

making citizens “less conformist, healthier mentally, sharper in perception, and more articulate and empathetic,” as well as “better prepared for a democratic life of freedom” (95–96). But, as Frank points out, bringing these ideals into conversation with the Met’s *Miniatures* and *Seminars* brings out contradictions that are impossible to resolve. First, how were subscribers to achieve freedom and autonomy while also following the prescribed path of the stamp albums and the Seminars, which cultivated a particular type of visual literacy rooted in conventional art history and traditional notions of high culture? Second, how could these projects provide an antidote to mass, commercial culture when they were also mass-produced, consumer products? Frank does not attempt the impossible task of resolving these questions, but reminds us that artworks and aesthetic experiences can hold varied types of value simultaneously.

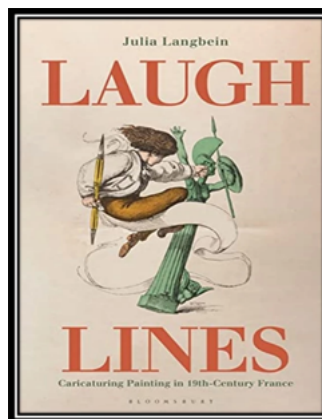
The *Miniatures* and *Seminars* reached a wide audience, demonstrating that the Met and its BOMC subscribers took a flexible approach to distinctions between culture and commerce, high and mass culture, and autonomy and utility during the 1940s and 1950s. But their next joint initiative was not as successful in achieving this flexibility. When the Met and the BOMC teamed up to reproduce a Rembrandt painting acquired by the Met in 1961 for a record-setting price, the venture fell apart when the Met rejected the BOMC’s print as an inferior reproduction and proceeded to sell their own version. In this case, as Frank explains, a need to assert the Met’s authority, autonomy, and its difference from commercial mass culture took precedence over a form of access that relied on broad circulation. As Frank describes in the concluding chapter, Abstract Expressionism also challenged the flexibility of the Met’s approach by privileging personal symbolism and subjective interpretation over supposedly universal meanings that could be defined by Met-approved experts.

While focusing on specific historical episodes within a single institution, Frank’s study also offers a reconsideration of the history of art history. The book provides a nuanced analysis of a form of art history that has often been taken for granted in museums and art history textbooks, and with which we are currently grappling as we work towards new models of teaching and learning art history. For years, art historians in Canada have been working to reassess this form of art

history and its canon with attention to inclusivity and accessibility, which often involves taking into account the diversity of experiences that our students bring into the classroom. Frank puts these efforts into historical context, explaining that inclusivity and accessibility are not new concepts, but that their definitions have changed over time. *The Met and the Masses in Postwar America* provides a clear and compelling account of the assumptions that informed twentieth-century definitions of these terms, and the text is a valuable contribution to the study of art history’s history, museum studies, and art education.

Andrea Korda is Associate Professor of Art History in Fine Arts and Humanities at the University of Alberta, Augustana.
—korda@ualberta.ca

- 1 “A New Vision for Museums: Anticipating and Activating Change in the Canadian Museum Sector,” *Reconsidering Museums*, 2023, https://reconsideringmuseums.ca/wp-content/uploads/2023/01/Report_Reconsidering-Museums.pdf; “Museum Definition,” International Council of Museums, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>; Johnnetta Betsch Cole and Laura L. Lott, eds., *Diversity, Equity, Accessibility, and Inclusion in Museums* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2019).



Julia Langbein
Laugh Lines: Caricaturing Painting in Nineteenth-Century France

Londres, Bloomsbury, 2022
245 pp., 41 illus. noir & blanc,
44 illus. couleur
159,95 \$ (hardback)
ISBN 9781350186859

/Marie-Lise Poirier/

Œuvre phare de la production d'Édouard Manet, *Olympia* est exposée au Salon de 1865 où elle fait aussitôt scandale en raison du prosaïsme avec lequel y est

représenté le sujet prostitutionnel. Charles Albert d'Arnoux, dit Bertall, s'amuse des effets chromatiques du tableau en livrant pour *L'Illustration* une vignette faisant d'Olympia « une charbonnière, dont l'eau, liquide banal, n'a jamais offensé les pudiques contours¹ ». La vignette de Bertall, où la nudité d'Olympia est pudiquement dissimulée derrière un gigantesque bouquet, figure parmi les images les plus connues du Salon caricatural, un sous-genre de la caricature dans lequel ce ne sont ni les personnalités publiques ni les mœurs de l'époque qui sont ridiculisées, mais les œuvres exposées annuellement au Salon.

L'historienne de l'art Julia Langbein explore ce corpus dans *Laugh Lines: Caricaturing Painting in Nineteenth-Century France*, un essai issu de la thèse de doctorat qu'elle a soutenue en 2014. Les Salons caricaturaux ont été publiés entre 1840 et 1880 – années qui correspondent respectivement à l'émergence du genre en France et à la fin du Salon comme événement étatique – sous la forme d'albums ou dans des périodiques comme *Le Journal pour rire*, *L'Illustration* et *L'Éclipse*. Quoique le Salon caricatural ne soit pas un sujet inédit – en témoignent les travaux de Marie-Claude Chadeaux, Thierry Chabanne, Denys Riout et Yin-Hsuan Yang –, il reste que le genre est encore trop peu étudié, et les questions que pose Langbein assurent une meilleure intelligibilité de ce phénomène culturel tout en défiant les lieux communs que reconduit d'ordinaire la littérature scientifique. « This study interrogates Salon caricature for the first time as a representation not only of painting », écrit Langbein, « but of painting and spectatorship within a particular exhibition context » (p. 6). En joignant des considérations liées au contexte d'exposition ainsi qu'à la réception des tableaux à une analyse visuelle des Salons caricaturaux, l'autrice traduit d'autant plus finement l'appréciation esthétique du genre. Elle s'attache à révéler les multiples facettes des Salons caricaturaux, en les étudiant à la lumière des théories du comique et de la physiognomonie, tout en rappelant le rôle fondamental des technologies d'impression dans leur émergence. Langbein procède, dans les sept chapitres thématiques de *Laugh Lines*, à une analyse circonstanciée de son corpus, fondée notamment sur les textes de Charles Baudelaire, de Champfleury et de John Grand-Carteret, et enrichie de quelques documents dénichés dans les archives parisiennes, y compris dans

les fonds Nadar et Ancante de la Bibliothèque nationale de France. L'autrice prend soin de contextualiser chacune des pièces examinées, décrivant à la fois les menus détails de leur iconographie et leur matérialité.

Tel que le défend Langbein dans son premier chapitre, « Comic Reproduction in July Monarchy Paris », l'origine des Salons caricaturaux se trouve dans les lithographies que signent les artistes du *Charivari*, dont *L'Ascension de Jésus-Christ* (1840) d'Honoré Daumier et *Un bain à domicile* (1842) de Raymond Pelez. Bertall, qui fera du Salon caricatural sa spécialité, profite du succès de ces premières expérimentations en publiant *Le Salon de 1843*. Les caricatures que produit Bertall ne sont pas de simples interprétations des objets exposés au Salon, argue l'autrice : elles sont plutôt le résultat, d'une part, d'une expérience directe avec celles-ci et, d'autre part, d'une profonde réflexion sur la matérialité même de la peinture et sur la légitimité de l'artiste en tant que critique de l'art. Langbein décrit la relation symbiotique liant l'œuvre et sa caricature, bien qu'elles ne puissent être consommées simultanément à l'époque. Les œuvres les plus significatives de son enquête sont reproduites en couleurs dans un cahier de planches, et on se réjouira d'y trouver côte à côte la peinture et son pendant caricaturé, cette disposition permettant aujourd'hui d'en apprécier la comparaison.

Les théories du comique et du dédoublement de Baudelaire servent par ailleurs à révéler la structure d'opposition à l'œuvre dans les Salons caricaturaux. Cette caractéristique distingue ce genre de la caricature politique qui sert plutôt d'antagoniste au parti dominant. Ce rapport est habilement mis en contexte et exemplifié dans le deuxième chapitre, « Dueling and Doubling: The Antagonism of Salon Caricature », notamment à travers l'analyse détaillée du *Salon caricatural : critique en vers et contre tous* (1846), fruit d'une collaboration entre Baudelaire, Pelez, Théodore de Banville et Auguste-Charles-Joseph Vitu. En sus du comique, les caricaturistes appliquent les préceptes analytiques de la physiognomonie de Johann Caspar Lavater à leurs dessins, non qu'ils adhèrent à cette pseudo-science où le caractère moral d'un individu est dépendant de sa conformation physiologique, mais celle-ci leur permet d'établir la pertinence des Salons caricaturaux comme genre de la critique artistique.

Cet argument est défendu dans « Salon Caricature and the Physiognomy of Paint », le troisième chapitre de l'ouvrage. Mais tandis que la prémisse de Langbein s'annonçait des plus prometteuses, sa démonstration demeure peu convaincante, les œuvres de son corpus n'étant que marginalement convoquées. Au lieu de retracer l'influence de la physiognomonie sur la caricature depuis le XVI^e siècle comme l'ont fait Judith Weschler (1982) ainsi que Laurent Baridon et Martial Guédron (2006), il aurait été plus judicieux pour l'auteur de faire valoir la spécificité de cette influence dans les Salons caricaturaux.

La matérialité de l'objet occupe une place importante dans le quatrième chapitre dont le titre, « Salon Caricature in the Age of Reproduction », est une allusion évidente à l'essai de Walter Benjamin à partir duquel Langbein fonde sa démonstration. Elle retrace l'évolution des technologies d'impression (lithographie, gravure sur bois, gillotage, photographie et autres procédés photomécaniques) et de leur ascendant sur la production, la diffusion et la consommation des Salons caricaturaux. Cette féconde réflexion se poursuit dans le chapitre suivant, « Gravity and Graphic Medium in Cham and Daumier », où Langbein met également en scène l'opposition esthétique de ces deux artistes.

S'appuyant sur les théories baudelairiennes précédemment étayées, Langbein interprète le registre comique de son corpus et la manière dont il est perçu par ses publics dans son sixième chapitre, « Caricature and Comic Spectacle at the Paris Salon ». Le rire produit par le comique est le plus souvent la manifestation de l'ignorance pour les critiques éclairés, qui se désolent de voir moqués les chefs-d'œuvre modernes. L'auteur souhaite renverser cette idée reçue très tenace au XIX^e siècle, en démontrant que le comique est une stratégie rhétorique servant à la démonstration d'une fine connaissance des enjeux artistiques de l'époque, car après tout, plusieurs caricaturistes sont artistes de formation. L'art est un sujet sérieux, fulmine pourtant Théophile Gautier en 1869 en constatant la spectacularisation grandissante du Salon et la manière dont les œuvres, autrefois objets de contemplation, deviennent objets de plaisanterie. Langbein commente ainsi les conséquences de cette spectacularisation.

Dans son septième et dernier chapitre, « Salon Caricature and the Making of Manet », Langbein dénonce la manière dont

les spécialistes ont rendu exceptionnel le traitement des œuvres de Manet par les caricaturistes, alors que dans les faits, celles-ci n'ont guère été davantage moquées que celles de Gustave Moreau ou de Jean-Léon Gérôme. L'auteur conclut que les Salons caricaturaux ont participé à la création d'*Olympia* : l'œuvre serait en partie née du désir qu'avait Manet de parodier les nues tapissant les cimaises du Salon, que le prétexte mythologique rendait acceptables, mais qui étaient concurrentiellement raillées dans les Salons caricaturaux depuis plus de vingt ans. Cette circularité de création rappelle que l'art est avant tout une pratique sociale, influencée par ses lieux de production et de diffusion, par ses publics ainsi que par les sites de sa réception critique.

Cette enquête érudite s'appuie sur des sources littéraires et archivistiques diversifiées, convoquant des textes de première main ainsi que des recherches récentes sur la culture de l'imprimé. Les travaux de John Grand-Carteret, collectionneur et historien avisé dont la bibliographie substantielle révèle une authentique fascination pour l'objet imprimé, se trouvent au cœur de l'essai de Langbein, notamment parce que *Les mœurs et la caricature en France* (1888) est le seul ouvrage du XIX^e siècle à traiter spécifiquement du Salon caricatural comme genre distinct de la caricature. *Laugh Lines* expose toute la complexité d'un ensemble d'images qui n'a certes pas fini de susciter l'intérêt de la recherche, comme le prouve le récent article de Frédérique Desbuissons (2022), qui allie les théories de la sensorialité et l'analyse iconotextuelle des Salons caricaturaux. Si Langbein ne relève qu'un seul exemple de Salon caricatural issu d'une plume féminine – le *Bob au Salon* (1888) de Sybille de Riqueti de Mirabeau, dite Gyp – il est à parier que d'autres exemples existent, sous formes imprimées ou manuscrites. Il reste donc à espérer que des historien·nes de l'art infatigables puissent trouver, dans les écrits du for privé inédits (correspondances, mémoires, journaux, etc.), d'autres exemples de Salons caricaturaux, cette fois réalisés par des femmes, les grandes absentes de *Laugh Lines*.

Marie-Lise Poirier est doctorante en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal.
—poirier.marie-lise@courrier.uqam.ca

1 Bertall, « Le Salon par Bertall », *L'illustration*, journal universel (Paris), 3 juin 1865, p. 341.