

COMMENT PENSER ENSEMBLE PEINTURE ET CARICATURE ?

Alain DELIGNE

Un examen commun de ces deux formes d'art que sont la peinture et la caricature nécessite qu'on tente d'abord d'analyser leur concept avant d'examiner s'il est seulement possible d'en donner une définition. Curieusement, alors même que la peinture a connu sa « révolution » et soit passée du figuratif au non-figuratif, il semble cependant plus aisé de cerner l'identité de la peinture que celle de la caricature, car, après comme avant, la peinture a gardé au moins cette caractéristique essentielle : celle d'être, à part quelques exceptions, une surface plane colorée, encadrée, représentant ou suggérant une partie de la réalité ou un monde ; caractéristique qui n'est pas une définition, mais que je considérerais comme une hypothèse de travail suffisante pour permettre une confrontation avec la caricature. Et bien que le champ de la peinture ait été traversé tout au long de son histoire de violents débats, le concept de peinture n'a cependant pas été exposé à autant de malentendus que celui de caricature. La difficulté principale me semble venir de l'effet de voisinage suivant : portrait-charge, *cartoon*, dessin de presse, dessin contestataire, dessin d'actualité, dessin politique, bande dessinée, estampe burlesque, étude grotesque, drôleries, dessin d'humour, illustration, image infâmante, image sans parole, études physiologiques, photocollage ou pictogramme satiriques sont – nous nous limitons au lexique français – autant de concepts qui ont, pour parler avec Wittgenstein, un « air de famille »¹. L'absence de frontières étanches et l'existence de cas indécidables entre ces différentes formes d'art font qu'on ne sait toujours trop de quel objet on parle quand il est question de

¹ *Investigations philosophiques* (1953).

caricature. Mais le fait que la notion soit devenue quelque peu élastique n'empêche cependant pas qu'on puisse l'examiner en commun avec la peinture, la confrontation avec celle-ci permettant précisément de recadrer celle-là.

À ces conditions, l'idée d'un examen commun de la caricature et de la peinture me semble désormais envisageable. Je propose d'examiner la question sous quatre aspects : phénoménologique, génétique, ontologique, thématique.

Partons d'abord donc de ce qui s'offre à l'œil. Que se passe-t-il si l'on considère les images telles qu'elles se donnent à voir, si l'on s'attache à leur simple description, que l'on procède donc phénoménologiquement ? On y trouvera ce que j'appellerais du pictural par analogie et du caricatural par analogie.

1) Un bon exemple de pictural en caricature serait fourni par Daumier, dont Baudelaire pensait que le dessin était naturellement coloré : « Son crayon contient autre chose que du noir bon à délimiter des contours. Il fait deviner la couleur comme la pensée »². Ses lithographies éveilleraient donc des idées de couleur. Le noir (qui n'a rien de triste), s'estompant jusqu'au blanc, donnerait aux tons leur valeur propre.

2) Quant au caricatural en peinture, je distinguerai deux niveaux : celui de la couleur et celui de la forme.

a) Pour la couleur, je retiendrai ici l'argument de Roger de Piles, qui avait fini par l'emporter dans la célèbre querelle du coloris à la fin du XVII^e siècle. Pour lui, la science du coloris ne consistait pas à donner aux objets peints la couleur du naturel, mais à faire en sorte qu'ils paraissent l'avoir, parce que « les couleurs artificielles ne pouvant atteindre à l'éclat de celles qui sont en la nature, le peintre ne peut les faire valoir que par comparaison, soit en diminuant les unes, ou en exagérant les autres ».³ En outrant ainsi certaines teintes, les coloristes obtenaient une saturation indépendante de la forme. Tel vert ou tel rouge prononcés recevaient comme une valeur signalétique. Dans ce contexte, il faudrait encore mentionner la pratique du clair-obscur, car les clairs-obscuristes se rangeaient au nombre des coloristes : or, on sait que les clairs-obscuristes n'hésitaient pas à rajouter du contraste en outrant l'éclairage.

² Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, 1863.

³ De Piles, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres (dédiée à Monseigneur le duc de Richelieu)*, Paris, 1681, p. 64.

b) Pour ce qui est du deuxième niveau, celui de la forme et des dimensions, c'est là toute la peinture qui, selon Botero, serait disproportion (pour lui, disproportion de volumes). Et les dires de Botero se vérifieraient avec Giotto, Rubens, Le Greco, Ingres (à propos de son *Bain turc*, les frères Goncourt constataient déjà que cette toile était « une mêlée de corps mannequinés, avec des disproportions presque caricaturales... »⁴), Giacometti, Picasso et d'autres encore. Il y aurait toujours déformation selon un même vecteur (vers la grosseur ou la minceur, vers la petitesse ou la grandeur). La thèse est certes appuyée (« toute la peinture »), mais elle permet de dégager le fait que, si chez un peintre la déformation devient la règle, alors la déformation désigne dans l'œuvre ce qui la rend singulière, valant par ce qu'elle a d'inimitable, de différent de toutes les autres œuvres, bref : elle devient un élément stylistique.

En caricature par contre, la déformation est tout autre chose : non une qualité esthétique en soi, mais un des procédés constitutifs du genre, une technique d'agression, au même titre que d'autres procédés comme la citation, le montage ou encore la sémiose texte/image.

La déformation (sans réduction) chez Ingres ou les déformations ingresques chez Picasso (où menton et cou ne font plus qu'un) s'intègrent dans une vision personnelle qui dépasse l'intention propre de la caricature. Ainsi, les différents portraits de Marie-Thérèse Walter peints, dessinés, gravés ou sculptés par Picasso ne sont pas des caricatures, mais l'expression d'un nouvel idéal esthétique qui se cherche : une sorte d'harmonie disharmonique. Dans *La Lecture* de 1927 (ill. 1) par exemple, le profil dont le nez s'agrandit jusqu'à devenir un front détruit l'idéal classique, conventionnel, du beau harmonieux. Ce que Picasso voulait exprimer ne pouvait se soumettre entièrement à la règle de l'harmonie canonique. En guise de solution au problème, il utilise un moyen graphique connu en le déployant dans un autre ordre d'idées.

Après ce bref survol des rapports réciproques d'analogie externe entre les deux domaines, j'en viens à l'aspect historique, évolutionniste, deuxième étape de la démonstration. Et ce, en m'appesantissant avant tout sur la naissance officielle de la caricature, dont on se promettra un éclairage supplémentaire sur la peinture. L'on sait que le terme de caricature ne

⁴ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Robert Ricatte éd. Paris, Fasquelle et Flammarion, 1956, vol. 2, 31 décembre 1867, p. 395.

fut inventé qu'à une époque relativement récente, que la chose existait en partie avant et que c'est la raison pour laquelle le mot ne peut être appliqué à des phases plus anciennes qu'avec des réserves. Auquel cas il faudrait au moins parler de **précaricatures** ou **protocaricatures**. Le mot est donc apparu après la chose, le genre n'apparaissant qu'avec le mot. Au sens premier, le mot désigne une charge. Actuellement donc, c'est le concept de portrait charge qui lui correspondrait le plus. Mais vu qu'entre temps les moyens de diffusion de l'image ont complètement changé, on est en droit de se demander si sous cette notion on se représente encore exactement la même chose qu'à l'époque des Carrache, les inventeurs dits de la *caricatura*, époque où celle-ci avait un caractère strictement privé.

Je propose donc de retourner aux sources, qui, malheureusement, sont précaires. Que trouve-t-on dans les dessins attribués aux frères Carrache ou que lit-on à leur sujet dans des témoignages rédigés ultérieurement – on n'a pas de sources de leur vivant – par les historiographes italiens du XVII^e siècle ? Par exemple ceci, de Mosini, qui rapporte les dires d'Annibal Carrache :

La nature, quand elle transforme un objet et fait ici un grand nez, là une large bouche ou une bosse ou qu'elle déforme encore une autre partie du corps, donne d'une certaine manière à entendre qu'elle y prend plaisir et qu'elle rit, en guise de détente, de cette déformation... Ces choses que la nature produit [...] procurent un plaisir double quand elles sont bien imitées par l'art, car on ressent un grand plaisir en considérant ces objets et par ailleurs on se réjouit de l'imitation artistique [...]. Dans le cercle des Carrache, de telles représentations s'appelaient *ritrattini carrichi*. Leur fondement était l'art de la *caricatura*. Bien faite, elle faisait rire celui qui les voyait [...] Un bon peintre qui exécutait un bon *ritrattino carico* se comportait comme Raphaël et les autres peintres renommés, qui, insatisfaits de ce que la nature leur proposait, composaient la beauté à partir de nombreux objets divers ou cherchaient à l'extraire des statues les plus parfaites de l'Antiquité, pour produire une œuvre parfaite dans toutes ses parties. Faire un *ritrattino carico* ne signifiait rien d'autre que de bien déceler les intentions que la nature poursuivait en dotant tel ou tel d'un grand nez ou d'une large bouche pour aider l'objet à parvenir à la belle déformation...⁵

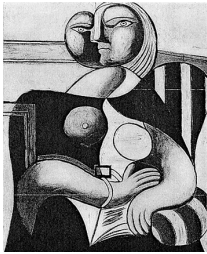
De ce passage on retiendra que la *caricatura* – mot apparu en fait en 1646, donc après celui de *ritrattino carico* – est la représentation chargée

⁵ D'après Dennis Mahon, « Agucchi Trattato : Annotated Reprint of Mosini's Preface of 1646 Containing the Surviving Fragment of the Treatise », *Studies in Seicento Art Theory*, Wesport/Ct., 1971, p. 260.

d'une personne, d'après nature ; elle se distingue ainsi du grotesque, lequel serait un pur produit de l'imagination. L'intention déclarée des Carrache est de faire ressortir le caractère de la personne en faisant rire, mais plaisamment, donc non tendancieusement, et la satisfaction que goûte le spectateur serait un plaisir de reconnaissance de l'objet. Par ailleurs, on nous informe aussi que les Carrache – c'est l'aspect hédoniste – se livraient à la *caricatura* par délassement.

Dans cette saisie d'une parenté de principe entre la recherche de la beauté idéale et celle de la déformation parfaite, on n'exclura pas après les Carrache qu'on puisse aussi se référer **uniquement** à la statuaire grecque : ce que fera Grose dans ses *Principes de caricature suivi d'un essai sur la peinture comique* (ill. 3) de 1788 (essai d'esprit normatif – il donne des instructions pour dessiner des caricatures –, s'inspirant donc assez directement du *Traité des proportions du corps humain* [1523] de Dürer [ill. 4]). Or dans l'Antiquité, le sculpteur Polyclète est celui qui a défini un canon de la beauté établissant des mesures exactes. Mais on ne connaît pas de **précaricatures** de sa part. Et si l'on a bien dans l'Antiquité des **protocaricatures** de personnes (un Caracalla sculpté en forme de nain par exemple), on n'a pas assez d'éléments en mains pour y voir une mise en cause du système normatif du Beau idéal.

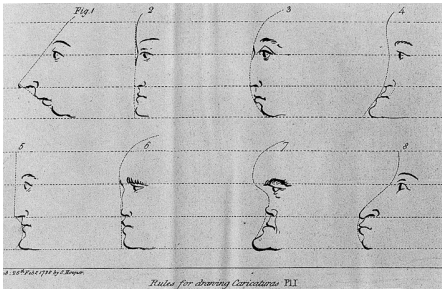
Pour qu'il y ait eu *caricatura*, il a donc fallu attendre qu'une seule et même personne, théorisant et pratiquant l'idéalisation du Beau – donc respectant dans ses peintures un canon – eût l'idée d'en concevoir une contrepartie sous un autre mode d'expression. Et c'est ce qui fait la singularité du moment Carrache. Conséquence immédiate : la difformité se vit dès lors octroyer, à l'égal de la belle forme, l'objectivité d'un principe. La naissance de la *caricatura* est due à un phénomène de prise de conscience générique, qu'on chercherait en vain avant, même chez Dürer, normatif dans ses études de têtes en voie de déformation, mais non auteur de portraits-charge, ou chez Léonard de Vinci non normatif, certes auteur d'études de têtes déformées – nous pensons à celles qu'a gravées Caylus –, mais qu'on doit considérer comme des grotesques (et « manquant de comique », dira Baudelaire). On ne saurait donc sous-estimer le cadre académique dans lequel s'inscrit le travail des Carrache. Leur académisme était d'ailleurs sorti renforcé de leur rejet du maniérisme, ressenti entre temps comme outrancier : et ce bien que le retour à la norme raphaélesque se soit



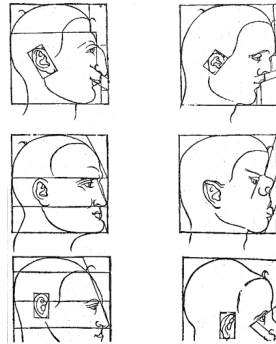
ill. 1



ill. 2



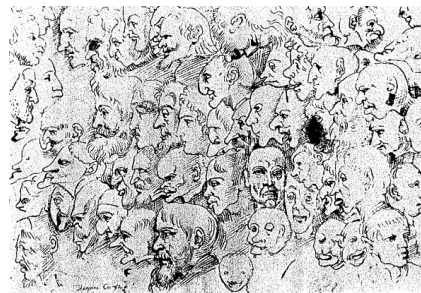
ill. 3



ill. 4



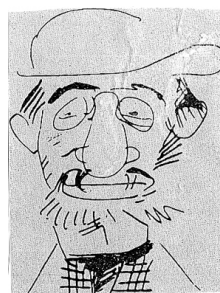
ill. 5



ill. 6



ill. 7



ill. 8

effectué dans un contexte plus réaliste (on connaît d'eux par exemple deux peintures représentant une devanture de boucherie ou le dessin [non caricatural] d'un employé de la voirie ramassant des excréments, appartenant aux fameux *Cris de Bologne* de 1648). Mais je dirais que les Carrache représentent le moment classicisant de la caricature. À leurs yeux, le maniérisme, qui certes déforme aussi, va contre-nature, alors qu'eux s'efforcent d'accompagner le plus loin possible la nature dans sa tendance au difforme comme au beau. Une *caricatura* restera naturelle.

Du fait de la fréquence répétée des œuvres, le genre de la caricature allait peu à peu acquérir une cohérence et des moyens qui lui seraient propres et devenir d'autant plus porteur qu'il n'avait jamais entièrement rompu les liens le rattachant à ce qui avait précédé. Ainsi les Carrache ont-ils mis à profit par exemple les comparaisons animal/homme, poursuivant par là la tradition physiognomonique (ill. 2) et il semble qu'ils aient aussi pratiqué le genre grotesque (ill. 5 et 6).

À partir de là, on peut dire ce que la *caricatura* n'est pas encore : une satire imagée. C'est en effet seulement au milieu du siècle suivant que, sortant du privé, elle fera rire méchamment, et ce dans le domaine social et politique. Nous étions donc encore avec les Carrache dans le domaine du comique pur, ou, pour parler avec l'ancienne rhétorique, dans celui du *delectare* et non pas celui du *docere*, ni non plus du *movere*. Il n'y a chez les Carrache aucune trace de didactisme (satire et moralisation étant liées). Par ailleurs, toujours dans la catégorie du « pas encore », nulle part à propos des Carrache n'est fait mention de la présence d'un texte intégré dans l'image, formule promue à un bel avenir. Nulle part non plus de couleurs. Ce qu'on ne trouvera par contre pas toujours (c'est-à-dire pas obligatoirement) après les Carrache, c'est la composante du rire.

Les peintures des Carrache relevaient, au même titre que la sculpture et l'architecture, des arts plastiques canoniques appelés depuis la Renaissance les « arts du dessin », les fameux *tre arti del disegno* de Vasari. Leur servait de base le *disegno*, au sens à la fois de dessin à la main – c'est l'aspect technique –, mais aussi de projet de l'esprit (c'est l'aspect métaphysique). À l'époque où la caricature venait de naître, la peinture n'était déjà plus définie comme une simple *mimêsis* de la nature. Selon certains théoriciens italiens (avant tout Bellori), la peinture devait en effet avoir en

vue l'*Idea*, troisième mot-clef de la théorie de la Renaissance italienne⁶. Or le *disegno*, dans son ambivalence, recoupait exactement l'élargissement sémantique de la *mimèsis* (qui est plus qu'une reproduction). L'*Idea*, déjà dite par Vasari interne à l'esprit, mais aussi bien extraite de la réalité, opérait le passage. Si bien que la *caricatura*, dessin fait à la main, pouvait aussi, en tant que recherche de l'idée de laid, participer de cette autre dimension du *disegno*, dessein de l'esprit, et ainsi ne pas passer pour trop basse.

Après avoir réfléchi sur l'aspect génétique, nous voudrions maintenant (troisième étape) caractériser peintures et caricatures d'un point de vue ontologique. Qu'en est-il en effet de leur mode respectif d'existence ?

Dans un dessin au crayon, à la plume ou à la craie, le moindre détail compte : épaisseur du trait, couleur de l'encre, nature et état du support. Cette saturation des traits pertinents, pour parler comme les linguistes, entraîne qu'aucune éventuelle réplique ne puisse être tenue pour rigoureusement identique. Or, on pourrait faire le même genre d'observations sur la peinture en insistant aussi sur l'aspect matériel, ce qui suppose qu'on fasse la différence entre le pigmentaire – propriété substantielle de la peinture – et le pictural – son aspect formel. En effet, c'est bien le pigmentaire qui assure à la peinture son statut d'unicité. Une distinction faite par Nelson Goodman dans son livre *Langages de l'art* se révèle ici pleinement utile : celle entre autographie et allographie. Partant du statut des manuscrits autographes uniques opposé à celui des exemplaires multiples, baptisés « allographiques », Goodman a jugé cette opposition pertinente pour tous les arts. En ce sens, les peintures et caricatures dessinées des Carrache seraient « autographiques », et non pas « allographiques »⁷.

Mais la situation change à partir du moment où Simon Guillain le jeune se mettra par exemple à graver à l'eau-forte les *Cris de Bologne* (ill. 7) d'après des dessins (non caricaturaux) des Carrache : nous passons alors en régime allographique, et plus généralement : quelle que soit la technique de reproduction employée, gravure (taille sur bois, sur cuivre, taille douce, eau-forte, aquatinte, lithographie ou chromolithographie) ou maintenant de plus en plus les moyens photomécaniques, on passe, pour varier les

⁶ Comme je projette d'écrire une monographie sur *Peinture et caricature* – ce qui supposera un examen plus approfondi des concepts mis en œuvre – je me réfère ici par provision à l'ouvrage de Georges Didi-Hubermann, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1992, pp. 89-94.

⁷ *Langages de l'art* (1968), trad. Fr. de J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

distinctions, du *type* à ses *exemplaires* multiples. On distinguera ainsi, avec Goodmann relu par Genette⁸, les arts à une phase, laquelle est forcément ultime, comme la peinture ou le dessin sur papier, des arts à deux phases comme la musique ou la gravure : la partition du musicien tout comme la planche du graveur seraient en attente de reproduction (exécution ou impression). Elles sont donc autographiques dans leur première phase, mais allographiques dans leur seconde phase. En ce sens, Goodmann aurait donc bien raison de voir en la peinture l'art le plus réfractaire à toute évolution allographique.

Je passe maintenant à la quatrième et dernière étape, le relevé thématique. Fait notable : la *caricatura* est une expression de peintre, de peintre raphaélisant avons-nous constaté. À ses débuts, la caricature (de figures humaines) porte ainsi la marque d'une hétéronomie. À partir de là, j'aimerais me demander jusqu'à quel point les autres formes de caricature s'en ressentent et je voudrais, à l'aide d'exemples, mettre à l'épreuve la validité de cette hypothèse. Il ne s'agit donc plus maintenant de penser le seul portrait-charge en regard de la peinture. Je verrais les genres picturaux et leurs contreparties en registre caricatural se côtoyer ainsi :

Genres de peinture	Reprises en caricature		Exemples
Portrait	Caricatura individuelle ou de groupe	Tête	Les <i>ritrattini carrichi</i> des frères Carrache
		En pied	<i>Études</i> des frères Carrache (sans titre)
	Autocharge	Tête	Toulouse-Lautrec (1891 [ill. 8])
		En pied	<i>La sua caricatura</i> de La Fage, vers 1700
Peinture de paysage	Paysage caricaturé	Non anthropomorphe	<i>Paysage en 1870</i> de Daumier ⁹ [ill. 10]
		Anthropomorphisé	Napoléon en rocher de Johann Michael Voltz
Nature morte	Caricature d'objets	Anthropomorphe	<i>Eau forte colorée anonyme</i> (1760 [ill. 12])
		Non anthropomorphisé	Paul Klee, <i>Caricature d'un meuble</i> de 1910 ¹⁰
Peinture d'histoire	Satires composées		Gravures allégoriques : Romeyn de Hooghe, <i>Louis XIV en Phéon</i> , 1701
Peinture de genre	Caricature de mœurs		Pier Leone Ghezzi, <i>Visite à l'atelier</i>

⁸ *L'Œuvre de l'art - Innanence et transcendence*, Paris, Seuil, 1994.

⁹ *Le Charivari*, 10.10.1870.

¹⁰ Plume, Fondation Paul-Klee, Musée d'Art de Berne.



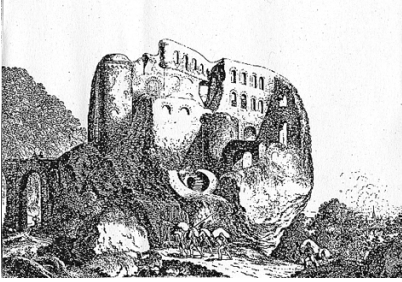
ill. 9 b



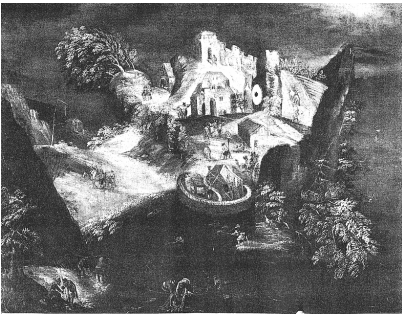
ill. 9 a



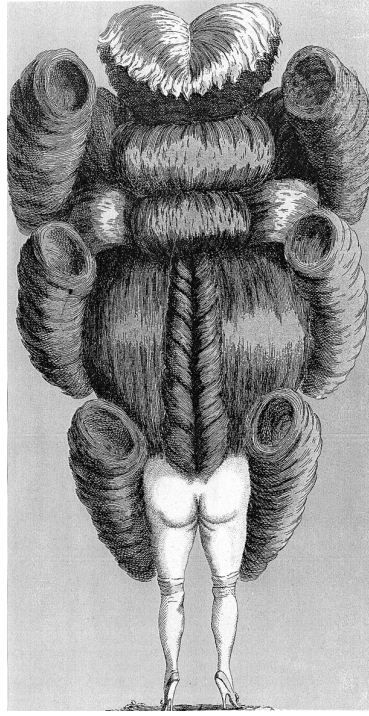
ill. 10



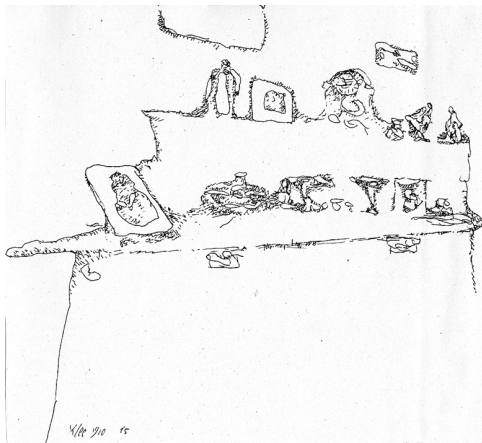
ill. 11 a



ill. 11 b



ill. 12



ill. 13

Je commente brièvement : Raymond de La Fage ([ill. 9a], 1656-1684) était lui-même peintre et s'était formé à l'école des Carrache. Ce que nous avons sous les yeux est une gravure exécutée par l'Anglais Arthur Pond. Le premier portrait en pied sur toile remonte au *Cavalier* de Carpaccio (1510 [ill. 9b]). Je ne connais pas d'exemples d'autoportraits en pied à l'époque¹¹ ; j'en verrais la raison dans le fait que le genre était réservé aux saints, aux hommes illustres ou aux princes. C'eût donc été faire preuve d'immodestie de la part du peintre que de se représenter ainsi de la tête aux pieds.

De Daumier paysagiste, on pourrait aussi mentionner *Le rêve de l'inventeur du fusil à aiguille le jour de la Toussaint* de 1866¹² : dans les deux cas, le paysage est réduit au minimum. Il y a caricature de notre attente par rapport au beau naturel (arbres, forêts, belles vallées). Il faudrait encore faire une observation sur le genre des paysages énigmatiques en peinture (*Paysage anthropomorphe* de Matthias Merian par exemple, début XVII^e, [ill. 11a]), fréquemment gravés et leurs reprises caricaturantes : j'ai choisi ici une satire antinapoléonienne (ill. 11b).

Il est encore un autre domaine que la caricature est capable d'investir : celui de la nature morte. Paul Klee n'aurait peut-être pas pensé à ce genre de défi que représente la *Caricature d'un meuble* (1910, [ill. 12]) si les fameuses chaises de Van Gogh n'avaient pas été classées comme natures mortes par les historiens d'art. Mais on ne laissera pas pour autant de côté la tradition : il suffit de penser aux commodes ou buffets de Chardin sur lesquels prennent place d'humbles objets. Par ailleurs, si cette commode a bien une personnalité propre, elle n'a cependant rien d'anthropomorphe comme les objets que l'on trouve dans le fameux *Combat des Tirelires contre les Coffres-Forts* de Breughel. L'espèce d'indécision par laquelle cette commode se recommande et qui est signe de vie témoigne en fait de l'influence exercée par Goethe, dont Klee partageait l'approche morphogénétique des phénomènes vitaux. Dans cette caricature, il ne semble donc pas exclu d'y voir, au delà de celle de l'objet, une caricature du linéaire pur, comme si Klee avait voulu subvertir le code représentationnel du dessin : la

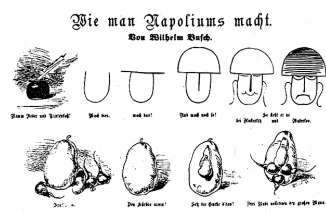
¹¹ On mentionnera cependant l'autoportrait de Giovanantonio Bazzi, surnommé Sodoma (1477-1549), mais son effigie s'inscrit dans une *Scène de la vie de saint Benoît* (fresque de 1517 faite pour le couvent de Monteoliveto maggiore).

¹² *Le Charivari*, 1.11.1866.

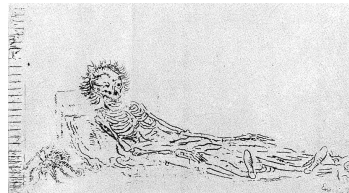
ill. 14



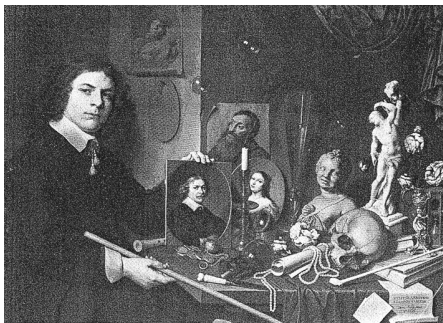
ill. 15



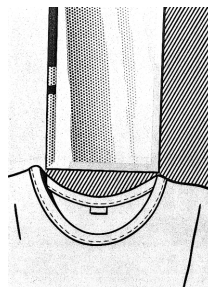
ill. 16



ill. 17



ill. 18



ill. 19

ligne y serait affranchie de sa fonction de cerne, cerne qui emprisonne le vital.

Quant à Romeyn de Hooghe, il composait ses satires composées allégoriquement en réponse aux peintures de Le Brun représentant un Louis XIV triomphant (ill. 14). Avec *Visite à l'atelier* (ill. 15) de Ghezzi (1664-1755), la caricature n'est pas seulement agression, elle est aussi défense : défense ici contre l'ignorance et la morgue des visiteurs. Elle est ainsi bien dans la lignée de la peinture de genre qui s'intéresse aux types, caractères tout comme aux faiblesses et folies des gens.

De notre présentation, on ne conclura pas à l'existence d'un système des genres caricaturaux. Parti du portrait, il nous a fallu tenir compte des limites génériques, mais on n'y verra aucune hiérarchisation d'un plus bas vers un plus élevé. En fait le caricaturiste, qui traverse thématiquement les genres, prendra souvent plaisir à se jouer des limites constatées. On peut ainsi repérer des formes mixtes et transitionnelles.

Je me limite à deux exemples : Wilhelm Busch, avec *Comment on fait des petits Napoléon* (*Wie man Napoliums macht*) de 1870 (ill. 16), nous fait ainsi passer du genre de la nature morte au portrait-charge, en quatre étapes. La tête (comme auparavant celle de Louis-Philippe) est comparée à une poire : c'est donc bien une image, mais c'est une image prosaïque, obtenue par une opération de l'esprit qui procède au moyen de l'abstraction, et non pas une image dite poétique. Par ailleurs, toujours soucieux de penser ensemble peinture et caricature, je ferais remarquer que le portraitiste Cézanne faisait pour ainsi dire le même trajet, mais mentalement, quand il disait à sa femme : « Je voudrais que tu poses comme une pomme ».

Comme autre exemple de transition d'un genre à l'autre, on mentionnera encore *Mon portrait en 1960* (réalisé en fait en 1888) de James Ensor (ill. 17), œuvre « anthume » donc, à la fois autocaricature en pied et véritable nature morte. Or en peinture, on retrouve la formule, ce croisement spécifique des deux genres, chez Samuel van Hoogstraten (1627-1678), *Autoportrait avec nature morte* (1624) ou encore chez David Bailly, *Nature morte*¹³ (1651, [ill. 19]), tableau dans lequel le peintre a représenté sa propre image dans la petite toile ovale placée à côté de bulles de savon,

¹³ Leyde, Stedelijk Museum « de Lakenhal ».

d'une bougie, d'un sablier, d'un crâne, de bijoux, de pièces de monnaie et de livres, autant d'allusions traditionnelles au thème de la *vanitas*.

J'achève ce bref parcours conjoint de la caricature et de la peinture par quelques mots sur les possibilités intrinsèques de ces deux formes d'art et reviens pour cela aux origines, à savoir au genre du portrait qu'elles ont en commun. La poésie la première, avec Mallarmé, puis la peinture, la sculpture, la musique et ensuite le théâtre (mais seulement vers 1950 avec le théâtre dit de l'absurde) ont connu leur crise et leur « révolution », toutes fondées sur une remise en cause du rapport entre réalité et mode de représentation. La caricature fera-t-elle jamais sa révolution ? Je pointe là le problème de la ressemblance-dissemblance. Or, rivée qu'elle est au référent (personne, objet, paysage, situation, décors), la caricature ne peut franchir le seuil de leur reconnaissabilité, à moins de se désavouer elle-même. Son horizon ultime reste bien celui de l'iconicité. Le plus loin qu'elle puisse aller, des gens comme Solo, Vasquez de Sola, Grove nous l'ont montré (le dessin d'humour, par contre, peut se permettre de plus expérimenter avec la méta-iconicité : pensons ici à M. Henry). L'art du XX^e siècle qui s'est défait de la notion de ressemblance a eu pour résultat que, pour nous limiter à la peinture, l'autoportrait, malgré tout encore très pratiqué par les héritiers des différentes révolutions artistiques, est devenu ce qu'il n'avait jamais cessé d'être implicitement, à savoir une sorte de manifeste affirmant que l'identité de l'artiste, c'est son œuvre ; et l'un des mérites de la récente exposition *Moi, l'autoportrait au XX^e siècle*, présentée au Musée du Luxembourg (31 mars - 25 juillet 2004) est de nous l'avoir rappelé. Je renvoie ici à un autoportrait de l'artiste du *Pop Art* Lichtenstein (ill. 19), où l'on voit que la notion d'identité ne se recouvre pas avec celle de ressemblance (physionomique), mais dans les deux cas il y a reconnaissance. Car si reconnaître, c'est avoir à l'esprit l'idée d'une personne ou d'une chose que l'on a déjà rencontrées et retrouver dans les objets ou les personnes les traits d'une constance qui nous les rend familiers, ce qu'on reconnaît ici, ce n'est pas Lichtenstein, mais un Lichtenstein.

Université de Münster

