

victime non plus des miliciens (les blancs ne tuent pas, ils méprisent) mais de sa jalouse, congue pendant la fête, et mourra en maudissant les blancs, qu'il sent confusément responsables de sa mort.

Je suis donc tenté de voir dans cette fête, la fête fictionnelle, comme l'équivalent d'un carnaval, mais d'un carnaval négatif, non pas de vie, de mort. Si, à la fin du livre, la colonisation a gagné, n'est-ce pas signifier malgré tout que la résignation conduit à la mort ? Peut-être. Et cette résignation n'est-elle pas due, en partie du moins, à la dépossession religieuse, à la laïcisation charnelle ? L'auteur ne le dit pas, la texte le suggère, l'histoire le confirme: on sait le rôle du vaudou dans la révolte victorieuse de Saint-Domingue. De cette dépossession, qui vaut décadence, la colonisation est-elle seule responsable ? De ses effets, sûrement, de ses causes, j'en ai dit un mot, c'est beaucoup moins sûr. Il me semble même que Maran laisse entendre que non. Son Batawala, ses Banda ne trouvent pas dans leurs pratiques les raisons de résister à la fascination du blanc. Le révélateur est, ici, la fête, dont le sens est perdu. Le mot de la fin serait donc, peut-être, qu'une société qui ne voit plus dans ses fêtes qu'un divertissement vide de signification et totalement dénué de transcendance est condamnée.

Michel JOURVÉ

LA VÉRITÉ DEMASQUEE

OU

LE PARADOXE DE LA CARICATURE

Le mot 'caricature' prêtant à quelque ambiguïté, il sera bon, en guise de préambule, d'expliciter l'acception qui lui sera donnée dans cette étude. Il s'agit de la forme de commentaire satirique de la société ou de la nature humaine, pour lequel certains dessinateurs ou graveurs ont adopté des procédés de déformation déjà utilisée par quelques uns des plus grands artistes italiens de la Renaissance. Ce mode nouveau d'expression, élaboré principalement en Angleterre dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, se distingue de la caricature d'école italienne par son engagement pour une cause politique, morale ou religieuse spécifique ; il se distingue également de la satire graphique emblématique, qui avait fleuri dès la Réforme dans les pays du nord de l'Europe, notamment aux Pays-Bas puis, à la suite de Guillaume d'Orange, en Angleterre, par le fait que les artistes refusent largement le recours à un symbolisme extrinsèque, auquel ils substituent une expression tirant toute sa signification de la représentation même de l'objet dépeint.

À côté de cette définition d'ordre stylistique et historique, il convient de faire apparaître que la caricature ne peut exister que si elle est reconnue comme telle par le destinataire. A la différence de la majorité des arts de la représentation, qui privilégient l'illusion qu'il existe une similitude étroite entre l'œuvre et le modèle, la caricature doit être perçue par le destinataire comme une déviation, faute de quoi elle manque son but. Déviation de deux ordres : par rapport à l'objet dépeint dans sa réalité patente, et par rapport au style des autres arts picturaux ou graphiques. Il y a donc reconnaissance sinon d'une non-identité, au moins d'une identité autre : c'est de cet écart que s'emparera le jugement critique dans la tentative de réajustement logique rendu nécessaire par la conscience d'une dualité qu'il faut résoudre.

Il y a dans ce travestissement du monde une attitude de joviale insolence, où la jovialité le cède d'ailleurs souvent à une agressivité où ne demeure guère du sourire que le sarcasme gringant. De même que le masque trouve toute sa signification dans sa confrontation à une foule nombreuse et mêlée (comme sont tristes ces carnavals frelatés qui ne sortent pas des quatre murs d'un cabaret), la caricature a besoin de s'offrir aux regards de la multitude. En cela aussi cet art se distingue des autres formes d'expression picturale dans les âges aristocratiques.

Cette nécessité place donc aux premiers rangs des objectifs de la caricature l'élaboration d'un langage susceptible d'être compris du plus grand nombre. Le satirique procèdera de deux manières : élaboration d'images stéréotypées et recherche des traits spécifiques des individus dont il fait la charge. Ces deux méthodes ne sont qu'apparemment contradictoires : les artistes auront en effet tendance, tout en exagérant les traits accidentels individuels de leurs victimes, à rattacher celles-ci, au-delà de cette individualité même, à l'humanité commune avec ses vices et ses passions. Ainsi verra-t-on se côtoyer dans les caricatures des personnages identifiables et d'autres sans identité. Quelques signes distinctifs codifiés rendront ces derniers aisément reconnaissables : un air prostré, des haillons, par exemple, désigneront le pauvre, alors que l'obésité écrasante sera l'apanage du riche.

La caricature procède un peu comme l'a fait le théâtre, surtout la comédie et le mélodrame. La récurrence a rendu maîtres personnages familiers au public, qui a appris à certains emplois, noms ou même costumes une série de qualités et de comportements, pérennisés par la tradition. Il n'est que de rappeler la *Comedia dell'Arte* pour nous en convaincre. Les rôles sont des masques et ceux-ci établissent un lien, dans certaines pièces, entre les personnages individualisés et un univers animé par des passions éternnelles. En la typifiant, les auteurs universalisent l'expérience qu'ils nous livrent. La comédie humaine est répétitive et la

permanence des masques est là pour nous en convaincre. Les caricaturistes, en assimilant souvent leurs personnages ou leurs situations à ceux du répertoire, puisent dans cette tradition avec précision les mêmes intentions. Les Arlequins ne manquent pas chez les artistes satiriques du dix-neuvième siècle et la plus célèbre revue du dix-neuvième siècle, qui remplace les gravures caricaturales publiées en feuilles volantes des générations antérieures, ne s'appellera-t-elle pas Punch (c'est-à-dire Polichinelle) ? Depuis sa création jusqu'à nos jours, ce titre est doublé par la figure grotesque quasi emblématique du nain à deux bosses et au nez crochu : on peut voir là la figuration de l'entreprise satirique elle-même.

Cette quête de l'universel se double d'une recherche du vrai dans la dénonciation de la dualité apparence/réalité. Cela est évident dans certaines figures assez formelles, représentant des êtres biparties dont une moitié reflète l'apparence qu'ils offrent au monde tandis que l'autre moitié révèle leur véritable nature. Telle moitié du visage sourira tandis que l'autre sera déformée par un rictus diabolique. Par ce procédé, les graveurs décomposent pour nous le processus caricatural. Il s'agit, pour ceux qui savent, de percer les apparences trompeuses ou de déceler dans celles-ci des signes renvoyant à autre chose qu'à eux-mêmes : le strabisme ne sera plus, dans ce cas, primordialement un trait physique mais un indice révélateur d'une duplicité profonde. Ainsi le portrait chargé nous offrira-t-il du modèle une image vraie, différente de celle que l'objet offre au regard inattentif.

Dans cette quête de la vérité, le signe utilisé pour rendre compte de la réalité du monde se dissocie, dans sa conception, de celui dont fait usage le peintre de chevalet au dix-huitième siècle. Il 'représente' l'objet comme on dit d'un individu qu'il en représente un autre : il vaut pour, mais il n'est ni l'objet lui-même ni identique à celui-ci. Une des différences entre le modèle et sa représentation, en caricature, est la charge symbolique évidente dont est porteuse cette dernière. Le discours graphique est donc rendu autonome, libéré des contraintes que les conceptions étroitement réalistes imposaient à la majorité des formes artistiques

tionnelles. Cette liberté s'étend même aux images culturelles : allégories, les grandes figures de la mythologie, que des générations d'artistes grands ou petits avaient fixées de façon émblat-til définitive, sont à leur tour prises à partie. Leur dignité a beaucoup à perdre dans ce traitement décapant et, si les égions à en tirer peuvent être multiples, il y a toujours à la base à cette désacralisation une saine révolte intellectuelle contre la tyrannie des formes parfaites que l'on aurait voulu nous faire tenir sur immuables. Les écrivains déjà avaient montré la voie, mais il a dans l'image, qui donne à voir, une agression contre les idées, égues, où, à leur corps défendant, nous avaient subtilement incarcérés les artistes, agression autrement plus directe et immédiate que dans les burlesques littéraires.

On partage, devant les œuvres de cette nature, la jubilation iconoclaste de leurs auteurs, soudain libres de maltrai-ter ces images sacrées. Une fois gratté le vernis, que reste-t-il de ces respectables matrones que sont les allégories des nations, de ces athlètes et de ces sculpturales beautés que sont les dieux et ces déesses de l'Antiquité ? Il ne demeure que des Vénus avachies, des Britannia dont le casque, la lance et le bouclier apparaissent plus que comme une panoplie dérisoire sur des femmes éfaîtes ou de mœurs contestables. En forgant les figures respectées du monde ou de la tradition culturelle à endosser des oripeaux co-sses, les caricaturistes nous rendent le droit de juger, en commençant par rire de ce que l'on tenait pour sacré — rire donc aussi et ces valeurs que nous avions, comme les images, acceptées sans les émettre en question. C'est parce que les hommes vivent, pour la loupard, au niveau des perceptions immédiates qu'il faut leur faire violence à l'aide d'images outrées, plaquées sur des figures qu'une abile propagande ou l'art du comportement social les avaient habitués voir sous un aspect bien différent. Pour accéder à l'essence, il faut masquer l'apparence.

Ce scepticisme n'est plus celui des lettrés ; il descend ans la rue avec ces œuvres nombreuses vendues à de multiples

exemplaires, sans cesse renouvelées dans les vitrines des marchands d'estampes ou sur les murs des tavernes. Cette remise en question de l'apparence offerte au monde suscite de prime abord des réticences, car elle frappe d'indignité des personnages ou des notions que, par delà nos convictions, nous souhaitons voir respectables et grands. Mais ce choc passé, ce processus de dissociation de l'objet de la satire et de son image habituelle conduit à une économie d'énergie psychique, en permettant de contrôler les sentiments conflictuels d'admiratio-n, imposés par le superego, et d'aversion, jaillis de l'ego. La caricature vient au secours, en l'occurrence, de l'ego en privant le sujet représenté de tout ce qui, dans son apparence, revendique l'admiration comme un dû.

Sur ce point particulier, il y a dans la caricature quelque chose d'ambigu. Son traitement de la figure humaine, de la société ou des valeurs qui la fondent est en effet inquiétant et déstabilisant. Mais, curieusement, cet étalage du monstrueux semble, de façon ultime, être profondément rassurant. L'image des déviations presuppose en réalité une norme, implicite, irréductible aux accidents des comportements humains. Pour nombreuses qu'elles soient, les aberrations ne sont que cela : elles sont anormales, et le grotesque caricatural le souligne parfaitement. Les personnages victimes de ces satires graphiques sont des boucs émissaires que, d'une façon quasi magique, les artistes chargent des signes destinés à les désigner à l'indignation, au mépris, à la haine et surtout au rire. Leur masque est un stigmate honteux ; leur sacrifice peut être le moyen, pour une société, de retrouver les valeurs saines, la norme dont elle s'est momentanément éloignée. Comme la comédie, la caricature joue le rôle du miroir où se reflètent nos folies et nos vices.

C'est pourquoi les caricaturistes du dix-huitième siècle ont porté une attention toujours plus grande à la phisionomie. Partant de l'axiome plus ou moins dérivé du platonisme que l'apparence est une manifestation extérieure de l'essence, ils se sont fixé pour tâche de rechercher les signes de la laideur afin de traduire leur

vision critique, sinon désespérée ou désabusée, de l'homme et de la société. La physionomie, ce 'miroir de l'âme', devient naturellement l'objet privilégié de leur étude. Les caricaturistes ne faisaient que mettre en pratique les principes formulés, dès la fin du seizième siècle, par Giambattista Porta (1) et surtout par Le Brun en France au dix-septième siècle (2), et par le Suisse Johan Caspar Lavater dont l'ouvrage publié de 1775 à 1778 (3) lance la vogue de la physionomonie. Traduit en anglais, il aura une influence déterminante sur l'évolution de l'école britannique de caricature. Un chapitre de ce dernier ouvrage s'intitule d'ailleurs 'Des caricatures et des physionomies altérées par des penchants déformateurs, par des habitudes criminelles ou dépravées, les aberrations du sentiment'. On en retiendra le terme 'altérées' qui implique la déformation par rapport à une référence morphologique ou esthétique normative.

Gillray, le plus grand des graveurs satiriques de son temps, nous fournit dans une de ses œuvres des indices concernant les buts et la technique de la caricature. Il s'agit d'une série de portraits d'hommes politiques de premier plan. Chacun de ceux-ci est doublé par un portrait subtilement déformé qui est censé dévoiler la nature réelle du personnage (4). Ce sont ces seconds portraits que le public apprend à reconnaître et l'image charge devient un stigmate que porte sur lui l'homme public (ou l'humanité dans son ensemble lorsque la charge porte sur une catégorie tout entière). La ressemblance avec le modèle ne sera plus dans ce cas une similitude absolue ; elle se définira par la présence d'un certain nombre de traits symptomatiques. C'est ainsi qu'Ernst Kris a pu écrire :

'A caricature may be more like a person than he is himself' (5)

C'est bien ce qu'a voulu montrer Gillray dans sa série de portraits. En réduisant la différence entre le portrait de départ et son double caricatural, il souligne l'étroitesse d'identité entre l'individu et son masque.

Cette façon de procéder introduit nécessairement une réflexion dialectique sur la représentation. Elle implique une autre

façon de montrer le monde : celle que l'art officiel a patiemment élaborée et consciencieusement enfermée à l'intérieur de règles tyramiques. Pour l'Angleterre, c'est la Royal Academy qui est devenue l'institution détentrice de cette vérité. Les caricaturistes s'attaquent donc simultanément à deux systèmes de normes : celui de la vie sociale avec ses codes de comportements et celui de l'art officiel, dont les objectifs en étaient venus à concorder étroitement avec ceux de la société. C'est pourquoi le genre de loin le plus en vogue à l'époque où naît la caricature est le portrait. On peut donc définir l'entreprise des satiriques comme le travestissement simultané de l'humanité et de l'art, en plaquant sur ces deux formes isotopiques un masque grotesque qui constraint à les remettre toutes deux en question.

Cette iconoclastie apparaît évidente dans les nombreux pastiches stylistiques où Gillray s'est particulièrement illustré, en raison de sa formation classique. Derrière le 'grand style', ce qui est raillé c'est un type de représentation du monde et l'idéologie qui la sous-tend. L'exemple le plus évident de cette intention subversive se trouve dans le seul exemple que je connaisse de pastiche par anticipation : Gillray dépeint un sacre de Napoléon grotesque où l'on reconnaît le format, la composition, la pompe qui sont caractéristiques du Sacre de Napoléon de David. Cette fabuleuse masquerade raille non seulement l'empereur parvenu mais également un mode d'expression picturale où la référence l'emporte tellement sur le sens qu'il est possible de prévoir dans le détail ce que sera l'œuvre. D'un point de vue plus traditionnel, le burlesque pictural vise aussi les mêmes objectifs que le burlesque littéraire et je n'insiste pas sur ce point que d'autres que moi abordent à l'occasion de ces journées d'étude.

Déchiffrer une caricature implique donc, on s'en rend compte, une double perception de l'image : d'une part le destinataire doit reconnaître l'objet de la satire, d'autre part il doit naturellement avoir conscience de la déviation que comporte la représentation. En cela, la satire graphique ne procède pas comme l'art

traditionnel et elle rejoint le masque : comme celui-ci, elle s'annonce comme un langage arbitraire et se fait reconnaître comme telle. La conscience phatique du destinataire est sollicitée ; on est, de ce point de vue, à l'opposé du réalisme, du trompe-l'oeil. C'est parce que le spectateur se rend compte qu'il a affaire à un artifice de langage qu'il prendra, en face du masque comme en face de la caricature, conscience de la dichotomie du monde. Cette théorie du double est parfois renforcée dans la caricature par le procédé de l'ombre ou du reflet : ainsi l'image d'un personnage renvoyée par un miroir sera-t-elle différente du modèle, ou l'ombre projetée révélera-t-elle, par ses transformations, l'être véritable. Ni le reflet, ni l'ombre, en effet, ne mentent : ils sont conditionnés par des contraintes physiques, tandis que l'individu peut travailler comme il l'entend son apparence. Ce genre de procédé permet de familiariser le public avec l'idée du couple visage/masque, en dissociant ce qui, dans la plupart des caricatures, est combiné dans une image unique.

Ceci ne va pas sans risques, car il y a souvent, dans les modifications diverses auxquelles est soumise la figure humaine, régression vers des espèces subhumaines. Cela entraîne inconsciemment une remise en cause de la notion d'immuabilité de l'être humain. Tout comme pour les masques fantastiques, le rire ici s'accompagne d'un frisson de peur. On entre dans le domaine du cauchemar et l'on peut se demander si l'auteur du masque comme celui de la caricature ne jouent pas le rôle d'exorcistes, en donnant forme à ce qui demeure à l'état de fantasmes chez la plupart des individus. La caricature fonctionne, de ce point de vue, un peu comme l'inconscient tel que le décrit Jung :

¹Q n'est que notre conscience qui est encore dans l'ignorance. L'inconscient semble déjà informé et être arrivé à une conclusion qu'il exprime dans le rêve. En fait, il semble que l'inconscient soit capable d'observer les faits et d'en tirer des conclusions tout autant que la conscience. (6)

La caricature, en effet, ne se contente pas de montrer : elle interprète. Mais là intervient le paradoxe de cette démarche, paradoxe que nous pouvions déjà déceler dans la phrase de Kris citée plus haut. Le satirique laisse en effet nettement apparaître que l'image trompeuse est celle qui prétend montrer la réalité sans la modifier d'un iota. L'illusion est double : d'une part l'art scindant réaliste lui aussi falsifie la réalité, en lui appliquant des codes de représentation familiers au public qui, victime d'une supercherie séculaire, croit ou feint de croire à une équation possible entre l'objet et son image ; d'autre part il y a, dans l'interprétation même du monde réel, illusion dans l'assimilation de l'apparence à la vérité. Aussi le caricaturiste recouvre-t-il le visage de ceux qu'il dépeint d'un masque, leur corps parfois aussi d'un déguisement. Ce faisant, il nous fait apparaître que le masque est plus vrai que la réalité. Mais alors que dans les carnavaux, l'individu momentanément se dissimule derrière une personnalité d'emprunt, dans la caricature le masque est le plus souvent une figuration exacerbée du personnage chargé. D'un point de vue psychologique, l'objectif peut être le même, mais ici règne l'assertion paradoxale que pour vous se faire vraiment connaître on doit être masqué. Le visage que l'on offre au monde apparaît, inversément, comme trompeur. Parallèlement à une innovation graphique et esthétique, les caricaturistes anglais se sont donc livrés, dans la grande tradition satirique de leur pays, à une réflexion approfondie sur la société humaine et les comportements individuels. Leur génie aura été de donner à leurs conclusions la forme concrète d'images révolutionnaires et subversives, qui arrachent inévitablement le destinataire au confort des idées reçues et vont le solliciter jusque dans son inconscient.

NOTES

Johannes HOSLE

- (1) - V. De Humana Physiognomia (1586) qui a connu dans l'Europe entière un grand succès.
- (2) - La Méthode pour apprendre à dessiner les passions (1668, pub. en 1702).
- (3) - Fragments physiognomoniques pour le progrès de la connaissance et de l'amour humains.
- (4) - Doublures of Characters : or - Striking Resemblances in Physiognomy (1798).
- (5) - Psychoanalytic Explorations in Art (New York, 1952).
'Un homme peut-être révélé plus justement par sa caricature que par ses propres traits'.
- (6) - L'Homme et ses symboles (Paris, 1964).

ASPECTS CARNAVALESQUES

DANS LA VIE ET L'OEUVRE DE GOETHE