

Marta Sironi, *Ridere dell'arte. L'arte moderna nella grafica satirica europea tra Otto e Novecento*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2012, 281 p., 24 euros.

L'ouvrage de Marta Sironi rassemble les résultats d'une recherche pluriannuelle menée par l'auteure en collaboration avec le centre APICE (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) de l'Université de Milan. Développée à partir d'un projet de catalogage et de déchiffrement des images composant le fonds Marengo acquis par le centre de recherche, l'enquête comportait un riche *corpus* de revues illustrées européennes - dont la plupart satiriques - éditées entre la seconde moitié du XIX^e et le XX^e siècle qui, dans ce livre, dialoguent dans une perspective internationale et interculturelle.

L'objet de l'analyse menée par Marta Sironi est en effet d'interroger la façon dont la satire imagée est à la fois actrice et spectatrice du changement que la notion d'art a subi, en Europe, à partir de la moitié du XIX^e siècle grâce au développement de la notion de modernité. L'hypothèse à la base de l'argumentation est que la caricature constituerait un système artistique parallèle à la production officielle, capable de réfléchir problématiquement, à travers le rire, aux nouveaux procédés de production et de réception des œuvres d'art introduits par le développement de la société de consommation. Le focus est porté sur le quadrilatère Italie-Angleterre-France-Allemagne ; la perspective est comparatiste, dans la mesure où émerge la présence d'un véritable réseau esthétique où modèles iconographiques, grilles interprétatives et procédés graphiques sont partagés. Les échos d'un pays à l'autre sont mis en relief et discutés à partir de nombreux exemples illustrés : si une centaine d'images en noir et blanc accompagnent le texte, un dossier hors-texte contenant des reproductions en couleur d'excellente qualité montre, une fois de plus, l'assimilation par la caricature de techniques de reproductibilité de plus en plus performantes, polarisant de manière percutante le binôme entre expérimentation visuelle d'une part, critique des arts contemporains à travers leurs propres moyens, d'autre part.

L'analyse s'inscrit ainsi dans la perspective historique théorisée par Werner Hofmann, dans la mesure où la satire imagée y est conçue à travers le rapport dialectique et instable que celle-ci instaure avec les hiérarchies esthétiques officielles au fil des siècles. Subordonnée, au moins conceptuellement, à l'art « majeur » et à ses genres codifiés, la caricature manipulerait néanmoins les codes expressifs imposés par l'Académie pour des visées explicitement contestataires, comme le montre la première partie du livre consacrée aux rapports entre satire et beaux-arts à l'âge moderne.

Le passage de la peinture à la caricature est fourni par la production anglaise du XVIII^e siècle. De *l'Analyse de la beauté* de Hogarth aux dessins de Gillray, les artistes anglais auraient vu précocement dans la graphique satirique l'espace métaphorique où revendiquer leur propre autonomie sociale et artistique : le cas du *Cauchemar* du Füssli, abordé dans un court dossier analytique, montre en particulier comment un genre « noble » comme la peinture aurait fourni à la caricature politique et sociale un motif fécond qui, souligne l'auteure gravures à l'appui, fut largement exploité en Europe entre 1848 et le début du XX^e siècle. Il s'agit d'un rapport à la fois parodique et inventif à l'égard de modèles iconographiques « sérieux » qui atteint néanmoins sa formulation la plus achevée dans la France du XIX^e siècle.

La démarche diachronique et synchronique adoptée par Marta Sironi aborde ainsi le débat sur l'art contemporain à travers l'expérience des Salons caricaturaux, menée, notamment, à travers la petite presse parisienne. La reformulation satirique de l'exposition de beaux-arts est d'abord envisagée dans le panorama français. Dans ce contexte, la caricature se donne à lire comme un outil expressif capable d'amplifier - tout en les détournant - les stratégies commerciales mises en oeuvre par la presse périodique afin de promouvoir et vulgariser l'art contemporain. Le parcours qui mène du premier Salon caricatural publié par *le Charivari* en 1843 aux planches de Vallotton pour *le Rire* des années 1890 suit la grandeur et la décadence d'une institution avec son public bourgeois, son marché d'art naissant, ses célébrités (Courbet en premier lieu). Lorsque le modèle est exporté à l'étranger, il est adapté aux contextes nationaux de réception : dans le jeune royaume d'Italie, c'est

surtout Casimiro Teja qui se gausse des valeurs de noblesse et d'unité prônées par l'art officiel autour de 1880 ; en Angleterre, la portée à la fois désacralisante et commerciale de l'expérience française est rénovée de manière plus autonome, comme le montre l'exposition caricaturale *The Artistic Joke*, mise en place par Harry Furniss, crayon célèbre du *Punch*, en 1887.

Ces deux moments font fonction de prémisses au débat sur l'art au XX^e siècle, auquel est attribuée une place importante. Dans la deuxième partie où il est surtout question de la satire contre les avant-gardes entre la fin du XIX^e siècle et les années 1930, la caricature se montre capable de capter le développement de formes de réception artistique supplémentaires, l'art ayant atteint les domaines de l'architecture, des arts décoratifs ainsi que la publicité. L'esthétisation de la vie quotidienne serait donc au cœur de la critique des dessinateurs, comme en témoignent les planches de George du Maurier contre les Pré-Raphaélites publiées dans le *Punch* vers la fin des années 1860, mais c'est surtout à Munich que le langage visuel du *Jugendstil* - Art nouveau - est assimilé et réinventé ironiquement. Les revues *Jugend* et *Simplicissimus* deviennent ainsi, à leur tour, des modèles pour une production italienne renouvelée grâce à la fondation, en 1900, de la revue *Italia ride* par le peintre et caricaturiste Augusto Majani. Véritable 'Jugend italien', le journal aurait alimenté avec d'autres feuilles satiriques illustrées, telles que *Fantasio* et *Ars nova*, une critique commune à l'égard d'un art asservi aux lois de la mode et de la réclame. En France comme en Angleterre, critique artistique et sociale se mêlent, au tournant du XX^e siècle, grâce à des dessinateurs du rang de Beardsley ou de Jossot, ainsi qu'à des revues telles que *The Yellow Book* et *L'Assiette au beurre*, où la caricature mesure l'impact des nouveaux paradigmes esthétiques sur les traditions bourgeoises. Toutefois, ce n'est que sous la nouvelle vague moderniste des années 1920, caractérisée notamment par la diffusion du rationalisme, que le débat esthétique prend progressivement un tour politique. La situation italienne est de ce point de vue exemplaire. Marta Sironi souligne dans quelle mesure les caricaturistes se montrent sensibles aux paradoxes d'un art investi par l'avènement de la société de masse d'un côté, soumis à des attentions croissantes de la part du pouvoir central qui souhaite s'en servir pour assurer son contrôle idéologique sur le peuple, de l'autre. Des journaux tels que le *Guerin Meschino*, l'*Italia letteraria*, la *Fiera letteraria* et le *Perseo*, animent ainsi une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes en opposant l'*Ottocento* au mouvement du *Novecento italiano*, expression de l'esthétique fasciste. Dans le cadre d'un débat où les expositions publiques, telles que la *Quadriennale* de Rome et la *Triennale* de Milan, jouent à nouveau le rôle de vitrine périodique pour l'art officiel et d'interlocuteur privilégié pour les caricaturistes, le procédé favori des dessinateurs est le pastiche que l'on trouve, par exemple, dans les satires adressées par Aldo Mazzaa contre Mario Sironi, fondateur du *Novecento italiano* et peintre fasciste, dont le style monumental et géométrique était considéré comme grossier, matrice de *brutte figure*. Cependant, la rencontre originale entre tradition et modernité serait ailleurs, à savoir au cœur des revues *Il Selvaggio*, dirigée par Mino Maccari, et *L'Italiano*, animée par Leo Longanesi : ce seraient celles-ci, souligne l'auteure, qui inaugurent un chemin nouveau dans le panorama italien de l'époque, la critique anti-moderniste étant en même temps le véhicule d'expérimentations formelles entre texte et image.

Dans la dernière partie, l'axe thématique croise l'axe chronologique. Si la période envisagée est toujours la même, la caricature y est analysée à travers les motifs iconographiques récurrents et les stratégies expressives élaborées pour analyser les arts contemporains. Ainsi l'image satirique contribuerait à élaborer – tout en les déconstruisant – types et clichés de l'époque: artistes, marchands, collectionneurs et public deviennent les cibles privilégiées d'une critique systématique, et de dimensions européennes, à l'égard du système des arts et des changements sociaux et politiques au tournant du XIX^e au XX^e siècle. La satire contre les premières expositions publiques côtoierait ainsi une critique des avant-gardes proche des franges conservatrices de la société tout en contribuant indirectement à la guerre déclarée contre l'art "dégénéré".

Le point d'orgue de l'analyse de Marta Sironi consiste à montrer que la réflexion menée à coups de crayon au sein de la production satirique internationale vise, dans une dimension plus générale et théorique, les principes fondateurs du geste de création esthétique : les notions d'art et

de beauté. Dans cette perspective, la caricature puiserait dans le répertoire traditionnel - d'où par exemple le *topos* du duel allégorique entre écoles artistiques adversaires - d'une part ; par le biais de stratégies novatrices, elle réussirait à montrer en quelques traits synthétiques l'apparition de nouveaux paradigmes, conséquence de l'avènement des mouvements modernistes, d'autre part.

En se nourrissant de ses ennemis pour mieux les démolir, la satire imagée ferait ainsi de ses contradictions intrinsèques la marque de sa spécificité artistique : en visant les arts légitimés pour cibler les préceptes qui les inspirent et les pouvoirs qui les défendent, elle n'hésiterait pas, en même temps, à attaquer ce qui est perçu comme « nouveau », un « nouveau » sous lequel se cacheraient l'égaré de valeurs symboliques dont la société contemporaine serait la victime et duquel sauraient profiter les régimes totalitaires du *Novecento* européen. Dans le cadre de ce parcours intense entre deux siècles, la caricature présenterait, en outre, toute sa complexité dans ses allers-retours entre critique et autoréflexion, dans la mesure où l'adoption de procédés expressifs efficaces pour déconstruire l'adversaire est accompagnée d'un dialogue constant entre tradition iconographique et actualité internationale capable de donner lieu à reformulations esthétiques et thématiques constantes. Tout en dirigeant ses attaques dans tous les sens, elle n'arrêterait pas en fin de compte de s'interroger soi-même.

Michela Lo Feudo