

Luis Manuel A. V. BERNARDO

Rafael Bordalo Pinheiro, un « Peintre de la modernité » au Portugal ? Une lecture en dialogue avec Baudelaire

Rafael Bordalo Pinheiro, a «Modernity Painter» in Portugal? A Reading in Dialogue with Baudelaire

Abstract: In this paper, we propose an interpretation of the work of the Portuguese 19th-century artist, Rafael Bordalo Pinheiro, using the essay by Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne". This reading follows a threefold purpose: to determine a set of correspondences between what the French author advocates and what Bordalo's works reveal; to reflect on their relationship to Modernity; to contribute to the ongoing discussion concerning the privileged place reserved to caricature in the modern ethos. This path leads us to introduce the idea that we believe to be innovative of a kind of laughter of reassurance, alongside the already conventional laughter of exclusion and laughter of hospitality.

Keywords: Portuguese Studies; Modernity; Philosophy of Culture; Charles Baudelaire; Humour

« (...) il a rempli volontairement une fonction que d'autres artistes dédaignent et qu'il appartenait surtout à un homme du monde de remplir. Il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la *modernité*. Souvent bizarre, violent, excessif, mais toujours poétique, il a su concentrer dans ses dessins la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie. » (Baudelaire 1992, 384)

Dans ce qui est devenu un essai de référence pour penser l'esthétique de la modernité, « Le peintre de la vie moderne »¹, Charles Baudelaire introduit

* CHAM – Center for the Humanities / Département de philosophie de la Faculté des sciences sociales et humaines de l'Université nouvelle de Lisbonne; email: lm.bernardo@fcsb.unl.pt. Référence ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3587-7799>

**Une version en portugais de l'essentiel de ce texte a été publiée en ligne dans le dernier volume de *Revista XIX - Artes e Técnicas em Transformação*, laquelle a entretemps cessé ses activités. Nous l'avons remanié sur plusieurs points importants, notamment en ce qui concerne l'expression proposée pour rendre compte d'un troisième type de rire. Nous tenons à remercier vivement le [Museu Bordalo Pinheiro](#) d'avoir fourni les images qui illustrent l'article. Les crédits se distribuent entre le Musée pour les photos de l'auteur et des objets et la [Hemeroteca Digital de Lisboa](#) pour celles des journaux.

*** This paper had the support of CHAM (NOVA FCSH / UAc), through the strategic project sponsored by FCT (UIDB/04666/2020).

le paradoxe de cette nouvelle figure mettant en évidence les défis de sa relation artistique avec l'actualité d'un temps qui se comprend lui-même comme moderne : « Le génie de l'artiste peintre des mœurs est un génie d'une nature mixte, c'est-à-dire où il entre une bonne partie d'esprit littéraire. Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez ; mais vous serez certainement amené, pour caractériser cet artiste, à le gratifier d'une épithète que vous ne sauriez appliquer au peintre des choses éternelles, ou du moins plus durables, des choses héroïques ou religieuses. Quelques fois il est poète ; plus souvent il se rapproche du romancier ou du moraliste ; il est le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel » (Baudelaire 1992, 347).

Même si Baudelaire essaye de trouver ce caractère particulier chez l'illustrateur et aquarelliste Ernest Adolphe Hyacinthe Constantin de Guys (1802-1892) dont l'œuvre est désormais passée au second plan, il voit en lui avant tout un cas exemplaire d'une nouvelle figure artistique qui est destinée à aller à l'encontre du « plaisir que nous retirons de la représentation du présent (...), non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent » (Baudelaire 1992, 344). Il conclut ainsi : « Chaque pays, pour son plaisir et pour sa gloire, a possédé quelques-uns de ces hommes-là » (Baudelaire 1992, 347).

En reconnaissant que le travail du caricaturiste se manifestait de plus en plus comme un des versants de cette peinture de la modernité, Baudelaire lui dédie à plusieurs reprises sa critique d'art, que ce soit au « Salon caricatural de 1846 », dans un essai de fond sur le comique, intitulé « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », publié dans *Le portefeuille* du 8 juillet 1855, ou dans le diptyque constitué par « Quelques caricaturistes français » et « Quelques caricaturistes étrangers » publié dans *Le présent*, des 1er et 15 octobre 1857 (Baudelaire, 1992). Ce dernier écrit fait référence à l'Angleterre, l'Italie, les Flandres, la Hollande et finalement l'Espagne, où « un homme singulier a ouvert dans le comique de nouveaux horizons » (Baudelaire 1992, 227). Il s'agit de Goya auquel il attribue le mérite suprême d'avoir créé « le monstrueux vraisemblable » (Baudelaire 1992, 229-230). Ainsi Baudelaire établit non seulement une relation privilégiée entre ce type d'expression artistique et le paradigme esthétique de la modernité tout comme il suppose explicitement sa dissémination autant par un effet de contagion - comme il pense la trouver en négatif entre « cette prodigieuse floraison de monstruosité » dans l'œuvre de Brueghel et sa « fameuse et historique épidémie des sorciers » (Baudelaire 1992, 234) -, que par une correspondance positive entre certains traits de la modernité et les caractéristiques spécifiques de la caricature prise dans son sens large.

En suivant cette réflexion, il nous semble légitime de soulever l'hypothèse que le Portugal a dû avoir également ses peintres de la vie

moderne et qu'il ne serait pas surprenant que l'un d'eux ait assumé les traits privilégiés du caricaturiste. L'exercice de style que nous proposons part de cette considération pour établir qu'il revient au Lisbonnais Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) (fig. 1) d'être l'incarnation par excellence de cette figure, ce qui finira par expliquer un des paradoxes majeurs de son œuvre : qu'en étant totalement impliquée dans les aspects circonstanciels de son époque, elle n'a rien perdu de sa jovialité et elle garde la même éloquence critique et suscite le même rire sonore, anticipant notre présent de plus d'un siècle. José-Augusto França va même plus loin en écrivant : « Les protagonistes de la vie politique de ce début du XXIe siècle, un par un, âgés et jeunes, celui-ci, celui-là ou un autre quelconque, ont déjà été dépeints par Rafael Bordalo » (França 2005, 48).

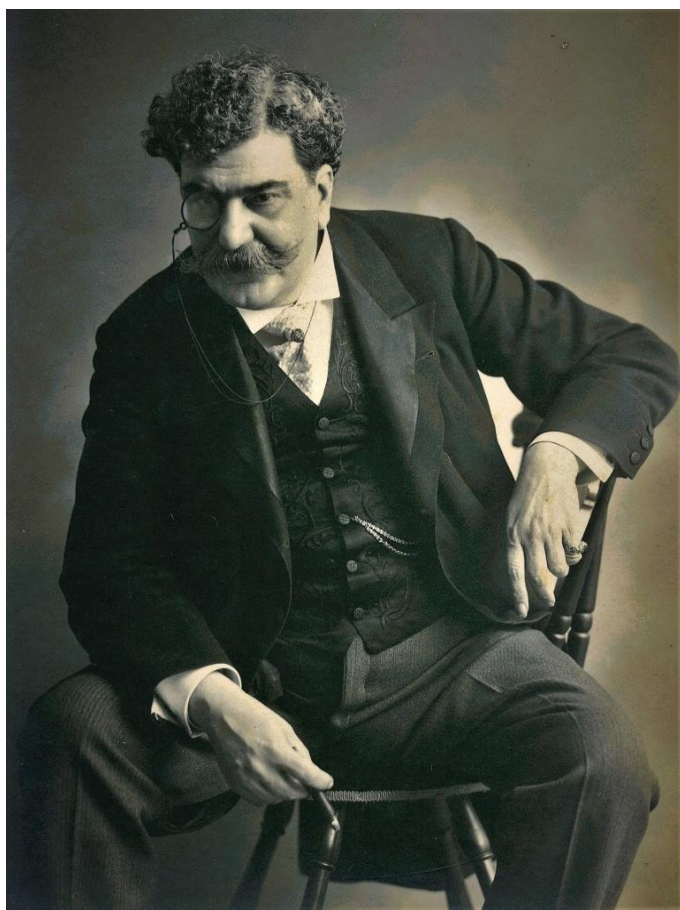


Fig. 1 - Retrato
[Voir en haute résolution \(lien\)](#)

Avec une formation dans plusieurs disciplines du dessin et quelques incursions au théâtre, Bordalo Pinheiro a été l'homme de tous les métiers, autant au Portugal, comme pendant les deux périodes où il a vécu au Brésil (1875-1879 et 1899). À la fois illustrateur, céramiste à la fabrique de faïences de Caldas da Rainha qu'il dirige artistiquement à partir de 1884², éditeur de plusieurs périodiques et albums de caricatures dans lesquels il publie l'essentiel de sa production³ et surtout caricaturiste à partir de 1870, une activité transversale à toutes les autres. Il se révèle excellent dans ses activités et obtient à chaque fois une reconnaissance méritée, de la part même de l'État français à l'occasion de l'Exposition Universelle de Paris (1889) qui lui concède le grade de chevalier de la Légion d'Honneur et lui rend hommage dans le fameux cabaret *Le chat noir*.



Fig.2 - *Gato bizantino, em forma de escarrador*
[Voir en haute résolution \(lien\)](#)

Étant l'expression même de la façon d'être artiste au XIX^{ème} siècle, il nous est décrit par son contemporain Júlio César Machado (1835-1890) avec des traits qui semblent reprendre le profil tracé par Baudelaire, dans

l'extrait qui sert d'épigraphe à cet article, oscillant entre l'agitation émotionnelle, l'urgence du métier et la qualité poétique de la pratique : « Parce que Raphael Bordallo a une imagination qui tire parti de tout, ne plaisantant pas comme on pourrait le croire, mais sérieux, extrêmement sérieux, avec l'enthousiasme d'un tempérament où les tristesses, les joies et les exaltations sont toujours subites, imprévisibles, ardentes, fébriles... » (Pinheiro 1876, 16-17).

Cette fidélité à l'art a été à l'origine de la liberté avec laquelle il a vécu ses convictions républicaines, libertaires et anticléricales, en prenant « la défense de la République même s'il n'était pas toujours du côté des républicains et admirant aussi certains monarchistes mais sans adhérer à leur cause » (Cotrim 2005, 86). En contraste avec l'universalité du geste poétique, il développe « son discours graphique sur l'idée glissante et impalpable de la portugalité, avec des tons manuélins dans les décorations et le décorativisme » (Cotrim 2005, 86) tout en gardant « une générosité certaine et loyale envers ses adversaires et une indépendance absolue face aux gouvernements qu'il a vu se succéder et en les critiquant et les ridiculisant ouvertement » (França 1976, 10). Le paradoxe était en soi tout un programme de critique, donc, comme il l'attestait dans *O António Maria*, sa revue de plus grande envergure⁴, en marquant « une opposition déclarée et franche face aux gouvernements et une opposition ouverte et systématique aux oppositions » (Pinheiro, 1879, 1).

À son tour, l'engagement obsessionnel par l'humour le rendait méticuleux dans sa volonté de montrer tous les types, « et avec la même force. Et avec la même intention (...) de vulgariser, de corriger sans offenser, de châtier sans méchanceté » (Pinheiro 1870, 1). Mais aussi de « présenter (...) à l'hilarité publique » tous les événements, « du dernier discours proféré au sein du parlement au dernier coup de couteau dans les entrailles d'Alfama », un vieux quartier populaire de Lisbonne. La seule condition étant qu'il s'agisse « de l'événement capital de la journée » et mette en évidence le « monotone concert politique, social et religieux qu'un orchestre de cinq millions d'habitants, assis en bord de mer, exécute depuis quelques siècles la même musique patriotique » (Pinheiro 1879, 2). Sans éloigner, bien sûr, le contexte international et la façon comme celui-ci affectait le pouvoir local. Il n'omettait de caricaturer personne, « hommes d'état, poètes, journalistes, dramaturges, acteurs, hommes politiques, peintres, médecins, industriels, types des salons, types des rues, institutions, etc. », longue file mise en avant dans l'*Álbum das Glórias*. Avec ce genre d'exercice pléthorique, il réalisait son ambition de contribuer de façon notable à tracer « en prose et en vers, à la plume et au fusain, la silhouette de la société portugaise dans le dernier quart du XIX^e siècle » (Pinheiro, 1879, 1), ainsi accomplissant le dessein qu'il jugeait appartenir à l'élite culturelle.

Par suite de ce portrait, l'attribution d'épithète de peintre de la vie moderne, une fois énoncée, semble frôler l'évidence : n'est-il pas manifeste que l'auteur qui « définit la caricature politique, ou l'humorisme politique au Portugal » (França 1976, 12), attentif aux événements de son époque les plus importants comme les plus infimes, soit cet artiste de la vie moderne, dessinant avec une acuité inusitée ses figurines, ses idiosyncrasies, ses contradictions ? La perception de ses contemporains semble aussi le confirmer. Ils lui reconnaissent son engagement comme caricaturiste national afin que le pays ne détonne pas des principales nations européennes et ils se revoient avec plaisir sur cette scène spirituelle qu'il dressait en permanence, en lui déclarant avec emphase combien ils acceptaient d'être représentés « *sub specie theatri* » (Bergson 2007, 81).

Mais si l'on ne peut contester cette fonction spéculaire de la société portugaise du XIXe siècle, notamment de cette période que l'historiographie appelle *Regeneração*⁵, elle demeure générique par rapport au sens que Baudelaire a donné à l'épithète. Notre hypothèse est donc que Bordalo Pinheiro ne s'est pas limité à capter les caractéristiques particulières du contexte de l'époque dans laquelle il vivait et qui était confrontée aux conflits inhérents à l'effort de modernisation dans un pays traditionaliste ayant tendance à regarder de façon messianique les grandeurs d'un passé impérialiste. Il l'a fait dans une perspective qui correspond pour l'essentiel à celle attribuée par l'auteur français au peintre de la vie moderne en fonction de l'idée même de la modernité. Nous pensons ainsi pouvoir éclairer l'un ou l'autre aspect de l'intentionnalité qui accompagne ses ouvrages, moins visible lorsque l'analyse reste circonscrite au rapport direct avec l'éventualité factuelle, et par là même réfléchir à certaines conditions constitutives de ce « projet inachevé de la modernité » (Habermas, 1981) qui continue de nous interpeller. Si Bordalo Pinheiro a eu connaissance de l'ouvrage de Baudelaire, nous n'avons pas d'éléments suffisants pour l'attester même si, en considérant les dates, rien ne l'interdit. Pourtant, ce facteur, certainement relevant pour une autre recherche, n'est pas décisif pour celle-ci vu qu'il ne s'agit ici que d'une interprétation du sens général de son œuvre à partir d'un cadre conceptuel particulier, celui qui correspond à la figuration de l'artiste suggérée par l'essai du Français.

Une compréhension adéquate de l'horizon interprétatif que nous voulons suggérer requiert de ne concevoir le travail d'une telle figure que comme une discipline artistique. Il faut lui attribuer aussi la propriété de l'activité du critique, de celui qui est capable de capter et en même temps de restituer ce qui est effectivement en cause lors d'un événement déterminé, du point de vue de sa signification anthropologique, c'est-à-dire, selon les termes d'un jugement de valeur sur le sens du devenir historique.

La critique s'occupe ainsi du réel comme d'un objet à mi-chemin entre l'esthétique et la morale, que le critique-peintre se doit de représenter parce

que, pour lui, la réalité n'est pas autre chose qu'un ensemble de valorisations en rapport avec son interprétation particulière. Le peintre de la vie moderne devra donc travailler avec des valeurs plutôt qu'avec des attributs ontiques. Ce qui suppose que ce peintre puisse être philosophe ou romancier, tout comme on lui reconnaît la viabilité d'être critique alors qu'il pratique la peinture ou la musique. Le caricaturiste, en donnant une figure matérielle à un système axiologique (Benjamin 1974), lequel est désormais en butte à cet « avènement du neuf » (Baudelaire 1992, 67) dont la célébration soutient la parodie, détient un rôle privilégié dans cette constellation où la neutralité ne peut plus être invoquée.

C'est cette façon de se situer face au réel qui unit les différents peintres de la modernité, Constantin Guys et Bordalo Pinheiro, même si du point de vue strictement artistique comme cela a déjà été amplement noté, ce serait Honoré Daumier, « homme généreux et artiste talentueux que nous devrions évoquer pour comprendre l'œuvre du Portugais » (Silva 2005, 47). Une certaine prise de position, une façon de mettre en perspective les relie donc, destinée à reprendre à chaque fois la question sur le sens d'un monde qui l'a en soi-même perdu, ce monde qui peut être qualifié de moderne parce que toute la structure qui soutenait la confiance dans une entité unique est entrée dans un processus de dissolution consciente. C'est un regard fait d'une trame de tensions entre esthétique et morale qui est lancé sur les hommes, l'histoire et même la nature, afin de racheter l'effervescence superficielle de la condamnation à l'insignifiant. La critique assume alors une fonction génésique et chaque éclat de rire est un tribut pour la vie possible : l'humour devient un état de grâce requis dans un univers abandonné par la grâce divine.

C'est ce que suggère précisément le dessin qu'il a intitulé « A Graça ! » (en portugais, le mot signifiant la grâce divine, la gracieuseté et le comique), un autoportrait qui témoigne de l'alacrité de celui qui se donne avec confiance à la risibilité universelle, où l'éclat de rire vaut une rédemption de ce qu'il y a de tragico-comique dans toute la vacuité mondaine qui persiste à perpétuer un sérieux métaphysique, devenu obsolète avec le cours de l'histoire (fig. 3).

Rafael Bordalo Pinheiro, simultanément caricaturiste et caricaturé dans maints autoportraits, met ainsi en évidence l'ubiquité de cette pondération critique, dans l'essence même de la caricature, en remettant en scène le geste de mise-en-abîme que Michel Foucault trouve annonciateur de la modernité chez Velázquez (Foucault 1966, 30-31), et en niant par anticipation l'idée défendue par Bergson à la recherche de la mécanique générale du rire que le comique se ridiculise rarement lui-même (Bergson 2007, 129).



Fig. 3 *A Graça*

[Voir en haute résolution \(lien\)](#)

Encore faut-il aussi distinguer la modernité de la vie moderne, que l'œuvre de son peintre est censée exprimer, et la période spécifique qu'il est tenu de représenter. Celle-ci est particulièrement nécessaire dans le cas de la caricature, dans la mesure où une grande partie de son efficacité vient de la relation qu'elle établit non seulement avec les circonstances de son contexte de production mais aussi avec la façon comment ces situations sont vécues et interprétées dans le temps. Exercice permanent de complicité avec l'actualité dans ses manifestations les plus diverses, qui deviennent comme l'a si bien vu Baudelaire des modes, à la recherche de ce qui serait un consensus critique, une espèce de divination du modèle d'évaluation pour

que l'éclat de rire moralisateur puisse devenir épidémique. La tâche du caricaturiste ne saurait ni ne voudrait d'ailleurs éviter ce rapport avec le transitoire dans ce qu'il a de plus éphémère, ce présent dont l'humoriste poursuit la contingence. Celle-là s'offre surtout comme une attitude, un ethos qui se définit par son rapport à la valeur de l'actualité et se présente comme une tâche infinie selon la suggestion de Foucault dans son texte sur les Lumières (Foucault 1984, 562-578).

L'adoption du regard du peintre de la vie moderne introduit alors une perspective complémentaire dans ce rapport événementiel, un trait de durée, en convertissant la liaison avec l'actualité dans une espèce de concret universel, toujours à reprendre lorsqu'il faut faire face aux multiples facettes de la crise qui est consécutive au paradigme de la modernité. Comme Baudelaire le synthétise : « Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire » (Baudelaire 1992, 354). Travail donc de fixation d'un type qui va s'affirmer entre la multiplicité des aspects contingents, en fonction de la répétition de gestes, d'attitudes, de figures, de situations, dans le cas du risible, que Bergson désigne comme l'effet de fantoche (Bergson, 2007, 27), distinct de la détermination traditionnelle des traits permanents d'un caractère. Pourtant, le rapport à la modernité suppose également que cette situation se réalise dans un régime d'immanence, dans une complicité cultivée avec le devenir, dans une perspective du présent et non du pérenne comme proposaient les versions métaphysiques de l'art. Celle-ci ne débouche pas sur le tracé d'un comportement totalement fixe ni sur la version cristallisée d'un modèle d'immoralité mais favorise plutôt la dialectique entre l'incarnation du type et les singularités qui diffèrent cette reprise.

Ce qui est en cause est le tracé d'un schéma d'action en rapport avec un système complexe de valeurs, souvent contradictoires, mettant en avant une régularité qui joue le rôle d'éternité et s'offre susceptible d'une appropriation subjective. Pour cela, le cas représenté est simultanément un des représentants de cette façon d'agir, de cette ritualisation d'une possibilité dans l'ordre mouvant des possibles. Il constitue ainsi la confirmation d'une formule destinée à l'itération et une version parodique d'un tel diagramme. Une des relations profondes de la satire caricaturale avec la modernité découle précisément de la façon comment celle-là met en œuvre de manière ostensive cet élément de parodie dont dépend la viabilité de conjuguer la règle avec le singulier, le commun avec le subjectif, le structurel avec la liberté. Elle le fait en associant la préfiguration de ce que les autres vont faire (Eco 1997, 5), comme l'énonce Eco sur ses propres parodies, la façon comment ils le font, et un regard mélangé de surprise et de critique sur le fait que cette articulation se vérifie à chaque fois. Si l'on prend en compte qu'un des scandales de la Modernité vient de cette dimension parodique, qui

lui appartient en propre, on comprend alors que la caricature puisse se présenter autant comme un symbole par excellence de cet état des choses que comme un processus idéal d'auto-analyse. Tout ce qui s'étale comme moderne peut passer au crible de la caricature, parce que tout est susceptible d'être caricaturé, dans la mesure où s'y manifeste l'ironie d'une existence sans substance, d'un déterminisme casuistique, d'un règne de la parodie dessinée à l'aune de la réalité, raison pour laquelle le caricaturiste a tendance à être le peintre privilégié de la modernité.

L'œuvre de Rafael Bordalo Pinheiro révèle précisément une telle consistance dans sa façon de comment il met en scène en permanence ce dispositif parodique. Ce que Júlio César Machado suppose constituer une limitation, à savoir qu'il « est difficile qu'il se moque sans que son crayon n'indique tout de suite sur le dessin, au lieu d'une physionomie générale, une certaine figure connue qui correspondait au ridiculisé, reconnaissable à ses petits défauts mais sans réaliser parfois le type absolu, l'idéal de cette caricature » (Pinheiro 1876, 29), nous témoigne, en retour, de cette recherche de l'équilibre entre le présent et le durable que nous venons de caractériser.

D'un côté, son œuvre dénote une aptitude notable, presque photographique, d'être au cœur de l'événement, en saisissant son contour avec une lucidité rare. Et l'on peut supposer qu'une bonne partie de sa vitalité provient de ce que, dans cette exposition du quotidien, il arrive à introduire une autre ligne temporelle qui, en passant outre son époque, rencontre aussi la nôtre. Ce rire que l'on ne peut éviter éclate probablement du partage secret et infantile d'une même impudeur. Celle-ci est devenue désormais admissible autant par le flou dans la frontière entre le public et le privé, que la modernité a introduit, que par l'autonomisation relative de l'esthétique, que l'intervention du comique dans toutes les circonstances a permis, faisant ainsi de l'irresponsabilité de l'art l'arme par excellence de la critique.

D'un autre côté, il nous fait signe avec l'idéation du type, sous la forme que nous avons décrite, c'est-à-dire, comme l'émergence d'un principe d'action projetable au-delà des conditions particulières où la figure est représentée à partir de ses idiosyncrasies. C'est ainsi que, par exemple, la satire de l'*Ultimatum* (fig. 4), par le dessin de la carte du nouveau jeu des forces politiques, offre en même temps la ridiculisation de cet événement historique et la prévision d'un fond prédateur du cynisme proverbial de la diplomatie, susceptible de se reproduire pour l'essentiel dans tous les traités internationaux, même s'il se trouve parodié de façon spécifique dans chacun d'eux. Si notre rire traduit une certaine surprise par le fonctionnement régulier de cette mécanique, ce sentiment que finalement rien n'a changé, il permet également d'exprimer une certaine nervosité avec l'inventivité

parodique par la prise de conscience que la distanciation ironique favorise autant la critique que l'accommodement.

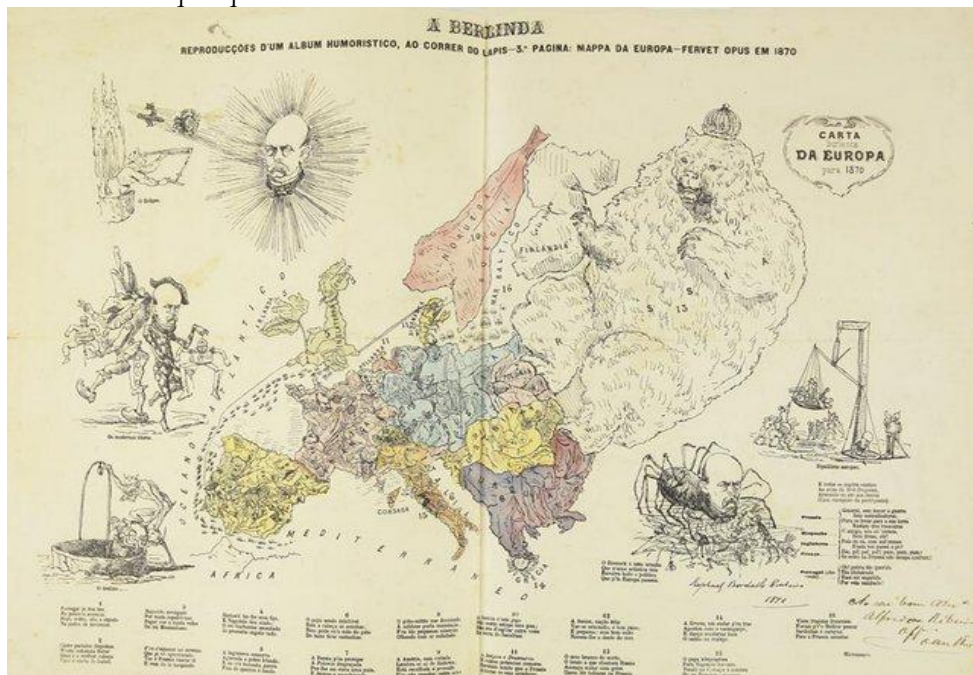


Fig. 4 – *Mapa*
[Voir en haute résolution \(lien\)](#)

La typification du chaos potentiel du monde moderne, en fonction d'une logique du comique, apparaît donc comme une façon de rendre la Modernité habitable par la réduction du mal-être civilisationnel qui lui est intrinsèque. Ayant accès au manuel des modes d'agir modernes, la tâche de la critique, aussi sérieuse qu'elle s'avère, se voit accompagner d'un rire moqueur qui devient thérapeutique. Dans ce sens, il y a une dimension profonde de ministère de la caricature, entre soulèvement et réconciliation, dont il s'aperçoit, en revenant du Brésil, et transforme en bannière dans la « Dédicace » de l'album *No Lazareto de Lisboa* : « être utile tout en s'amusant » (Pinheiro 1881). Continuité d'une pratique dont l'efficacité dépend de la commensurabilité des contextes qui se trouve assurée parce que nous tous sommes sous l'effet de cette interrogation partagée sur le sens et la valeur de la modernité.

Enfin, Bordalo incite à une certaine façon de percevoir. Celle-ci est totalement associée à la compréhension de ce qui constitue le moderne de la modernité. Il l'accomplit par deux gestes. D'un côté, il récré un univers complet, ni réel ni fictionnel parce qu'il est en même temps réel et fictionnel, que nous devons assumer comme nôtre. D'un autre côté, il

procède à la saturation axiologique des personnages, des gestes, des décors, des événements, qui force l'exercice critique en vertu de l'impossibilité d'une attitude neutre ou d'un jugement rapide. Effet paradoxal que celui de susciter une certaine rigueur du regard par le biais de la suggestion d'une liberté illimitée d'opinion. Faut-il donc penser que nous rions spontanément même lorsque les personnages et les événements sont déjà remisés au musée de l'histoire et qu'ils nous obligent au sérieux d'une recherche érudite pour les éclairer car nous sommes complices d'un même type de regard sur le réel ? Un regard fait du mélange de celui propre à l'enfant et au convalescent, innocent et plein d'espoir, que Baudelaire attribue au peintre de la vie moderne (Baudelaire 1992, 351), avec un autre, diabolique, de folie et de démesure, que l'auteur renvoyait à l'origine de la comédie (Baudelaire 1992, 192) (combinaison qui semblait toute faite pour caractériser directement Bordalo !). S'y mêle aussi, à part entière, une attitude qui traduit le collage inéluctable au présent, cette espèce de pêché de la modernité – et donc mal vue en dehors de l'*ethos* moderne –, la curiosité que Baudelaire place à la base du génie de Guys et qui, chez lui, deviendra « une passion fatale, irrésistible » (Baudelaire 1992, 350). Un état d'esprit, par conséquent, entre la critique et l'aliénation, la censure et la complicité, l'étonnement et la compassion, qui transforme chacun de nous en co-peintres de la Modernité.

Baudelaire appelait cette qualité plus générale du peintre de la vie moderne, la mondanité, en la distinguant de la simple technicité artistique. C'est ainsi qu'en rapportant sa rencontre avec Guys, il écrivait : « Lorsqu'enfin je le trouvai, je vis tout d'abord que je n'avais pas affaire précisément à un *artiste*, mais plutôt à un *homme du monde*. Entendez ici, je vous prie, le mot *artiste* dans un sens très restreint, et le mot *homme du monde* dans un sens très étendu. *Homme du monde*, c'est-à-dire homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages ; *artiste*, c'est-à-dire spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à la glèbe » (Baudelaire 1992, 349).

On peut remarquer que la contradiction n'apparaît pas par la négation de la dimension artistique de cet homme appelé à plonger dans la mondanité pour en faire le portrait, bien au contraire, car seul un véritable artiste, en accord avec la nouvelle esthétique, réussira à être à la hauteur de la tâche de peindre la modernité. Elle advient avec l'opposition entre liberté et servilité, c'est-à-dire entre la puissance caméléonienne de pouvoir être tout, de sentir tout, pour pouvoir comprendre à chaque instant un principe inusité de signification, et la sujétion à un canon spécifique avec les limites qu'il impose. Plongé dans le monde qu'il veut traduire artistiquement par de nouvelles formes d'art, par une déambulation empathique dans les méandres existentiels de l'espace urbain, destiné à remplacer progressivement et inexorablement la Nature, le peintre de la vie moderne se révèle, sous cet aspect, par trois caractéristiques fondamentales.

En premier, il manifeste une compréhension claire du phénomène moderne de la massification, qui affecte la totalité des relations qui constituent la vie moderne elle-même, et c'est donc dans la foule et non dans l'individualité nobiliaire qu'il trouve son véritable aliment pour son intervention. Baudelaire décrivait cet effet de la façon suivante : « Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un Kaléidoscope doué de conscience (...). C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instante le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive » (Baudelaire 1992, 352).

Alors comment ne pas voir dans la pléthore de personnages, de types, de situations, dessinés par Rafael Bordalo Pinheiro, une manifestation claire de cet effet rendu possible de façon délibérée par l'entretien de la même vie sociale de cette Bourgeoisie, qu'il critique autant qu'il en fait partie ? Mais aussi, comment ne pas le retrouver dans la pratique de ce que Herbert Spencer, dans l'essai intitulé «The Physiology of Laughter», désigne comme l'« incongruité descendante », cette aptitude qui force le rire « alors que la conscience est transférée de façon inattendue des grandes choses vers de petites choses » (Spencer 1966, 307), c'est-à-dire, vers toute cette panoplie de caprices individuels ou collectifs, avec lesquels Bordalo représente un monde dominé par la médiocrité, et dans cette mesure, ouvert à la démocratisation de la raillerie ? Ou dans l'application du principe exprimé par Bergson que le rire doit rester dans « une moyenne de l'humanité » (Bergson 2007, 130) ? La figure iconoclaste de *Zé-povinho*, le Souverain de ce royaume de la médiocrité en serait alors ce symbole d'une tension constitutive de la modernité (fig. 5).



Fig. 5 - *O Rol dos Santos Reis*
[Voir en haute résolution \(lien\)](#)

D'une part, tension entre l'authenticité du bon sauvage (qui, dans le personnage lui-même y est déjà mise en question, autant par des traits moraux douteux que par son appartenance à l'univers cosmopolite auquel il s'oppose) et la dégradation de l'humain dans le mouvement du progrès urbain (compensée cependant par la myriade de plaisirs qu'il rend disponible). D'autre part, tension entre tradition foncière et modernité espérée, en référence précisément à l'idéalisation de l'être moderne qui, créée par un peintre de la modernité, serait destinée à nous interpeller sur le sens des idiosyncrasies nationales.

La deuxième manifestation du peintre de la vie moderne, traduisant le phénomène de dissémination de l'esthétique dans la modernité, consiste dans la pratique des processus artistiques les plus variés. En pensant à Guys, Baudelaire lui prêtait « la peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie » (Baudelaire 1992, 359). Nous pouvons d'abord la supposer chez Bordalo Pinheiro comme le fruit d'une exubérance non retenue, d'une urgence de tout essayer, au service de la dignification de la vie domestique par la voie de l'humour, dernier refuge de l'homme moderne, relégué dans les petits plaisirs des *huis clos* bourgeois après un désenchantement pour les grands récits de la politique et de la religion. Dans cette démultiplication des genres, dans laquelle il garde de façon cohérente un *parti pris* pour ceux que la convention a rendus mineurs dans chaque domaine – la caricature, la littérature de *cordel*, la bande dessinée, l'illustration, la gravure, la céramique -, nous ne pouvons pas voir qu'une envie d'une dénonciation de la « Grande Cochonne » (fig. 6), la politique où se groinfrent les politiciens, ou du « Grand Chien », le royaume de l'avarice insatiable de la finance, bestiaire publié dans *A Paródia*. Il nous faut aussi y reconnaître cette liturgie d'une certaine folie dans le quotidien, une aliénation minimale partagée par toutes les couches sociales qui nous permet de les supporter, même avec leur mesquinerie.



I—A Política: a Grande Porca

Fig. 6 - *A Grande Porca*

[Voir en haute résolution \(lien\)](#)

Un tel déplacement garde toute sa pertinence pour nous, en bons modernes que nous semblons encore être, forcés de rechercher dans les affinités électives qui se constituent localement, et dans les objets utilitaires qui nous entourent, le sens de l'existence que les grandes causes insistent à nous cacher. Et si nous avons acquis une résistance à l'effet de *shock*, dont Baudelaire attendait tant et que plusieurs productions de Bordalo Pinheiro ne cessent de provoquer, nous sentons toujours un optimisme renouvelé avec la possibilité de posséder, sortis de l'usine de céramique de Caldas da Rainha, une nature morte dans un plat (fig. 7), de se réchauffer l'âme avec un thé servi directement de la tête d'un policier anglais ou bu dans les feuilles d'un chou ou d'avoir sous la main le bras d'honneur que, dans notre intimité, nous faisons constamment.



Fig. 7 – *Cerâmica*

[Voir en haute résolution \(lien\)](#)

Finalement - le troisième aspect -, l'immédiation de ce processus d'immersion dans le quotidien commun et de l'osmose avec les rythmes de son pouls est compensée par l'interposition de la mémoire, réceptacle vorace des impressions, pour devenir la source de toute l'expression qui va suivre. Baudelaire considérait que le travail du peintre de la vie moderne avait comme base non pas une prise sur le naturel, typique du paradigme imitatif, mais un jeu productif mené à terme dans et par la mémoire qui, en bonne analyse, est la condition minimale pour que le moi fasse valoir le poids de sa subjectivité dans la traduction esthétique du vécu. En outre : « Il s'établit alors un duel entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire qui a pris l'habitude d'absorber vivement la couleur générale et la silhouette, l'arabesque du contour » (Baudelaire 1992, 358). Deux conséquences majeures résultent de cette position : toute expression artistique moderne est signée et une telle signature reflète l'appartenance du peintre à la modernité qu'il veut comprendre car de cet être moderne fait

partie cette marque du moi qui est collée à tout ce qui fait l'homme. Le peintre de la vie moderne se trouve libéré de la grille millénaire de la mimesis reposant sur la représentation perceptive vu que la réalité qui lui revient de restituer n'a pas la consistance d'un être substantif mais la complexité d'une partition dont la création lui revient aussi. Ainsi, son travail réside dans un effort de description, un trait pouvant retenir toute une section du monde, une simple allusion devant contenir un cumul d'informations à décoder.

Ces deux caractéristiques se retrouvent clairement présentes dans l'œuvre de Rafael Bordalo Pinheiro. Dès lors, parce qu'elle ne peut être que de lui, saturée de cette subjectivité autant par la façon particulière de voir les choses que par la quantité d'effets que signalent l'omniprésence du moi. Aussi, pour mettre en évidence l'excellente pratique de cet art du schéma, à laquelle nous avons déjà fait allusion à propos de la typification, qui différencie si bien la caricature moderne des précédentes, en réussissant le maximum d'impact avec le minimum de moyens. L'« ivresse du rire » provoquée par ce « vertige de l'hyperbole » (Baudelaire 1992, 199), qui accompagne tout caricaturiste dans la mesure où celui-ci aspire à être un peintre de la modernité, devient une force d'économie des ressources, une espèce d'ascèse de l'expressivité, qui se rapproche du stoïcisme austère du *dandy*, ce « dernier éclat d'héroïsme dans les décadences » (Baudelaire 1992, 371), et essaie d'empêcher, *in extremis*, la décadence de l'art lui-même. João Cotrim nous rapporte le témoignage de cet exercice de la part de Bordalo publié par José Ramalho Ortigão (1836-1915), son collaborateur à plusieurs reprises: « Ainsi, mentalement conçu, le portrait était dans sa mémoire une espèce d'acquisition fœtale, un embryon indestructible, un être auquel, à la première évocation de sa volonté, il donnait la vie par la pointe d'un crayon ou d'une plume sur une feuille de papier. La créature apparaissait au hasard de la naissance, debout, de dos, de profil » (Cotrim 2005, 83-84)⁶. Il faut donc reconnaître que, dans l'excellence avec laquelle il a géré l'indéfinition propre de ce schématisme tout en admettant son comblement par les délires les plus divers, Bordalo Pinheiro aurait laissé un espace ouvert pour que nous puissions aussi y laisser figurer les nôtres.

Mais il y a une autre déduction de ce *tirer par la mémoire*, que Bordalo explore jusqu'à l'extrême : la production d'un imaginaire particulier. Ces figures si souvent confinées à un rôle mineur dans la réalité locale où elles apparaissent, en sortant de la mémoire, ces situations en vérité liées à des facteurs circonstanciels, en étant remémorées, portent déjà en elles le trait de l'imagination qui en fait des icônes d'un imaginaire collectif. C'est que cette mémoire productive possède une rhétorique appropriée pour transfigurer le réel, sans cesser de le figurer, qui le qualifie par l'introduction d'une propriété, physique ou morale, qui le détache et le magnifie. Hyperbole, amplification, personnification, métabole, allégorie, analogie,

antithèse, paradoxe, anacoluthie, ironie constituent certains des processus que nous sommes habitués à trouver dans le discours et dans le récit mais qui apparaissent ici dans la construction de l'image alors que celle-ci se veut en même temps saturée de message et d'imagination (fig. 8).

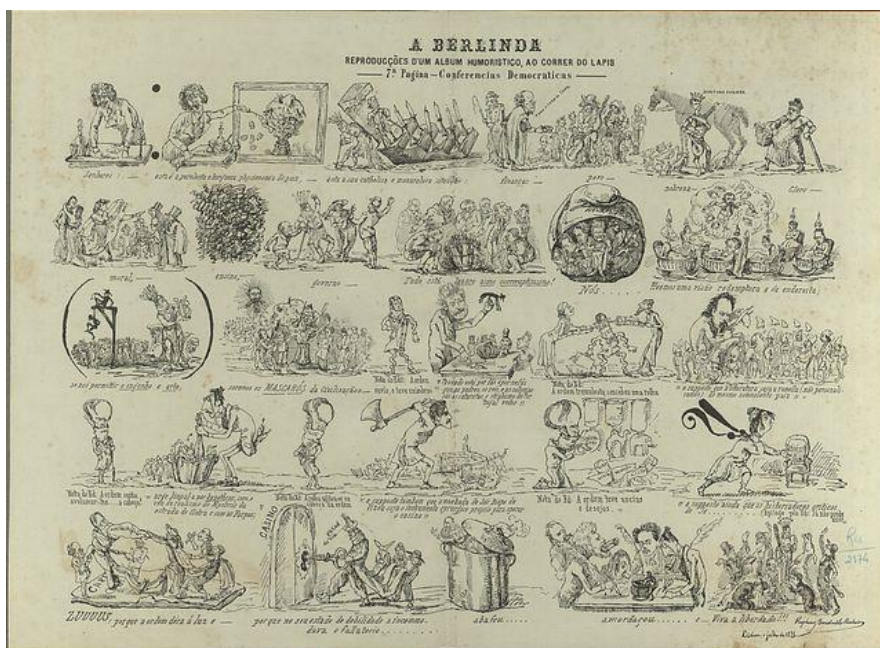


Fig. 8 - *Ao correr do Lápis*
[Voir en haute résolution \(lien\)](#)

Ainsi, est-il possible de transposer vers la caractérisation de l'univers de Bordalo Pinheiro ce que Baudelaire écrit sur les meilleures trouvailles comiques d'Hoffmann : « c'est à croire qu'on a affaire à un physiologiste ou à un médecin de fous des plus profonds, et qui s'amuserait à revêtir cette profonde science de formes poétiques, comme un savant qui parlerait par apologues et paraboles » (Baudelaire 1992, 202). Mais il faudrait rajouter pour l'œuvre du Portugais qu'il y a une complicité dans la folie qui, sans préjudice de l'intention moralisatrice et thérapeutique, la délivre de la tentation du moralisme. De même, s'y trouve une intentionnalité narrative qui indique une aspiration balzacienne en se constituant comme une comédie humaine, plutôt que comme l'un de ses compléments, comme Baudelaire le supposait à propos de Daumier (Baudelaire 1992, 347). Y serait-il parvenu ? En partie, sûrement. Mais ce qu'il n'a pas négligé c'est le dessin d'un imaginaire national tout structuré par la tension indépassable, à l'époque comme aujourd'hui, entre la base d'une idiosyncrasie séculière, une

volonté d'être moderne et un sentiment d'incapacité à l'être véritablement. C'est par ce biais de tensions qu'il choque nos grandeurs et nos misères.

Dans son essai *De l'essence du rire*, Baudelaire insiste sur la dépendance du rire à un sentiment de supériorité de celui qui rit de l'objet risible (Baudelaire 1992, 190). Il écrit : « C'est là le point de départ : *moi* je ne tombe pas; *moi*, je marche droit; *moi*, mon pied est ferme et assuré » (Baudelaire 1992, 191). Dans cette psychologie individuelle, il trouve également la base d'une suggestion d'une espèce de loi de l'histoire selon laquelle il y aurait une corrélation directe entre le progrès de la modernité et l'augmentation des motifs pour rire (Baudelaire 1992, 193). Idée qui est vérifiable dans l'essentiel bien qu'elle soit entourée par un système de raisons esthétiques, sociales, ethniques, difficilement acceptable, ce qui expliquerait que cet aspect de distinction morale et sociale du rire finisse par l'emporter sur la critique même lorsque celle-ci essaye de contrebalancer son unilatéralité. C'est ainsi, par exemple, pour Eugène Dupréel dans un fameux article sur la dimension sociologique du rire dans lequel il propose qu'à côté du rire d'exclusion, pour lequel « tantôt un groupe tient à l'écart un individu sans plus, tantôt c'est un autre groupe comme tel, dont le groupe se moque par son rire d'exclusion ou dont il s'isole lui-même » (Dupréel 1949, 49), on reconnaisse le rire d'accueil, compris comme « la manifestation d'une communion dans un groupe » (Dupréel 1949, 45). En vérité, l'introduction de ce binôme suppose l'identification entre le rire et la joie, que Baudelaire tient vraiment à différencier, en opposant la simplicité du premier à la duplicité de la deuxième (Baudelaire 1992, 194). Pourtant le poids que le rire d'exclusion détient dans le texte de Dupréel, lequel est d'ailleurs obligé de concéder que « le rire caractéristique, complet, ne va pas, semble-t-il, sans cet élément de joie maligne » (Dupréel 1949, 46), finit d'une certaine façon par donner raison à Baudelaire.

Dans l'œuvre de Bordalo Pinheiro, les mécanismes de ce rire d'exclusion sont bien patents, par exemple, dans l'opposition constante de groupes à l'intérieur d'une même classe - intellectuels, artistes et politiciens qui assument des positions antagoniques dans le même espace public -, ou de classes différentes, comme dans le cas du rejet mutuel du peuple par le dédain oppresseur de la bourgeoisie et de celle-ci par la méfiance insolente de celui-là. De même, la supériorité du point de vue moral qui assiste à la dénonciation railleuse paraît inégalable, recherchant à son tour à produire la réprobation de la part de ses spectateurs ou de ses lecteurs. De façon constante, Bordalo Pinheiro pratique, une fois encore avec notoriété, ce que Dupréel va théoriser avec le dispositif privilégié du rire : « *La chose qui fait rire*, c'est ce qui rend sensible l'exclusion relative de l'individu dont on rit et par là même laisse à chacun le sentiment que le groupe se reforme sur cette exclusion » (Dupréel 1992, 46). La variété de processus, de profils visés, de

perspectives, favorise sans aucun doute la reproduction de cet effet qui reste à la base, faut-il le rappeler, de notre humour.

Cependant, un troisième agencement est à l'œuvre chez Bordalo qui s'avère une condition tout aussi décisive pour que nous continuions à nous revoir dans son univers, au-delà de cette pratique habile du dispositif de la satire. Dès lors, en consonance avec le sens de la modernité, il déplace la moralité vers l'espace public, cet espace éminemment social et politique, « ces longues galeries du *high life* et du *low life* » (Baudelaire 1992, 382), et laisse à l'abri les questions privées et les vices les plus intimes. La Préface d'*O António Maria* déclare cette réserve pudique de façon spirituelle sous la forme d'une instruction pour d'éventuels collaborateurs : « Je ne leur impose que la seule condition de se donner le travail d'être comme on doit l'être devant une dame et, surtout – c'est-ce qu'António, *le juste*, et Maria, *l'immaculée*, leur recommandent – qu'ils aient un peu d'humour » (Pinheiro 1879, 1). Ce qui en émerge est la centralité de l'opinion publique, véritable chef d'orchestre de la tragicomédie contemporaine, pour juger les actions, non à une condamnation bigote de l'être intime des acteurs, mais en définissant une nouvelle relation de pure extériorité entre des expressions et des convictions. Celles-ci deviennent en conséquence comme des symboles d'une substantialité évanescence et peuvent fonctionner en régime d'alternance, le critiqué d'aujourd'hui pouvant se convertir en critique de demain. D'un autre côté, il faut reconnaître que cet univers, profondément marqué par les structures modernes de la distinction basées sur la dialectique entre le matériel et le symbolique, est également traversé par le sentiment d'une espèce d'universalité du ridicule et du grotesque, une forme de bêtise généralisée, que les bals et pièces de théâtre successifs représentés par Bordalo figurent, tels les bals de fous des asiles (Quétel 2012, 339), et qui, tôt ou tard, convertit le rieur en risible.

Or, cette mise-en-scène, constamment présente dans la production de Rafael Bordalo Pinheiro, présuppose une forme de rire que nous sommes portés à désigner comme un rire de réconfort. Il ne s'agit pas de récupérer d'une autre façon le rire d'accueil lequel, comme celui d'exclusion, dépend encore du processus général de la distinction et de la reproduction sociales, et s'inscrit dans une logique plutôt centripète de frontières, mais de concevoir une espèce de risibilité, tendanciellement universelle, une démocratie du comique qui n'a donc pas un objectif défini, car il est présent chez chacun de nous et parce qu'il intervient sur un plan existentiel qui est au-delà du bien et du mal, des différences sociales et des errements politiques. Ce que le rire de réconfort indique est une relation privilégiée à cet univers qui est celui de la modernité, où, comme nous l'avons défendu, l'humour ne constitue pas une possibilité mais une nécessité. Une telle pratique autour de l'insoutenable légèreté de l'être moderne en conflit permanent avec les idiosyncrasies locales finit alors par s'avérer dans sa

singularité artistique une façon par excellence d'achever le dessein du peintre de la vie moderne.

Cette finalité constructive sinon vraiment pédagogique, porteuse d'utopie, est d'ailleurs doublement recherchée autant par l'attitude critique, du moment où celle-ci constitue la seule qui a une densité suffisante pour fonctionner avec un type d'expérience dont la signification s'offre dans la seule immanence, que par l'*ethos* moderne qui trouve dans le rire une des facettes de sa tragédie, celle d'exister sans d'autres dieux que ceux produits par l'humanité elle-même. Ainsi Bordalo Pinheiro aura été conscient que la responsabilité qui revient au caricaturiste moderne, si celui-ci tient à résister à l'érosion du temps, ne s'épuise pas dans la ridiculisation ou dans l'exagération d'un tic ou d'un cliché à la mode mais suppose également qu'il doive rendre visible ce qui pousse au rire dans le risible, décrivant ainsi la qualité d'un monde où le rire est la meilleure attitude, la seule qui soit cohérente face à l'absence de sagesse des humains. Faudrait-il donc reconnaître ce rire de réconfort, qui parvient jusqu'à nous, comme un trait universel de notre propre modernité, un des secrets de la longévité de son art ? Ce dispositif principal qui nous force à continuer à rire avec lui, même lorsque les motifs pour le rire d'exclusion ou d'accueil à l'origine de la moquerie sont déjà devenus opaques ou anachroniques ?

Or, c'est exactement pour cet effet que l'artiste doit dépasser la simple représentation du réel qui l'entoure, selon un ordre taxinomique déterminé par la spatialité, reposant sur la rigidité de types prédéfinis, pour devenir l'expression vive de la temporalité, mettant en scène une grande comédie des temps modernes qui est la modernité elle-même. En ce sens, Baudelaire suggère avec justesse que « la pantomime est l'épuration de la comédie ; c'en est l'essence ; c'est l'élément pur, dégagé et concentré » (Baudelaire 1992, 200). Et c'est cette dramaturgie d'une gestualité expressive, dynamique, rapide, vorace, inconséquente, qui apparaît clairement dans l'œuvre de Rafael Bordalo Pinheiro, favorisée, parmi tant d'autres procédés, par le recours à la succession caractéristique du feuilleton ou de la bande dessinée, dont il a été le précurseur au Portugal⁷. C'est par ce moyen qu'il satirise le voyage que Pierre II, dernier empereur du Brésil, venait de faire l'année précédente (fig. 9). Dans ce récit visuel se succèdent les interactions entre cet oxymore vivant, la figure de l'Empereur futile et bavard, déguisé en démocrate, qui part à la recherche de nouveaux auditoires, et les différentes instances qui représentent les locaux là où il passe, toujours prêts à l'accueillir avec pompe et circonstance. Dans l'accomplissement d'une telle farce les Portugais se montrent insurpassables. Leur enthousiasme se révèle au fur et à mesure de l'hypocrisie d'une nation traumatisée par l'indépendance de l'ex-colonie. Ici aussi, on sent l'incrustation de la contradiction de fond du régime démocratique en bâtisse, symbolisé par le type des périples politiques, menés par ces grandes figures qui acquièrent

rapidement une patine d'attitude démocratique pour consolider leur pouvoir, et finissent par être reçus comme les représentants véritables des peuples. Phénomène qui s'avère intarissable, comme l'actuelle progression des populismes nous le montre.

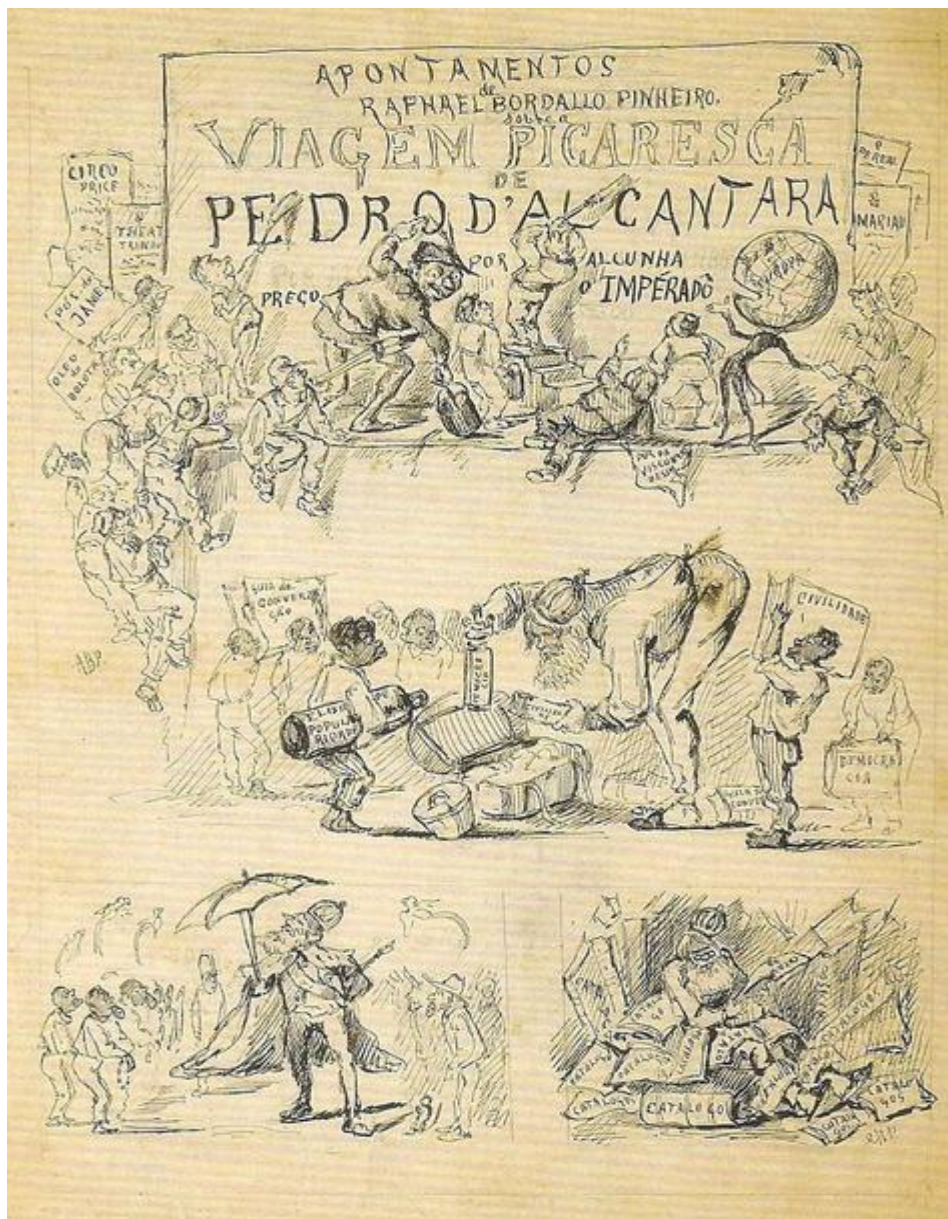


Fig. 9 - *Viagem Picaresca*
[Voir en haute résolution \(lien\)](#)

La vie moderne comme nous, Portugais, nous pouvons la vivre, avec le mode d'emploi pour rire de nous-mêmes, est certainement des grands legs de Rafael Bordalo Pinheiro. Mais, il nous semble qu'il n'aurait pas réussi à nous le transmettre s'il n'avait pas cherché à devenir le peintre de la vie moderne, comme nous l'avons soutenu dans cet essai. C'est grâce à une telle condition, par laquelle il dépasse le rapport direct au local et au circonstanciel, qu'il a fini par sauter de la reproduction à la création en contribuant de façon inventive à la construction de l'imaginaire qu'il représentait et en traçant, dans toute leur théâtralité, les modalités de cette volonté d'être moderne avec laquelle nous nous débattons encore. Nous continuons donc à partager la même actualité et il reste par là même notre contemporain.



Fig. 10 – Bras d'honneur
[Voir en haute resolution \(lien\)](#)

Notes

¹ Ce texte a été publié en trois fascicules dans le *Figaro* des 26 et 29 novembre et du 3 décembre 1863.

² Fabrication qui a reçu quatre médailles d'or internationales à l'Exposition Universelle de Paris (1889) où il a été chargé de la décoration du Pavillon du Portugal, une médaille d'argent à l'Exposition de Faïences de l'Exposition colombienne de Madrid où il a aussi

collaboré à la décoration du Pavillon du Portugal, à l'Exposition Universelle d'Anvers (1894) et l'Exposition Universelle de St Louis aux États-Unis (1904).

³ *O Calcanhar de Achilles – Álbum de Caricaturas*, *O Binóculo* (1870), *A Berlinda* (1870-71), *A Lanterna Mágica* (1875), *O Mosquito* (1876-1877), *Psit* (1877), *O Besouro* (1878-1879 (fruit de son séjour de quatre ans à Rio de Janeiro), *O António Maria* (1879-1885, 1891-1898), *O Álbum de Glórias* (1880-1902), *Pontos nos ii* (1885-1891), *A Paródia* (1900-1902).

⁴ Une revue de grand succès dont le titre fait allusion au Président du Conseil des Ministres, António Maria Fontes Pereira de Melo (1819-1887), figure dominante du panorama politique de la seconde moitié du siècle.

⁵ La *Régénération* est une période de stabilité politique qui débute en 1851 et qui dure jusqu'en 1868, pendant laquelle sont mises en place plusieurs actions importantes visant la modernisation sociale, culturelle et économique du Portugal en accord avec l'image que l'on se faisait du développement des pays les plus industrialisés, notamment la France et l'Angleterre. Ce fut cependant un temps de contrastes dans tous les domaines. L'investissement dans les travaux publics, les nouvelles technologies, l'enseignement et la recherche a produit des résultats mitigés, que l'apparition d'une classe moyenne, l'essor des activités artistiques et la constitution d'une opinion publique plus intervenante ont momentanément doré. Le jeu des contradictions internes de cette société dont les élites bourgeoises rêvent d'anoblissement, les gestes d'apparat sont pris pour des mesures effectives et les asymétries entre couches et régions ne cessent d'augmenter - faut-il le dire ? -, « se prête extraordinairement au rire » (Silva 2205, 43).

⁶ José Duarte Ramalho Ortigão, “Os retratos de Rafael Bordalo Pinheiro, Carta a seu filho Manuel Gustavo”, *A Paródia*, n.º 107, 10 février 1905, *apud* João Cotrim, *art. cit.*, p. 83-84.

⁷ Il s'agit de la bande dessinée portant le titre de *Apontamentos de Rafael Bordalo Pinheiro sobre a Picaresca Viagem do Imperador do Brasil [anagramme de Brasil] pela Europa*, 16 pages, publiées à Lisbonne en 1872.

References

- Baudelaire, Charles. 1992. *Critique d'art suivi de Critique musicale*. Paris: Gallimard.
- Benjamin, Walter. 1974. *Gesammelte Schriften*, Bd.1, Teil 2. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp.
- Bergson, Henri. 2007. *Le rire, Essai sur la signification du comique*. Paris: Puf.
- Cotrim, João. 2005. «Espinho Cravado» In *Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro*, 63-91. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Dupréel, Eugène, 1949. « Le problème sociologique du rire » In *Essais pluralistes*, 27-69. Paris : Puf.
- Eco, Umberto. 1997. *Comment voyager avec un saumon*. Paris : Le Livre de poche.
- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel. 1984. « Qu'est-ce que les Lumières ? » In *Dits et écrits IV*, 562-578. Paris: Gallimard.
- França, José-Augusto. 1976. *Raphael Bordalo Pinheiro, Caricaturista Político*. Lisboa: Terra Livre.
- França, José-Augusto. 2005. «O Zé Povinho, Sempre o Mesmo». In *Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro*, 120-149. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Habermas, Jürgen. 1981. « La modernité: un projet inachevé » In *Critique*, n.º 413, oct. 1981, 950-967. Paris: Minuit.
- Pinheiro, Rafael Bordalo. 1870. *O Binóculo: Hebdomadário de caricaturas, Espectáculos e Litteraturas*. Lisboa: Typographia Portuguesa.
- Pinheiro, Rafael Bordalo. 1876. *Album de Caricaturas, Phrases e Anexins da Lingua Portuguesa*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira.
- Pinheiro, Rafael Bordalo. 1879. *O António Maria*, vol. 1. Lisboa: Typographia A Editora.

Pinheiro, Rafael Bordalo. 1881. *No Lazareto de Lisboa*. Lisboa: Empreza Litteraria Luso-Brazileira – Editora.

Quétel, Claude. 2012. *Histoire de la Folie de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Tallandier.

Silva, Raquel Henriques. 2005. «Desenhar para Rir: a Burguesia ao Espelho» In *Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro*, 26-53. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

Spencer, Herbert. 1966. *Essays on Education and Kindred Subjects*. London : Dent & Sons.