

COMPTES RENDUS ET INFORMATIONS DIVERSES

Études picassiennes : autour de la caricature

Dans l'esprit weilien de la recension multiple¹, je présente ici plusieurs pièces rapprochées au gré de parutions récentes relevant d'une même thématique.

Picasso pouvait être gai et il possédait le sens de l'humour. Pour lui, s'amuser n'était pas déchoir. Il aimait se déguiser, changer de rôle, et son goût de la mascarade est passé dans ses créations : en livrerait un exemple son ami Apollinaire qui s'est retrouvé caricaturé pas moins de quatre fois : en marin, en duelliste, en académicien et en pape. On fera relever ainsi les nombreuses caricatures que Picasso a exécutées de collègues et d'amis de la catégorie générale et très ouverte du ludique.

Gérard Gosselin, *Picasso et la presse, un peintre dans l'histoire*, Éd. L'Humanité & Éditions Cercle d'Art, Paris, 2000, 316 illustrations, 216 p.

Cet ouvrage collectif réalisé à l'occasion de l'exposition de la *Fête de l'Humanité*, les 14-17 septembre 2000 (en fait une reprise élargie de l'exposition montrée la même année au Musée Picasso d'Antibes) réunit cinq importantes contributions. Le peintre Gérard Gosselin traite des relations de Picasso avec les événements politiques et plus particulièrement avec le parti communiste. Pierre Daix s'interroge sur la place et la signification du dessin de presse dans l'œuvre de Picasso. Jean-Pierre Jouffroy replace la démarche de Picasso dans un contexte très large, débouchant sur une deuxième Renaissance picturale qui révolutionne les notions de temps et d'espace. Raymond Bachollet synthétise ses articles parus jusqu'alors dans la revue *Le collectionneur français* sur les débuts de Picasso² – lequel signait parfois encore Ruiz – dans les journaux de Barcelone, Madrid et Paris. Quant à lui, Georges Tabaraud évoque la collaboration de l'artiste avec *Le Patriote de Nice* (auquel Picasso livra surtout des « Unes » sur le carnaval) et dont il fut l'ancien rédacteur en chef. De toutes ces contributions il ressort que Picasso était un grand dessinateur au trait.

Il existait bien un ouvrage sur le sujet : *145 Dessins pour la presse et les organisations démocratiques*, dont l'éditeur fut *l'Humanité* (1973) et, par les documents qu'ils a

¹ Je fais ici allusion à Eric Weil (1904-1977), le philosophe allemand qui prit la nationalité française en 1938 et qui, à partir de 1946, mit au point pour la revue *Critique* la recension dite multiple.

² Sont ensuite encore parus deux articles de Bachollet dans cette même revue (toujours sous la rubrique *Le catalogue des journaux satiriques*) : « Picasso épinglé. 1. Le secret de Juan Gris » (février 2001) et « Picasso épinglé. 2. La vengeance de Markous » (mars 2001).

réunis, Gosselin le prolonge. Mais les quatre autres collaborations réunies ajoutent à cet ouvrage une épaisseur temporelle supplémentaire. C'est dire son importance.

Marie-Noëlle Delorme, *Le modèle Picasso. Portraits, caricatures, dessins de presse*, Paris, Hazan, 2006, 128 p.

Ce catalogue a été publié à l'occasion de l'exposition éponyme du 1^{er} juillet au 15 octobre 2006 au *Musée Peynet et du Dessin humoristique d'Antibes*. Lors de chacune de ses « périodes » successives, Picasso nous a laissé des portraits, le degré d'intensité de la relation entretenue avec le modèle pouvant varier. Pris dans une perpétuelle évolution stylistique, ces portraits reflètent les préoccupations du moment, qu'un style permet à chaque fois d'identifier.

Grand portraitiste (de lui-même), mais aussi d'autrui (à titre d'exemple de Gertrude Stein ou de Paul Eluard, de Fernande, Olga, Marie-thérèse et Dora Maar), également caricaturiste (quelques-unes de ses victimes, outre Apollinaire : Léon Baskst, Jean Cocteau), Picasso fut lui-même – justice immanente oblige – portraituré et caricaturé par des peintres (Derain, Erró), des hommes de lettres (Max Jacob, Jean Cocteau, André Malraux) ou encore par des dessinateurs humoristiques (Maurice Henry, Ronald Searle, Pancho). Outre sa personne, ses œuvres furent également caricaturées, et ce le plus souvent sur le mode du pastiche ou de la parodie (Delambre, Tim, Moisan), le point de départ étant le plus souvent le thème du peintre et de son modèle. Toutes ces réalisations, placées sous le signe de la métamorphose, vont de la tendresse à la désacralisation.

Une bonne note pour les reproductions en couleurs, une moins bonne pour certaines reproductions en noir et blanc ainsi que pour un système de renvois aux illustrations quelque peu irritant.

Picasso from caricature to metamorphosis of style, catalogue publié à l'occasion de l'exposition Picasso « de la caricatura a las metamorfosis de estilo » au Museum Picasso, Barcelone, du 18 février au 18 mai 2003, Barcelone Lundwerg editores, 341 p.

Le trait d'union avec la publication précédente est assuré par Marie-Noëlle Delorme, qui fut, avec Brigitte Léal, Maria Teresa Ocana et Laurent Gervereau, l'un des quatre curateurs de l'exposition. On verra ainsi dans le catalogue d'Antibes susmentionné comme une retombée de ce remarquable projet d'exposition barcelonais, tant la perspective était alors nouvelle et fructueuse.

L'étude de la distorsion de la face humaine est jugée ici déterminante, car elle est au cœur des débats sur le style picassien, compris souvent par les gens qui vont vite comme caricature (comme si c'était un peu n'importe quoi, incohérent ou monstrueux). Or, au sens strict du terme (= portrait charge de personnes réelles), Picasso a bel et bien fait de la caricature : raison en soi suffisante pour une exposition. Mais l'« air de famille » (pour parler avec Ludwig Wittgenstein) qu'ont entre eux caricature, arts

primitifs, burlesque, dessins humoristiques et métamorphoses stylistiques ont incité les commissaires à élargir l'étude.

Les auteurs sont partis de l'étude de Werner Hoffmann, *La Caricature de Vinci à Picasso* (1959) pour y puiser les idées centrales de métamorphose et de protestation contre le grand Art ainsi que contre le principe de styles individuels. Mais la grande exposition de New York, qui confrontait déjà le grand Art et les arts dits mineurs (graffiti, bandes dessinées, caricatures), constitue également la principale autre source d'inspiration (cf. Kirk Varnedoe and Adam Gopnick, *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, exh. cat., The Museum of Modern Art, New York, 1990-1991).

Dès ses années d'école, le jeune Picasso a pratiqué la caricature, inspiré par les *Caprices* de Goya. Il a ainsi vite appris à créer un univers de formes lapidaires. La caricature, à ses yeux aucunement un art mineur, aurait donc été d'emblée un puissant stimulant dans la recherche de nouvelles structures plastiques.

Une série de portraits d'André Salmon (l'un des premiers critiques à défendre l'art tribal) illustre parfaitement la méthode picassienne. Un premier portrait caricature son air pédant, puis nous trouvons une page remplie de ses physiognomonies dans le style de Lavater et, enfin, un portrait réalisé à la manière des primitifs. Ce dernier retiendra particulièrement l'attention, car la jeune physionomie du critique a été remplacée par le fameux crâne de Josep Fontdevila, le vieil homme de Gosol. Or cette face aura très longtemps obsédé Picasso à tel point qu'il se représentera ainsi à la fin de sa vie dans une série d'autoportraits.

On peut donc parler d'une véritable chaîne graphique, laquelle dévoile la complexité du style picassien. Les productions de Picasso seraient bel et bien de véritables exercices de métamorphoses : ce que vise à documenter le catalogue par son intérêt porté aux différents supports (dessins, lithographies, plats, sculptures et peintures) ainsi que par ses très nombreuses reproductions de qualité en couleurs ainsi qu'en noir et blanc.

Der Künstler als Gauckler, exposition montrée par le *Graphikmuseum Pablo Picasso Münster*³ du 15/09/2006 au 07/01/2007, Königsstr. 5, 48143 Münster.

Le thème de l'exposition est l'univers des clowns, acrobates et artistes du cirque dans l'art moderne. On peut voir une centaine d'œuvres aux supports très variés (peintures, sculptures, dessins et lithographies). Le clown a une fonction symbolique évidente : il est pour le peintre une figure de projection, mais ambivalente, incarnant tant la gloire et ses feux de rampe que la marginalisation sociale, donc et la grandeur et la déchéance. L'échec de *Parade* en 1917 au Châtelet et sa reprise couronnée de succès en 1920

³ Ce Musée d'art graphique est spécialisé en lithographies de Picasso. Avec ses presque 800 feuilles, il renferme la collection la plus complète de ce genre.

Notons que ce n'est pas la première fois que ce Musée intègre la caricature dans ses projets : on rappellera ainsi l'exposition *Honoré Daumier, Barbara Klemm, Matthias Beckmann, Menschen im Museum*, du 24 septembre au 21 novembre 2004 et le catalogue correspondant.

illustreraient bien les caprices de la Fortune (motif d'ailleurs exploité par le dessinateur Jean Oberlé, lequel ne manqua pas de « recycler » leurs auteurs Picasso et Cocteau au Cirque Médrano⁴).

Pour donner une profondeur temporelle au projet, les organisateurs sont remontés jusqu'à Jacques Callot (1592-1635) et à ses estampes montrant des acteurs de la *Commedia dell'arte*. Ce « Michel-Ange du burlesque » (dixit Victor Hugo dans la *Préface de Cromwell*) était un virtuose du détail – ses formats sont très petits –, mais il laissait cependant la part belle à l'imagination. Suit Daumier dont est exposée une lithographie de deux saltimbanques, à laquelle fait écho sur la cimaise le fameux texte du poème en prose *Le Vieux saltimbanque* (1861) de Baudelaire qui thématise la grandeur passée, une des réussites de l'exposition étant sans doute aussi de faire se répondre les arts, ici caricature et littérature, ou plus loin (cf. ci-dessus), peinture et photo.

Avec Baudelaire débute la modernité esthétique ; elle est, dans l'exposition, relayée par Manet et ses *Polichinelle* très colorés ainsi que par un Toulouse-Lautrec alité dessinant de mémoire des scènes du cirque *Fernando* avec son célèbre mime Footit. On notera aussi que Toulouse-Lautrec, comme Picasso, aimait se déguiser pour ainsi, selon une logique compensatoire, changer facilement de rôle.

La modernité s'incarne également dans les planches en couleurs réalisées par Henri Matisse et que l'éditeur parisien Tériade a eu la bonne idée de réunir sous forme de livre (1947). La série au pochoir s'intitulait à l'origine *Cirque*, mais Matisse la rebaptisa *Jazz*, peut-être pour éviter d'évoquer la mélancolie pesant souvent sur le clown, en tout cas afin de suggérer l'idée de rythme. Pour ce faire, Matisse a eu recours à sa technique du découpage direct dans la couleur. « Dessiner avec des ciseaux », a-t-il dit lui-même de cette nouvelle méthode⁵. Marc Chagall, quant à lui, est avant tout sensible au mouvement dans l'enceinte du cirque : ainsi représente-t-il des trapézistes, des acrobates et des chevaux volants en pleine action.

Rouault (dont une estampe en couleurs du *Cirque de l'étoile filante* est en couverture du prospectus de l'exposition), Juan Gris avec ses réalisations des années 20 (cf. en particulier une aquarelle représentant un Arlequin) et Fernand Léger avec son « livre d'artiste » *Cirque* sont également au rendez-vous.

Les œuvres de Picasso les plus représentatives sont celles de sa période dite « rose ». Ses saltimbanques, un peu en marge, ont un air mélancolique (cf. l'étude au crayon en vue de la fameuse *Famille de saltimbanques* [1905]). Une tête sculptée, censée représenter au début son ami le poète Max Jacob, est devenue, après l'ajout d'une coiffe de bouffon à cornes, tout simplement une tête intitulée *Le Fou*. Une photo de Robert Capa documente ici le goût du déguisement de Picasso : on le voit portant un masque de la *Commedia dell'arte*.

⁴ Dessin paru dans *Le Crapouillot* du 11 janvier 1921 et repris dans l'ouvrage de M-N. Delorme, *op. cit.*, p. 33. En voici la légende : « M. Jean Cocto [sic], M. Picasso et le cheval de Parade viennent d'être engagés à Médrano pour remplacer les célèbres Fratellini qui vont jouer le classique à l'Odéon ».

⁵ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art* (présentés par Dominique Fourcade), Paris, collection Savoir : sur l'art, Hermann, 1972, 367 p., p. 237.

Mais l'exposition ne se limite pas seulement à la tradition française ; elle donne également un aperçu de l'expressionnisme allemand, dignement représenté par des Pierrots et des danseuses au fusain d'August Macke avec leur vision optimiste (le monde est une scène sur laquelle nous pouvons exécuter une danse) ainsi les mascarades dessinées de Max Beckmann qui, plus pessimiste, semble réduire l'homme à l'état de marionnette.

Markus Müller, *der Künstler als Gauckler*, Deutscher Kunstverlag München Berlin, 2006, 156 p.

Voici la monographie, richement illustrée, qui accompagne l'exposition. Le point de départ de cette belle étude aux multiples ramifications est *Le Fou*, le buste en bronze de Picasso susmentionné, sculpture qui perpétue la tradition des Pierrots, Arlequins et *alii*, auxquels l'auteur donne d'ailleurs à juste titre le statut d'archétype. En effet, une remontée dans le temps, et ce jusqu'à l'Europe du moyen âge, rend très plausible ce statut, d'autant que ces caractères trouveraient même des précurseurs dans les mimes de l'Antiquité.

La *Commedia dell'arte* n'aurait fait alors que poursuivre cette tradition, mais fixant tout un répertoire de types bien définis. En effet, leurs effets comiques ainsi que leurs distorsions acrobatiques alimenteront durablement l'imaginaire des siècles suivants. On retrouvera d'ailleurs l'esprit de cette *Commedia* dans les œuvres de Jacques Callot, qui, dans la première moitié du XVII^e siècle, prit plaisir à représenter ce peuple errant de jongleurs, acrobates et mimes capables d'improviser sur un simple canevas. Les *Balli di Sfessiana*, avec leurs déformations caricaturales et leur style maniériste, de même que toute la production de Callot, sont placés sous la métaphore baroque de la vie comme « théâtre du monde ». M. Müller nous explique comment la virtuosité de Callot fut rendue possible : en partie par l'introduction de nouvelles techniques, en particulier celle d'un travail sur vernis dur, permettant des contours clairs et des nuances très fines.

Sautant par-dessus les siècles, l'auteur ne manque pas de rappeler à quel point la typologie de la comédie italienne a pu nourrir la mémoire collective des XIX^e et XX^e siècles. Il parle à juste titre de « migrations », celles-ci opérant jusque dans les médias de la photo ou du film. Un peu comme si chaque siècle avait su redonner toute sa vitalité aux caractères principaux de cette grande Comédie humaine.

À cet égard, nombre de peintures d'A. Watteau jouent un rôle de relais entre le XVI^e siècle et la modernité. Le fameux *Gilles* (1719) serait bien une œuvre clef, symbolisant le statut de l'artiste. L'impression de tristesse qui s'en dégage préfigure *Le Vieux Saltimbanque* de Baudelaire (cf. *supra*). Mais avant, ce Pierrot mélancolique aura servi de modèle au mime J-G. Baptiste Debureau, qui joua au Théâtre des Funambules en 1819, pour émigrer ensuite dans le cinéma avec le célèbre film *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné. T. Gautier et Th. de Banville furent subjugués par l'art de Debureau. Charles, le fils, assurera la relève familiale et sera choisi dans les années 1850 par Félix Nadar pour sa série photographique très vériste, *Têtes d'expressions de Pierrot* (en fait des portraits en pied). Nadar, à ses débuts caricaturiste, fera plus tard de Sarah Bern-

hardt une photo dans le rôle de *Pierrot assassin* (1883), confirmant ainsi jusqu'à la fin de sa carrière ses talents de portraitiste.

M. Müller rappelle ici à point nommé que la *Commedia dell'arte* s'est retrouvée, comme aucun autre art, au point d'intersection de la littérature, du théâtre et des arts plastiques. Une lithographie en couleurs de Manet, représentant un *Polichinelle* (1874), et en laquelle on a pu voir une caricature du Maréchal Mac-Mahon (à cause de la présence du bâton et de la ressemblance physionomique), illustre cette filiation féconde.

Cette véritable plaque tournante que représente *Le Fou* de Picasso dans la démonstration de M. Müller date de 1905. Or, c'est exactement à cette époque que s'est opéré dans l'œuvre de Picasso un tournant qui l'a fait passer de la période dite « bleue » à celle dite « rose ». Effectivement, son langage pictural se serait métamorphosé, le pathos de la période précédente faisant place à une coloration d'ensemble plus claire. Dans une *Suite de saltimbanques* (1905) entre en scène tout ce peuple d'amuseurs publics, mais qui étrangement, alors qu'on connaît le goût de la mascarade joyeuse de Picasso (cf. *supra*), ont tous l'air introverti. M. Müller en conclut que ces productions doivent plus à la connaissance d'autres œuvres qu'à des impressions directes ressenties lors de visites – néanmoins réelles – au cirque. Picasso ne ferait en fait que s'inscrire dans la tradition littéraire et iconographique des motifs de la comédie italienne, avec lesquels il jongle littéralement.

Cette tradition a été considérablement enrichie au XIX^e siècle par Daumier et Seurat (cf. leurs représentations de parades de cirque), mais aussi, outre Manet, par Degas et Toulouse-Lautrec. Jean Starobinsky, que cite Müller, a su montrer qu'entre 1830 et 1870 est né en France le « mythe du clown » et que le répertoire de ces figures de foire est parvenu dans les mains des écrivains (cf. son étude pionnière *Portrait de l'Artiste en Saltimbanque*, Genève, 1970). Picasso n'a jamais nié une influence de Toulouse-Lautrec (ni de Steinlen d'ailleurs), mais pour ajouter que l'on n'a jamais cependant confondu un Picasso avec un Toulouse-Lautrec ni avec un Steinlen. M. Müller revient à cette occasion sur le *Footit et le chien savant* (1899) de Toulouse-Lautrec, George Footit étant à l'époque un célèbre clown du Cirque Fernando. Le caractère de programme esthétique est évident : tous ces illusionnistes professionnels offrent un miroir à l'artiste. Avec Picasso, Pierrot retrouverait comme un second souffle. Ainsi, avec son *Pierrot fêtant le Nouvel an* (1900), Picasso se montre redevable aux Debureau père et fils.

Fidèle à sa méthode à la fois anticipative et régressive – dont notre recension mime le geste – et avec quelques échappées vers la droite ou vers la gauche, mais toujours fondées, M. Müller, par un retour en arrière approfondissant, nous ramène ensuite à Daumier pour établir son rôle de pionnier au XIX^e siècle dans la réception de l'univers des histrions. Et à nouveau vaudrait pour lui la thèse selon laquelle les saltimbanques sont comme autant de répondants allégoriques de l'artiste. Dans *Deux Saltimbanques* (entre 1865 et 1870) on retrouve thématiquement, comme chez Baudelaire, le rapport de l'artiste au public, parfois bien ingrat. Les saltimbanques picassiens accentueront encore plus ce thème de l'isolement, réussissant à le traduire plastiquement en représentant des êtres faisant comme le vide autour d'eux.

C'est assurément dans l'œuvre de Georges Rouault que l'on trouvera le plus d'affinité avec celle de Picasso : là aussi, les amuseurs publics semblent bien peu capables d'établir un contact entre eux. C'est à partir de 1903-1904 que s'éveille chez Rouault l'intérêt pour le monde du cirque et leurs tristes jeux de rôles. Ici, le clown tragique dépasse son statut de cryptoportrait profane de l'artiste pour prendre parfois une connotation religieuse ou sacrée, tant son aspect se fait grave et hiératique (quelques exemples : *Gens de cirque* [trio III] de 1925-1929, ou encore : *Arlequin* de 1949).

De son côté, Juan Gris, espagnol comme Picasso et ayant fréquenté aussi le Bateau-Lavoir, traite d'abord le thème d'Arlequin à travers les yeux de Cézanne, qu'il copie. À partir des années 20, il nous donne des Arlequins et Pierrots en « plans superposés », appliquant ainsi la formule picturale du cubisme dit synthétique. Il traversa aussi une période ingresque. Dans l'ensemble, M. Müller juge quasi inflationnaire sa production inspirée par la *Commedia dell'arte*.

Passant de l'autre côté du Rhin, M. Müller traite d'abord de l'œuvre de l'expressionniste Max Beckmann, qui pose un regard très distancié sur la société de son temps. En témoignerait la suite graphique *Der Jahrmarkt*, où l'on trouve, entre autres, une scène de « monde renversé » (cf. *Das Karussell*). August Macke, quant à lui, se veut le continuateur de l'iconographie parisienne des théâtres et cafés-concerts dont les représentants immédiats sont Degas, Toulouse-Lautrec et Seurat. De visites répétées à l'Opéra de Cologne où l'on jouait en 1912 les *Ballets Russes* de Serge Diaghilev sont nés des sténogrammes esquissant costumes et mouvements. Ses Pierrots aux manches longues sont très réussis et évoquent immanquablement le *Gilles* de Watteau.

De retour en France, M. Müller nous fait alors découvrir le monde bariolé des acrobates et trapézistes de Chagall : thème qui traverse, telle une basse continue, sa création puisqu'on en repère les motifs tout aussi bien au début des années 20 que dans les années 60. Le théâtre juif fut dès le début une importante source d'inspiration et l'on a pu dire de Chagall qu'il fut un « Picasso juif ». Derrière la virtuosité apparente se cache en fait tout un complexe fait de mythe, de religion et d'autobiographie. Après 1960, Chagall synthétisera le thème du cirque pour l'éditeur Tériade dans un « livre d'artiste » constitué par un bel ensemble de lithographies en couleurs.

Ce qui permet à l'auteur de terminer son parcours par un dernier chapitre – qui n'est pas une conclusion – sur la thématique du cirque dans ce qu'on a aussi appelé les « livres de peintre ». Illustrent cette unité de texte et d'image les pièces de Rouault, *Cirque de l'étoile filante* pour Vollard, *Jazz* de Matisse pour Tériade (où le blanc de maintes compositions évoque le costume de la même couleur de Pierrot) et également *Cirque* de Fernand Léger, lui-même l'auteur du beau texte accompagnateur qui thématise poétiquement la piste où s'intègre le cheval et plus généralement la ronde qu'est le cosmos en lequel l'artiste trouve naturellement sa place.

Ce livre en forme d'essai fera plus que maintenir vivante la trace de l'exposition puisqu'il l'enrichit d'autres illustrations que fait bien ressortir un texte contextualisant à chaque fois la figure héritée de l'histrion. Grâce à cet ouvrage, nous avons vu comment ce double de soi mythique que l'artiste construit pouvait se diversifier mais aussi que cet *alter ego* se scindait lui-même en deux éléments, l'un de gloire, mais précaire, et

l'autre de marginalisation sociale, qui lui est intimement lié et qui en représente le plus souvent l'issue fatale.

Heliana Angotti Salgueiro, *La Comédie Urbaine : de Daumier à Porto-Alegre*, São Paulo, Fondation Armando Alvares Penteado, catalogue sur CD-Rom (por Sonopress Rimo Indústria e Comércio Fonográfica Ltda. Rua Dr. Edgard Teotônio Santana, 351 - São Paulo - Sp C.N.P.J. 67. 562. 884/0001-49 Cód. CDROMCOME01), 2003.

Ce catalogue coordonné et rédigé par la commissaire Angotti Salgueiro fut conçu à l'occasion de l'exposition organisée par le *Musée d'Art Brésilien de la FAAP* du 26 avril au 22 juin 2003. Le point de départ est la comparaison entre le journal publié à Rio de Janeiro en 1844-45 *A Laterna Mágica* (dont le texte est attribué à Manuel de Araújo Porto-Alegre et dont les dessins sont de son disciple Rafael Mendes de Carvalho) et la série de caricatures d'Honoré Daumier sous-titrées par Charles Philipon, *Caricaturana* ou *Les Robert Macaire*, que le *Charivari* a fait circuler à Paris entre 1836 et 1838. Le titre du catalogue est une allusion transparente à la « Comédie Humaine » du Paris de Balzac, décor des comportements sociaux critiqués par Daumier.

Dans l'analyse, les déterminations traditionnelles depuis Taine (la race, le milieu, le moment) doivent ici composer avec l'internationalisation de la vie artistique. En effet des artistes, en l'occurrence des Sud-américains, ont été amenés à traverser des milieux différents et, ainsi, à réagir à des situations successives différentes.

Adeptes de la méthode de la microhistoire culturelle qui s'attache à l'étude de telles conjonctures et qui privilégie la production individuelle en valorisant les formes de l'expérience, l'auteure fait bien apparaître la complexité d'un tel transfert avec la circulation de ses symboles et le rôle joué par d'autres contemporains encore, comme Paul Gavarni, Henri Monnier ou Grandville. *A Laterna Mágica* étant une pièce interdisciplinaire et Porto Alegre une personnalité plurielle, la méthode se fait volontiers pluridisciplinaire pour aborder littérature, théâtre et même musique. Aborder ce complexe de textes et d'images en termes d'influence est jugé dépassé par l'auteure, qui propose le concept éclairant d'« appropriation » sur fond d'expérience vécue. À cet effet, elle cite Philippe Hamon – et je me retranche ici non derrière son autorité, mais son excellente formulation – pour lequel le phénomène industriel des images « oblige à poser à nouveaux frais [...] les questions de la copie, de l'originalité, de l'unicité de l'œuvre d'art, la question du style comme cachet, empreinte individuelle et personnalisée, les questions de l'authenticité, de la propriété privée de l'œuvre unique, la question de la rapidité de la lecture, la question de la disparate ou de l'harmonie entre ces images multipliées et juxtaposées en un même lieu »⁶.

Alain Deligne

⁶ Philippe Hamon, *Imageries, Littérature et Image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 176.