La vérité sur le mensonge

De Gros à Daumier

Jean-Philippe Chimot

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/elh/236>

DOI : 10.4000/elh.236

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2012

Pagination : 47-56

ISBN : 978-2-35698-046-5

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Jean-Philippe Chimot, « La vérité sur le mensonge », *Écrire l'histoire* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 10 juin 2015, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/elh/236> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.236>

La vérité sur le mensonge

De Gros à Daumier

AU SALON DE 1804, l'œuvre qui eut le plus grand succès auprès de tous les publics fut *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa, 11 mars 1799*¹. Plus de trente-cinq mètres carrés de peinture. Bonaparte préparait sa transformation en Empereur des Français, la guerre avec l'Europe reprenait après une courte trêve (paix d'Amiens, ficelée en 1802-1803), et l'on disait en Angleterre que le fiasco égyptien avait été aggravé par des crimes de guerre, ce qui pouvait faire mauvais effet dans l'opinion... C'est dans un « ailleurs » fortement typé que l'étrange événement survenait ; l'œuvre exposait largement un décor oriental comme on n'en avait jamais vu en France. Succès immédiat qui lança Gros², *Jaffa* a gardé poids et prestige dans l'art français et son histoire. L'œuvre a gardé valeur d'introduction au retour de la couleur, et de l'exotisme orientaliste. Géricault, Delacroix et

bien d'autres laissent voir que cette manière de saisir et de projeter les a animés. Le rêve (sensuel ou cauchemardesque), l'engagement vers une différence – aussi bien coloniale –, une entente quasi musicale de la composition, peuvent trouver leur départ dans les *Pestiférés*. Et si David avait rappelé la vérité dans les vertus de l'art antique, que suggérerait donc l'Orient coloré ?

Pourquoi avoir donné tant d'attention à un épisode à première vue anecdotique ? L'épidémie est un à-côté de la guerre, ce général est à peine téméraire (on n'attrape pas la peste par le toucher) et il ne guérira personne. N'importe qui (mais certes pas tout le monde...) pouvait savoir que l'armée française, rentrée au Caire et abandonnée par le futur Premier Consul, avait été rapatriée, une fois capturée par les Anglais ! Cette belle expédition d'Égypte, dont nous admirons

1. Huile sur toile, 1804, 522 x 715 cm, musée du Louvre.

2. Je dois l'essentiel de ma documentation au travail de David O'Brien, *Antoine-Jean Gros*, trad. de l'anglais Jeanne Bouniort, Gallimard, 2006.

aujourd'hui, à juste titre, tout ce qu'elle n'a pas eu de militaire, n'était qu'une lubie farfelue et finalement désastreuse.

Cependant, jusqu'à la fin de son règne, Napoléon, habilement soutenu par le rusé et inventif Vivant Denon, a fait repeindre des sortilèges orientaux et repasser les plats plus ou moins défraîchis de son épopée ratée : *Révolte du Caire*³ (Girodet), *Pardon aux révoltés du Caire*⁴ (Guérin), *Bataille d'Aboukir*⁵, *Combat de Nazareth*⁶, *Bataille des Pyramides*⁷ (Gros), bagarres, massacres, défilés, prosternations... systoles et diastoles en technicolor.

Rien de mensonger à proprement parler, « nous » avons vraiment gagné sur terre à Aboukir, même si le lendemain la flotte française avait été détruite par Nelson, ce qui enfermaient les conquérants dans leur conquête... Comme pour la plupart des nombreuses commandes d'État, les sujets ont une fonction de propagande : convaincre (?) de ce que nos armées, leurs chefs, leur (futur) empereur sont efficaces militairement et miséricordieux dès que les massacres – assurément déplorables – sont terminés. L'autre grand succès esthétique de Gros, *Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau*⁸, joue sur le même spectre que *Jaffa* : montrer que le chef, au-delà de la guerre, de la mort, de la souffrance, pense à soigner les plaies... qu'il a ouvertes !

Antoine-Jean Gros, Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa, 11 mars 1799, 1804. (Détail)

On ne peut dire que la scène d'*Eylau* est mensongère parce que les témoignages confirment que Napoléon a vraiment été ébranlé par l'énormité de la boucherie inutile. Eylau n'est même pas une victoire militaire – mais on peut se poser une question : un arbre cache-t-il la forêt ? La jouissance esthétique mêlée de trouble et de délectation sadomasochiste que l'on peut éprouver à s'immerger dans *Eylau* (l'immensité de la toile y pousse), est-ce une pièce, un moment d'un dispositif d'aliénation ?

Pour ne pas dire d'un mensonge. Ou : le terme de « mensonge » a-t-il quelque pertinence dans ce domaine ?

Pénétrons dans la mosquée-hôpital où macèrent les *Pestiférés*. Le dossier de l'épisode, constitué

3. Huile sur toile, 1810, 365 x 500 cm, musée de Versailles.

4. Huile sur toile, 1808, 365 x 500 cm, musée de Versailles.

5. Huile sur toile, 1806, 578 x 968 cm, musée de Versailles.

6. Huile sur toile, 1801, 135 x 195 cm, musée de Nantes.

7. Huile sur toile, 1810, 389 x 511 cm, musée de Versailles.

8. Huile sur toile, 1808, 521 x 784 cm, musée du Louvre.

dès 1800, n'offre guère de mystères. Pour le dire brutalement, la peste s'est déclenchée pendant la campagne défensive que Bonaparte mena en Palestine contre les Turcs. Après avoir dû lever le siège de Saint-Jean-d'Acre, Bonaparte, en se rabattant sur l'Égypte, a fait exécuter à l'arme blanche (par économie) trois mille prisonniers turcs. Il décida de rendre visite aux malades français, essentiellement pour calmer la panique qui s'emparait de ses troupes. La notice du Salon⁹ donne l'argumentation :

Pour éloigner davantage l'effrayante idée d'une contagion subite et incurable, il fit ouvrir devant lui quelques tumeurs pestilentielles, et en toucha plusieurs. Il donna, par ce magnanime dévouement, le premier exemple d'un genre de courage inconnu jusqu'alors, et qui fit depuis des imitateurs.

Le geste lui-même – non dangereux, là est le premier mensonge – est contesté. Le général Berthier, dans une relation de la campagne, n'en dit rien ; Bourienne, secrétaire particulier de Bonaparte, lui aussi présent, rapporte que le général ne fit que traverser rapidement le lazaret en fouettant ses bottes de sa cravache ; seul le médecin Desgenettes écrit que Bonaparte saisit à bras-le-corps des malades pour aider à les transporter ; à ce souvenir pourrait correspondre l'esquisse conservée¹⁰, où Bonaparte paraît

l'acteur discret (*trop* discret ?) d'un préparatif d'ensevelissement.

Comme souvent dès que l'on sort de la casuistique de confessionnal : y a-t-il mensonge, *oui* ou *non*, on entre dans le champ illimité de l'ambiguïté. Bonaparte et Denon ont-ils commandé à Gros de représenter ce qui ne s'était jamais passé ainsi ? Était-ce dans le but de faire oublier les bruits que répandaient les Anglais et les royalistes¹¹ (bruits fondés !) : Napoléon aurait massacré des prisonniers avant d'abandonner ses propres troupes ? Le succès, l'aura conservée par le tableau de Gros, tiennent-ils à ce qui est *caché*, et qui engendrerait une semi-conscience historique de malaise pervers et de jouissance occultée ?

Comment, dans le *hic et nunc* de la peinture, réussir, accomplir le mensonge, jouer sur les deux... tableaux en se laissant uniquement pénétrer par l'atmosphère d'*un seul* ? On doit prendre conscience alors de la puissance des blancs livides, des ombres plombées, des rouges saturés et altérés, des corps nus de malades si semblables d'allure à ceux qui les soignent (qui sont les « Français », qui sont les « Arabes » ?), des *passages* d'ombre à lumière qui font que le spectateur est, au propre comme au... moins net, embarqué, baladé et bercé par cette symphonie de tons.

9. Voir Pierre Sanchez, Xavier Seydoux, *Les Catalogues des Salons*, L'Échelle de Jacob, t. I, 1801-1819, 1999.

10. Huile sur toile, 1804, 72 x 92 cm, musée de la Nouvelle-Orléans.

11. Voir la caricature de James Gillray : *Le Jour du règlement de comptes du boucher corse*, eau-forte et aquatinte, 1803, Londres, British Museum.

Tous ces éléments jouent à l'inverse de la clarté articulée, de la distinction davidienne, auxquelles Gros s'oppose comme à son insu, de même que cette scène fait adhérer sinon croire à un épisode qui ne s'est probablement jamais déroulé ainsi. Du coup, le lieu de la peinture s'autonomise par rapport aux divers possibles lieux de l'histoire, et particulièrement de cette stratégie que le régime impérial a perfectionnée. Le *Jaffa* de Gros n'est-il pas un petit mensonge dans une grosse erreur, une grosse erreur dans une ardente introduction aux feux du rêve orientaliste ?

Mensonge ? Si l'on écarte le vrai/faux du point de vue moral – qui n'est plus une problématique artistique aujourd'hui, et pas vraiment une question historique, puisqu'il y a une vérité de tout –, on découvre un dérapage inventif semi-contrôlé, à plusieurs niveaux différents, créateur d'effets esthétiques... C'est du moins ainsi que l'on peut décrire une chaîne de participations, voire de responsabilités, comprenant Bonaparte, Denon, Gros, la critique, l'opinion et les relais accumulant au XIX^e siècle le matériau d'une histoire de l'art en formation. Si l'on glisse d'une description du bricolage usuel dans l'« appareil idéologique d'État » à un placement un peu plus théorique, on dira que les *Pestiférés* ne sont pas une métaphore d'un mensonge, mais sa métamorphose, marque d'aboutissement propre aux artefacts.

12. Antoine Quatremère de Quincy, « Éloge historique de M. Girodet », *Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des beaux-arts à l'Institut*, A. Le Clère, 1834, p. 317.

13. Huile sur toile, 1840, 410 x 498 cm, musée du Louvre.

Dans les décennies qui ont suivi, les réflexions, les pratiques conflictuelles engageant le rapport entre histoire et historiographie, opérations sur le passé visant à établir *une* vérité qui soit à la fois perceptible et recevable, ont gagné toutes les périodes de l'histoire, en France et ailleurs. La peinture a vécu une ou deux générations agitées par ces enjeux. Tandis que l'Histoire et le Roman se saisissaient mutuellement, animant la couleur, les structures du récit, la peinture, après avoir été « contrainte [...] de promener ses pinceaux à la suite des armées, de se traîner sur tous les champs de bataille¹² », pour reprendre l'expression hostile de Quatremère de Quincy, se prête, moins effarouchée ou moins vertueuse, aux avances de l'espace-temps historique, se confronte pratiquement aux cent fleurs de l'école historique française.

Delacroix reçoit en 1838 la commande d'une *Entrée des Croisés à Constantinople*¹³ dans le programme *Salle des Croisades* du musée de l'histoire de France du château de Versailles. Sans doute a-t-il orienté son image publique vers les moments tragiques de l'Histoire, les « massacres », ce qui peut rendre compte du type de proposition reçu et de son agrément : amère victoire, et donc œuvre paradoxale, à surprises. Premier choc visuel : un groupe central, au *second* plan, hérissé de dé-

coupes agressives, se présente en *contre-jour*, ce qui le rend peu déchiffrable, cependant qu'au *premier* plan la lumière tombe sur des figures implorantes ou éplorées. L'ensemble constitue un monument problématique : les deux plans coexistent dans une sorte de désaccord majeur sombre – mineur clair. Qui a lu la notice laconique sait qu'il voit des vainqueurs pénétrant sur l'acropole de Constantinople. Ces vainqueurs sont privés des bénéfices de la lumière, sombres aussi sont leurs mines. Pourquoi ? Supplications importunes des vaincus ?

La seule lecture des signes visibles nous indique que Baudouin, comte de Flandre, qui mène le groupe, est obligé de s'occuper de son cheval qui vient de faire un faux-pas. La raison du faux-pas, c'est un bouclier caché sous un drapeau, que le pied du cheval révèle en glissant. L'interprétation « saute aux yeux » : la violence faite par les chrétiens latins aux chrétiens grecs est démasquée, faux-pas de l'Histoire, dont la raison est la cupidité des Vénitiens et sans doute la complaisance des autres croisés. Au lieu de chercher à délivrer Jérusalem, les croisés prennent et pillent la capitale de l'Empire byzantin. À l'origine, les Vénitiens avaient prétendu mener la croisade en Palestine et ont, avec leurs complices, commis leur mauvaise action.

À partir de ce signe d'abord caché de la guerre commise par tromperie, émergeant comme des

viscères de l'organisme monstrueux formé par les cinq cavaliers de tête, la réception de la toile peut se redéployer progressivement sur toute la surface de l'œuvre (20 mètres carrés environ) jusqu'à atteindre la simultanéité dramatique proche de ce qu'on peut appeler dans l'ordre musical « symphonie ». Les rythmes, les tons, l'orchestration des différents pupitres autorisent le lien avec la musique. Le rapport entre morale et vérité d'une part, peinture de l'autre, est une fois encore paradoxal. S'il y a fête pour l'œil, il y a aussi la fin annoncée d'un monde pour l'Histoire. Tandis que Gros fascine sur une probable escroquerie, un numéro de prestidigitation, Delacroix contraint à un travail d'examen qui découvre au cœur du dispositif pictural l'immoralité de la violence faite à l'Histoire. Ajoutons qu'avec l'âge Delacroix s'est éloigné de cette dialectique et que sa reprise du thème une quinzaine d'années plus tard réduit à la fois l'événementiel, les mimiques et les contrastes colorés pour donner un effet plus fondu et encore plus mystérieux¹⁴.

D'autres que Gros ou Delacroix, stimulés par la demande sociale et idéologique d'historicité, ont visiblement cherché à chasser le mensonge, la tricherie théâtrale qui boursofflaient l'historiographie officielle, son légendaire pompeux, pour proposer sinon *la* vérité, du moins une certaine garantie implicitement critique de « vérité ». Paul

14. Huile sur toile, 1852, 81 x 105 cm, musée du Louvre.

Paul Delaroche, Napoléon I^{er} à Fontainebleau, le 31 mars 1814, 1840.

Delaroche (1797-1856) fait une des plus belles carrières de ces décennies. La grande commande stratégique pour l'hémicycle de l'École nationale des beaux-arts à partir de 1837, une élection rapide et facile à l'Institut (tandis que Delacroix piétine), un atelier bien garni d'élèves le maintiennent en vue. Il cultive le genre historique,

15. Huile sur toile, 1845, 177 x 131 cm, version de Paris, musée de l'Armée.

16. Sur la réception de cette toile en Allemagne, lire la remarquable étude de France Nerlich, *La Peinture française en Allemagne (1815-1870)*, Maison des sciences de l'homme, 2010.

s'alimente aux parutions des historiens contemporains, qui abondent ; c'est le temps où l'on peut faire l'histoire dans les ministères après l'avoir analysée dans les archives... Blessé par la férocité de la critique, Delaroche n'expose plus aux Salons après 1837, cependant que sa réputation, établie en une quinzaine d'années, lui procure des commandes dans l'élite sociale européenne. Il se passionne pour la personnalité et la figure de Napoléon, qui obsède la conjoncture intellectuelle et politique entre 1830 et 1850. Décrypterait-on l'énigme du passé, du présent et de l'avenir sur le visage de ce nouveau sphinx, si l'on écartait les voiles de la légende ?

Après un *Napoléon dans son cabinet*, exécuté pour une noble anglaise, Delaroche vend au marchand saxon Schletter un *Napoléon I^{er} à Fontainebleau. Le 31 mars 1814*¹⁵ qui marquera durablement la critique et l'opinion allemandes. En Prusse, en Saxe, en Bavière, on voulait échapper à l'esthétique nazaréenne, que beaucoup trouvaient trop « idéaliste », on cherchait des ancrages dans le « réel », bien avant les séjours que Courbet fit à Francfort (1858), puis à Munich (1868) ; on trouva que Delaroche avait réussi à équilibrer idéalisme et réalisme (ce qui, avec un peu d'ironie qu'on dédiera à Heine, ne pouvait être en Allemagne qu'un immense compliment). Un *détail* fit un effet intense et durable : Napoléon portait des « bottes *crottées*¹⁶ ». On

y voyait une audace réfléchie, un symptôme de l'intensité authentique de ce moment historique : le conquérant en fin de course, sans fard, affaissé dans une sombre méditation. Enfin l'heure de la lucidité, mais contrainte... La fin du mensonge à soi-même et au monde, de cette vaste et sanglante illusion épique qui labourait l'Europe depuis près de vingt ans.

Peut-être trouvera-t-on une certaine ingénuité dans ce triomphe renversant d'un indice d'authenticité ? N'y avait-il pas dans le public allemand un soulagement – non exprimé à ma connaissance – à identifier dans cette boue séchée la défaite, le coup d'arrêt final reçu par celui qui, après avoir prétendu libérer l'Allemagne, lui avait aussi, surtout (?), fait subir de terribles pertes en hommes et en liberté ? Sans compter que l'insistance sur les bottes détournait apparemment de gloser sur le ventre avachi du potentat prématurément vieilli, respectant ainsi les tabous sur le corps du souverain. Vérité choquante ?

Le succès du *Napoléon I^{er} à Fontainebleau* encouragea Delaroche à continuer sa réflexion et son effort. En 1848, il réalise un *Général Bonaparte passant les Alpes*¹⁷, pour un autre commanditaire étranger (à l'abri de réactions chauvines...). Une des versions de l'œuvre aujourd'hui au Louvre apparaît comme une réponse sans détour au *Premier Consul au col du Grand-Saint-Bernard*¹⁸ réalisé par David en

1801, éclatant manifeste d'un événement-avènement (après la victoire de Marengo, Napoléon est... en selle pour quatorze ans) – jusqu'au jour où, tassé dans un fauteuil à Fontainebleau, il ruine son abdication. Delaroche semble avoir suivi de près la description que Thiers avait faite dans son *Histoire du Consulat* (parue en 1845). L'homme (nullement héroïque) paraît à la fois absorbé et distrait, précaire dans un environnement hostile. Contraste flagrant avec l'ange victorieux chevauchant en apesanteur un quasi-Pégase cabré sur la glace, tandis qu'en contrebas les petits hommes poussent les canons. Pour gloser la rhétorique latine, David exalte *ad augusta*, et Delaroche traite *per angusta* ! Delaroche a « complété » l'Histoire, il l'a aussi rééquilibrée pour produire un effet de réalité vraisemblable, de vérité.

David, nourri – et producteur – de culture héroïque à l'antique, admirateur à chaud du nouveau maître de la France, réalise une sorte de célébration mythifiante qui s'emboîte bien dans une politique littéralement d'ascension. Son Bonaparte n'est certes pas plus authentique que celui de Gros tâtant les bubons incisés. Mais les deux œuvres installent une effective stature charismatique. Delaroche, quarante ans plus tard, sait ce qu'il est advenu de l'aventure française, il est sans doute au fait des entreprises officielles visant à maîtriser l'aura dérivante du grand homme défunt (retour des cendres, musée historique

17. Huile sur toile, 1848, 277 x 210 cm, musée du Louvre.

18. Huile sur toile, 1801, 260 x 221 cm, musée du Louvre.

de Versailles, etc.)... en attendant (et pour prévenir!) le retour en force du neveu qui piétine en prison...

Il est sensible à l'Histoire sous forme de drames personnels plutôt qu'aux grands phénomènes; soucieux d'authenticité, de rectification historique. Et il n'est ni bonapartiste ni républicain.

Son *Bonaparte passant les Alpes* correspond à cette locution: « en fait », qui articule et scande les développements d'historiens. Mais il est clair que *la vérité* voulue par Delaroche n'est pas le contraire des *mensonges* que ni David ni Gros n'ont commis. Delaroche affectionne des vérités psychologiques ponctuelles, c'est-à-dire limitées, qui pourraient bien être totalement dépassées parce qu'un aspect véridique peut, à son tour, brouiller la compréhension d'un phénomène plus vaste et plus durable... Un « fait » peut n'être que le résidu d'un phénomène...

Le passage des Alpes en 1800 a été un moment fort, et bien mis en valeur, de la prééminence française pendant quinze ans, et le tableau de David « a raison », est « vrai » sur ce point; et quand Napoléon se sent vaincu à Fontainebleau, il est le dernier à s'en apercevoir! Belle lucidité! Le système, et la technique précise de Delaroche, en resserrant la perspective sur *un* moment d'un homme, ramènent aux arcanes simplifiés d'une psycho-histoire.

La limite du mensonge, c'est son rapport frontal univoque d'opposition à ce que l'on a diverses raisons d'appeler, ou pas, vérité. J'ai voulu montrer comment la lecture de certaines œuvres

d'art, dans une période historiquement cohérente, pouvait tourner autour de l'identité et de l'authenticité d'actes, d'acteurs et d'interprétations; cela dans le domaine relativement cohérent de la peinture d'histoire, enserré dans des règles, des contraintes, une sorte de conscience de soi et de ses responsabilités. La peinture d'histoire est une héroïne qui se prend au sérieux, et que l'on surveille de près...

Je voudrais, pour achever cette brève exploration, montrer comment et pourquoi on peut sortir d'un champ historique et politique de la « haute culture » et du mentir-vrai des beaux-arts pour ouvrir vers des abîmes ordinaires, quotidiens et *pratiques*.

Entre 1836 et 1838 parurent dans *Le Charivari* une centaine de lithographies à personnage récurrent, un certain *Robert Macaire*, souvent flanqué de *Bertrand*, son complice et faire-valoir. Cette première série eut un énorme et durable succès, si bien que Philippon, éditeur et auteur des textes, et Daumier, créateur du personnage, y revinrent parfois, par temps de dèche...

Escroc, le Robert Macaire, son « père » Philippon le définit même comme *faiseur* (c'est-à-dire *quelqu'un qui ne fait pas vraiment ce qu'il prétend faire!* Le faiseur sera un... créateur... de mensonges). On rappellera simplement ici qu'au départ Frédéric Lemaître, grande vedette du boulevard, donna du corps à un mélodrame médiocre et rendit immensément populaire un personnage de bandit « classique ». Philippon transforme à son tour la figure de Robert Macaire et écrit les

textes de cet escroc bavard qui cependant, sans le crayon de Daumier, n'aurait sans doute jamais acquis ni gardé une telle autorité. Nous sommes bien devant un montage inventif collectif distribué dans le temps et sur plusieurs pratiques artistiques et sociales (*autre chose* qu'un tableau de chevalet). Le support et l'objet en sont les traumatismes sociaux (divertissants, s'entend) causés par les nouvelles conditions des « affaires », du « business », vus sous un angle critique.

Telle est la fonction de la caricature, ainsi qu'elle s'impose dans une certaine liberté sous la monarchie de Juillet, que l'équipe Philipon-Daumier se met à dire-montrer systématiquement *la vérité sur le mensonge*. Robert Macaire parle énormément (en bas de pages, et on voit reprocher à Philipon d'être prolixe, mais il faut étourdir la victime), mais le mensonge n'est-il pas d'abord un acte de parole? Le « faiseur » présente des... fictions, ce qui correspond à l'une des acceptions dérivées du « mensonge ». Selon les cas, il développe le mensonge (contraire de la vérité) ou il révèle l'envers de ce qu'il a prétendu faire; on nous montre la phase bonimenteuse ou la phase cynique, ou les deux. La constante est que chaque action est vraiment trompeuse, que la seule cause est la cupidité, la seule occasion l'esprit de l'époque, qui pousse à faire de l'argent sans travailler. Macaire, homme d'*actions*¹⁹.

19. Outre le « Robert Macaire philanthrope » [sic] reproduit ci-dessus, on peut voir « Bertrand, j'adore l'industrie... », Caricaturana 1, *Le Charivari*, 20 août 1836, Delteil 354, ou « Le chevalier des Adrets est l'amant d'une femme du monde... », Caricaturana 74, *Le Charivari*, 19 févr. 1838, Delteil 429.

Honoré Daumier, Robert Macaire philanthrope [sic], *Caricaturana* 2, *Le Charivari*, 28 août 1836, Delteil 355. « Vois-tu, Bertrand, nous faisons là de la morale en actions... en actions de 250 francs, bien entendu! — Nous soignerons les actionnaires gratis, tu les purgeras, moi je les saignerai. »

Le cynique absolu (c'est un *type* choisi, plus même, une *fonction*) n'émet *que* des mensonges, et ne dit la vérité qu'après, il ne fait qu'une partie du travail des deux artistes, dont c'est *le* but dans la série. Il est émanation directe et spécifique de la spéculation généralisée qui pousse à la débrouille intégrale dans le monde des affaires.

Une telle perte d'ambiguïté, de complexité apparente, s'obtient, même si c'est dans une haute qualité graphique, en stéréotypant les attitudes et les dis-

cours: monotonie de la diversité pour atteindre un seul but – tromper pour s'enrichir, détruire l'autre pour persévérer dans son être et accroître son avoir.

Telle était la morale du siècle. Du XIX^e, bien sûr!

Au final, l'art sérieux entretient toutes sortes d'ambiguïtés avec la vérité et la morale, rendant la ruse séduisante car enveloppée des fastes du vécu, des à-peu-près de la circonstance, cependant que le caricatural prétend faire rire, ou du moins ricanner de ce qui est carrément odieux. Joli chiasme!

Juin 2011