

Paul Gautier, *Le Rire et la caricature*, Paris, 1906.

Alain Deligne & Jean-Claude Gardes

Le livre de Paul Gautier présente un lien évident avec l'article de Gombrich « L'expérimentation dans la caricature » analysé lors d'une séance précédente. Le problème auquel il s'attache en effet pour une grande part est aussi celui de l'expression en art, de la physionomie en caricature. Dans son introduction à l'ouvrage, Sully-Prudhomme établit du reste à partir des thèses de Gautier la distinction entre physionomie stable et physionomie mobile, qui n'est donc pas sans rappeler l'opposition proposée plusieurs décennies plus tard par Gombrich entre traits permanents et aspects transitoires.

Remarques préliminaires

Avant de rendre compte de l'argumentation, nous voudrions d'abord proposer quelques observations. Quelle impression d'ensemble se dégage par exemple à la lecture de ce livre ? Il ne comporte aucune note. Et s'il reproduit certes des images, il n'en tente aucune analyse. Il ne correspondrait ainsi plus à nos attentes scientifiques actuelles. Son questionnement est également daté en ce sens qu'il pose des questions qu'on n'ose plus trop poser aujourd'hui ou qui sont devenues entre temps un peu obsolètes : la caricature est-elle un art ? Ou encore : le caricaturiste qui nous fait rire est-il une personne forcément gaie ? Cela dit, ce livre reste intéressant en soi, ne serait-ce que par la tenue de son argumentation et parce qu'il présente en outre une valeur documentaire indéniable. Il nous renseigne en effet sur le climat social, politique et culturel de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. L'ouvrage de Gautier a aussi le mérite de rappeler à notre mémoire des noms aujourd'hui quelque peu oubliés (de Losques, Heidbrinck, Legrand, Verest-chaguine, Tiret-Bognet), mais à l'époque apparemment aussi réputés que les Forain, Ibels ou Capiello puisque mentionnés à titre égal.

Il y aurait encore une information à exploiter : Bergson, auteur du célèbre *Le Rire* (1900), voulait écrire la préface de ce livre, mais, pour cause de maladie, celle-ci le fut par le susmentionné Sully-Prudhomme. Il serait donc tentant de deviner ce que Bergson aurait bien pu en dire. Mais à défaut de pouvoir y arriver, nous nous contenterons de constater certaines similitudes.

On peut noter par ailleurs que cet ouvrage rédigé à la Belle Epoque, à l'apogée du genre caricatural, prend incontestablement appui sur les études antérieures relatives au comique et à la satire graphique, notamment aux écrits de Baudelaire, qu'il mentionne, et dont il reprend la distinction entre comique significatif et comique absolu¹.

¹ Cf. notamment l'essai „De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques“, paru en 1855, puis remanié en 1857 et 1868.

La structure de l'ouvrage

La table des matières comporte cinq parties. Mais en fait à la lecture, on s'aperçoit qu'il n'y a véritablement que deux parties : l'une, théorique, intitulée « Le comique de la caricature » et l'autre, illustrative, composée de quatre parties, « L'Art de la caricature – Daumier », « Le réalisme de la caricature – Gavarni », « Le pessimisme de la caricature – Forain » et « La caricature et les mœurs », cette dernière partie jouant un peu le rôle d'une conclusion, à valeur documentaire, sur l'époque *Fin de siècle*. Les propos qui suivent se concentrent sur la partie théorique, mais pour la rendre plus parlante, Gaultier lui-même y a déjà intégré de nombreux exemples sur lesquels il revient dans la partie illustrative. La partie théorique s'articule en une courte introduction et en deux chapitres.

Le comique de la caricature

Dès le début de son introduction (pp. 3-7), Gaultier soutient qu'en grossissant nos vices – on aura reconnu ici le procédé rhétorique de l'amplification – la caricature est « un art de la laideur ». Il rappelle à ce sujet l'origine italienne du mot, *carica* (= charge), pour justifier cette amplification, mais aussi pour souligner un premier paradoxe : il peut y avoir des caricatures sans charge, c'est-à-dire sans grossissement démesuré, comme par exemple avec Gavarni ou Forain, lorsque les défauts relevés sont si profonds et redoutables que toute accentuation serait superflue. Autre rappel qui nous semble digne d'être retenu : à l'origine – mais c'est ici l'origine italienne de la *caricatura*, à la fin du XVI^e siècle donc –, il n'y avait pas encore de légende accompagnant le dessin.

La caricature serait donc un art du laid. Mais du fait de cette insistance sur le laid tant physique que moral (au sens ici d'atteinte à la dignité de l'individu), le lecteur risquerait de ne plus saisir le lien entre rire et caricature indiqué par le titre de l'ouvrage. Pour justifier ce lien, Gaultier a recours à un argument quantitatif, celui de la fréquence : si nous ne rions pas toujours, nous rions assez souvent ou même souvent, et cela suffit pour qualifier la caricature d'« art comique ». A preuve *a posteriori* les titres des revues contenant la notion de comique, dont nous reprenons ici le moins familier, le *Chout russe*.

Un certain Victor Courdaveaux suggérait en 1875 dans son ouvrage *Le rire dans la vie et dans les arts* qu'il faut maintenir la barrière qui sépare le caricatural du naturel, l'art de la vie². Gaultier nous semble reprendre cette distinction quand il se demande comment il se fait qu'on puisse rire de turpitudes qui, dans la réalité, devraient nous rendre en fait mélancoliques. Il est ainsi question de « l'innombrable cortège des infortunes [...], qui compromettent les harmonies naturelles et sociales » (p. 6). Compromission de l'harmonie sociale : on aura reconnu la thèse de Bergson, à savoir que nous rions de celui qui met en danger le bon fonctionnement de la société, le rire étant une sorte de

² L'ouvrage est mentionné aussi par Bergson dans sa bibliographie, mais sous un titre légèrement différent : Courdaveaux, *Etudes sur le comique*, 1875.

brimade sociale qui sert à réprimer la raideur³ de l'individu inapte à la vie en société. Quant à l'existence d'un rire mélancolique, nous dirons que la constatation n'est pas nouvelle. Goethe trouvait déjà que les pièces de Molière, *Le Misanthrope* p. ex., « touch[ai]ent à la tragédie ». Et Alfred de Musset s'écriait à propos du *Misanthrope* : « Quelle mâle gaité, si triste et si profonde/que lorsqu'on vient d'en rire on devrait en pleurer ». Ce sont en fait autant de jugements teintés de romantisme.

Mais si rire il y a, même mélancolique, qu'est-ce qui nous fait rire dans la caricature et par quels moyens la caricature y arrive-t-elle ? Telles sont les deux questions auxquelles Gaultier s'attelle dans les deux grandes parties du chapitre « Le comique dans la caricature ». Pour cela, il envisage tout d'abord l'évolution de la caricature à travers le temps, puis thématise les effets qu'elle a sur nous. Gaultier en escompte un gain cognitif en ce qui concerne « l'essence du rire » (formulation baudelairienne si l'on en croit le titre de l'article déjà cité, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques »). A ces fins, Gaultier a recours à la méthode psychologique. Ce qui est d'ailleurs bien dans l'esprit du temps : il suffit de consulter à ce sujet la courte bibliographie que nous donne Bergson⁴ et où dominent justement les approches psychologisantes du rire et de la caricature⁵.

L'évolution de la caricature

Le grotesque

Au début du chapitre I, Gaultier pose d'emblée que plus une caricature est chargée, plus elle nous fait rire. Délaissant l'origine italienne de *caricatura*, il fait remonter la charge au grotesque, garant d'un rire énorme chez Rabelais, Breughel ou plus tard encore Rowlandson. « Tout matériel et dénué d'intentions morales, celui-ci [= le grotesque], parce qu'il ne va pas au-delà de la laideur physique, n'est retenu par aucune considération psychologique. Il est libre par suite d'exagérer sans vergogne [...], de créer des monstres, sans souci du vrai » (pp. 9-10). On retrouve là Baudelaire et sa différence entre un « comique significatif », référentiel, précisément moral et psychologique, et un « comique absolu », amoral, se signalant donc par l'absence de référence à un moment ou à un lieu précis.

Et Gaultier de mentionner démons ou diabolins dans toutes les formes d'art du XIII^e siècle au XVII^e siècle (sculpture, peinture, enluminures), avec l'avantage pour l'artiste de pouvoir représenter toutes

³ Cf. aussi l'utilisation faite après par Gaultier aux pp. 193 et 206 du terme de « raideur », concept proche de celui de « laideur » chez le philosophe.

⁴ Curieusement, c'est seulement dans l'édition de 1924 que Bergson mentionnera Gaultier dans ses ajouts bibliographiques.

⁵ Ici une sélection (rendue telle quelle, selon la manière typique de l'époque d'établir une bibliographie) : Hecker, *Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*, 1873/Kraepelin, *Zur Psychologie des Komischen (Philos. Studien*, vol. II, 1885)/Ribot, *La psychologie des sentiments*, 1896, p. 342 et suiv./Stanley Hall and A. Allin, *The psychology of laughing, tickling and the comic/American journal of Psychology*, vol. IX, 1897)/Lipps, *Psychologie der Komik (Philosophische Monatshefte*, vol. XXIV, XXV)/Heymans, *Zur Psychologie der Komik (Zeitschr. f. Psych. u. Phys. der Sinnesorgane*, vol. XX, 1899)/Dugas, *Psychologie du rire*, 1902/Martin(L. J.), *Psychology of Aesthetics: the comic (American Journal of Psychology*, 1905, vol. XVI, p. 35-118).

les difformités possibles. Ainsi, les multiples *Tentations de saint Antoine* de Cranach, de Schongauer ou encore de Callot n'auraient été qu'un prétexte aux pires extravagances. Remontant très loin dans le temps, il compte aussi au nombre des déformations grotesques les figurines de Tanagra ou les nains et pygmées de l'antiquité. Toujours à la recherche d'un lien avec le rire, il constate : « Si ces créations, qui ne sont reliées au monde véridique que par un fil très lâche, n'ont d'autre valeur que leur excentricité même, il est clair qu'elles ne peuvent être risibles que par là » (p. 15). « Qui ne sont reliées au monde véridique que par un fil très lâche » : pointe ici à nouveau le « comique absolu » de Baudelaire, où l'on s'affranchit de toute contingence, où s'exprime la supériorité, non pas de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature, idée que reprend Gaultier en partie à son compte en affirmant que le rire est alors une « protestation contre la gravité ambiante, revanche de l'humaine faiblesse qu'une trop longue contention fatigue » (p. 11).

La seule déformation des lignes serait si bien ce en quoi consiste le grotesque qu'elle s'applique aussi aux choses. Et Gaultier de mentionner les caricatures de chaumières et de villages de Breughel à Jean Veber. A ce sujet, il relève une prédilection des caricaturistes pour le sujet des *Gras* et des *Maigres*. Breughel, par exemple, outrerait non seulement les anatomies, mais aussi les accessoires : les gens obèses font ainsi plier les chaises sous leur poids. Ce qui est donner toute son importance aux accessoires, qui deviennent alors des caricatures d'objets. Qui dit accessoire, dit principal. Or, ce qui est intéressant ici, c'est que Gaultier nous fasse découvrir une conformité entre l'accessoire et le principal, une sorte d'affinité de ton entre les deux, alors que souvent il y a contraste entre les deux.

Le comique

Mais revenons au principe d'évolution qui guide la réflexion de Gaultier. A la charge pure et simple succéderait ce qu'il appelle « le comique », qui exigerait une observation plus délicate et, partant, « un état plus avancé de réflexion, en raison justement des préoccupations morales qu'il implique et qui le distinguent du grotesque » (p. 19). Le potentiel d'hilarité du comique serait alors moindre « parce que plus curieux des âmes que des corps, il a moins besoin de l'exagération des formes » (*ibid.*).

Pour comparer avec la littérature, il y aurait la même relation entre caricature et grotesque qu'entre comédie et farce. Dans l'évolution constatée, l'exagération caricaturale n'est plus qu'un moyen d'expression physiologique et non plus un pur parti pris, un plaisir en soi et pour soi. On aurait alors à faire à une « modération dans l'excès » (p. 20). Le rire produit n'aurait plus « cette impétuosité instinctive » (*ibid.*)⁶ du grotesque d'un Breughel ou d'un Callot. La caricature de mœurs serait la forme privilégiée de la caricature dite comique (*ibid.*). Elle-même serait susceptible d'évoluer, c'est-à-dire de perdre peu à peu en efficacité risible. Ou selon le langage psychologique de l'époque, elle passerait de la « peinture des défauts de l'intelligence à ceux de la sensibilité et de la volonté » (p. 21). Alors, l'exagération graphique s'amoinerait pour céder la place « à la plus sèche exactitude du dessin » (claire allusion à Forain).

⁶ Encore une réminiscence de Baudelaire qui découvrait dans le grotesque « quelque chose de [...] primitif qui se rapproche beaucoup plus [...] de la joie absolue que le rire causé par le comique de mœurs ».

Gaultier se livre ensuite à quelques réflexions sur le comique de Daumier et de Hogarth. Daumier représenterait « le comique » de la caricature à son maximum d'effet risible. Il ferait un « juste emploi » (p. 21) de la charge, à distance égale de la bouffonnerie et du portrait. Chez lui, les défauts feraient prendre au corps un « pli d'habitudes qui en deviennent le signe » (p. 22), visibles par exemple chez le colérique ou le gourmand. A nouveau, cette observation de Gaultier nous offre une convergence de vues avec Bergson, qui parlait d' « un pli contracté pour toujours » (*Le Rire*, p. 18).

Lors de nos séances sur F. X. Messerschmidt ou sur Gombrich, nous avons déjà été amenés à rappeler une distinction importante en physiognomie, celle entre *pathos* et *ethos*. Indiquons ici une étymologie parlante qui nous fera mieux comprendre ce qu'il faut entendre par *ethos*. C'est en effet la même racine indo-européenne que l'on trouve dans le mot français « gîte », lieu où s'abrite un animal, et qui représente donc un élément de stabilité. En physiognomie, l'*ethos* désignait chez les Grecs les traits permanents d'un individu, à la différence donc du *pathos*, qui ne vaut que pour les expressions passagères des passions. Or, c'est cette distinction que Gaultier semble avoir en tête quand il observe que, malgré l'extrême mobilité de la figure humaine (le *pathos*), notre facies n'en est pas moins « un écriteau que nous portons toujours avec nous » (p. 22) et qui a son expression dominante (*ethos*) : comme l'avait en fait déjà montré Charles Le Brun, en analogie parfois avec le masque des bêtes. Mais ce à quoi nous sensibilise Gaultier est précisément qu'il n'est pas facile de dégager ce trait principal pour l'amplifier ensuite au détriment d'autres traits de caractère (p. 23).

Pour en revenir à Daumier, celui-ci n'emprunterait à l'exagération graphique que le strict nécessaire pour attaquer les ridicules. Aux bourgeois, incarnation de la médiocrité, il prête des corps et des visages bouffis par la sédentarité. Ce serait donc grâce à cette entente entre le milieu et les gestes qu'il « exagère sans fracas » (p. 24). Il en irait de même avec les gens de justice que, dans la tradition physiognomique susmentionnée, il satirise comme des oiseaux de proie. Son comique serait « moral en son fond » (p. 25). Gaultier est ici à nouveau redevable à Baudelaire. Mais il apporte une précision intéressante, car il nous dit que le comique de Daumier serait « matériel de forme » (p. 25). Que veut-il dire par là ? En fait, que son dessin suffit à lui seul à révéler des situations sans le secours d'aucune explication verbale, laquelle ne serait alors plus que quelque chose de « plaqué » (p. 26). La série des *Baigneurs* illustrerait très bien ce cas de figure.

Quand il aborde Hogarth, Gaultier reste dans la tradition de Baudelaire, mais du Baudelaire qui envisageait des rires nationaux⁷. Gaultier parle en effet d'un « génie anglais », exigeant une charge plus outrancière. Ce qui se voit aussi chez ses successeurs immédiats comme Rowlandson, Cruikshank ou Gillray. Et de mentionner aussi les « pantomimes de leurs clowns », à nouveau une réminiscence baudelairienne (« l'Essence du rire » évoquait une pantomime anglaise, attraction de foire à Paris, et jugée représentative du « comique absolu »). Dans *Le Mariage à la mode* de Hogarth, Gaultier voit des « moralités en image » (p. 27). Chaque détail révélerait sa volonté de nous corriger, les mauvaises mœurs représentées se châtiant d'elles mêmes. Mais comment se fait-il que ces séries moralisatrices, si elles sont si explicitement didactiques, puissent cependant nous faire encore rire ? C'est que Gaultier y découvre justement un grotesque minimal, une « pointe de grotesque » (p. 27). L'on aurait ainsi à faire à un comique plus violent que celui de Daumier.

⁷ Au sens weberien d' « idéal-typique » (cf. Alain Deligne, « Essentialisme et relativisme : la problématique baudelairienne du rire », *Ridiculous*, n° 7, Brest, 2000, pp. 49-58).

Que se passe-t-il quand le caricaturiste veut exprimer toute la palette des sentiments ? Son dessin ne suffisant alors plus, il aura alors recours à la légende. Conséquence : le comique du dessin s'atténue, comme on peut le voir avec Gavarni (p. 29). Gaultier constate alors ce que nous appellerons une littérisation de la caricature. Pour passer aux nuances et détours du cœur, aux hypocrisies du sentiment, l'auteur de légendes doit se mettre à psychologiser. Gavarni, dont Gaultier dira par la suite (p. 154) qu'il était l'auteur de ses légendes (à la différence donc de Daumier), nous livrerait ainsi une peinture de « mœurs sentimentales », sans grossissement caricatural. Ses œuvres « ne sont des caricatures que par la légende » (p. 30), qui est alors porteuse d'un comique très modéré, « intérieur et verbal » (*ibid.*). L'observation est pertinente, car s'il est vrai que les œuvres de Gavarni ne nous semblent plus vraiment risibles, nous en attribuons la cause au fameux phénomène de la prescription : au-delà d'une certaine limite temporelle, on ne ritait plus comme avant. Ce qui paraît ici exclu, car les explications avancées sont encore quasi contemporaines des œuvres commentées.

Au terme d'une psychologisation de plus en plus sérieuse des contenus, la caricature serait devenue un décalque de la réalité, comme on peut le voir chez les Forain, Hermann Paul, Steinlen, Ibels, Heidbrinck, Legrand, avec une tendance à nous tirer vers le bas. Et « nos modernes humoristes » (p. 32) ne nous feraient plus rire du tout : que l'on pense aux « satisfaits » de Forain ou aux ouvriers alcoolisés d'Heidbrinck et Ibels. Tout au plus peut-on encore réagir par un « mince sourire » (p. 31). Ce serait l'effet de vérité, donc une trop grande proximité avec la réalité, qui nous empêcherait de rire (pp. 33-34). On aurait à faire à « des tranches de vie » (p. 30), expression en provenance d'ailleurs de la littérature naturaliste.

Le principe d'exagération

Au terme de cette analyse de l'évolution du comique de la caricature qui tend à prouver que l'exagération est la seule cause des « succès d'hilarité que remporte la caricature » (33), Gaultier en vient à s'interroger sur la notion d'exagération. En quoi peut bien consister une exagération ? Gaultier cite la *Poétique* d'Aristote : « Quand on représente des personnages par l'imitation, on doit nécessairement les peindre en meilleurs que nous ne sommes, en pires ou semblables » (p. 34). Normalement, ce passage permet de faire la différence entre tragédie (personnages supérieurs) et comédie (personnages inférieurs), les « semblables » représentant la moyenne des hommes. Curieusement, Gaultier dégage de ce passage deux sens du terme « exagération » : l'un, au sens d'idéalisation, qui n'aurait alors rien de gai (p. ex. les madones de Raphaël) et l'autre, au sens de rabaissement, lequel serait alors risible. La caricature serait donc bel et bien un art de la laideur que Gaultier assimile sans autre forme de procès à un art de la satire, une caricature étant une « satire dessinée » (p. 35). Et une preuve *a contrario* est que le satiriste, comme le caricaturiste, ne se départit jamais d'un idéal. Il ne s'agit donc pas pour lui de se complaire dans le mal, mais il ne rabaisse que « pour mettre mieux en évidence ce qui sépare de l'idéal rêvé » (p. 35). Jouerait ici le principe de la contrepartie : Callot ne peindrait les misères de la guerre que par amour de la paix, de même qu'Erasmus n'a fait l'éloge de la folie que « par respect pour la sagesse » (p. 37).

Mais comment, dans un contexte de réalisme et de naturalisme l'intention satirique arrive-t-elle encore à se signaler (p. 38) ? En fait, – et là rien de nouveau –, soit par l'exclusion de ce qui n'est pas utile, soit par l'exagération de ce qui est important.

Après donc le problème des moyens mis en œuvre, celui du lieu : où se trouve la satire ? On l'a vu : chez Gavarni, dans le dialogue, et chez Forain plutôt dans le dessin. Et la « méthode d'omission » (p. 39) de ce dernier serait en fait tout aussi expressive que la charge grotesque, bien qu'elle n'ait pas le

même résultat comique. On aurait encore d'autres exemples de « retranchements » (*ibid.*) pour la caricature d'individus avec les Sem, De Losques et Capiello (pp. 40-41). Dans les scènes de mœurs ou dites de mésaventures à la Caran d'Ache ou à la W. Busch, on aurait également de la satire, toujours donc au sens de rabaissement, et Gaultier y voit du « comique de situation » (p. 41), reprenant ainsi une catégorie bergsonienne.

Alors qu'elle semblait assurée sur le mode fréquentatif, Gaultier revient sur la relation entre caricature et rire, mais pour en pointer maintenant les exceptions : *L'ordre règne à Varsovie* de Grandville ne ferait ainsi pas rire. En un tel cas, l'absence de gaité est mise sur le compte de la rancune, de l'humeur noire (et Gaultier de multiplier les exemples, entre autre celui d'Hogarth, qui serait ainsi mort « de chagrin », [p. 43]).

Le spectateur et le rire

Dans le Chapitre II, Gaultier reprend le tout, mais cette fois-ci non plus du point de vue d'une esthétique de la production mais, pour parler avec l'Ecole de Constance, du point de vue d'une esthétique de la réception. Souvenons-nous qu'à propos des procédés de simplification acceptés en règle générale par le public, Gombrich mettra lui aussi l'accent sur ce qu'il appelle « la part du spectateur » (cf. la note de lecture sur « L'expérimentation dans la caricature » publiée également sur le site).

L'exagération comme anesthésique émotionnel

Pour que le pitoyable puisse être quand même transformé en plaisanterie, il faut « une certaine complaisance de la notre part » (p. 44). Gaultier recourt alors à l'argument de la fiction : notre rire serait en effet facilité du fait que nous avons à faire à une représentation. Ce que représente la caricature, qu'elle soit grotesque ou non, est certes horrible, mais ce n'est qu'une image. Et Gaultier de montrer que cet élément fictif est en fait la condition de tout art. Pour imposer le silence à notre sensibilité, il faut que l'exagération vienne « marquer la laideur d'un sceau complémentaire d'irréalité » (p. 46). A la recherche de l'argument définitif, Gaultier se montre grossièrement machiste : les femmes, trop sentimentales, seraient fermées à l'ironie, parce qu'elles croient que ce qui est représenté est bel et bien arrivé ! Et une preuve supplémentaire serait l'absence quasi totale de femmes caricaturistes (il n'en connaîtrait qu'une, Mme Lamy, mais c'est la sœur du caricaturiste Albert Guillaume ! [p. 46]). Alors que pour les hommes, plus la charge est outrée, dissipant toute velléité d'examen de conscience, plus ils y voient « un motif de se tranquilliser » (p. 47), qui ne fait plus obstacle au rire. Gaultier argumente alors *a contrario* avec Charcot : en nous dévoilant l'origine morbide du célèbre mascarón grotesque à visage humain de l'Eglise *Santa Formosa* de Venise, le spécialiste de l'hystérie nous ferait revenir au réel. Le diagnostic qu'il établit est en effet un « hémispasme glossolabié » ([p. 48] = une hémiplégie faciale)⁸. Confrontés aux symptômes d'une vraie maladie, nous ne ririons plus. Le même problème se poserait avec les représentations du diable qui ne devinrent un objet de risée qu'à partir du moment où diminua la croyance en l'intervention sensible de ce dernier.

⁸ Nous donnons la référence exacte : J.-M. Charcot et Paul Richer, *Les Diffformes et les malades dans l'art*, Paris, Lecrosnier et Babé, 1889.

L'exagération doit donc être assez fantaisiste pour nous éloigner de la réalité, mais pas trop, sinon nous retombons dans le grotesque qui nous fait perdre le contact avec le réel⁹. S'impose donc la notion classiciste de « vraisemblance » (p. 49). Mais on a abouti entre temps à un paradoxe : la caricature nous empêcherait de la prendre trop au sérieux tout en nous invitant à croire en elle. La solution proposée est qu'elle se doit donc de nous donner l'illusion du réel ; mais ce sera une illusion qui se juge elle-même : « La réalité enlaidie est une laideur irréaliste » (p. 50). Et nous spectateurs, nous serons dans un état de demi-illusion. L'exagération agira alors comme un « anesthésique émotionnel » (p. 51), sans lequel il n'y aurait pas de rire possible, bien dans l'esprit de Bergson, pour lequel il fallait que le rire soit intellectuel, c'est-à-dire exclusif de tout sentiment (de pitié avant tout).

La disparition du rire face aux vices profonds de l'âme

Un autre élément favorisant le rire résiderait dans le fait que l'exagération graphique s'accommoderait le mieux de défauts superficiels ou de vices élémentaires, l'immunité affective étant affectée quand on verse dans l'horrible, ainsi dans certains *Caprices* de Goya.

Ces deux raisons réunies font que les inventions dites énormes des grotesques qui nous transportent dans un monde fantastique où les chaumières parlent ou ont par exemple des yeux, nous procurent l'impression de *comique absolu* (sans guillemets à la page 54!)¹⁰. Mais ce sont des vices de forme et non pas des tares de l'âme. Nous autres humains ne sommes pas entachés d'aussi « hyperboliques laideurs » (p. 54). Retour donc à Daumier, Gavarni et Forain, mais pour signaler encore plus chez les trois dessinateurs la disparition progressive du comique, car ce qu'ils dépeignent, ce sont précisément des vices profonds (p. 56), des vices de l'âme, qui corrompent l'individu et toute la société.

Le rôle de l'amour-propre dans le déclenchement du rire

Dans l'exagération caricaturale, c'est une dose de ce que Gaultier appelle « fantaisie » qui nous met donc dans la position requise, préliminaire, de l'hilarité. Mais il faut ici bien distinguer la condition de la cause, car la cause plus précise du déclenchement du rire n'est pas la laideur, mais l'enlaidissement (p. 58).

Une condition de ce plaisir qu'est le rire est en effet que notre « amour-propre » y soit mêlé (p. 58). C'est que nous nous comparons avantageusement à la misère représentée. La notion vient évidemment de la moraliste française du XVII^e siècle (La Rochefoucauld est d'ailleurs mentionné à la page 198), et dont on a pu par le passé souligner l'aspect d'« anthropologie négative ». Caprice de l'exagération et complaisance de notre égoïsme naturel iraient de pair. Ce dernier agirait comme un « philtre d'oubli » de la triste réalité. Et il est à nouveau question d'un « stupéfiant émotionnel » (p. 59).

Le contraste entre misères figurées et idéal est ce qui soulève l'indignation du caricaturiste. L'importance donnée au motif de l'indignation mérite d'être soulignée en raison de l'actualité encore

⁹ Gaultier précise en passant que les bornes du réel et de la « fiction » sont fluctuantes et dépendent du public auquel les caricatures s'adressent. « Il est plus facile de faire rire les enfants que les adultes, les ignorants que les gens instruits » (p. 49).

¹⁰ Curieusement, alors qu'on serait en droit de l'attendre mentionné ici, le nom de Baudelaire n'apparaît pas. La seule et unique fois où il apparaît, c'est à propos d'une caractérisation de Daumier : « Il a un talent d'observation tellement sûr, écrivait Baudelaire en parlant de Daumier, qu'on ne trouve pas chez lui une seule tête qui jure avec le corps qui le supporte », (p. 120).

brûlante de cette question (cf. sa thématisation radicale récente par Franz Hessel et les insurrections des jeunes consciences de Wall Street à Athènes).

Naturellement, il ne faut jamais négliger ce généreux mouvement de la part du caricaturiste, mais c'est bien la dégradation qui décide du rire. Lui comme nous, nous mesurons l'ampleur de la « chute » (p. 60), terme théologique en provenance de Baudelaire. L'ange ne connaît pas le rire. C'est donc un « sursaut d'amour-propre » (*ibid.*) qui provoque l'hilarité. L'abaissement ne concernerait que les humains. On ne rit pas en effet des objets, si ce n'est que lorsque le caricaturiste leur prête un visage humain. Bergson l'avait dit à sa manière : l'objet inanimé ne fait pas rire en soi, mais pour une « ressemblance avec l'homme, par la marque que l'homme lui imprime » (*Le Rire*, p. 3). De même, les animaux ne nous divertissent que lorsqu'ils singent l'humanité, élevés à la dignité humaine, lorsque ce sont des hommes « circésisés » ou bestialisés et non des bêtes « transformées » (p. 63). Les dragons de Chine, quant à eux, nous surprennent, mais ne nous invitent pas à rire.

Quand Gautier passe à la caricature politique individuelle, il retient ce même principe psychologique d'explication, cet hommage indirect que font donc à notre amour-propre les personnalités haut placées, mais rabaissées, le rire provoqué étant d'autant plus violent et aigre que la personne est célèbre (p. 64).

Conclusion

Gautier termine son essai introductif en pointant les « bassesses » et la « grandeur » du genre caricatural (pp. 67-71). Les bassesses, qu'illustre notre méchanceté à rire des misères d'autrui, ne s'expliquent que par l'empressement que nous mettons à tenir pour irréelles les difformités représentées. La grandeur, elle, renvoie à notre besoin d'idéal, d'un critère pour juger les imperfections du monde, lequel flatte notre amour-propre. Le rire caricatural, à la fois noble et pervers, « n'est donc en soi ni tout à fait bon, ni foncièrement mauvais, comme l'orgueil d'où il dérive et dont il témoigne » (p. 69).

Remarques additionnelles

Gautier s'est livré avec beaucoup de nuances à une réflexion sur les différents procédés d'hyperbolisation allant du risible intérieur, par défaut, au grotesque qui se manifeste par l'excès. Il a même été jusqu'à proposer des formules paradoxales comme la « sobriété dans l'outrance » (p. 139). Tous les degrés possibles d'exagération ont été pris en considération (existe-t-il par exemple une satire sans exagération ?). La question du rapport entre satire et idéal a été également abordée. Ainsi que celle du rapport entre satire et fiction.

Il nous resterait encore à préciser la tonalité générale du livre. Le titre du chapitre IV consacré à Forain s'intitule « Le Pessimisme de la caricature ». La notion revient aussi plusieurs fois dans le chapitre consacré à la caricature contemporaine (pp. 195, 219, 229-230 par exemple). Ce n'est sûrement pas un hasard que le livre ait été dédié à Théodule Ribot. Celui-ci, après des gens comme Foucher de Careil ou Challemel-Lacour qui avaient introduit A. Schopenhauer en France peu avant, avait en effet consacré un bref ouvrage au pessimiste de Francfort en 1874¹¹. Or, le livre de Gautier

¹¹ Théodule Ribot, *La philosophie de Schopenhauer*, Paris, Germer-Baillière, 1874. Cf. l'ouvrage de René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979.

s'en ressent pour ce qui est de la noirceur caractérisant les années 1880. Pour Ribot, l'essentiel du système schopenhauérien consiste en la Volonté, qui a « une tendance aveugle à vivre, à produire, à perpétuer la vie ». Ribot rappelait également sa métaphysique de l'amour, lequel ne serait qu'une brutale manifestation de la physiologie. On en aurait un écho direct dans le thème, abordé par Gaultier, de la « muflerie » concernant les rapports de l'homme à la femme chez Forain, la muflerie étant, selon Gaultier, un « néologisme que Forain a mis en circulation » (p. 184). Le troisième chapitre de l'ouvrage s'intitule « Le réalisme de la caricature ». Le lien s'impose donc entre pessimisme, réalisme et naturalisme. C'est du moins ce que l'on pourrait constater dans le domaine de la littérature contemporaine qui, selon Gaultier, a déteint sur la caricature.

Pour apprécier à sa juste mesure l'écho que peut encore avoir le livre de Gaultier, il ne serait peut-être pas inutile de le comparer à certains résultats de la recherche ultérieure. Il a déjà été noté à plusieurs reprises l'influence que Gaultier a pu exercer sur les travaux de Gombrich lorsqu'il s'interroge sur le passage du grotesque au comique, lorsqu'il distingue « facies » et « mobilité de la figure humaine », lorsqu'il insiste sur le rôle du spectateur. En ce qui concerne Daumier, on peut se reporter au livre de Ségolène Le Men, *Daumier et la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008, qui défend également la « justesse » de Daumier ainsi que « L'ardeur mesurée » (p. 130) de son dessin. Pour ce qui est de Forain, une des principales spécialistes actuelles, Florence Valdès-Forain, serait d'accord avec Gaultier pour souligner cet esprit « de soustraction », qui caractérise le mieux sa démarche graphique. A propos de Daumier et de Gavarni, Gaultier a posé parmi les premiers avec autant de force la question du rapport entre image et texte, entre dessin et légende : on sait que cette problématique ne cesse d'interroger les chercheurs d'aujourd'hui.

Paul Gaultier se trouve à la croisée de différentes orientations intellectuelles, entre autres celles de La Rochefoucauld, Baudelaire, Schopenhauer et Bergson. C'est de ce dernier qu'il dépend sans doute le plus. Mais l'application qu'il fait du bergsonisme est judicieuse, vu le nombre d'exemples donnés. Et il y a toujours une grande satisfaction à vérifier qu'une théorie s'applique. Par ailleurs, Gaultier est tout à fait capable de défendre des idées fortes. Ainsi en va-il de la mise en avant de la fiction comme condition de réussite pour une bonne compréhension de l'exagération caricaturale. À une époque où en France le concept de fiction est sans cesse à nouveau problématisé (sous sa forme limite d'autofiction), l'argument en faveur de la fiction nous semble digne d'être pris en considération. Certes, le machisme de Gaultier, révélé à cette occasion, peut faire sourire. On n'en sera pas moins sensible au thème de la fiction sécuritaire qui reste entièrement valable. Afin de comprendre comment fonctionne le comique, nous pensons avec Gaultier qu'il faut en examiner l'expression la plus consciente, qui est le comique artistique. Selon Bergson par exemple, le comique était essentiellement inconscient : celui qui tombe n'a pas voulu nous faire rire. Pour Gaultier au contraire, il faut, dans la caricature, que le comique se signale comme tel. Il doit pour ainsi dire comporter un élément réflexif, qui est comme une annonce ou un commentaire. La caricature est trop souvent menacée d'être rabattue sur le réel, surtout si elle est violente. Si l'on prend l'exemple opposé du tragique, on sera sensible aux mêmes conditions de fictionalisation. On peut par exemple oublier le caractère fictif d'une tragédie, mais on se mettra alors à verser des larmes. A cette occasion, souvenons-nous de Shakespeare qui plaçait des intermèdes comiques aux moments les plus pathétiques de ses pièces : n'était-ce pas une manière de sauvegarder la fiction ?

Lorsqu'il évoque le comique, Gaultier parle toujours de satiristes ou de caricaturistes. Il mentionne certes une fois « nos modernes humoristes » (p. 32), mais la notion d'humour semble lui être étrangère, ou tout du moins n'est nullement analysée dans son rapport à la satire. En revanche, il est question à plusieurs reprises d'ironie - il voit en Gavarni un fin ironiste -, sans que ne soit proposée là aussi une clarification terminologique. C'est en ce sens peut-être que son ouvrage semble quelque peu daté. Il en va de même lorsqu'il s'interroge sur le caractère artistique de la caricature, le débat étant encore posé en termes traditionnels, celui des propriétés formelles. Ces quelques remarques critiques ne peuvent toutefois occulter la grande pertinence globale des propos de Paul Gaultier.
