

Du caricatural dans l'art du XX e siècle

Bertrand Tillier

► **To cite this version:**

Bertrand Tillier. Du caricatural dans l'art du XX e siècle. Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art, Institut national d'histoire de l'art / A. Colin, 2009, pp.538-558. 10.4000/perspective.1266 . hal-02502821

HAL Id: hal-02502821

<https://hal-univ-bourgogne.archives-ouvertes.fr/hal-02502821>

Submitted on 9 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Du caricatural dans l'art du xx^e siècle

On Twentieth-Century Caricature

Das Karikaturistische in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts

La caricatura nell'arte del XX secolo

De lo caricaturesco en el arte del siglo XX

Bertrand Tillier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1266>

DOI : 10.4000/perspective.1266

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2009

Pagination : 538-558

ISSN : 1777-7852

Ce document vous est offert par SCD - Université de Bourgogne (Dijon)



Référence électronique

Bertrand Tillier, « Du caricatural dans l'art du xx^e siècle », *Perspective* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 07 août 2014, consulté le 09 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1266> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1266>

Du caricatural dans l'art du XX^e siècle

Bertrand Tillier

En 1997, dans une communication présentée au colloque « Où va l'histoire de l'art contemporain ? », l'historien culturaliste Christian Delporte interrogeait le statut du dessin de presse du XX^e siècle comme « forme d'expression visuelle éminemment représentative de la civilisation industrielle et de la culture de masse » – sous le titre un brin provocateur « Le dessin de presse en France : la fin du purgatoire ? » (DELPORTE, 1997) – et constatait que la curiosité des historiens de l'art pour les formes apparentées à la caricature demeurait plutôt timide et marginale, soulignant que cet état de fait était plus net encore pour les productions contemporaines que pour celles du XIX^e siècle. Sans doute, cette situation est-elle due à la fois au fait que l'histoire de l'art a intégré dans ses hiérarchies des objets qui lui étaient jusque-là restés indifférents et que les avant-gardes et les esthétiques du XX^e siècle ont emprunté à la caricature ses formes pour les incorporer à leur langage plastique, en consacrant le caricatural comme valeur formelle. Si Ségolène Le Men a bien montré, dans un récent état des lieux historio-bibliographique, les principales orientations de la recherche consacrée à la caricature du XIX^e siècle (LE MEN, 2009), il semble que l'étude de cet objet médiatique ne puisse, pour le champ de l'histoire de l'art du XX^e siècle, être prise en compte tout à fait sous le même angle. Ainsi, il s'avère nécessaire de l'envisager dans la perspective d'une articulation dialectique entre la caricature et le caricatural (TILLIER, 2007).

Histoire de l'art et caricature : quels liens ?

Les historiens jouèrent un rôle pionnier dans la mise au point d'un champ de recherches consacré aux représentations incluant la caricature. Attentifs à l'image, ils furent en effet parmi les premiers à considérer la caricature comme un document à part entière, susceptible de renseigner sur l'état de l'opinion publique, la teneur des débats politiques, la diffusion des idéologies, les moyens de la propagande, la circulation des idées ou des stéréotypes, la presse et l'information, la liberté d'expression ou la censure. L'histoire des mentalités dénote l'intérêt fondamental qui fut porté à cette imagerie instituée comme matériau, au même titre que d'autres représentations matérielles ou mentales. À cet égard, les travaux de Maurice Agulhon sur la symbolique républicaine (AGULHON, 1979-2001, 1995 ; AGULHON, BECKER, COHEN, 2006 ; fig. 1), ceux de Michel Vovelle (VOVELLE, 1986), Claude Langlois (LANGLOIS, 1988), Annie Duprat (DUPRAT, [1991] 1992, 2002) ou Antoine de Baecque (DE BAECQUE, 1988, 1993) sur les imaginaires politiques et sociaux

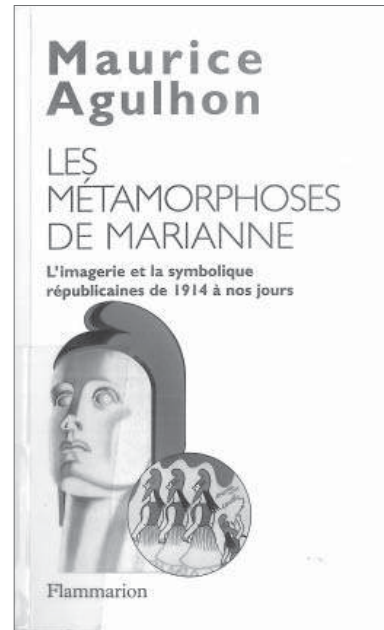
Bertrand Tillier est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Bourgogne. Ses recherches portent principalement sur les rapports entre arts et politique, et sur l'histoire de la caricature aux XIX^e et XX^e siècles. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, parmi lesquels, *La RépubliCature : la caricature politique en France (1870-1914)*, Paris, 1997 ; *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Seyssel, 2004 ; *À la charge !...*, 2005 ; *Les artistes et l'affaire Dreyfus (1898-1908)*, Seyssel, 2009. Il prépare actuellement une monographie sur l'œuvre dessiné d'André Rouveyre (1879-1962).

de la Révolution française, ou encore ceux consacrés à la figure de Napoléon (CLERC, 1985), constituèrent des apports décisifs quant à la prise en compte de l'image satirique considérée non plus comme une simple illustration réjouissante mais comme une sorte d'archive – défendue par Francis Haskell, sensible à sa « force évocatrice » (HASKELL, [1993] 1995, p. 15), et prônée par Vovelle comme « source d'une exceptionnelle richesse [...] qu'aucun texte ne saurait remplacer » (VOVELLE, 1988, p. 8). Ce courant historiographique s'inscrit aussi dans le sillage des travaux d'érudits du XIX^e et du début du XX^e siècle, tels que Jules Champfleury (*Ridiculusa*, 2002 ; VOUILLOUX, 2009), John Grand-Carteret (BETTEGA, 1990 ; *Ridiculusa*, 1998), Armand Dayot (AGUILAR, 2009) ou Eduard Fuchs (*Ridiculusa*, 1995), tous férus d'image satirique et dont les publications furent redécouvertes comme sources et réévaluées à partir des années 1970.

En outre, ce regard attentif posé sur la caricature ne peut être dissocié des recherches conjointement consacrées, à la suite de Mikhaïl Bakhtine (BAKHTINE [1965] 1970), au rire, à l'humour et à la satire, dans les champs de l'histoire (LE GOFF, 1989 ; DE BAECQUE, 2000), de l'anthropologie (ELLIOT, 1960), de l'histoire littéraire (MÉNAGER, 1995 ; ARNOULD, 1996 ; GROJNOWSKI, 1997), de la sémiologie (GENETTE, 1982 ; *Traits d'impertinence...*, 1993) et de la médiologie (DEBRAY, 1992). L'histoire des représentations (*Sociétés & Représentations*, 2000) et celle des sensibilités (ARIÈS, DUBY, 1985-1987 ; CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, 2005-2006), puis l'histoire culturelle – plus particulièrement celle de la culture de masse, des mass-médias (JEANNENEY, 1996 ; GERVEREAU, 2000), de la presse (CHARLE, 2004) ou de l'édition (CHARTIER, MARTIN, 1983-1986) – finirent d'inscrire l'étude de la caricature dans l'histoire contemporaine, incitant à en examiner les productions du XX^e siècle, au filtre de considérations associant l'interrogation du support de diffusion, de la ligne graphique du dessinateur, des vocations de l'image (informatives, comiques, humoristiques ou pamphlétaires) et des attentes du lecteur.

La caricature : une forme régressive ?

C'est dans le courant des années 1980 que l'étude de la caricature du XX^e siècle au sens large – des objets aux intentions et aux formes proches, aux pratiques et aux supports variables, sensiblement affranchis des usages du siècle précédent : le dessin de presse, le dessin d'actualité ou le dessin d'humour – s'établit progressivement, au croisement de plusieurs disciplines, telles que l'histoire et l'histoire de l'art, la psychanalyse et la sémiologie. À cet égard, quelques grands textes théoriques antérieurs ne peuvent être sous-estimés, tant leur portée fut grande. D'une inspiration freudienne faisant écho au *Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*¹, les lectures psychanalytiques proposées par Ernst Kris d'une part (KRIS, [1940] 1978) et les réflexions d'Ernst Gombrich sur les mécanismes symboliques et les procédures graphiques de la caricature d'autre part (GOMBRICH, [1960] 1996, [1963] 1986) furent de puissants catalyseurs. Ces deux intellectuels viennois, anciens élèves de Julius von Schlosser, qui les avait sensibilisés



1. AGULHON, 2001, couverture illustrée par des détails d'œuvres de Lucien Berteaux (1945) et de Sennep (vers 1950).

2. GOMBRICH, (1960) 1996, p. 302 : « L'expérimentation dans le domaine de la caricature », avec des illustrations de William Steig, d'après *All Embarrassed*, et de Paul Klee, *Le « dur » timide*, 1939.



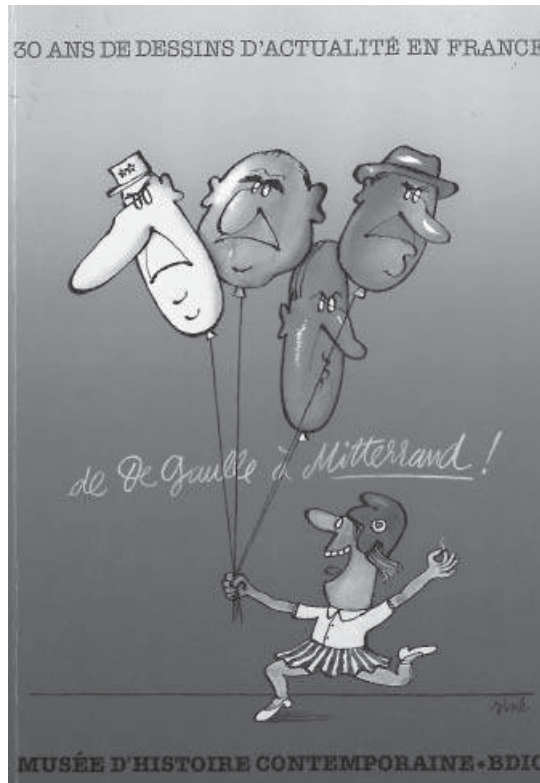
à des formes marginales de la culture dominante et à des objets usuellement délaissés par l'histoire de l'art, appréhendèrent la caricature comme support de pulsions hostiles (fig. 2). Leur approche était surtout une réflexion sur la caricature comme schématisation – une forme régressive à forte valeur magique issue des poupées de cire maltraitées dans les rituels primitifs. Les deux historiens de l'art envisageaient que la caricature en tant qu'image puisse être instituée en substitut de la réalité et permette de libérer une agressivité impossible à assumer par d'autres voies de la vie sociale. Kris et Gombrich consacrèrent donc l'image satirique comme un relais de la magie noire, pour en expliquer la violence symbolique. Gombrich le souligna plus tard : cette approche de la caricature comme avatar moderne de la dégradation magique primitive était le fruit « d'une interprétation évolutionniste de l'histoire humaine, conçue comme un lent parcours depuis

l'irrationalité primitive jusqu'au triomphe de la raison » (GOMBRICH, ERIBON, [1991] 1998, p. 45) – une interprétation que l'histoire du XX^e siècle fit voler en éclats. Ces propositions furent néanmoins très stimulantes pour la recherche qui se développa principalement aux États-Unis (SHIKES, HELLER, 1984), en Allemagne (LANGEMEYER *et al.*, 1984 ; *Karikatur und Satire...*, 1992) et en France (RAGON, [1960] 1992, 1972). Enfin, l'étude de la caricature du XX^e siècle bénéficia de l'apport de quelques ouvrages, dont l'ambition avait été d'établir la généalogie d'un objet longtemps considéré comme anecdotique ou mineur, en contribuant ainsi à l'historiciser fortement et à l'inscrire dans le champ esthétique au moins depuis la Renaissance. Werner Hofmann (HOFMANN, [1956] 1958), Bernd Bornemann (BORNEMANN *et al.*, 1974) et Michel Melot (*Le dessin d'humour...*, 1971 ; MELOT, 1975) souscrivirent ainsi à l'esprit de la thèse défendue à partir des années 1930 par Rudolf Wittkower, qui instituait l'invention de la caricature dans l'entourage bolonais des frères Carrache à la fin du XVI^e siècle, liant ainsi la caricature à la transgression du classicisme et ses normes esthétiques. À cette perspective historiographique se rattache, parmi les études récentes, l'ouvrage *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000 (À la charge !...*, 2005), publié à l'occasion de l'exposition éponyme, qui repose sur l'interrogation de statuts, de notions et de pratiques (le métier de caricaturiste, l'engagement, les dégradations symboliques, les altérations formelles, les procédés graphiques et textuels, les registres parodiques...) dans une temporalité longue permettant la confrontation de caricatures des XIX^e et XX^e siècles. De même, la somme publiée par Laurent Baridon et Martial Guédron (BARIDON, GUÉDRON, 2006) s'inscrit-elle dans cette continuité historiographique, proposant une histoire de l'objet dans sa matérialité, ses genres et ses procédés, mais aussi dans ses limites et ses dépassements, ses persistances, ses résistances et ses évolutions, en regard des sensibilités – notamment celles du XX^e siècle –, entre avant-gardes esthétiques et conflictualités politiques.

Intentions satiriques et intensités graphiques

Que les historiens aient été parmi les premiers à s'emparer de l'étude des productions graphiques satiriques du XX^e siècle a indéniablement conditionné les travaux des deux dernières décennies. En effet, c'est principalement autour de périodes chronologiques déterminées

par l'histoire politique que s'est d'abord développée la recherche : la Troisième République (LETHÈVE, [1961] 1986), l'Occupation (DELPORTE, [1991] 1993) ou la Cinquième République (*De De Gaulle à Mitterrand...*, 1989 ; fig. 3). Cette approche historienne a eu pour principale conséquence de conforter le caricaturiste qui, tout au long du XX^e siècle, a œuvré pour s'émanciper de la condition d'artiste de ses aînés au profit de celle du journaliste ou de l'éditorialiste (DELPORTE, 1992), dans son statut de chroniqueur aiguisé et piquant des événements politiques ou sociaux. Les anthologies dessinées – annuelles ou thématiques – publiées depuis les années 1970 par Faizant, Tim, Cabu, Willem ou Plantu ont aussi contribué à asseoir davantage l'autorité de cette singulière figure de commentateur, dont on peut percevoir l'acculturation dans les titres mêmes des rubriques des dessinateurs (« Le regard de Plantu » à la une du quotidien *Le Monde*, « L'œil de Willem » dans *Libération...*) – et jusque dans la chronique du *Monde magazine*, intitulée « Dans les cartons de Plantu » où, à la lumière de l'actualité hebdomadaire, le caricaturiste revient sur ses propres dessins publiés depuis plus de trente ans, extraits de ses archives, en les montant sous la forme d'un palimpseste annoté et commenté (fig. 4). De même, les expositions monographiques organisées par des institutions patrimoniales, bibliothèques ou musées, parfois à partir de leurs propres fonds, ont-elles contribué à légitimer le statut du dessinateur comme journaliste et critique : Jean Effel au Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis (*De la Troisième République...*, 1981), Moisan au Musée-galerie de la SEITA (*Moisan...*, 1993) et au Musée de l'histoire de France (« *Que dit le volatile* » ?..., 2007), Cabrol et Sennep au Musée d'histoire contemporaine-BDIC (*3 républiques...*, 1996), Tim au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme

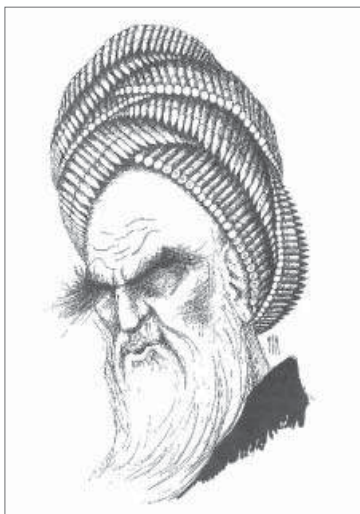


3. *De De Gaulle à Mitterrand...*, 1989, couverture illustrée par Siné.



4. « Dans les cartons de Plantu », série de dessins annotés par l'artiste, dans *Le Monde Magazine*, 21 novembre 2009, p. 8.

5. Tim, *Ayatollah Ruhollah Khomeiny*, 1982.



(*Tim...*, 2003), Plantu au Musée Carnavalet (*Plantu...*, 2003), Willem au Centre Georges-Pompidou (2006)², Dubout à la Bibliothèque nationale de France (*Albert Dubout...*, 2006), Chaval au Musée des beaux-arts de Bordeaux (*Chaval...*, 2008). Dans leur ensemble, ces monographies ont vocation à documenter la carrière et les collaborations des dessinateurs, ainsi que leur production, tout en interrogeant la spécificité de leur trait et la poétique de leur univers à travers l'étude des fonds de dessins originaux ou publiés, sans négliger l'examen critique de l'inscription de leur activité dans l'histoire – Effel et le communisme stalinien, Moisan et la critique du gaullisme, Tim et le judaïsme entre Shoah et conflit israélo-palestinien (fig. 5). On rappellera que l'exposition Chaval donna lieu à une polémique. Michel Bergès et Pascal Ory, tous deux historiens universitaires

– l'un spécialiste de la Collaboration à Bordeaux, l'autre de la presse illustrée fasciste (ORY, [1979] 2002) –, s'indignèrent que le commissaire de l'exposition et directeur du Musée des beaux-arts, Olivier Le Bihan, n'ait pas cru nécessaire de présenter les dessins ouvertement xénophobes et antisémites de Chaval publiés à la une du journal collaborationniste *Le Progrès*. Bergès dénonça « une exposition lacunaire et mensongère vu les enjeux historiques et symboliques en question »³. Les concepteurs de l'exposition rétorquèrent que cette dizaine d'images de jeunesse de Chaval était marginale et motivée par des contraintes alimentaires (Thierry Saumier⁴), et que l'ambition scientifique des organisateurs consistait à n'exposer que des originaux – disparus pour les dessins incriminés, qui ne sont plus connus que sous leur forme publiée (Olivier Le Bihan⁵). Ory vit dans cette polémique un point de cristallisation du « dialogue parfois un peu difficile entre historiens et historiens de l'art »⁶,

les premiers privilégiant l'interrogation entière d'une personnalité, les seconds travaillant sur des objets choisis selon des critères matériels (le dessin original) ou des notions poétiques (l'humour, l'absurde), au risque de se tenir plus éloignés des exigences historiennes. Cette polémique montra aussi à quel point le caricaturiste du XX^e siècle et sa production sont désormais considérés comme des voix empreintes d'une charge historique.

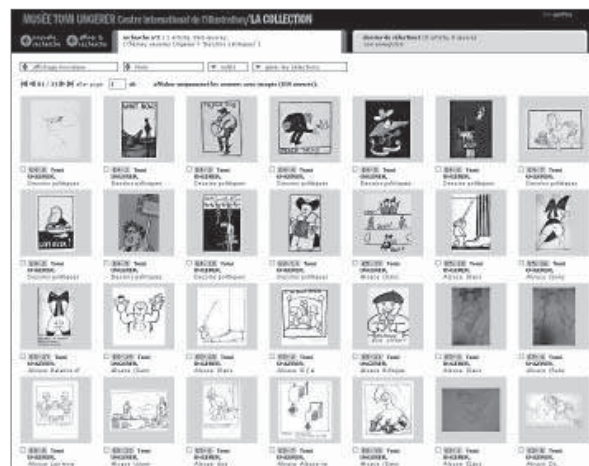
Cette valeur documentaire de la caricature et du dessin de presse sous-tend aussi les monographies de dessinateurs (FORCADELL, 1989 ; ROBICHON, 1997 ; PÉZERAT, 2002 ; VAILLANT, 2007), les livres d'entretien (TIM, GLAYMAN, 1974 ; TIBERI, 1990 ; CABU, TOURNE, 2008) et les autobiographies (SINÉ, 1999-2002 ; CAVANNA, 2008), comme les histoires de journaux, parfois complétées par des anthologies – en particulier pour la presse satirique (fig. 6), qu'il s'agisse du *Canard enchaîné* (MARTIN, [2000] 2001 ; LAMALLE, 2008), d'*Hara Kiri* (CAVANNA et al., 2008) ou de *Charlie Hebdo* (CAVANNA, VAL, 2004 ; MAZURIER, [2007] 2009) –, qui ont encore accentué la

6. « Petit dictionnaire de la presse ayant promu le dessin d'humour ou d'actualité de 1958 à 1988 », illustré par une sélection de couvertures : *La gueule ouverte*, 1, 1^{er} novembre 1972 ; *Hara Kiri*, 63, mai 1966 ; *L'hebdo Hara Kiri*, 57, 2 mars 1968 ; *Mords-y l'œil*, 4, mai 1981 ; *Reiser va mieux*, hors-série de *Hara Kiri*, 1, 1984 [De De Gaulle à Mitterrand..., 1989, p. 275].



consécration du dessinateur comme observateur et critique, analyste et acteur à part entière de l'histoire contemporaine (DUPRAT, 1999). Cette conception de la caricature comme objet de l'histoire du temps présent a trouvé l'un de ses moments les plus vifs dans l'affaire médiatique, à dimension internationale, dite « des caricatures de Mahomet » qui, depuis 2005, connaît des rebonds ponctuels et des développements réguliers. Cette affaire a certes entraîné la parution de plusieurs témoignages (SIFAOUÏ, 2006 ; VAL, 2008), mais elle a surtout fait l'objet d'analyses dans des ouvrages de théologie (BÆSPFLUG, 2006), d'ethnologie (FAVRET-SAADA, 2007), d'histoire (*Ridiculosa*, 2008) ou de science politique (BOULÈGUE, 2010, p. 149-200), montrant ainsi que le pouvoir politique, social et moral de la caricature comme critique, provocation et blasphème n'était pas l'apanage des cultures archaïques, et qu'il restait effectif dans les sociétés contemporaines.

Toutefois, depuis une dizaine d'années, l'historiographie de l'image satirique contemporaine n'est plus le domaine de prédilection des seuls historiens ou politistes (PÉZERAT, 2002). Elle s'est aussi dégagée de l'emprise des sciences de la communication qui lui vouaient une attention manifeste, au même titre qu'à l'affiche, la photographie ou la bande dessinée, comme objet de médiation ou de propagande (GOURÉVITCH, 1998). En effet, dans le sillage des travaux de Kris, de Gombrich et d'Hofmann, l'examen de la caricature au XX^e siècle – ses grandes temporalités sont les décennies 1920 et 1930, qui voient s'étioler les formes héritées du siècle précédent, et les productions satiriques des années 1960 et 1970, dont l'esprit s'est peu ou prou maintenu jusqu'à aujourd'hui – s'est progressivement déplacé, en s'éloignant des sujets pour se porter sur la dimension symbolique et plastique de ce mode d'expression graphique. Dans les années 1960, après la mort de Kris en 1957, Gombrich est revenu à l'étude de la caricature à travers deux essais, dans lesquels il tente d'inscrire l'invention et le développement de ses mécanismes dans la question plus générale de la représentation et, du même coup, dans l'histoire de l'art où elle pouvait tenir un rôle d'expérimentation visuelle et plastique (GOMBRICH, [1960] 1996, [1963], 1986). Gombrich a souligné que le processus de simplification actif dans la caricature s'établissait « à rebours » de l'histoire de l'art conçue comme une progression, voire un progrès, et que, par son écriture elliptique annihilant toute nuance et instituant une culture de l'erreur, elle produisait une contre-valeur provoquant une stylisation et une expressivité intrinsèques. En ce sens, les travaux sur le dessin d'humour (*Traits d'impertinence...*, 1993) – dont l'ambition est de présenter la réalité avec détachement, de manière à en dégager des aspects comiques, insolites, voire absurdes – ont inauguré une série de recherches autour de dessinateurs dans l'œuvre desquels se télescopent souvent l'arsenal de la caricature et la poétique graphique de l'image pour rire : Maurice Henry (FEUERHAHN, HENRY, 1997), Dubout (*Albert Dubout...*, 2006), Chaval (*Chaval...*, 2008), Topor (*Topor...*, 2004), Tomi Ungerer (WILLER-SCHMIDT, 2008 ; fig. 7) et Saul Steinberg (*Saul Steinberg...*, 2009). Ces travaux interrogent moins la dimension politique ou sociale des compositions – quoique celle-ci existe pour partie chez quelques-uns



7. Page consacrée aux caricatures de Tomi Ungerer sur le site Internet du Musée Tomi Ungerer-Centre international de l'illustration, Strasbourg (<http://ungerer.videomuseum.fr/Navigart/index.php?db=ungere&q=1>).

de ces dessinateurs –, que leur langage plastique, aux confins de la caricature et du dessin d'humour, de l'illustration et du graphisme, dans un jeu perpétuel de glissements et de décalages entre l'objet codifié, ses formes et ses fonctions nouvelles.

Histoire de l'art et caricature : une « déterritorialisation »

En écho aux artistes qui s'étaient mis en quête de formes porteuses d'une expressivité nouvelle, les historiens de l'art ont entrepris d'étudier ce qu'Hofmann avait posé dès 1958 comme les « rapports [...] établis entre la caricature et l'histoire de l'art » (HOFMANN, [1956] 1958, p. 7), et ce dans le prolongement des réévaluations opérées pour le XIX^e siècle (autour de David, Daumier, Gill ou Forain), à la suite de l'article fondateur de Meyer Schapiro, qui avait su lire les caricatures des tableaux scandaleux de Courbet comme des objets révélateurs de parentés possibles entre la peinture et l'imagerie populaire (SCHAPIRO, [1940] 1982).

C'est donc une lente « déterritorialisation » de la caricature qui s'opère dès le XIX^e siècle, se prolonge par à-coups successifs et s'accroît au cours du siècle suivant – une déterritorialisation, au sens où Gilles Deleuze et Félix Guattari ont forgé cette notion, impliquant une « disjonction entre contenu et expression », une distinction entre l'énoncé et l'énonciation (DELEUZE, GUATTARI, 1975, p. 36). Il s'ensuit « une désorganisation active de l'expression », où les formes peuvent devenir de « purs contenus » et favoriser un nouvel « agencement » (DELEUZE, GUATTARI, 1975, p. 51 et 145) : le caricatural et ses valeurs formelles migrent ainsi vers le pictural, ce phénomène qui devrait intéresser l'histoire de l'art (GERVEREAU, 2000, p. 49-57).

Les Fauves ont compris l'expressivité du trait caricatural, apte à saper les formes par ses moyens abrégatifs et par les voies complémentaires de la couleur. Rémi Labrusse a montré comment, dans leur quête de « lignes essentielles »⁷, ces artistes avaient annexé le dessin caricatural hérité de Daumier et de Toulouse-Lautrec, 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...*⁸ et devenue une norme stricte (LABRUSSE, 2002). On peut ainsi considérer la valeur caricaturale du dessin fauve comme une critique plastique des « arts du dessin », mettant en œuvre des caricatures de contours, de cernes, de traits ou de modelés, destinées à disloquer formes et sujets ainsi émancipés de la représentation mimétique, comme y fut sensible Mécislas Golberg dans *La Morale des lignes*, un livre pionnier consacré aux dessins d'André Rouveyre (GOLBERG, 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, 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,

8. Gabriele Münter, copie d'après un dessin d'enfant, 1914, Munich, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung (en haut), et son modèle (en bas) [PERNOUD, 2003, p. 175].



dans des journaux parisiens et barcelonais (*Picasso et la presse...*, 2000) et dans ses carnets de croquis (MELOT, 1991) – au profit exclusif d’une écriture formelle libérée de toute hiérarchisation. Il y voyait un « argot »⁹ 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 (Guillaume Apollinaire, Max Jacob, André Salmon...) ou de commande (Helena Rubinstein... ; voir *Picasso et le portrait*, 1996).

Cette déterritorialisation de la caricature au XX^e siècle ne saurait être dissociée des formes contemporaines de l’art comme noces du désordre et de l’étrange, inlassablement célébrées par les avant-gardes dans leur farouche volonté de révolutionner l’art en renouvelant ses « pouvoirs expressifs »¹⁰ 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 »¹¹. Paul Klee, qui cherchait à « pénétrer dans l’intérieur » de son sujet, 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 journal¹², 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 »¹³.

Dans son œuvre, Klee semble avoir progressivement instauré le caricatural – ce qu’il désigne comme une « coloration satirique »¹⁴ – 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 le caricatural occupe-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 que l’histoire de l’art devrait interroger.

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 (SPIES, [1975] 1984), dans les arts primitifs d’Afrique, d’Amérique ou d’Océanie (*Le primitivisme...*, [1984] 1987), dans les dessins d’enfants (PERNOUD, 2003 ; fig. 8) ou les dessins d’aliénés (RÉJÀ, 1907 ; PRINZHORN [1922] 1984 ; fig. 9), et jusque dans les images nées du hasard ou de l’automatisme et surgies de l’inconscient, à l’instar du « cadavre exquis » surréaliste (VASSEUR, 1994, 1996). Ces sources ont été reconnues et revendiquées pour leur inventivité naïve et leur grande



9. Dessin d’un aliéné, cas 26, « Apparition d’air », hallucination [PRINZHORN, WEBER, (1922) 1984, fig. 147].

liberté formelle (FABRE, 2009), 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 le dessin de presse s'apparente à une forme de journalisme, quelle valeur les artistes assignent-ils à la caricature ? 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 au caricatural et à son expressivité. Que subsiste-t-il ainsi de la pratique caricaturale de Picasso (*Picasso et la presse...*, 2000) ou de Juan Gris (BACHOLLET, 2003) 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, New York, MoMA), 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 »¹⁵. 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 (*Rouault...*, 1992 ; *Georges Rouault...*, 2006) ou de l'expressionnisme allemand (*Figures du moderne...*, 1992). Si les ouvrages précédemment cités ont pu, à certains égards, ouvrir des voies, l'histoire de cette confusion reste encore à écrire. Ainsi, dans les carnets de dessins de Derain ou de 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, dans la première période, l'artiste est marqué par la peinture de Gustave Moreau et de Cézanne, sa fascination pour Daumier, Toulouse-Lautrec et Jean-Louis Forain est tout aussi manifeste. Rouault trouva en effet chez ces derniers l'expressivité du trait caricatural qu'il synthétisa et amplifia en un cerne épais, délimitant les formes en même temps qu'il aggrave la difformité des êtres représentés et violemment chargés (PERNOUD, 2006). La critique du début du XX^e siècle fut vraisemblablement moins déconcertée 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 « fantoches 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 Rouault organisée à la galerie Druet en 1910¹⁶ : « 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 »¹⁷, 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.

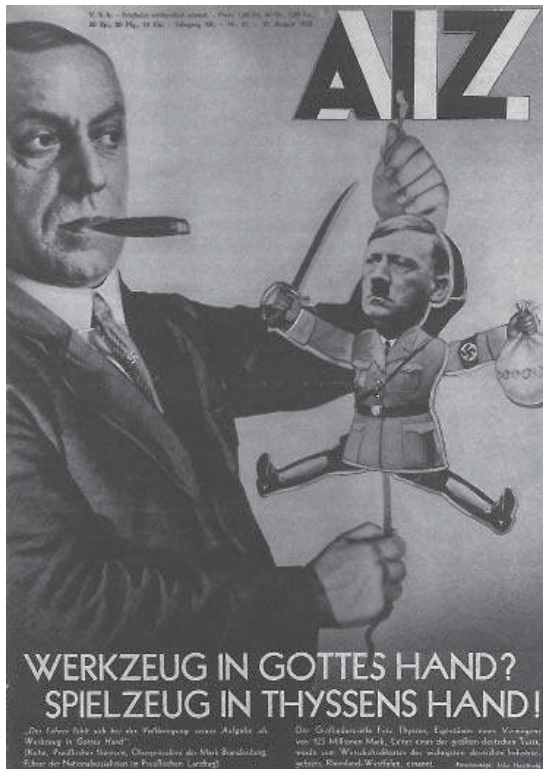
Violence et expressivité

La capacité du caricatural à *charger* de violence la représentation et ses formes mériterait d'être 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. Déjà, avant 1914, mais surtout après la Grande Guerre, au moment du « retour à l'ordre » (SILVER, [1989] 1991), ces esthétiques furent déclarées porteuses d'une barbarie, que la souscription au classicisme latin entendait contrecarrer. Les valeurs formelles du caricatural, objet d'une translation critique, furent investies d'un discours nationaliste et raciste disqualifiant l'art allemand en caricature de l'art français. Cette conception structure également la réception critique des artistes étrangers de l'École de Paris, auxquels on reprocha de dénaturer et de dégrader la peinture française par l'importation de manières et de formes caricaturales d'origine cosmopolite (MICHAUD, 2000).

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 (*Expressionismus...*, 1988), 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*¹⁸. « Faites du raffut ! Explotez ! Éclatez ! », exhortait George Grosz. Ces mots d'ordre violents ont nourri la révolte et les revendications dadaïstes (*Dada*, 2005), 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 (*George Grosz...*, 1994) : 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 (*Ridiculus*, 1995) que Walter Benjamin a salué dans un de ses articles¹⁹ et auquel il consacre lui-même plusieurs pages de son autobiographie (GROSZ, [1946], 1990, p. 260-262). Mais comment la caricature et le caricatural résistent-ils à la puissance contestataire et nihiliste de Dada (LISTA, 2005), qui prétend tout emporter et a pour ambition de saper jusqu'à l'art même, pour faire « vaciller nos représentations dans le domaine sensible », comme le proposait Raoul Hausmann en 1928 (*Raoul Hausmann...*, 1986, p. 27). Ainsi que l'a montré Catherine Wermester (WERMESTER, 2008), Grosz réfute sans cesse ses propres tentatives de devenir « caricaturiste »,

10. John Heartfield, *Werkzug in Gottes Hand? Spielzeug in Thyssens Hand!* [Instrument dans la main de Dieu ? Jouet dans la main de Thyssen !], photomontage en couverture d'*AIZ*, 31, septembre 1933.



« dessinateur satirique » ou « illustrateur satirique »²⁰ (GROSZ, [1946] 1990, p. 63, 65 et 120). À plusieurs reprises, il dénonce la caricature comme « 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'écœurent (GROSZ, [1946] 1990, p. 316). Grosz est convaincu que « l'ère de la caricature comme instrument de la lutte pour le 'progrès' est révolue » (GROSZ, [1946] 1990, p. 244). Et quand il cherche des formes sèches, nerveuses et expressives, susceptibles de renouveler son art empreint d'« un style à la dureté de couteau »²¹, il ne les trouve pas dans la caricature qui s'est généralisée et acculturée, mais il les dénicher dans les graffitis 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 » (GROSZ, [1946] 1990, p. 244). À l'imagerie désuète que serait devenu pour lui 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 d'hybridations qui parviendraient à choquer et saisir le spectateur, pour accomplir « un grand travail éducatif » (*Paris-Berlin...*, [1978] 1992, p. 244). Ce que révèle son goût pour les photomontages (en particulier ceux de John Heartfield, avec lequel Grosz a parfois collaboré ; voir *John Heartfield...*, 2006 ; fig. 10), 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 »²² –, transplanté dans un autre médium que la caricature, selon une translation dont il faudrait prendre la pleine mesure.

Dadaïsme et surréalisme

Le caricatural a contribué 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 » (*Les années 1930...*, 2008) –, auxquelles fut substituée une esthétique de la laideur et de l'infirmité, qualifiée par Grosz de « merveilleux cabinet des anomalies » (GROSZ, [1946] 1990, p. 126). Dans une société aux prétentions civilisatrices, l'invalides de guerre et ses déclinaisons – l'amputé, l'estropié, l'homme prothétique (WERMESTER, 1997, 1999) –, 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 Ball voit l'infirme, produit de la barbarie guerrière et de la société pervertie, comme « une créature comparable

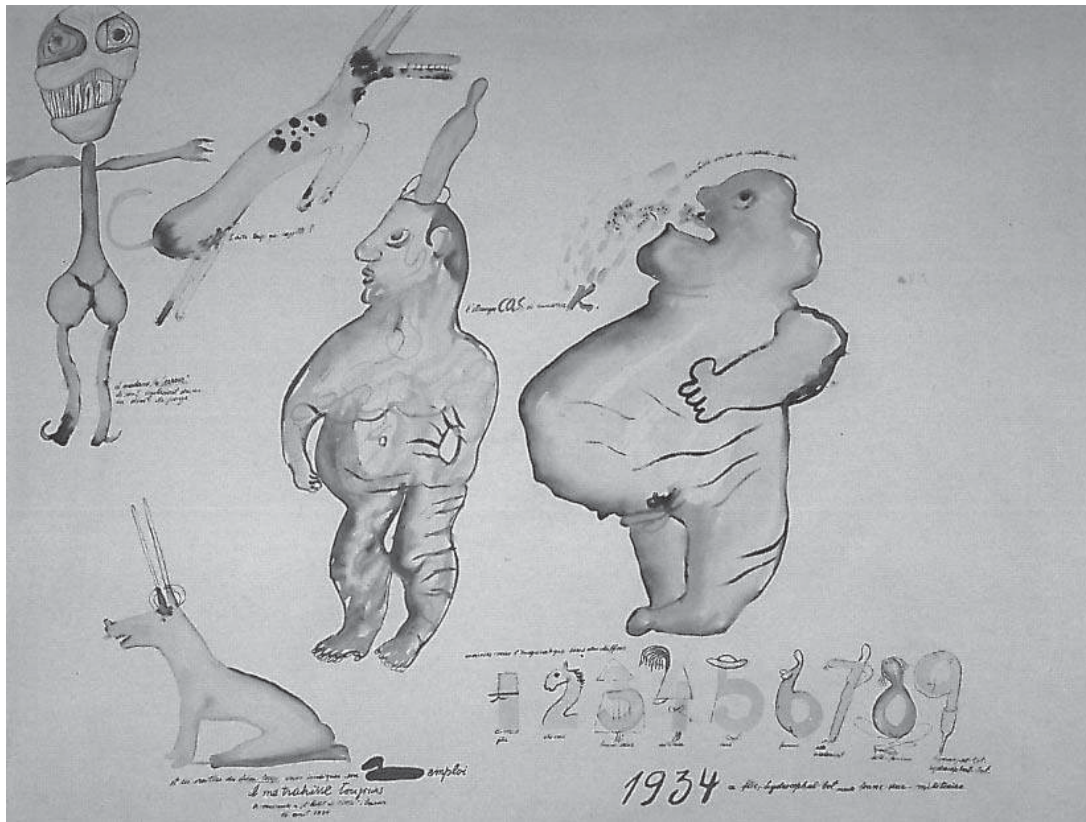
à une grenouille ou une cigogne, aux membres disproportionnés, une protubérance au milieu du visage que l'on appelle un nez, des extrémités qui se détachent de sa tête et que l'on avait l'habitude de qualifier d'oreilles », selon une incertitude qui traverse la caricature et fonde le caricatural (*Paris-Berlin...*, [1978] 1992, p. 81). 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 1921²³. Le caricatural appartient donc à l'éventail des moyens esthétiques et politiques que suscite Dada pour tout mettre en mouvement, tout transmuter en énergie et soumettre à un choc visuel le spectateur, qui en tirera une perception relative de la civilisation. L'étude de cette situation et de cette fonction du caricatural mériterait d'être entreprise, 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 monde, selon l'expression de Maurice Nadeau (NADEAU, [1945] 1964, p. 9), 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 Charles 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 agir 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 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'écœurement –, présent dans les œuvres de Salvador Dalí, de Max Ernst ou de Victor 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 » (*La révolution surréaliste*, 2002, p. 32) 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 Brauner,

11. Victor Brauner, *L'étrange cas de Monsieur K*, 1934, coll. part.



dans son cycle d'œuvres consacrées à l'étrange *Monsieur K* (1934, coll. part. ; fig. 11 ; voir SEMIN, 1990) ; Picasso et André Masson, pour l'un dans ses deux aquatintes *Songe et mensonge de Franco* (1937, Paris, Musée Picasso), pour l'autre dans son portrait charge du Caudillo (1938, coll. part. ; voir LA BEAUMELLE, 1996) ; et bien plus assidûment Maurice Henry, dans ses dessins de satire politique et sociale des décennies 1930 à 1950, réalisés dans le registre comique de la naïveté feinte (FEUERHAHN, HENRY, 1997 ; *Maurice Henry...*, 1998). Ces questions sont d'autant plus cruciales que le surréalisme pictural, soumis à sa conception littéraire inaugurale, était considéré comme un langage pulsionnel et un mode de contestation des canons de la représentation. Comment le caricatural et ses codifications parent-ils alors s'inscrire dans le champ des expérimentations surréalistes pour qui 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 postmodernisme

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, qui ont fait l'objet de publications récentes (SPIES, [1975] 1984 ; *Max Ernst...*, 2009). 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 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 » (cité dans DANCHIN, 1988, p. 146). La caricature répondit à sa recherche d'un dessin pseudo-enfantin et faussement naïf, dont on trouve notamment la trace dans sa série des « Hautes Pâtes » (1947), ces portraits d'écrivains – « Plus beaux qu'ils veulent », « Beaux malgré eux », selon leurs titres, dont Marianne Jakobi a fait l'analyse (JAKOBI, 2006, p. 65-86) – accentués jusqu'à la surcharge, aux formes violentées et à la picturalité heurtée (fig. 12). Par la violence attachée au caricatural, Dubuffet déclara et consolida son statut d'ennemi de la culture, tel qu'il l'avait proclamé dans ses écrits polémiques (DUBUFFET, [1967] 1986-1995), dont le lexique et les métaphores restent encore à étudier, et dans lesquels 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 », caractérisée par la « décomposition des grands récits » fondateurs de l'histoire, entraînant avec elle la mort des utopies et des avant-gardes (LYOTARD, 1979, p. 31). Désormais, tout récit n'était plus qu'une fable ayant perdu sa crédibilité et le scepticisme postmoderne dévoila l'impuissance fondamentale du savoir en instituant une connaissance négative de la science, de l'histoire, de l'art (LYOTARD, 1979, p. 63). Il s'ensuivit que l'ensemble des repères (scientifiques, techniques, historiques ou stylistiques) étaient appelés à disparaître ; s'y substituait la grande confusion du relativisme caractérisant, entre autres, les œuvres du Pop Art et la peinture d'Erró, qui peut être apparentée à un immense charivari ou à un chahut infini où règnent les masques et les grimaces (Erró, 1999). Laurence 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 (BERTRAND-DORLÉAC, 2004). La caricature est l'un des outils du peintre – avec la photographie, la bande dessinée, le cinéma et 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 à l'artiste de caractériser et de condenser, de raconter et de dénoncer, il semble que, dans le même temps, ce recours aux formes et à l'écriture de la caricature confère à ses œuvres une unité, en altérant les objets, leurs statuts et leurs taxinomies, en provoquant leur



12. Jean Dubuffet, *Limbour façon fiende de poulet*, 1946, Washington, National Gallery of Art.

13. Robert Combas, *L'homme maison en briques angoissé par sa connerie*, 1984, coll. part.



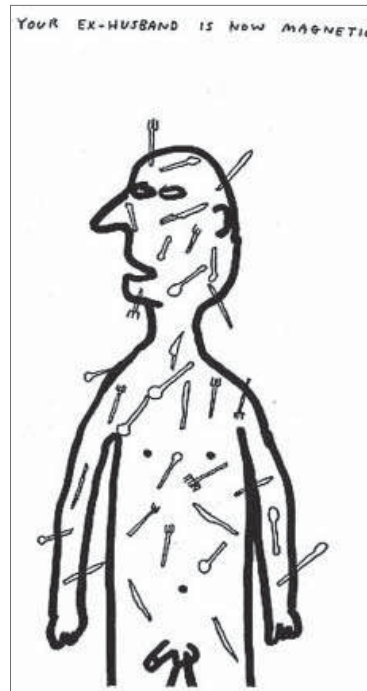
rait dans un jeu de formes frustes et simplifiées à l'extrême, proches du *graffito* chez Jean-Michel Basquiat (*Jean-Michel Basquiat...*, 2003) et d'un baroque infantile et dégoulinant chez Robert Combas (DAGEN, MILLET, 2005 ; fig. 13). Avec désinvolture, brutalité et humour, le caricatural a participé 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, que l'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 du clown ou du persifleur, du bouffon ou de l'idiot, et de leurs postures, alors même revendiquées par l'artiste à des fins comiques et dérisoires (JOUANNAIS, 2003) – toutes qualités équivoques, proches de celles prêtées au caricaturiste ?

Enfin, il faudrait mettre le caricatural postmoderne en relation avec la blague et le rire, la satire et la provocation (DARRAGON, 2004), qui se sont implantées et développées dans l'art actuel, au point de devenir une sorte de convention – cousue de désinvolture et de dérision, de ludique et de parodie, de facétie et de ricanement –, en rupture déclarée avec la tradition pluriséculaire d'un art épris de noblesse, chargé de gravité et soucieux d'édification morale qui avait soigneusement rejeté dans ses marges le rire et ses manifestations matérielles. À l'inverse, 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

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 d'Ottinger (OTTINGER, 1994, p. 42), mais qu'on pourrait tempérer en évoquant le mépris de l'« art noble » – issu du passé et constitué en connaissance – qui caractérise 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), mais, assimilant son irruption dans l'art à une effraction, s'exprime-

caricatural procède de cette postmodernité qui malmène les repères et les valeurs, annihile le bon et le mauvais goût et 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. Mais le caricatural ne contribue-t-il pas du même coup à aggraver la mauvaise réputation du postmodernisme, qui se caractérise en partie par un rejet des ambitions esthétiques et par un renoncement à toute prétention sérieuse – comme dans les dessins sommaires, faussement ratés et volontairement pitoyables de David Shrigley (*David Shrigley*, 2002 ; fig. 14) ? La provocation se double d'une farce qui cherche à piéger le spectateur en abusant de sa crédulité. Dans ce dispositif, le caricatural joue le rôle d'un agent de perturbation supplémentaire, 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.



14. David Shrigley, *Your ex-husband is now magnetic*, extrait de David Shrigley, *The Beast Is Near*, Londres, 1999.

C'est aussi le sens de la démarche d'Alain Séchas, souvent développée dans une hésitation entre le dessin d'humour et l'esquisse graphique (JAVAUULT, 1998). L'artiste manie le caricatural comme une donnée plastique modulable, qui imprègne ses installations dessinées au feutre, ses sculptures aux formes simplifiées et polies, ou ses tableaux de chats sommairement peints. Séchas en retire une minoration des grands sujets et des objets réputés nobles qui lui permet de se prémunir de la grandiloquence de l'artiste, en cultivant savamment la loufoquerie et le burlesque, la dérision et l'idiotie. À cette fin, l'artiste emprunte les qualités et les ambitions du caricaturiste, alors même que les images de ce dernier s'apparentent de plus en plus à un travail de plasticien (fig. 15). Les activités graphiques de Tomi Ungerer, Willem ou Pierre la Police l'attestent (COUSSIRAT-COUSTÈRE, 2003), en particulier depuis quelques années, par des projets partagés, des publications ou des expositions dans des musées, des galeries ou des centres d'art contemporain. Tandis que les savoir-faire ne sont plus dominants, le caricatural contribue à brouiller les pratiques et les catégories : la philosophe de l'art Florence de Mèredieu a significativement choisi une série de vignettes du



15. Vue de l'exposition Alain Séchas, Paris, Fondation Cartier, 1997, montrant les œuvres suivantes, réalisées entre 1995 et 1997 : *El Pacificador*, *Le Chat Écrivain*, *Les Papas*, *Hugh*, *Chat guitariste*, *Le Chat rouge*, *Professeur Suicide*, et *Animator*.

dessinateur Willem, parues dans *Libération* ou *Charlie Hebdo*, en chacune desquelles elle a cru percevoir une histoire de l'art passant par l'écho visuel et formel des œuvres de Paul Klee, Man Ray, René Magritte, Jean-Charles Blais ou Jean-Pierre Raynaud (*Snowi is not Willem*, 2004)²⁷.

Le caricatural appartient à ces agents qui ont entraîné l'art du côté de l'idiotie (JOUANNAIS, 2003), du jeu et du divertissement (ORHAN, 2009), dont la tentation relève souvent d'une sorte de pose, en tout cas d'une posture attendue. Mais il a 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, et 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 (ROQUE, 2000) ou le noble et le populaire – *the high and low (High & Low..., 1990)*.

Notes

1. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, 1930 [éd. orig. : *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig/Vienne, 1905].
2. L'exposition « Willem, dessins et caricatures », organisée au Centre Georges-Pompidou du 14 juin au 2 octobre 2006 n'a pas donné lieu à la publication d'un catalogue.
3. Claudia Courtois, « La polémique Chaval », dans *Le Monde*, 24-25 août 2008.
4. Nicolas César, « À Bordeaux, l'exposition Chaval soulève la polémique », dans *La Croix*, 5 juin 2008.
5. Courtois, 2008, cité n. 3.
6. César, 2008, cité n. 4.
7. Henri Matisse, « Notes d'un peintre », dans *La Grande Revue*, 25 décembre 1908 (repris dans Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Dominique Fourcade éd., Paris, 1972, p. 39-53).

8. Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture, jardins...*, Paris, 1867.
9. Félicien Fagus emploie ce terme, à propos des œuvres de Picasso exposées chez Vollard en 1901, dans *La Revue Blanche*, mai-août 1901, p. 464-465.
10. Selon les termes de l'*Almanach du Blaue Reiter, le Cavalier bleu*, Klaus Lankeheit éd., Paris, 1981 [éd. orig. : *Der Blaue Reiter*, Munich, 1912].
11. Wassily Kandinsky, « Sur la NKVM » (1910), dans Wassily Kandinsky, *Écrits complets*, Philippe Sers éd., Paris, vol. 1, 1970, p. 37-42.
12. Paul Klee, *Journal*, Paris, 1992, p. 50 et 51 [éd. orig. : *Tagebücher*, 1898-1918, Zürich, 1957].
13. Paul Klee, « Lettre du 8 novembre 1901 », Paul Klee, dans *Lettres d'Italie (1901-1902)*, Anne-Sophie Petit-Emptaz éd., Tours/Paris, 2002, p. 29-30.
14. Klee, 2002, cité n. 13, p. 59.

15. Cette anecdote a été confirmée par Picasso à Hélène Parmelin et Roland Penrose (cité dans HALPERIN, 1991, p. 151).
16. *Georges Rouault : peintre et lithographe*, Jacques Maritain éd., (cat. expo., Paris, Galerie Druet, 1910), Paris, 1910, n. p.
17. Michel Puy, *G. Rouault et son œuvre*, Paris, 1920, p. 6-13 (cité dans *Rouault...*, 1992, p. 215).
18. Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada et Lampisteries*, Paris, 1924, p. 98.
19. Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien » (1937), dans *Œuvres*, III, Paris, 2000, p. 170-225 [éd. orig. : *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, Berlin, 1937].
20. Grosz utilise indifféremment ces expressions.
21. George Grosz, « Abwicklung », dans *Das Kunstblatt*, 2/7, 1924.

22. George Grosz, *Blätter der Piscator Bühne*, Berlin, 1928 (cité dans RICHTER, 1965, p. 110-111).

23. « 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 » (*Paris-Berlin...*, [1978] 1992, p. 183).

24. Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, (1926) 1972, p. 82.

25. André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924), dans André Breton, *Point du jour*, Paris, 1934, p. 22.

26. Georges Bataille, « Le bas matérialisme et la gnose », dans *Documents*, 1, 1930, p. 1-8 (reprint intégral de la revue aux éditions Jean-Michel Place, 2 vol., Paris, 1992).

27. Ce projet Willem consistait en l'« acquisition du style d'un dessinateur de presse », la « production des dessins uniquement et définitivement dans ce style », l'« organisation de cette production dessinée sous forme de base de données » et l'« activation par des tiers de cet outil appelé SNOWI » (cité dans *Snowi is not Willem*, 2004 ; voir en particulier Florence de Mèredieu, « L'œil du critique », n. p.).

Bibliographie

– 3 républiques..., 1996 : 3 républiques vues par Cabrol et Sennep, Christian Delporte, Laurent Gervereau éd., (cat. expo., Paris, Musée d'histoire contemporaine-BDIC, 1996), Paris, 1996.

– AGUILAR, 2009 : Anne-Sophie Aguilar, *Armand Dayot et l'image. Regards sur l'art, l'artiste et l'image sous la III^e République*, mémoire, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2009.

– AGULHON, 1979-2001 : Maurice Agulhon, I, *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, 1979 ; II, *Marianne au pouvoir : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, 1989 ; III, *Les métamorphoses de Marianne : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*, Paris, 2001.

– AGULHON, 1995 : Maurice Agulhon éd., *Cultures et folklores républicains*, (colloque, Toulouse, 1995), Paris, 1995.

– AGULHON, BECKER, COHEN, 2006 : Maurice Agulhon, Annette Becker, Évelyne Cohen éd., *La République en représentations : autour de l'œuvre de Maurice Agulhon*, (colloque, Paris, 2004), Paris, 2006.

– À la charge !..., 2005 : À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000, Bertrand Tillier éd., (cat. expo., Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire, 2005), Paris, 2005.

– Albert Dubout..., 2006 : Albert Dubout, le fou dessinant, Laure Beaumont-Maillet, Jean-François Foucaud éd., (cat. expo., Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006), Paris, 2006.

– Les années 1930..., 2008 : Les années 1930 : la fabrique de « l'Homme nouveau », Jean Clair éd., (cat. expo., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2008), Paris/Ottawa, 2008.

– ARIÈS, DUBY, 1985-1987 : Philippe Ariès, Georges Duby éd., *Histoire de la vie privée*, 5 vol., Paris, 1985-1987.

– ARNOULD, 1996 : Colette Arnould, *La satire, une histoire dans l'histoire : Antiquité et France, Moyen Âge-XIX^e siècle*, Paris, 1996.

– AUGÉ, 1994 : Marc Augé, *Erró, peintre mythique*, Paris, 1994.

– BACHOLLET, 2003 : Raymond Bachollet, *Juan Gris, dessinateur de presse, de Madrid à Montmartre : catalogue raisonné, 1904-1912*, Paris, 2003.

– BAKHTINE, (1965) 1970 : Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et*

la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, Paris, 1970 [éd. orig. : *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moscou, 1965].

– BARIDON, GUÉDRON, 2006 : Laurent Baridon, Martial Guédron, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, 2006.

– BERTRAND-DORLÉAC, 2004 : Laurence Bertrand-Dorléac, *Erró*, Neuchâtel, 2004.

– BETTEGA, 1990 : Victor Bettega, *John Grand-Carteret, 1850-1927 : essai de bibliographie*, Grenoble, 1990.

– BŒSPFLUG, 2006 : François Boespflug, *Caricaturer Dieu ? Pouvoirs et dangers de l'image*, Paris, 2006.

– BORNEMANN *et al.*, 1974 : Bernd Bornemann *et al.*, *La Caricature : art et manifeste du XVI^e siècle à nos jours*, Genève, 1974.

– BOULÈGUE, 2010 : Jean Boulègue, *Le Blasphème en procès. L'Église et la Mosquée contre les libertés, 1984-2009*, Paris, 2010.

– CABU, TOURNE, 2008 : Cabu, Patrice Tourne, *Cabu, L'observateur engagé, entretiens avec Patrice Tourne*, La Tour d'Aigues/Paris, 2008.

– CAVANNA, 2008 : François Cavanna, *Cavanna raconte Cavanna*, numéro spécial de *Charlie-Hebdo*, 24, novembre 2008, Paris.

– CAVANNA *et al.*, 2008 : François Cavanna *et al.*, *Hara Kiri : les belles images, 1960-1985 : journal bête et méchant*, Paris, 2008.

– CAVANNA, VAL, 2004 : François Cavanna, Philippe Val, *Les années Charlie : 1969-2004*, Paris, 2004.

– CHARLE, 2004 : Christophe Charle, *Le Siècle de la presse, 1830-1939*, Paris, 2004.

– CHARTIER, MARTIN, 1983-1986 : Roger Chartier, Henri-Jean Martin éd., *Histoire de l'édition française*, 4 vol., Paris, 1983-1986.

– Chaval..., 2008 : *Chaval, humour libre*, Olivier Le Bihan éd., (cat. expo., Bordeaux, Musée des beaux-arts/Angoulême, Musée des beaux-arts, 2008-2009), Bordeaux, 2008.

– CLERC, 1985 : Catherine Clerc, *La caricature contre Napoléon*, Paris, 1985.

– CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, 2005-2006 : Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello éd., *Histoire du corps*, 3 vol., Paris, 2005-2006.

– COUSSIRAT-COUSTÈRE, 2003 : Sarah Coussirat-Coustère, *Pierre la Police, une monographie*, mémoire, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2003.

- *Dada*, 2005 : *Dada*, Laurent Le Bon éd., (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou/Washington, National Gallery of Art/New York, Museum of Modern Art, 2005-2006), Paris, 2005.
- DAGEN, MILLET, 2005 : Philippe Dagen, Catherine Millet, *Robert Combas*, Paris/Gand, 2005.
- DANCHIN, 1988 : Laurent Danchin, *Jean Dubuffet*, Lyon, 1988.
- DARRAGON, 2004 : Éric Darragon éd., *La provocation, une dimension de l'art contemporain, XIX^e-XX^e siècles*, (colloque, Paris, 2001), Paris, 2004.
- *David Shrigley*, 2002 : *David Shrigley*, Frédéric Paul éd., (cat. expo., Bignan, Centre d'art contemporain du Domaine de Kerguéhennec, 2002), Bignan, 2002.
- DE BAECQUE, 2000 : Antoine de Baecque, *Les éclats du rire : la culture des rieurs au XVIII^e siècle*, Paris, 2000.
- DE BAECQUE, 1988 : Antoine de Baecque, *La caricature révolutionnaire*, Paris, 1988.
- DE BAECQUE, 1993 : Antoine de Baecque, *Le corps de l'histoire : métaphores et politique (1770-1800)*, Paris, 1993.
- DEBRAY, 1992 : Régis Debray, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, 1992.
- *De De Gaulle à Mitterrand...*, 1989 : *De De Gaulle à Mitterrand : 30 ans de dessins d'actualité en France*, Alain Deligne, Laurent Gervereau, Peter Ronge éd., (cat. expo., Nanterre/Paris, Musée d'histoire contemporaine-BDIC, 1989-1990), Nanterre, 1989.
- *De la Troisième République...*, 1981 : *De la Troisième République à la seconde Restauration : 40 ans de dessins de presse*, Jean Effel, Claude Mazauric éd., (cat. expo., Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire, 1981), Paris, 1981.
- DELEUZE, GUATTARI, 1975 : Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, 1975.
- DELPORTE, 1992 : Christian Delporte, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », dans *Vingtième siècle*, 35, juillet-septembre 1992, p. 29-41.
- DELPORTE, (1991) 1993 : Christian Delporte, *Les crayons de la propagande*, Paris, 1993 (issu d'une thèse, IEP Paris, 1991).
- DELPORTE, 1997 : Christian Delporte, « Le dessin de presse en France : la fin du purgatoire ? », dans Laurence Bertrand-Dorléac et al. éd., *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, (colloque, Paris, 1995), Paris, 1997, p. 113-127.
- *Le dessin d'humour...*, 1971 : *Le dessin d'humour du XV^e siècle à nos jours*, Jean Adhémar, Michel Melot éd., (cat. expo., Paris, Bibliothèque nationale de France, 1971), Paris, 1971.
- DUBUFFET, (1967) 1986-1995 : Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Hubert Damisch éd., Paris, I, II, (1967) 1986 ; III, IV, 1995.
- DUPRAT, (1991) 1992 : Annie Duprat, *Le Roi décapité, essai sur les imaginaires politiques*, Paris, 1992 (issu d'une thèse, Université de Rouen, 1991).
- DUPRAT, 1999 : Annie Duprat, *Histoire de France par la caricature*, Paris, 1999.
- DUPRAT, 2002 : Annie Duprat, *Les rois de papier : la caricature de Henri III à Louis XVI*, Paris, 2002.
- ELLIOTT, 1960 : Robert Elliott, *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*, Princeton, 1960.
- *Erró*, 1999 : *Erró*, Françoise Bonnefoy éd., (cat. expo., Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1999-2000), Paris, 1999.
- *Expressionismus...*, 1989 : *Expressionismus: die zweite Generation, 1915-1925*, Stephanie Barron éd., (cat. expo., Düsseldorf, Kunstmuseum/Munich, Staatlichen Galerie Moritzburg Halle, 1989), Munich, 1989.
- FABRE, 2009 : Daniel Fabre éd., *Arts de l'enfance, enfances de l'art*, (Gradhiva, 9), Paris, 2009.
- FAVRET-SAADA, 2007 : Jeanne Favret-Saada, *Comment produire une crise mondiale avec douze petits dessins*, Paris, 2007.
- FEUERHAHN, HENRY, 1997 : Nelly Feuerhahn, Maurice Henry, *Maurice Henry : la révolte, le rêve et le rire*, Paris, 1997.
- *Figures du moderne...*, 1992 : *Figures du moderne : l'expressionnisme en Allemagne, 1905-1914*, Annie Pérez, Martine Contensou éd., (cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1992-1993), Paris, 1992.
- FORCADEL, 1989 : François Forcadel, *Pourquoi tant de haine ? Quarante ans de « noirs dessins »*, Paris, 1989.
- GENETTE, 1982 : Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, 1982.
- *George Grosz...*, 1994 : *George Grosz, Berlin-New York*, Peter-Klaus Schuster éd., (cat. expo., Berlin, Neue Nationalgalerie/Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1994-1995), Berlin, 1994.
- *Georges Rouault...*, 2006 : *Georges Rouault : « forme, couleur, harmonie »*, Fabrice Hergott éd., (cat. expo., Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 2006-2007), Strasbourg, 2006.
- GERVEREAU, 2000 : Laurent Gervereau, *Les images qui mentent : histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, 2000.
- GOLBERG, 1908 : Mécislas Golberg, *La morale des lignes*, Paris, 1908.
- GOMBRICH, (1960) 1996 : Ernst Gombrich, « L'expérimentation dans le domaine de la caricature », dans Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris, 1996, p. 279-303 [éd. orig. : *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, 1960].
- GOMBRICH, (1963) 1986 : Ernst Gombrich, « L'arsenal des humoristes », dans Ernst Gombrich, *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Paris, 1986, p. 229-253 [éd. orig. : *Meditations on a Hobby Horse: and Other Essays on the Theory of Art*, Londres, 1963].
- GOMBRICH, ERIBON, (1991) 1998 : Ernst Gombrich, Didier Eribon, *Ce que l'image nous dit : entretiens sur l'art et la science*, Paris, (1991) 1998.
- GOURÉVITCH, 1998 : Jean-Paul Gourévitch, *L'image en politique, de Luther à Internet et de l'affichage au clip*, Paris, 1998.
- GROJNOWSKI, 1997 : Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit funiste*, Paris, 1997.
- GROSZ, (1946) 1990 : George Grosz, *Un petit oui et un grand non : sa vie racontée par lui-même*, Lola Sachs Dorin, Christian Bounay éd., Nîmes, 1990 [éd. orig. : *A Little Yes and A Big No: The Autobiography of George Grosz*, New York, 1946].
- HALPERIN, 1991 : Joan U. Halperin, *Félix Fénéon : art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Paris, 1991.
- HASKELL, (1993) 1995 : Francis Haskell, *L'historien et les images*, Paris, 1995 [éd. orig. : *History and Its Images, Art and the Interpretation of the Past*, New Haven/Londres, 1993].
- *High & Low...*, 1990 : *High & Low: Modern Art, Popular Culture*, Kirk Varnedoe, Adam Gopnik éd., (cat. expo., New York, Museum of Modern Art/Chicago, Art Institute of Chicago/Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1990-1991), New York, 1990.
- HOFMANN, (1956) 1958 : Werner Hofmann, *La caricature de Vinci à Picasso*, Paris, 1958 [éd. orig. : *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, Vienne, 1956].
- JAKOBI, (2001) 2006 : Marianne Jakobi, *Jean Dubuffet et la fabrique du titre*, Paris, 2006 (issu d'une thèse, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2001).

- JAVAULT, 1998 : Patrick Javault, *Alain Séchas*, Paris, 1998.
- Jean-Michel Basquiat..., 2003 : Jean-Michel Basquiat : *histoire d'une œuvre*, (cat. expo., Paris, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 2003), Paris, 2003.
- JEANNENEY, 1996 : Jean-Noël Jeanneney, *Une histoire des médias, des origines à nos jours*, Paris 1996.
- John Heartfield..., 2006 : John Heartfield : *photomontages politiques, 1900-1938*, Emmanuel Guigon, Frank Knoery éd., (cat. expo., Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 2006), Strasbourg, 2006.
- JOUANNAIS, 2003 : Jean-Yves Jouannais, *L'idiotie : art, vie, politique-méthode*, Paris, 2003.
- *Karikatur und Satire...*, 1992 : *Karikatur und Satire: Fünf Jahrhunderte Zeitkritik*, Walter Koschatzky, Helmut Grill éd., (cat. expo., Munich, Hypo-Kulturstiftung/Vienne, KunstHaus/Hanovre, Wilhelm-Busch-Museum, 1992), Munich, 1992.
- KRIS, (1940) 1978 : Ernst Kris, en collaboration avec Ernst Gombrich, « Principes de la caricature » (1940), dans Ernst Kris, *Psychanalyse de l'art*, Paris, 1978, p. 231-250 [éd. orig. : *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, 1952].
- LA BEAUMELLE, 1996 : Agnès de La Beaumelle, « Les surréalistes et la guerre d'Espagne », dans *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, Jean-Paul Ameline éd., (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996-1997), Paris, 1996, p. 137-142.
- LABRUSSE, 2002 : Rémi Labrusse, « Déchirés », dans « *Quelque chose de plus que la couleur* »..., 2002 : « *Quelque chose de plus que la couleur* » : *le dessin fauve, 1900-1908*, Claudine Grammont, Véronique Serrano éd., (cat. expo., Marseille, Musée Cantini, 2002), Marseille/Paris, 2002, p. 19-31.
- LAMALLE, 2008 : Jacques Lamalle éd., *Le Canard enchaîné, 50 ans de dessins : la V^e République en 2000 dessins, 1958-2008*, Paris, 2008.
- LANGEMEYER *et al.*, 1984 : Gerhard Langemeyer *et al.*, *Bild als Waffe, Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, Munich, 1984.
- LANGLOIS, 1988 : Claude Langlois, *La caricature contre-révolutionnaire*, Paris, 1988.
- LE GOFF, 1989 : Jacques Le Goff, « Rire au Moyen Âge », dans *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 3, avril 1989, p. 1-14.
- LE MEN, 2009 : Ségolène Le Men, « La recherche sur la caricature du XIX^e siècle : état des lieux », dans *Perspective. La revue de l'INHA*, 2009-3, p. 426-460.
- LETHÈVE, (1961) 1986 : Jacques Lethève, *La caricature et la presse sous la III^e République*, Paris, (1961) 1986.
- LISTA, 2005 : Giovanni Lista, *Dada, libertin et libertaire*, Paris, 2005.
- LYOTARD, 1979 : Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, 1979.
- MARTIN, (2000) 2001 : Laurent Martin, *Le Canard enchaîné ou les fortunes de la vertu : histoire d'un journal satirique, 1915-2000*, Paris, 2001 (issu d'une thèse, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2000).
- Maurice Henry..., 1998 : Maurice Henry : *œuvres surréalistes et livres*, Marcel Fleiss, Edouard Jaguer éd., (cat. expo., Paris, Galerie 1900-2000, 1998), Paris, 1998.
- Max Ernst..., 2009 : Max Ernst, « *Une semaine de bonté* » : *les collages originaux*, Werner Spies éd., (cat. expo., Vienne, Albertina/Brühl, Max Ernst Museum-LVR/Hambourg, Kunsthalle/Madrid, Fondation MAPFRE/Paris, Musée d'Orsay, 2008-2009), Cologne/Paris/Madrid, 2009.
- MAZURIER, (2007) 2009 : Stéphane Mazurier, *Bête, méchant et hebdomadaire : une histoire de « Charlie Hebdo »* (1969-1982), Paris, 2009 (issu d'une thèse, ENS Lyon, 2007).
- MELOT, 1975 : Michel Melot, *L'œil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Fribourg/Paris, 1975.
- MELOT, 1991 : Michel Melot, « Le modèle impossible, ou comment le jeune Pablo Ruiz abolit la caricature », dans *Picasso, jeunesse et genèse...*, 1991, p. 68-87.
- MÉNAGER, 1995 : Daniel Ménager, *La Renaissance et le rire*, Paris, 1995.
- MICHAUD, 2000 : Éric Michaud, « Un certain antisémitisme mondain », dans *L'École de Paris, 1904-1929 : la part de l'Autre*, (cat. expo., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2000-2001), Paris, 2000, p. 85-102.
- Moisan..., 1993 : Moisan : *histoire d'une république de De Gaulle à Mitterrand*, Mireille Thibault éd., (cat. expo., Paris, Musée-galerie de la SEITA, 1992), Paris, 1993.
- NADEAU, (1945) 1964 : Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, (1945) 1964.
- ORHAN, 2009 : Danièle Orhan, *L'art et le jeu aux XX^e et XXI^e siècles ou Du jeu comme modèle et outil de subversion*, thèse, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2009.
- ORY, (1979) 2002 : Pascal Ory, *Le Petit nazi illustré : vie et survie du "Téméraire"*, 1943-1944, Paris, (1979) 2002.
- OTTINGER, 1994 : Didier Ottinger, « Courants, vagues, flux et reflux », dans *L'Art contemporain en question*, (colloque, Paris, 1992-1993), Paris, 1994, p. 59-77.
- Paris-Berlin..., (1978) 1992 : *Paris-Berlin, 1900-1933 : rapports et contrastes France-Allemagne : art, architecture, graphisme, littérature, objets industriels, cinéma, théâtre, musique*, (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou, 1978), Paris, (1978) 1992.
- PERNOUD, 2003 : Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant, en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, 2003.
- PERNOUD, 2006 : Emmanuel Pernoud, « La Sainte Face et les trognes : Rouault et la charge », dans *Georges Rouault...*, 2006, p. 100-105.
- PÉZERAT, 2002 : Rémi Pézerat, *La signification politique des dessins de Plantu (1972-2000)*, thèse, Université Nancy II, 2002.
- Picasso et la presse..., 2000a : *Picasso et la presse : un peintre dans l'histoire*, Gérard Gosselin *et al.* éd., (cat. expo., La Courneuve, Fête de l'Humanité, 2000), Paris, 2000.
- Picasso et la presse, 2000b : *Picasso et la presse*, Georges Tabaraud, Maurice Fréchuret éd., (cat. expo., Antibes, Musée Picasso, 2000), Paris/Antibes, 2000.
- Picasso et le portrait, 1996 : *Picasso et le portrait*, William Stanley Rubin éd., (cat. expo., New York, Museum of Modern Art/Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1996-1997), Paris, 1996.
- Picasso, jeunesse et genèse..., 1991 : *Picasso, jeunesse et genèse : dessins, 1893-1905*, Brigitte Léal éd., (cat. expo., Paris, Musée Picasso/Nantes, Musée des beaux-arts, 1991-1992), Paris/Nantes, 1991.
- Plantu..., 2003 : *Plantu, sculpture et dessin*, Plantu, Sylvie Bellu éd., (cat. expo., Paris, Musée Carnavalet, 2003), Paris, 2003.
- Le primitivisme..., (1984) 1987 : *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, William Rubin éd., Paris, 1987 [éd. orig. : « Primitivism » in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, (cat. expo., New York, MoMA, 1984-1985), New York/Boston, 1984].
- PRINZHORN, (1922) 1984 : Hanz Prinzhorn, *Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile*, Paris, 1984 [éd. orig. : *Bildneri der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin, 1922].

- « *Que dit le volatile* » ?..., 2007 : « *Que dit le volatile* » ? *Les présidents de la V^e République, Moisan et l'histoire de France*, Monique Hermite, Gabriel Harlay, Paul-Henri Moisan éd., (cat. expo., Paris, Musée de l'histoire de France, 2007-2008), Paris, 2007.
- RAGON, (1960) 1992 : Michel Ragon, *Le dessin d'humour : histoire de la caricature et du dessin humoristique en France*, Paris, (1960) 1992.
- RAGON, 1972 : Michel Ragon, *Les Maîtres du dessin satirique en France, de 1830 à nos jours*, Paris, 1972.
- Raoul Hausmann..., 1986 : Raoul Hausmann, 1886-1971, Guy Tosatto éd., (cat. expo., Rochechouart, Musée départemental d'art contemporain), Mâcon, 1986.
- RÉJA, 1907 : Marcel Réja, *L'art chez les fous : le dessin, la prose, la poésie*, Paris, 1907.
- *Ridiculosa*, 1995 : *Ridiculosa : Eduard Fuchs*, Alain Deligne, Jean-Claude Gardes éd., 2, 1995.
- *Ridiculosa*, 1998 : *Ridiculosa : John Grand-Carteret*, Bruno de Perthuis éd., 5, 1998.
- *Ridiculosa*, 2002 : *Ridiculosa : Jules Champfleury*, Louis Lévy éd., 9, 2002.
- *Ridiculosa*, 2008 : *Ridiculosa : Caricature et religion(s)*, (colloque, Brest, 2008), Jean-Claude Gardes, Guillaume Doizy éd., 15, 2008.
- *La révolution surréaliste*, 2002 : *La révolution surréaliste*, Werner Spies éd., (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou, 2002), Paris, 2002.
- RICHTER, 1965 : Hans Richter, *Dada, Art et anti-art*, Bruxelles, 1965.
- ROBICHON, 1997 : François Robichon, *Jean Effel : l'homme à la marguerite*, Paris, 1997.
- ROQUE, 2000 : Georges Roque éd., *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, 2000.
- Rouault..., 1992 : *Rouault : première période, 1903-1920*, Fabrice Hergott éd., (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou/Fribourg, Musée d'art et d'histoire, 1992), Paris, 1992.
- *Saul Steinberg...*, 2009 : *Saul Steinberg : l'écriture visuelle*, Thérèse Willer éd., (cat. expo., Strasbourg, Musée Tomi Ungerer-Centre international de l'illustration, 2009-2010), Strasbourg, 2009.
- SCHAPIRO, (1940) 1982 : Meyer Schapiro, « Courbet et l'imagerie populaire », dans Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, 1982, p. 273-328 [éd. orig. : « Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4, 1940, p. 164-191].
- SEMIN, 1990 : Didier Semin, *Victor Brauner*, Paris, 1990.
- SHIKES, HELLER, 1984 : Ralph Shikes, Steven Heller, *The Art of Satire: Painters as Caricaturists and Cartoonists from Delacroix to Picasso*, New York, 1984.
- SIFAOU, 2006 : Mohamed Sifaoui, *L'affaire des caricatures : dessins et manipulations*, Paris, 2006.
- SILVER, (1989) 1991 : Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale, 1914-1925*, Paris, 1991 [éd. orig. : *Esprit de Corps: the Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Londres, 1989].
- SINÉ, 1999-2002 : Siné, *Ma vie, mon œuvre, mon cul !*, 7 vol., Paris, 1999-2002.
- *Snowi is not Willem*, 2004 : *Snowi is not Willem*, Edouard Boyer éd., (cat. expo., Chatou, CNAI/Paris, Espace Paul Ricard/Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain, 2005), Chatou/Paris/Bordeaux, 2004.
- *Sociétés & représentations*, 2000 : *Sociétés & représentations : Le rire au corps. Grotesque et caricature*, Frank Georgi, Christian-Marc Bosséno, Marielle Silhouette éd., 10, décembre 2010.
- SPIES, (1975) 1984 : Werner Spies, *Max Ernst : les collages, inventaires et contradictions*, Paris, 1984 [éd. orig. : *Max Ernst: Collagen, Inventar und Widerspruch*, Cologne, 1975].
- TIBÉRI, 1990 : Jean-Paul Tibéri, *Cabu passe aux aveux !*, Paris, 1990.
- TILLIER, 2007 : Bertrand Tillier, *Entours de l'art : caricature, image et politique* (bilan) et *De la caricature au caricatural : une histoire du XIX^e siècle*, mémoire d'habilitation (HDR), Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2007.
- TIM, GLAYMAN, 1974 : Tim, Claude Glayman, *Conversations avec Claude Glayman*, Paris, 1974.
- *Tim...*, 2003 : *Tim, être de son temps : dessinateur, sculpteur, journaliste, 1919-2002*, David Yasha éd., (cat. expo., Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2003), Paris, 2003.
- *Topor...*, 2004 : *Topor, dessins paniques*, Christian Derouet éd., (cat. expo., Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 2004), Paris/Strasbourg, 2004.
- *Traits d'impertinence...*, 1993 : *Traits d'impertinence : histoire et chefs-d'œuvre du dessin d'humour de 1914 à nos jours*, Nelly Feuerhahn éd., (cat. expo., Paris, BPI-Centre Georges-Pompidou, 1993), Paris, 1993.
- VAILLANT, 2007 : Frantz Vaillant, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Paris, 2007.
- VAL, 2008 : Philippe Val, *Reviens Voltaire, ils sont devenus fous*, Paris, 2008.
- VASSEUR, 1994 : Catherine Vasseur, *Le cadavre exquis (1925-1975)*, thèse, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 1994.
- VASSEUR, 1996 : Catherine Vasseur, « L'image sans mémoire. À propos du cadavre exquis », dans *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 55, avril 1996, p. 71-92.
- VOUILLOUX, 2009 : Bernard Vouilloux, *Un art sans art : Champfleury et les arts mineurs*, Lyon, 2009.
- VOVELLE, 1986 : Michel Vovelle éd., *La Révolution française : images et récit, 1789-1799*, 5 vol., Paris, 1986.
- VOVELLE, 1988 : Michel Vovelle éd., *Les images de la Révolution française*, (colloque, Paris, 1988), Paris, 1988.
- WERMESTER, 1997 : Catherine Wermester, *Le corps mutilé dans la peinture allemande, 1919-1933*, thèse, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 1997.
- WERMESTER, 1999 : « Des mutilés et des machines. Images de corps mutilés et rationalisation industrielle sous la République de Weimar », dans *Vingtième siècle*, 61, janvier-mars 1999, p. 3-13.
- WERMESTER, 2008 : Catherine Wermester, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, Paris, 2008.
- WILLER-SCHMIDT, 2008 : Thérèse Willer-Schmidt, *Tomi Ungerer : l'œuvre graphique*, thèse, Université Strasbourg II, 2008.