

De la blague monochrome à la caricature de l'art abstrait¹

Raphaël ROSENBERG

En 1882, à l'occasion de la première « Exposition des Arts incohérents », les Parisiens pouvaient admirer un tableau noir entouré d'un cadre doré, œuvre du poète Paul Bilhaud (1854-1933) intitulée *Combat de nègres dans une cave pendant la nuit* [Fig. 1, page suivante]. Cette œuvre monochrome a beaucoup stimulé Alphonse Allais (1854-1905). En 1883, dans la deuxième exposition des Arts incohérents, celui-ci expose un bristol sans tache ni trait, portant le titre *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*. En 1884, lors de la troisième exposition de ce groupe, fait suite son tableau monochrome rouge : *Récolte de tomates sur le bord de la Mer Rouge par des cardinaux apoplectiques*. Enfin, en 1897, Allais publia l'*Album Primo-Avrilesque*, qui contient deux introductions pathético-comiques, sept reproductions de peintures « monochroïdales », ainsi que la « Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd », un « Lento rigolando » de vingt-quatre mesures remplissant deux pages sans une seule note, et où les musiciens devront « uniquement s'occuper à compter des mesures² ». Les biographes d'Yves Klein ont découvert ce livret dans les années 1970 et se sont demandé si le peintre niçois, décédé en 1962, avait connu

1. Cette contribution développée parallèlement à une exposition pour la Schirn Kunsthalle de Francfort sur l'abstraction avant 1900 (ROSENBERG Raphaël, *Turner, Hugo, Moreau : Entdeckung der Abstraktion*, München, Hirmer Verlag, 2007) approfondit la question du rapport entre les caricatures et les œuvres exposés au XIX^e siècle. Je remercie les étudiants qui ont participé très activement aux recherches sur ce sujet dans le cadre d'un séminaire sur « L'art de la caricature et la caricature de l'art » à l'université de Heidelberg.

2. ALLAIS Alphonse, *Album Primo-Avrilesque*, Paris, Paul Ollendorff, 1897, p. 23.

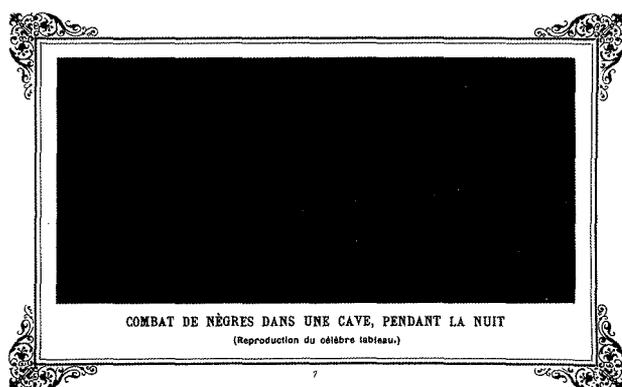


Fig. 1 : Alphonse Allais, reproduction du tableau de Paul Bilhaud, *Combat de Nègres dans un cave, pendant la nuit* (1882), in *Album primo-avrilesque*, Paris 1897, p. 7, 12,4 x 18,5 cm.

l'œuvre monochrome de Allais³. La différence entre le blagueur Allais et le peintre Klein, très conscient de sa mission, est nette et je ne crois point que Klein ait eu besoin de passer par Allais pour arriver à la monochromie. De même, je ne crois pas que John Cage ait connu la marche funèbre de Allais lorsqu'il composa en 1952 sa très semblable pièce muette 4'33" !

Quels sont les arrière-plans historiques des monochromes de Bilhaud et de Allais ? Je vais montrer que la tradition des blagues monochromes re-

monte au moins au xvii^e siècle. Nous verrons ensuite que ces blagues sont courantes dans la caricature du xix^e siècle et qu'elles font partie d'un groupe plus large : celui des caricatures de l'art non figuratif. Il faut donc constater que l'on s'est moqué de l'art abstrait bien avant que celui-ci n'existe. Comment expliquer ce paradoxe ?

LA BLAGUE MONOCHROME DEPUIS LE BERNIN

« [...] les Espagnols n'ont nul goût, ni connaissance des arts ». C'est une opinion du Bernin que Chantelou rapporte dans son journal le lundi 8 juin 1665. Pour expliquer cette insulte le Bernin raconte entre autres l'histoire « d'un Espagnol qui voulut faire faire un [...] ex-voto au sujet d'une aventure qu'il avait eue, de ce que passant par un bois où il avait été assassiné et détrossé par six voleurs, à une demi-heure de nuit et n'avait pas été tué ; le peintre peignit l'aventure et n'éclaira son tableau que d'une lumière sombre. L'Espagnol le voyant achevé n'en fut pas content, à cause qu'il faisait, disait-il, plus nuit quand il fut volé ; qu'il fallait faire une grande obscurité. Le peintre ayant encore rembruni l'ouvrage, cela ne le satisfit pas, et voulut qu'il y mît du noir davantage ; de quoi le peintre, se fâchant, lui dit que s'il le peignait plus noir,

3. Voir surtout KRAHMER Catherine, *Der Fall Yves Klein. Zur Krise der Kunst*, München, Piper, 1974, p. 12-15 ; STICH Sidra, *Yves Klein*, Ostfildern, Cantz, 1994, p. 46-47 et RIOU Denys, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Chambon, 1996, p. 169-171 et p. 238-239.

l'on ne distinguerait rien du tout. "Aussi ne voyait-on goutte du tout, répliquait-il en colère, quand ces coquins-là m'ont volé ; car si j'eusse vu qu'ils n'étaient que six, je les aurais mis en pièces. Peignez la chose dans une nuit toute noire." Le peintre se fit alors payer son tableau, et le barbouilla après si fort, que l'on n'y connaissait plus rien⁴ ».

L'argument du Bernin est clair : seuls ceux qui ne comprennent rien aux arts peuvent désirer un tableau monochrome. Le tableau monochrome est la perversion de l'art : c'est le monde à l'envers. C'est pour cela que l'idée est bonne pour une blague.

Le Bernin a imaginé un tableau monochrome sans pour autant le peindre.

Un siècle plus tard une blague monochrome fut imprimée [Fig. 2]. Il s'agit de la page noire *recto verso* du premier volume de la *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, publié par Laurence Sterne (1713-1768) en 1759⁵. Sterne fait sourire le lecteur de ce roman profondément ironique en le surprenant : en lui montrant une image qui contredit l'idée même qu'il se faisait d'une image. Non seulement l'auteur ne donne aucune explication sur ces noircessures, mais il n'en parle même pas dans le texte du roman⁶.

À partir des années 1840, suite au développement de la presse illustrée et des journaux pour rire, la blague mo-

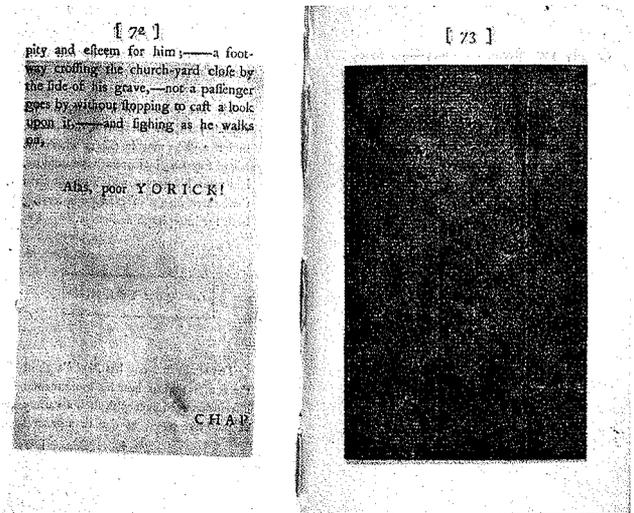


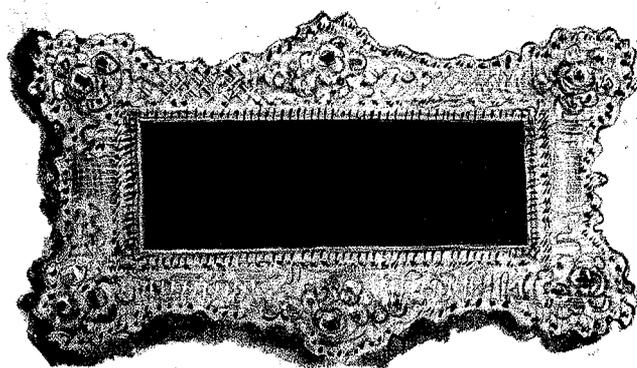
Fig. 2 : Laurence Sterne, *La page noire*, in *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, vol. 1, London 1760, p. 72/73, 15,1 x 17,2 cm (page double).

4. CHANTELOU, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, STANIĆ Milovan (dir.), Paris, Macula, 2001, p. 51-52.

5. STERNE Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, vol. 1, York, 1760 [1759], cit. d'après London, 1760, p. 73-74.

6. Hormis une allusion au troisième volume, publié un an plus tard (*ibid.*, vol. 3, London 1761, p. 168). Le monochrome, noir intentionnellement énigmatique, peut être lu en tant que symbole expressif de la mort de Yorick, l'un des héros du roman, déplorée dans le texte adjacent du 12^e chapitre du premier volume. La blague monochrome souligne l'ironie de la narration tragico-comique.

nochrome devient un lieu commun⁷. Les premiers exemples remontent à 1843, au tout début des Salons caricaturaux, examinés dans la contribution de Yin-Hsuan Yang. On découvre dans *Le Charivari* du 19 mars 1843, au bas de la page de Raymond Pelez donnant la « première impression du salon de 1843 » un tableau monochrome noir, large rectangle richement encadré, un « Effet de nuit qui n'est pas clair... de lune, acheté subito par Mr Robertson, fabricant de cirage » [Fig. 3]. Ce monochrome est tout aussi absurde que le « beau cadre » du milieu de la page qui ne laisse pas de place à un tableau. Le comique est renforcé par le jeu de mots sur le clair de lune qui n'est pas clair, puisqu'il est



Effet de nuit qui n'est pas clair... de lune, acheté subito par Mr Robertson, fabricant de cirage.

Fig. 3 : Raimond Pelez, *Première impression du Salon de 1843*, in *Le Charivari*, 19. März 1843, 30 x 24,5 cm.

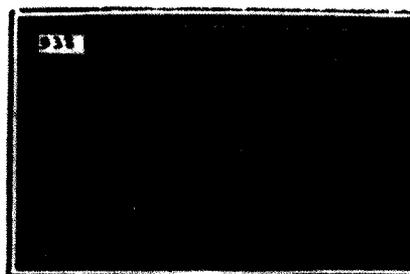
aussi noir que pouvait l'être une lithographie du *Charivari*. Si le tableau ne fut pas acheté subito, l'idée du Salon caricatural, ainsi que la blague monochrome, furent en revanche reprises quelques semaines après par Charles Albert d'Arnoux, dit Bertal[1] (1820-1882) [Fig. 4, page ci-contre]⁸. La « première impression du salon » de Pelez est un mur imaginaire couvert de tableaux-blagues. Ces blagues n'ont aucun rapport direct avec les tableaux du Salon de 1843. Bertal, qui, contrairement à Pelez, avait plus de temps pour

7. Voir dans ce volume l'article de Patricia Mainardi qui souligne le rôle de Cham et de son Monsieur Lajaunisse de 1839. Denys Riout a recueilli grand nombre de caricatures monochromes provenant en particulier de revues satiriques du XIX^e siècle français : RIOUT Denys, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, op. cit. Voir aussi RIOUT Denys, « La peinture monochrome. Une tradition niée », in *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 30, 1989, p. 81-98 et RIOUT Denys, « La tentation du monochrome au XIX^e siècle », in *Les Fins de la peinture*, Actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Littérature et Arts visuels (9-11 mars 1989), DEMORIS René (dir.), Paris, Éditions Desjonquères, 1990, p. 210-220. Ajoutons-y un exemple français et plusieurs allemands : *La revue comique*, n° 1, 1848/1849, p. 280 ; Franz Graf von Pocci (1807-1876) utilise entre 1845 et 1852 le monochrome noir à trois reprises : POCCHI Franz Graf von, *Die gesamte Druckgraphik*, BERNHARD Marianne (dir.), München, Rogner & Bernhard, 1974, p. 172 et 375 ainsi que in *Fliegende Blätter*, n° 3/62, 1846, p. 110. Dans cette même revue voir aussi n° 17/394, 1853, p. 77 ; n° 35/847, 1861, p. 102 ; n° 37/892, 1862, p. 45 ; n° 37/904, 1862, p. 141, n° 43/1045, 1865, p. 23.

8. BERTAL[1], Charles Albert d'ARNOUX, dit, « Le Salon de 1843 », in *Les Omnibus*, n° 7, 1843. Ce Salon a dû paraître au début du mois de mai, puisque *L'Illustration* y fait allusion le 13 mai 1843 (CHABANNE Thierry, *Les Salons caricaturaux*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 7).

dessiner et bien plus de pages à sa disposition, fait des références spécifiques aux tableaux du Salon. Son monochrome noir se dit être la reproduction d'une marine normande de Jean-Louis Petit (1795-1876), tableau qui dans le livret du Salon de 1843 figure au n° 938 avec le titre *Vue de la Hougue ; marine, effet de nuit*⁹, dont je ne n'ai malheureusement pas pu retrouver la trace¹⁰. Il me semble évident que Bertall n'avait l'intention d'attaquer ni l'œuvre, ni le peintre ; ce n'est pas le tableau qui attire l'attention du caricaturiste, il ne s'agit pas pour lui de critiquer l'obscurité excessive de la toile. Seul le sous-titre l'intéresse car il y retrouve littéralement la légende de Pelez (« Effet de nuit »). Bertall est fier d'enrichir sa copie de la blague monochrome de Pelez en faisant semblant de faire la critique réelle du Salon, c'est pourquoi il dessine sur la surface monochrome l'étiquette avec le numéro du livret (938), procédé de référence au Salon et à son livret devenu courant par la suite dans les Salons caricaturaux français¹¹.

— 95 —



938. Vue de la Hougue, - Effet de nuit.
Jean-Louis Petit.

Fig. 4 : Bertall[1] (Charles Albert d'Arnoux, dit), *Le Salon de 1843*, in *Les Omnibus*, n° 7, 1843, p. 95, 21,5 x 14,5 cm.

LES CARICATURES DE TABLEAUX QUI NE REPRÉSENTENT RIEN

Au-dessous de sa blague monochrome Bertall dessine la caricature du *Combat des Centaures et des Lapythes*, tableau du peintre d'histoire Charles-Louis Muller (1815-1892) exposé au Salon de 1843 sous le n° 890¹². Le grouillement des lignes est une évocation de l'enchevêtrement du combat mythologique.

9. « Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal le 15 mars 1843 », Paris, Vinchon, fils et successeur de M^{me} Ve. Ballard, 1843, p. 117.

10. Il faisait partie d'une série de trente-trois Ports de la Manche, commande gouvernementale : BENEZIT Emmanuel (dir.), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, vol. 2, 1999, p. 802.

11. Voir les nombreux exemples in CHABANNE Thierry, *Les Salons caricaturaux*, op. cit.

12. « Explication des ouvrages... exposés au Musée Royal le 15 mars 1843 », op. cit., p. 115. Emplacement actuel inconnu.

Cette abstraction est semblable à celle du monochrome qui la précède. Les deux se réfèrent à un tableau du Salon ou, plutôt, au titre de ce tableau. Elles tirent un profit comique du fait que pour les lecteurs du XIX^e siècle il était évident qu'un tableau qui ne représente rien n'est pas un tableau. Comme le Bernin et Pelez, Bertall exploite l'absurdité burlesque d'un tel tableau.

La page du livret de Bertall montre que les blagues monochromes appartiennent à un genre plus large : celui des caricatures de tableaux qui ne représentent rien, un genre répandu à partir des années 1840 en France, en Angleterre, en Allemagne¹³, en Belgique¹⁴, ainsi que, très probablement, dans d'autres pays pour lesquels je n'ai pas fait de recherches approfondies. Au XIX^e siècle ces caricatures ne sont normalement pas des critiques de tableaux ou d'artistes spécifiques, comme dans les exemples que nous venons d'examiner. Il y a pourtant quelques rares exceptions la première, dans l'ordre chronologique, date probablement de 1845. Il s'agit de deux caricatures qui se moquent de l'abstraction des tableaux que Turner vient d'exposer à la Royal Academy, dessins publiés par le journal satirique *Punch*, le « *Charivari* Londonien ». Le texte élabore la critique de l'image :

N° 77 is called Whalers, by J. M. W. Turner, R.A., and embodies one of those singular effects which are only met with in lobster salads, and in this artist's pictures. Whether he calls his picture *Whalers*, or *Venice*, or *Morning*, or *Noon*, or *Night*, it is all the same ; for it is quite as easy to fancy it one thing as another. We give opposite two subjects by this celebrated artist¹⁵.

Ian Warrel a reconnu que ces caricatures font référence aux tableaux exposés par Turner avec les titres *Venice, Evening, going to the Ball, St Martha et Morning, returning from the Ball, St Martino*, alors qu'auparavant on les mettait en rapport avec des toiles de l'exposition de 1843¹⁶. On comprend bien cette confusion puisque les caricatures sont, d'une part, très abstraites et, de l'autre, quasiment sans rapport direct aux tableaux. Il y a, par contre, un rapport direct

13. ROSENBERG Raphaël, *Turner, Hugo, Moreau : Entdeckung der Abstraktion*, op. cit., p. 300-304. D'autres exemples, encore une fois, surtout dans la revue *Fliegende Blätter*, n° 38/938, 1863, p. 206 ; n° 66/1651, 1877, p. 85 ; n° 88/2236, 1888, p. 204.

14. LENNEP Jacques van, « Les expositions burlesques à Bruxelles de 1870 à 1914. L'art zwanze – une manifestation pré-dadaïste ? », in *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, n° 19, 1970, p. 127-149.

15. *Punch, or the London Charivari*, n° 8, 1845, p. 233.

16. WARREL Ian, *Turner and Venice*, London, Tate, 2003, p. 25-26, p. 240-246.

aux titres romantiques et pleins d'imagination dont *Punch* se moque ouvertement en les déclarant être de simples images de Venise éclairées par des lampes à gaz et par la lumière du jour. Turner exposait souvent des tableaux avec des légendes en vers, prétendant que celles-ci étaient tirées d'un poème inédit – les *Fallacies of Hope* [Illusions de l'espoir]. Nous savons aujourd'hui que ces vers sont de sa propre main et qu'ils ne sont pas extraits d'un manuscrit cohérent. Turner s'en servait pour augmenter le pouvoir d'évocation, la force des associations, mais aussi l'intérêt et le mystère de ses toiles¹⁷. Contrairement aux années précédentes lors de l'exposition de la Royal Academy en 1845, aucun vers ne fut imprimé sur le livret. Cependant, pour des raisons restées inconnues, il est fait mention d'une source manuscrite ; cela rend la légende absurde. Cette absurdité comique n'a pas échappée au *Punch* qui reprend le sous-titre tel qu'il est.

Turner fut critiqué dès le début de sa carrière publique, en 1799, pour le flou de ses œuvres, mais cette critique n'avait jamais été aussi virulente que dans le *Punch* de 1845¹⁸. Il est normal que dans le contexte d'un journal satirique la critique soit plus acide qu'ailleurs, mais c'est surtout l'image, le fait que la critique soit renforcée par des dessins, qui augmente son efficacité. Il n'est donc pas surprenant que cette agression ait eu des conséquences néfastes pour le peintre : les caricatures du *Punch* sont vraisemblablement la raison pour laquelle les tableaux de Venise, exposés en 1845, ne furent finalement pas achetés par les collectionneurs qui les avaient réservés et même payés¹⁹.

Il y a au XVIII^e et XIX^e siècles un nombre considérable d'images abstraites – dessins, aquarelles, estampes et parfois esquisses à l'huile, œuvres de Alexander Cozens (1717-1786), Justinus Kerner (1786-1862), Victor Hugo (1802-1885), Georges Sand (1804-1876), Gustave Moreau (1826-1898) et bien d'autres. Ces images ne sont pas conçues par leurs auteurs, ni d'ailleurs perçues par le public comme Œuvres d'Art, et, du vivant de leurs auteurs, elles ne furent jamais exposées publiquement. De même, il y a dans la succession de Turner des œuvres non figuratives mais aucun des tableaux que Turner a exposé n'est abstrait²⁰. Le degré d'abstraction de ceux qu'il exposa à la Royal Academy, dans les années

17. Voir le résumé de la recherche in JOLL Evelyn (et al. dir.), *The Oxford Companion to J.M.W. Turner*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 231.

18. Voir ROSENBERG Raphaël, *Turner, Hugo, Moreau : Entdeckung der Abstraktion*, op. cit., p. 113.

19. WARREL Ian, *Turner and Venice*, op. cit. p. 245.

20. Voir le catalogue de l'exposition ROSENBERG Raphaël, *Turner, Hugo, Moreau : Entdeckung der Abstraktion*, op. cit.

1840, est pourtant exceptionnel et cela explique la réaction de *Punch*. James McNeill Whistler (1834-1903) fut l'un de ceux qui ont suivi Turner en exposant des œuvres floues au dessin figuratif dilué. Il n'est pas surprenant que *Punch* reprenne en 1881 à l'occasion d'une exposition de ses pastels vénitiens la caricature de tableaux qui ne représentent (quasiment) rien en présentant un *Nocturne* comme impression de Venise sur papier buvard²¹.

La Vie Parisienne, journal illustré ; mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies,

voyages, théâtres, musique, modes fondée par Émile Planat (« Marcelin ») en 1863 donne une vaste critique caricaturale du Salon de 1866 divisée en neuf suites, la sixième étant dédiée aux paysages [Fig. 5]. C'est une page entière folio avec vingt et une caricatures de tableaux, portant pour la plupart le numéro du livret dans un angle et une légende amusante indiquant le nom du peintre. Seule la vignette en bas à droite n'a pas de numéro [Fig. 6, page ci-contre]. Les formes symétriques au-dessous des lignes horizontales font penser aux paysages que Ferdinand Hodler allait peindre quarante ans plus tard. C'est une blague à caractère général, qui ne fait référence à aucun tableau du Salon, mais à ce qui était évident au XIX^e siècle : que tout tableau représente forcément quelque chose et qu'il serait donc absurde que l'on ne puisse identifier ce qui est peint sur une toile. La légende explique : « Si l'on vous demande ce que celui-ci représente, vous direz que vous n'en savez rien. »

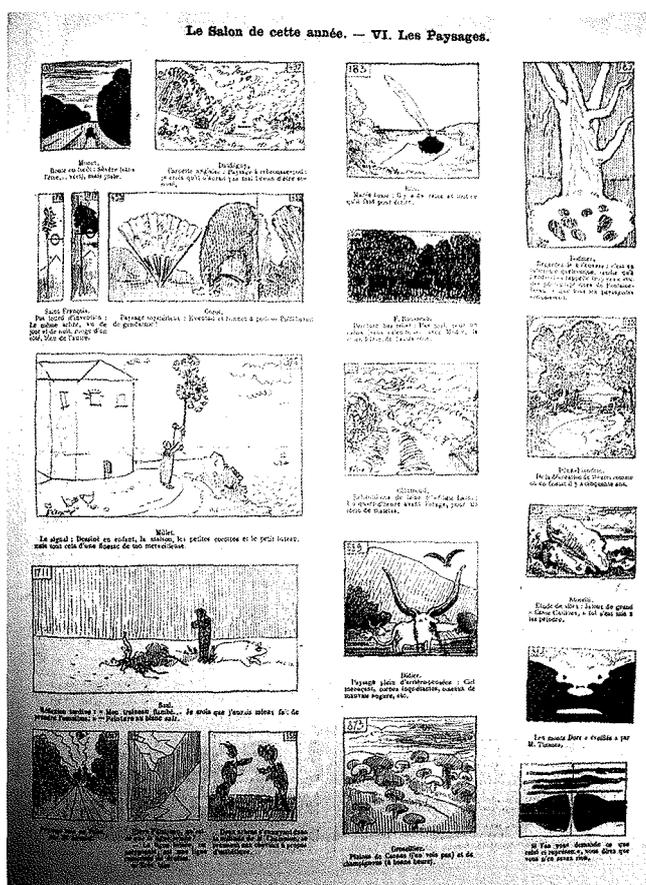


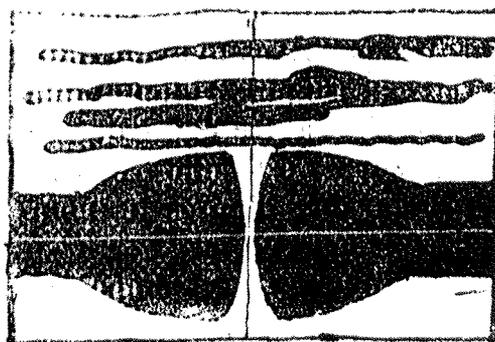
Fig. 5 : *Le Salon de cette année. — VI. Les Paysages*, in *La Vie Parisienne*, n° 4, 1866, p. 307, page entière.

21. « First Impression of Venice on a piece of Blotting-Paper » in *Punch, or the London Charivari*, n° 80, 1881, p. 69 ; voir MACDONALD Margaret F., *Palaces in the Night. Whistler in Venice*, Aldershot, Lund Humphries, 2001, p. 108.

Sur la même page deux vignettes exploitent une veine semblable tout en ayant un rapport direct à deux œuvres du Salon [Fig. 7 ci-dessous] : le n° 714, *La Reuss, vue prise de la forge de Schonibruck ; route du mont Saint-Gothard* de Benoist Fillatreau (1843- ?) et le n° 1836, *Le Lac Chamon sur les Monts-Dore (Auvergne)* de Louis-François Thomas. Ces deux peintres n'ont jamais eu de grands succès ; Bénézit n'en connaît même pas les dates de mort et, à l'heure actuelle, il n'est pas possible de retrouver trace des tableaux en question. On peut cependant supposer que le caricaturiste reprend les traits essentiels des deux paysages. L'exagération des lignes brisées chez Fillatreau ridiculise peut-être un paysage rocheux des Alpes, en renforçant les rocs aigus, tandis que l'anthropomorphisme de la caricature d'après Thomas n'est qu'un jeu de mots sur le nom du massif (Monts-Dore/dort) – les monts « éveillés » ont des physionomies surréalistes.

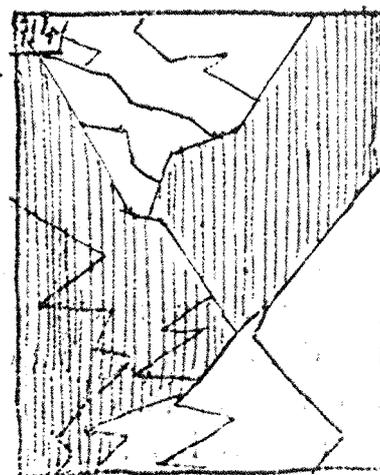
UNE CARICATURE DE LA THÉORIE DE L'ART

Il y eut aux alentours de 1700 un changement radical des paradigmes de la théorie de l'art. Depuis Aristote la définition de l'art se basait sur le rapport entre l'œuvre et la nature, l'œuvre étant fondamentalement conçue par les théoriciens comme imitation de la nature (*mimesis*). Vers la fin du XVII^e siècle cette définition s'avéra de plus en plus déficitaire et de nombreux auteurs commencèrent à réfléchir sur le rapport entre l'œuvre et le spectateur. L'effet de l'œuvre sur le spectateur devint alors une catégorie essentielle de la théorie de l'art. On trouve une réflexion sur l'effet de l'œuvre d'art dans les textes de Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600), Fran-



Si l'on vous demande ce que celui-ci représente, vous direz que vous n'en savez rien.

Fig. 6 : Détail de Fig. 5.



Elève Fillatreau, qu'est-ce que la ligne brisée ?
— La ligne brisée, ou polygonale, est une ligne composée de droites.
= Très bien

Fig. 7 : Détail de la fig. 5.

ciscus Junius (1591-1677), André Félibien (1619-1695), Charles-Alphonse du Fresnoy (1611-1688) et Roger de Piles (1635-1709) mais ce n'est que depuis le XVIII^e siècle que l'intérêt pour l'effet rejette la considération de l'imitation. Un texte exemplaire pour ce genre de discours est la *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, petit manuel pour amateurs de Marc-Antoine Laugier (1713-1769), publication posthume éditée en 1771. Laugier explique comment il faudrait s'approcher d'un tableau pour juger de sa qualité, c'est-à-dire pour en saisir l'effet au mépris des « objets » représentés :

Voilà un tableau qui se présente à vos regards. Commencez à le considérer de loin, & à une distance assez grande, pour que vous ne voyiez les objets qui le composent que confusément. Restez quelques tems à ce point de vue vague & indéci. C'est de là que vous apprécierez d'abord deux choses très-remarquables, l'accord des couleurs, & l'effet du tout ensemble. Faites abstraction des objets particuliers, ne vous occupez, ni des carnations, ni des étoffes, ni des fonds. Examinez seulement si cet assortiment de couleurs n'a rien qui blesse vos yeux, si vous n'y appercevez rien de dur & de tranchant, rien d'opposé & d'incompatible. [...] Ensuite, sans vous rapprocher encore du tableau, considérez l'effet du tout ensemble. Voyez si cet effet est frappant ou insipide, s'il attire, s'il fixe malgré vous votre attention, ou si vous êtes obligé de vous exciter vous-même, pour lui appliquer des regards qui ne soient pas distraits. Examinez si l'inspection générale de ce tableau réveille dans vous des idées de grandeur & de magnificence, de noblesse & de fierté, d'épouvante & de terreur, d'élégance & d'agrément, de volupté & de délices, de tumulte & de fracas, de simplicité & de négligence, de bassesse & de mépris²².

Il faut donc, d'après Laugier, juger non pas ce qu'un tableau représente, non pas le dessin des figures, mais l'effet non figuratif de ce tableau. L'idée fut reprise au siècle suivant presque mot à mot par Charles Baudelaire dans le *Salon de 1846* :

La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet ni les lignes. S'il est mélodieux, il a déjà un sens, et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs²³.

22. LAUGIER Marc-Antoine, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, Paris, Jombert, 1771, p. 237-238.

23. BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1846*, III. « De la couleur », in *Œuvres complètes*, Paris, « Bibliothèque de La Pléiade », 1961, p. 883.

Laugier et Baudelaire exhortent les spectateurs à regarder des peintures figuratives comme si elles étaient abstraites. En 1867, un caricaturiste – il s'agit peut-être du viennois Friedrich Weigand (1842-1913) – se moque de cette idée en imaginant une « Peinture d'Effet » (*Effektmalerei*) [Fig. 8] : un tableau qui ne représente rien et qui n'est bon que pour y voir de l'effet. Le public se presse devant ce grand barbouillage de lignes et une voix demande : « Que fait ce gaillard avec sa pique ? » Le gardien armé d'une hallebarde répond : « En arrière ! Un tableau pareil ne se regarde pas de près. C'est peint pour l'effet. Arrière, plus en arrière, aussi loin que possible. »



Publikum: „Was thut denn der Kerl da mit seinem Spieß?“ – Hallebarbier: „Arrent da! So ein Bild schaut man nicht in der Näh' an, das ist auf Effect gemalt! Also zurück, noch weiter zurück! Je weiter, je besser!“

Fig. 8 : Friedrich Weigand (?), *Effektmalerei*, in *Fliegende Blätter*, n° 46, 1867, p. 103, 12,8 x 18 cm.

Le fait que cette caricature soit publiée sans être accompagnée d'un article explicatif est remarquable : cela prouve que l'idée du regard abstrait centré sur l'effet d'un tableau au détriment de sa figuration était répandue en Allemagne à cette époque. Les rédacteurs devaient compter qu'au moins une partie des lecteurs des *Fliegende Blätter* – revue très populaire non seulement en Bavière²⁴ – puissent comprendre le sens du dessin.

DE L'INCARNATION DU MONDE À L'ENVERS À LA PARODIE DE L'ART ABSTRAIT

Les parodies de Turner et Whistler dessinées en 1845 et 1881 sont au XIX^e siècle exceptionnelles, aussi exceptionnelles que la vignette de 1867 qui se moque de la théorie de l'effet [Fig. 8]. Ce qui est exceptionnel ce n'est pas l'occurrence de tableaux abstraits car, nous l'avons vu, les toiles non figuratives sont courantes dans la caricature bien avant 1900, mais normalement ces tableaux ont une signification plus large : ce sont des exemples génériques du

24. STIELAU Adelheid, *Kunst und Künstler im Blickfeld der satirischen Zeitschriften Fliegende Blätter und Punch : Untersuchungen zur Wirkungsgeschichte der bildenden Kunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts*, Aachen, Thèse, 1976, p. 10-11.

122

In der Gemälde-Ausstellung.



Erster Kritiker: „Exorbitante Wahrheit! ... Was meinen Sie, lieber Knollmeyer?“

Zweiter Kritiker: „Ein Triumph der naturalistischen Technik! Mein zum Greifen! ... Was stellt's denn eigentlich vor?“

Fig. 9 : Adolf Oberländer, in *der Gemälde-Ausstellung*, in *Fliegende Blätter*, n° 92, 1890, p. 122, 23,8 x 12 cm.

non-sens, des incarnations du monde à l'envers. C'est le cas des monochromes de Allais, Pelez et Bertall [Fig. 1, 3 et 4] ainsi que d'une caricature d'Adolphe Oberländer (1845-1923) de 1890 [Fig. 9] où le tableau abstrait est le moyen de se moquer de la bêtise des critiques d'art. De ceux qui font des phrases stéréotypées sans rien comprendre et surtout sans même regarder les œuvres dont il est question : « Premier critique : Vérité exorbitante... Qu'en pensez-vous mon cher Knollmeyer ? Deuxième critique : Un triomphe de la technique naturaliste ! C'est à toucher de la main ! Mais qu'est-ce que cela représente ? » L'idée d'un tableau qui ne représente rien contredit entièrement ce que pense le public du XIX^e siècle. C'est la mise en scène d'une incongruité évidente apte en elle-même à faire rire. Ceux qui – comme ces deux critiques – prennent un tableau non figuratif au sérieux sont l'objet de risées et l'absurdité est accrue du fait que le critique imaginaire Knollmeyer se sert des catégories naturalistes pour caractériser un tableau abstrait.

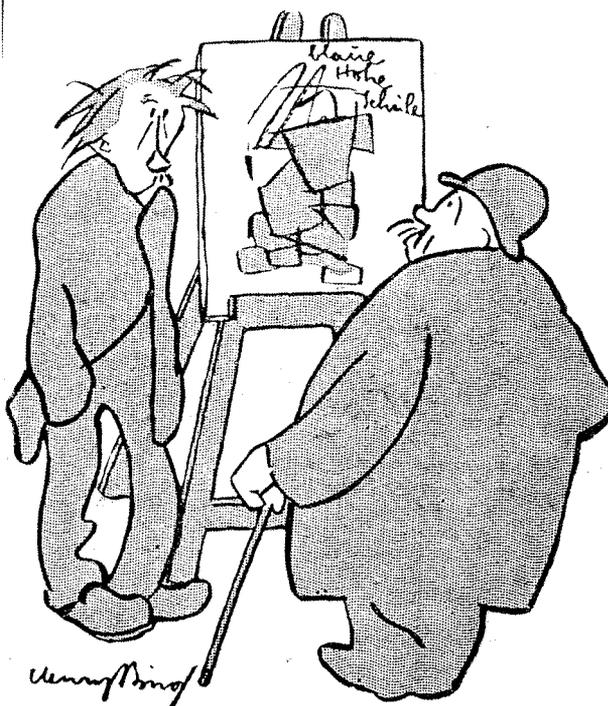
Les dessins et esquisses non figuratives sont courants dans les ateliers bien avant 1900, mais ce n'est qu'à partir de 1911-1912 que des tableaux « abstraits » furent exposés publiquement comme œuvres d'art. Ce fut un acte de rupture volontaire,

une démonstration d'artistes voulant pourvoir l'avant-garde²⁵. Cette « invention » de l'art abstrait qui fut une violation sociale bien plus que la création

25. Voir ROSENBERG Raphaël, *Turner, Hugo, Moreau : Entdeckung der Abstraktion*, op. cit., p. 311-317.

d'une nouvelle forme plastique a changé de façon radicale le sens des caricatures de tableaux qui ne représentent rien. Ces caricatures sont désormais des parodies d'œuvres, d'artistes ou de courants existants, comparables aux parodies de Turner et Whistler. Un exemple précoce est la vignette d'Henri Bing (1888-1965), publiée en 1912 [Fig. 10]²⁶. Cette année-là, Bing dessine un tableau qui ne représente rien du tout, comme Oberländer en 1890, et il pose quasiment la même question : « Qu'est-ce que cela signifie ? ». La différence essentielle est que la toile sur le chevalet du dessin de Bing n'est pas l'exemple générique du non-sens mais, comme l'indique bien la légende, la caricature de l'œuvre d'un « Cubiste », terme qui semble servir de catégorie fourre-tout pour l'avant-garde à tendance abstraite. La toile porte l'inscription « Blaue hohe Schule » [grande école bleue] ce qui pourrait être une allusion au groupe du « Blauer Reiter » [Cavalier bleu] fondé en décembre 1911 par Wassily Kandinsky et Franz Marc.

L'exemple de Bing montre que les parodies de l'art abstrait suivent directement la déclaration de Kandinsky qui annonce vouloir faire un art abstrait, déclaration publiée pour la première fois dans son livre *Über das Geistige in der Kunst* paru à Munich, en décembre 1911, au moment de la première exposition du « Blauer Reiter ». Nombre de parodies semblables ont suivi pendant les premières décennies du xx^e siècle. Elles ont inspiré Ad Reinhardt, l'un des protagonistes de l'abstraction new-yorkaise des années 1940, et l'ont conduit à réité-



H. Bing

Der Kubist

„Was soll denn das Bild bedeuten?“
 „Ja, wissen Sie, das kommt darauf an,
 was Sie kaufen wollen.“

Fig. 10 : Henri Bing, *Der Kubist*, in *Jugend*, n° 17, 1912, p. 127.

26. *Jugend*, n° 17, 1912, p. 127.

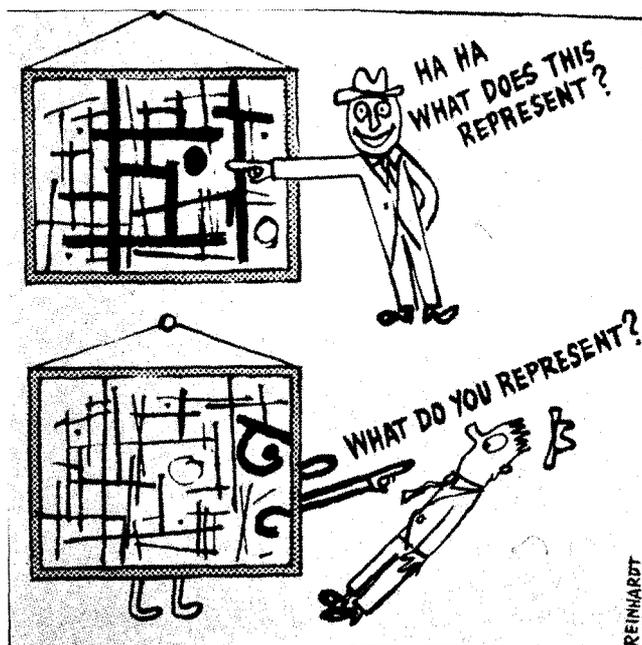


Fig. 11 : Ad Reinhardt, *How to look at a cubist painting*, in *P.M.*, 27 janvier 1946.

rer cette critique en 1946 [Fig. 11]. Reinhardt dessine la caricature d'une peinture abstraite avec un spectateur qui s'en moque selon la légende usuelle « What does this represent ? ». Dans la réplique suivante il inverse le jeu en laissant parler le tableau qui met en question le sens même de la représentation : « what do you represent ? »

LES CARICATURISTES ONT-ILS INVENTÉ L'ART ABSTRAIT ?

Les caricaturistes du XIX^e siècle ont-ils inventé l'art abstrait du XX^e siècle ? Ce n'est évidemment pas le cas. L'analyse des blagues monochromes et des caricatures de l'art non figuratif montre que les caricaturistes ne sont pas les créateurs d'un nouveau courant artistique

mais plutôt des sismographes qui enregistrent et remanient des idées qui étaient communes en leur temps. Ce constat peut sans doute être généralisé : la caricature est l'art du remaniement original d'idées qui doivent être suffisamment répandues pour que le public puisse les comprendre. Le lecteur/spectateur doit connaître l'idée pour reconnaître la façon dont cette idée a été « surchargée » (d'après le sens étymologique de l'italien « caricare » duquel provient le mot « caricature »). La caricature permet de comprendre les idées et les points de vue répandus dans certains endroits à une certaine époque. Elle est une source précieuse de l'opinion publique sur des questions de politique, mais aussi sur celles relatives aux arts.

Les nombreuses caricatures de tableaux non figuratifs sont la preuve que l'idée d'un tableau qui ne représente rien était courante bien avant 1910, non pas comme innovation artistique mais comme contresens même de l'art et cela explique pourquoi l'exposition publique de tableaux abstraits à partir de 1911-1912 fit scandale.