

## CONSIDÉRATIONS INTEMPESTIVES SUR LA CARICATURE ET LA MODERNITÉ

Pierre VAISSE\*

Nombreux sont les auteurs, depuis plus de deux siècles, à avoir affirmé l'existence d'un lien entre caricature et modernité. Si le nombre faisait autorité, on pourrait tenir ce lien pour un fait acquis, n'était une observation qui s'impose aussitôt à l'esprit : tous n'assignent pas, tant s'en faut, le même contenu à chacune des deux notions, comme si chacune d'elles n'était qu'une auberge espagnole que chacun meuble à sa fantaisie.

Pour la caricature, un coup d'œil sur les articles et ouvrages consacrés à son histoire permet de constater combien varie l'extension du concept<sup>1</sup>. Une

---

\* Professeur honoraire d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Genève.

<sup>1</sup> Nous nous référons aux ouvrages suivants : Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, dans Charles Baudelaire, *Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1954, p. 710-728 ; Champfleury, *Histoire de la caricature antique*, Paris, E. Dentu, 2<sup>ème</sup> éd., 1867 ; *id.*, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, E. Dentu, s.d. ; Thomas Wright, *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, Londres, 1865, trad. fr. Paris, Garnier frères, s.d. ; Arsène Alexandre, *L'art du rire et de la caricature*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, s.d. ; Emile Bayard, *La Caricature et les Caricaturistes*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1913 ; Werner Hofmann, *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, Vienne, 1956, trad. fr. Paris, Somogy, 1958 ; M. Thivolet, article « Caricature », dans *Encyclopaedia universalis*, vol. III, 1968, p. 955-959 ; catalogue de l'exposition *Karikaturen-Karikaturen?* (Kunsthau Zürich), Berne, Benteli Verlag, 1972 ; Ronald Searle, Claude Roy et Bernd Bornemann, *La caricature, Art et manifeste. Du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Genève, Skira, 1974 ; Michel Melot, *L'œil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Fribourg, Office du Livre, 1975 ; Klaus Herding et Gunter Otto, éd., « *Nervöse Auffangsorgane des inneren und äusseren Lebens* », *Karikaturen*, Giessen, Anabas Verlag, 1980 ; Edward Lucie-Smith, *The Art of Caricature*, Londres, Orbis Publishing, 1981, trad. all. Weingarten, Kunstverlag Weingarten, 1981 ; catalogue de l'exposition *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe* (Hanovre, Dortmund, Göttingen, Munich), Munich, Prestel Verlag, 1984 ; Walter Koschatzky e. a., *Karikatur & Satire*, Munich, Hirmer Verlag, 1992 (cat. de l'expo. Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Vienne,

évolution s'est pourtant produite : aujourd'hui, beaucoup d'historiens de l'art tendent, par souci de rigueur, à lui donner une définition précise et restrictive, liée à son étymologie (l'italien *caricare*), donc à la réduire au portrait charge, et de plus à la faire naître, à la suite de Gombrich, au début du XVII<sup>ème</sup> siècle dans le cercle des Carrache<sup>2</sup>. C'est ainsi, par exemple, que la comprennent et en traitent aussi bien Werner Hofmann que Laurent Baridon et Martial Guédron, tout en en faisant remonter l'histoire à la Renaissance, aux figures grotesques dessinées par Léonard de Vinci<sup>3</sup> ; c'est ainsi, également, que l'entendait Edward Croft-Murray à propos des dessins vénitiens du XVIII<sup>ème</sup> siècle et Per Bjurström dans sa belle étude sur les caricatures de Sergel<sup>4</sup>. Mais si Gombrich a précisé l'époque de son apparition, son acception restrictive était déjà courante dans la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle sous la plume d'illustrateurs tel qu'Henri Avelot, qui distinguait, en 1932, à l'intérieur du dessin humoristique, « la charge ou caricature proprement dite » du dessin satirique, du dessin d'actualité, du dessin fantaisiste et de différents genres de dessins comiques<sup>5</sup>, ou tel que Louis Morin, qui, en 1913, rappelait l'origine italienne du terme pour la distinguer du dessin humoristique en général<sup>6</sup>. Il n'en demeure pas moins que nombre d'auteurs continuent à parler de caricature pour les satires politiques de la fin du XVIII<sup>ème</sup> et du XIX<sup>ème</sup> siècle, bien que le portrait-charge n'en soit qu'un des éléments, quand il n'en est pas absent<sup>7</sup>. La question de liens éventuels avec la modernité ne se pose évidemment pas dans les mêmes

---

Kunsthau et Hanovre, Wilhelm-Busch-Museum) ; Laurent Baridon et Martial Guédron, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2006.

<sup>2</sup> Ernst Kris en collaboration avec Ernst Gombrich, « Principes de la caricature », dans Ernst Kris, *Psychanalyse de l'art*, Paris, P.U.F., 1978, p. 231-250 (trad. de *Psychanalytic Explorations in Art*, 1952) ; Ernst Gombrich, « L'expérimentation dans le domaine de la caricature », dans *L'Art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1971, p. 410-443 (trad. fr. de *Art and Illusion*, Washington, National Gallery of Art, 1959).

<sup>3</sup> Voir note 1.

<sup>4</sup> Edward Croft-Murray, « Venetian Caricatures. Introduction », dans Anthony Blunt et Edward Croft-Murray, *Venetian Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londres, Phaidon, 1957, p. 138-142 ; Per Bjurström, « Die Tradition der Karikatur und Sergels karikaturähnliche Porträts », dans le catalogue de l'exposition *Johann Tobias Sergel 1740-1814* (Kunsthalle Hambourg), Munich, Prestel verlag, 1975, p. 98-101.

<sup>5</sup> Henri Avelot, *Traité pratique de la caricature et du dessin humoristique*, Paris, Henri Laurens, 1932 (rééd. 1948).

<sup>6</sup> Louis Morin, *Le Dessin Humoristique*, Paris, Laurens, 1913, p. VI.

<sup>7</sup> Voir p. ex. les différents articles sur la Révolution française vue d'Angleterre ou sur Napoléon vu d'Allemagne dans Philippe Kaenel et Rolf Reinhardt éd., *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert*, Hildesheim – Zurich – New York, Georg Olms, 2007.

termes selon la définition que l'on adopte. Nous essayerons en conséquence de maintenir les distinctions nécessaires dans les pages qui suivent.

Le souci de précision affiché par certains historiens de l'art contraste avec l'attitude accueillante d'un Champfleury qui, dans son *Histoire de la caricature antique*, évoquait pêle-mêle la comédie, la parodie, la satire, les masques, Priape et les pygmées ou le dieu *Risus* adoré à Vichy, et celle de Thomas Wright qui, à la même époque, comprenait lui aussi par caricature toutes les œuvres destinées à provoquer le rire. Mais au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, le mot avait encore une signification plus large ; il s'agissait, en fait, d'« un terme à la mode, mais vague »<sup>8</sup>. Si l'esthétique allemande tendait à en faire une catégorie du laid, en France, il en était venu à désigner, dans le domaine de l'art, toute représentation gravée ou lithographiée d'une scène de la vie quotidienne. Ainsi, un recueil factice daté de 1828 réunissait sous le titre de *Caricatures* des lithographies de Charlet, de Grenier, de Devéria, de Bellangé alors que seules quelques feuilles de ce dernier auraient mérité cette appellation, les autres n'offrant rien de satirique, ni de comique, quand elles n'étaient pas d'un sentimentalisme appuyé, comme celles dues au crayon de Grenier (fig. 1, 2). Après 1830, le mot

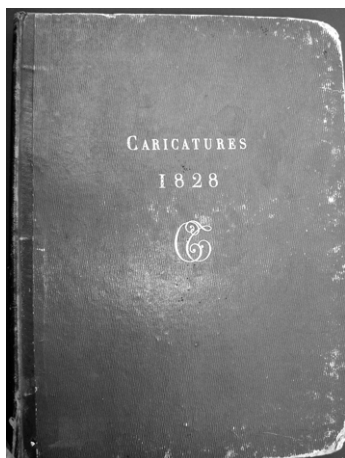


Fig. 1 : Caricatures 1828, couverture d'un recueil factice de lithographies.



Fig. 2 : F. Grenier del., Première leçon de danse, lith. de C. Motte (1828 ?)

<sup>8</sup> Marina Peltzer, « Diversités et traits communs de l'imagerie antinapoléonienne en Europe », dans *La caricature entre République et censure*, actes du colloque de Francfort/Main (1988), Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 54.

s'emploie couramment pour désigner abusivement toutes les illustrations d'une publication satirique, même lorsqu'elles ne comportent aucun trait caricatural. Dans son étude sur Daumier, Baudelaire soulignait déjà que le dessin du massacre de la rue Transnonain, image d'une « mansarde froide » où règnent « le silence et la mort » n'était « pas précisément de la caricature »<sup>9</sup>. De fait, le dessin présente le même caractère dramatique qu'une scène dessinée par Jeanron de la seconde insurrection des canuts de Lyon, en 1834, qui ne se voulait ni caricaturale, ni même satirique (fig. 3). La même observation vaudrait pour nombre d'autres lithographies de Daumier, telles « L'Empire, c'est la paix » ou « Epouvantée de l'héritage », dramatiques commentaires de la guerre franco-prussienne, mais aussi, dans un tout autre registre, pour les aimables *débardeurs* inventés par Gavarni, et, plus tard, pour bien des œuvres reproduites dans *L'Assiette au Beurre*, comme les dessins du sculpteur allemand Bernhardt Hoetger sur le thème du « Dur labeur »<sup>10</sup> (fig. 4). Néanmoins, c'est bien dans le genre de la caricature que l'histoire de l'art les a rangées depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle.

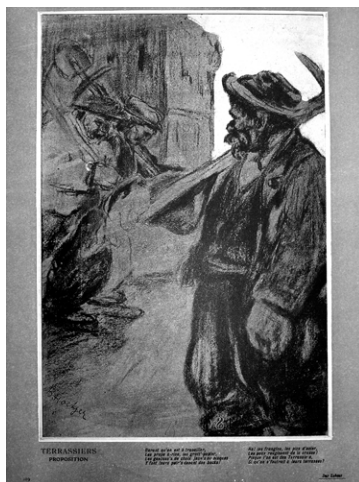


Fig. 3 : Jeanron del., Deuxième insurrection de Lyon (10 avril 1834), Geoffroy sc., Publié par Pagnerre.

<sup>9</sup> Charles Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, dans Charles Baudelaire, *Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1954, p. 737.

<sup>10</sup> « Dur labeur », par Hoetger, légendes de Jehan Rictus, *L'Assiette au Beurre*, n° 132, 10 octobre 1903.

Fig. 4 : Bernhard Hoetger,  
Terrassiers, L'Assiette au beurre,  
n° 132 (10 octobre 1903).



L'élasticité du concept de caricature n'est pourtant rien auprès de celle dont fait preuve la modernité. Un point commun unit cependant tous les usages, ou presque, du mot : sauf exception, la modernité est, aujourd'hui, investie d'une forte valeur positive qui affecte également tout ce qui participe peu ou prou de son essence. Inséparable d'une vision de l'histoire de structure manichéenne, cette valorisation implique un jeu d'oppositions dans lequel la modernité se trouve fréquemment couplée à la tradition – d'où l'expression « entre tradition et modernité », passée depuis des années au rang de tarte à la crème<sup>11</sup>. Il n'en demeure pas moins qu'elle sert à désigner des phénomènes les plus différents. Dans une périodisation traditionnelle de l'histoire, l'épithète de moderne s'attache à l'époque de la civilisation occidentale qui aurait commencé avec la Renaissance ; mais pour beaucoup d'auteurs, l'esprit de modernité se serait imposé plus tard, avec le triomphe des Lumières. Elle se caractériserait par l'esprit rationnel et l'idée de progrès qui en découle, par l'individualisme et par le libre examen, et s'opposerait ainsi à des époques antérieures ou à des civilisations moins évoluées dans lesquelles l'individu n'aurait été ou ne serait encore qu'un pion privé de toute autonomie dans une structure sociale contraignante, et soumis à des croyances collectives auxquelles son esprit

<sup>11</sup> Voir Pierre Vaisse, « Considérations intempestives sur le vocabulaire de l'histoire de l'art », dans (Danielle Chaperon et Philippe Kaenel, éd.) *Points de vue. Pour Philippe Junod*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 109-121.

n'aurait pas le pouvoir d'échapper<sup>12</sup>. Sans s'interroger ici sur la pertinence de cette opposition, notons que l'affaire récente des caricatures de Mahomet publiées dans un journal danois lui a redonné vigueur. La caricature apparut dans ce contexte comme l'instrument privilégié de la libre pensée face à l'oppression théocratique, participant ainsi à la modernité de notre civilisation.

Ces dessins, cependant, n'étaient pas, et pour cause, des caricatures *stricto sensu*, mais des satires politiques qui mettaient en œuvre d'autres procédés que la déformation expressive et critique des traits d'un visage. Ils se situaient donc dans la longue tradition d'un genre dont la gravure sur bois permit l'apparition vers la fin du XV<sup>ème</sup> siècle et qui connut un essor considérable au XIX<sup>ème</sup> siècle grâce à la lithographie et au développement de la presse, genre que l'on s'est habitué depuis longtemps à qualifier de caricature bien que le portrait charge ne soit qu'un des procédés auxquels il fasse appel. Or ces œuvres ont souvent été considérées comme des armes dans les mains des combattants de la justice et de la liberté, comme des instruments de progrès, donc de modernité. On pense évidemment, du fait qu'elles dominent de très haut, par leur qualité, toute la production du genre, aux lithographies de Daumier, ces vigoureuses attaques contre la monarchie de Juillet, puis contre le second Empire – et cela même si l'artiste, républicain convaincu, se montrait moins progressiste dans certaines questions de société<sup>13</sup>.

Force de contestation et de subversion en politique, la caricature ne le serait pas moins dans le domaine de l'art : en effet, elle aurait, en contredisant tous les principes sur lesquels se fondait l'académisme, contribué à l'éclosion de l'art moderne. Cette opinion ne semble pas avoir été soutenue avec plus de vigueur que par Bernd Bornemann dans le catalogue de l'exposition *Karikaturen-Karikaturen?* organisée à Zürich en 1972<sup>14</sup>. La caricature, selon lui, serait d'une « modernité annonciatrice de l'avenir » (« *eine zukunftsweisende Modernität* ») par le choix des sujets qu'elle traite ; mais elle aurait également préparé l'art

---

<sup>12</sup> Sur cette acception du terme, voir Alain Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.

<sup>13</sup> Sur son attitude face à la place des femmes dans la société, voir Linda Nochlin, « Delacroix's *Liberty* : Daumier's *Republic* : gender advertisements in nineteenth-century political allegory », dans *L'Art et les Révolutions*, actes du XVII<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art (Strasbourg, 1989), Strasbourg, Société Alsacienne pour le développement de l'Histoire de l'Art, 1992, Section 2, p. 13-27, et Christine Planté, « Les *Bas-Bleus* de Daumier : de quoi rit-on dans la caricature ? », dans *La caricature entre République et censure* (*op. cit.* à la note 8), p. 192-203.

<sup>14</sup> *Op. cit.* à la note 1, p. 6.

moderne par les moyens formels qu'elle met en œuvre : ses procédés d'abréviation des formes, sa tendance à l'abstraction et à la stylisation, ses déformations la prédestinaient à promouvoir un nouveau langage formel – au point que vers 1900 les frontières entre l'art et la caricature seraient définitivement devenues fluides (« *Die Grenzen zwischen Kunst und Karikatur waren endgültig fließend geworden* »).

Pour le même auteur, la caricature « représente un élément progressif, révolutionnaire dans la société. En conséquence, elle est forcément exposée aux soupçons et à la répression ou la censure des forces conservatrices et réactionnaires »<sup>15</sup>. Ces deux fonctions, esthétique et sociopolitique, de la caricature étaient évidemment liées dans son esprit, mais il ne faisait en cela que refléter une conviction largement répandue. D'où, par exemple, le curieux article dans lequel David Kunzle a essayé de prouver que la révolution esthétique qu'aurait apportée Rodolphe Töpffer par ses caricatures contenait aussi un message profondément démocratique, et cela en dépit des opinions bien connues de l'auteur<sup>16</sup>. Balzac et Cézanne avaient déjà fait l'objet d'une démonstration analogue, fondée sur l'opposition entre le caractère subjectif, personnel de leurs idées et la portée historique, objective de leurs œuvres – car il est entendu, ou sous-entendu, que l'œuvre d'un grand artiste (qui est grand parce qu'il a révolutionné l'art) ne peut qu'accompagner le progrès politique et social, ainsi que le résume la formule célèbre : « Marx et Mallarmé, même combat ». L'accompagner ou le précéder, lui montrer la voie, selon la croyance en une mission sociale dont l'artiste, guide ou prophète, serait investi, croyance qui a pris racine au début du XIX<sup>ème</sup> siècle dans la théorie saint-simonienne de l'avant-garde et qui, consciemment ou non, continue à dominer les esprits, en France à tout le moins. Dans cette optique, la caricature, ayant préparé l'avènement de l'art moderne par la subversion de l'académisme, n'a pu par là même que concourir au mouvement général de l'Histoire.

Le concept de modernité, on le voit, s'est chronologiquement déplacé, la modernité se situant ici dans ce que les historiens appellent l'époque contemporaine. Plus précisément, l'art qu'on appelle moderne, celui à l'accouchement

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 8 : « Sie [die Karikatur] stellt ein progressives, revolutionäres Element in der Gesellschaft dar. Sie ist daher zwangsläufig dem Argwohn, der Verfolgung oder Zensur seitens konservativer und reaktionärer Kräfte ausgesetzt ».

<sup>16</sup> David Kunzle, « La politique caricaturale de Rodolphe Töpffer : entre révolution et contre-révolution », dans *Propos töpffériens*, Actes du colloque international de Genève juin 1996, Genève, Société d'études töpffériennes et Chêne-Bourg, Georg, 1998, p. 65-78.



duquel aurait présidé la caricature, est l'art de la fin du XIX<sup>ième</sup> et du début du XX<sup>ième</sup> siècle, même si certains en font remonter les débuts jusqu'à l'époque néo-classique. Par une évolution sémantique aberrante, mais bien compréhensible, l'épithète de moderne a dans ce contexte perdu son sens propre pour désigner l'art d'une époque aujourd'hui révolue. D'où l'appellation d'art contemporain pour désigner celui qui lui succéda (et qui ne l'est déjà plus guère) ou, dans les domaines de la littérature, de l'architecture ou de la philosophie, le recours à cette monstruosité sémantique qu'est la post-modernité. L'expression de *maniera moderna* qui désignait au XV<sup>ième</sup> siècle, en Italie, l'architecture gothique par opposition à la *maniera antica* en était pourtant venue, au siècle suivant, à désigner la nouvelle architecture, à l'antique, par opposition à la précédente, c'est-à-dire à la *maniera gotica*, ou *tedesca*, qui ne pouvait plus être qualifiée de moderne. Qu'un tel renversement n'ait pas eu lieu au XX<sup>ième</sup> siècle tient peut-être à ce que toute révolution – ou toute innovation qui se prétend telle –, se pense comme indépassable et croit donc mettre un terme au mouvement de l'histoire – la modernité qu'elle instaure devenant ainsi définitive –, ou, plus prosaïquement, à ce que la prolifération des commentaires sur un art appelé moderne quand il méritait encore cette épithète a fixé cette dénomination au point qu'il soit devenu par la suite impossible de la modifier. Quoi qu'il en soit, que cette modernité – de l'impressionnisme, des post-impressionnismes, du cubisme ou de l'expressionnisme – soit liée au mouvement général d'affranchissement à l'égard des valeurs bourgeoises qui dominaient la société d'alors reste un article de foi profondément ancré dans les esprits. C'est donc un bon combat aussi bien dans le domaine des luttes politiques et sociales du XIX<sup>ième</sup> siècle que dans celles de l'esthétique qu'aurait mené la caricature prise au sens large de satire politique ou des mœurs.

A jeter sur elle un regard même rapide, mais non prévenu, il apparaît pourtant qu'elle a toujours indifféremment servi toutes les causes politiques, idéologiques ou sociales. Elle fut utilisée aussi bien par les papistes que par les luthériens dans l'Allemagne du XVI<sup>ième</sup> siècle, par les révolutionnaires que par les contre-révolutionnaires en France à la fin du XVIII<sup>ième</sup>, aussi bien par les Allemands, les Anglais ou les Italiens que par les Français contre leurs voisins au cours du XIX<sup>ième</sup> siècle, et, *the last, but not the least*, par le pouvoir lui-même aussi bien que par les opposants au pouvoir. Même l'idée selon laquelle elle n'aurait pu fleurir que sous des régimes relativement respectueux des libertés publiques comme le fut le Royaume-Uni à la fin du XVIII<sup>ième</sup> siècle, ou pendant



des périodes de trouble comme le furent le temps de la Réforme ou celui de la Fronde doit être abandonnée : des régimes autoritaires, qui imposaient une stricte censure, ont pu l'exploiter à leur profit comme moyen de propagande<sup>17</sup>. De ce point de vue, l'époque où, en France, émerge ce que nous appelons encore la modernité en art, ne se distingue pas d'autres époques : la ligne politique du *Charivari* ne fut pas toujours d'une clarté parfaite ; Cham, qui donna à la Commune le coup de pied de l'âne, professait un progressisme pour le moins modéré (fig. 5) ; Gavarni était profondément hostile à l'esprit démocratique

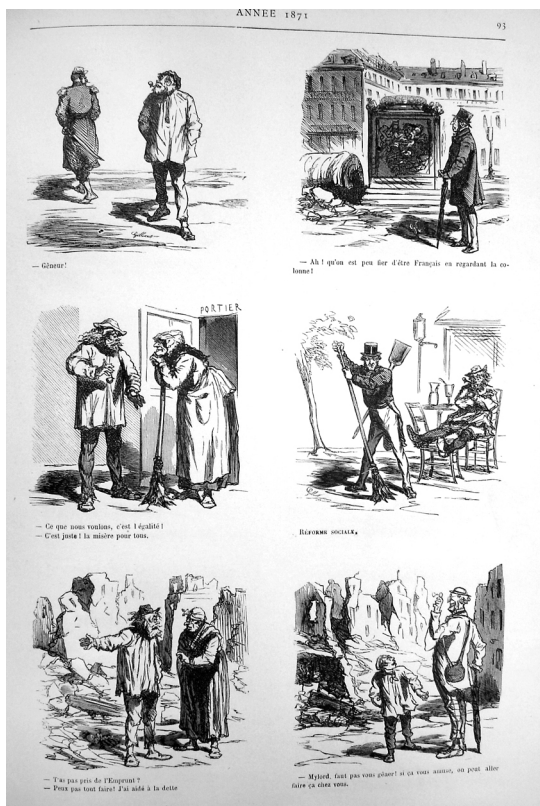


Fig. 5 : Cham, Douze années comiques, Paris, Calmann Lévy, 1880, p. 93 (année 1871).

<sup>17</sup> Voir p. ex. Dominique Rossignol, *Histoire de la propagande en France de 1940 à 1944. L'utopie Pétain*, Paris, PUF, 1991.

(fig. 6) et la position politique défendue par Forain se passe de tout commentaire (fig. 7)<sup>18</sup>. Plus près de nous, en Allemagne, les meilleurs caricaturistes du *Simplicissimus*, Karl Arnold, Olaf Gulbranson, Eduard Thöny mirent après 1933 leur talent au service du nouveau régime. Quant à vouloir opposer le message historique, objectif de leurs œuvres à la subjectivité de leurs convictions intimes, les premières parlent avec une clarté suffisante pour rendre l'exercice intellectuellement périlleux.



Fig. 6 : Gavarni, Etudes d'androgynes. Ex-déesse de la Liberté, Masques et visages, Notice de C.-A. Sainte-Beuve, Paris, Calmann Lévy, s.d., pl. 65.



Fig. 7 : Forain, L'école des dupes : « Elle est dans l'eau la Grève Générale !... la C. G. T. U. y est de ta poche » (Le Figaro, jeudi 31 août 1922).

A notre époque, il n'est pas de journal ou de magazine, dans les pays occidentaux, qui n'ait, quelle qu'en soit l'orientation politique, son caricaturiste attitré, mais si les caricatures ainsi publiées répondent à une attente des lecteurs, elles ne tirent pas plus à conséquence que les émissions satiriques où les politiciens en vue présentés sous une forme caricaturale sont plus ou moins gentiment brocardés. Non seulement la caricature comprise comme satire politique a, du moins dans nos pays, perdu de son efficacité, mais elle s'est, par

<sup>18</sup> Sur la critique caricaturale de la Commune, voir V.E./R.R., « Du nouveau en vue ? », dans *La caricature entre République et censure* (op. cit. à la note 8), p. 406 ; sur Gavarni, Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni. L'homme et l'œuvre*, Paris, Charpentier, en particulier p. 286 sqq. et p. 349-351.

ailleurs, totalement séparée du monde de l'art et de ses institutions. Si quelques caricaturistes parviennent à la notoriété publique, c'est comme représentants d'un genre sans rapport avec lui. Les auteurs de dessins satiriques ou simplement humoristiques qui paraissent dans les journaux et magazines n'exposent pas dans les galeries d'art et n'ont pas leur place dans les centres d'art contemporain, et si l'un d'eux (Plantu) reçut l'hommage d'une exposition en 2003, c'était dans un musée d'histoire, le Musée Carnavalet. Nous sommes loin de la grande exposition des caricaturistes organisée à l'Ecole des beaux-arts de Paris au printemps 1888. Dira-t-on que cette différence tient à ce que la caricature ayant accompli sa mission historique en libérant l'art des contraintes académiques, celui-ci en est venu à se confondre plus ou moins avec elle, et que ce que nous appelons aujourd'hui caricature n'en est plus qu'une forme secondaire, marginale, inférieure ? Encore faudrait-il être certain que cette mission d'affranchissement qu'on lui attribue n'est pas illusoire, comme le laissent supposer non seulement le lieu où se tint l'exposition de 1888, mais encore la présence au vernissage, le 18 avril, du président de la République, d'Antonin Proust, ancien ministre des Arts, président du Comité d'organisation, du directeur des Beaux-arts, Castagnary, de Kaempfen, directeur des Musées nationaux, de Jules Comte, directeur des Bâtiments civils, d'Armand Dayot, inspecteur des Beaux-arts et ... du préfet de police<sup>19</sup>. Même si l'on ne partage pas l'idée reçue, propagée par de nombreuses plumes, selon laquelle l'administration des Beaux-arts aurait été, sous la Troisième République, inféodée à l'Institut, il est difficile de voir dans cette manifestation officielle un encouragement à la subversion supposée des normes esthétiques et sociales<sup>20</sup>.

Non pas que l'idéologie ait été tout à fait absente de cette célébration. Déplorant l'injustice faite par la presse, à cette occasion, au talent de Gavarni, rabaisé face à Daumier, Edmond de Goncourt ajoute qu'il n'avait pas douté « qu'avec Daumier, le pur, le républicain, on n'assommât Gavarni, le corrompu, le réactionnaire... »<sup>21</sup>. Mais par delà cet aspect strictement politique, l'hommage officiel rendu aux caricaturistes français du siècle correspondait à l'esthétique du jeune pouvoir républicain, c'est-à-dire au réalisme, qui s'était manifestée

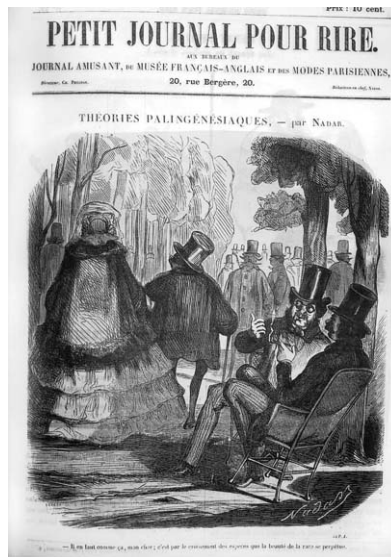
<sup>19</sup> L[ouvrier] de L[ajolais], dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité* du 21 avril 1888, p. 123.

<sup>20</sup> Voir Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

<sup>21</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, Paris, Fasquelle et Flammarion, 1956, rééd Robert Laffont, « Bouquins », vol. III, p. 116 (lundi 23 avril 1888). Il n'est pas impossible que l'article de Louvrier de Lajolais mentionné à la note 19, très critique envers Gavarni, ait été visé par la remarque d'Edmond de Goncourt.

quelques années plus tôt par l'achat de tableaux de Courbet et allait s'affirmer à l'Exposition universelle de 1889 avec la Centennale de l'art français, voulue par le même Antonin Proust. La caricature, en effet, est habituellement comprise à cette époque comme un miroir fidèle de la vie. C'est ce qui explique que plusieurs auteurs y rattachent les estampes japonaises de l'*ukiyo-é*. « Sans doute », écrivait Arsène Alexandre, « quand ils nous retracent quelque scène populaire, les artistes japonais n'ont pas l'intention de faire œuvre de caricaturistes ; le fait suffit. Ils peignent la vie, et ils la peignent telle qu'elle est, c'est-à-dire amusante »<sup>22</sup>. La même conception de la caricature conduisit à voir dans l'œuvre de Gavarni l'équivalent de la *Comédie humaine*. Richard Muther allait plus loin : pour lui, la peinture de la vie moderne avait commencé avec les illustrations du *Punch*, du *Charivari*, des *Fliegende Blätter* ; dans cette voie, Courbet, Manet, Degas n'avaient fait que suivre Daumier et Gavarni<sup>23</sup>. Les exemples, de fait, se trouveraient sans peine : tel dessin de Nadar paru dans le *Petit journal pour rire* en 1856 évoque immédiatement un tableau bien connu de Manet (fig. 8).

Fig. 8 : Nadar, Théories palingénésiaques :  
« Il en faut comme ça, mon cher ; c'est  
par le croisement des espèces que la  
beauté de la race se perpétue »,  
Petit journal pour rire, 1856, n° 49.  
(cf. également planche couleur I)



<sup>22</sup> Arsène Alexandre, *op. cit.* à la note 1, p. 222.

<sup>23</sup> Richard Muther, « Die Ausstellung der Sezession November 1899 », rééd. dans *Studien und Kritiken*, Vienne, Wiener Verlag, vol. I, 1900, p. 12.

Ainsi se trouvait clairement affirmé le rôle de la caricature dans l'apparition, sinon de l'art moderne, du moins d'une certaine modernité picturale, celle du réalisme. Mais en même temps, elle se trouvait portée au rang d'un art majeur, la peinture. Ce statut qui, nous l'avons vu, ne s'est pas maintenu au XX<sup>ième</sup> siècle, elle le devait peut-être au talent supérieur de quelques individus d'exception comme Daumier, qui fit également une carrière de peintre, ou comme Forain plus tard. Au contraire d'un Kupka ou d'un Jacques Villon, qui pratiquèrent la caricature à leurs débuts, que ce soit comme gagne-pain ou, pour le premier, par conviction anarchiste, puis l'abandonnèrent lorsqu'ils eurent trouvé pour leur œuvre peinte une voie sans rapport avec ce qu'ils avaient produit dans ce genre, les tableaux de Daumier comme ceux de Forain relèvent bien de la même veine que leur production lithographique. C'est dire assez qu'en plus de leur talent, la caricature a bénéficié au milieu du XIX<sup>ième</sup> siècle d'une conjoncture esthétique favorable, l'apparition du réalisme, qui la rapprochait du grand art de la peinture. De ce point de vue, l'intérêt que lui porta Baudelaire est sans doute moins exceptionnel qu'on se plaît à le croire.

A cela s'ajoute que Richard Muther force quelque peu la réalité historique pour établir la modernité de la caricature. Si l'on s'en tient à ce dont il parle, c'est-à-dire à la représentation de la vie contemporaine, les peintres n'avaient pas attendu Daumier ni Gavarni pour s'y adonner : sans remonter aux scènes de genre hollandaises du XVII<sup>ième</sup> siècle, et sans rappeler le cas, particulier, d'un Hogarth, la peinture de genre, sous la forme de peinture de la vie quotidienne et d'illustration des mœurs contemporaines, jouissait au début du XIX<sup>ième</sup> siècle d'un succès certain auprès des amateurs et des collectionneurs, même si elle restait dans l'ombre de la grande peinture d'histoire. Sans doute se distinguait-elle par plusieurs traits des illustrations que publiait la presse ; mais ces traits sont les mêmes par lesquels la satire politique, à la même époque, se distinguait de la peinture d'histoire.

Il faut, ici, s'entendre sur les termes. Parler de la peinture d'histoire au XIX<sup>ième</sup> siècle, c'est évoquer de grands tableaux d'un style froid, d'une beauté de convention, traitant de sujets empruntés à la Bible, à la Fable, à l'histoire ancienne ou, à la rigueur, médiévale. Rien ne semble donc plus s'opposer à elle que la caricature et de fait, celle-ci s'est bien vu attribuer dans la seconde moitié du XIX<sup>ième</sup> siècle un rôle d'opposition à cet art qu'on qualifiait d'académique non sans quelque ambiguïté : par là s'explique au demeurant l'intérêt que lui portaient, vers 1880, les responsables de républicains l'administration

des Beaux-Arts. Mais il convient de rappeler la stricte définition académique de la peinture d'histoire : « toute peinture dont le sujet, emprunté à un texte historique ou littéraire, mettait en scène un ou plusieurs personnages réels ou non »<sup>24</sup>. Il est constant que David, pour ne citer que lui, en nourrissait une conception beaucoup plus restrictive ; il est non moins constant que la distinction entre peinture d'histoire et peinture de genre suscita au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle de nombreux débats sur lesquels il n'y a pas lieu d'insister ici ; mais il est tout aussi constant qu'un tableau comme *Le radeau de la Méduse*, par exemple, illustration d'un événement contemporain, appartenait à la même catégorie dans la mesure où il dépassait le simple document, la reproduction d'une scène dans son apparence matérielle. De nombreuses satires inspirées par l'actualité politique, que l'on qualifie couramment de caricatures, s'apparentent donc étroitement à la peinture d'histoire, à ceci près que la nécessité d'être comprises par un vaste public entraînait l'usage de procédés que celle-ci s'interdisait en principe.

L'un consistait dans le recours généralisé à des allégories mêlées aux personnages historiques. La peinture d'histoire n'excluait sans doute pas cette cohabitation, dont la *Vie de Marie de Médicis* de Rubens offre l'exemple le plus célèbre et qu'illustrent encore de nombreuses compositions au XIX<sup>ème</sup> siècle ; mais, outre qu'elle était proscrite par les puristes, la signification de l'allégorie devait être claire pour le spectateur, grâce en particulier à la présence d'attributs conventionnels, alors que dans les caricatures, elle est le plus souvent explicitement identifiée par une inscription, que ce soit la Liberté ou la Presse, comme dans deux lithographies célèbre de Daumier. Le recours au texte ne se limite pas à ces indications, puisque le dessinateur introduit en général les paroles prononcées par un ou plusieurs protagonistes, soit sous l'image, sous forme de légende, soit, dans les caricatures anglaises ou celles qui dépendent de leur manière, comme celles de Töpffer père, sous forme de bulles analogues à celles qu'utiliseront plus tard les auteurs de bandes dessinées. Par souci d'explicitation la signification de la scène, les peintres d'histoire eurent parfois, eux aussi, recours aux mots, mais sous une forme qui ne devait pas rompre l'illusion scénique : ainsi des *graffiti* que l'on distingue sur le mur du fond dans *L'exécution du maréchal Ney* de Gérôme – le procédé atteignant sa limite acceptable dans le *Damoclès* de Thomas Couture, où l'inscription gravée sur le

---

<sup>24</sup> Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, Henri Laurens, 1912, rééd. Arthéna, 1978, p. XXVII.

mur : *Potior mihi periculosa libertas/Quam secura et aurea servitus* doit se comprendre comme une phrase prononcée par le personnage<sup>25</sup>.

A son âge d'or, à une époque où elle passe pour avoir, par sa force subversive, préparé l'art moderne, la caricature présente donc de nombreuses parentés avec des formes de peinture contemporaines qui ne passent pas pour les plus novatrices. Mais il faut encore aller plus loin. L'un des procédés de la caricature politique ou de mœurs au sens large consiste à exagérer à des fins expressives et, en général, satiriques, les traits des personnages ou certaines de leurs particularités physiques : c'est le portrait-charge, la caricature au sens étymologique et précis du terme. Sans être nécessaire pour expliciter la signification de l'œuvre (pour prendre comme exemples, plutôt que des lithographies, deux satires peintes bien connues : ni Girodet dans son *Portrait de M<sup>lle</sup> Lange en Danaë*, ni Couture dans son *Réaliste*, occupé, assis sur une tête antique, à peindre une tête de porc, n'y ont eu recours<sup>26</sup>), elle est toutefois très fréquente, à des degrés divers, depuis l'accentuation à peine perceptible d'un trait jusqu'au grotesque le plus poussé. Dans la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle, on sait qu'elle fut condamnée par des théoriciens très différents, avec des arguments qui ne l'étaient pas moins. Pour Diderot, elle trahissait la stricte vérité qui ne pouvait résulter que d'une imitation fidèle de la nature<sup>27</sup>. Il s'opposait ainsi par avance aux auteurs du XIX<sup>ème</sup> siècle qui voyaient en elle l'expression de la vie, un art réaliste par excellence (mais qui entendaient par caricature plutôt la scène de genre ou la satire lithographiées que le portrait-charge). A la même époque que Diderot, Lessing rappelait qu'à Thèbes, dans l'antiquité, une loi ordonnait l'imitation du beau et condamnait sous peine d'amende celle du laid, c'est-à-dire « l'indigne procédé consistant à obtenir la ressemblance par l'exagération des parties les plus laides de l'original : en un mot, la caricature »<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Jean-Léon Gérôme, *7 décembre 1815, neuf heures du matin*, Salon de 1868 (Sheffield, Sheffield Art Galleries) ; Thomas Couture, *Damoclès*, Salon de 1872 (Caen, Musée des beaux-arts).

<sup>26</sup> Anne-Louis de Girodet-Trioson, *Mlle Lange en Danaë*, 1799 (Minneapolis, Institute of Arts) ; Thomas Couture, *Le Réaliste*.

<sup>27</sup> Denis Diderot : « cette unité dans le dessin, cette précision dans le trait, cette vérité dans la couleur qui distinguent le portrait d'avec la caricature » (« Eloge de Tércence », dans *Variétés littéraires*, t. IV, 1769, cité d'après *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959, p. 67).

<sup>28</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766, rééd. Stuttgart, Reclam, 1964, p. 14 : « Es [la loi thébaine] verdammt die griechischen Ghezzi, den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der hässlichen Teile des Urbildes zu erreichen, mit einem Worte, die Karikatur » (trad. fr. Paris, Hermann, 1964, p. 59-60).



Il n'y a pas lieu de spéculer ici sur le statut de la laideur dans l'esthétique idéaliste qui domine la pensée allemande au début du XIX<sup>ème</sup> siècle. Contentons-nous de rappeler que, même en dehors de toute réflexion d'ordre philosophique, le réalisme fut longtemps accusé de la cultiver, avant que le reproche ne se tournât vers les styles successifs qui lui succédèrent. La beauté, dans cette polémique, apparaissait comme un attribut, non de l'art, mais de l'objet imité par l'art, plus précisément de la forme humaine dont la perfection esthétique, reflet de la place de l'homme dans la création, aurait été illustrée par la statuaire gréco-romaine et que l'art moderne était accusé de soumettre à un traitement indigne par les déformations qu'il lui imposait. Mais bien avant la naissance de la philosophie idéaliste allemande, la recherche d'une beauté idéale, ou plus exactement de la belle nature, était déjà une exigence de l'esthétique qu'on appelle classique, à côté de celle d'imitation exacte qui entraînait en conflit avec elle. La doctrine académique, cependant, qui a dominé l'exercice de la peinture pendant plusieurs siècles, avait d'autres exigences encore. Faisant résider le premier mérite d'un tableau d'histoire dans l'invention et dans la composition, c'est-à-dire dans la façon de comprendre et de mettre en scène l'épisode représenté, elle imposait en conséquence de donner aux visages des protagonistes des traits conformes à leur caractère, souvent réputé lié à leur condition sociale, et aux passions qui les agitaient dans l'action, pour rendre celle-ci compréhensible au spectateur.

Cette exigence impliquait la croyance en une correspondance entre l'intérieur, caractère ou sentiments, et l'extérieur, proportions du corps, attitude, gestes, traits du visage. Une telle croyance était ancienne ; mais dès le XVI<sup>ème</sup> siècle, elle prétendit se fonder sur un savoir que nous dirions d'ordre scientifique (ou plutôt pseudo-scientifique) qui, comme d'autres savoirs, tels que la perspective, permettait de revendiquer pour la peinture le rang d'un art libéral. Dürer en donne un exemple dans son *Traité des proportions*, qui fut diffusé dans l'Europe entière, réédité jusqu'au XVII<sup>ème</sup> et encore largement utilisé au XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>29</sup>. Les variations auxquelles il soumet les proportions du corps humain n'étaient pas pour lui qu'un exercice abstrait : ainsi le corps trapu est-il celui d'un homme de condition paysanne. Si aucune remarque du même ordre n'accompagne les planches dans lesquelles il fait subir des variations à la hauteur respective des différentes parties du visage, front, nez,

---

<sup>29</sup> Voir p. ex. l'ouvrage de J.-B. Delestre mentionné *infra*, note 31, dans les chapitres sur les « proportions du corps humain » (p. 99-106) et sur les « concordances des traits du visage » (p. 137-138).

menton, ... il annonce ainsi les dessins de Le Brun et d'autres par lesquels un visage humain se rapproche de celui d'un animal. Là aussi, la correspondance entre les hommes et le règne animal était une croyance ancienne qu'illustrent aussi bien les *Fables* d'Esope que le *Roman de Renard* ; mais la relation entre un animal et un type humain ou un individu restait de l'ordre de la métaphore, tandis qu'elle reçoit ici un fondement nouveau, quasi scientifique par l'analyse de la physionomie.

Cette prétention scientifique s'exacerbe au XIX<sup>ième</sup> siècle, en particulier à la suite des théories de Lavater et de Gall. Un curieux exemple en est donné par un ouvrage publié en 1840 par Herbé (était-ce un pseudonyme ?) sous le titre suivant : *Traité physiognomonique de la tête d'après Broussais, Cabanis, Chaussier, Gall, Georget, Lachambre, Lavater, Lebrun, Michaud, Moreau (de la Sarthe), Porta, Rostan, Spurzheim et Trélat, contenant tous les indices physiognomoniques connus, les caractères des passions, plus de cent cinquante types de vices, d'instincts, de sentiments, de facultés, de professions et de nationalités et environ cent portraits et têtes d'expression*<sup>30</sup>. A l'enflure proprement caricaturale du titre et du propos correspond le caractère caricatural des profils de la planche 4 (fig. 9), soumis aux mêmes variations de la hauteur des

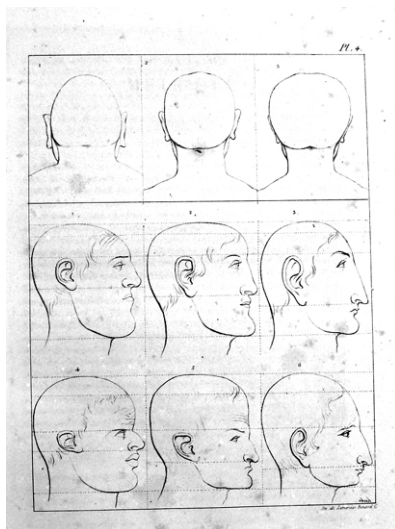


Fig.9:HerbéTraitéphysiognomonique de la tête..., Paris, 1840, pl. 4.

<sup>30</sup> Herbé, *Traité de physionomie de la tête*..., Paris, 1840, VIII + 92 p. in-4, 26 pl. h. t. Herbé est également l'auteur d'une histoire du costume français.

parties du visage dont Dürer avait donné l'exemple, et surtout de toutes les têtes d'expression destinées à illustrer la description des passions et des types ainsi que de presque tous les portraits d'hommes et de femmes célèbres dont les traits permettaient d'autant plus facilement d'induire le caractère qu'ils étaient bien connus par ailleurs (fig. 10) ! D'une façon plus explicite encore, le peintre d'histoire Jean-Baptiste Delestre (1800-1871), surtout connu par la biographie de son maître Gros, consacrait, dans son ouvrage *De la physiognomonie*, paru en 1866, un chapitre à la caricature venant après celui sur l'« expression générale de la face »<sup>31</sup>.

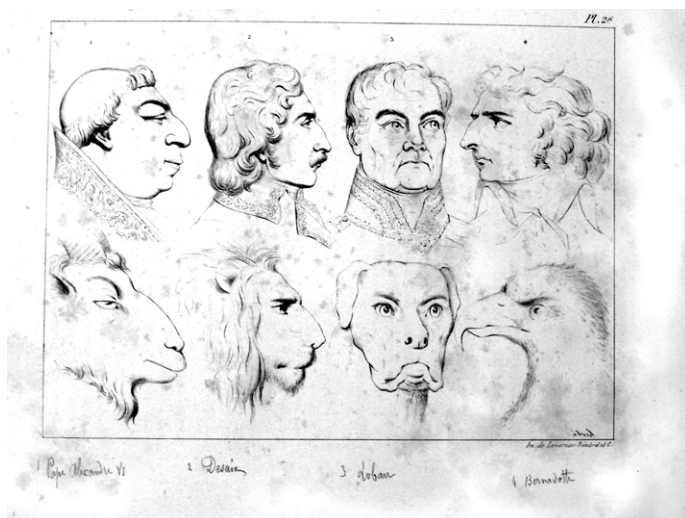


Fig. 10 : Herbé, *Traité physiognomonique de la tête...*, Paris, 1840, pl. 26 (au crayon : Pape Alexandre VI, Desaix, Lobau, Bernadotte).

En 1837, *Le Charivari* avait publié sous le titre de « Galerie physiognomique » une série de caricatures de Traviès ridiculisant certains types sociaux (fig. 11). A la même date de 1840 commençait à paraître un ouvrage collectif en huit volumes dont la publication s'étala sur deux ans, *Les Français peints par eux-mêmes*, suite de portraits confiés à des écrivains célèbres, comme Balzac,

<sup>31</sup> J.-B. Delestre, *De la Physiognomonie. Texte – dessin – gravure*, Paris, Veuve Jules Renouard, 1866, p. 304-309.

et à des illustrateurs aussi réputés que Bertall et Gavarni<sup>32</sup>. Aussi bien les textes que les illustrations possèdent une dimension caricaturale plus ou moins marquée, tout en s'appuyant sur la même croyance pseudo-scientifique en l'existence des types sociaux reconnaissables à la morphologie du corps et à l'aspect du visage (fig. 12 et 13). En fait, ici comme dans l'ouvrage du mystérieux Herbé, la frontière est aisément franchie entre ce qui relèverait d'une



Fig. 11 : Traviès, Galerie physionomique n° 28, « Industriel de bas étage » (Le Charivari, 1837).



Fig. 12 : Bertall, « Le notaire, 1<sup>er</sup> type », ill. de H. de Balzac, *Le notaire*, fascicule de *Les Français peints par eux-mêmes*.

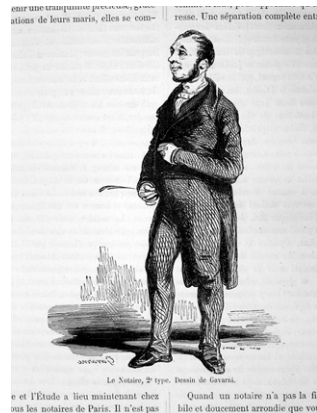


Fig. 13 : Gavarni, « Le notaire, 2<sup>e</sup> type », idem, *ibidem*.

<sup>32</sup> Sur cette publication, voir Ségolène Le Men et Luce Abèles, *Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, RMN, « Les dossiers du Musée d'Orsay », 1993.

observation objective ou sérieuse et la caricature, qui ne s'en distingue que parce qu'elle donne d'un type social, d'un caractère, d'un sentiment passager une représentation particulièrement expressive, avec en général une note satirique, ou, s'agissant d'une passion, parce qu'elle en montre une manifestation extrême. Sans doute la caricature est-elle, au sens étymologique, le portrait d'un individu particulier, mais dans cette conception des rapports entre l'intérieur et l'extérieur, le particulier ne prend son sens que rapporté au général, à une catégorie donnée. Entre portrait individuel et type, professionnel ou social, entre portrait individuel ou type et caricature, les glissements sont inévitables. Un exemple en est donné par l'évolution du portrait de Louvel, l'assassin du duc de Berry, sous l'influence de la gravure illustrant le type du méchant chez Lavater<sup>33</sup>. Un siècle plus tard, les féroces caricatures de juges et d'avocats dessinées par Fabien Launay pour un numéro de *L'Assiette au beurre* en offrent un exemple moins connu : elles avaient pour point de départ des croquis pris sur le vif au Palais de Justice ; mais, anonymes dans la publication, les visages deviennent des types représentatifs d'une profession souvent attaquée par les caricaturistes (fig. 14)<sup>34</sup>.



Fig. 14 : Fabien Launay, « La Justice... informe », page de titre de *L'Assiette au beurre*, n° 126 (29 août 1903). (cf. également planche couleur II)

<sup>33</sup> Voir Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, *Eugène Delacroix. Prints, Politics and Satire 1814-1822*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1991, p. 54-55.

<sup>34</sup> Voir Pierre Vaisse, « Fabien Launay, peintre et illustrateur », dans *Delineavit et sculpsit, Mélanges offerts à Marie-Félicie Pérez*, Lyon, PUL, 2003, p. 221-228.

La peinture d'histoire s'est nourrie des mêmes préoccupations : il n'est que de penser au concours de la tête d'expression fondé en 1759 par le comte de Caylus pour les élèves de l'Académie royale, et qui s'inspirait de la science de l'expression des passions formalisée par Le Brun<sup>35</sup>. Passé l'apprentissage, les peintres d'histoire, dans la conception et l'exécution de leurs œuvres, se heurtaient aux mêmes problèmes et le souci de ne pas heurter le bon goût ou une certaine sensibilité du public ne les empêchait pas de tomber parfois dans la caricature, quand ils ne le faisaient pas intentionnellement. Tel est sans doute le cas de Gérôme lorsque, dans sa *Phryné devant le tribunal* exposée au Salon de 1861, il donna aux membres de l'Aréopage des visages exprimant jusqu'à la caricature toutes les nuances de la lubricité<sup>36</sup>. Si l'on se rappelle le passage du *Laokoon* dans lequel Lessing affirme que le peintre a, contrairement au poète, la faculté de faire voir la beauté d'Hélène, mais qu'il doit s'interdire, contrairement à ce qu'a fait Homère, de montrer les vieillards troyens la contemplant du haut des remparts de Troie, parce qu'on ne manquerait pas de lire dans leurs regards une lubricité incompatible avec la dignité de l'art, on pourrait même se demander si le peintre n'aurait pas eu l'intention de tourner en dérision un tel interdit<sup>37</sup>.

La caricature fut donc étroitement liée à la conception académique de l'art comme une conséquence d'un besoin d'expressivité inhérent à la peinture d'histoire. Elle fut, en cela, moderne autant que le fut cette conception même lorsqu'elle apparut et s'imposa. D'autres auteurs ont également souligné ce lien. Ainsi de Michel Melot, qui écrit que « l'histoire de l'académisme et celle de la caricature sont [...] proportionnelles » ; mais il donne du phénomène une explication différente : « La caricature accompagne l'art académique comme le fou suit le roi et fait rire par contraste »<sup>38</sup>. « Plus la norme est étroite, plus la caricature a de chance de se manifester », ajoute-t-il, et son histoire semble bien en apporter la confirmation<sup>39</sup>. Si elle n'avait été, dans le cercle des Carrache, qu'« un divertissement de rapins »<sup>40</sup>, on pourrait interpréter comme défoulement le fait que beaucoup d'artistes parmi les représentants les plus sévères

<sup>35</sup> Voir Jean Locquin, *op. cit.* à la note 24, p. 80.

<sup>36</sup> Hambourg, Kunsthalle. Sur *Phryné dans la peinture*, voir Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002.

<sup>37</sup> Lessing, 1964, *op. cit.* à la note 28, p. 159-160.

<sup>38</sup> Michel Melot, *L'œil qui rit...*, *op. cit.* à la note 1, p. 25.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*, légende de la fig. 15.

de l'esthétique néo-classique, comme Vincent, Sergel ou Carstens, s'y soient adonnés<sup>41</sup> ; quant aux personnages grotesques et aux scènes parfois grossières qu'aimait à dessiner Puvis de Chavannes, il n'est pas invraisemblable qu'ils aient joué pour lui le même rôle<sup>42</sup>. Avec l'érotisme en plus, les caricatures du jeune Picasso relevaient d'une veine analogue, à une époque où tous ses projets importants ressortissaient à la peinture d'histoire la plus sévère. Mais une telle réaction, bien compréhensible, ne devait pas, en soi, conduire à la rupture avec les normes académiques qui marquerait, vers la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, le début de la modernité en art.

Il serait toutefois pensable qu'elle y eût conduit indépendamment de la volonté de ceux qui la pratiquèrent. Aussi faut-il reprendre le problème de ses liens avec l'art moderne. Mais parler d'art moderne pose un problème de définition qu'est loin d'avoir résolu Kirk Varnedoe dans son célèbre livre *A fine disregard. What makes modern art modern?*<sup>43</sup> Sauf à établir entre les formes d'art qui se sont succédé depuis l'impressionnisme jusqu'à nos jours un principe d'évolution logique ou dialectique qui établirait entre elles un lien nécessaire, on ne peut que constater leur hétérogénéité radicale, de sorte que les quelques rapprochements qu'on a cru pouvoir opérer avec la caricature ne concernent que certaines de ces formes. L'abstraction, en particulier, qui apparut longtemps comme le terme de l'évolution commencée avec l'impressionnisme, n'entretient aucun lien avec la caricature, quel que soit le sens que l'on donne à ce terme.

En général, ces rapprochements concernent l'expressionnisme au sens large ou certains aspects de ce qu'on a pris coutume d'appeler ainsi. Ils sont justifiés dans la mesure où l'on confond caricature avec laideur. Or cette confusion se rencontre déjà chez Lessing et les esthéticiens allemands de l'époque néo-classique qui dénonçaient ainsi toute imitation non idéalisée de la nature. Par un renversement des valeurs, la caricature atteignit son plus haut degré de

---

<sup>41</sup> Voir l'abondante documentation publiée par Bernadette Collenberg-Plotnikov, *Klassizismus und Literatur. Eine Konstellation der Kunst am Beginn der Moderne*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1998. Les idées développées par l'auteur paraissent par contre discutables. Sur Vincent, voir aussi Jean-Pierre Cuzin, « Les caricatures de Vincent », *L'Information d'histoire de l'art*, 1971, p. 91-94 ; sur Sergel, *op. cit.* à la note 4.

<sup>42</sup> Un certain nombre de ces dessins furent publiés dans *Les caricatures de Puvis de Chavannes*, préface de Marcelle Adam, Paris, Delagrave, s.d. [1906]. Voir Aimée Brown Price, « Official Artists and Not-So-Official Art : Covert Caricaturists in Nineteenth-Century France », *Art Journal*, n° 43, winter 1983, p. 365-370.

<sup>43</sup> Kirk Varnedoe, *A fine disregard. What makes the modern art modern?*, New York, Harry N. Abrams, 1990.



considération à l'époque où s'imposait le réalisme. Plus tard, l'accusation de laideur fut portée contre des œuvres figuratives dans lesquelles les formes, en particulier du corps humain, étaient soumises à de provocantes déformations expressives, mais rares sont celles qui entretiennent un rapport quelconque avec la caricature. C'est le cas des figures de juges et de prostituées peintes par Rouault dans les premières années du XX<sup>ième</sup> siècle, deux types sociaux souvent traités par les caricaturistes de l'époque, ou des merveilleux portraits caricaturaux peints par Dubuffet en 1945-1947 et réunis sous le titre *Plus beaux qu'ils croient*. Pour ces caricatures au sens strict du terme, l'artiste adopta une manière qui se voulait inspirée par les dessins d'enfants ou pour les *graffiti* dont s'ornent les murs. Or l'intérêt porté aux dessins d'enfants et aux *graffiti* passe pour avoir été apparenté à celui que suscitèrent les dessins d'aliénés et à celui qui se manifesta au début du XX<sup>ième</sup> siècle pour les objets africains ou océaniens<sup>44</sup>. Il s'agissait dans tous les cas d'une volonté de retour aux origines, à une naïveté que n'avait pas encore flétrie le souffle sclérosant de la discipline académique, donc d'une nostalgie commune à de nombreuses formes d'art moderne. Or un lien est souvent établi entre les dessins pour enfants et la caricature, qui en aurait redécouvert et utilisé la vertu primordiale. L'exemple de Dubuffet serait ici démonstratif s'il n'était pas à la fois singulier et tardif, et si l'on prenait pour argent comptant ses attaques contre l'« asphyxiante culture », alors que sa supériorité de peintre et ses qualités d'écrivain tiennent en fait à l'extrême raffinement de sa culture. Rien chez lui de la virginité supposée des dessins d'enfants, ni des *graffiti* populaires censés porteurs de la même vertu : s'il les imite, ou les pastiche avec un exceptionnel brio, il ne se distingue pas fondamentalement par sa démarche des peintres du XIX<sup>ième</sup> siècle qui pensaient revenir aux origines de l'art en imitant celui du *Quattrocento*.

L'attitude des caricaturistes du XIX<sup>ième</sup> siècle n'est pas fondamentalement différente, lorsque du moins ils s'intéressent aux dessins d'enfants, ce qui n'est pas le cas des grands représentants du genre en France, que ce soit Daumier, Gavarni, Traviès ou plus tard Forain. Les Allemands, comme Wilhelm Busch, en sembleraient plus proches, à condition de confondre les dessins tracés par des enfants (encore faudrait-il préciser de quel âge) avec des illustrations de

---

<sup>44</sup> Sur le rapport entre dessins d'enfants et art du XX<sup>e</sup> siècle (principalement de la première moitié), voir Jonathan Fineberg, *Mit dem Auge des Kindes. Kinderzeichnung und moderne Kunst*, cat. d'exposition, Munich, Lenbachhaus et Bern, Kunstmuseum, 1995 ; sur l'intérêt pour les dessins d'enfant depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003.

livres destinés aux enfants ! La confrontation de deux dessins d'un même caricaturiste, Adolf Oberländer, montre bien comment l'imitation du style supposé d'un dessin d'enfant diffère de la manière adoptée pour un dessin qui se veut amusant et s'adresse à un public enfantin ou populaire : d'un côté le spectacle d'un carrousel familial se reproduisant à la fin de chaque mois lorsque le petit Moritz rapporte son carnet de notes à la maison, dessin censé avoir été tracé par celui-ci dans la marge de son cahier d'écriture, de l'autre une gentille plaisanterie sur la pleutrerie d'un général, dessinée par l'artiste dans sa manière habituelle (fig. 15 et 16).

En réalité, le rapprochement qu'on opère souvent entre caricature et dessins d'enfants ne repose guère que sur l'exemple des histoires en images de Rodolphe Töpffer et sur les chapitres de ses *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* dans lesquels il parle avec éloge des « petits bonshommes » qu'en toute ignorance des règles de l'art, les enfants ou les gens du peuple

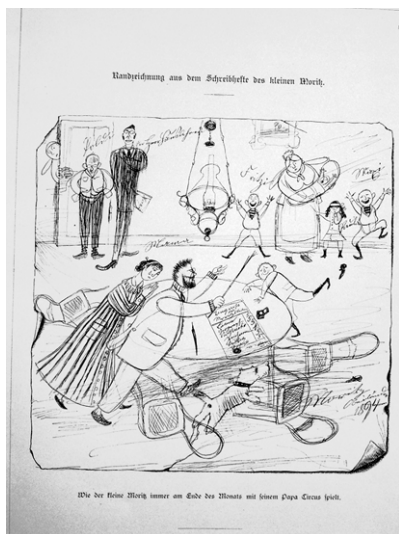


Fig. 15 : Adolf Oberländer, Oberländer-Album, Munich, Braun et Schneider, XI. Teil, s.d., pl. 8 : Randzeichnung aus dem Schreibhefte des kleinen Moritz (Dessin dans la marge du cahier d'écriture du petit Moritz).

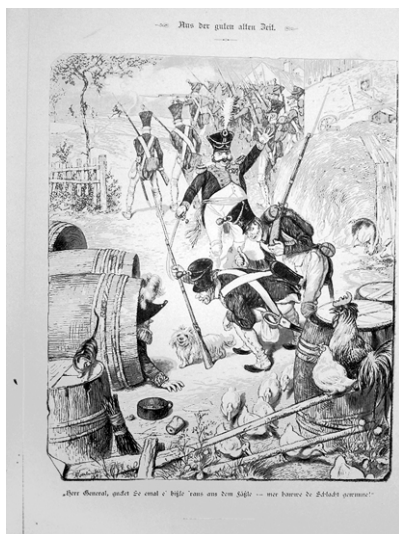


Fig. 16 : Adolf Oberländer, Oberländer-Album, Munich, Braun et Schneider, XI. Teil [s.d.], pl. 29 : Aus der guten alten Zeit (Scène du bon vieux temps).

dessinent sur les murs<sup>45</sup>. Or si la manière qu'il adopte pour les dessins de ses histoires en image se veut proche de celle des dessins d'enfants (avec toutefois des inventions graphiques beaucoup trop savantes pour ne pas trahir l'artiste formé à bonne école), les réflexions sur les « petits bonshommes », qu'il faut prendre, comme d'ailleurs tout le livre, *cum grano salis*, trahissent en réalité une pensée esthétique beaucoup plus traditionnelle qu'on ne l'a dit<sup>46</sup>. S'il admire la fraîcheur d'invention des *graffiti* et des dessins d'enfant, il n'exalte nullement leur maladresse au détriment d'une formation académique qu'il juge au contraire indispensable pour parvenir à la véritable maîtrise, même si le jeune artiste qui la reçoit perd provisoirement, pendant qu'elle lui est dispensée, l'usage de ses dons naturels d'invention. Si l'intérêt qu'il porte à ces dessins témoigne d'une sensibilité nouvelle, elle ne relève en rien, par contre, d'une rupture esthétique ni ne la prépare, et n'annonce en rien l'attitude des artistes qui, au début ou au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle (on pense aux membres du groupe Cobra), cherchèrent leur inspiration dans les dessins d'enfants. Ce qui les attirait dans ces dessins, ce n'est pas ce qui pouvait relever de la caricature, c'est-à-dire de la mise en évidence du ridicule d'un personnage par l'exagération de ses traits – ce à quoi, justement, Töpffer ou Delestre avaient été sensibles dans les « petits bonshommes » et les *graffiti*. Quelques œuvres de Paul Klee feraient exception, mais l'artiste lui-même est trop singulier pour qu'on en tire une conclusion d'ordre général.

Cette dernière remarque pourrait aussi servir de conclusion à l'ensemble des libres propos qui précèdent : face à des réalités complexes et à des termes dont la définition se déplace sans cesse, seul un examen critique des éléments particuliers permet d'éviter les confusions que dissimulent en général les charmes d'une belle synthèse.

Université de Genève

**Post scriptum 1** : le présent article était déjà rédigé lorsque j'ai pris connaissance d'un article publié par Henry Roujon dans *Je sais tout* de juillet 1905 sous le titre « Œuvres sérieuses de Caricaturistes ». L'auteur, secrétaire per-

---

<sup>45</sup> On le trouve également sous la plume de Delestre dans l'ouvrage mentionné *supra*, note 31 ; mais Delestre semble s'inspirer directement de Töpffer, même s'il ne le cite pas.

<sup>46</sup> Voir Pierre Vaisse, « Considérations sur la caricature au début du XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Propos töpffériens*, *op. cit.*, note 16, p. 51-64.

pétuel de l'Académie des Beaux-Arts et ancien directeur des Beaux-Arts, adopte la même définition large de la caricature que les auteurs contemporains, la confondant avec la satire et l'humour et la faisant remonter à la plus haute antiquité ; mais l'originalité du propos réside dans cette constatation que, tout comme les grands peintres ont tous pratiqué la caricature, les caricaturistes pratiquent la peinture et qu'il s'agit de deux activités parallèles. Il illustre son propos par la reproduction de tableaux de caricaturistes contemporains tels que Steinlen, Léandre, Caran d'Ache, Jean Veber, Sem, Forain ou Grün. Il termine en rappelant que Gérôme, défenseur décidé du grand art, admirait le talent des caricaturistes, dont plus d'un, d'ailleurs, était sorti de son atelier. De fait, les tableaux qu'il reproduits – portraits, scènes de genre ou tableaux d'histoire – ressortissent tous à une esthétique aussi traditionnelle que largement répandue à l'époque.

**Post-scriptum 2 :** En 1894, des artistes demandèrent la création d'une section de caricature au Salon de la Société nationale des beaux-arts – à côté des sections de peinture, de sculpture, d'architecture et d'arts décoratifs. La demande fut refusée par la délégation (i.e. le bureau ou le comité directeur) de la Société, qui autorisa par contre l'exposition de caricatures dans la section des dessins (*Procès verbaux des séances de la délégation de la Société nationale des beaux-arts mai 1890-janvier 1898*, Évreux, Charles Hérissé, 1898, p. 224 ; je remercie pour cette information Olivia Tolède, qui prépare une thèse sur la Société nationale des beaux-arts). Ce petit fait illustre bien la considération dont a joui la caricature à la fin du XIX<sup>ième</sup> siècle.