

## **L'apport de la caricature à l'art moderne**

### **A propos de l'article de Ernst Gombrich**

#### **« L'expérimentation dans le domaine de la caricature »<sup>1</sup>**

##### **A. Deligne & J.C. Gardes**

Ernst Gombrich, né en 1909 et mort en 2002, a pour ainsi dire traversé son siècle. Pour notre séance de travail du 14/01/2012, nous nous étions d'abord proposé de retracer succinctement son parcours, mais en retenant surtout les aspects qui permettaient de mieux éclairer son article « L'expérimentation dans le domaine de la caricature », que nous nous étions donné pour objet d'étude. Afin de faciliter la discussion, nous nous étions proposé également d'en retracer les grandes lignes argumentatives.

Pour satisfaire à notre première tâche, nous disposons en fait d'une bonne introduction à la vie et l'œuvre de Gombrich sous la forme d'un petit livre d'interviews menées en anglais par Didier Eribon et traduites par ses propres soins.<sup>2</sup> On en retiendra donc d'abord que Gombrich a su profiter des écoles dites de Vienne (*L'Art et l'Illusion* est dédié à ses trois maîtres viennois, Emanuel Loewy, Julius von Schlosser et Ernst Kris) et de Hamburg (Aby Warburg<sup>3</sup>, Fritz Saxl et Erwin Panofsky). Une fois exilé à Londres en 1936 à cause de la menace nazie, Gombrich a d'ailleurs su préserver ce riche héritage austro-allemand. La défiance envers l'amateurisme représentait sûrement, à ses yeux, un point commun entre J. v. Schlosser et Warburg. D'où l'importance que l'histoire de l'art doit accorder aux méthodes scientifiques.

Ernst Kris avait écrit en 1932 un article important sur F. X. Messerschmidt<sup>4</sup>, un sculpteur autrichien auteur de nombreuses réalisations physionomiques et qui avait été atteint de troubles de la personnalité à la fin de sa vie. Kris pensait qu'on pouvait appliquer la psychanalyse à l'art, était toutefois conscient des limites de toute psychanalyse appliquée, comme il s'en explique dans son article « La contribution de la psychanalyse et ses limites »<sup>5</sup>. Lors de notre séance de travail précédente, nous nous étions d'ailleurs penchés sur ce cas intéressant<sup>6</sup>. Il nous avait fallu alors faire la part entre étude scientifique des visages et étude d'un cas au sens clinique du terme. Peu après la parution de cet article, Gombrich commença à travailler vers 1935 avec Kris. Le produit de leur collaboration fut un gros livre sur la caricature, mais pour lequel ils ne trouvèrent pas d'éditeur. Il

---

<sup>1</sup> Extrait d'E.H. Gombrich, *L'Art et l'Illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1971 (*Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, Phaidon Press, 1966).

<sup>2</sup> Gombrich/Eribon, *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, Paris, Diderot éditeur, 1998.

<sup>3</sup> Auteur auquel il consacrera une biographie: *Aby Warburg, an Intellectual Biography*, Oxford, Phaidon Press, 1970. Entre temps, Gombrich était devenu en 1959 directeur de l'Institut Warburg à Londres. Il le resta jusqu'en 1976.

<sup>4</sup> „Die Charakerköpfe des Franz Xaver Messerschmidt“, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1932. Repris dans Ernst Kris, *Psychanalyse de l'art*, Paris, P.U.F., 1978 : « Un sculpteur psychotique du dix-huitième siècle », pp. 156-184.

<sup>5</sup> In *Psychanalyse de l'art*, Paris? P.U.F., 1978, pp. 13-36.

<sup>6</sup> L'occasion nous en avait été fournie par l'exposition qui s'était tenue au Musée du Louvre, *Franz Xaver Messerschmidt 1736-1783*, 26 janvier-25 avril 2011.

n'en parut alors qu'une publication sous forme d'article<sup>7</sup>. Peu après, un petit livre de 1940 devait cependant résumer l'essentiel de leur théorie<sup>8</sup>.

Il faudrait encore insister sur l'usage de la psychologie contemporaine qu'a pu faire Gombrich en histoire de l'art. En particulier, la psychologie de la perception visuelle de l'Américain James. J. Gibson. Durant la guerre, Gombrich s'était déjà intéressé aux phénomènes de la perception auditive. Du fait qu'il avait dû travailler au poste d'écoute de la BBC, il avait rédigé des rapports à partir de ce qu'il pouvait percevoir en écoutant la radio allemande, et ce dans des conditions d'écoute exécrables.

Mais son orientation psychologique doit être mise également en rapport avec le travail psychanalytique de Kris, et plus généralement, elle est aussi un écho de son passé viennois. A Vienne, s'était manifesté en effet un grand intérêt pour la psychologie depuis qu'Aloïs Riegl avait introduit la notion de « volonté d'art » (*Kunstwollen*), qui représente les aspirations créatrices d'une génération ou d'un groupe, lesquelles prévalent sur les facteurs matériels ou fonctionnels d'une époque. Cette notion s'oppose à celle de « pouvoir d'art » (*Kunstkönnen*), c'est-à-dire la capacité technique de l'artiste d'imiter la nature. Cette volonté d'art a connu selon A. Riegl une évolution qui l'a fait passer de l'objectivité « haptique » (du grec *haptikos* = qui peut être touché), c'est-à-dire de la représentation plastique, à la subjectivité « optique », dans laquelle la représentation est liée à la perception du sujet. C'était donc passer d'un organe de perception à l'autre et, quelle que soit la validité de la thèse, Gombrich, après son expérience des perceptions auditives à la Radio de Londres, avait été ainsi sensibilisé à l'importance qu'il fallait accorder aux stimuli en histoire de l'art et en est venu logiquement à affirmer dans l'introduction de *L'Art et l'illusion* que l'histoire de l'art fait de plus en plus partie intégrante d'une étude psychologique de la perception.<sup>9</sup> Mais Gombrich a également toujours reconnu sa dette envers un des ses autres maîtres, E. Loewy, qui, pour sa part, avait mis en lumière l'aspect schématique de l'art grec archaïque et la modification progressive de schémas de corps s'animant de plus en plus au fil du temps. Idée que J. v. Schlosser avait fait fructifier pour l'art médiéval. Il avait développé à cette occasion la notion d'« image conceptuelle », qui évoquait la manière dont les enfants dessinent. Ces derniers en effet n'imitent pas, mais créent des schémas se rapprochant alors progressivement de l'apparence visuelle.

Il faudrait encore signaler l'influence qu'a exercée le philosophe autrichien Karl Popper (1902-1994) sur Gombrich. Pour Popper, quand on faisait une hypothèse, il fallait la tester. Dans son livre *L'Art et l'illusion*, Gombrich accompagne les étapes qui ont permis à la représentation réaliste de progresser vers plus d'illusion. Or, ce processus est décrit en termes d'essais et de rectifications. Ce qui était reprendre la méthode poppérienne. Les peintres utilisent des schèmes qu'ils corrigent peu à peu. A l'historien de l'art d'étudier ces sortes de répertoires. Dans le même ordre d'idées, on sera sensible à la manière qu'a Gombrich de considérer les phénomènes artistiques en termes de problèmes attendant leur solution. Si on se pose par exemple la question de savoir comment rendre la lumière, on peut considérer que l'impressionnisme aura tenté une réponse.

---

<sup>7</sup> Ernst Gombrich et Ernst Kris, « The Principle of Caricature », in *The British Journal of Medical Psychology*, XVII, 1938, pp. 319-342. Repris dans Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, 1952 (*Psychanalyse de l'art*, Paris, P.U.F., 1978, « Principes de la caricature », pp. 231 -250).

<sup>8</sup> Ernst Gombrich et Ernst Kris, *Caricature*, Hartmondsworth, Middlesex, King Penguin Books, 1940.

<sup>9</sup> *o.c.*, p. 29.

« Nous devons la découverte des apparences des choses, moins à l'observation attentive des phénomènes de la nature qu'à l'invention de procédés picturaux » : telle est l'hypothèse que Gombrich voudrait d'entrée tester dans cet article composé de six chapitres. En cela, il est fidèle à sa méthode qui consiste à partir d'un problème et à tenter de trouver une solution.

On doit à Pline l'Ancien l'anecdote suivante : le peintre Zeuxis avait su tromper des oiseaux venus becqueter les raisins représentés sur sa toile. Parrhasios invita alors son ami et rival dans son atelier pour qu'il puisse admirer ses tableaux. Mais lorsque Zeuxis voulu soulever la pièce d'étoffe qui dissimulait un cadre, il se heurta directement au tableau. Il dut ainsi reconnaître la supériorité de Parrhasios. C'est ce genre d'exemple de progression vers plus d'illusion que Gombrich a en tête au début de son article quand il évoque les auteurs anciens ayant eux-mêmes déjà enregistré un « progrès sur le chemin de la mimésis ». Et sur cette voie, des améliorations en vue de plus de perfection étaient encore réalisables. Dans cette logique évolutionniste, qui est le fondement même de son argumentation dans l'ensemble de son ouvrage *L'Art et l'illusion*, l'on aboutira ainsi à l'invention de la perspective à l'époque de la Renaissance italienne. Mais si la découverte de la perspective est certes fondamentale, il n'en convient pas moins, selon l'auteur, de la relativiser. En effet, la perspective étant un concept spatial, l'histoire de l'art, précisément trop attachée à réfléchir sur l'espace, n'aurait pas assez pris en compte d'autres conquêtes, allant elles aussi vers plus d'illusionnisme : comme par exemple « la suggestion de la texture par des effets lumineux » ou « la maîtrise des expressions physiologiques ».

Attachons-nous donc d'abord à la première conquête mentionnée. Ce point fait l'objet d'une analyse comparée de deux toiles d'un même peintre, à savoir un portrait allégorique et un portrait d'homme de Rembrandt<sup>10</sup>.



<sup>10</sup> Respectivement, *Artémise ou Sophonisbe*, 1634, et *Portrait de Jean Six*, 1654.



Dans les deux cas, l'attention se porte sur la manière de rendre une étoffe en or le plus exactement possible. Or, la manière la moins exacte, ultérieure, qui laisse à l'imagination du spectateur le soin de compléter l'image, va dans le sens d'une simplification : en l'espace de vingt ans, Rembrandt aurait donc progressé dans le rendu des étoffes. Dans les deux cas, il y aura eu illusion, mais les moyens d'y accéder auront été différents. En fait, Gombrich puise largement dans les théories de Heinrich Wölfflin, il reprend là, sans le dire, le premier des cinq couples d'oppositions que le critique d'art suisse avait utilisés pour expliquer la transition du classique au baroque, à savoir l'opposition entre le linéaire et le pictural, la représentation linéaire donnant à voir les choses telles qu'elles sont, la représentation picturale telles qu'elles apparaissent.<sup>11</sup>

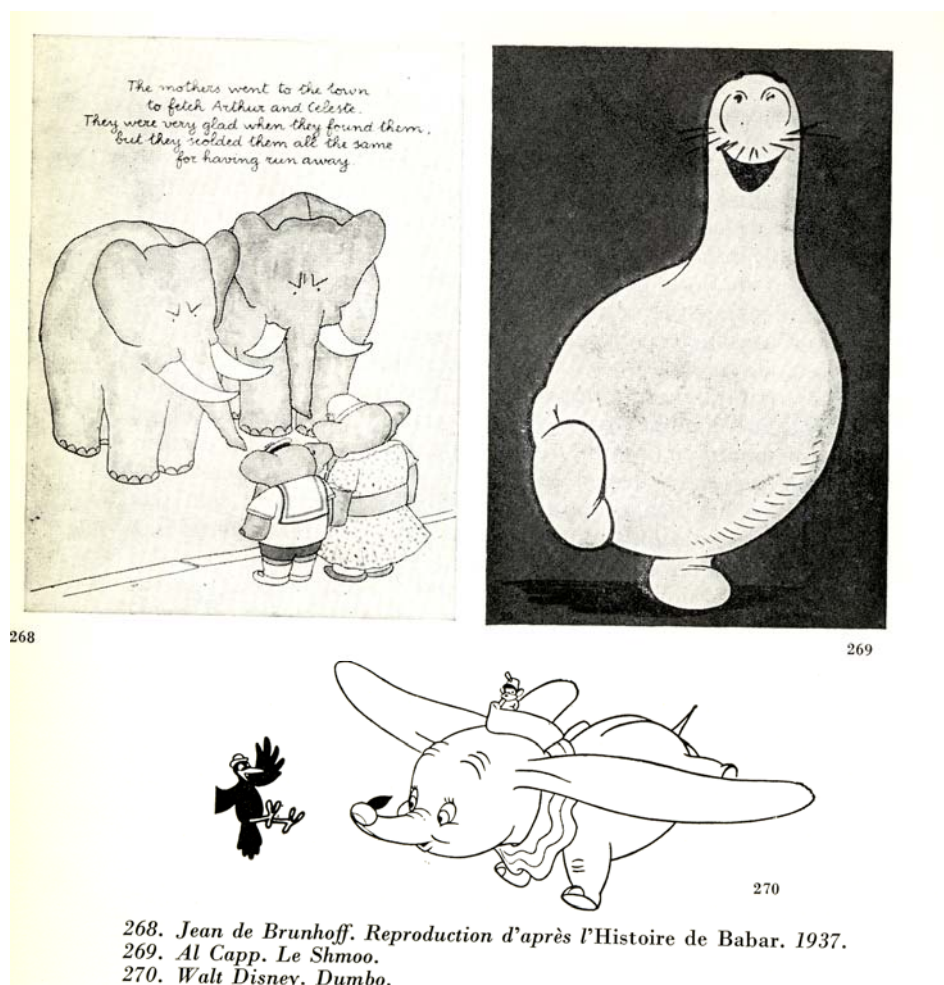
Gombrich aborde alors la seconde difficulté : comment analyser l'effet que produit sur nous une physionomie ? Ceci revient en fait à passer en revue les dites passions de l'âme. Dans un premier temps, Gombrich n'en retient que deux : le rire et les larmes. Sa thèse consiste à dire que l'on perçoit globalement une expression. En effet, on s'approcherait d'un visage par simplification. Un visage nous est ainsi globalement sympathique ou antipathique, mais l'on serait bien embarrassé de dire de quel trait en particulier émane la sympathie ou l'antipathie. Occasion alors pour l'auteur de relever à nouveau les techniques de simplification en art, cette fois-ci dans la représentation des visages. Personne n'en aurait encore véritablement retracé l'histoire. Ce à quoi il voudrait maintenant s'attacher.

\*

---

<sup>11</sup> Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art – Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, Gérard Montfort Editeur, Paris 1992. Dans son premier chapitre consacré au linéaire et au pictural, H. Wölfflin écrit : « Le style pictural nous révèle vraiment, pour la première fois, le monde comme une chose vue ; on l'a appelé pour cela un illusionnisme ».

Dans son deuxième chapitre, Gombrich propose à cet effet d'abord un détour par les livres d'enfants illustrés, par exemple *L'Histoire de Babar* de Jean de Brunhoff ou les dessins animés style *Mickey Mouse* de Walt Disney. Or, tous donneraient l'illusion de vie, et non de réalité. Illusion qui en fait n'aurait pas lieu d'être si les procédés de simplification en question n'étaient acceptés par le public.

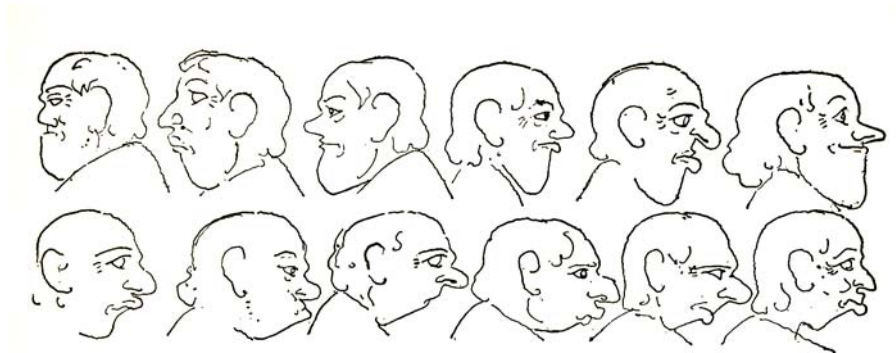


268. Jean de Brunhoff. Reproduction d'après *L'Histoire de Babar*. 1937.  
 269. Al Capp. *Le Shmoo*.  
 270. Walt Disney. *Dumbo*.

Intervient ici une réflexion sur le rôle et la place du spectateur. Gombrich introduit à ce propos la notion de « part du spectateur », idée qu'il doit en fait aux recherches en psychologie de son temps. Il n'est que de mentionner ici les tests de Rorschach et les suites qu'a pu lui donner la psychologie expérimentale anglo-saxonne : tout serait fonction du mode de perception exigé du regardeur.

En fait, l'idée se trouvait en germe chez le Genevois Rudolf Töpffer, l'inventeur de romans comiques illustrés, qui maîtrisait totalement l'expression des visages et en lequel Gombrich voit un précurseur de W. Busch. Gombrich nous renvoie ici au court traité que Töpffer a écrit sur la physionomie et où il parle de « littérature en estampes »<sup>12</sup>. Or, les vertus de ces estampes résident selon Töpffer en la concision et la clarté. Et cela, dans un réel souci du Bien. Aspect moralisateur qui ne pouvait que plaire aux éducateurs, car ce langage graphique était en fait immédiatement accessible aux enfants, habitués aux abréviations ou à l'abstraction que représente par exemple l'apprentissage de la lecture.





276. Rodolphe Töpffer. Essais de physiognomie.

Ce que Töpffer démontre par l'image : ses « Visages de profils » sont fondés par exemple sur les deux expressions fondamentales du rire et des larmes. Le passage d'une expression à l'autre consiste donc à déplacer *a minima* certaines lignes, ce langage graphique pouvant être constitué sans aucune référence à la nature, sans aucune pratique du dessin d'après modèle. Reste le problème de la narration, qui aura toutes les apparences du récit ordinaire, référentiel. A ce sujet, Töpffer, qui se moque des phrénologues de son époque qui recherchaient l'origine des traits de caractère dans certains signes distinctifs, introduit une distinction classique entre « traits permanents » et « aspects transitoires ». Partant d'un même front, il nous présente par exemple douze caractères différents. Une autre illustration nous fait passer du rire aux larmes : c'est l'aspect de transition.



277-278. Rodolphe Töpffer. Essais de physiognomie.

Selon Gombrich, Töpffer aurait expérimenté comme le feront plus tard les psychologues à la recherche des « indicatifs minima » de l'expression. Il en dégage la dite « Loi de Töpffer », qui permet précisément de donner la vie aux personnages dessinés. Il en vient alors à des considérations évolutionnistes pour se demander pourquoi de telles recherches sont intervenues si tard. Ce qui revient à se demander ce qui a bien pu empêcher qu'elles n'aient pas vu le jour plus tôt.

Et c'est là (chapitre III) qu'intervient l'argument de la magie comme obstacle, mais que Gombrich développe trop succinctement. Il nous faut donc ici renvoyer à l'article et au petit livre susmentionnés et écrits en commun avec Kris. Mais rappelons également à cet effet que dans son article sur Messerschmidt (cf. *supra*), Kris avait déjà tenté d'exhiber le rapport entre caricature et magie. Et il s'était posé le même genre de question que Gombrich ici, cherchant à trouver la raison pour laquelle la *caricatura* - il faut le dire en italien pour bien indiquer que sa naissance est due aux peintres Carrache de Bologne à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle - était apparue si tard. La raison invoquée était la crainte du pouvoir magique de l'image. Les deux auteurs ont par la suite, dans leur article et livre communs, distingué trois stades correspondant à trois attitudes possibles à l'égard de l'image magique<sup>13</sup>, et que l'on pourrait résumer de la manière suivante : la pratique de la sorcellerie par l'image repose au départ sur la croyance qu'un dommage causé à la figurine de cire blesse la personne représentée<sup>14</sup>. Dans la phase suivante, dite des « images infâmes » (fin du Moyen Age), l'ennemi est déshonoré simplement du fait qu'il est représenté en effigie pendu à une potence. Comme c'est moins la personne que son honneur qui est visé, il n'y a là pas lieu de faire ressemblant. Ce n'est que durant la troisième phase que se déploierait alors la *caricatura* au sens propre, qui est une défiguration ressemblante et risible des traits de la victime. Il aura donc fallu attendre que la peur face à la magie disparaisse pour que le sentiment d'hostilité soit esthétisé et permette le rire.

Mais curieusement, comme s'il ne semblait plus entièrement convaincu par ce genre d'explication<sup>15</sup>, Gombrich évoque encore une autre raison pour l'apparition tardive de la *caricatura*. C'est que, concernant le rapport entre réalité et représentation, il fallait d'abord découvrir la différence épistémologique entre « ressemblance » et « similarité ». Cette distinction pourrait être résumée sous forme paradoxale de la façon suivante : une caricature, ce n'est pas pareil, mais cela ressemble quand même. C'est équivalent. Les caricatures retenues sont connues : celle du pape Paul V par Le Bernin et celle de Louis-Philippe se transformant en poire par Philippon.



280



280. Augustin Carrache. Caricatures. Vers 1600.  
281. Le Bernin. Caricature. Vers 1650.

<sup>13</sup> « Principes de la caricature », in *Psychanalyse de l'art*, Paris, P.U.F., 1978, pp. 231 -250.

<sup>14</sup> Les auteurs ne précisent pas s'il y a ressemblance avec la personne représentée.

<sup>15</sup> Peut-être aura-t-il dû s'avouer aussi que les craintes face à la magie ne peuvent être entièrement extirpées de la conscience humaine, même après les Lumières. Ce qu'avait bien dégagé l'école dite de Warburg, avec Warburg lui-même, mais aussi Ernst Cassirer.

# LES POIRES,

Entrez à la cour d'Assises de Paris par le directeur de la CARICATURE.

Vendues pour payer les 6,000 fr. d'amende du journal le *Charivari*.

(CHEZ AUBERT, GALERIE VERO-DODAT)

Si, pour reconnaître le monarque dans une caricature, vous n'attendez pas qu'il soit désigné autrement que par la ressemblance, vous tomberez dans l'absurde. Voyez ces croquis informes, auxquels j'aurais peut-être dû borner ma défense :



Ce croquis ressemble à Louis-Philippe, vous condamneriez donc ?



Alors il faudra condamner celui-ci, qui ressemble au premier.



Faites condamner cet ours, qui ressemble au second



Et enfin, si vous êtes conséquents, vous ne sauriez absoudre cette poire, qui ressemble aux croquis précédents.

→ Ainsi, pour un porc, pour une brioche, et pour toutes les têtes grotesques dans lesquelles le hasard ou la malice aura placé cette triste ressemblance, vous pourrez infliger à l'auteur cinq ans de prison et cinq mille francs d'amende!!  
Assurez, Messieurs, que c'est là une singulière liberté de la presse!!

282. C. Philippon. *Les Paires*. Reproduction d'après Le Charivari. 1834.

L'agressivité est indéniable dans ce jeu avec la physionomie des puissants. Il semble donc que ce soit par souci de tempérer la naïve interprétation évolutionniste de Kris évoquée ci-dessus (évolutionnisme que l'on retrouve en fait aussi chez Freud et Warburg), et qu'il partageait dans un premier temps, que Gombrich avance maintenant une explication d'ordre cognitif. D'où la tentative d'insérer l'invention de la *caricatura* dans le mouvement général d'un progrès dans la technique de la représentation, et qui est à ses yeux le véritable problème pour lequel il teste des solutions.

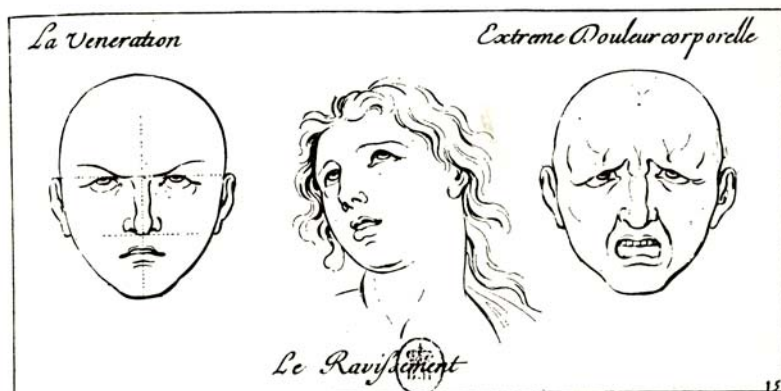
\*

A partir de là (chapitre IV), Gombrich généralise et affirme que les découvertes en art sont des découvertes d'équivalences et non de similarités. Une simple tache blanche sur une cruche noire, c'est en peinture un reflet de lumière. Mais cette tache n'a cependant rien de naturaliste, car, sinon, une photo ferait l'affaire. Il en irait de même pour un portrait, où là aussi l'argument photographique est rejeté, la photo étant impuissante à donner l'illusion de la vie, c'est-à-dire du temps qui passe. Le



visage photographié reste en effet figé dans l'espace. C'est donc au portraitiste ou au caricaturiste qu'il revient de compenser la perte temporelle. Mais pouvait-on apprendre ce genre de choses dans les Académies de peinture et de sculpture ? C'est là que prend place le débat entre Houbraken et Rembrandt : faut-il peindre d'après nature ou selon des artifices enseignés par les méthodes académiques ? D'après nature ? Mais alors comment rendre justice à la rapidité du mouvement, redonner l'expression passagère d'une passion ? En fait, est-ce seulement possible ? Non, dirions-nous à la suite de Gombrich, à moins que l'on fasse s'éterniser son rire, son sourire ou ses pleurs devant un miroir. Mais le résultat risque alors de ressembler à une grimace, comme nous le montre parfois Messerschmidt, bien malgré lui.

L'on sait que Rembrandt se méfiait de l'enseignement académique, sacro-saint pour Houbraken, mais comment cependant ne pas reconnaître sa capacité à rendre l'expression des passions ? L'explication avancée par Houbraken est que Rembrandt aurait été doué d'une formidable mémoire visuelle. Celle-ci lui aurait permis en effet de retenir les différentes phases de tout mouvement, quel qu'il soit. Gombrich rejette cette explication, car il ne veut pas maintenir la différence entre chose vue et chose remémorée. En effet, pour retranscrire l'une ou l'autre, il faut en fait d'abord pouvoir disposer d'un langage pictural, qui facilite l'accès au réel. Or, à l'époque de Rembrandt, un tel langage existait déjà. Léonard de Vinci l'avait mis en place. Avec son système de classement des différentes parties du visage (front, yeux, nez, menton), Vinci anticipait ainsi sur Töpffer. Entre temps, d'autres tentatives méritent d'être mentionnées, comme celle par exemple du peintre Le Brun, qui proposa également des schèmes pour configurer l'expression des passions sur un visage, ce que les psychologues appellent les « indicatifs » de la passion (cf. *supra*).



286. Charles Le Brun. Études schématiques d'expressions, reproduites d'après La Méthode pour apprendre à dessiner les passions.

Au prix d'une transition discutable - étant donné qu'à cause du *décorum* le style noble « ne connaît ni le rire ni les larmes »<sup>16</sup>, il reviendrait alors à « l'art humoristique »<sup>17</sup> d'exploiter les expériences et découvertes faites par Vinci et Le Brun -, nous voici maintenant amenés au seuil du chapitre V.

<sup>16</sup> Il est difficile de souscrire entièrement à cette assertion. La représentation des larmes n'est pas totalement absente de la production picturale (cf. par exemple le thème fréquent des lamentations dans la peinture d'inspiration chrétienne).

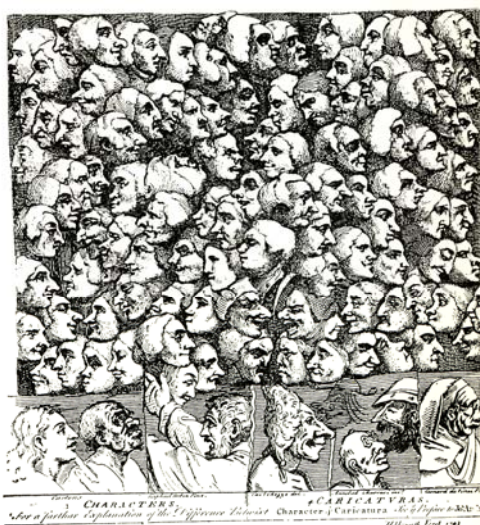
<sup>17</sup> Ici également, on pourrait être critique à l'égard de cette dénomination qui englobe et l'humour graphique et la satire morale ou politique. Ceci dit, cette généralisation ne porte pas atteinte à l'argumentation développée par Gombrich.

On y apprend qu'Hogarth s'est référé aussi aux recherches du Le Brun théoricien de la physionomie. La même question le préoccupait en effet : comment garder le souvenir des expressions transitoires ? S'inspirer de la nature suffit-il ? En fait, Hogarth était contre l'enseignement académique. Il fallait à ses yeux que l'artiste en herbe apprenne à connaître ce qu'il appelait la « grammaire des objets ». Il lui fallait donc passer également par des schémas. Hogarth se situerait donc exactement entre Vinci et Le Brun en amont et, Töpffer en aval. Le programme d'Hogarth apparaît clairement dans sa planche programmatique de 1743, *Characters and Caricaturas*.



287

287. William Hogarth. *Le public réjoui*. Gravure. 1733.



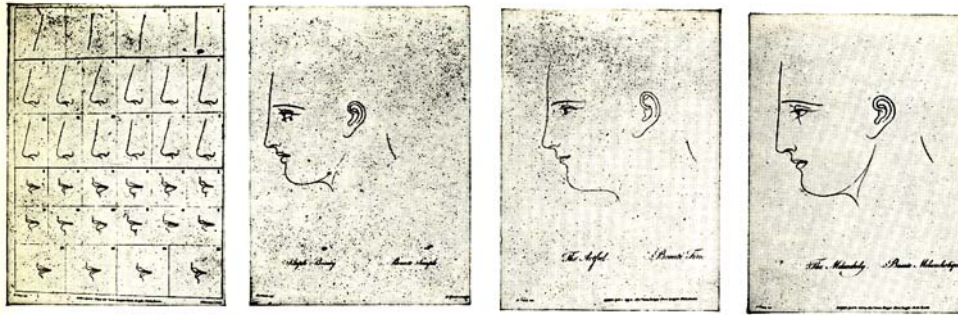
288

288. William Hogarth. *Personnages typiques et caricatures*. Gravure. 1743.

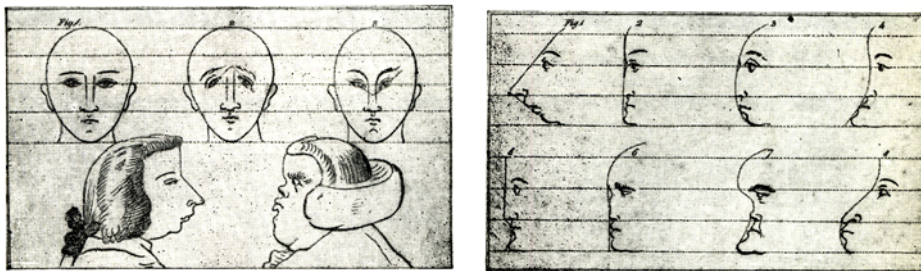
Les « têtes de caractère » visent à la création de personnages typiques d'après nature, tandis que les *Caricaturas*<sup>18</sup> se donnent pour but de distordre en toute liberté les traits de telle ou telle personne, pourvu que les spectateurs découvrent une similarité frappante.

A nouveau dans une optique étroitement évolutionniste, trop étroitement évolutionniste peut-être, il s'agit de savoir comment l'on a pu aboutir à Töpffer et au renouvellement de l'intérêt pour l'expression des mimiques du visage. La réponse est : par la recherche empirique. Et ici s'impose selon Gombrich le passage par Cozens, peintre de nuages et auteur de têtes schématisées, attaché comme Constable à retenir leur caractère éphémère ou transitoire, et par Francis Grose, en fait le premier à avoir réalisé avec ses *Règles pour dessiner des caricatures* de 1788 une sorte de manuel de caricatures.

<sup>18</sup> Terme italien donc, mais qui, malheureusement, est pris ici par Hogarth aussi au sens de grotesque, vu que l'un des exemples est une tête dessinée de Vinci (avant les Carrache donc) ! Ce que ne signale pas Gombrich, qui a affirmé plus haut que la *caricatura* naissait avec les Carrache.



289-292. *Formes de nez et de profils. Reproduction d'après Alexandre Cozens, Principles of Beauty Relative to the Human Head (1778).*



293-294. *Têtes schématiques. Reproduction d'après F. Grose, Rules for Drawing Caricatures (1788).*

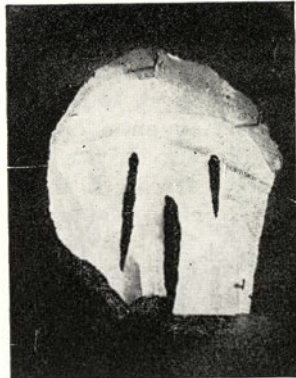
Gombrich mentionne encore Rowlandson qui prépare également Töpffer par ses personnages bouffons ou grotesques. Et pour lui, sans les Anglais, pas de Daumier, jugé ici du point de vue artistique plus important que le Genevois. Subsiste cependant un point commun entre Daumier et le Töpffer du *Docteur Festus* : c'est que leurs personnages sont créés par l'artiste et non par des schémas préexistants. Si Daumier disposait incontestablement d'une grande mémoire visuelle, il n'en reste pas moins que sa méthode consistait à projeter sur ses esquisses de multiples contours pour en faire surgir des physionomies, comme s'il sculptait l'argile. Il dessinerait avec les traits, et non plus avec en tête un objet préconçu. Ce parti pris méthodologique de Daumier, éloigné qu'il était par exemple des impressionnistes, ferait donc de lui un des plus grands créateurs de l'art moderne, un précurseur des futurs expressionnistes, des Munch ou Ensor, avec ici pour conséquence qu'il privilégierait souvent l'expression au détriment du pur humour.

\*

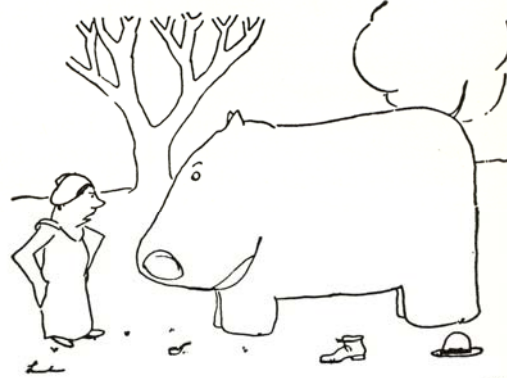
Dans le sixième et dernier chapitre, en forme de conclusion, Gombrich explicite une dernière fois l'intitulé de son article, à savoir que les réalisations des maîtres du vingtième siècle qui se sont libérés de l'étude de la nature sont grandement redevables aux expérimentations auxquelles se sont livrés les « humoristes » et Töpffer, dont la méthode peut se résumer ainsi : « griffonner et voir ce qui va se produire ». Picasso s'inscrit incontestablement selon Gombrich dans cette tradition lorsqu'il déclare : « Je ne cherche pas, je trouve » et crée des formes qui acquièrent une vie qui leur est propre. Se pose alors la question du hasard en matière artistique : les formes expressives



découvertes sont-elles des images venues des profondeurs du subconscient de l'artiste ? Gombrich réfute cette explication psychanalytique, trop simpliste à ses yeux, se détourne donc de la question de l'intention et préfère se concentrer sur l'effet et le résultat, s'interrogeant sur les raisons qui poussent un artiste comme Picasso ou l'humoriste Thurber à conserver, à exploiter la forme créée.



302



303

302, Pablo Picasso. *Papier déchiré*. 1943.

303. James Thurber. « Qu'avez-vous fait du Dr. Millmoss ? »

Pour ces artistes, l'accidentel, l'imprévisible peut se révéler être un allié qui permet de reculer les limites du langage. Et la tâche du public n'est pas tant de s'intéresser à l'intention de l'artiste que de participer à ce jeu créatif. Dans ce nouveau royaume de liberté de l'art moderne, les anciennes frontières, fondées sur la notion sociale de *decorum*, sont abolies, comme le prouvent les œuvres de Paul Klee en lequel se fondent l'expérience de l'artiste et la recherche de l'humoriste.



304



305

304. William Steig. *Reproduction d'après All Embarrassed*.

305. Paul Klee. *Le « dur » timide*. 1938. *Peinture à l'huile sur jute*.

Grâce aux expérimentations humoristiques, l'art s'est détaché du monde visible pour se tourner vers le monde intérieur qu'il ne peut retranscrire qu'en recherchant des formes et des ressemblances, des équivalences correspondant à son choix.

## Conclusion

Gombrich, comme Kris, aura su combiner un intérêt pour l'histoire de l'art et un intérêt pour des questions plus générales, notamment d'ordre psychologique. Il est parti d'un problème à résoudre. Cette approche est commune à l'ensemble des chapitres de l'ouvrage dont est tiré l'article et est au cœur de l'originalité de son projet. On pourrait parler d'une approche « problématologique » de l'art. C'est ce qui fait que l'art a une histoire. Un problème attendrait sa solution. Ainsi en irait-il de l'expression physionomique d'un visage. Problème : comment lui donner l'illusion de la vie, l'excellence artistique ne pouvant être assimilée à l'exactitude de la reproduction photographique? Pour tenter de trouver une solution, Gombrich met d'abord en rapport ce problème avec celui qu'ont connu aussi les peintres réalistes dans leur désir de créer encore plus d'illusion par le moins de moyens possibles. L'humoriste ou le caricaturiste, débarrassés du *decorum* qui a longtemps freiné l'évolution de l'art, ont joué un rôle essentiel dans cette évolution, expérimentant afin de maîtriser un langage graphique leur permettant de réaliser les « indicatifs minima » des expressions physionomiques, ce qui suppose un minimum de compétence technique, et qu'on fasse confiance au spectateur. Ce qui revient à considérer aussi l'art à partir de ses effets. Il s'agit bien d'une approche psychologique de l'art, comme le souligne d'entrée le sous-titre de l'ouvrage : « Psychologie de la représentation picturale ».

Ces recherches initiées par Gombrich demeurent d'actualité et connaissent des prolongements, il n'est que de mentionner le lien entre étude physiognomonique et neurosciences. Ainsi, selon neurobiologiste Jean-Pierre Changeux, qui cite d'ailleurs plusieurs fois Gombrich et ses recherches en psychologie expérimentale, Le Brun fut à sa manière le fondateur de la neuroesthétique : « L'essai de synthèse de l'art et de la science que nous proposent Le Brun et ses contemporains, même s'il se trouve bien différent des recherches artistiques et neurobiologiques contemporaines, mérite d'être pris au sérieux ».<sup>19</sup> Le projet théorique de Le Brun, mais également ceux de Vinci, Hogarth, Töpffer, serait bien de reconstruire les visages sous la forme d'un « système formel » (« langage » ou « grammaire » chez Gombrich) qui intègre les expressions et leurs relations. Tous ont cherché à dresser dans des tableaux systématiques les passions de l'âme (« émotions », dit-on aujourd'hui) et à les dépeindre, comme le dit Charles Le Brun<sup>20</sup>, telles qu'elles apparaîtraient si la nature exprimait leur essence.

---

<sup>19</sup> *Le Monde*, samedi 30 mai 2009, p. 17, mais aussi : Jean-Pierre Changeux, *Du vrai, du beau, du bien, Une nouvelle approche neuronale*, Paris, éd. Odile Jacob, 2008, p. 185.

<sup>20</sup> *L'expression des passions*, Paris, Dédale-Maison neuve et Larose, 1994.