silvestre, Goncourt et la peinture du lieu commun

Autor: Zanetta, Julien

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-738251

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 19.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

versants

Haro sur le poncif ! Baudelaire, Silvestre, Goncourt et la peinture du lieu commun

Julien Zanetta
University of Michigan, FNS

Abstract: Avant qu'il ne qualifie un tour de phrase banal, une idée éculée ou préfabriquée, le poncif tire son origine des arts visuels. Il s'agit, techniquement, d'un moyen de transfert. Cet article se propose de revenir aux origines proprement visuelles du poncif et de voir comment, au XIXe siècle, la critique d'art en a fait usage. À partir de la définition du *Salon de 1846* de Charles Baudelaire, on observera comment cette exaspération à l'égard du *trop connu* a été mise en œuvre par le critique d'art, contemporain et ami de Baudelaire, Théophile Silvestre, et les frères Goncourt, dans *Manette Salomon*.

Keywords : Baudelaire, Théophile Silvestre, Goncourt, critique d'art, poncif

Avant qu'il ne qualifie un tour de phrase banal, une idée éculée ou préfabriquée, le poncif tire son origine des arts visuels. Il s'agit, techniquement, d'un moyen de transfert : le peintre exécute son dessin préparatoire sur une feuille ou un carton, qu'il pique ensuite d'une aiguille, pour passer par-dessus un sachet de poudre colorée, la *ponce*, afin que le dépôt reproduise dans des proportions identiques, sur un mur par exemple, la forme originale. C'est au XIXe siècle que l'on a rapproché le poncif, compris comme processus artistique de transposition, du lieu commun, propre à la rhétorique. Comment cette association s'est-elle faite ? Tout comme dans le cas du stéréotype, une technique développant un mécanisme de reproduction, l'a d'abord fait passer du pochoir, au dessin « fait de routine » au XVIIIe siècle – c'est le sens premier que Charles Baudelaire retient – ; puis, par extension, ce dessin accompli sans penser a abordé aux rives du langage et de la littérature. Théophile Gautier, dans un article consacré à Baudelaire, décrivait les poncifs ou les lieux communs comme « des monnaies qui, à trop circuler, perdent leur empreinte »[1]. Emblème d'un échange saturé, le poncif est cette pièce de métal lisse qui ne laisse plus lire sa valeur. Le critique Edmond About résiste, cependant, à la tentation d'en faire une création appartenant exclusivement au XIXe siècle ; le poncif est plutôt, selon lui, un phénomène artistique récurrent : « Le *poncif* est de tous les temps, de tous les talents et de tous les âges : aucune loi n'en fait un monopole à l'usage de l'Institut »[2].

1 Théophile Gautier, « Charles Baudelaire », *in Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des* Fleurs du Mal, *1855-1905*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 476.
2 Edmond About, *Salon de 1864*, Paris, Hachette, 1864, p. 80.

DOI 10.22015/V.RSLR/64.1.7 *Versants 64:1, fascicule français, 2017, pp. 81-93.*

Derrière ce constat, on peut entendre une autre règle sous-jacente : toute forme est passible de devenir poncive, toute forme peut se dégrader en une formule lassante.

J'aimerais revenir aux origines proprement visuelles du poncif et voir comment, au XIXe siècle, la critique d'art en a fait usage. Je suivrai le mot d'ordre baudelairien selon lequel « il est bon de hausser la voix et de crier haro sur la bêtise contemporaine »[3], et l'adapterai au poncif – le poncif, selon Baudelaire, étant une manifestation de la bêtise dont se rendent coupables les « artiste[s] nigaud[s] »[4]. Je me placerai, par conséquent, du côté des dénonciateurs du poncif, afin de voir en quoi les critères qui servent à sa définition ont d'abord été marqués par une exaspération à l'égard du *trop connu*. Afin de saisir quelques usages de cette notion appliquée à la peinture, mon propos se développera en trois temps : Baudelaire se chargera, en premier lieu, de localiser et de nommer le mal. On observera ensuite un approfondissement des causes du mal, ainsi qu'une tentative de cure par l'ironie, menée par le critique d'art, contemporain et ami de Baudelaire, Théophile Silvestre, sur son patient de prédilection, Jean-Auguste-Dominique Ingres. Enfin, les Goncourt se chargeront de compléter le diagnostic, dans *Manette Salomon*, en déterminant le lien profond qui rattache le poncif à l'institution, tout en proposant une ébauche de solution pour en sortir.

Baudelaire : le poncif théâtral

On connaît la phrase-choc, paradoxale, de Baudelaire, selon laquelle « créer un poncif, c'est le génie ». Assertion qu'il complète immédiatement par une exhortation : « Je dois créer un poncif »[5]. On entend toute l'ambiguïté d'une proposition où le refus d'être un suiveur s'affirme autant que l'ambition d'être suivi. « Rien de plus beau que le lieu commun »[6], écrit-il encore dans *Hygiène*, tout à fait en accord avec sa dilection profonde pour les allégories – si l'on pense à la prédominance du code et de la généralisation dans le lieu commun comme dans l'allégorie. Mais quand Baudelaire consigne ceci, il le fait avec la plume du métier, en homme de lettres, en poète qui se morigène et s'encourage à se mettre au travail – le Baudelaire des *Petits poèmes en prose* saura mettre le conseil en pratique et faire un usage du poncif autrement plus positif. Prenons donc quelques précautions en passant des notes de Baudelaire relatives à sa pratique poétique, à son activité de salonnier : lorsqu'il écrit le dixième chapitre du *Salon de 1846* où il est ques-

3 Charles Baudelaire, *Salon de 1859, in Œuvres complètes*, 2 vol., éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, t. II, p. 612.

4 *Id.*, *Salon de 1846, in Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 455.

5 *Id.*, *Fusées, in Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 662.

6 *Id.*, *Hygiène, in Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 670.

tion « du chic et du poncif », ce n'est pas en peintre, mais bien en *critique d'art* qui *exècre* le poncif. Nul doute que ce chapitre a offert au poncif une portée opératoire dans le lexique critique, associé au « chic » – qui est, lui, un abus de « la mémoire de la main »[7]. Le poncif baudelairien est une des maladies les plus incurables rôdant dans cet « hôpital de la peinture »[8] qu'il se plaît à visiter en fin de salon :

> La signification du mot *poncif* a beaucoup d'analogie avec celle du mot *chic*. Néanmoins, il s'applique plus particulièrement aux expressions de tête et aux attitudes. / Il y a des colères *poncif*, des étonnements *poncif*, par exemple l'étonnement exprimé par un bras horizontal avec le pouce écarquillé. / Il y a dans la vie et dans la nature des choses et des êtres *poncif*, c'est-à-dire qui sont le résumé des idées vulgaires et banales qu'on se fait de ces choses et de ces êtres : aussi les grands artistes en ont horreur. / Tout ce qui est conventionnel et traditionnel relève du *chic* et du *poncif*. / Quand un chanteur met la main sur son cœur, cela veut dire d'ordinaire : je l'aimerai toujours ! – Serre-t-il les poings en regardant le souffleur ou les planches, cela signifie : il mourra, le traître ! – Voilà le *poncif*[9].

Il est permis de penser que Baudelaire en ait moins après le poncif qu'après l'illusion de l'originalité. Ce qui l'irrite, en tant que critique, tient à être considéré par les peintres comme un amnésique ou un inculte qui ne saurait pas reconnaître le vieux du neuf – ou plutôt la tentative avortée (car interceptée) de faire du neuf avec du vieux –, et maintenir une différence entre la véritable solidité de l'invention *et* la forme étique, malingre, débilitée par trop de reprises.

Dans cette typologie de la lassitude, chic et poncif ne sont pas exactement identiques : tandis que le chic se greffe au geste même du peintre, sa manière, son faire, le poncif se révèle dans la forme achevée, dans la pose ou l'attitude. À titre d'exemple, que l'on examine le commentaire de Baudelaire à propos d'une peinture de Auguste-Barthélémy Glaize : « Dans *Le Sang de Vénus*, la Vénus est jolie, délicate et dans un bon mouvement ; mais la nymphe accroupie en face d'elle est d'un *poncif* affreux »[10]. On notera que l'adjectif « affreux » qualifie la pose et non la manière : le poncif n'est pas forcément *mal peint*. Il arrive même à Baudelaire de parler d'« habileté sans âme »[11] à propos du paysagiste Constant Troyon, reconnaissant à l'artiste, sur un mode mineur, de l'aptitude et une certaine disposition. Manque cependant l'acuité du sentiment personnel. Dans le cas présent, si l'on observe

7 *Id.*, *Salon de 1846, op. cit.*, p. 468.
8 *Ibid.*, p. 472.
9 *Ibid.*, p. 468.
10 *Ibid.*, p. 478.
11 *Id.*, *Salon de 1859, op. cit.*, p. 662.

le tableau, on voit une séquence émotive inscrite dans l'expression et la pose attendues de la nymphe : celle-ci est agenouillée et implorante, bouche béante, ses mains sont ouvertes de surprise ; on peut lire dans ses yeux mouillés l'admiration et l'impuissance, ainsi qu'un peu de peur anticipant l'ire de la déesse au pied blessé. On nomme cela une figure de remplissage[12], c'est-à-dire une figure non-essentielle, auxiliaire au sujet même de l'œuvre, sans autre fonction que celle d'orienter le regard – en l'occurrence, le bras de la nymphe accentue et consolide la pyramide de la composition menant, au sommet, à la tête de Vénus. Elle devrait donc passer *incognito* ; notre regard est supposé *glisser* sur elle. Mais il arrive que l'incognito ne se déguise pas assez et qu'on ne remarque plus que lui tant son inutilité se fait manifeste. Voilà où le poncif se loge.

Car un poncif peut avoir des « ficelles » bien apparentes qui permettent de le tenir ensemble, et il arrive aussi qu'il prenne le nom de « scie », dont la monotonie ennuie. La technique ou la mécanique recouvre la métaphorique de la non-originalité : on délègue à la machine ce que l'homme sait faire, mais pas aussi régulièrement ; à elle de reproduire le motif à l'identique, sans le souci de la variation, que celui-ci soit intentionnel ou non. Le poncif, pour sa part, est de prime abord *involontaire* ; il ne s'avère jamais de lui-même. En effet, si l'on pense présenter une pièce au salon, on n'osera pas délibérément réaliser un poncif ; on pourra, tout au plus, avoir vaguement conscience d'une reprise et dissimuler son forfait par autant d'artifices. Lorsque le poncif excède la simple répétition d'un geste et prend les proportions de l'ensemble de l'œuvre, il est possible – et non obligatoire – qu'il devienne pastiche. L'absence complète d'originalité prend alors le dessus, et n'est plus localisée ou contenue dans une pose connue, reconnue et éculée. Tandis que le poncif relèvera d'une adaptation soutenue, informée, calibrée par le *type*, involontaire ou inavouable, le pastiche sera quant à lui bien *volontaire*, reconnu et intentionnel en ceci qu'il aura une cible à feindre – il pourra alors se faire ironique ou respectueux, suivant qu'il est moquerie ou hommage. De son côté, le poncif affectera, pour le peintre ignorant et le spectateur crédule, l'ingénue apparence de l'originalité.

Théophile Silvestre : la ligne et la couleur

Il est possible de retrouver une application de la dénonciation du poncif, en des termes similaires et avec la même vigueur, chez le critique d'art Théophile Silvestre. Le poncif lui paraît, aussi bien qu'à Baudelaire, une des plaies majeures frappant la peinture de son temps. En bon émule des

12 Voir François-Emmanuel de Toulongeon, « La Transfiguration », *in Manuel du Muséum français*, Quatrième livraison, Paris, Treuttel et Würz, 1803, sp.

romantiques, il en attribue le développement et la propagation à l'école néo-classique, et à Ingres tout particulièrement. Tout le mal vient d'une décision, sourde et absurde selon Silvestre, voulant que l'indépassable modèle antique doive prévaloir religieusement. Le credo néo-classique entrave l'accès à un style de peinture autre que passé. Or, si l'on suit son raisonnement, comment prétendre que l'idéal, évoluant en mutations infinies, soit *effectivement* idéal à son époque alors même que celui dont on se réclame ne le fut qu'un bref instant il y a quatre siècles ? Ingres, selon Silvestre, ayant inoculé l'Antique comme une mauvaise maladie, « remplac[e] tous les sentiments par des recettes »[13], se complait dans la représentation de « types invariablement imposés »[14] – l'ironie de cette imposition tenant, bien sûr, au fait qu'elle soit choisie par Ingres lui-même –, ce qui contribue, en définitive, à « établir le culte de la forme par l'abolition de la pensée même »[15]. Tout comme Baudelaire, Silvestre tonne contre la fadeur et la carence d'« âme » qu'il perçoit chez le champion de l'école néo-classique : « Après avoir créé ses prototypes de beauté il ne devait pas même s'apercevoir qu'il avait oublié de leur donner une âme »[16]. Quand Baudelaire évoque cette « matière molle »[17] emplissant les membres sans vie des nymphes ingresques, Silvestre, de son côté, parle d'espèce de mannequins « en fil de fer » que le maître déplace à loisir :

> Je le vois d'ici s'agiter dans un cercle de gravures, cercle de Popilius dont il ne peut sortir, tourner, retourner, prendre par-ci par-là une attitude, une tête, un bras, une main, une figure, un groupe ; placer un personnage, un autre, un autre encore ; remplacer le premier, le second, le troisième, ainsi de suite, comme un joueur d'échecs manœuvre le roi, la dame, le cavalier, la tour ou le fou[18].

Le damier de la perspective devient le théâtre d'une partie d'échec arbitraire ; et le cercle de Popilius[19], que la « tradition » a tracé autour de lui, réduit dramatiquement l'horizon de ses possibilités – car celles-ci, dans le dictionnaire des formes classiques, se réduisent à un nombre limité. On est alors proche, si l'on suit la comparaison de Silvestre, des constructions picturales faites d'après le *modello*, ou la maquette sur laquelle le peintre agençait de petites figurines de cire afin de bien entendre le jeu de la lumière ou

13 Théophile Silvestre, *L'Apothéose de M. Ingres*, Paris, Dentu, 1862, p. 21.
14 *Id.*, *Histoire des artistes vivants*, Paris, Blanchard, 1856, p. 10.
15 *Ibid.*, p. 12.
16 *Id.*, *Les Artistes français*, Bruxelles – Leipzig, Office de publicité – Auguste Schnée, 1861, p. 85.
17 Baudelaire, *Exposition universelle (1855), in Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 587.
18 Silvestre, *Histoire des artistes vivants, op. cit.*, p. 28.
19 Lors d'une négociation délicate, Popilius Laenas, consul romain, avait circonscrit son adversaire, le roi Antiochus, dans un cercle qu'il traça au sol, en le sommant de n'en sortir qu'une fois sa décision prise.

de la disposition générale de la composition[20]. Ingres les manipule dans un ballet inefficace, et, rapidement, l'absence de variété tue ce peuple de figurines. Plus retors, Silvestre insinue une autre critique : celui qui peint des formes qui sont en elles-mêmes des répétitions ne peut qu'enseigner leur répétition au nième degré. Silvestre se demande donc :

> Est-il possible, en effet, de donner des idées et des sentiments à l'élève qui en serait naturellement dépourvu et de lui livrer des recettes enchantées pour atteindre l'idéal, ce je ne sais quoi, cette étincelle mystérieuse qui jaillit de l'âme de l'artiste au contact de la nature ?[21]

L'association d'Ingres au poncif tient pour large partie au fait qu'il soit vu comme le grand défenseur de la ligne. Or, la ligne est précisément ce qui définit le poncif : de l'autre côté de la feuille percée d'où il tire son origine, il n'y a rien d'autre que des traits et des contours sans valeurs. Là où Silvestre innove et ajoute un degré de complexité, c'est qu'il montre en quoi l'impression de fausseté qui se dégage du poncif concerne aussi bien la ligne que la couleur : « Il est rare que [l]a couleur [d'Ingres] n'altère pas son dessin. La fausseté des tons, luttant contre la justesse des lignes, les personnages avancent ou reculent contrairement au naturel et le spectateur est forcé de déserter une invraisemblable représentation »[22]. La couleur faussement disposée emmêle tout, casse la perspective, offre à l'œil plus de confusion que de clarté. S'il n'existe pas véritablement de « couleur poncive », il peut se produire certaines interférences où la couleur rend le poncif du geste d'autant plus criard, d'autant moins lié au corps de la composition à laquelle il appartient. Il n'est plus alors l'inepte forme qui se fait discrète, mais bien l'importun qu'on voudrait oublier mais que l'on ne peut pas.

Ne supportant pas qu'Ingres tienne le haut du pavé et fasse respecter son enseignement comme une religion, Silvestre entreprend donc de le moquer par la caricature. Il fera profession d'ironiste en se divertissant, comme dirait Baudelaire, « à la manière des petits journaux »[23]. Rien de plus facile, en effet, que de légender irrévérencieusement *Jésus parmi les docteurs*, par exemple :

> Le premier Docteur, le front ceint d'une bandelette d'Hercule de foire, pourrait s'appeler le Docteur au chignon. Ahuri à force d'écouter, il retient de

20 Les biographes de Nicolas Poussin affirment que le peintre était amateur de cette technique. Pour une description précise de l'usage qu'il en fait, voir Oskar Bätschmann, *Nicolas Poussin. Dialectics of Painting*, Londres, Reaktion Books, 1990, p. 29.

21 Silvestre, *Histoire des artistes vivants, op. cit.*, p. 13.

22 *Id.*, *Les Artistes français, op. cit.*, p. 94.

23 Baudelaire, *Salon de 1859, op. cit.*, p. 615.

> la main gauche un volume déroulé sur ses genoux ; et, levant l'index de la main droite à la hauteur de l'œil, il rappelle, par ce geste, peut-être plus naïf que profond, l'écolier qui demande au maître d'études la permission de sortir pour un petit besoin. Son voisin de droite, sorte de potiche de la Chine au ventre pléthoreux, aux bras, aux mains d'enfant, et aux courtes jambes, voudrait bien s'en aller aussi. Les traits de son visage, d'un modelé sec et disjoint, semblent rajustés à la colle forte. Tout près du docteur tordu en S [...] est une espèce de croque-insectes, à chevelure en tire-bouchons, qui ne semble mis là que pour figurer le beau idéal de sa race [...]. Son geste, qui voudrait dire : « Comme c'est profond ! » ne nous dit que ceci: « J'ai gobé la mouche »[24].

La pose théâtrale, tout comme l'histoire selon Marx, se produit la première fois en tragédie, pour se changer en farce dès la seconde. Alors que le code semble être établi, les gestes classiques répétés et rôdés jusqu'aux emprunts à Raphaël, le discours critique renverse la signification en pinçant deux nerfs. D'une part, à vouloir être trop correct, on devient ridicule : lorsque l'*inventio* première est absente, les tentatives d'indépendance marginales sonnent faux. D'autre part, le démembrement, l'absence d'unité, l'assemblage de morceaux n'ont plus d'autre liant organique qu'une « colle » les rattachant de force, donc faussement. Cette absence d'unité a pour conséquence directe une contemplation « au détail », fatalement morcelée : afin de comprendre l'ensemble d'une œuvre, le spectateur se voit assigner la tâche absurde d'assembler un santon, une anthologie de fragments de corps beaux en eux-mêmes mais n'entretenant résolument aucun rapport entre eux. Le reproche sous-jacent tient à faire d'Ingres un mauvais lecteur d'images, doublé d'un poseur à l'érudition forcée. Silvestre nous dit : certes, ces formules sont éprouvées, je les reconnais, moi qui possède, comme un autre, mon Raphaël. Mais si l'on polit et soigne à outrance ce que l'on emprunte, tout en affectant une morgue de bienséance, alors l'effet est manqué, et le sens qui devait être évident devient abscons, inintelligible ou drôle si l'on s'amuse à changer le référent. En fin d'article, Silvestre exécute d'un trait qui restera fameux l'étrangeté et l'exil d'Ingres au sein de son époque : « C'est un peintre chinois égaré en plein dix-neuvième siècle dans les ruines d'Athènes »[25].

24 Silvestre, *L'Apothéose de M. Ingres, op. cit.*, p. 19.
25 *Id.*, *Histoire des artistes vivants, op. cit.*, p. 33.

Les Goncourt : la blague et le poncif

S'il est bien des auteurs qui partagent les conclusions de Silvestre, ce sont les frères Goncourt[26]. Une des plus profondes réflexions sur le poncif en peinture, on la retrouve dans *Manette Salomon* (1867). Le livre observe les trajets croisés de trois peintres de l'« Atelier Langibout » (qui était le premier titre du livre) : Anatole Bazoche, le rapin bohème ; Garnotelle le néo-classique sans imagination, et Naz de Coriolis, peintre de profondes intuitions, mais « tué » par son modèle, Manette Salomon, qu'il finit par épouser. Un jour d'automne, au sortir de l'atelier, Garnotelle et Anatole décident de s'essayer, chacun de son côté, à l'épreuve du prix de Rome, couronnant le meilleur tableau dans les goûts de l'Académie des Beaux-Arts – le vainqueur devient pendant trois ans pensionnaire à la villa Médicis. Tout en étant certain de ne rien obtenir, Anatole s'émerveille auprès de son ami Chassagnol de la récompense et lui vante le séjour dans la Cité éternelle ; ce dernier, espèce d'oracle esthétique, loin d'être conquis, explose, pris de rage à cette évocation :

> Mais, nom d'un petit bonhomme ! qu'est-ce qu'elle a donc fait ton école de Rome ? [...] Est-ce ton école de Rome qui a fait Delacroix ? qui a fait Scheffer ? qui a fait Delaroche ? qui a fait Eugène Devéria ? qui a fait Granet ? Est-ce ton école de Rome qui a fait Decamps ? Rome ! Rome ! toujours leur Rome ! Rome ? Eh bien, moi je le dis, et tant pis ! Rome ? c'est la Mecque du *poncif* !... oui, la Mecque du *poncif*... Et voilà ! Hein ? n'est-ce pas ? ça va, le baptême y est...[27]

Outre le comique de la scène qui voit la parole théoricienne réduite à des vaticinations de Pythie, on peut entendre, dans cette diatribe hallucinée, tout l'agacement que l'obsession académique a fait planer sur le petit peuple des artistes. Les rapins qui ne devraient avoir leur place parmi les « Phares », dieux retranchés dans leur Olympe, se taillent tout de même la part du lion. Car *Manette Salomon* est aussi une histoire de talents gâchés et d'arrivistes usurpant la gloire, tout en barbouillant sous l'invocation de Saint Luc. Selon Chassagnol, il suffisait d'un pèlerinage à Rome pour gagner la bénédiction du jury. Car on ne peut pas choquer, on ne peut pas paraître malséant si l'on en revient : n'y vont que ceux qui ont *déjà* acquis le satisfecit de leurs pairs.

26 Bien que nous ne connaissions aucun témoignage attestant d'un contact direct entre Silvestre et les Goncourt, on peut toutefois trouver dans l'exemplaire de l'*Histoire des artistes vivants* que possédaient les deux frères cette note de la main d'Edmond : « Un des rares livres écrits sur la peinture contemporaine par un homme qui sentait la peinture et la comprenait » (*Bibliothèque des Goncourt – Livres modernes*, Paris, Motteroz, 1897, p. 173).

27 Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon* [1867], Paris, 1996, p. 143. Dorénavant, les références à ce roman seront indiquées par le sigle MS et placées entre parenthèses dans le texte.

Ainsi, Garnotelle devient la coqueluche de la haute société parisienne dès son retour à Paris. Lui, pourtant caractérisé par « la volonté sans le don », « le dessin exact et pauvre, la ligne sèche, un contour copié, peiné et servile », le « trait consciencieux » prenant en charge « des imaginations de seconde main, empruntées à une douzaine de tableaux connus » (MS, 146), selon une manière que Chassagnol qualifie ailleurs de « dessin *rengaine* » (MS, 223). Garnotelle, lui, mène rondement sa *carrière*, bâtie à coups de poncifs, c'est-à-dire à coups de toiles répondant exactement à l'idée qu'on se fait – ou qu'on se faisait – de la peinture : une peinture du *passé récent*, déjà pré-acceptée, assimilée à l'œil du bourgeois, aux angles limés, aux couleurs affadies mais *très* correcte.

Les Goncourt auscultent comment le système des Beaux-arts, en tant qu'il est fondé sur des pratiques institutionnelles codifiées telles que les Salons ou les concours (le prix de Rome en tête), contribue à ruiner les inspirations naissantes : c'est le manque d'autonomie qui *crée* le poncif, et la tourbe des rapins n'hésite pas quant au *cursus honorum* à suivre. Sans doute la mémoire des critiques et autres connaisseurs saura repérer les répétitions ; mais pour les saisir, il aura fallu, précisément, qu'elles se produisent et se reproduisent un nombre indéfini de fois, jusqu'à la saturation. Et si la loi de l'atelier répète aux élèves que l'indépendance est fatale, il vient un moment où le peintre sans force ploie et gagne le rang du métier. Ce sera l'idée qui d'abord fuira, puis l'idéalisation elle-même, celle qui rénovait vaguement les vieilles formes, désertera à son tour. Il n'y aura plus que le morne *même*, l'identique, fade et pâle copie d'une recette éprouvée. Telle était la vulgate parmi les critiques d'art de l'époque ; Théophile Thoré, dans son *Salon de 1863*, remarque : « Quand on a été enfermé quinze ans à l'École des beaux-arts de Paris et à la Villa Médicis de Rome, quel caractère, même le plus vivace, saurait conserver l'indépendance, sous la pression continue des vieux professeurs, des vieux exemples, des vieilles routines, des vieilles théories… »[28]. Bien entendu, 1863 était une année particulière ; outre le fameux Salon des refusés, un événement plus discret était en cours : la grande réforme des Beaux-arts, souhaitée par Napoléon III et menée en sous-terrain par Mérimée et Viollet-le-Duc pour en finir avec le contrôle prépondérant de l'Académie sur le destin des artistes[29]. Sans mot dire, la diégèse de Manette Salomon s'arrête significativement à cette date, seuil d'une nouvelle ère, ainsi que Gaétan Picon l'avait jadis montré[30].

L'opposition d'Anatole à Garnotelle, cependant, n'est pas si simple : le

28 Théophile Thoré, *Salon de 1863, in Salons de W. Bürger – 1861-1863*, Paris, Renouard, 1870, t. I, pp. 374-375.

29 Voir Alain Bonnet, *L'Enseignement des arts au XIXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 225-232.

30 Voir Gaétan Picon, *1863. Naissance de la peinture moderne*, Genève, Skira, 1974.

bohême, loin de conspuer Rome, la *désire*. Le conception du poncif, dans son cas, s'apparente à un moyen de parvenir à une légitimation rêvée, lui qui se sait précisément illégitime, dès le départ, dans l'atelier de son maître Langibout et donc, *a fortiori*, dans le monde de l'Académie. Pour le déconsidéré, le blagueur, le paresseux, quoi de plus enviable que d'obtenir un prix consacrant *institutionnellement* le plus classique talent ? L'usage contrapuntique que font les Goncourt d'Anatole est fait pour trancher avec les ambitions sérieuses de Garnotelle, la gravité de Coriolis ou les conversations spéculatives de Chassagnol. S'il n'a pas de génie propre, il n'a pas non plus d'intention de gloire. Sans doute a-t-elle pu exister un frêle instant, mais elle s'estompe à mesure que l'indolence de sa vie de bohème l'absorbe. De *manière* originale, point :

> [...] il avait ce déplorable aplomb de la main qui sait de routine la superficie de l'anatomie humaine, la silhouette ordinaire des choses. Et depuis longtemps il avait pris l'habitude de ne plus travailler que de *chic*, de peindre au jugé avec l'acquis des souvenirs d'école, une habitude de certaines couleurs, un flux courant de figures, la tradition de vieux croquis. Malheureusement il était adroit, doué de cette élégance banale qui empêche le progrès, la transformation, et noue l'homme à un semblant de talent, à un à peu près de style canaille. Anatole, pas plus qu'un autre, ne devait guérir de cette triste facilité, de cette menteuse et décevante vocation qui met au bout des doigts d'un artiste la production d'une mécanique (MS, 179).

De quoi faire enrager Baudelaire et Silvestre. À cela près que Baudelaire et Silvestre en ont après les prétentieux, ceux qui *se* regardent et regardent le monde des arts avec componction, « l'impudence académique »[31], ainsi que Baudelaire la nommait, ou la bien-pensance corsetée dans la forme jugée irréprochable car issue de la cuisse de Raphaël. Mais ce n'est pas le cas d'Anatole. Son œuvre véritable est autrement plus éphémère, et tient tout entière dans son surnom : « La Blague ». Esprit fumiste avant l'heure, Anatole a le génie de la dérision, de la situation prise à rebours, de la moquerie douce et de l'imitation. Il est, en quelque sorte, un révélateur à poncif. Il s'empare de la redondance et en exhausse les traits : caricaturiste malgré lui, il insiste sur le matériau usé, comprend où l'on peut rire et se moquer. Imagination négative par la farce, faculté de relever le « psittacisme qui loge au plus profond de nos manières de voir »[32], tel est le bohème des Goncourt. Naturel, donc, qu'il se prenne d'amitié pour un singe, Vermillon, et que leur couple s'entre-peigne et s'entre-imite, en une spirale qui n'est pas sans annoncer, à

31 Baudelaire, « Pierre Dupont », *in Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 27.

32 Bernard Vouilloux, *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIXe siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 459.

quelques années près, deux fameux copistes flaubertiens[33].

Cette mise à nu du mimétisme stérile de l'art, les Goncourt la raffinent dans une autre scène, dans laquelle Anatole, déguisé, déploie ses talents lors d'une pantomime colorée – et l'on revient ainsi au fondement théâtral du poncif baudelairien. Le poncif, on l'a vu, s'approche de la pantomime. On déchiffre le geste sans avoir besoin de plus d'explication : il se rend évident à la lecture. La pantomime d'Anatole commence par un tour déclamatoire : « Il avait des gestes qui parlaient, qui murmuraient : "*Mon ange !*", qui disaient : "*Et ta sœur !*", qui semblaient secouer de l'ordure, de l'argot et des dégoûts ! » (MS, 322). Mais le poncif d'Anatole ne se contente pas de la seule observation ; son redoublement, son immédiate répétition insiste sur la vacuité qui l'habite : « Il imprimait un mouvement de rotation mécanique à une de ses mains, et tournant dans le vide, il paraissait moudre un air qui semblait le chant de l'alouette. [...] Il parodiait la femme, il parodiait l'amour » (MS, 322-323). Le comique qui s'en dégage tient à la puissance de dérision habitant la danse du bohème : rien de sérieux ne survit à son imitation. Plus encore, sa pantomime réintègre l'art, reprend l'art pour modèle afin d'en souligner la redondance – et répéter que la redondance même est à son principe :

> Les poses, les balancements des couples amoureux, consacrés par les chefs-d'œuvre, les statues et les tableaux, les lignes immortelles et divines de caresse qui vont d'un sexe à l'autre, qui saluent la femme et la désirent, l'enlacement qui lui prend la taille et se noue à son cœur, la prière, l'agenouillement, le baiser, – le baiser ! – il caricaturait tout cela dans des charges d'artiste, dans des poses de dessus de pendule et de troubadourisme, dans des attitudes dérisoires d'imploration, de pudeur et de respect, moquant, avec un doigt de Cupidon sur la bouche, toute la tendre sentimentalité de l'homme... (MS, 323)

Pris par l'amplification d'un « pluriel catégorique »[34], le nouveau neveu de Rameau, inépuisable machine célibataire, déploie un vaste mouvement d'imitation, dont les poses sont toutes *reconnues* par l'assemblée. C'est l'*attendu reconnu* qui devient, de fait, le moteur du rire. Sauf que des chefs-d'œuvre consacrés, nous passons insensiblement aux « poses de dessus de pendule ». Et la phrase, mimant le mime, scande les actes en suivant le regard d'un spectateur complice qui s'est pris au jeu de la dérision et exacerbe la grâce oxymorique du danseur. Si la danse demeure, comme Michel Crouzet le

33 Voir Jean-Louis Cabanès, « Le Portrait de l'artiste en singe dans *Manette Salomon*. Copie et polyphonie », *in Voix de l'écrivain. Mélanges offerts à Guy Sagnes*, éd. Jean-Louis Cabanès, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, pp. 93-101.

34 Michel Crouzet, « Rhétorique du réel dans *Manette Salomon* », *Francofonia*, 21, 1991, p. 107.

remarque, la seule « *création* originale »[35], la charge qu'elle mène contribue à anéantir ce qui restait de solennité au sentiment sacré de l'amour, et opère, *sotto voce*, la rédemption du poncif par la blague. Nous voici revenus à l'amoureux baudelairien, résorbant sa non-originalité en un langage corporel verrouillé ; mais il en rit, il amuse la galerie aux dépens d'un savoir devenu lieu commun. Le poncif était théâtral, mais lorsqu'on entreprend de le théâtraliser, le voici annulant sa redondance par le rire qu'il suscite.

Au terme de cette fable, Anatole finit aide-préparateur au Jardin des Plantes ; Coriolis, intérieurement brisé par Manette, délaisse l'art pour embrasser le « métier » ; Chassagnol continue d'extravaguer sourdement ; tandis que Garnotelle a, en bonne logique, rejoint l'Institut. Tout finit donc par se noyer dans le type. De quoi, alors, le poncif est-il le signe ? D'une époque qui, ayant fait des valeurs de l'originalité une condition absolue et discriminante, finira par établir des réponses toutes faites pour esquiver le problème. Le poncif naît de la paresse du peintre qui ne veut pas prendre son temps *en charge* et choisit de s'en remettre au passé : Anatole fuit, Garnotelle n'a pas les moyens, Coriolis pourrait, mais les tentatives d'étreindre le moderne se révèlent mal comprises par le public, à qui toute nourriture nouvelle est étrange. Un éminent pasticheur des Goncourt, Marcel Proust, le dira autrement quelques années plus tard :

> Toute nouveauté ayant pour condition l'élimination préalable du poncif auquel nous étions habitués et qui nous semblait la réalité même, toute conversation neuve, aussi bien que toute peinture, toute musique originale, paraîtra toujours alambiquée et fatigante[36].

Le passé est passible d'être poncif ; il peut, tout du moins, le devenir à tout instant si l'instance transformative du présent n'y prend garde.

Nous sommes bien loin, après ce parcours, du « génie » du poncif allégué par Baudelaire. Si le poncif possède bel et bien des vertus, celles-ci ne se démontrent qu'au second degré, dans une pratique réflexive et volontaire, et non face au tableau, selon le tranchant du regard critique. De fait, on ne peut oublier que le lieu commun en peinture relève d'une appréciation négative et non d'un encouragement ; il a d'abord été conspué et honni, avant d'être revalorisé par ses détracteurs mêmes – Baudelaire, farouche salonnier de 1846, sera aussi l'auteur de ces lignes, en 1859 :

35 *Id.*, « Préface », *in Manette Salomon, op. cit.*, p. 68.

36 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *in À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. I, p. 542.

> Ne vous étonnez donc pas que la banalité dans le peintre ait engendré le *lieu commun* dans l'écrivain. D'ailleurs, vous n'y perdrez rien ; car existe-t-il [...] quelque chose de plus charmant, de plus fertile et d'une nature plus positivement *excitante* que le lieu commun ?[37]

Signe de stérilité *mais* moyen de parvenir, redondance ennuyeuse *mais* paradoxalement fertile, le poncif demeure équivoque. Il est ce qu'on voudra qu'il soit. Si son caractère d'*outre-acceptation* le rend presque impalpable et invisible, il n'en reste pas moins foisonnant, omniprésent et labile. Face à son engendrement hors de contrôle, mieux vaut, à l'instar d'Anatole, rire aussitôt qu'il se prend à pontifier. On sera en mesure de faire retour, alors, à ce qui perdure véritablement : la forme rebattue laisse parfois deviner, par-delà les pertes occasionnées par l'excès de sa reproduction, les étonnants vestiges de ses origines.

37 Baudelaire, *Salon de 1859, op. cit.*, pp. 608-609.