

## *La notion de caricature dans l'Antiquité*

Sous la direction d'Anne Gangloff, Valérie Huet et Christophe Vendries. PUR 2021. 232 p.

Note de lecture de Laurence DALMON

L'ouvrage rend compte de journées de recherche (8-9 octobre 2015) ayant rassemblé à l'Université Rennes 2 des hellénistes et latinistes, historiens, archéologues ou philologues. Il se compose d'une introduction générale, suivie de huit contributions réparties en deux sections et d'une synthèse conclusive confiée à Laurent Baridon, professeur d'histoire de l'art contemporain, spécialiste de la caricature visuelle.

Dans l'introduction générale (p.9 à 21), les directeurs du volume constatent l'absence d'ouvrage récent consacré au thème de la caricature dans l'Antiquité, carence bibliographique qu'ils attribuent à la globale réticence des Antiquisants à manipuler un concept jugé anachronique et trop connoté à leurs yeux.

Pourtant, si le terme même de caricature est absent du vocabulaire antique (puisqu'il apparut en Italie au 16<sup>e</sup> siècle et importé en France au 17<sup>e</sup>), les Anciens disposaient d'expressions variées, parfois périphrastiques, pour désigner des productions visuelles irrévérencieuses : « représenter quelqu'un pire qu'il n'est » / « peintre pour (le) rire » / « modeler des sujets amusants » / « tableaux plaisants (risibles) »... : autant de locutions, ici traduites littéralement du grec ou du latin, qui attestent d'une universalité et d'une intemporalité de l'esprit critique, railleur, satirique ou polémique.

Et c'est bien là l'objectif de l'ouvrage : s'interroger sur ce qui fait l'invariance de la notion de caricature, en réexaminant cette notion sur la base d'un matériau d'images et de textes exclusivement antiques. Bien conscients du défi qui consiste à appréhender des sociétés disparues par le filtre du rire et de l'humour à partir d'une documentation souvent lacunaire et insuffisamment contextualisée, les auteurs y voient néanmoins l'opportunité d'écrire une histoire plus vivante.

La suite de l'introduction pose quelques principes méthodologiques qui seront suivis par les différents contributeurs :

- partir des définitions les plus courantes et consensuelles de la caricature, que la réflexion collective sera éventuellement conduite à nuancer ou remettre en question, en pointant notamment la fragilité des concepts modernes appliqués aux productions littéraires et iconographiques du monde antique.
- chaque fois que possible, soumettre les documents figurés à un traitement détaillé et les indexer en fonction de leurs parentés et similitudes (mise en série/ approche sérielle).
- insister sur la connexion entre les textes (charges littéraires) et l'iconographie.

Les plan et contenu des deux parties sont annoncés sommairement.

La première partie prend essentiellement appui sur des sources figuratives pour tenter de cerner la (les) conception(s) antique(s) de la caricature, ses modes de création, ses ressorts, sans toutefois esquiver l'écueil relatif au déficit d'éléments de contextualisation, d'identification (personnages-cibles, artistes), de comparaison, toutes données permettant de déterminer l'intention et la teneur critique exacte de la charge.

La seconde partie se tourne vers les sources textuelles et littéraires, une démarche légitimée par l'acception très large et englobante du concept antique *d'imago*, qui s'applique aussi bien aux images matérielles qu'aux images mentales (méditation, rêves, visions), *a fortiori* aux images du langage (littéralement les « figures de style »). Ce pont permet de resserrer les liens entre sources écrites et corpus de représentation, entre traitement verbal et traitement graphique.

Les contributions de cette partie livrent des analyses discursives pointues sur le fonctionnement de la métaphore caricaturale.

**Christophe Vendries (p.25-47) : « La caricature et l'Antiquité dans les arts visuels. Regard historique et épistémologique ».**

L'article offre un panorama historiographique des ouvrages, du 19<sup>e</sup> s. à nos jours, ayant eu à traiter de la caricature et de l'Antiquité.

Le propos s'ouvre (p.25-33) sur quelques considérations problématiques et recommandations méthodologiques. Plutôt, nous dit l'auteur, que d'appliquer de l'extérieur aux documents anciens conservés la définition d'une forme graphique, la caricature, telle qu'elle apparaît dès le 17<sup>e</sup> s, puis se constitue en genre proprement dit aux 18<sup>e</sup> (Angleterre) et 19<sup>e</sup> s. (France et Europe), il convient de s'interroger sur les conditions mêmes de possibilité et d'existence d'un tel genre dans l'Antiquité gréco-romaine, et, dans le cas d'une réponse affirmative, de rechercher les circonstances historiques et culturelles dans lesquelles il est apparu et s'est développé.

De fait, si l'on s'en tient aux critères de la plupart des historiens de l'art, trois conditions doivent être réunies pour parler de caricature : que l'intention comique soit perceptible et la charge critique avérée et consciente / qu'elles se traduisent par la déformation (exagération - altération – décalage) dans le traitement graphique ou verbal des corps, des situations, des caractères / qu'elles visent un individu ou un type (groupe) humain reconnaissable, ce qui implique une technique rodée et la maîtrise de codes graphiques historiquement constitués, mais aussi un public et des attentes.

Ces conditions n'étant pas observables avant le 17<sup>e</sup> s., une telle définition canonique écarte donc l'Antiquité et le Moyen Âge de l'histoire de la caricature.

L'auteur montre par exemple comment le célèbre graffiti de Rufus (Pompéi) peine à remplir les 3 critères susmentionnés : la tête chauve coiffée d'une couronne de laurier, tracée de profil et sous-titrée « Rufus est » (« c'est Rufus ») accuse une déformation des traits manifeste et délibérée, mais l'anonymat de ce Rufus, au faciès trop générique selon certains, empêche de savoir si la charge a frappé juste (la caricature supposant l'identification d'un sujet par-delà son travestissement et les exagérations de ses caractéristiques saillantes). Autre parallèle éloquent : la découverte, en 2014, dans le dépotoir d'une garnison romaine d'Umm Balad (Égypte) d'un dessin humoristique et transgressif du prophète Moïse effectué sur un ostrakon (tesson de poterie) daté du 1<sup>er</sup> s. ap. JC. Si la charge est ici fortement personnalisée (contrairement au Rufus évoqué plus haut), on a cependant affaire à un document isolé, donc n'autorisant aucune mise en série /approche sérielle qui permettrait d'attester l'existence d'un genre constitué. De plus, le Rufus de Pompéi et le Moïse d'Umm Balad ont un dénominateur commun, l'absence de signature, phénomène récurrent pour les productions antiques ; on peut aussi rencontrer le cas de figure inverse, à savoir un nom d'artiste, parfois associé à un qualificatif, tels *Pauson le railleur*, mais sans documents auquel le relier, ce qui confère à ces artistes un caractère irrémédiablement fantomatique.

Certains spécialistes ajoutent aux trois énoncés ci-dessus deux critères supplémentaires, qui tendent à disqualifier encore un peu plus l'Antiquité au regard du sujet : l'existence d'un contexte sociétal propice à la liberté d'expression politique et au pluralisme, ainsi que des conditions matérielles ayant trait aux supports de diffusion (lesquels doivent être appropriés et massifiés, i.e reproductibles à grande échelle : estampes, gravures, dessins de presse...).

Face à une délimitation notionnelle aussi stricte, on observe deux attitudes opposées chez les historiens de l'Antiquité : soit une auto-censure et une inhibition excessives (refus du mot *caricature* pour décrire une image qui en a parfois toutes les apparences), soit, à l'inverse, une annexion et un galvaudage abusifs de la notion. L'auteur s'explique ce grand écart par le fait que, si la déformation des traits existent indubitablement en Grèce et à Rome (d'où l'usage

commode et répandu, même si empirique, du terme de caricature en histoire ancienne), on ne saurait, sur la période considérée, appréhender la caricature comme genre constitué ou catégorie artistique, d'où l'indigence des études théoriques consacrées à la notion.

Et de souligner à nouveau le biais consistant à extraire, de la classification normative établie par l'histoire de l'art, des catégories conceptuelles modernes (*caricature*, mais aussi *paysage*, *scène de genre*, *portrait* etc) pour les projeter sur l'Antiquité sans nuance et sans remise en contexte.

Passés ces préliminaires méthodologiques, l'auteur en vient au tour d'horizon historiographique proprement dit des travaux consacrés à Antiquité et caricature aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles.

Tributaires d'une culture visuelle marquée par un engouement pour le genre, certains savants ont d'abord voulu faire, parfois au risque de la surenchère, la preuve de l'existence de la caricature dans le monde antique. Si l'on doit à Theodor Panofka la première monographie sur le sujet (*Parodien und Karikaturen auf Werken der klassischen Kunst*, 1851), on retient surtout l'impulsion donnée par Jules Champfleury, qui consacre à l'Antiquité le premier tome de son *Histoire de la caricature* (1867). La notion s'y voit du reste accorder une acception très large : dès qu'il y a déformation, il y a caricature. Son corpus, tiré de l'art grec et romain, fait une large place à l'art pompéien ainsi qu'aux vases grecs. Quelques années plus tard (1875), l'Anglais Thomas Wright publie *A History of Caricature and Grottesque*, adoptant un corpus et une approche très similaires à ceux de Champfleury. Voix discordante assumée, Alexis Chassang, dans son essai « La caricature et le grotesque dans la poésie et l'art des Grecs » (1868), défend au contraire l'idée que le genre de la caricature est incompatible par essence avec l'art grec, qui nourrissait un tel culte du beau qu'il répugnait au spectacle et à la reproduction du laid.

Les progrès de l'archéologie élargissent et modifient les perspectives, l'intérêt se portant alors sur la veine caricaturale propre aux graffiti et à la petite plastique (statuettes en bronze, terres cuites). Cette dernière, et spécifiquement la coroplastie (fabrication de figurines en terre cuite) se prête particulièrement à la déformation et à l'enlaidissement : disproportion de la tête par rapport au tronc, face grimaçante, nez énorme, oreilles décollées, galerie de personnages marginaux dont les corps échappent aux normes (nains à l'énorme phallus/ obèses / bossus) ; la veine animalière y est également bien représentée : le singe prend la place de l'homme, se faisant gladiateur, banquier, acteur, cocher, philosophe, maître d'école. En 1887 la fouille, édifiante à cet égard, de la nécropole de Myrina (Asie Mineure) place ses inventeurs, Edmond Pottier et Salomon Reinach, devant une forme d'art aux antipodes des canons habituels de la beauté gréco-romaine et les incite à reprendre la question de la caricature à la lumière de leur découverte. Ils proposent l'Égypte comme matrice de cette veine caricaturale, non seulement l'époque pharaonique, mais aussi alexandrine, hellénistique et romaine (E. Pottier, *Les statuettes en terre cuite dans l'Antiquité*, 1890). Le fait est que, dès le 19<sup>e</sup> s., les égyptologues intègrent la notion de caricature avec une moindre réticence que les historiens de l'Antiquité classique, et cette propension perdure dans les travaux récents (Eva Brunner-Traut, Thomas D. Gilroy, Ludwig D. Morenz, Peter Nadig, Nikolaus Himmelmann).

S'il est vrai que la coroplastie apparaît comme le seul domaine de l'art antique où la richesse de la documentation permet de véritables indexations et typologies, et où, par conséquent, les spécialistes se sentent légitimes à considérer la notion de caricature comme opératoire, la plupart d'entre eux a toutefois tendance, dans le sillage de Pottier et Reinach, à recourir aux catégories de « caricature » et de « grotesque » comme à des équivalents interchangeables (flou sémantique dont les Antiquisants n'ont d'ailleurs pas l'apanage). Or le terme de grotesque connote la laideur, la difformité, l'hybridité, mais pas forcément la charge personnalisée.

En 1956, Wolfgang Binsfeld entreprend de revisiter la question à travers son opuscule *Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur*. Embrassant un champ chronologique assez large (du - 4<sup>e</sup> s. jusqu'à l'époque romaine), il reprend nombre d'exemples donnés par Champfleury pour en approfondir l'analyse. Son ouvrage a le mérite d'apporter des rectifications importantes

concernant des documents autrefois annexés dans le répertoire des caricatures, mais le point noir de l'étude réside dans l'absence totale d'illustration, si bien qu'elle ne peut être regardée comme une véritable synthèse sur la caricature. Une décennie plus tard, la thèse de Jean-Paul Cèbe (*La caricature et la parodie dans le monde romain antique*, 1966) se donne pour objectif de dégager l'essence d'une veine caricaturale purement latine et italienne, précédant et transcendant les influences ou héritages culturels grecs. Comme son titre l'indique, l'auteur ne prend pas la peine de distinguer rigoureusement les concepts de caricature et de parodie, englobant dans son corpus des documents qui ne sont pas des caricatures « au sens étroit » mais « trahissent un penchant pour la caricature », et plaidant *in fine* pour un élargissement de la notion.

Au terme de ce parcours diachronique, l'auteur constate que la communauté scientifique, malgré de régulières tentatives de clarification, échoue aujourd'hui encore à proposer une définition univoque.

L'accent ces derniers temps a été mis sur la dimension religieuse des terres cuites, notamment égyptiennes, la majorité s'inscrivant dans le contexte du culte domestique. Cet aspect fondamental remet en question le primat du rire dans la caricature et réhabilite la fonction apotropaïque des visages grimaçants et des corps déformés : le personnage laid et difforme protège bien plus qu'il ne fait rire, et, s'il fait rire, alors le rire sert à éloigner le mauvais œil. C'est pourquoi une réflexion plus ample s'est engagée sur les connexions entre déformation corporelle et dimension magique du mobilier.

Dans ses remarques conclusives, l'auteur revient sur la nécessité d'une remise à plat de la documentation pour, d'une part, trancher entre *caricature* et *grotesque* dans le monde antique, et, d'autre part, trouver un juste milieu entre omniprésence de la caricature (Champfleury) et inexistence de cette dernière. Il suggère de peut-être réserver le mot *caricature* lorsqu'un individu précis, bien identifié, est brocardé, et d'utiliser celui de *grotesque* quand c'est un groupe d'individus qui est tourné en dérision de manière générique. Force lui est d'ailleurs de reconnaître que les caricatures ciblant des groupes, ethniques ou sociaux (étranger, esclave, paysan etc), semblaient davantage pratiquées dans les productions de l'art hellénistique et romain que les caricatures personnalisées avec une cible identifiée et fonctionnant comme des portraits à charge. On relève ainsi pas ou très peu de caricature politique (princes, puissants), ce qui concourt à éloigner l'Antiquité romaine des critères de la caricature *tels qu'élaborés par les Modernes*. Cela n'en rend que plus impérative et cruciale l'attention accordée au(x) contexte(s), au(x) support(s), l'invitation à questionner la fonction comme le statut (comique ? apotropaïque ?) de l'image, mais aussi les codes antiques de la transgression, qui pouvaient différer de ceux des Modernes.

### **Francis Prost (p.49-69), *Visages, portraits, caricatures dans l'Athènes du -5<sup>e</sup> s.. Quelques réflexions sur un contexte antique***

Bien des cités grecques ont produit des images comiques, des scènes burlesques, et ce dès la période archaïque, comme le montrent les peintures sur vases. Néanmoins l'humour visuel de cette période se restreint à un comique de situation, et, si l'on peut sporadiquement reconnaître les traits exagérés et/ou corps déformés de quelques divinités, héros ou personnages mythiques, une bonne partie du corpus reste actuellement non identifiable dans un quelconque contexte narratif et les renvois à des personnages historiquement attestés sont néant.

L'auteur avance une explication anthropologique, à savoir l'absorption de l'individu par le collectif dans le monde grec : même les représentations des personnages royaux (légendaires) ne sont que l'image de leur fonction, la représentation des dieux celles de leurs attributs symboliques. Au -5<sup>e</sup> siècle pourtant, spécifiquement à Athènes, la documentation fait état d'une

rupture avec la période antérieure : le corpus, toujours composé de représentations sur vases, s'étoffe en intégrant les *ostraka* (tessons de céramique utilisés dans les procédures d'ostracisme<sup>1</sup>, une singularité institutionnelle de la démocratie athénienne). On y observe un enrichissement de la grammaire figurative, qui favorise une individualisation et expressivité inédites des traits du visage. Par exemple, avant le -5<sup>e</sup> siècle, le code sémiotique conventionnel de l'âge adulte, voire mature, chez l'homme était la calvitie ; à partir du début du -5<sup>e</sup> s. apparaît une série de détails nouveaux : rides sur le front, creux des joues, nez busqué, sourcils arqués. En outre, via ces supports très spécifiques que sont les *ostraka*, une articulation, elle aussi nouvelle, se fait entre l'individu représenté, son nom et les traits qui le caractérisent. Émergent alors des sujets et images plus proches, selon l'auteur, de la définition moderne de la caricature. Le phénomène lui semble d'autant plus intéressant qu'il s'ancre dans une société, Athènes, qui, pour des raisons politiques (hantise du retour à la tyrannie), freinait le recours au portrait (au sens de représentation ressemblante réaliste), notamment des puissants, car il risquait d'encourager une personnalisation non souhaitable du pouvoir. C'est la raison pour laquelle les rares images susceptibles d'être qualifiées de portraits s'apparentaient à des effigies abstraites et idéalisées, se contentant d'intégrer un individu, par-delà son identité caractéristique, dans une catégorie fonctionnelle générique (où il passait pour exceller : magistrat, stratège, archonte...). C'est aussi pourquoi l'auteur propose de voir, dans ce contexte politico-historique très précis, la caricature comme une sorte d'anti-portrait. « Par la mise en lumière de ce qui n'entre pas dans un type, n'entre pas dans les codes en vigueur; par l'exagération de certains traits, par le contraste établi entre la tête et le corps, par une attention au visage non comme signe d'appartenance (éthnique, sociologique), mais propre à afficher une singularité, la caricature athénienne joue d'un effet de réel auquel les artisans athéniens n'avaient d'ordinaire pas recours, habitués à user de codes en vigueur. » (p.68-69).

Il rejoint en conclusion les mises en garde de Christophe Vendries, en insistant sur le fait qu'il n'y a pas d'histoire continue de la caricature : chaque société recourant à ce mode d'expression développe un contexte spécifique qui en explique la genèse, mais qui n'est aucunement interchangeable. La caricature à Athènes s'est développée de façon très spécifique et chronologiquement très encadrée, en fonction d'un contexte politique et social unique.

### **Evelyne Prioux (p.71-89), *Sur les traces d'Antiphile d'Égypte. Parodie, irrévérence et caricature dans l'art grec***

Une notice de Pline l'Ancien nous apprend qu'un dénommé Antiphile, peintre né en Égypte au -3<sup>e</sup> s., « peignit dans des tableaux comiques un dénommé Gryllos, à la manière d'être ridicule, d'où dérive le nom donné à ce genre de peintures (*genus picturale*) – les grylloi ».

Ce témoignage induit l'idée d'une charge répétée, dans plusieurs tableaux, contre le susnommé Gryllos, personnage dont nous ne savons rien, et sur lequel l'autrice livre plusieurs hypothèses prosopographiques sans trancher. La Figure même d'Antiphile est méconnue et difficile à cerner, dans la mesure où aucune composition connue ne peut lui être assignée avec certitude.

Une première discussion d'ordre lexicologique s'impose quant au terme latin *genus* employé par Pline : a-t-il un sens large et banal (« ce type de peinture ») ou un sens restreint et spécialisé, dont on ne sait pas clairement si les Anciens l'avaient développé en tant que tel : celui de

---

<sup>1</sup> Procédure de bannissement temporaire (punitif ou préventif) au cours de laquelle on obligeait un personnage public qui suscitait la déception ou la méfiance politique à quitter la cité. Les citoyens, réunis en assemblée sur l'agora, inscrivaient le(s) nom(s) de la (des) personne(s) visée(s) sur des tessons de céramique, qui étaient déposés dans une urne. Pour que le scrutin soit validé, il fallait un minimum de 6000 suffrages exprimés (sur 40000 citoyens mâles). Pendant la 1<sup>ère</sup> moitié du -5<sup>e</sup> s., nombreux furent les hommes politiques de premier plan à être frappés d'ostracisme.

« genre » (ou de style) pictural ? Le fait est que le même Pline emploie le mot *genus* pour évoquer de grandes catégories d'art définies en fonction du matériau travaillé, comme la mosaïque, par opposition à d'autres formes d'art. Bref, le mot revêt des formes variables au fil des chapitres que Pline consacre à l'histoire de l'art.

L'autre question qui se pose est celle de l'extension ou non de ce terme *gryllos* au cours du temps. Les caricatures du dénommé Gryllos par Antiphile auraient-elles atteint une telle célébrité que le nom du malheureux allait devenir, dans le milieu des critiques, collectionneurs et amateurs éclairés, un terme spécialisé, une catégorie générique, une désignation possible de la caricature et de la parodie, deux formes d'humour souvent étroitement mêlées dans les productions culturelles antiques ?

Pour tenter de répondre à cette question, l'autrice nous livre une enquête minutieuse sur les sources textuelles et papyrologiques. Ce terme de *gryllos* est attesté, aux 1<sup>er</sup>-2<sup>e</sup> s. ap. JC, pour désigner une danse lascive d'origine égyptienne. Plutarque (2<sup>e</sup> s. ap. JC) donne ce nom à l'un des compagnons d'Ulysse métamorphosé en porc par Circé et qui vante sa nouvelle condition - personnage absent de la source homérique originelle. À l'époque byzantine, le terme sert à moquer des personnages politiques qui agissent comme des « porcs ». Toutes ces sources sont largement postérieures à l'activité d'Antiphile, mais l'autrice gage que c'est du Gryllos d'Antiphile que dérivèrent le nom de la danse (sujet d'un de ses tableaux ?), puis le nom du personnage mythologique inventé par Plutarque. On retrouve le terme (et ses dérivés) dans des papyrus : le verbe péjoratif *grypholographeîn* signifie « peinturlurer », « barbouiller », exécuter une esquisse graphique inaboutie, brouillonne, fruste, maladroite ; « gryllographie » désigne l'activité ou l'oeuvre d'un peintre spécialisé dans la réalisation d'images laides et contrefaites. Dans l'Antiquité tardive, *gryllos* aurait pu désigner un portrait (notamment royal) qui se caractérise par son aspect contrefait, imparfait, par le fait qu'il représente les hommes plus laids qu'ils ne sont, par opposition à une forme de portrait royal qui tendrait à idéaliser ses modèles. L'autrice termine par une occurrence isolée (document papyrologique du +3<sup>e</sup> s. : *POxy 2331*) où le terme qualifie clairement une action parodique : celle d'un personnage dialoguant avec Héraclès et prétendant rivaliser avec le héros, à ceci près qu'il n'a pas combattu un lion, mais un caméléon – la scène burlesque étant d'ailleurs figurée à côté du texte.

Aujourd'hui encore, dans la langue spécialisée de l'archéologie, *gryllos* désigne, pour le coup de manière impropre, par extrapolation, toutes sortes de figures animalisées et hybrides perçues comme grotesques.

### **Jean Trinquier (p.91-138), *Les animaux, caricatures de l'homme ? Le cas exemplaire du singe***

Après avoir rappelé la définition communément admise de la caricature comme « production d'une représentation qui déforme intentionnellement son original à des fins ludiques ou critiques », l'auteur propose un pas de côté et un renversement de perspective dialectique, en montrant que si le singe a servi dans l'Antiquité de référent animal privilégié pour caricaturer l'homme, ce n'est qu'au prix d'une perception elle-même caricaturale de cette espèce animale, envisagée comme la version déformée d'une forme humaine érigée au rang de norme.

La victime n'est pas l'homme, mais bien l'animal. L'esprit humain, en retrouvant dans tel animal la silhouette déformée de l'homme, substitue à l'impression visuelle un double mental et discursif qu'il a lui-même produit.

L'exposé prend appui sur l'étude de la taxonomie antique, en s'attachant particulièrement à la place du singe dans les modèles aristotéliens, platoniciens et galéniques : l'émergence d'une hiérarchie unique du vivant dominée par l'homme, qui aurait dû valoir par contrecoup au singe une promotion parallèle, n'a en fait pas changé grand-chose à la situation. Le singe est resté

enfermé dans un rapport de copie dégradée à modèle. L'indéniable capacité d'imitation dont font preuve les singes, et qu'ils ont en commun avec l'homme, loin d'être décrite comme le signe d'une grande plasticité cognitive ou comme le gage d'une vraie faculté d'apprentissage, a au contraire été mise à contribution pour déprécier le singe, par le biais d'une caractérisation hâtive du comportement du singe comme mauvaise imitation.

**Cécile Corbel-Morana (p.141-156), *La caricature du démagogue Cléon dans les Guêpes d'Aristophane***

L'article interroge la pratique, dans l'Antiquité grecque, d'une forme de caricature politique procédant de la bestialisation de sa cible. C'est le théâtre d'Aristophane qui sert de terrain d'étude, plus précisément la pièce intitulée *les Guêpes*. Cléon se trouve convoqué une première fois, dans le texte uniquement, sous une forme hybride complexe chargée de symboles : celle d'un monstre marin glouton croisé avec un porc criard, métaphorisant l'emprise agressive et prédatrice sur le peuple, la cupidité, la vulgarité, le manque d'éducation, les tendances lascives, et suggérant peut-être l'ambivalence sexuelle.

Pour sa deuxième apparition, sur les planches cette fois, Cléon se présente sous l'apparence d'un chien, pour affronter un congénère dans le cadre d'un procès canin - longue scène surréaliste et de pur non-sens. En l'absence de didascalie et de compte rendu de la représentation théâtrale, on est réduit aux conjectures pour reconstituer tout ce qui relève de la « performance ». On peut imaginer que l'acteur jouant le rôle de Cléon/Clébard portait un masque d'homme affublé d'oreilles de chien, sans nécessairement postuler un masque-portait caricaturant les traits de Cléon (peu probable). Le jeu d'acteur comporte d'ailleurs d'autres ressources permettant d'animer un masque conventionnel : voix aboyante ; attitude de roquet ; posture tribunic(h)ienne et gestuelle tapageuse.

La dimension dramaturgique de la caricature de Cléon est perdue à jamais, mais il nous reste la caricature morale. Le choix des animaux, des chiens, est parlant en raison de sa symbolique péjorative : image d'un monde politique fait de cynisme (au sens étymologique littéral : carnassier) et de convoitise, où tout le monde est corrompu et veut « sa part du fromage ».

La métamorphose animale de Cléon se poursuit dans la suite de la pièce avec une autre hybridation, inspirée de la description hésiodique du monstre Typhon, et faisant écho à la première convocation textuelle du démagogue.

Quel rapport entretiennent au juste ces avatars comiques avec le réel ? La question se pose dès lors qu'on définit la caricature comme « représentation déformée du réel », forçant outrancièrement le trait sans compromettre la ressemblance.

Des parallèles ont été établis avec le portrait psychologique et moral de Cléon donné par l'historien Thucydide. Or le portrait de Thucydide, biaisé par la rancœur personnelle et l'antipathie politique, est lui-même à charge, partial, à la limite de la caricature. Donc le rapprochement entre Aristophane et Thucydide mène dans l'impasse. Plus fructueuse s'avère la comparaison avec les autres auteurs comiques, quoiqu'indirecte, car le corpus conservé est très rare et fragmentaire. Dans le dernier quart du -5<sup>e</sup> s. existait en effet un sous-genre de la comédie ancienne consacré à la critique et à l'humiliation systématique des principaux démagogues athéniens (Cléon et d'autres). La mise en perspective de ces caricatures éclaire la pratique d'Aristophane, avec des leitmotifs d'attaque récurrents qui se concentrent sur le statut social (hommes nouveaux n'appartenant pas aux élites traditionnelles, donc stigmatisés comme parvenus) et les mœurs (corruption, lâcheté, vol, prostitution, homosexualité passive). Les mêmes invectives sont exploitées quelle que soit la personnalité réelle de la cible, pour aboutir à une caricature largement stéréotypée et conventionnelle faite de lieux communs populaires visant les hommes politiques en général.

À l'instar donc de ses homologues de comédies, le personnage aristophanesque de Cléon, nonobstant quelques éléments d'identification assurant avec le réel un lien aussi ténu que distordu, est avant tout une œuvre de fiction qui s'affranchit du réel et finit par le supplanter. La pertinence et l'efficacité de la caricature ne reposent pas tant sur la ressemblance avec son modèle que sur sa conformité avec les idées préconçues du public sur l'individu visé, ou plutôt sur l'espèce qu'il représente (démagogue).

Au fil des pièces, la caricature de Cléon devient plus épurée, Aristophane simplifie le croquis pour ne retenir que quelques images expressives susceptibles d'imprimer leur marque dans l'esprit des spectateurs. Le bestiaire joue alors un rôle privilégié. L'image qui se dégage des *Guêpes* est celle du chien, et plus encore du monstre ou de la Bête héroïcomique. Le modèle de la chimère présente l'avantage de n'imposer aucune limite réaliste au caricaturiste, qui peut empiler une profusion baroque d'images animales péjoratives dans une seule et même créature. La répétition aussi joue un rôle essentiel. Grâce à elle, le poète crée un code symbolique qui permet d'identifier le démagogue. À force de variations sur le thème du monstre vorace et répugnant, cette image de Cléon finit par s'imposer au public. D'une pièce à l'autre, les éléments renvoyant au réel sont même de moins en moins nécessaires à la caricature, qui se nourrit d'elle-même, et le poète peut se contenter d'utiliser le code qu'il a mis en place antérieurement.

### **Romain Brethes (p.157-178), *Seconde Sophistique, caricature et contestation du genre***

Dans le contexte de la rivalité féroce entre sophistes de l'époque impériale (2<sup>e</sup>- 3<sup>e</sup> s. ap. JC), l'auteur explore un topos d'invective : la contestation de la masculinité.

Après avoir rappelé que l'art oratoire était « une gymnastique de la masculinité » et que, pour les spectateurs, découvrir comment l'orateur allait conquérir ou défendre cette identité masculine représentait une large part de l'intérêt qu'offrait une telle représentation, l'auteur montre que la figure de l'orateur efféminé, risquant de dévier à tout moment des canons de la masculinité, s'est peu à peu autonomisée pour constituer, dans les pratiques oratoires, une figure repoussoir, une caricature, avec son lexique et sa phraséologie propres. Favorinus d'Arles, tel que dépeint par le sophiste Polemon, en incarne le paradigme. Cette caricature est à envisager à travers le prisme de la physiognomonie, « science » qui consistait à déterminer la personnalité d'un individu d'après son apparence, et dont la vogue au 2<sup>e</sup> s. ap. JC s'est traduite par une multiplication de traités.

Le portrait de Favorinus par Polémon (voix efféminé, démarche langoureuse, postures équivoques, chevelure abondante, magicien charlatan concoctant des philtres mortels) pointe vers le modèle physiognomonique de l'eunuque, figure orientale par excellence, quintessence de l'altérité inacceptable, de l'étranger inassimilable, de la lubricité exacerbée.

L'auteur élargit son analyse au cas du héros de fiction romanesque Clitophon<sup>2</sup> : personnage s'inscrivant dans un cadre générique très codifié, celui des protagonistes masculins des romans grecs, mais auquel son tempérament séducteur et beau parleur confère un profil quasi-sophistique. Clitophon est construit comme un Favorinus en puissance, dont les actes et les pratiques discursives l'exposent à l'accusation d'effémination. Tout se passe comme si l'auteur du roman, Achille Tatius, cherchait à questionner les codes contemporains de la masculinité : son héros constituerait une caricature destinée à surligner, de façon excessive et comique, c'est-à-dire en déjouant les attentes du lecteur, les ressorts de la caractérologie propre aux protagonistes du genre romanesque.

---

<sup>2</sup> Personnage éponyme du roman d'Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*



## Christophe Badel (p. 179-193), Les *cognomina* nobiliaires : une caricature ?

L'auteur commence par un rappel utile du système patronymique romain : à côté du prénom et du nom de famille, appelé aussi gentilice, l'homme romain de rang sénatorial pouvait également posséder un surnom, le *cognomen*. Personnels à l'origine, beaucoup de ces surnoms (*cognomina*) se transmirent aux descendants. Certains étaient élogieux, tels les surnoms triomphaux ; d'autres s'avéraient au contraire dévalorisants, péjoratifs ou ridicules - fait surprenant pour un groupe aristocratique. Cette pratique des *cognomina* de dérision se serait développée à partir du - 4<sup>e</sup> s, brocardant des défauts physiques, intellectuels ou moraux (de façon réaliste ou imagée), éventuellement par comparaison avec des animaux possédant ces mêmes défauts, voire avec des végétaux ou des objets. Tout aussi curieusement (en tout cas dans un esprit moderne), un surnom nobiliaire pouvait renvoyer à un métier méprisé : plutôt qu'une allusion à une origine modeste, il faut y voir une façon moqueuse de qualifier un acte de la vie politique du magistrat en question. Ainsi de *Salinator* (le Marchand de sel), surnom donné à l'introducteur d'une taxe sur le sel. De la même façon, les surnoms ethniques auraient eu aussi une connotation négative, car ils avaient pour but de brocarder l'origine extra-romaine de l'individu. Ainsi Gallus, le Gaulois, Cimber, le Cimbre - critique ici aggravée par le fait qu'il s'agissait de peuples ennemis de Rome.

Si l'existence de ces surnoms péjoratifs n'est pas niable, le problème fondamental est de déterminer si on peut les qualifier de « caricaturaux ». Les spécialistes de l'onomastique préfèrent parler de « dérision », ou de « raillerie », tout comme les historiens de l'humour affectionnent le qualificatif de « moquerie ». Or certains *cognomina*, tels *Flaccus* (Oreilles pendantes), *Tremulus* (le Tremblotant) ou encore *Bambalio* (le Bègue), peuvent bel et bien entrer dans le cadre de la caricature, puisqu'ils se focalisent sur une difformité ou une infirmité aptes à résumer et essentialiser une personnalité afin de la rendre ridicule et de provoquer le rire. Ils suivent alors une démarche analogue à celle du dessinateur qui grossit un caractère physique. Dans le cas du surnom, l'accentuation apparaît radicale, puisque seul ce caractère demeure, à l'exclusion de tous les autres. Mais il procède bien aux mêmes opérations d'exagération.

Dans un second temps, l'auteur s'interroge sur les foyers d'élaboration et les canaux de diffusion de ces surnoms caricaturaux, en mettant en exergue la piste du théâtre, la plus féconde à ses yeux. Les acteurs avaient effectivement coutume de contrefaire la voix et les gestes d'un individu pour égayer le public, selon la technique de l'*imitatio deprauata* (*deprauatus* au sens de « tordre, déformer, altérer »). L'*imitatio deprauata* correspondrait parfaitement à la caricature et livrerait donc la conception romaine de cet exercice. On y retrouve l'idée d'une déformation du réel portant sur la voix et les gestes, un procédé que ne tarda pas à emprunter le forum : par ce terme, il faut entendre tous les cadres où se déployait l'éloquence politique (sénat, tribunaux, harangues). On voit de fait très bien comment une imitation physique peut déboucher sur un surnom, suggéré au public par l'orateur ou même prononcé ouvertement. Fabriquer un surnom comique en déformant le nom réel (paronomase) comptait en outre parmi les figures incontournables de la rhétorique. Lors du procès contre C. Licinius Verres, Cicéron ne se priva pas quant à lui de réactiver le sens péjoratif de ce surnom, « Le Verrat ». On ne sait quand la famille avait hérité de ce *cognomen*, mais il avait sûrement perdu de son impact original car ni Verres ni son père n'en avaient été gênés dans leur carrière politique. Cicéron lui redonna toute sa force caricaturale, parfait révélateur de l'animalité de son adversaire. Il lui permit de faire le jeu de mot célèbre sur le *ius uerrinum*, le droit édicté par Verres en tant que préteur, qui devient le « jus de Verrat » (allusion sexuelle évidente). La répétition de la plaisanterie dans les *Verrines* témoigne de l'efficacité de la caricature comme de l'amusement de l'assistance.

Il ressort en conclusion que le théâtre et le forum incarnent deux foyers privilégiés de la création caricaturale à Rome.

### **Anne Gangloff (p.195-213), Caricature et pamphlet politique à Rome : autour de l'*Apocoloquintose***

L'*Apocoloquintose* de Sénèque est sans doute le meilleur témoignage de l'existence d'une caricature littéraire latine, avec les épigrammes de Lucilius, le *Satiricon* et certains passages de Juvénal et de Martial. L'**œuvre** montre l'échec de la divinisation de l'empereur Claude.

Seuls certains passages de l'*Apocoloquintose* relèvent de la caricature, au sens où ils véhiculent une charge exprimée par l'exagération et la déformation risibles d'un personnage ou d'une situation. Texte lacunaire, mais, en l'état, la caricature concerne essentiellement la description de Claude, construite comme repoussoir à la figure sublimée de Néron. Plusieurs éléments caractérisent cette caricature : l'ascendant de la physiognomonie, l'influence du mime *stupidus* et la portée limitée, *ad hominem*, de l'attaque.

Les handicaps physiques tels que l'élocution déficiente, les tremblements de tête et la boiterie sont corroborés par les historiens comme des tares avérées de l'empereur – lequel se retrouve même déshumanisé par Sénèque et assimilé à un animal marin. La démarche et la voix étaient deux critères importants en physiognomonie pour interpréter les caractères : le portrait de Claude rejoint un type identifié dans les traités grecs, celui de l'homme à la fois sot et méchant (méchant par sottise). La référence à un type de mime précis, celui du *stupidus* ou du *môros*, constitue un autre élément structurant de cette caricature : le *stupidus* était bête, laid, chauve et doté d'un corps désarticulé, avec des traits proéminents (nez, yeux, oreilles ou bouche) ; sa face n'était pas complètement stéréotypée, dans la mesure où les acteurs de mime jouaient sans masque. On peut se demander si les graffitis de Pompéi qui représentent de manière caricaturale des hommes politiques, dont la tête chauve et certains traits protubérants contrastent avec une couronne de laurier (*cf. Rufus est*), ne font pas aussi référence à ce personnage de *stupidus*.

Un dernier aspect fondamental de cette caricature politique littéraire tient au fait que la charge ne remet nullement en question, derrière l'homme, sa fonction sociale et politique. Ce n'est pas le principat (Sénèque est d'ailleurs favorable à la royauté), c'est seulement le règne de Claude qui est, *a posteriori*, invalidé. Ce portrait vise à déconsidérer complètement Claude en le réduisant à sa réputation d'idiot, à son image d'handicapé. Attendu que la culture politique et morale romaine sacralisait les *exempla* (modèles à suivre), c'était refuser à Claude le droit d'entrer dans cette longue tradition reliant les princes aux *imperatores* (chefs) charismatiques de la République, et qu'il puisse à son tour servir de modèle à ses successeurs (et avant tout à Néron). C'était faire de Claude un contre-exemplum.

### **CONCLUSION de Laurent Baridon**

« L'approche de la notion de caricature s'avère plus aisée que la recherche de la caricature elle-même » (p.225).

Certes, les Anciens ont bien utilisé des procédés comiques dans le traitement des corps (physiques hors normes, animalisation), mais la personnalisation de la charge reste faible, et on peine à déceler une véritable entreprise de dénonciation sociale. Les corpus se révèlent lacunaires, non homogènes et non circonscrits, reposant sur des œuvres anonymes ou des artistes auxquels aucune œuvre ne peut être directement rattachée, faute de descriptions précises ou de représentations conservées. Cela complique la question de savoir s'il s'agit de pratiques

relevant de la caricature, puisqu'on dispose de trop peu d'éléments contextuels directs relatifs à l'élaboration (identification des créateurs), à la signification (cibles visées) et à la réception (public potentiel) de ces représentations. À cela s'ajoute l'absence de codages graphiques et plastiques des représentations, par référence à d'autres images produites antérieurement. D'où, peut-être, l'importance prise dans l'historiographie par la catégorie du burlesque, qui est suffisamment large pour ne pas acheminer sur la question du style de référence ou de la personnalité visée.

À défaut de corpus figuratifs probants, les sources textuelles sont interrogées pour déceler les procédés (comparaisons et métaphores, notamment animalières ; analogies formelles avec des objets ou des végétaux ; influence des traités de physiognomonie) qui relèvent d'une caricature littéraire, celle-ci pouvant créditer l'idée d'une caricature visuelle. Bien que croiser lesdites sources avec les représentations conservées reste très malaisé tant il y a d'angles morts et de points aveugles, les contributeurs n'en réaffirment pas moins tout au long de l'ouvrage le lien étroit entre le figuratif et le verbal, même sous une forme minimaliste, telles ces caricatures sémantiques que constituent les *cognomina* (surnoms patronymiques) à Rome.

Laurent Baridon retient que le théâtre a vraisemblablement servi de terrain de prédilection à la satire littéraire, parce qu'il recourait à des formes d'expression visuelles. Plusieurs contributeurs convergent dans ce sens : C. Corbel, dont c'est le cœur de la démonstration, pour le monde grec ; Ch. Badel et A. Gangloff pour le monde romain, qui s'accordent à identifier l'art des mimes, avec ses personnages ramenés à des types, comme un vecteur clé de la caricature. Le mime produit un discours visuel exigeant une interprétation, un décodage. Celui-ci n'est pas éloigné de la caricature qui nécessite, pour être comprise, de décrypter le sens implicite qui surgit entre l'apparence donnée au modèle et la nature de celui que l'on veut critiquer ou moquer. À certains égards, note L. Baridon, le théâtre antique peut être comparé au journal satirique du 19<sup>e</sup> s. Il peut réagir à l'actualité, proposer des charges plus ou moins explicites en fonction de la censure contre des personnages réels. Il est un instrument de diffusion qui forge un contexte de réception particulier, tout comme le journal se destine à un lectorat habitué aux codes de représentations qu'il publie dans ses colonnes. Les œuvres de nature caricaturale sont probablement en partie déterminées par cette culture visuelle théâtrale, à jamais perdue.

Chaque étape de cette synthèse conclusive veille à ménager des hypothèses de passerelles ou de filiations entre Antiquité et Modernité (notamment ces âges d'or de la caricature graphique que sont l'Ancien Régime, la Révolution et la Troisième République).

Ainsi, si le portrait chargé de la Renaissance s'inspire d'une tradition physiognomonique renouvelée au 16<sup>e</sup> s., il pourrait y avoir une origine ancienne tangible, même indirecte : la difformité, mentionnée dans certaines sources, du crâne de Périclès, et sa comparaison avec un oignon, atteste d'une perception analogique entre une personne et un végétal, ce qui ouvre la voie à un traitement caricatural figuré. Dans le registre animal, un rapprochement est établi entre la tradition physiognomonique antique et la caricature zoomorphique, qui, à la fin du 18<sup>e</sup> s., accompagne l'élaboration des premières théories de nature évolutionniste. Ainsi l'œuvre du caricaturiste Grandville, qui se nourrit des débats de l'époque, peut-elle être comparée à une « ménagerie sociale » : la ressemblance entre un homme et un animal se fonde sur les mœurs qui leur sont prêtées et qu'ils partagent (luxure, bêtise, cruauté, saleté etc). S'agissant des *cognomina*, le procédé rappelle certains portraits-charge légendés chers au 19<sup>e</sup> s. et au premier 20<sup>e</sup> s. : les portraits-charge des parlementaires réalisés par Daumier n'ont-ils pas été assortis, sans doute par Philippon, de surnoms en forme de calembours (« Vieux-niais » pour Jean-Pons-Guillaume Viennet, « Père-scie » pour Jean-Charles Persil) ?

S'agissant du laboratoire caricatural que représente le théâtre, sorte de trait d'union entre le texte et l'image, la relation entre le jeu des comédiens et la caricature graphique est avérée pour

d'autres périodes. Du 16<sup>e</sup> au 18<sup>e</sup> s., les *intermezzi*, dont peu de témoignages écrits ou visuels subsistent, étaient insérés dans les représentations d'oeuvres dramatiques et lyriques. Au 19<sup>e</sup> s. à Paris, le jeu des acteurs, leur grimaces et parfois les masques dont ils s'affublaient inspirent les caricaturistes. Célèbre entre tous Joseph Prudhomme, ce personnage de bourgeois obtus tel qu'incarné par le comédien et dramaturge Henri Monnier, lui-même caricaturiste, devint un type social régulièrement repris par Daumier.