



Revue Française de Civilisation Britannique

French Journal of British Studies

XIII-4 | 2006

Art et nation en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle

Satire graphique et enracinement national : le dessin de presse britannique

Graphic Satire and National Roots: the British Cartoon

Gilbert Millat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rfcb/1647>

DOI : 10.4000/rfcb.1647

ISSN : 2429-4373

Éditeur

CRECIB - Centre de recherche et d'études en civilisation britannique

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2006

ISSN : 0248-9015

Référence électronique

Gilbert Millat, « Satire graphique et enracinement national : le dessin de presse britannique », *Revue Française de Civilisation Britannique* [En ligne], XIII-4 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rfcb/1647> ; DOI : 10.4000/rfcb.1647

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.



Revue française de civilisation britannique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Satire graphique et enracinement national : le dessin de presse britannique

Graphic Satire and National Roots: the British Cartoon

Gilbert Millat

- 1 Il y a peu encore, le dessin de presse, cet hybride d'image et de texte, était orphelin. Sa dimension graphique déconcertait historiens et politistes, son contenu textuel le discréditait aux yeux des spécialistes d'histoire de l'art. Il était au patrimoine du Royaume-Uni ce que les chanteurs de rues sont aux divas¹. Il semble que cet ingrédient séculaire de la presse soit actuellement entré dans une phase d'institutionnalisation. Le statut des dessinateurs actuels contraste avec l'image des parias à la réputation sulfureuse du XVIII^e siècle. Quand elles ne sombraient pas dans les oubliettes de l'histoire des représentations, leurs œuvres étaient reléguées aux marges de la culture visuelle britannique.
- 2 Depuis des lustres, un souci de conservation animait des collectionneurs privés. À partir de 1988, le *Cartoon Art Trust* ambitionne notamment de lui conférer la dignité d'un objet de musée où ses nombreuses collections trouveraient place et où des expositions pourraient, en outre, se tenir². Des institutions, telles que la *Punch Library*, en réalisent l'archivage partiel. Artistes et périodiques avaient d'ailleurs songé à pérenniser les dessins de presse en les réunissant dans des recueils³. Ils accédaient ainsi aux bibliothèques et échappaient du même coup à la fragilité du papier journal bien avant que l'on entreprenne de microfilmer les organes de presse. Mais surtout, la création du *Centre for the Study of Cartoon and Caricature* de l'Université du Kent à Canterbury, en 1975, marque la volonté de certains historiens d'arracher dessins publiés et œuvres originales à l'éphémère⁴. Le cartoon possédait son port d'attache : une institution susceptible de recueillir les collections errantes et d'en assurer la conservation et la diffusion, un lieu où les chercheurs disposent d'un fonds unique, de surcroît disponible sur internet grâce à une base de données qui comporte d'ores et déjà plus de 100 000 références⁵. Cet outil, unique en son genre, s'enrichit sans cesse de nouveaux dessins. Plus récemment, la

création de la *Political Cartoon Society*, en 2001, confirme l'intérêt croissant pour le dessin de presse. Son fondateur, Timothy S. Benson organise des expositions et contribue à la notoriété des dessinateurs⁶. Ainsi David Low eut-il, en 2002, l'honneur posthume d'une rétrospective installée à *Westminster Hall*, dans l'enceinte du Parlement, un lieu dont il sera à nouveau question ci-après⁷. Après avoir considéré la généalogie de l'art du *cartoon*, en s'attachant en particulier à l'œuvre de John Leech qui lui tient lieu d'acte de naissance, le présent article s'interrogera sur la prégnance des emblèmes nationaux dans ce mode de communication graphique.

Aux sources du dessin de presse britannique

- 3 Depuis 1841, date de sa création, chaque livraison hebdomadaire de *Punch Magazine*, l'homologue londonien du *Charivari*, propose de nombreuses illustrations et deux dessins qui commentent l'actualité politique sur une page entière⁸. Le sommaire présente les premières comme des *pictures and sketches*. On qualifie, temporairement, les seconds de *political sketches*, de *pencillings* puis, définitivement, de *cartoons* à dater de 1843, lorsqu'une œuvre de John Leech, intitulée *Substance and Shadow* porte, dans sa partie supérieure, la mention 'cartoon n° 1'. Cinq semaines plus tard, la précision est devenue superflue⁹. Le mot est entré dans la langue anglaise. Le dessin de presse est né¹⁰.
- 4 Le type de satire graphique dont cet art peut être considéré comme l'héritier légitime prend naissance au siècle précédent. Il se situe au confluent de deux ascendances. À la caricature baroque inventée en Italie se joint la tradition allemande et hollandaise de la gravure symbolique issue de la Réforme. Laissons la parole à Laurent Gervereau :

Ce sont les Britanniques qui lient les deux traditions au XVIII^e siècle. William Hogarth s'attache surtout à la critique des mœurs, comme, par certains côtés plus tard, Rowlandson. James Gillray et George Cruikshank se concentrent, eux, sur la satire politique en combinant des scènes symboliques avec de la caricature ad hominem¹¹.
- 5 On désigne alors de l'appellation générique 'caricature' des gravures, que l'on acquiert dans les boutiques spécialisées des marchands-éditeurs, notamment à Londres¹². À partir de 1820, journaux et pamphlets comportent des xylographies à caractère politique et causent la perte des boutiques d'art traditionnelles. Historiens et civilisationnistes ont souligné la continuité entre la fin du XVIII^e et le XX^e siècle, à l'image de William Feaver et de Michel Jouve¹³. De David Low à Steve Bell, les dessinateurs revendiquent, quant à eux, cette filiation dans certains textes, mais surtout à travers les fréquents emprunts et détournements des œuvres de Hogarth, Gillray, Cruikshank et Rowlandson¹⁴. Évoquant les deux premiers, Low note :

Si Brueghel avait élevé le dessin caricatural à la dignité d'un art à part entière et si Hogarth avait créé une forme spécifiquement anglaise de satire graphique dotée d'une visée morale, Gillray élaborait, à partir de cet art, de cette forme et de cette visée, une œuvre dont on reconnaît aisément la parenté avec le dessin de presse moderne¹⁵.
- 6 Le contenu nationaliste et anti-français de la production de Gillray, à l'heure de la Révolution française, puis des guerres napoléoniennes, dites *French Wars*, est attesté¹⁶. Dès la Grande Exposition de 1851, *Punch* va endosser les atours d'un patriotisme indéfectible et concourir à la glorification de la reine Victoria. À sa mort, un supplément ne comptant pas moins de trente pages en dresse un panégyrique copieusement illustré de *cartoons* réalisés par John Leech, John Tenniel et Edward Linley Sambourne¹⁷. Un mois plus tard,

l'exaltation nationale se donne libre cours à l'avènement de son fils, Édouard VII¹⁸. Compte tenu de la genèse du *cartoon*, on ne saurait s'étonner que, même en dehors des guerres et *a fortiori* des deux conflits mondiaux du siècle dernier, l'effusion patriotique s'y manifeste à loisir.

Substance et apparence

- 7 Le contexte précis de l'apparition du dessin de presse illustre à merveille la relation dialectique entre art et nation. Après l'incendie de 1834, il est décidé de reconstruire le parlement de Londres. Le choix du style du futur bâtiment, emblématique du régime parlementaire britannique, donne lieu à un mémorable débat. Aux partisans d'une architecture néo-classique riche de réminiscences gréco-latines s'opposent les défenseurs d'une esthétique néo-gothique qui traduit la nostalgie victorienne pour un Moyen-Âge idéalisé. Une solution de compromis à peine élaborée, se pose la question de la décoration de l'intérieur de l'édifice. Un *Select Committee* est nommé et rend son rapport dans les deux mois.
- 8 De façon surprenante, il recommande l'utilisation de la fresque pour décorer les murs, or cette technique est largement étrangère à la tradition artistique nationale. Il s'agit en réalité de suivre l'exemple donné par Louis II de Bavière, en s'inspirant des monuments construits à Munich sous son patronage. Que ce soit sur le plan politique, commercial ou religieux, le Royaume-Uni n'entretenait pas de rapports étroits avec le petit état catholique du sud de la future Allemagne. Mais dans les années 1830, Munich pouvait être considérée comme l'une des capitales artistiques de l'Europe, notamment en raison de l'essor et du rayonnement international d'une école de peinture qui se caractérisait par le renouveau de la fresque. En outre, cette technique fleurait bon l'art médiéval et les membres du *Select Committee* ne pouvaient y être insensibles. L'engouement du public le conforta dans son choix : en 1843, une exposition de fresques n'attira pas moins d'un million de visiteurs. Certains journaux n'allèrent-ils pas jusqu'à évoquer une renaissance de l'art anglais ? La Grande-Bretagne ambitionnait de surpasser les Bavarois sur leur propre terrain et le roi Arthur de rivaliser avec les Nibelungen. Certains objectèrent que les Britanniques se ridiculisaient en imitant avec servilité les caprices bavarois. D'autres, parmi lesquels les préraphaélites, dénoncèrent les dangers auxquels la culture nationale s'exposait en acceptant de la sorte le joug de l'école de Munich. Albion à la remorque de la Bavière, une perspective susceptible de réveiller la fibre patriotique de plus d'un critique d'art.
- 9 Cette fièvre une fois retombée, dans les années 1860, l'idée dominante selon laquelle chaque nation devrait élaborer sa propre culture nationale fait retour¹⁹. Bien entendu, la rivalité anglo-allemande ressurgit dans le contexte de la montée en puissance des concurrents de l'Angleterre dans les domaines industriel et commercial. Le spectre du voyageur de commerce allemand hante la conscience des élites britanniques et s'installe dans la satire graphique dès les dernières décennies du XIX^e siècle. *Cartoons* et affiches présentent de façon récurrente ce costaud au cheveu rare, aux petites lunettes, aux manières frustes et à l'embonpoint allégorique de la prospérité allemande. Ce parvenu doté d'un bagout ravageur taille des croupières à *Britannia* sur ses propres marchés. Un défi que le Royaume-Uni ne parvient pas à relever, fût-ce au prix d'un conflit mondial dont l'antagonisme anglo-allemand fut l'une des causes fondamentales.

- 12 Le message de Leech ne prête donc guère à confusion. Il nous renseigne d'autre part sur la finalité du *cartoon*, à savoir un commentaire à chaud de l'actualité, un concentré d'émotion, d'histoire et d'intertextualité dont l'objectif initial consiste bien davantage à interpeller qu'à divertir ou à déclencher le rire. Libre aux dessinateurs d'amuser le public si bon leur semble, mais une définition restrictive et partielle de leur art ignore des pans entiers de leur production. Ce que Low, l'un des géants du journalisme graphique, comme Ernst Gombrich, l'un de ses commentateurs les plus avisés, se sont plu à souligner²³.
- 13 Leech s'interroge sur la fonction de l'art : alibi à l'absence de politique sociale ? Cache-misère destiné à faire oublier la misère du peuple ? Ce dernier peut-il se nourrir de jeux en l'absence de pain ? Quelle est la place de l'art dans ce palais de Westminster, emblématique de la nation ? Quant aux circonstances de la naissance du *cartoon*, on ne manquera pas de s'interroger sur la lecture nationaliste, voire chauvine, qui a pu être faite des conclusions du *Select Committee*. Elle révèle le caractère potentiellement conflictuel des transferts culturels, nécessaires et féconds selon les uns, superflus et périlleux selon les autres. Même étranger à toute intention propagandiste, l'art est tributaire des rapports de forces à l'œuvre dans le champ des relations internationales.
- 14 L'ironie cinglante de *'Substance and Shadow'* évoque un *Punch* aux fortes sympathies radicales, caractéristique des tumultueuses années 1840. L'hebdomadaire s'assagira très vite, à l'heure de la *mid-Victorian prosperity* avant de se transformer en suppôt de l'ordre établi. Désormais déferent vis-à-vis de la couronne et du personnel politique, il demeure confit en respectabilité²⁴. De par sa diffusion et son rayonnement, *Punch* donne le la en matière de satire graphique. Il faut donc attendre la Belle Époque pour que le dessin de presse recouvre une certaine liberté de ton chez Max Beerbohm et Will Dyson. Puis, dans les années 1960, on assista à la renaissance d'une satire politique plus violente. Des magazines tels que *Private Eye* firent preuve de causticité et d'irrévérence : ils entreprirent de ridiculiser les grands de ce monde, les puissants et les riches. Certains dessinateurs recoururent à nouveau au langage empreint de vulgarité acerbe et malveillante de la caricature du XVIII^e siècle²⁵. Cependant, la thèse d'une histoire circulaire du *cartoon* ne tient pas : ni scatologie, ni sexualité explicite chez Steve Bell, Ralph Steadman, Martin Rowson, voire même Dave Brown. En dépit de nombreuses citations de l'œuvre du grand ancêtre, leur langage reste nettement plus politiquement correct que celui d'un Gillray.

Britannia et John Bull

- 15 Les emblèmes nationaux sont à la satire graphique ce que les réminiscences antiques furent à l'architecture de Palladio : les unités iconiques d'une syntaxe dont les règles datent du XVIII^e siècle. Ainsi en est-il de Britannia, qualifiée de « représentante de la nation », mais aussi de « vraie vedette féminine » par Michel Jouve²⁶. Les homologues de Britannia s'appellent Marianne pour la France, Columbia pour les États-Unis, même si nous connaissons mieux l'Oncle Sam dont le statut d'icône a été entériné par le XX^e siècle, sans oublier Michel le paysan pour l'Empire allemand, à dater de sa création en 1870²⁷. En outre, à l'image des fabulistes, les dessinateurs ont également recours au zoomorphisme pour représenter les nations. John Bull est souvent accompagné de son bulldog, le lion de l'Empire britannique escorte à l'occasion Britannia, le coq gaullois figure la France, l'ours représente l'Empire russe et l'aigle, l'Empire allemand. Plus éphémères que les allégories ci-dessus mentionnées, ces ressortissants du bestiaire emblématique ont notamment

fourni à John Tenniel les motifs de superbes dessins de 1851 à 1901²⁸. Nous avons dit ailleurs combien était remarquable la présence de Britannia, cette égérie des numismates, également chère au cœur des philatélistes²⁹. De Hogarth à Steve Bell, l'allégorie de l'Angleterre, puis du Royaume-Uni, hante l'univers pittoresque de la satire graphique. Tantôt elle expose son profil casqué aux embruns des mers sur lesquelles elle règne, tantôt elle commerce avec dieux, souverains et empereurs. En toutes circonstances, dans sa version solennelle, *Britannia* hume l'atmosphère raréfiée des étages supérieurs du panthéon iconographique britannique. Au revers de cette médaille, une déesse déchuë subit sarcasmes et outrages graphiques. Vaille que vaille, elle brave les siècles.

- 16 Plus bas, les bottes dans la glèbe, le fermier replet au gilet tricolore, haut-de-forme vissé sur le chef, vaque aux tâches quotidiennes. Ce pékin, serviteur de plus d'un maître, figure « le citoyen qui est souvent le lampiste » de la caricature du XVIII^e siècle, selon Michel Jouve³⁰. Tombé en désuétude depuis l'entre-deux-guerres, il s'est vendu aux publicitaires. Point d'éternel retour pour John Bull alors que, fût-ce vulgarisée, Britannia persiste³¹. Hasardons l'hypothèse selon laquelle cette dernière incarne une certaine continuité de l'identité nationale. Au contraire, à son comparse masculin serait dévolue la représentation de cette variable, aléatoire entre toutes, des démocraties parlementaires : l'opinion. L'une constituerait un authentique lieu de mémoire, l'autre un ustensile obsolète du vocabulaire politique britannique. L'art du dessin de presse s'annexe de la sorte certains emblèmes. À lui seul, Winston Churchill, descendant du Marlborough de la chanson populaire française et qui, incidemment, nous ramène à l'héritage du XVIII^e siècle, ne renvoie pas à moins de 1 576 références sur la base de données iconographiques de l'université du Kent à Cantorbéry³². De quoi faire pâlir d'envie l'intemporelle Britannia, seulement créditée de 568 occurrences, de Hogarth à Nicholas Garland. À sa décharge, la prolifération des organes de presse et, par voie de conséquence, celle des dessins.
- 17 Le *cartoon* est, en effet, perçu comme un art populaire depuis l'avènement de la presse du même nom, qui s'oppose aux *quality papers*. Par la grâce de l'évolution technologique des supports imprimés, ce marginal devient, fût-ce à titre fugitif, omniprésent. Largement diffusé, image reproduite à échelle industrielle, le dessin de presse, pourtant initialement œuvre originale, se compromet au quotidien dans la fréquentation de ce médium dévalorisé, le journal à grand tirage. Certes, de même que la gravure satirique du XVIII^e siècle, essentiellement destinée aux élites, *Punch* vise un public bourgeois. En revanche, l'essentiel du lectorat du *Daily Mail* qui paraît dès 1896, du *Daily Express* qui voit le jour en 1900 et du *Daily Mirror* né en 1903, se recrute dans la petite bourgeoisie et la classe ouvrière. Signe des temps, *The Times* ne publiera des dessins de presse qu'à partir des années 1960, lorsqu'il aura largement perdu son statut d'exception. Ajoutons que dans l'esprit des *Press Barons*, le *cartoon* fut principalement un argument de vente. Dès la fin des années 1930, les vendeurs de l'*Evening Standard* appâtent le chaland au cri de : *'It's a Low evening, Sir'*. De surcroît, le dessin de presse est un art de l'instant, point commun avec la photographie, elle aussi reproductible à un très grand nombre d'exemplaires et dont la reconnaissance du statut artistique reste relativement récente. L'analogie du *cartoon* avec les œuvres d'art bien nées se confirme si l'on s'avise de l'augmentation régulière du prix des dessins originaux, dans les salles des ventes. Critère ultime de nos sociétés marchandes, la valeur d'échange redore le blason de cette image douée de parole qui mêle intimement dérision et exaltation³³.
- 18 Enfin, le dessin de presse britannique n'a, pas moins que ses ancêtres du XVIII^e siècle, échappé à l'asservissement temporaire de l'expression artistique à la cause nationale. De

la guerre des Boers à la reconquête des Malouines, et naturellement à l'occasion des deux guerres mondiales, il s'est commis avec les laquais de la propagande³⁴. Paradoxalement, cette dimension tragique et dégradée des relations complexes entre art et nation n'a pas engendré que d'abjectes icônes. Gillray avait, pour ainsi dire, tiré à boulets rouges sur la Révolution française, avant de ridiculiser Bonaparte alias *Boney the Butcher*, un trublion aussi nuisible que chétif, un nabot de surcroît transformé en squelette par calembour iconographique. Arrêtons-nous, par exemple, sur '*Britannia between death and the doctor's*' (sic), une eau forte en couleurs datée du 20 mai 1804³⁵.



- 19 *Boney*, dissimulé derrière le rideau d'un lit à baldaquin, le bicorne emplumé de bleu, blanc, rouge, y figure la mort. Il s'apprête à frapper de sa lance une Britannia défaillante, tandis que trois médecins, en l'occurrence William Pitt, Henry Addington et Charles James Fox, celui-ci piétinant celui-là dans sa précipitation, se ruent hors de la chambre. La légende indique : '*Death may decide when Doctor's disagree*'. Alors que l'on s'apprête à célébrer le deux centième anniversaire de la bataille de Trafalgar, gageons que les représentations de l'anti-héros de Sainte-Hélène pourraient renouer avec les feux de la rampe. À l'instar de leurs prédécesseurs, les dessinateurs du XX^e siècle ont rivalisé de créativité, à l'image d'un William Kerridge Haselden, pendant la Première Guerre mondiale, ou de Low. Le 14 mai 1940, ce géant de la ligne claire immortalisa le « sursaut unanime » des Britanniques dans '*All Behind You Winston*'³⁶. Pendant cinq ans, comme ses confrères, tels que Sidney Strube, Leslie Illingworth, E.H. Shepard et Kenneth Bird, alias Fougasse, pour s'en tenir aux plus illustres, ils participa activement à l'effort de guerre de la Grande-Bretagne³⁷.

Conclusion

- 20 Grande est donc la tentation de voir dans le dessin de presse britannique un pont jeté entre le temps présent et le XVIII^e siècle qu'il nous invite à revisiter sans cesse. Dans une

conjoncture où les rivalités nationales s'expriment sur le front culturel et au moyen d'affrontements ritualisés tels que les compétitions sportives et non plus sur les champs de bataille, il est loisible aux dessinateurs d'outre-Manche de puiser dans un gigantesque vivier. À l'heure du vague à l'âme postmoderne, ce ressourcement constant aux origines d'une tradition nationale ancrée dans le siècle de Hogarth peut s'interpréter d'au moins deux manières. Soit on y lit la confirmation du déclin d'Albion, désormais absorbée, sinon obsédée, par une espèce de narcissisme patrimonial. Que cette attitude ressortisse peu ou prou à l'autoglorification nostalgique aux relents passésistes se conçoit. Néanmoins, nous préférons y voir la réactivation jubilatoire d'une mémoire iconographique qui emprunte également à Goya et à Holbein, à Lichstenstein et à Rodin. Pareil éclectisme ne constitue pas la caractéristique la moins stimulante de l'art du dessin de presse.

BIBLIOGRAPHIE

BAKER, Kenneth. *The Prime Ministers: An Irreverent Political History in Cartoons*, London: Thames & Hudson, 1995.

BENSON, Timothy S. *Strube: The World's most popular Cartoonist*, London: The Political Cartoon Society, 2004.

BRYANT, Mark. *Dictionary of Twentieth-Century British Cartoonists and Caricaturists*, London: Ashgate, 2000.

BRYANT, Mark & HENEAGE, Simon. *Dictionary of British Cartoonists and Caricaturists 1730-1980*, Aldershot: Scolar Press, 1994.

FEAVER, William. *Masters of Caricature: From Hogarth and Gillray to Scarfe and Levine*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1981.

GERVEREAU, Laurent. *Les images qui mentent : Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris : Seuil, 2000.

JOUVE, Michel. *L'âge d'or de la caricature anglaise*, Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1983.

LOW, David. *British Cartoonists, Caricaturists and Comic Artists*, London: William Collins, 1942.

LOW, David. *Ye Madde Designer*, London: The Studio Limited, 1935.

SEYMOUR-URE, Colin & SCHOFF, Jim. *David Low*, London: Secker & Warburg, 1985.

NOTES

1. Mark BRYANT & Simon HENEAGE notent : 'Very few cartoonists of this century have merited obituaries or appeared in biographical works', *Dictionary of British Cartoonists and Caricaturists 1730-1980*, Aldershot: Scolar Press, 1994, p. vii.

2. Le *Cartoon Art Trust* doit se contenter, actuellement, d'une très modeste galerie sise 7 Brunswick Centre, Bernard Street, London WC1N 1AF. Pour toute information sur les expositions

que l'on peut y voir, prendre contact avec Anita O'Brien à cette adresse : < cartooncentre@freeuk.com >. Voir également le site < www.cartoonarttrust.com >.

3. Par exemple, David LOW, *Low's Political Parade*, London: The Cresset Press, 1937 ; l'ouvrage renferme plusieurs centaines de dessins.

4. Rappelons que A.J.P. Taylor, notamment biographe de Lord Beaverbrook, fut l'un des artisans du projet ; le professeur Colin Seymour-Ure, spécialiste de l'histoire de la presse britannique, a contribué à assurer la pérennité du centre.

5. <http://library.ukc.ac.uk/cartoons>.

6. La *Political Cartoon Gallery* est sise 32 Gore Street, London WC1E 7BS ; chaque année, elle organise l'attribution d'un '*Political Cartoon of the Year Award*' ; la société diffuse un bulletin et possède un site internet : <www.politicalcartoon.co.uk>. Les dessinateurs sont regroupés au sein de la *British Cartoonists' Association* depuis 1966.

7. C'est dans ce *Hall* que Simon de Montfort réunit le premier parlement anglais comprenant des représentants élus en 1265. Bâti de 1097 à 1099, les murs de l'édifice ont résisté à l'incendie de 1834 et aux bombardements de 1941 ; un catalogue commémore l'exposition : *Low The Twentieth Century's Greatest Cartoonist : 40 years of British History through the Cartoons of Sir David Low*, London: BBC History Magazine, 2002.

8. De format légèrement supérieur à l'A 4 actuel, *Punch* comporte alors une vingtaine de pages.

9. L'œuvre fondatrice de Leech paraît dans le n°105 de l'hebdomadaire, la mention numérotée disparaît dès le n°109.

10. Comme David Low nous le rappelle : '*In 1843 was held a great exhibition of rough designs, or "cartoons" in the correct sense of the word, for the frescoes to be executed on the walls of the Houses of Parliament. It was an obvious opportunity. John Leech caricatured these "cartoons" in a series of biting satires. The public remembered the word cartoon and has clung to it ever since*', David LOW, *British Cartoonists, Caricaturists and Comic Artists*, London: William Collins, 1942, p. 18.

11. Laurent GERVEREAU, *Les images qui mentent : Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris : Seuil, 2000, p. 35. D'autres thèses extrêmement stimulantes jalonnent cet ouvrage.

12. Au sujet de ces gravures, Roger SABIN évoque '*a satire industry in the big cities*', *A History of Comic Art : Comics, Comix & Graphic Novels*, London: Phaidon, 1996, p. 14.

13. William FEATHER, *Masters of Caricature : From Hogarth and Gillray to Scarfe and Levine*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1981 ; Michel JOUVE, *L'âge d'or de la caricature anglaise*, Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1983 ; voir également, Rosette Glaser, « Le dessin d'humour dans la presse populaire quotidienne britannique de 1945 à 1970 : impressions et expressions de l'évolution d'une civilisation », Thèse soutenue à l'Université Paris III, 1980 ; Syd HOFF, *Editorial Political Cartooning : From earliest times to the present*, New York: Stravon Educational Press, 1976.

14. À cet égard, '*Britannia between death and the doctor*' de Steve Bell, publié dans le *Guardian* du 4 mars 2005, commenté ci-après, ne constitue que la minuscule pointe d'un gigantesque iceberg.

15. '*If Brueghel had raised caricatural draughtsmanship to the dignity of being a distinct art, and Hogarth had established a peculiarly English form of pictorial satire with moral purpose, Gillray took that art, form and purpose and fashioned them into something recognisably related to the modern cartoon*', David LOW, *op. cit.*, p 10.

16. Notamment par Michel JOUVE, *op. cit.* p. 176,

17. 30 janvier 1901, vol. CXX, pp. 73-103.

18. Edward Reed, '*The First Parliament of King Edward The Seventh*', 20 février 1901, p. 143.

19. Le bref récit de cette poussée de fièvre esthético-patriotique s'inspire de la communication d'Emma Winter, St Catharine's College, Cambridge, au congrès de la *Social History Society*, à Rouen, 8-10 janvier 2004, exposé intitulé '*Border Crossings: The Transfer of German Fresco Painting to England, 1841-1851*'.

20. *Punch*, vol V, juillet-décembre 1843, n°105, p. 23. À noter qu'à cette époque, le numéro de volume change tous les six mois.

21. Observons que texte et dessin sont approuvés par le comité de rédaction ; le texte, qui tend à conférer au dessin le statut d'un éditorial graphique, se trouve en page de gauche, en l'occurrence p. 22, puisque le dessin est toujours en page de droite. Cette pratique du commentaire du *cartoon* va tomber en désuétude au fil des décennies ; en effet, le rapport entre image et texte évolue dans le sens d'une autonomisation de l'image qui n'est plus assortie d'un « mode d'emploi ». Cet affranchissement se confirme au XX^e et au XXI^e siècle : l'image, le texte qu'elle comporte éventuellement et la légende se suffisent à eux-mêmes.

22. *'There are many silly, dissatisfied people in this country, who are continually urging upon Ministers the propriety of considering the wants of the pauper population, under the impression that it is as laudable to feed men as to shelter horses.*

To meet the views of such unreasonable people, the Government would have to put its hand into the Treasury money-box. We would ask how the Chancellor of the Exchequer can be required to commit such an act of folly, knowing, as we do, that the balance of the budget was triflingly against him, and that he has such righteous and paramount claims upon him as the Duke of Cumberland's income, the Duchess of Mecklenburg Strelitz's pin-money, and the builder's little account for the Royal stables.

We conceive that Ministers have adopted the very best means to silence this unwarrantable outcry. They have considerably determined that as they cannot afford to give hungry nakedness the substance which it covets, at least it shall have the shadow.

The poor ask for bread, and the philanthropy of the State accords - an exhibition'.

Source : *ibid.*, p. 22.

23. Ainsi Ernst Gombrich note : *'Humour is not a necessary weapon in the cartoonist's armoury'* ; cité par Mark Bryant and Simon Heneage, *op. cit.*, p. vii ; sur ce point, mais aussi plus généralement sur l'évolution du dessin de presse, voir la réflexion collective conduite par des dessinateurs et des observateurs dans *A Sense of Permanence? Essays on the Art of the Cartoon*, Canterbury: The Centre for the Study of Cartoons and Caricature, 1997.

24. John Tenniel, un nom incontournable dans l'histoire de la satire graphique britannique, succéda à John Leech au poste de dessinateur en chef à *Punch* de 1864 à 1900 et il fut plus responsable que quiconque de la transformation de ce magazine en véritable institution nationale. Il posa un jour cette question : *'Do they suppose there is anything funny about me?'*

25. Colin Seymour-Ure confirme cette analyse à l'issue d'une étude sur la représentation de la famille royale par les dessinateurs de presse ; C. SEYMOUR-URE, 'What Future for the British Political Cartoon?', *Journalism Studies*, vol. 2, n°3, 2001, p. 351.

26. Michel JOUVE, *op. cit.*, pp. 255-260.

27. Le cas de la Belgique est un peu plus compliqué, comme l'explique Vincent Pirlot dans « Les allégories de la Belgique dans les caricatures des journaux satiriques (1848-1884) », Catalogue édité à l'occasion de l'exposition « De qui se moque-t-on ? », Musée royal de Mariemont, 2001, pp. 43-60.

28. Voir, par exemple, *Cartoons by Sir John Tenniel : Selected from the pages of Punch*, London: 'Punch' Office, 1901.

29. Gilbert MILLAT, « *Britannia* : grandeur et infortune d'une allégorie nationale dans l'univers du cartoon britannique, 1842-1999 », *LISA* vol. 1, n° 1, 2003, pp. 4-23:

<<http://www.unicaen.fr/mrsh/anglais/lisa>>.

30. Michel JOUVE, *op. cit.*, p. 256.

31. Voir « John Citizen, le lion et la licorne » dans Gilbert MILLAT (dir.), *Approches iconographiques de la civilisation britannique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 59-66.

32. Soit le nombre de *cartoons* répertoriés sur ce seul catalogue de 1905 à 2003.

33. En dépit de l'inappétence des sciences humaines pour le dessin de presse en tant qu'objet d'étude, il faut noter sa présence permanente dans les manuels scolaires, mais aussi dans les

ouvrages savants. Victime d'un ostracisme sélectif, le *cartoon* agrémentait le texte, se cantonnait dans une fonction décorative et atténuait une certaine pesanteur didactique.

34. Sur ce point voir Michel JOUVE, *op. cit.*, p. 249 ; voir également Sylvie DECAUX, « Le XIX^e siècle ou l'émergence d'une culture de masse : D'une propagande d'agitation à une propagande d'intégration » dans Renée DICKASON et Xavier CERVANTES, *La propagande au Royaume-Uni : De la Renaissance à l'Internet*, Paris : Ellipses, 2002, p. 131.

35. On peut voir une reproduction en couleurs de cette œuvre notamment à l'adresse suivante : <http://memory.loc.gov/service/pnp/cph/3g00000/3g08000/3g08700/3g08794v.jpg>. Parmi tant d'autres, citons le dernier détournement en date de Steve Bell, le 4 mars 2005 ; voir le site internet du *Guardian*. S'agissant des relations entre James Gillray et Bonaparte, Low note : 'It may be said roughly that Napoleon Buonaparte and Gillray arrived at their highest point together', David LOW, *Ye Madde Designer*, London: The Studio Limited, 1935, p. 111.

36. Ce dessin est cité dans la plus récente biographie de Churchill, parmi les plus concises et les plus éclairantes, l'ouvrage de : Paul ADDISON, *Churchill : The unexpected Hero*, Oxford: University Press, 2005. Une analyse judicieuse du procédé à l'œuvre dans ce cartoon se trouve dans Colin SEYMOUR-URE & Jim SCHOFF, *David Low*, London: Secker & Warburg, 1985, pp. 94-95.

37. Il manquait un ouvrage de référence sur Strube. Timothy S. BENSON, *Strube : The World's most popular Cartoonist*, London: The Political Cartoon Society, 2004, vient de combler cette lacune.

RÉSUMÉS

À la fin du XX^e siècle, l'art du dessin de presse fut tardivement reconnu comme partie intégrante de la culture visuelle britannique. Dans cet article, on le considère comme l'héritier légitime de la satire graphique du XVIII^e siècle, que représentent notamment les œuvres de James Gillray et George Cruikshank. L'analyse de 'Substance and Shadow', un dessin de John Leech portant la mention 'Cartoon n° 1' montre sa pertinence dans le cadre d'une réflexion sur les relations entre art et nation. Par leur longévité, des allégories telles que Britannia et John Bull attestent de la permanence de l'engouement nationaliste dans la satire graphique. Enfin, on soutient qu'à travers les emprunts fréquents à la tradition du XVIII^e siècle, les dessins de presse jettent un pont entre la culture visuelle du présent et les maîtres du passé. Bien que les dessinateurs aient tendance à recourir à l'exaltation patriotique en temps de guerre, ils contribuent à nous faire revisiter des siècles de culture britannique sans chauvinisme manifeste.

By the late 20th century, cartoon art received belated recognition as part and parcel of British visual culture. This article argues that it can be regarded as the legitimate heir of 18th century graphic satire such as the works of James Gillray and George Cruikshank. An analysis of 'Substance and Shadow' by John Leech, which was suitably labelled 'Cartoon n° 1', is presented as a relevant contribution to the theme of the relationships between art and nation. The careers of allegories like Britannia and John Bull testify to the permanence of nationalistic fervour in graphic satire. It is finally argued that through repeated borrowing from 18th century tradition, cartoons build bridges between current visual culture and earlier masters. Even if, in times of war, cartoonists have been apt to resort to patriotic exaltation, they help us revisit centuries of British culture without any noticeable jingoism.

AUTEUR

GILBERT MILLAT

Université Charles-de-Gaulle, Lille 3