



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Pour une histoire de la promiscuité des images: la déterritorialisation de la caricature

Bertrand Tillier

C'est une lente "déterritorialisation" de la caricature qui s'opère dès le XIX^e siècle, qui se prolonge par à-coups successifs et qui s'accroît au cours du siècle suivant — une déterritorialisation, au sens où Gilles Deleuze et Félix Guattari ont forgé cette notion¹ impliquant une "disjonction entre contenu et expression",² une distinction entre l'énoncé et l'énonciation. Il s'ensuit "une désorganisation active de l'expression",³ où les formes peuvent devenir de "purs contenus" et favoriser un nouvel "agencement":⁴ le caricatural et ses valeurs formelles migrent ainsi vers le pictural et ce phénomène devrait intéresser l'histoire de l'art. Les Fauves ont compris l'expressivité du trait caricatural, apte à saper les formes, par ses moyens abrégatifs et par des voies complémentaires de la couleur. On sait que, dans leur quête de "lignes essentielles",⁵ ces artistes ont annexé le dessin caricatural hérité de Daumier, pour s'ériger contre la conception du dessin, académique et scientifique, géométrique et technique, théorisée par Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts du dessin* (1867), et devenue une norme stricte. On peut ainsi

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, coll. "Critique", 1975.

² *Ibidem*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 51.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵ Henri Matisse, "Notes d'un peintre", *La Grande Revue*, 25 décembre 1908.

considérer la valeur caricaturale du dessin fauve comme une critique plastique des “arts du dessin”, mettant en œuvre moins des contours, des cernes, des traits ou des modelés, que caricatures de ceux-ci destinées à disloquer formes et sujets ainsi émancipés de la représentation mimétique, comme y fut sensible Mécislas Golberg dans un livre pionnier consacré aux dessins d’André Rouveyre, intitulé *La Morale des lignes* (1908). Les déplacements et les désordres issus des moyens formels de la caricature sont désormais pensés comme une source d’invention et une poétique possible de l’art. C’est ce que, dès avant le cubisme et bien au-delà, Picasso avait compris en opérant une dichotomie définitive entre le comique et le caricatural, pour liquider les fonctions de la caricature — qu’il connaissait pour l’avoir abondamment pratiquée, entre 1894 et 1905, dans des journaux parisiens et barcelonais et dans ses carnets de croquis⁶ — au profit exclusif d’une écriture formelle libérée de toute hiérarchisation, en laquelle il voyait un “argot”⁷ qui le fascina, dans des œuvres aux ambitions et aux statuts très divers, jusque dans sa pratique de l’autoportrait et du portrait d’hommage (Apollinaire, Max Jacob, Salmon...) ou de commande (Helena Rubinstein...).

Cette déterritorialisation de la caricature au XX^e siècle ne saurait donc être dissociée des formes contemporaines de l’art comme noces du désordre et de l’étrange, inlassablement célébrées par les avant-gardes, dans leur

⁶ Michel Melot, “Le modèle impossible, ou comment le jeune Pablo Ruiz abolit la caricature” (*Picasso, jeunesse et genèse...*, Paris, musée Picasso, 1991, pp. 68-87).

⁷ Félicien Fagus emploie le terme à propos des œuvres de Picasso exposées chez Vollard en 1901 (*La Revue Blanche*, mai-août 1901, pp. 464-465).

farouche volonté de révolutionner l'art en renouvelant ses "pouvoirs expressifs"⁸ et de produire des œuvres libérées du réalisme étriqué de la représentation — un art anti-académique, anti-naturaliste et anti-bourgeois —, réfutant ce que Kandinsky appelait les "canons de beauté extérieure".⁹ Paul Klee, qui cherchait à "pénétrer dans l'intérieur" de son sujet,¹⁰ a ainsi voulu domestiquer le caricatural pour parvenir à ses fins : "Je sers la beauté en dessinant ses ennemis (caricature, satire) [...]", consignait-il dans son journal,¹¹ selon une contradiction qui ponctue sa correspondance d'Italie (1901-1902) :

"Et j'ai encore appris une chose : l'idéal, dans les arts plastiques, est complètement inactuel, [...]. En revanche, j'ai fait un pas de plus vers la satire. De plus en plus, celle-ci agit de manière corrosive sur mon organisme ; mais je ne peux en épargner les effets à personne. Et, en définitive, il se pourrait qu'il en sorte quelque chose d'intéressant".¹²

Dans son œuvre, Klee semble avoir progressivement instauré le caricatural — ce qu'il désigne comme une "coloration satirique"¹³ — en tant que processus de création lui permettant de reformuler d'anciens projets, promis par ce biais à une réinvention plastique. Mais quel sens et quelle valeur peut-on donner à la coloration ou à la corrosion dont parle Klee ? Quelle place et quelles fonctions

⁸ Selon les termes de l'almanach du Blaue Reiter, 1912 ; repris in *Almanach du Blaue Reiter, le Cavalier bleu*, édition établie par Klaus Lankheit, Paris, Klincksieck, 1981.

⁹ Wassily Kandinsky, "Sur la NKVM", [1910], repris in *Écrits complets*, édition établie par Philippe Sers, 3 vol. Paris, Denoël et Gonthier, 1970 et 1975.

¹⁰ Paul Klee, *Journal*, Paris, Grasset, coll. "Les Cahiers rouges", 1992, p. 50.

¹¹ *Ibidem*, p. 51.

¹² Lettre du 8 novembre 1901, reprise in Paul Klee, *Lettres d'Italie (1901-1902)*, édition établie par Anne-Sophie Petit-Emptaz, Tours, Farrago / Paris, éditions Léo Scheer, 2002, pp. 29-30.

¹³ Lettre du 10 décembre 1901, *Ibidem*, p. 59.

le caricatural a-t-il dans la succession des avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle, enchaînant le cubisme et l'abstraction, le Bauhaus et les expressionnismes, le dadaïsme et le surréalisme ? Ces questions structurent plusieurs champs d'investigation qu'il faut explorer.

Les avant-gardes et le caricatural

Les avant-gardes du premier XX^e siècle ont découvert et exploré de nouvelles sources de simplification et de déformation, d'étrangeté et d'expressivité : dans l'imagerie populaire, les arts primitifs, les dessins d'enfants ou les dessins d'aliénés – jusque dans les images nées du hasard ou de l'automatisme et surgies de l'inconscient, à l'instar du "cadavre exquis" surréaliste. Ces sources ont été revendiquées pour leur inventivité naïve et leur grande liberté formelle, susceptibles de favoriser l'émergence de l'inconnu et de l'insolite, en écho au rejet des formes d'art et de culture dont les codifications sont jugées coercitives. Dans cette perspective, alors que la caricature s'apparente à une forme de journalisme, quelle valeur les artistes lui assignent-ils ? Les opérations de déstructuration et de discontinuité attachées aux expérimentations formelles radicales des avant-gardes — l'expressionnisme, le cubisme, le futurisme... — coïncident avec les altérations de la déformation, de la condensation et des simplifications inhérentes à la caricature et à son expressivité. Que subsiste-t-il ainsi de la pratique caricaturale de Picasso ou de Juan Gris dans leurs œuvres cubistes ? Le jeu des

déformations actif dans la caricature a-t-il nourri et selon quelles modalités la *dé-formation* par laquelle les avant-gardes ont cherché à libérer l'art de la représentation en chargeant celle-ci et en l'intensifiant ? À Félix Fénéon qui, devant les *Demoiselles d'Avignon* (1907), lui aurait conseillé de se consacrer à la caricature, Picasso aurait répondu que "ce n'était pas stupide, puisque tous les bons portraits sont, en quelque sorte, des caricatures".¹⁴ Le caricatural et le caricaturable paraissent à nouveau se confondre, car il n'est guère de différence, au fond, entre les formes d'une œuvre cubiste et leur transposition caricaturale dans l'image satirique ; il en va de même pour les peintures et les gravures du fauvisme français ou de l'expressionnisme allemand.

L'histoire de cette confusion reste à écrire. Ainsi, dans les carnets de dessins de Derain ou Matisse, les caricatures ne sont-elles pas isolées ou marginales. Elles constituent, au contraire, des séries inscrites au cœur des multiples recherches de ces artistes qui avaient compris l'ambivalence du langage caricatural leur permettant de caractériser un objet, tout en dématérialisant sa forme, pour mieux mettre à distance la représentation. En témoigne aussi Georges Rouault qui, s'il ne fut pas *stricto sensu* un Fauve, exposa au Salon d'Automne de 1905 des tableaux violents qui furent assimilés à cette esthétique. Si la première période de l'artiste est marquée par la peinture de Gustave Moreau et Cézanne, la fascination

¹⁴ Cité par Joan U. Halperin, *Félix Fénéon, Art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Paris, Gallimard, coll. "NRF Biographies", 1991, p. 151 ; cette anecdote a été confirmée par Picasso à Hélène Parmelin et Roland Penrose.

de l'artiste pour Daumier est tout aussi manifeste, chez lequel il trouva l'expressivité du trait caricatural qu'il synthétisa et amplifia en un cerne épais, délimitant autant les formes qu'il aggrave la difformité des êtres représentés et violemment chargés. Les critiques du début du XX^e siècle furent vraisemblablement moins déconcertés par la violence et la noirceur de l'œuvre de Rouault, que par la dimension caricaturale de sa peinture peuplée de "têtes sinistres ou lamentables", de "fantoques redoutables" et de "pauvres hères déformés par la misère", tous "tristes infirmes" ou "effrayants éclopés", pour reprendre ici les termes de Jacques Maritain, dans sa préface au catalogue de l'exposition de Rouault organisée à la galerie Druet en 1910. "[...] est-ce un jeu de massacre préparé ici pour que le public rie et s'amuse ?", interrogeait-il, en opposant l'œuvre grave de Rouault à "la caricature basse et la dérision" et préférant l'assimiler à des formes primitives voisines – le carnaval, le charivari, les pantins, les attractions foraines... Mais la critique fut surtout sensible à la représentation même que le peintre disloquait et faisait grimacer, par ce que Michel Puy appela "un heurt particulier de couleurs et de lignes",¹⁵ sans viser ni à la morale, ni à la satire. Par le caricatural, Rouault corroda donc les formes en jeu dans sa peinture et le sujet parut n'être plus qu'un prétexte ou un support à cette recherche affranchie des codifications de la caricature.

¹⁵ Cité in *Rouault : première période, 1903-1920*, Fabrice Hergott éd., (cat. expo., Paris, Musée national d'art moderne/Fribourg, Musée d'art et d'histoire, 1992), Paris, 1992, p. 215.

Violence et expressivité

La capacité du caricatural à *charger* la représentation et ses formes d'une violence mériterait d'être ici examinée, en particulier sous l'angle de son appréciation culturelle, dans le cadre d'une étude de la réception critique française de l'expressionnisme — différencié du fauvisme auquel il est opposé, selon des critères d'intentions à caractère national — et du cubisme, considérés comme des émanations de la sensibilité germanique. Dès avant 1914, mais surtout après la Grande Guerre, au moment du "retour à l'ordre", ces esthétiques furent déclarées porteuses d'une barbarie, que la souscription au classicisme latin entendait contrecarrer. Les valeurs formelles du caricatural furent alors l'objet d'une translation critique et investies d'un discours nationaliste et raciste disqualifiant l'art allemand en caricature de l'art français. Cette conception structure aussi la réception critique des artistes étrangers de l'École de Paris, auxquels on reprocha de dénaturer et dégrader la peinture française par l'importation de manières et de formes caricaturales d'origine cosmopolite.

D'autres approches consisteraient à interroger la survivance du caricatural comme vocable strictement formel, dans la souscription des dadaïstes ou des véristes de la Nouvelle Objectivité à une posture idéologique, alors que nombre d'entre eux renouaient avec l'image satirique et critique, à des fins de propagande politique. En l'espèce, l'écriture agressive et heurtée de la caricature a servi l'esprit de satire et l'ironie aiguë des artistes, en

étayant leur engagement dans la lutte politique et sociale contre l'Allemagne wilhelminienne ou weimarienne. La virulence de ces images a souvent été amalgamée avec la capacité générale de la caricature à être enrôlée par les propagandes du XX^e siècle, des plus terribles jusqu'aux plus abjectes, pour participer aux violences de l'Histoire — au point de ne plus pouvoir la prendre en compte pour ses seules qualités formelles et au risque d'occulter celles-ci par l'appréhension exclusive d'une iconographie de combat.

Quel statut la caricature et le caricatural conservent-ils dans le programme du dadaïsme ? “Il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer”, affirmait Tristan Tzara dans le *Manifeste Dada 1918*. “Faites du raffut ! Explotez ! Éclatez !”, exhortait George Grosz de son côté. Ces mots d'ordre violents ont nourri la révolte et les revendications dadaïstes, autant que leur aversion profonde pour l'art, la littérature, le goût, la connaissance et la politique, tels que la bourgeoisie était accusée de les avoir dévoyés et détournés, et auxquels Dada opposait la poésie d'une réalité abrupte du quotidien, de la rue, de la publicité, des journaux... Dans ses mémoires comme dans son œuvre, Grosz témoigne d'une solide culture satirique: il cite à plusieurs reprises des dessinateurs (Rodolphe Töpffer, Wilhelm Busch ou Heinrich Zille) et des revues (*Fliegende Blätter*, *Jugend* ou *Simplicissimus*) ; il est très lié au collectionneur et historiographe de la caricature Eduard Fuchs que Walter Benjamin a salué dans un de

ses articles¹⁶ et auquel il consacre lui-même plusieurs pages de son autobiographie. Mais comment la caricature et le caricatural résistent-ils à la puissance contestataire et nihiliste de Dada, qui prétend tout emporter et a pour ambition de saper jusqu'à l'art même, pour faire "vaciller nos représentations dans le domaine sensible",¹⁷ comme le proposait Raoul Hausmann en 1928 ? Ainsi que l'a montré Catherine Wermester, Grosz réfute sans cesse ses propres tentatives de devenir "caricaturiste", "dessinateur satirique" ou "illustrateur satirique". À plusieurs reprises, il dénonce la caricature comme "un art mineur, qui a eu son heure de gloire en des temps de décadence", dont il rejette "la dérision et la plaisanterie facile" qui l'écoeurent. Grosz est convaincu que "l'ère de la caricature comme instrument de la lutte pour le "progrès" est révolue". Et quand il cherche des formes sèches, nerveuses et expressives, susceptibles de renouveler son art empreint d' "un style à la dureté de couteau",¹⁸ il ne les trouve pas dans la caricature qui s'est généralisée et acculturée, mais il les déniche dans les *graffiti* des pissotières publiques qu'il s'applique à copier, car ils lui apparaissent comme "l'expression et la traduction la plus ramassée de sentiments forts". À l'imagerie désuète que lui serait devenu l'objet "caricature", inapte à "insuffler l'esprit de révolte", Grosz préfère l'agressivité efficace du photomontage fait d'exagérations et d'altérations, d'associations et

¹⁶ Walter Benjamin, "Eduard Fuchs, collectionneur et historien", [1937], in *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, coll. "Folio essais", 200, pp. 170-225.

¹⁷ Cité in *Raoul Hausmann, 1886-1971*, catalogue dirigé par Guy Tosatto, Rochechouart, Musée départemental d'art contemporain, 1986, p. 27.

¹⁸ George Grosz, "Abwicklung", *Das Kunstblatt*, n° 2, vol. VII, 1924.

d'hybridations qui parviendraient à choquer et saisir le spectateur, pour accomplir “un grand travail éducatif”.¹⁹ Ce que révèle son goût pour les photomontages (en particulier ceux de John Heartfield, avec lequel Grosz a parfois collaboré), c'est la persistance du mordant attaché au caricatural – affûté par une technique de constitution des images où le photomonteur tranche, découpe, ampute, déplace et morcelle le monde, accomplissant un assemblage “à contresens” –,²⁰ transplanté dans un autre médium que la caricature, selon une translation dont il faudrait prendre la pleine mesure.

Dadaïsme et surréalisme

Le caricatural contribue aussi à aiguïser l'entreprise satirique des dadaïstes, visant à liquider les valeurs normatives de la société bourgeoise — le militarisme, le capitalisme, l'avarice, l'avidité, l'abrutissement, l'hypocrisie, l' "homme nouveau"... —, auxquelles est substituée une esthétique de la laideur et de l'infirmité, qualifiée par Grosz de “merveilleux cabinet des anomalies”. Dans une société aux prétentions civilisatrices, l'invalidé de guerre et ses déclinaisons — l'amputé, l'estropié, l'homme prothétique... —, difformes et inclassables, hybrides et énigmatiques, ne sont-ils pas pétris d'une dimension caricaturale qui leur fournit paradoxalement une ossature, jusqu'à les figer dans une condition de bouffon ? Hugo

¹⁹ Cité in catalogue *Paris-Berlin, 1900-1933*, [1978], Paris, MNAM, 1992, p. 244.

²⁰ George Grosz, *Blätter der Piscator Bühne*, [1928], cité par Hans Richter, *Dada, Art et anti-art*, Bruxelles, La Connaissance, 1965, pp. 110-111.

Ball voit l'infirmes, produit de la barbarie guerrière et de la société pervertie, comme "une créature comparable à une grenouille ou une cigogne, aux membres disproportionnés, une protubérance au milieu du visage que l'on appelle un nez, des extrémités qui se détachent de sa tête et que l'on avait l'habitude de qualifier d'oreilles",²¹ selon une incertitude qui traverse la caricature et fonde le caricatural. Car, au-delà de leur démarche critique et satirique, les dadaïstes consacrent le caricatural comme un registre plastique indécis et transitoire, un entre-deux qui n'est pas une finalité, comme l'explique Hausmann en 1921:

"C'est dans cet espace entre deux mondes, au moment où nous n'avons pas encore rompu avec l'ancien monde et où nous ne sommes pas encore en mesure de donner forme à un monde nouveau, que viennent se situer la satire, le grotesque, la caricature, le clown et la poupée et ces formes d'expression ont pour but de révéler à quel point la vie est devenue mécanique, comparable à des marionnettes, l'engourdissement apparent et réel doit nous permettre de deviner et de sentir qu'il existe une autre vie".²²

Le caricatural appartient donc à l'éventail des moyens esthétiques et politiques que suscite Dada pour tout mettre en mouvement, tout transmuier en énergie et soumettre à un choc visuel le spectateur, qui en tirera une perception relativiste de la civilisation. L'étude de cette situation et cette fonction du caricatural mériterait d'être conduite, pour en évaluer les effets sur les formes et les rapports avec les desseins du dadaïsme.

Les surréalistes prolongèrent partiellement les recherches de Dada, avec le désir d' "approfondir" le

²¹ Cité in *Paris-Berlin, 1900-1933...*, *op. cit.*, p. 181.

²² *Ibidem*, p. 183.

monde, selon l'expression de Maurice Nadeau,²³ à travers leur quête insatiable d'images mentales et littéraires, matérielles et artistiques, dont Aragon a posé la redoutable puissance :

“Le vice appelé *surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers”.²⁴

Les images surréalistes matérialisent la fracture de l'unité supposée du monde visible et objectif, pour perturber la “médiocrité de notre univers” et révéler un “monde à l'envers”, selon les termes mêmes d'André Breton²⁵ — résurrection du vieux *mundus inversus* salué par Baudelaire, d'où surgissent de nouvelles significations, des émotions inédites et des transgressions infinies. L'œuvre d'art surréaliste doit donc être un lieu de surprise et de commotion, d'énigme et d'étrangeté, où le caricatural peut intervenir et où il agit à différents niveaux, sollicité par sa force d'accentuation et de perturbation. Plusieurs questions se posent. D'abord, le caricatural n'aurait-il pas contribué à l'entreprise du surréalisme de saper tous les protocoles (artistiques, poétiques, sociaux, politiques...), à force de provocations, de blasphèmes, d'insultes et de polémiques ? Le caricatural peut, en effet, emprunter ou mener à ces pratiques agressives et incisives, souvent chargées d'une violence libératoire. Ensuite, le caricatural

²³ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, [1945], Paris, Seuil, coll. “Points”, 1964, p. 9.

²⁴ Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, [1926], Paris, Folio, 1972, p. 82.

²⁵ André Breton, “Introduction au discours sur le peu de réalité”, [1924], *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1934, p. 22.

n'aurait-il pas été l'un des avatars de la fascination des surréalistes pour ce que Georges Bataille a désigné comme le "bas matérialisme"²⁶ – la réfutation de toute forme d'idéalisation et une culture de l'abjection jusqu'à l'écoeurement –, présent dans les œuvres de Dalí, Ernst ou Brauner ? Enfin, le caricatural n'aurait-il pas procédé par déplacements et brouillages aidant à convertir les valeurs culturelles de l'aléatoire et de l'étrange, pour "abolir les frontières entre imagination et réalité"²⁷ et pour les instituer en entités visuelles ou en émotions esthétiques dédiées à l'irrationnel et l'inexpliqué ? L'histoire de l'art gagnerait également à articuler le caricatural avec la tendance convulsive du surréalisme, c'est-à-dire avec sa poétique du difforme anamorphique, de la structure disruptive, de l'automatisme, de l'emportement, de la cruauté et de l'humour noir. Ces interrogations prennent tout leur sens en regard de la caricature qu'ont pratiquée ponctuellement Victor Brauner – dans son cycle d'œuvres consacrées à l'étrange *Monsieur K* (1934) –, Picasso ou André Masson – pour l'un dans ses deux aquatintes *Songe et mensonge de Franco* (1937), pour l'autre dans son portrait-charge du Caudillo (1938, ancienne collection d'André Breton) – et bien plus assidûment Maurice Henry, dans ses dessins de satire politique et sociale des décennies 1930 à 1950, dans le registre comique de la naïveté feinte. Ces questions sont d'autant plus cruciales que le surréalisme pictural, soumis à sa conception littéraire inaugurale, était

²⁶ Georges Bataille, "Le bas matérialisme et la gnose", *Documents*, n° 1, 1930, pp. 1-8 (d'après le reprint, Jean-Michel Place éditeur, Paris, 1992).

²⁷ SPIES, 2002, p. 32

considéré comme un langage pulsionnel et un mode de contestation des canons de la représentation. Comment le caricatural et ses codifications purent-ils alors s'inscrire dans le champ des expérimentations surréalistes qui prônaient par ailleurs les conditions d'exécution de toute œuvre plastique – les recettes d'atelier, la formation de l'artiste et sa culture artistique – étaient incompatibles avec les exigences d'immédiateté et de spontanéité de l'automatisme?

Art brut et post-modernisme

L'intérêt des surréalistes pour la caricature et ses formes peut aussi être apparenté à leur curiosité pour les images dites "mineures", issues de l'illustration technique, scientifique ou populaire du XIX^e siècle. Mais cette approche vaut également pour l'œuvre de Jean Dubuffet, dont la souscription au registre du caricatural releva moins de la pitrerie revendiquée ou du crétinisme assumé en provocation, que de la régression volontaire et calculée : en complément des dessins d'enfants ou d'aliénés, Dubuffet appréhenda ainsi la caricature comme un mode de refus du dessin classique doublé d'une stratégie de rejet de la culture coercitive. Le caricatural lui permit de prolonger son expérience du désapprentissage du dessin conventionnel, tout en dépassant "l'art des enfants" qu'il jugeait "un peu court et un peu pauvre".²⁸ La caricature répondit à sa recherche d'un dessin pseudo-enfantin et faussement

²⁸ Cité par Laurent Danchin, *Jean Dubuffet*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 146.

naïf, dont on trouve notamment la trace dans sa série des “Hautes Pâtes” (1947) — des portraits d’écrivains, “Plus beaux qu’ils veulent”, “Beaux malgré eux”, selon leurs titres qu’a analysés Marianne Jakobi,²⁹ accentués jusqu’à la surcharge, aux formes violentées et à la picturalité heurtée. Par la violence attachée au caricatural, Dubuffet déclara et consolida son statut d’ennemi de la culture, tel qu’il le proclamera dans ses écrits polémiques, dont le lexique et les métaphores restent encore à étudier, où le pamphlet, la satire et la charge sont des procédés récurrents. Dubuffet fit des formes de la caricature un lieu de contestation et un outil critique dissociés du sujet de ses œuvres, que l’on peut apparenter à ce que Jean-François Lyotard a défini comme “la condition postmoderne”,³⁰ caractérisée par la “décomposition des grands récits”³¹ fondateurs de l’Histoire, entraînant avec elle la mort des utopies et des avant-gardes. Désormais, tout récit n’était plus qu’une fable ayant perdu sa crédibilité³² et le scepticisme postmoderne dévoila l’impuissance fondamentale du savoir, en instituant une connaissance négative de la science, de l’histoire, de l’art... Il s’ensuivit que tous les repères (scientifiques, techniques, historiques ou stylistiques) étaient appelés à disparaître, auxquels se substituait la grande confusion du relativisme caractérisant, entre autres œuvres du Pop Art, la peinture d’Erró qui peut être apparentée à un charivari infini, où règnent les masques et les grimaces. Laurence

²⁹ Marianne Jakobi, *Jean Dubuffet et la fabrique du titre*, Paris, CNRS éditions, 2006, pp. 65-86.

³⁰ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

³¹ *Ibidem*, p. 31

³² *Ibid.*, p. 63.

Bertrand-Dorléac a souligné le mélange de violence et de comique qui fonde la démarche de l'artiste attaché à renvoyer au monde ce qu'il a suscité.³³ La caricature est l'un des outils du peintre — avec la photographie, la bande dessinée, le cinéma ou les chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art —, qui sert son dessein de témoin: il malmène les icônes, destitue les idoles et pourfend les “grands hommes”. Mais, au-delà de cet usage attendu, le caricatural affecte tous les éléments convoqués à profusion dans ses compositions monumentales et saturées, augmentant encore les brouillages qu'il cherche à produire et à partir desquels s'établit aussi la polysémie de ses œuvres. Si le caricatural permet au peintre de caractériser et condenser, de raconter et dénoncer, il semble que, dans le même temps, ce recours aux formes et à l'écriture de la caricature confère une unité à ses œuvres, en altérant les objets, leurs statuts et leurs taxinomies, en provoquant leur conflagration. La puissance du caricatural procède donc d'une dynamique active dans ses compositions, dont il faudrait évaluer les implications et la réception.

Une autre voie d'analyse serait à ouvrir autour du caricatural en tant que vecteur du postmodernisme considéré comme une culture du reflux ou de la régression, à rebours des valeurs du progrès attachées au modernisme. Le caricatural n'implique-t-il pas une propension revendiquée à l'oubli de la “vie des formes”, selon l'expression de Didier Ottinger,³⁴ mais qu'on pourrait

³³ Laurence Bertrand-Dorléac, *Erró*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2004, pp. 40 et suiv.

³⁴ Didier Ottinger, “Courants, vagues, flux et reflux”, *L'Art contemporain en question*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1994, p. 42.

tempérer en évoquant le mépris de l' "art noble" — issu du passé et constitué en connaissance — caractérisant les artistes de la Bad Painting américaine ou de la Figuration Libre française? En l'espèce, le caricatural serait porteur d'une violence qui ne résiderait pas exclusivement dans les sujets (pauvreté, sexualité, souffrances, tabous...) et qui assimilerait son irruption dans la peinture à une effraction, s'exprimant dans un jeu de formes frustes, simplifiées à l'extrême et proches du *graffito* chez Jean-Michel Basquiat, d'un baroque infantile et dégoulinant chez Robert Combas. Avec désinvolture, brutalité et humour, le caricatural a participé de la réaction à l'intellectualisme artistique des années 1970, conceptuel et minimaliste, auquel la Bad Painting opposait une facture volontairement négligée, des couleurs discordantes, des empâtements excessifs et un dessin sommaire, qu'on a pu rapprocher d'une forme de néo-expressionnisme "camp" — d'un mauvais goût outrageant et provocant —, qui prétendait rejeter toutes conventions picturales. Quel rôle le caricatural joua-t-il dans cette revendication? Ne paraît-il pas avoir menacé de liquidation la peinture même, alors que le *bad painter* n'était pas très éloigné des figures contemporaines du clown ou du persifleur, du bouffon ou de l'idiot, et de leurs postures simultanément revendiquées par l'artiste à des fins comiques et dérisoires — toutes qualités équivoques, proches de celles prêtées au caricaturiste?

Le postmodernisme s'est employé à installer le comique au centre de l'art devenu un espace de calembours, d'astuces, de citations, de jeux et de détournements à

vocation ludique, parodique ou comique. Le caricatural procède de cette postmodernité qui malmène les repères et les valeurs, annihile le bon et le mauvais goût, confond les intentions sérieuses et potachiques, pour permettre à l'artiste de s'émanciper des exigences formelles et philosophiques du modernisme positiviste et progressiste. Le caricatural devient ainsi un vecteur de dérision des valeurs esthétiques et éthiques, où le dissemblable et l'hétéroclite, l'exogène et l'inepte se trouvent soudainement conciliés. Dans ce dispositif, le caricatural joue le rôle d'un agent de perturbation, au service de l'insouciance de l'artiste attaché à promouvoir un monde altéré et inversé, drolatique et dégradé, dont l'évocation est riche de surprises déroutantes, d'effets ludiques et de gags comiques, qu'il conviendrait d'évaluer. Le caricatural appartient donc à ces agents qui ont entraîné l'art du côté de l'idiotie, du jeu et du divertissement, dont la tentation relève souvent d'une sorte de pose, en tout cas d'une posture attendue. Mais il a surtout définitivement instillé le doute et semé le trouble. S'il détruit moins qu'il ne destitue et pervertit, le caricatural contribue désormais à une remise en cause de l'acte créateur et à une interrogation du statut de l'artiste, en dissolvant les supports traditionnels, les formes et les intentions historiques de l'œuvre, en engageant les enjeux théoriques et les débats critiques sur l'essence et la fonction de l'art actuel, mais aussi sur ce qui le qualifie en tant que tel, dans un jeu de cartes inlassablement rebattues entre le majeur et le mineur ou le noble et le populaire – le *high and low*.