

ÉLOGE DE L'ENGAGEMENT L'ABSURDE ESSAI SUR JACQUES-ARMAND CARDON

Walther FEKL

Jacques-Armand Cardon dessine depuis fin 1973 pour le *Canard enchaîné*, après avoir travaillé pour *L'Humanité* et *L'Humanité-Dimanche*. Cela fait de lui, depuis presque un demi-siècle, l'un des piliers du dessin satirique français d'actualité politique. C'est probablement le volet le plus connu de son œuvre. Mais il est aussi l'auteur de dessins que nous qualifierions volontiers aussi bien d'humoristiques que de philosophiques. C'est d'ailleurs par là qu'il a débuté dans le dessin, dès 1961 dans la revue *Bizarre*, dès 1962 à *Siné-Massacre*¹, et qu'il a vite trouvé sa place dans *Humour noir*, l'anthologie de référence de Jacques Sternberg². Les dessins philosophiques se trouvent réunis notamment dans les grands albums *Ligne de fuite*³ (1973) et *Dessins* (2002)⁴, avec certains recoupements aussi dans *Cardon '89* (1989)⁵ ainsi que dans *Comment crier et quoi* (1986)⁶. En accord avec le dessinateur, c'est cette partie de son œuvre qui devait être au centre de son intervention à la journée d'études organisée conjointement, en mars 2015, par la Bibliothèque Nationale (BnF) et l'Équipe interdisciplinaire de recherche sur l'image satirique

¹ Sans prétendre à l'exhaustivité, signalons encore les collaborations aux revues suivantes: *L'Enragé*, *Charlie Hebdo*, *L'Écho des savanes*, *Satirix* et *Politique-Hebdo*.

² Paru en 1967, chez Planète.

³ Préface de Laurent Salini, Paris, Albin Michel, 1973, non pag.

⁴ Préface de Jean Robert, Lausanne, Le Héron, 2002.

⁵ Il s'agit là du catalogue d'une exposition montrée en 1989 dans les Instituts français de Francfort-sur-le-Main et de Mayence ainsi qu'au Centre culturel français de Karlsruhe (non pag.).

⁶ Ce volume de la collection « Un bon dessin vaut mieux qu'un long discours » se trouve cité parfois simplement comme « Cardon, 1986 » (non pag.).

(EIRIS), sur le thème « Quand la peur se dessine avec humour »⁷. Ayant eu le privilège d'accueillir le dessinateur dans ce cercle, nous avons discuté assez longuement du titre pour sa contribution. C'est finalement « Chronique d'une apocalypse annoncée » qui fut retenu comme formule la plus appropriée à la vision du monde du dessinateur.

L'étude présentée ici s'inscrit dans ce contexte, mais sans prétendre exploiter les nombreuses suggestions de l'artiste concernant la transformation d'un vécu en œuvre artistique⁸. Nous privilégions ici une approche immanente de l'œuvre qui se fonde sur quelques-uns des motifs centraux de celle-ci.

Dans un souci de clarté, et au risque de schématiser, nous distinguerons par la suite entre dessins humoristiques ou philosophiques – ce sont eux qui seront au centre de notre essai – et dessins satiriques ou politico-sociologiques. Si humour et satire sont intimement liés par le point commun de la place centrale qu'ils accordent au *ridiculosum*, au ridicule, au risible, au dérisoire, il y a cependant des divergences fondamentales entre ces deux notions.

L'humour, dit-on, est la politesse du désespoir. Pour éculée qu'elle soit, cette formule nous convient pour clarifier cette distinction. L'humoriste comme le satiriste sont dans la dénonciation permanente, dans le cas du premier, celle-ci se rapporte à un état des choses durable, d'où le désespoir toujours en embuscade. C'est peu ou prou la condition humaine qui est visée, ou plutôt notre *comédie* humaine. Le satiriste, lui, s'en prend à des fautes imputables à des particuliers, à des groupes ou des individus que l'on peut nommer, identifier, donc éventuellement corriger ou, le cas échéant, écarter. Le satiriste attaque, critique, s'oppose, vitupère, agresse et insulte, s'il le juge nécessaire. Il est donc tout sauf poli. Il exclut celui ou ceux qu'il dénonce du groupe des gens fréquentables. La politesse de l'humoriste consiste en ce qu'il s'inclut dans ce qu'il dénonce, la condition qu'il déplore est aussi la sienne : il généralise. Jean Paul, auteur humoristique allemand⁹ et théoricien de

⁷ Précisons que Cardon a tout de suite récusé le terme de « peur » pour sa personne et son œuvre. « La peur empêche d'agir, elle paralyse, cela n'a jamais été mon cas » - voilà, peut-être pas littéralement, sa réaction spontanée. Il était cependant d'accord avec le terme d'angoisse. Ce mot semble d'ailleurs aussi préférable si l'on fait sienne la distinction établie par Alain Deligne en introduction au colloque. Dans cette perspective, la peur a un objet précis à la différence de l'angoisse dont l'objet est moins facile à cerner, voire tout à fait insaisissable.

⁸ Cet entretien a été enregistré par les soins de la Bibliothèque Nationale. Le temps de sa mise à disposition sur internet est encore incertain au moment où nous bouclons cet article.

⁹ Jean Paul – Paul habituellement prononcé à l'allemande, Jean comme en français – est le nom d'artiste de Johann Paul Richter (1763–1825). En tant qu'auteur, on le classe en général entre romantisme et classicisme. Nous considérons cependant sa théorie de l'humour plutôt comme une sorte de somme et d'achèvement des réflexions des romantiques sur le sujet.

l'humour, dit ainsi de l'humoriste (qu'il est lui-même) que ce n'est pas la folie du citoyen individuel qui le préoccupe, mais la folie humaine, c'est-à-dire ce phénomène en général¹⁰. En ce sens, le rire satirique est une arme d'assaut, il cherche à forcer le système de protection de la cible, le rire humoristique sert d'autodéfense ; il est un *ersatz*, parfois provisoire (voire Bosc, Mose et tant d'autres), au suicide, il constitue une armure protectrice. Les hommes – leurs aspirations, leurs efforts, leurs actions, leurs comportements – sont dérisoires dans le dessin humoristique¹¹, ils sont ridiculisés dans le cas de l'image satirique. Si l'humoriste est de tendance suicidaire, le satiriste est plutôt un tueur. L'humoriste, se situant sur un plan transtemporel, sinon atemporel, fait son miel de l'absurdité du monde, le satiriste combat les absurdités du fonctionnement de notre monde contemporain.

Cette conception de l'humour va parfaitement de pair avec un concept plus moderne que la plupart des auteurs parlant de Cardon utilisent pour caractériser son univers, celui d'absurdité¹². Une réflexion sur l'absurde dans l'œuvre de Cardon peut partir d'un dessin représentant un Sisyphe moderne qui fait irrémédiablement penser au théoricien de l'absurde qu'était Albert Camus. Il fait partie des illustrations du livre de Jean Yanne, *L'Apocalypse est pour demain ou Les Aventures de Robin Cruzo*¹³. Le rocher de Sisyphe y est remplacé par des pneus, objets fétiches de la civilisation de l'automobile décrite dans le livre. Le roman, tout comme ses illustrations, déploie un

10 « [...] weil nicht die bürgerliche Torheit, sondern die menschliche, d.h. das Allgemeine sein Inneres bewegt » (*Vorschule der Ästhetik*, § 32: „Humoristische Totalität“, Hamburg, Felix Meiner, 1990, p. 125); cf. aussi „Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt“ (*loc. cit.*).

11 C'est ce que traduit si bien la formule de « Welt-Verlachtung », attitude qui ne consiste pas à « se moquer du monde », dans le sens banal du mot, mais bien de l'univers. En plus de ce terme, Jean Paul emploie aussi celui de « Welt-Humor » qui ne se rapporte jamais, pour le critiquer, au seul phénomène individuel (« der nie das Einzelne meint und tadelt », *op. cit.*, p. 126).

12 Signalons surtout, à côté de ses préfaciers, Nelly Feuerhahn, « Cardon, une ligne de fuite dans l'espace graphique de l'humour », *Humoresques* 35 (printemps 2012) ; « <http://www.article11.info/?Cardon-Un-dessin-qui-derange-a-la> [sic] posté par Lémi, le 22 octobre 2011 dans la revue électronique *Article 11* et Marie Rama, « Cardon », in : *De de Gaulle à Mitterrand. 30 ans de dessins d'actualité en France*, Paris ; Musée d'Histoire contemporaine/BDIC, 1989, p. 103-108, d'abord en trad. allemande in: *Von de Gaulle bis Mitterrand, Politische Karikatur in Frankreich, 1958-1987*, Münster, Westfälisches Landesmuseum, 1987, p. 126-135.

13 Notre formule de l'« apocalypse annoncée » est évidemment inspirée du titre de ce roman dystopique, paru en 1977, chez Jean-Claude Simoën.

monde absurde à plus d'un titre, jusqu'à la fin caractérisé par un retour à la case départ qui est aussi la fatalité imposée à Sisyphe.¹⁴

Si Cardon a choisi d'illustrer ce roman, c'est certainement parce qu'il correspondait à sa sensibilité écologique précoce¹⁵. Mais Cardon dépasse le seul thème de l'écologie. Une bonne partie de son œuvre peut être lue comme la dénonciation d'une rationalité technique et bureaucratique dont l'humanité a perdu le contrôle et qui est donc devenue irrationnelle. La condition humaine ainsi comprise n'est pas un simple *fatum*, comme dans le cas du héros mythologique, elle est – ce qui est encore plus absurde – le résultat même du travail de l'homme.

Espaces de Cardon

Ce qui frappe tout de suite, chez Cardon, c'est son traitement de l'espace. Il y en a plusieurs types. Certains espaces sont faits de pièces relativement ou complètement vides, assez misérables, aux murs nus ou aux tapisseries abîmées, souvent pourvues d'installations incongrues regardées par des individus qui ne semblent rien comprendre à la situation dans laquelle ils se trouvent. C'est souvent une impression de confinement qui se dégage de ces intérieurs.

Bien plus souvent, on rencontre deux types d'espace assez semblables caractérisés, par contre, par une étendue infinie, en profondeur comme en largeur. Le premier de ces espaces est une plaine illimitée, marquée par des hachures bien serrées où sont accentuées les lignes de fuite menant à l'horizon de telle sorte que le spectateur se trouve comme happé, aspiré par ces profondeurs insondables. La plupart du temps, cette plaine est entièrement vide, ne présente aucun relief, c'est un espace non structuré, « u-topique », un non-lieu apparemment hors du temps. Il est en général aussi vierge de toute nature que de toute culture. Rien n'y pousse, aucun bâtiment ne s'y élève. Dans son intervention à la BnF, le dessinateur lui-même a fait le rapprochement de cet espace avec une scène de théâtre, avec « les planches

¹⁴ Disons tout de suite que pour nous, il ne s'agit nullement de faire de Cardon l'illustrateur de la pensée de Camus. Nous pensons plutôt qu'il fait lui-même de la philosophie avec son crayon de dessinateur, sans doute aussi du théâtre – et cela dans un esprit proche des auteurs de l'absurde, tout en maintenant un engagement politique et social que l'on ne trouve ni chez Beckett ni chez Ionesco.

¹⁵ Cf. sa BD publiée dès 1973: *La Véridique Histoire des Compteurs à Air*, Éd. La Courtille, Paris.

qui signifient le monde »¹⁶. Cardon a ajouté que par-là, il faut entendre une scène à la Beckett, faisant ainsi lui-même le rapprochement avec le théâtre de l'absurde. C'est donc dans ce décor qu'évoluent bon nombre de ses « héros ».

L'autre de ses espaces préférés est pareillement infini, mais structuré de façon absolument régulière, par un nombre infini de cellules parfaitement carrées, rappelant des batteries de ponton, une morne plaine homogène, normée, s'étendant à perte de vue, chaque carré enfermant un être (plus ou moins) humain. L'espace infini coexiste donc ici d'emblée, et paradoxalement, avec la clausturation, l'enfermement, l'isolement. Il arrive qu'un oléo- ou gazo-duc traverse cette étendue (in *Cardon '89 et Dessins*, 2002), rare rappel de notre contemporanéité, du monde industriel, par ailleurs c'est une impression d'atemporalité, d'achronie qui prédomine.

Ces espaces conditionnent l'action des personnages qui y évoluent.

Homo cardonensis

L'homme de Cardon, en général un mâle, est aussi nu que ses espaces. Si aucune herbe ne pousse dans le désert cardonien, aucun poil ni aucun cheveu – à quelques rares exceptions près – ne pousse sur cet hominidé. C'est apparemment un produit sériel, un homme sans qualité, sans visage, la plupart du temps vu de dos. Celui-ci n'est pas tout à fait un homme comme les autres ; sans doute ne ressemble-t-il à aucun pour les signifier tous. Sa tête a souvent une forme bien particulière, avec un arrière-crâne surdéveloppé. Est-ce un élément de science- ou de social-fiction¹⁷ qui est introduit ainsi ? Dans ce cas-là, les dessins de Cardon décriraient un monde à venir, l'apocalypse résultant des prolongements des tendances actuelles de notre réalité.

L'*homo cardonensis* est un être isolé. C'est évident pour les spécimens qui habitent les cellules, c'est aussi largement valable pour l'homme des plaines. Ces premiers ne voient même pas les autres, ils peuvent même en ignorer l'existence, ils n'ont certainement aucune idée de leur nombre. Si ce type d'homme est souvent seul, il y a cependant dans plusieurs dessins quelqu'un qui s'occupe de lui, qui lui procure quelques bienfaits, tels que la distribution de nourriture – bio si cela est souhaité ! (in *Cardon '89 et*

¹⁶ Nous empruntons cette locution (« Bretter, die die Welt bedeuten ») à Friedrich Schiller (« An die Freunde », poème de 1802).

¹⁷ Cet être normé peut effectivement faire penser, comme l'a fait remarquer Jean Robert (in *Cardon, Dessins, op. cit.*, préface, p. 11), aux alpha et bêta dans *Brave new world*, la célèbre dystopie d'Aldous Huxley (1932).

Comment crier et quoi, 1986) – ou de parasols (*loc. cit.*), voire de semences pour des pots de fleur (*loc. cit.* et *Vu de dos*, 2010) ou encore de mirlitons : il faut bien s’amuser un peu.

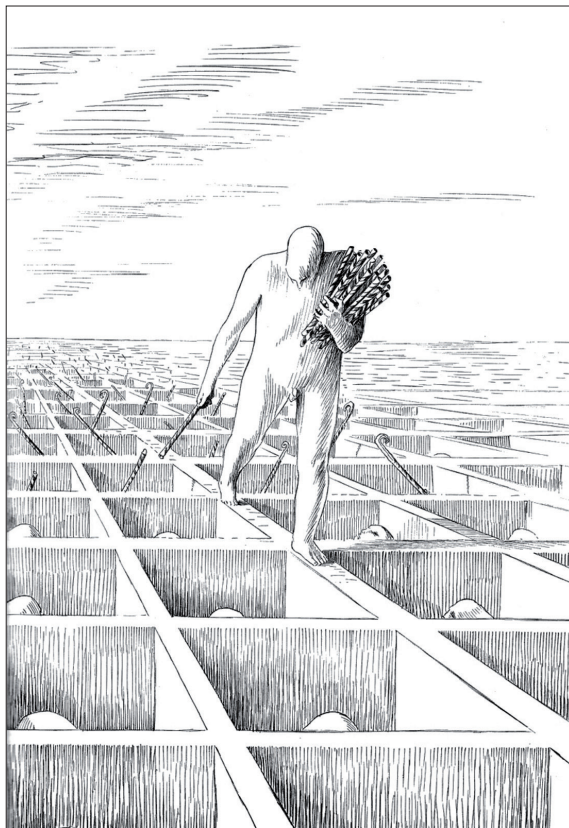


Fig. 1 : « Sans titre », in *Cardon '89*, 1989, et *Comment crier et quoi*, 1986

On peut voir dans ce bienfaiteur l’incarnation du *welfare state*, l’état de bienfaisance qui, d’ailleurs, n’est pas que générosité puisqu’il envoie aussi quelqu’un pour collecter les « cotisations » de chacun (in *Cardon '89*), sans oublier l’existence d’un coupeur de mirlitons : il ne faut pas trop s’amuser non plus.

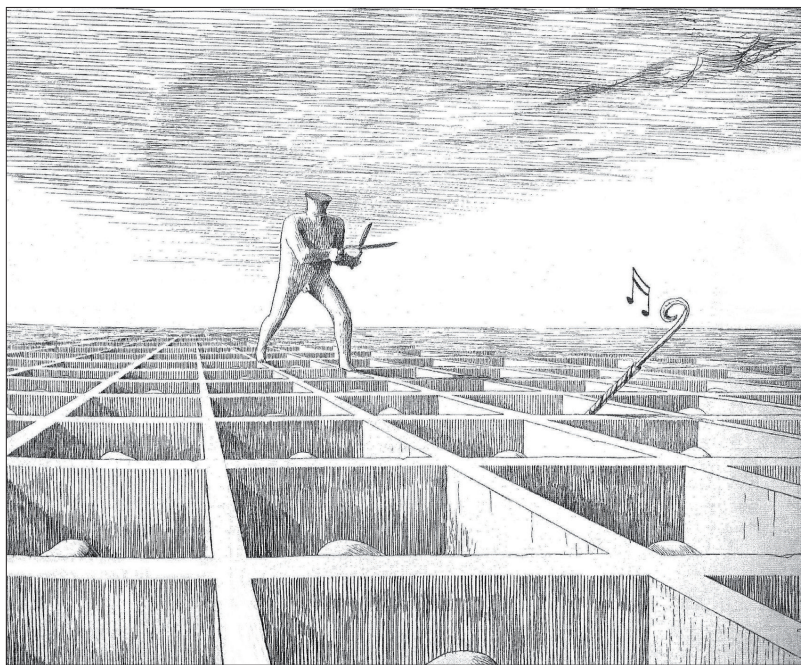


Fig. 2 : « S. t. », in : Cardon '89 et Dessins, 2002

Les hommes des plaines sont eux aussi souvent des solitaires. C'est ainsi que nous les voyons, de dos, affronter l'étendue infinie, entreprise parfaitement absurde et pleinement assumée. Absurde parce que face à l'infini, ils pourront certes avancer comme ils veulent, mais leur progression est illusoire : ils ne se rapprocheront d'aucun but, ils n'atteindront jamais rien.¹⁸ La tête légèrement baissée, ils ont l'air calme, concentré et déterminé¹⁹, ces marcheurs qui affrontent l'espace infini avec leur pain quotidien (*Dessins*, 2002) ou un livre en bandoulière, comme seul viatique terrestre ou spirituel.

C'est leur destin de ne pas avoir de destination, de vivre dans l'immanence, de ne pas se laisser obnubiler par de fausses promesses de transcendance. On peut cependant très bien les imaginer heureux arpentant « le champ du possible »²⁰.

¹⁸ Camus, *Mythe*, p. 169.

¹⁹ Cf. « il est toujours en marche » (*Mythe*, fin)

²⁰ Cf. le vers de Pindare qui sert à Camus d'envoi au *Mythe de Sisyphe*: « Ô mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible. »

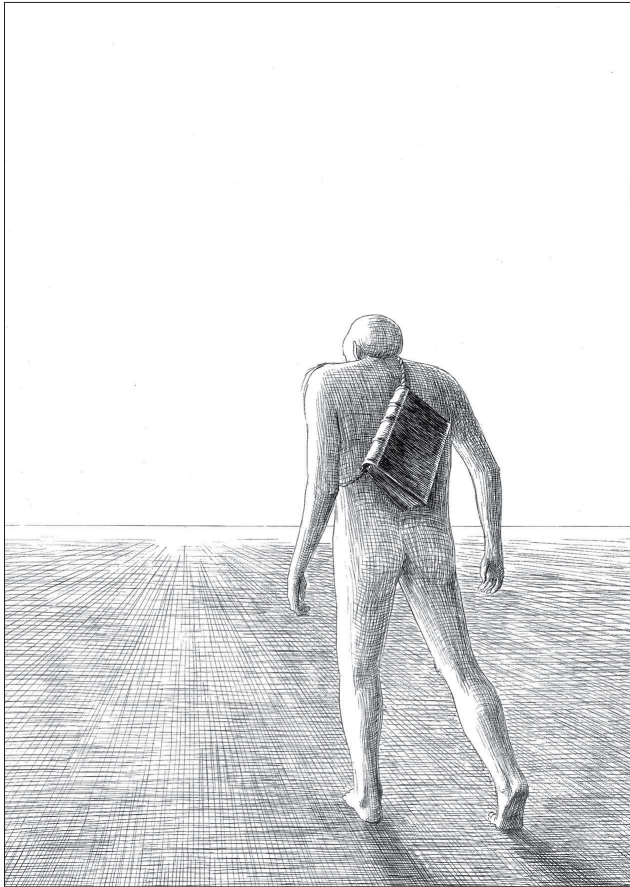


Fig. 3 : « S. t. », in : *Ligne de fuite*, 1973, et *Dessins*, 2002

Des formes de sociabilité ne sont cependant pas totalement absentes du monde de Cardon, même si elles sont rares. Le dessin qui va le plus loin dans ce sens met en scène un orchestre. Celui-ci a pris place dans un espace dégagé par l'effondrement ou la destruction de quelques cellules. Qu'il s'agisse du résultat d'un cataclysme naturel ou de l'action humaine, l'essentiel, c'est que cette fosse devient commune, que l'on y agit *de concert*, et que, au-delà de ce groupe déjà formé, s'en constitue un autre, celui du public qui commence visiblement à se réveiller, à écouter ensemble.

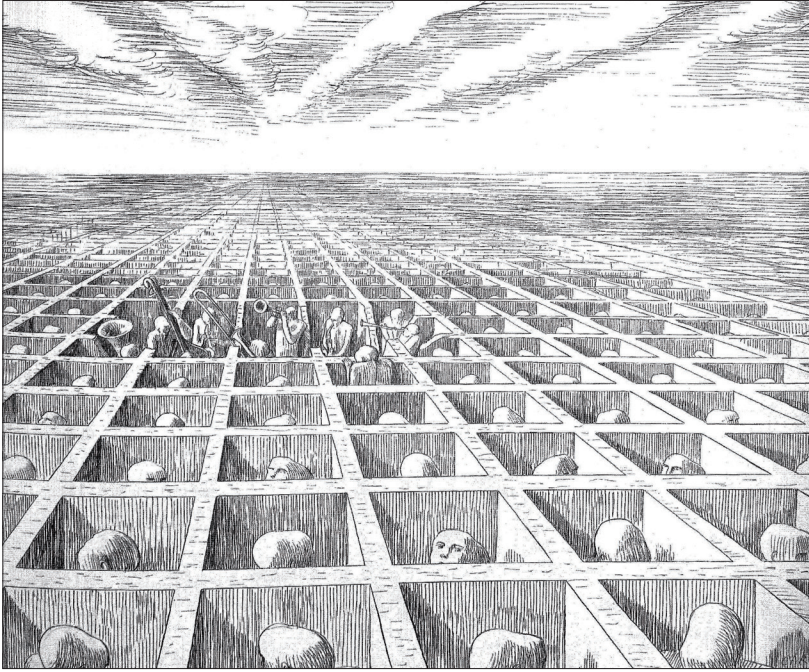


Fig. 4 : « S. t. », in : Cardon '89 et Dessins, 2002

À côté du jeu de cet orchestre, Cardon, dans un autre dessin, nous fait assister à un jeu théâtral, et jouer, c'est déjà mettre à distance la condition humaine, ne pas seulement la subir, passivement. L'habitant d'une cellule tient une marionnette à la main, de telle sorte que les voisins qui se tournent vers elle peuvent la voir, certains sortent même la tête de leur cellule, prenant appui sur le mur de séparation qui en devient mitoyen, commun : cette marionnette faisant avec ses bras le signe de la victoire peut paraître aussi ridicule et son geste aussi dérisoire que dans le cas du manifestant avec sa pancarte « En avant » (cf. fig. 7), il n'en reste pas moins que le processus de la constitution d'un public est relativement avancé ici, un être-ensemble amorcé et un intérêt commun manifeste ; il n'est donc pas interdit au spectateur de penser que les conditions essentielles pour la constitution, la définition d'une *res publica* sont réunies.

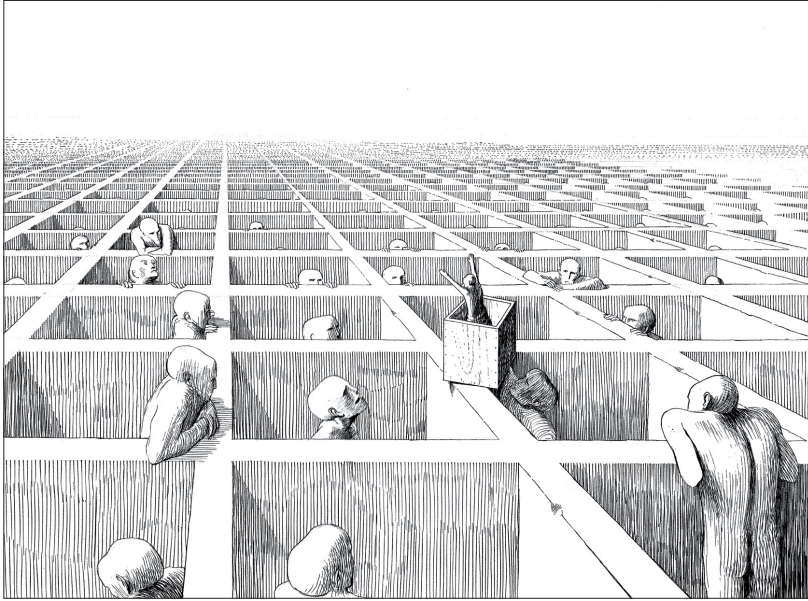


Fig. 5 : « S. t. », in : Cardon '89

Dans une nouvelle variante, de nouveau aux murs partiellement effondrés – suite à une action concertée des prisonniers ? – l’orchestre est remplacé par un groupe d’hommes et de femmes qui dansent en rond autour d’un tas peut-être formé par les débris des cloisons abolies. La liberté des mouvements et la présence des deux sexes évoquent pour nous – une fois n’est pas coutume, mais une fois suffit pour démontrer que cela est possible – l’image utopique d’une humanité libérée et entière, non mutilée. Si, dans le cas présent, on peut être tenté de privilégier une lecture optimiste, force est de constater qu’il y a aussi des éléments qui tempèrent aussitôt cet optimisme : derrière les murs qui sont tombés s’étend une infinité de cellules parfaitement intactes que les danseurs, peut-être obnubilés par leur propre succès, semblent ignorer tout autant que leur congénères emprisonnés.²¹

²¹ Nous reconnaissons à Laurent Salini, préfacier de *Ligne de fuite*, le mérite d’avoir déniché, sous l’apparente monochromie noire des dessins de Cardon, la présence de nuances plus claires, de notes d’espoir. Les trois dessins que nous venons d’évoquer sont malgré leur savante ambiguïté les plus optimistes que nous connaissons dans cette œuvre. Ils ne nous semblent pas suffire pour dire de Cardon, comme le fait cet auteur : « Il chante la joie et les victoires » (préface, non pag.).

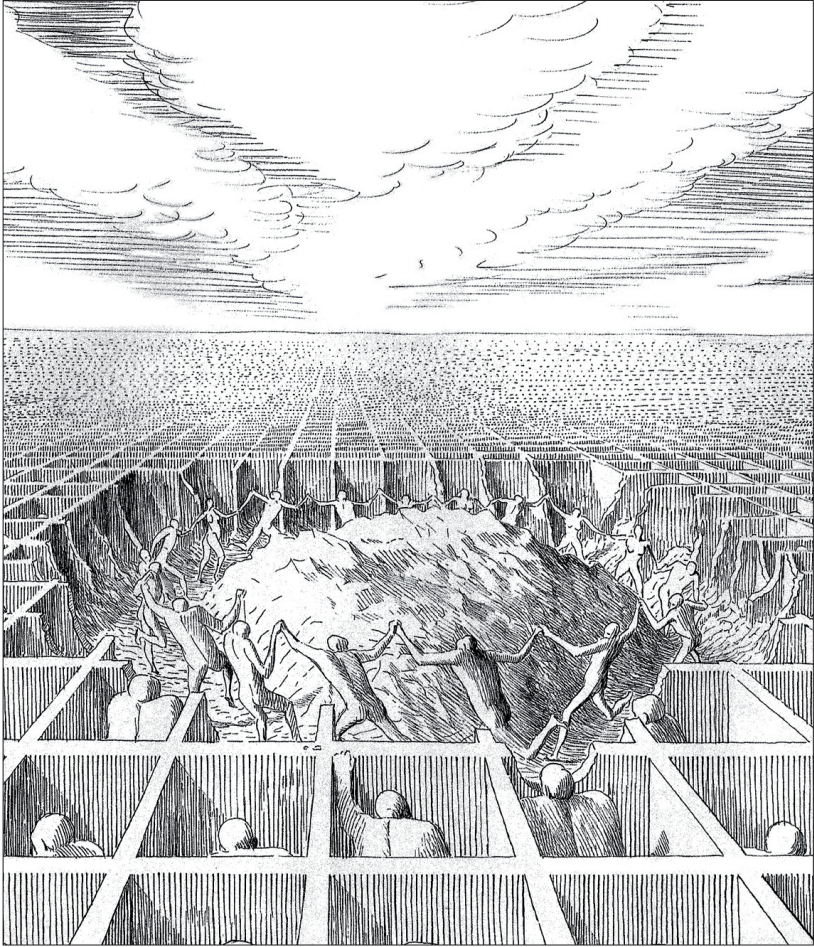


Fig. 6 : « S. t. », in : *Cardon '89 et Dessins, 2002*

Regardées à la lumière de ces trois dessins, même quelques-unes des œuvres de Cardon empreintes de l'humour le plus noir peuvent être investies d'une signification qui ne s'impose sans doute pas à la première lecture. Prenons le cas de l'habitant d'une des cellules qui hisse une pancarte portant l'inscription « En avant ».

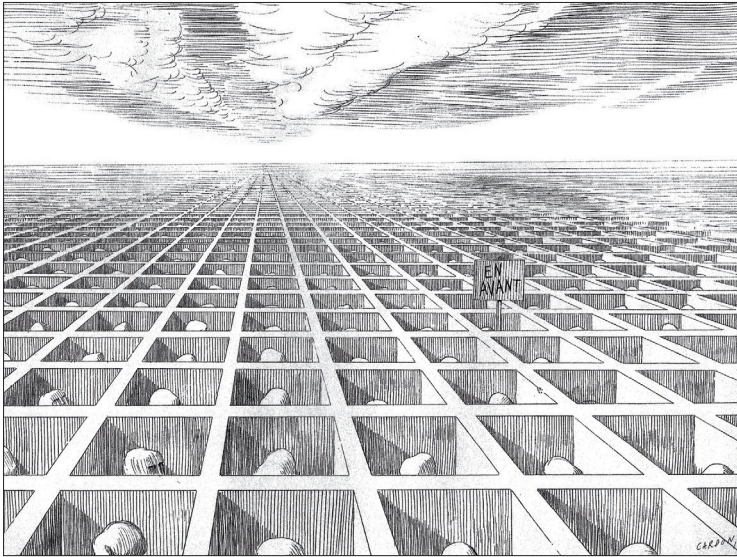


Fig. 7 : « S. t. », in : Cardon '89 et Dessins, 2002

Difficile d'imaginer ironie plus cruelle et humour plus noir qu'une telle pancarte invitant à une action collective alors que les individus représentés vivent, monades parfaites, chacun dans sa cellule, et ne voient sans doute même pas cette inscription – aucune tête n'est tournée dans sa direction – qui, en plus, n'a aucun sens puisque la notion d'« en avant » ne correspond à rien dans un tel espace. C'est tristement comique et ne peut provoquer chez le spectateur qu'un rire jaune – ou profondément noir. Tout paraît absurde dans le sens banal du mot, mais cette absurdité peut aussi être comprise dans le sens que ce terme revêt chez Camus. Car l'homme absurde est un révolté et nous avons à faire ici à un acte de révolte²². Même si cette manifestation est encore solitaire, elle est potentiellement déjà solidaire puisque toute révolte implique la possibilité du passage du « je » au « nous ». Nous pouvons encore laisser la parole à Camus : « Je me révolte, donc nous sommes. »²³

En dehors des cellules, il faudrait parler aussi des barrières, des cordes et des chaînes qui enferment l'homme de Cardon et évoquer les ailes et les

²² Cf. *L'Homme révolté*, p. 30 « On voit que l'affirmation impliquée dans tout acte de révolte s'étend à quelque chose qui déborde l'individu dans la mesure où elle le tire de sa solitude supposée et le fournit d'une raison d'agir. [...] Pourquoi se révolter s'il n'y a, en soi, rien de permanent à transcender ? »

²³ Cf. aussi le dessin dans lequel la pancarte dérisoire est remplacée par un drapeau avec l'inscription « À Versailles » et celui où on voit une pique et un bonnet phrygien dépasser d'une des cellules dans Cardon '89.

plumes comme leur pendant, pour les tentatives d'envol. Les contraintes de place qui nous confinent, nous aussi, nous obligent à nous limiter à un dernier spécimen de *l'homo cardonensis* : plusieurs fois, Cardon met en scène un dessinateur, toujours vu de dos. Dans un cas, il scrute l'horizon de la traditionnelle plaine absolument vide et transcrit ce qu'il voit sous forme d'une tête humaine qui crie, la bouche grande ouverte.

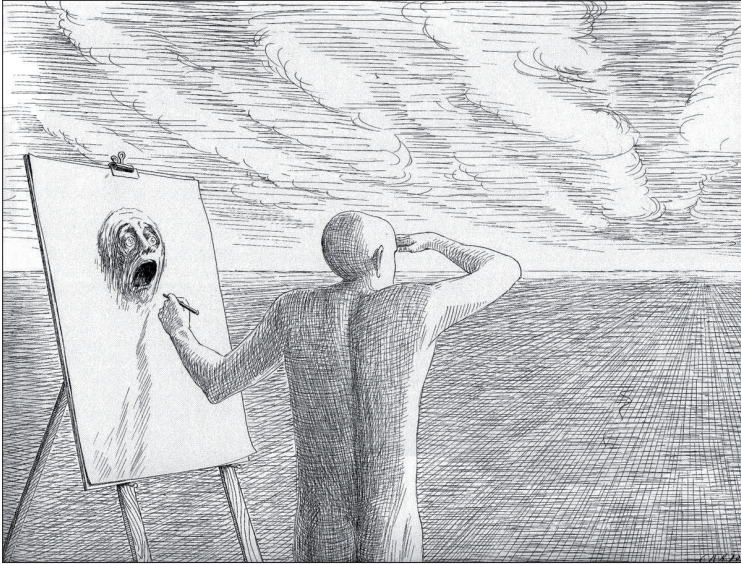


Fig. 8 : « S. t. », in : *Dessins*, 2002

Dans un autre cas, c'est la plaine aux cellules carrées apparemment vidées de leurs habitants qui est reproduite par l'artiste dans son dessin à l'intérieur du dessin (in *Cardon '89*). Le dessinateur prend la mesure de la réalité à l'aide du geste caractéristique des peintres et graphistes, qui consiste à utiliser son crayon un peu comme le chasseur se sert du viseur de son fusil.²⁴ Affronter le réel, tenir bon, témoigner sans complaisance ni fard, voilà tout l'œuvre du dessinateur. Mais témoigner, c'est déjà résister. Faisons donc le pari que le cri représenté dans le dessin à l'intérieur du dessin n'est pas un cri de désespoir, mais un cri de révolte.

²⁴ On retrouve ce même geste dans une des rares parodies d'images de Cardon : il y introduit un dessinateur se substituant, avec son crayon-mesureur, au photographe de la mise à mort d'un soldat, la photo la plus célèbre, emblématique même (bien qu'éventuellement factice, selon des recherches récentes), que Capa a ramenée de la guerre d'Espagne.

Quelques mots sur les dessins satiriques de Cardon

Dans les dessins satiriques²⁵, on retrouve nombre d'éléments des œuvres que nous avons qualifiées de philosophiques ou humoristiques.

Nous nous limiterons à un seul exemple pour illustrer la différence entre les deux catégories de dessins. Il s'agira de démontrer comment l'angoisse dégagee par une tête de monstre agissant dans un univers lui-même pas moins anxiogène (cf. Fig. 1 et 2) fait place à une dénonciation ridiculisante lorsque la tête est celle d'un président de la République (F. Mitterrand) agissant dans un contexte connu, celui de la crise des banlieues, à laquelle il répond par des mesures jugées dérisoires par le dessinateur. L'introduction de la langue ajoute un élément porteur de critique, certes, mais aussi rassurant en ce sens qu'elle réduit la polysémie troublante inhérente à la seule image, sans bulle ni titre ni légende :

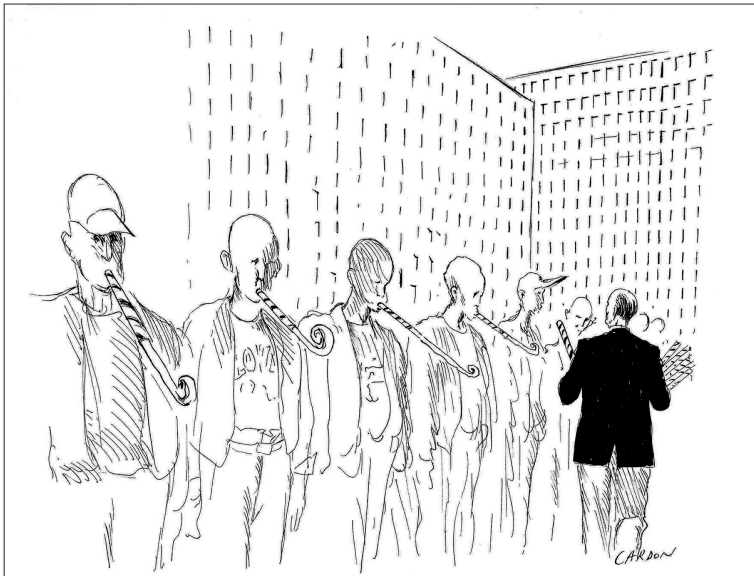


Fig. 9 : « Banlieue : mesures d'urgences » in : *Vu de dos*, 2010, p. 87 ²⁶

²⁵ Les recueils *Y a d'la joie* (Paris, La Découverte, 1988) et *Vu de dos* (Paris, L'Échappée, 2010) sont majoritairement composés de dessins satiriques.

²⁶ Cf. aussi la distribution de mirlitons et de nez de clown aux ouvriers licenciés de Lorraine, à laquelle procèdent leurs patrons, dans le même ouvrage, p. 25.

Par ailleurs, la plaine n'est pas absente non plus des dessins satiriques, la vue de dos y est également pratiquée de façon systématique, on y retrouve aussi toute une série d'éléments pas encore évoqués et que l'on trouve dans les deux types de dessin : les bottes et les marques de bottes sur des corps par exemple, des hommes marchant sur la tête des autres, des statues etc. Mais la signification n'en est pas exactement la même. Ici, nous avons justement affaire non pas à du général, mais à du particulier : à des individus, des groupes, des partis ou des types sociaux (le patron, l'ouvrier etc.). Finie la politesse du désespoir, les adversaires sont là pour qu'on leur rentre dans le chou. C'est le théâtre politique contemporain qui est visé et non pas la comédie humaine. Et c'est ici que la vue de dos devient instrument de dénonciation. Si les hommes politiques n'ont même pas droit à un visage, c'est un acte de dédain, d'humiliation suprême. Rien à voir avec les dessins philosophiques : la vue de dos y fait que celui qui regarde le dessin voit la même chose que le personnage représenté, qu'il est aspiré comme lui par l'espace infini qui s'ouvre devant lui, qu'il devient son compagnon d'infortune. C'est encore un élément de généralisation : nous affrontons tous la même réalité. Les personnages vus de dos des dessins humoristiques font appel à notre empathie, ceux des dessins satiriques ne peuvent compter que sur notre antipathie.

C'est cependant sans doute le recours à son répertoire « humoristique » qui fait dire à Cardon qu'il s'agit de « dessins plus que politiques »²⁷. Il fait en effet bien plus abstraction de tout décor, de tout effet de réalité que la plupart de ses collègues dessinateurs satiriques. Son préfacier Jean-Luc Porquet en parle ainsi : « On sent une étrangeté : ce qu'il nous montre n'est pas le monde ordinaire, mais la projection de ce monde sur son écran intérieur »²⁸ – ou sur une scène à la Beckett, son théâtre de l'absurde. C'est ainsi que satire et humour se rapprochent.

Ce rapprochement est particulièrement net dans le volume *Ya d'la joie*, où ce sont le plus souvent des types sociaux qui sont visés, ce qui signifie un éloignement du particulier, mais sans rejoindre l'humain en général. La proximité avec les dessins philosophiques devient patente. Nous restons cependant du côté de la satire.

²⁷ C'est le sous-titre de *Vu de dos*.

²⁸ Jean-Luc Porquet, « Toujours sur la ligne blanche », préface à Cardon, *Vu de dos. 30 ans de dessins plus que politiques*, Paris, Éd. L'Echappée, p. 7s.

Comment concevoir donc la relation entre les différentes parties de l'œuvre ? Il ne s'agit pas de jouer l'une contre l'autre. La dénonciation concrète est indispensable, irremplaçable. Mais le monde moderne est fait de telle sorte que les forces d'oppression, de contrôle, de surveillance sont devenues de plus en plus anonymes, insaisissables. C'est entre autres cela que nous font comprendre des auteurs comme Kafka, Borges, Beckett, et c'est cela que nous montrent les mises en scène des dessins philosophiques de Cardon. Celui-ci croit visiblement plus à l'imminence de la nuit de l'Apocalypse qu'au Grand Soir. Mais tout en déchantant à longueur d'albums de dessins philosophiques, il s'engage comme s'il s'agissait de préparer des lendemains qui chanteront prochainement, dans ce théâtre. Voilà qui permet de survivre. Car il n'est pas toujours facile d'être heureux face à l'absurdité et de ne pas désespérer en l'absence d'espoir. Se révoltant, comme dessinateur, sans être persuadé du succès de ce qu'il entreprend, Cardon fait s'estomper les frontières entre humour et satire, car le dessin satirique devient lui aussi, à son tour, un acte absurde : vain et nécessaire, d'autant plus méritoire qu'aucun triomphe durable ne lui est promis. Le dessinateur lui-même en parle ainsi, se moquant de lui-même et de son mirliton, tout en revendiquant, à juste titre, fièrement la valeur de son œuvre :

« Ici où la Loire sans éclat
Coule son ruban d'indifférence
Je tiens registre des dégâts
De nos médiocres 'Éminences'

'Pourquoi tisser vos canevas ?
S'étonne l'ignorant qui passe,
Cela ne les changera pas !'
Question d'hygiène mon petit gars :
C'est pour ne pas qu'ils nous encrassent.

J [i.e. « Jacques »]
Avec l'aide de mon mirliton ».²⁹

²⁹ Ce texte fait partie d'une carte de vœux de bonne année, dessinée, adressé par Cardon à des amis communs. Merci à Renate et Alain Lance de me l'avoir fait connaître, merci à Jacques Cardon de m'autoriser à utiliser ce document personnel.

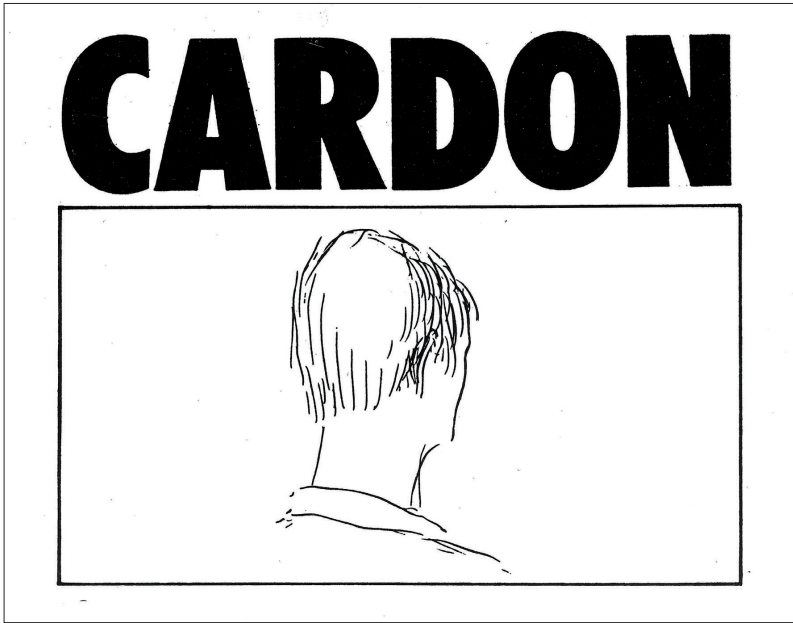


Fig. 10 : détail des 4^e de couverture de *Comment crier et quoi*, 1986, et de *Y' a d'la joie*, 19. ³⁰

Berlin

³⁰ Autoportrait sur la 4^e de couverture de *Comment crier et quoi*.