

# Hanna Dziechcińska

---

## "W krzywym zwierciadle. O karykaturze i pamflecie czasów renesansu", Hanna Dziechcińska, Wrocław 1976 : [recenzja]

---

Literary Studies in Poland 3, 150-156

---

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

conscience professionnelle et de la responsabilité philologique et linguistique de l'éditeur-imprimeur d'ouvrages polonais le plus remarquable de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle – Jan Januszowski, un humaniste instruit, «architypographe de Sa Majesté».

Enfin le dernier essai, de circonstance, qui conclut l'ouvrage: «Pour le 500<sup>e</sup> anniversaire des imprimeries cracoviennes (florilège critique de l'anniversaire et de sa célébration)», est lié au récent anniversaire de l'imprimé le plus ancien que l'on connaisse aujourd'hui dans les pays slaves: 1473 (c'est un almanach-calendrier en latin pour l'année 1474). Ce chapitre est en partie critique et propose des postulats pour l'avenir. L'auteur constate que le congrès des bibliologues réuni à Varsovie a présenté relativement peu de révélations scientifiques dans ce domaine. Partant de l'état actuel des études sur les problèmes des sources de l'imprimerie de Cracovie: officines et livre imprimé dans son ensemble en Pologne à l'époque de la Renaissance et de l'humanisme, l'auteur tente de présenter une vue panoramique des problèmes scientifiques non encore résolus. Il indique à l'occasion les fonds non encore exploités et les possibilités qu'ils offrent à la recherche, enfin il montre quels sont les besoins les plus urgents dans ce domaine si important pour les études comparatives et pour l'histoire de la culture.

Rés. par l'auteur

**Hanna Dziechcińska, *W krzywym zwierciadle. O karykaturze i pamflecie czasów renesansu* (Dans le miroir déformant. Sur la caricature et le pamphlet de la Renaissance), Ossolineum, Wrocław 1976.**

Avant de commencer la récapitulation des principaux arguments développés dans cet ouvrage, nous voudrions rappeler la méthode qui a été exposée dans l'introduction et qui nous a servi à analyser et à caractériser le phénomène que l'on désigne par le terme «caricature littéraire». Nous avons traité ce phénomène littéraire à part de la parodie et du grotesque parce que ces dernières, bien que lui étant apparentées, ne contiennent pas d'élément caricatural au sens strict du mot, pas plus qu'elles ne se rapportent à une personne, connue le plus souvent par ses nom et prénom, dont l'existence aurait décidé de leur création. Ce dernier point

est par contre déterminant pour la caricature artistique ou littéraire qui, comme nous l'avons dit, est toujours un art «par référence» dont le modèle est désigné de façon non équivoque et qui, comme tel, constitue l'une des variantes de la création portraiturale.

Cette remarque a orienté nos recherches et nous a incité à entamer une série de réflexions sur le problème du personnage en le considérant comme entité autonome et unique objet d'intérêt. En parlant, dans le Chapitre I, des procédés par lesquels le sujet humain se dégage du contexte épique et situationnel — procédés qui ont coïncidé avec le développement de la création portraiturale artistique et littéraire — nous avons tenté de préciser la place de ces courants dans l'histoire de la littérature; puis nous avons tenté d'éclairer l'origine du portrait littéraire aussi bien sur le plan de la tradition artistique que dans le domaine des «formes simples» qui se sont constituées dans les domaines paralittéraires. Ensuite, nous limitant au domaine littéraire, nous avons attiré l'attention sur les trois registres dans lesquels s'inscrit l'existence du personnage. Le premier, limité au genre biographique, pouvait aller jusqu'à la critique et au blâme, osciller entre le récit historique et le compliment. Les deux autres variantes du portrait se situaient aux extrêmes: d'un côté le panégyrique, de l'autre le pamphlet. Elles ont bien des traits en commun, pour ne citer que l'exagération du personnage, procédé primordial; mais elles s'opposent sur des points essentiels, entre autres le respect des règles littéraires. Le panégyrique les appliquait fidèlement, tandis que le pamphlet ne les respectait jamais complètement, car il était beaucoup plus spontané, plus lié à l'actualité, plus proche de son modèle; la «ressemblance enlaidissante» — soit le trait essentiel de la création portraiturale — en était le trait constitutif en même temps que la condition d'existence.

Ainsi donc, le pamphlet nominal, variante satirique et agressive du portrait littéraire, a été considéré, tout au long de cet ouvrage, comme l'une des formes de la caricature et replacé de ce fait dans un contexte qui en élargit les limites strictement littéraires (en effet, il était également traité dans les arts plastiques ou d'autres formes de création scénique comme le mime et la comédie).

A leur tour, les problèmes que pose le portrait ont suscité une série de remarque sur ce personnage déformé, investi d'une fonction satirico-aggressive.

Dans le Chapitre II, qui traite des problèmes généraux de la caricature, nous avons retracé l'évolution historique du terme et tenté de dégager les caractéristiques du phénomène littéraire. Cette définition générale a servi de point de départ à la description de la variante littéraire du portrait caricatural et a permis d'en exposer ses traits. Nous rappellerons ici son caractère d'ébauche: quelques traits seulement du modèle sont soumis à la déformation et à l'exagération; pourtant, cette technique ne signifie pas le moins du monde que l'on a économisé sur les éléments choisis. Au contraire, il arrive souvent que la description soit développée en plusieurs périodes; tous s'appliquent exclusivement à un ou à quelques uns des traits admis dans la description et les mettent en valeur; taisant les autres, ils contribuent à donner du personnage une image déformée.

Le caricaturiste ne modèle pas son personnage d'après les règles du genre épique ni ne fait le récit de ses faits et gestes; au contraire, il admet que ses lecteurs le connaissent peu ou prou et il s'adresse à cette «conscience» pour provoquer, par une création exagérée, une réaction émotive et même une prise de position. C'est pourquoi aussi — répétons-le — l'essence de la caricature réside dans un «stimulus complexe» donné dans deux directions: vers le «moment authentique» ou, pour être plus précis, vers une personne réelle que le portrait déforme; et vers le lecteur.

La version littéraire du portrait caricatural, dont nous venons de rappeler les tendances générales, les faisait apparaître de plusieurs manières, en fonction du genre littéraire choisi par l'auteur pour servir de cadre à ses intentions agressives et dépréciatives; dans notre ouvrage, nous avons étudié plus longuement deux formes du pamphlet de la Renaissance: l'épigramme et le dialogue. Puis nous avons tenté de définir le caractère des possibilités offertes, dans ces limites, au récit déformant.

L'épigramme satirique, dirigé contre une personne réelle, est la forme la plus décidée et la plus riche de la caricature littéraire. Pour composer l'image du personnage, l'auteur se servait d'appellations et d'épithètes qui permettent de classer la «victime» dans une catégorie sociale ou psychologique précise; au cours de notre développement, nous avons attiré l'attention sur l'hétérogénéité de ces appellations et sur la diversité de leurs origines; de ce fait l'épithète lapidaire qualifiant le modèle peut se rapporter à plusieurs codes, concepts

moraux ou valeurs civiques ou esthétiques. Le mécanisme qui les fait jouer consiste cependant toujours dans la prise de conscience d'une norme que les injures, épithètes et autres qualificatifs plus longuement développés nient en représentant exactement le contraire. Dans un sens, ces codes pris ensemble constituent des champs d'association analogue que traverse la communication auteur – lecteur. Il s'agit là de l'un des deux niveaux principaux de communication, qui sont aussi des plate-formes analytiques regroupant les signes qui contribuent à former l'image du personnage.

Le second plan de référence, essentiel pour ce genre littéraire, se situe au niveau de la situation du récit, de la forme linguistique de l'oeuvre et dans la manière de transmettre.

En commençant l'analyse du pamphlet épigrammatique, l'on aperçoit deux de ses particularités: l'assimilation du message, à la construction «immédiate» du récit et à la construction orale, qui peut aller jusqu'à évoquer un interlocuteur muet; et l'accentuation nette d'éléments scéniques inscrits dans le message linguistique, grâce à des locutions qui peuvent devenir l'équivalent linguistique du geste; la victime est alors virtuellement désignée par des particules déictiques qui incitent le «lecteur-spectateur» à regarder dans la bonne direction. D'une part, cet ensemble de signes linguistiques évoque clairement l'«expéditeur», le «destinataire» et le héros du récit, et d'autre part la communication auteur–lecteur ainsi établie révèle des points de référence indiqués par le mode du récit; ils appartiennent à des phénomènes culturels pour lesquels le geste a été dominant autant qu'essentiel et se réfèrent aux codes de l'art dramatique et de l'art oratoire. Plus d'une fois, ce type de communication «scénique» a été enrichi par le besoin, propre à la caricature, d'insister sur l'aspect physique du personnage, qui tenait une grande place dans l'image dépréciée.

La situation auteur–lecteur se compliquait dans le dialogue écrit pour être dit à haute voix. Plus d'une fois, en effet, la forme communicative du dialogue renforça et enrichit les formes de communication propres à la caricature littéraire, que nous avons énoncées plus haut; les dispositions génologiques du dialogue accentuaient les éléments scéniques contenus dans le message linguistique, permettant de faire appel aux sensations visuelles et auditives du lecteur; plus, un contact pouvait s'établir avec le lecteur à travers

le mode de référence du texte aux diverses formes scéniques d'alors, non seulement les représentations théâtrales mais aussi la «culture du discours arrangé».

La multifonctionnalité du dialogue est encore renforcée par l'étendue des champs sémantiques dont se sert chaque interlocuteur; ces «signes» sont soit une information qui développe l'intrigue, soit ils peuvent servir à présenter le personnage, grâce à la manière dont le texte est dit, donner sa force scénique à une situation ou faire progresser l'action dramatique. En outre, toutes les «questions» posées dans le texte possèdent des significations supplémentaires: elles existent comme «voix» individuelle dans la discussion, comme énoncé d'un interlocuteur concret.

La même dualité du système auteur—lecteur se manifeste donc dans le pamphlet épigrammatique et dans le dialogue; les discours des personnages d'une part articulent l'action, informent, décrivent et jugent; de l'autre engagent la communication avec le lecteur au niveau du récit où l'interprète virtuel du texte est inscrit, plus clairement que dans les autres genres littéraires, dans le message linguistique.

Puisque nous évoquons les articulations essentielles de notre développement, il nous faut à présent mentionner le problème du comique, inséparable de la silhouette du personnage. En isolant ce problème et en le traitant dans le dernier chapitre, nous nous sommes efforcé d'établir certaines distinctions essentielles, semble-t-il, en ce qui concerne l'«image du personnage comique». Notre point de départ a été la distinction entre comique humoristique et comique satirique. Appliquée à des personnages considérés en général comme des figures comiques, elle a permis de les différencier au niveau des structures linguistiques. Les uns sont mûs par les ressorts comiques traditionnels, que les règles littéraires ont pétrifiés; pour les autres par contre, c'est-à-dire pour les personnages traités sur le mode caricatural et dépréciatif, le ridicule, emprisonné ici encore dans des formes traditionnelles, n'en existe pas moins comme valeur autonome que les intentions de l'auteur ont ajoutée, individualisée et précisée.

A la base des analyses menées dans ce chapitre, on retrouve, comme dans les chapitres précédents du reste, le problème de la situation auteur—lecteur, qui trouve cette fois un niveau de référence dans les stéréotypes comiques de l'époque.

Tant l'analyse détaillée elle-même que ce rappel dégagent l'idée directrice de cet ouvrage: nous avons présenté le pamphlet nominal comme un moyen de communication entre l'auteur et le lecteur et nous l'avons analysé comme problème de la communication. Ce problème, essentiel à tout récit littéraire, reprend tous ses droits dans la caricature littéraire en raison du caractère dynamique de celle-ci et de son orientation vers le lecteur, de cette intention de provoquer en lui des réactions définies à l'avance. Le récit caricatural évoque le lecteur de plusieurs manières différentes: dans certains cas, il devient spectateur, dans d'autres, il participe au dialogue, il peut même être identifié à l'un des acteurs du récit et, plusieurs fois, on cherche à lui faire éprouver des sensations auditives.

Ces procédés, qui ont pour but d'établir la communication avec le lecteur, font chaque fois apparaître, au pôle opposé, un partenaire, soit l'«expéditeur», mentionné d'une manière semblable dans le texte. La tendance «orale-scénique» de l'énoncé et son caractère agressif, sur lesquels nous avons plus d'une fois attiré l'attention, se manifeste dans les dialogues, où l'«expéditeur» tient, dans les cas extrêmes, le rôle d'interprète virtuel du texte.

Il faut enfin dire quelques mots du troisième élément de la relation auteur—lecteur, soit le «sujet», celui dont on parle et qui est, dans le pamphlet nominal, le personnage. Nous savons qu'il était désigné, le plus souvent, par ses nom et prénom et que, même quand ceux-ci n'étaient pas prononcés *expressis verbis*, un certain nombre de lecteurs les identifiait sans peine; nous savons également qu'il était le centre de gravité du texte, qui ne parlait que de ses faits et gestes. Il était perçu — rappelons-le — à divers niveaux; il pouvait incarner des idées ou représenter un parti politique, animer un divertissement littéraires.

Les caractéristiques que nous venons d'évoquer n'épuisent certes pas cette étude qui, si elle était menée à terme, permettrait de répondre à la question: «De quelle manière existait le personnage du pamphlet?» Remarquons cependant à ce propos que la plupart des observations que nous avons notées au cours des chapitres précédents sur ce thème permettent de dégager l'un de ses traits généraux: la défonctionnalisation à laquelle il est soumis et qui est, dans une certaine mesure, paradoxale. Parler d'un poète comme d'un voleur et d'un évêque comme d'un poète est paradoxal. C'est priver le personnage de sa fonction essentielle, c'est-à-dire de sa

fonction sociale, pour lui imposer uniquement les traits que l'auteur a choisi de représenter. Ajoutons enfin que le pamphlet de la Renaissance, dans ses versions les plus féroces, dépassait les limites de l'ironie et du persiflage parce que l'auteur ne respectait rien de ce qui, de près ou de loin, touchait la victime: il lui était même permis de se moquer des infirmités et autres disgraces physiques. Ce n'est pas pour rien que le terme de pamphlet a été associé, en Pologne, au concept de calomnie.

Nous avons rappelé les problèmes de la communication auteur — lecteur — personnage dans notre conclusion; cela nous a semblé juste non seulement parce qu'ils ont guidé toute notre analyse, mais également parce qu'on peut considérer, dans un certain sens, qu'ils forment un prisme au travers duquel la situation du pamphlet dans la vie culturelle de son époque devient visible. C'est d'ailleurs essentiellement à ce problème que nous avons pensé en traitant de la polysémie dans la caricature littéraire, de ses possibilités et de la nécessité pour elle de faire appel à des signifiants diversifiés qui ont leur point de référence dans la tradition littéraire, les moeurs, les arts plastiques et surtout la culture ludique de l'époque considérée dans ses manifestations les plus variées.

Le pamphlet nominal, variante extrême du portrait caricatural, en représente non seulement la tendance la plus dynamique, mais se révèle être une création «ouverte», capable de briser la rigueur des conventions littéraires et l'adapter des formes diverses de communication, devenant ainsi, plus qu'une description ou qu'une constatation, une oeuvre en action qui attaque et qui provoque.

Rés. par l'auteur

Trad. par *Catherine Maire*

**Literatura staropolska w kontekście europejskim. Związki i analogie (Polish Medieval, Renaissance and Baroque Literature in the European Context. Relations and Analogies)**, ed. by T. Michałowska and J. Ślaski, Ossolineum, Wrocław 1977.

Not so long ago we often heard it said that comparative studies were in a state of crisis. This judgement was, however, rather hasty. Comparative studies are still useful in analyzing literary