

---

## L'Histoire en représentation dans le dessin de presse britannique d'après 1945

*The Representation of History in post-1945 British Cartoons*

**Gilbert Millat**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rfcb/6137>

ISSN : 2429-4373

### Éditeur

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

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2010

ISSN : 0248-9015

### Référence électronique

Gilbert Millat, « L'Histoire en représentation dans le dessin de presse britannique d'après 1945 », *Revue Française de Civilisation Britannique* [En ligne], XV-4 | 2010, mis en ligne le 01 juin 2010, consulté le 07 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rfcb/6137>

---

Ce document a été généré automatiquement le 7 janvier 2021.



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.

---

# L'Histoire en représentation dans le dessin de presse britannique d'après 1945

*The Representation of History in post-1945 British Cartoons*

Gilbert Millat

---

- 1 À l'été 2009, la sortie d'un film particulièrement grinçant du réalisateur américain Quentin Tarantino conduit pédagogues et historiens des représentations, à s'interroger à nouveau sur les rapports entre fiction cinématographique et enjeux de mémoire, en l'occurrence relatifs à la Deuxième Guerre mondiale. Les échanges volontiers polémiques sur *Inglorious Basterds* soulignent, à mon sens, l'opportunité de ce numéro de la *Revue française de civilisation britannique*. La mise en scène d'événements réputés historiques, leur représentation au sens étymologique de rendre à nouveau présent, remonte au moins à l'antiquité ainsi qu'en témoigne le théâtre grec. De même, la sculpture, la tapisserie, les mystères du Moyen Âge, le théâtre dès la Renaissance et notamment maintes pièces de William Shakespeare, l'opéra, la peinture, la gravure, puis la photographie et, enfin, au XX<sup>e</sup> siècle, le cinéma mais aussi la bande dessinée et la télévision, sans oublier l'Internet, constituent autant de techniques susceptibles de concourir à la reconstitution du passé. Sans revêtir une fonction exclusivement didactique, ces arts et ces médias visent au moins en partie à édifier leurs destinataires<sup>1</sup>.
- 2 Dans le présent article, après avoir précisé le statut du dessin de presse dans le champ de l'histoire culturelle, un territoire dont les contours seront brièvement esquissés, je tenterai de cerner le caractère opératoire du concept de représentation pour analyser le *cartoon*, cet hybride de texte et d'image. Ensuite, je me livrerai à un certain nombre d'études de cas. A travers différents dessins d'actualité, je mettrai en évidence certains procédés auxquels les cartoonistes ont recours. Ainsi dans la deuxième partie, outre un dessin de Nicholas Garland (1935-), dessinateur au *Daily Telegraph*, je m'arrêterai sur l'interprétation de l'actualité des années 1960 à laquelle se livra Michael Cummings (1919-1997) au moyen d'une relecture permanente de l'histoire du Royaume-Uni. Il fut

*political cartoonist* au *Daily Express* de 1949 à 1990. La durée de sa carrière de journaliste graphique, le volume de sa production et la diffusion pour le moins significative du quotidien qui l'employait font de lui un dessinateur incontournable de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Cependant, à ce jour très peu de travaux lui ont été consacrés, bien que plus de quatre mille huit cents cartoons signés de sa main soient actuellement disponibles sur la base de données iconographiques du *British Cartoon Archive* de l'Université du Kent à Canterbury. Dans la troisième partie, on étudiera plus particulièrement la prégnance de la Deuxième Guerre mondiale dans l'art du dessin de presse politique britannique, notamment à travers deux *cartoons* supplémentaires, l'un de Cummings et l'autre de Garland. Enfin, la quatrième partie de cet article, est consacrée à l'analyse d'un dessin de Steve Bell (1951-) qui commente graphiquement l'actualité au *Guardian* en alternance avec Martin Rowson (1959-) et revisite en l'occurrence une très célèbre affiche créée en 1915 par Savile Lumley (1895-1949).

## Le dessin de presse objet d'histoire culturelle

- 3 La question du statut des représentations en général et des images en particulier se pose depuis des lustres. S'agissant d'histoire de la peinture, au XVII<sup>e</sup> siècle, les tenants de la primauté du dessin affrontent les coloristes qui défendent les qualités purement sensibles de la représentation. La dimension narrative que le premier conférait censément à la toile primait-il sur l'éloquence plastique à laquelle ses détracteurs réduisaient la seconde ? Sous prétexte qu'elle échappait à l'hégémonie du discours, d'aucuns dénonçaient la sensualité de la couleur comme factice<sup>2</sup>. La distinction introduite par Thomas De Quincey au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle entre une littérature à vocation didactique et une autre qui viserait à émouvoir semble procéder d'une dichotomie analogue. De même semble-t-il légitime de se demander si le commentaire scripto-visuel de l'actualité nommé *cartoon* vise davantage à instruire qu'à bouleverser. Inventé outre-Manche au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce média réalise la synthèse de la caricature baroque italienne et de l'estampe didactique et symbolique allemande et hollandaise<sup>3</sup>. Ainsi que le rappelle Christian Delporte, au tournant des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles :

[...] les révoltes paysannes en Allemagne et le mouvement de Réforme, qui mettent en cause les valeurs et les puissances du temps, favorisent une propagande en images, grâce aux nouveaux procédés d'impression.<sup>4</sup>

- 4 D'emblée, le dessin de presse s'adresse donc à la fois aux affects et à la raison. Son contenu iconique et plastique le distingue des textes qui l'entourent dans la presse écrite ou sur le moniteur d'un ordinateur. Outre des émotions, il véhicule un message, même si ce dernier ne possède pas la dimension argumentative des éditoriaux et des articles rédigés par les journalistes. Rappelons que le dessinateur David Low s'insurgeait contre une lecture exagérément parcellaire d'artefacts dont l'accumulation au fil des années et des décennies permettait à ses yeux de développer un véritable discours. Il observe dans son autobiographie :

Malheureusement, peu de gens considèrent un cartoon comme le maillon d'une chaîne argumentative continue – le dessin du jour se poursuivant le lendemain. La plupart des lecteurs considèrent chaque image isolément, comme si elle se suffisait à elle-même.<sup>5</sup>

- 5 D'autre part, le lecteur de journaux, destinataire initial de ces images, n'en fait pas le même usage que l'universitaire. Le premier est pressé, le second peut prendre son temps. L'un prend connaissance du *cartoon* dans l'instant, l'autre dispose d'un recul

d'autant plus important que le dessin est ancien. L'un y réagit positivement ou négativement à titre ponctuel, l'autre peut travailler sur des séries d'œuvres et les confronter au regard distancié que sociologues, anthropologues et historiens posent sur une époque. A nos yeux, le dessin d'actualité constitue donc un authentique objet d'histoire culturelle. En raison de sa diffusion massive, il satisfait au critère de trivialité défini par Pascal Ory qui voit dans cette discipline une « histoire sociale des représentations », héritière de l'histoire des mentalités depuis les années 1980. De surcroît, ce commentaire à chaud de l'événement possède la contemporanéité que cet historien considère comme caractéristique du document en histoire culturelle<sup>6</sup>.

- 6 Dans l'introduction de la mise au point épistémologique dirigée par Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, le premier rappelle la définition que le second a donnée de l'histoire culturelle. Elle consisterait en :

l'étude des formes de représentation du monde au sein d'un groupe humain .../... et qui en analyse la gestation, l'expression et la transmission. Comment les groupes humains représentent-ils et se représentent-ils le monde qui les entoure ? Un monde figuré ou sublimé – par les arts plastiques ou la littérature –, mais aussi un monde codifié – les valeurs, la place du travail et du loisir, la relation à autrui – contourné – le divertissement –, pensé – par les grandes constructions intellectuelles –, expliqué – par la science – et partiellement maîtrisé – par les techniques –, doté d'un sens – par les croyances et les systèmes religieux ou profanes, voire les mythes –, un monde légué, enfin, par les transmissions dues au milieu, à l'éducation, à l'instruction.<sup>7</sup>

- 7 De cette délimitation exhaustive d'un territoire à défricher, je retiens l'insistance sur la dimension *esthétique et codifiée* des objets *porteurs de sens* de l'histoire culturelle. Par ailleurs, rappelons brièvement l'étymologie de *représenter*. Il est issu du latin *repraesentare* : rendre présent et, par extension, montrer. Si l'on se reporte à l'OED, on constate que *representation* se réfère à la fois à l'image et au théâtre. Il s'agit de donner à voir, de rendre visuellement présent. De même, d'après le *Grand Robert*, le vocable signifie la représentation d'une chose abstraite, un rôle dévolu au symbole, à l'allégorie et à l'emblème qui renvoient à une réalité extérieure absente. Le substantif s'applique à la fois au discours et à l'action de représenter une pièce sur une scène devant un public. Dans ses réflexions sur les rapports entre la présence et la représentation, Daniel Bougnoux tente de cerner le statut dévolu au destinataire de ces œuvres :

Sans être l'ennemie de la présence, la représentation modifie donc quelque peu celle-ci. En la sémiotisant, en la cadrant ou la hiérarchisant, elle contribue à desserrer son carcan. Représenter serait toiletter le réel pour qu'il soit mieux perçu par beaucoup, mais aussi rendre la présence ou le présent disponibles, voire optionnels.<sup>8</sup>

- 8 Dans cette perspective, la liberté du sujet, sa mémoire, son savoir et ses facultés d'interprétation seraient préservés contrairement aux dispositifs qui participent de la fascination, de la terreur ou de l'emprise. A mes yeux, cette définition s'applique parfaitement au dessin de presse, en temps de paix, lorsqu'il met en scène l'actualité comme un spectacle où s'affrontent caricatures, emblèmes et allégories nationales tout en préservant la liberté d'interprétation du destinataire. Par contre, en temps de guerre, les dessins d'actualité tendent à solliciter l'adhésion inconditionnelle de leurs lecteurs, comme cela se produisit notamment à l'occasion des deux conflits mondiaux. Ainsi, dans la biographie consacrée à son frère Philip Zec (1909-1983), l'illustrateur et affichiste qui débuta comme *political cartoonist* au *Daily Mirror* en septembre 1939, Donald Zec définit la propagande comme « une entreprise partielle de persuasion

collective »<sup>9</sup>. S'agissant de la production de *cartoons* de Zec dès l'entrée en guerre du Royaume-Uni, il dresse ce constat :

Ces dessins n'étaient pas conçus comme de la propagande. On les publiait pour faire vendre des journaux. .../... Mais en fait, les dessins de Zec étaient inévitablement de la propagande, un fait que le gouvernement finit par admettre quoique avec réticence. Ils avaient pour effet immédiat de galvaniser l'opinion publique en remontant le moral des Britanniques et en soutenant les forces armées.<sup>10</sup>

- 9 Outre le talent du dessinateur, l'influence attribuée à ces images tiendrait au tirage énorme du *Daily Mirror*, à savoir quatre millions cinq cent mille exemplaires en 1951 selon Donald Zec<sup>11</sup>. L'historien A.J.P. Taylor affirme que ce quotidien était le plus largement diffusé pendant la Deuxième Guerre mondiale<sup>12</sup>. Donald Zec lui-même journaliste au *Mirror*, lui décerne, avec quelque partialité, le label de « voix la plus puissante des masses »<sup>13</sup>. Il convient probablement de relativiser ces appréciations flatteuses. Selon les données fournies par l'historien Andrew Thorpe, en 1947 le tirage du *Daily Express* avoisinait les quatre millions, celui du *Mirror* dépassait à peine trois millions<sup>14</sup>. Ce chiffre est confirmé par Paul Addison qui note non sans sagesse que la diffusion d'un quotidien, fût-elle massive, n'est nullement assimilable à son rayonnement et ne saurait par conséquent constituer un étalon de mesure objectif de son influence<sup>15</sup>. La notoriété mondiale de David Low et son statut de « plus grand dessinateur du XX<sup>e</sup> siècle » confirment cette vision des choses. En effet, la réputation de Low atteint son zénith alors qu'il dessinait pour un quotidien de l'après-midi principalement diffusé à Londres et dans ses environs. Le tirage de *The Evening Standard* se comptait seulement en centaines de milliers d'exemplaires. Cependant, il était lu par les élites et les décideurs qui font partie de la catégorie des *opinion makers*. D'autre part, les *cartoons* de Low étaient publiés (*syndicated*) dans l'ensemble du monde anglophone et au-delà. De surcroît, de son vivant, Low publia nombre d'anthologies qui conféraient à ses dessins une plus grande pérennité.
- 10 Enfin, l'intérêt porté au dessin de presse n'est guère étranger au retour en grâce de l'événement dans l'historiographie postmoderne. Après la remise en cause du déterminisme marxiste et des paradigmes structuralistes, à partir des années 1980, la liberté des acteurs de l'histoire et l'imprévisibilité de l'événement sont réhabilités. Ce dernier est désormais considéré comme une variable de l'intrigue élaborée par l'historien, selon le philosophe Paul Ricœur, tandis que l'archéologue et spécialiste d'épistémologie Paul Veyne définit l'histoire comme un « roman vrai »<sup>16</sup>. Antoine Prost souligne, quant à lui, la précarité de la structure « comme minée de l'intérieur par l'événement »<sup>17</sup>. Or, il ne fait aucun doute aux yeux des spécialistes d'histoire culturelle Christian Delporte et Annie Duprat que les images, notamment l'espace sémiotisé du *cartoon*, contribuent à construire l'événement<sup>18</sup>.
- 11 Dans le cadre de l'analyse des dessins de presse ci-après, je précise que j'entendrai principalement le concept de représentation au sens de réinterprétation, de réécriture, de détournement, un art dans lequel les dessinateurs de presse britanniques excellent. A toutes fins utiles d'intelligibilité, ils s'emparent d'un événement très connu qu'ils reprennent à leur compte, comme pour fournir une grille de lecture au destinataire du *cartoon*. Il importe en effet que ce dernier soit en mesure d'identifier en un clin d'œil le contexte et les protagonistes. Mais en utilisant les événements et les personnages du passé dans un contexte différent, ils réinterprètent ce passé désormais regardé avec une certaine distance et passé au crible de la subjectivité du dessinateur. Dans un souci d'efficacité, le dessin d'actualité simplifie et schématise. Plus le cartooniste met en

scène des événements connus et des personnages marquants de l'histoire nationale, plus grande est la connivence qui s'instaure entre son lectorat et lui. Enfin, le dessinateur ne s'appuie sur l'interprétation la plus largement répandue dans l'opinion publique d'un événement donné que pour mieux en proposer *in fine* sa propre lecture.

- 12 Au-delà de sa dimension intertextuelle, un premier dessin d'actualité de Steve Bell permettra d'expliciter certains moyens utilisés par les journalistes graphiques afin de mettre en scène le télescopage entre le passé et le présent (III. 1). Le dessinateur pose la question de la transformation des chômeurs en abstractions quantitatives par la grâce des statistiques. En effet, la publication de données officielles censées mesurer l'évolution du chômage dans les années 1990 donne lieu à maintes polémiques partisans opposant le gouvernement en place à l'opposition de sa gracieuse majesté. Steve Bell s'emploie d'abord à réactiver la mémoire de ses lecteurs relativement aux ravages du chômage pendant les années 1930. Ensuite, une fois convoquées les images fortes que les lecteurs du *Guardian* associent à cette période détestable (« *the devil's decade* »), sa dénonciation de l'obsession statistique qui persiste en cette fin du XX<sup>e</sup> siècle n'en devient que plus efficace.

III. 1. Steve Bell, *The Guardian*, 19 December 1996.



Copyright© Steve Bell 2009/ All Rights Reserved.

- 13 Ce *cartoon* revisite l'une des photographies les plus évocatrices des années 1930. Réalisée par Bert Hardy (1913-1995), elle montre trois personnages en contre-plongée : un homme, appuyé contre l'angle d'un mur, tête baissée, les yeux cachés par la visière de sa casquette et deux enfants, une fillette souriante qui se tient les mains comme pour les réchauffer, ainsi qu'un jeune garçon au regard fixe portant un paquet sous le bras<sup>19</sup>. Ils sont de taille décroissante de la gauche vers la droite.
- 14 Schématiquement, leurs têtes et leurs pieds décrivent deux diagonales qui commencent en haut et en bas du cadre et convergent vers une pointe située hors-champ. Si l'on prend l'arête du mur à gauche de l'image pour troisième côté, la composition forme un

triangle. La scène se passe dans la rue d'un quartier ouvrier. Au sol le pavé et les dalles luisantes d'humidité du trottoir sont l'unique source de lumière, tandis que la partie supérieure du cliché baigne dans l'obscurité. On peut supposer que les enfants et l'homme se connaissent et échangent quelques mots. Le cadrage est serré et l'homme sans visage, statique, figé contre le mur, les mains dans les poches, remplit l'image verticalement. La légende indique « *A Durham miner in the early 1930s, out of work* »<sup>20</sup>. Ses mains invisibles peuvent s'interpréter comme une métaphore de son statut de chômeur, ce que viendraient confirmer son immobilité et sa posture synonyme d'abattement, voire de résignation. La mention « Echo Margarine » sur le colis que porte le garçonnet serait dans cette hypothèse une allusion aux privations alimentaires endurées par les familles d'ouvriers sans emploi, tandis que l'attitude de la fillette rappellerait que nombre d'adultes et d'enfants étaient insuffisamment vêtus dans ce contexte. Enfin, le décor triste, l'éclairage glauque et la composition oppressante conjugués au visage masqué de l'homme traduiraient le pessimisme ambiant. En effet, au début des années 1930, outre l'impuissance de la classe politique, le caractère mondial et durable de la dépression ne laisse pas entrevoir aux chômeurs la moindre embellie. Le concept de chômage de longue durée (*long-term unemployment*) ne vient-il pas alors enrichir le vocabulaire des économistes et des spécialistes de politique sociale ?

- 15 Nombre de dessinateurs se sont essayés à reproduire une photographie ou une affiche dans un dessin d'actualité. Au-delà du procédé, et après avoir dûment reconnu sa dette envers le photographe, en haut à droite du *cartoon*, Steve Bell procède à un agrandissement de l'image en utilisant un cadrage moins serré. Ce zoom arrière, pour ainsi dire, lui permet d'introduire un nouvel élément à caractère documentaire, à savoir le titre d'un tabloïde posé à plat sur le pavé luisant. Notons que par rapport au cliché de Bert Hardy, l'inscription sur le paquet porté par garçonnet a disparu. S'agissant des éléments textuels, en l'absence de toute légende, seuls demeurent le nom d'un quotidien populaire fictif suivi du gros titre qui barre sa une dont la partie inférieure est cachée par la bordure du trottoir. Cette manchette « *Unemployed Paired With Invisible Man - Millions Disappear* » pastiche les titres dont la presse à sensation abreuve ses lecteurs. Le clin d'œil au roman de H. G. Wells confère à ce titre une connotation à la fois fantastique et saugrenue s'agissant d'un sujet qui ne porte pourtant guère à facéties. Cependant, la référence au récit d'anticipation semble fort opportune dans les colonnes du *Daily Wonder* dont la mission devrait logiquement consister à annoncer des prodiges dignes de ceux qui surviennent au pays des merveilles imaginé par Lewis Carroll. Non sans perfidie, Steve Bell situe cette feuille insolite dans le caniveau, ce qui l'assimile par métonymie aux organes de la presse à scandale (*gutter press*) qu'il tourne au passage en dérision en les remettant, pour ainsi dire, à leur place.
- 16 S'agissant des signes plastiques, le *cartoon* est plus lumineux que la photographie dans la mesure où les gris sont plus clairs et le noir moins présent. Cet « éclaircissement » vise peut-être à dénoncer le caractère exagérément optimiste, sinon empreint de cynisme, d'une certaine presse. Mais le propos de Steve Bell est ailleurs, à savoir dans la représentation graphique de la déshumanisation des chômeurs et de leurs proches dans tous les cas où l'analyse du phénomène se réduit à une litanie de données quantitatives orientées à la hausse ou à la baisse. Si ces individus sont portés disparus, pourquoi ne pas les priver effectivement de leur enveloppe charnelle ? Cet escamotage prend au pied de la lettre certaines affirmations sensationnelles peu soucieuses du « facteur

humain ». Afin d'en appeler à la réintroduction de ce paramètre dans la présentation d'une maladie endémique qui n'épargne aucun système économique, Steve Bell pousse certaines allégations jusqu'à l'absurde. *In fine*, la portée de cette charge contre les excès et les errements de la presse tapageuse d'outre-Manche tient au fait que le message du dessin s'applique à deux types de contextes. D'une part, ceux où une baisse conjoncturelle du chômage est effectivement constatée. D'autre part, le dessin fait écho aux variations des chiffres officiels résultant des redéfinitions incessantes du statut du chômeur par les institutions chargées de les indemniser, indépendamment de l'évolution des données brutes. Le dessinateur condamne donc à la fois le prurit d'annonces irresponsables et la faillite morale qui caractérisent une perception purement comptable de phénomènes aux conséquences psychologiques et sociales dramatiques.

## Britannia vassale des États-Unis et du couple franco-allemand

- 17 Rappelons que le *Daily Express*, où Michael Cummings officia plus de quatre décennies durant, fut fondé en 1900 par Arthur Pearson pour concurrencer le *Daily Mail* (1896) sur le marché des quotidiens populaires destinés à la *lower middle class*. Racheté en 1916 par Beaverbrook, il devient dans l'entre-deux-guerres le quotidien conservateur le plus vendu, après avoir doublé le cap des deux millions d'exemplaires en 1933. Selon Andrew Thorpe, le *Daily Express* tirait à 3 858 000 exemplaires en 1947<sup>21</sup>. François-Charles Mougel indique, quant à lui, que son tirage avoisinait les quatre millions d'exemplaires dans les années 1960<sup>22</sup>. Colin Seymour-Ure le qualifie de « voix authentique de la classe moyenne anglaise après 1945, bien qu'il fût abondamment lu dans toutes les classes »<sup>23</sup>. Il connut le déclin après la mort de Beaverbrook en 1964 et périlicla au cours de la décennie suivante. Seymour-Ure note que le quotidien ne sut pas renouveler son lectorat vieillissant. Le titre changea de propriétaire en 1977, en 1985 et plus récemment en 2000, lors de son rachat par Lord Richard Desmond. Pendant les vingt cinq premières années de son magistère graphique, le rayonnement des *cartoons* de Cummings, *Editorial Cartoonist* en titre, fut donc à la mesure de celui du *Daily Express*. Aux heures sombres du déclin progressif de ce quotidien, sa réputation était bien assise, mais le rayonnement de ses dessins pâtit inévitablement de la baisse du tirage du *Daily Express*. Par ailleurs, d'autres dessinateurs tels que Nicholas Garland (*Daily Telegraph*), John Jensen (*Sunday Telegraph*) ou Victor Weisz alias Vicky (*Daily Mirror*) voyaient grandir leur renommée, tandis que Ralph Steadman et Gerald Scarfe, dont aucun quotidien ne s'attacha durablement les services, contribuaient par leur talent à la réussite du magazine pour le moins corrosif *Private Eye*, fondé en 1961. Cependant, les partisans du Parti conservateur, le cas échéant animés de pulsions réactionnaires, demeuraient fidèles à Cummings. Le caricaturiste préféré de Winston Churchill devait être décoré de l'OBE (*Order of the British Empire*) en 1983<sup>24</sup>.
- 18 Sa vie durant, Michael Cummings passa pour xénophobe. Dans sa production considérable, nous allons nous arrêter sur quelques *cartoons* où ce nostalgique du « splendide isolement » de la fin de l'ère victorienne, donne libre cours à une germanophobie aggravée d'une américanophobie mais aussi d'une francophobie aussi intangibles que militantes dont il ne se départit jamais<sup>25</sup>. Précisons incidemment que



cette dernière ne l'empêcha ni d'épouser une française, ni de publier régulièrement des dessins dans la presse française, notamment *Paris-Match*, *L'Aurore* et *Candide*.

- 19 Le premier événement majeur du XX<sup>e</sup> siècle illustré par son dessin du 10 septembre 1956 est le fiasco de Suez, le moment de la carrière de Cummings où le déclin du Royaume-Uni sur la scène internationale et son inféodation à la diplomatie américaine s'affichent au grand jour<sup>26</sup>. En juillet 1956, quelques semaines après l'évacuation de la base de Suez par les troupes britanniques, le colonel Nasser nationalisa le canal de Suez. Puisque Britanniques et Américains avaient refusé de participer au financement de la construction du barrage d'Assouan, le dirigeant égyptien entendait ainsi assurer à son pays une source de revenus réguliers qui permettraient notamment la réalisation de ce projet. Or, cette nationalisation est perçue comme une menace des approvisionnements pétroliers du Royaume-Uni, mais aussi comme une insulte à son statut de grande puissance. D'août à octobre 1956, les États-Unis, le Royaume-Uni, la France déploient une certaine activité diplomatique afin de trouver une issue pacifique à ce conflit. Le président Eisenhower explique à ses alliés que cette solution éviterait d'accroître la popularité du champion du nationalisme arabe hostile aux Britanniques. D'autre part, en pleine guerre froide, on devait s'efforcer d'éviter que les peuples du Proche-Orient appellent l'Union soviétique à l'aide et que certaines nations asiatiques ou africaines les imitent. Cependant, Londres pensait pouvoir se prévaloir d'une présence relativement ancienne dans cette région du monde. Au demeurant, les diplomates du *Foreign Office* la connaissaient beaucoup mieux que leurs homologues américains. Par ailleurs, l'enjeu économique de ce différend était nettement plus important pour le Royaume-Uni. Aussi, les Britanniques, les Français et les Israéliens préparent-ils en secret une intervention armée afin de reprendre le contrôle de la zone du canal de Suez. Un accord sera trouvé le 24 octobre entre ces trois pays et les hostilités seront déclenchées cinq jours plus tard. Enfin, comme le montre la partie gauche du dessin de Cummings, publié début septembre 1956, Eden et ses services, mais aussi nombre de commentateurs britanniques et une partie de l'opinion publique, assimilent Nasser à un dictateur ambitieux et belliqueux. De là à voir en lui un Hitler égyptien, il n'y a qu'un pas que d'aucuns n'hésitent pas à franchir. Ils cultivent l'analogie avec les errements de la politique dite d'*appeasement* du *Führer* par Chamberlain et ses partisans à la fin des années 1930 et exhortent Eden à s'opposer à Nasser pendant qu'il en est encore temps.
- 20 Au-delà des comportements stéréotypés des caricatures de Cummings, la composition de son *cartoon* est organisée en fonction des oppositions de tailles, métaphores de la perception des rapports de forces entre puissances. La grande stature d'Hitler aux pieds duquel s'agenouillent de minuscules responsables britanniques impossibles à identifier tient à peine dans le rectangle vertical situé à gauche du cadre. Le second rectangle contigu qui complète l'image est disposé horizontalement. En effet, il fallait y installer l'immense représentation de John Foster Dulles, responsable de la diplomatie de la première puissance mondiale qui se prosterne devant une toute petite statue en pied de Nasser tout en tenant dans la main gauche une minuscule caricature de Eden. A la verticalité arrogante de Hitler s'oppose la veulerie horizontale de l'oncle Sam et d'une Albion réduite à la fonction de marionnette. Le message est clair : selon Cummings, avant la Deuxième Guerre mondiale, les occupants pusillanimes du 10 *Downing Street* s'inclinaient devant celui qu'ils prenaient pour un colosse nazi, alors qu'en 1956 le géant américain et le nain britannique sont à plat ventre devant un nabot dérisoire. L'allégorie de la puissance se tient debout, tandis que l'emblème de

l'impuissance se vautre par terre. Aussi la légende « Du temps de notre grandeur, nous baisions les pieds d'un grand dictateur... Mais désormais, l'Occident se contente de baiser les pieds d'un minuscule dictateur... » semble-t-elle totalement redondante<sup>27</sup>. Le déclin de la puissance britannique serait donc proportionnel à l'écart entre la stature des deux « ennemis » du Royaume-Uni. D'autre part, selon le dessinateur, Londres et Washington commettent vis à vis de Nasser la même erreur que le Royaume-Uni avait commise s'agissant d'Hitler. Cummings entend ainsi rappeler l'erreur funeste que l'historiographie dominante attribue aux gouvernements britanniques de la fin des années 1930, à savoir leur incapacité à neutraliser le héros du Reich lorsqu'il était encore temps de le faire, par exemple lors de la remilitarisation de la Rhénanie en 1936. La posture lui eût au moins semblé susceptible d'inspirer le respect. En revanche, Cummings considère qu'Eden, Eisenhower, Foster Dulles et consorts surestiment la puissance de Nasser et il déplore leur lâcheté. Il en appelle donc implicitement à une politique agressive aux relents colonialistes d'un autre âge. Mais chez ce dessinateur qui voue une haine tenace à son époque, l'anachronisme est une seconde nature.

- 21 Ironie de l'histoire, le fiasco de la rocambolesque expédition franco-israélo-britannique, n'aboutira pas seulement à renforcer considérablement l'aura internationale d'un leader déjà charismatique. Nasser n'y gagna-t-il pas ses galons de champion de la cause de ce que l'on qualifiait alors de Tiers-monde ? Mais il allait aussi permettre aux Soviétiques de prendre solidement pied au Proche-Orient. Quant à la sujétion de la Grande-Bretagne à la politique étrangère des États-Unis, Cummings ne sera pas le seul dessinateur à la fustiger sans relâche dans les années 1960. Ainsi, le 6 juillet 1966, dans les colonnes du quotidien conservateur *The Daily Telegraph*, Nicholas Garland prend prétexte d'un désaccord entre les Britanniques et l'oncle Sam sur la question de la mort de nombreux civils pendant la guerre du Vietnam pour détourner la célébriissime affiche d'Alfred Leete (1882-1933). Initialement publiée à la une du *London Opinion* du 5 septembre 1914, elle fut abondamment placardée au Royaume-Uni jusqu'en 1916 dans une version légèrement modifiée. Pour l'essentiel, elle représente la tête et le bras droit de Kitchener. Il pointe son doigt accusateur vers le public qu'il fixe du regard. Le slogan « *Your Country Needs YOU* » barre la partie inférieure du cadre en lettres noires dans le *London Opinion* tandis qu'on lit « *Join Your Country's Army!* » en lettres rouges dans la version ultérieure. Deux autres modifications apparaissent dans cette dernière. D'une part, le sujet de l'énoncé « *wants YOU* » n'est autre que la tête et le bras de Kitchener. D'autre part, un énorme « **BRITONS** » rouge occupe entièrement la partie supérieure du cadre<sup>28</sup>. Garland réutilise le dispositif d'interpellation graphique imaginé par Leete, non pas pour réveiller le patriotisme des Britanniques, mais bien plutôt pour les appeler à davantage de réalisme relativement à leur statut de vassal des États-Unis. Le buste du président Johnson dont la caricature mime la pose de Kitchener surmonte ce slogan « *Your Country Needs Me* ». On observe la même disproportion entre la taille des caractères des trois premiers mots et celle utilisée pour le quatrième que dans l'œuvre originale de Leete. Cependant, le regard de Johnson n'a pas l'intensité de celui de Kitchener et son visage est déformé par les rides. Point de couvre-chef sur son crâne aux rares cheveux et nettement moins d'énergie dans son geste : le bras est moins tendu, l'index moins impérieux, l'homme paraît fatigué. Contrairement à Johnson, Kitchener n'ouvrait même pas la bouche tant son verbe muet était persuasif. Enfin, la tête de l'Américain repose sur la partie supérieure du buste tandis que celle de Kitchener surmontait seulement son slogan. Le *cartoon* de Garland ne possède ni l'efficacité stylisée, ni le caractère dynamique qui émanait de l'injonction de Kitchener

croqué par Leete. Son message n'en est pas moins extrêmement clair, notamment parce qu'il réactive chez son destinataire la mémoire de l'image matricielle de Leete.

- 22 Un an et demi plus tard, Cummings réalise quant à lui un pastiche d'une autre image emblématique de l'identité nationale britannique, qu'il mettra si souvent en scène dans les postures les plus variées. Il s'agit de Britannia, allégorie de l'Angleterre dès le XVII<sup>e</sup> siècle, puis de la Grande-Bretagne au siècle suivant, suite à l'union de 1707 avec l'Écosse et enfin du Royaume-Uni à partir de 1801. L'événement que le dessinateur commente en date du 29 janvier 1968 est la capture par les États-Unis de soldats nord-coréens susceptibles de servir de monnaie d'échange pour obtenir la libération de l'équipage du navire espion américain l'USS Pueblo, arraisonné par la Corée du Nord six jours auparavant. Dans ce contexte, au prisme de la subjectivité de Cummings, l'essentiel tient à la confirmation que les États-Unis ont supplanté le Royaume-Uni en tant que première puissance navale. L'enjeu est donc avant tout symbolique et mémoriel dans la mesure où le cartooniste concentre son attention sur la vieille rivalité transatlantique entre l'ancienne puissance coloniale et l'ancienne colonie qui s'est affranchie de la tutelle britannique les armes à la main. A peine si l'ennemi nord-coréen figure dans le cadre sous la forme d'un tout petit poisson qui vient mordiller le gros orteil de Johnson grimé en Britannia. De même, Harold Wilson, le Premier ministre britannique est réduit aux proportions d'un nain debout sur le petit doigt de la gigantesque allégorie. Vêtu d'un gilet aux couleurs du *Union Jack*, il figure John Bull et tient dans la main gauche un ouvrage proportionnellement presque aussi gros que lui, sur lequel on lit la mention « *Britain's Imperial Past* ». Désormais consigné dans le champ de l'historiographie, l'Empire britannique ne pèse plus grand chose face à la superpuissance américaine qui occupe l'essentiel de l'espace du dessin. Coiffé du casque de légionnaire romain de Britannia, tenant dans la main gauche l'ancien emblème de l'hégémonie de la *Royal Navy* désormais terminé par trois missiles nucléaires de modèle Trident, Johnson-Britannia vêtu d'une toge trône de profil en majesté, l'avant-bras droit reposant sur le bouclier naguère orné des couleurs encore partiellement visibles du *Union Jack* et que recouvre désormais le drapeau des États-Unis. Au dessus de sa tête, on lit dans une bulle : « Vous voulez dire que lorsque VOUS régniez sur les mers vous auriez envoyé une canonnière ? C'est bien le problème ! C'est NOUS qui en avons envoyé une ! »<sup>29</sup>. Dans la partie inférieure du *cartoon*, un cartouche contient ce constat sans appel « *America, America, America Rules the Waves* », pastiche d'un refrain patriotique anglais en vogue dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. L'humour véhiculé en l'occurrence un message empreint de gravité. En effet, selon Cummings, Wilson ne semble pas davantage que Eden en mesure d'enrayer la déconfiture d'Albion sur la scène internationale. Inutile de préciser que seule la ténacité belliqueuse de Margaret Thatcher lors de la guerre des Malouines en 1982 fut de nature à mettre un peu de baume au cœur de ce nationaliste rongé par la nostalgie.
- 23 C'est précisément la raison pour laquelle il ne se lasse pas de réinterpréter les grands événements du passé, ceux qui jalonnaient la chronologie serinée aux écoliers britanniques aux beaux jours de l'« histoire bataille ». A commencer par la bataille de Waterloo, ce haut lieu de mémoire qu'il met fréquemment à contribution pour mieux réitérer sa méfiance foncière vis à vis de la France et de l'Allemagne relativement à la question de l'intégration du Royaume-Uni dans le Marché commun. En l'occurrence, Waterloo revêt pour un public britannique un statut analogue à celui d'Austerlitz pour un public français, au sens où selon Bernard Lamizet :

Si la bataille d'Austerlitz a une dimension sémiotique (et si, par conséquent, elle peut faire l'objet d'une multitude de représentations) c'est que, présente dans notre culture, elle contribue à nous rendre intelligibles les logiques et les processus constitutifs de notre propre sociabilité et de notre propre histoire politique. Mais c'est aussi qu'elle peut jouer un rôle dans la constitution de notre identité même – ne serait-ce qu'en faisant l'objet de lectures, de spectacles, mais aussi de jeux et de représentations diverses, qui concourent, les uns comme les autres, à la formation symbolique de notre singularité<sup>30</sup>.

- 24 Dans son *cartoon* du 1<sup>er</sup> juin 1962, Cummings soupçonne de Gaulle d'utiliser la CEE comme moyen de réussir là où Napoléon avait échoué, à savoir mettre la perfide Albion au pas. De même, il taxe Adenauer d'assouvir son désir de laver l'affront infligé aux Allemands par les Britanniques le 8 mai 1945 en contraignant la Grande-Bretagne à rejoindre les Six placés sous la férule franco-allemande. Le dispositif graphique imaginé par Cummings est aussi simple qu'efficace. Dans la partie inférieure du cadre, Macmillan assis devant une table s'apprête à apposer sa signature au bas du traité de Rome. Face à lui, de Gaulle et Adenauer debout, épaule contre épaule, pointent impérativement leurs index droits vers le bas du texte. Dans la légende, Adenauer ricanant déclare à de Gaulle impavide : « Réjouissez-vous président de Gaulle ! Après tout, c'est la première fois que les Anglo-Saxons sont assis du mauvais côté de la table »<sup>31</sup>. L'explication de cette saillie sibylline réside dans les deux tableaux accrochés au mur situé derrière le Français et l'Allemand, dans la partie supérieure du cadre. A gauche, en 1815, Wellington bombant un torse aux couleurs britanniques fait signer un document à un Napoléon, alias *Boney*, fort déconfit après la déroute de Waterloo et vers lequel il pointe un index accusateur<sup>32</sup>. A droite, en 1945, un Montgomery au torse aussi bombé que celui de Wellington et portant également les couleurs de l'*Union Jack* inflige le même traitement au général Keitel. On peut se demander ce qui alarmait pareillement Cummings dix ans avant qu'Edward Heath ne signe effectivement le traité entérinant l'adhésion britannique au Marché commun. La réponse tient en quelques mots : un terrain d'entente semblait avoir été trouvé entre Londres et les Six dans le cadre des négociations préalables à l'intégration du Royaume-Uni dans la CEE.
- 25 Sept mois plus tard, le 30 janvier 1963, Cummings met effectivement en scène la célèbre bataille de Waterloo dans un pastiche de tableau de bataille, un genre dont le peintre bruxellois Adam-Frans Van der Meulen (1632-1690) avait arrêté le cahier des charges au XVII<sup>e</sup> siècle. Intitulé « *A Cummings postscript to it all...* », ce dessin constitue la réponse du *Daily Express* par l'intermédiaire de son *Editorial Cartoonist* attiré au rejet de la candidature britannique au Marché commun annoncé la veille par de Gaulle. Un tel titre indique malicieusement que Cummings assume sa fonction de commentateur de l'actualité, en l'occurrence chargé de fournir un post-scriptum à un événement présent mais dont l'élucidation par les lecteurs du *Daily Express* emprunte les voies de l'instrumentalisation d'un *defining moment* de l'histoire nationale. Déboulant par la gauche du cadre, juchés sur leurs impétueux destriers noirs, voici Edward Heath, négociateur en chef auprès des Six précédé du Duke of MacWellington alias Macmillan. Il observe à l'aide d'une longue-vue les mouvements d'Adenauer coiffé du casque à pointe et de de Gaulle portant bicorne. Campé dans une pose napoléonienne derrière ses artilleurs qui canardent les Anglais depuis la droite du cadre, le Français voit le général prussien s'apprêter à lui sauter littéralement dans les bras, tandis que MacWellington s'écrie à l'endroit de son voisin dépité : « Mon dieu ! Blücher est à l'heure – mais il est passé à l'ennemi ! »<sup>33</sup>.

- 26 Cette légende résume la reconstitution : en fermant momentanément la porte de la CEE aux Britanniques, de Gaulle se venge de Wellington vainqueur de Napoléon à Waterloo le 18 juin 1815 et ce, grâce au soutien d'Adenauer qui trahit son allié anglais pour se ranger aux côtés de la France. Pour Cummings, cette défection ne constitue que la traduction graphique d'un événement directement en rapport avec l'annonce du 29 janvier. En effet, le jour précédent, Adenauer avait convaincu son gouvernement qu'il était périlleux de conditionner la ratification d'un traité franco-allemand à l'engagement par la France de cesser de s'opposer à l'entrée du Royaume-Uni dans le Marché commun. Bref, en cédant à de Gaulle, Adenauer était, du point de vue de Cummings, « passé à l'ennemi ». Du même coup, fort du soutien de l'Allemagne, Paris pouvait infliger un camouflet cinglant à Londres<sup>34</sup>.

## Lectures et relectures de la Deuxième Guerre mondiale

- 27 La question de la réinterprétation de l'histoire à des fins artistiques, en l'occurrence théâtrales, est clairement posée au printemps 1967, deux ans après les funérailles nationales de Churchill. Une polémique est suscitée par la mise en scène à Londres, par Kenneth Tynan, d'une pièce de Rolf Hochhuth dont la traduction anglaise s'intitule *Soldiers*<sup>35</sup>. Dans la représentation de l'événement que nous allons analyser, l'interprétation du dessinateur se superpose donc à la vision subjective du dramaturge allemand, s'agissant des bombardements effectués par la *Royal Air Force* pendant la Deuxième Guerre mondiale, en particulier celui de Hambourg, du 24 juillet au 2 août 1943 dans le cadre de l'opération Gomorrhe. Hochhuth s'interroge surtout sur les implications morales des dégâts matériels et des pertes humaines, dont une forte proportion de civils, causés par la tactique du *carpet bombing* mise au point par le vice-maréchal de la RAF Arthur Harris. En outre, la pièce comporte une scène dans laquelle l'évêque de Chichester demande à Churchill tenaillé par sa conscience de justifier ces bombardements. Nombre de commentateurs ont immédiatement contesté cette interprétation à leurs yeux tendancieuse de l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale tendant à mettre directement en cause le Premier ministre du gouvernement de coalition (1940-1945). Face à un mémorable tollé politico-médiatique, seul l'historien David Irving, admirateur d'Hitler et négationniste patenté apporte son soutien au dramaturge allemand.
- 28 Quant à Cummings, il prend parti dans cette affaire le 1<sup>er</sup> mai 1967, en usant de son moyen d'expression privilégié. Son *cartoon* fait suite à l'annonce par les responsables du *National Theatre* qu'ils renonçaient à produire ce spectacle compte tenu de la controverse ci-dessus évoquée. Encore faut-il préciser que Tynan, le metteur en scène recruté en 1963 par cette institution, professe des opinions situées très à gauche sur l'échiquier politique du Royaume-Uni. On peut supposer qu'il pense tenir l'occasion d'écorner la statue d'un héros national symbolisant tout à la fois l'empire et un certain conservatisme. Le sang de Cummings ne fit donc qu'un tour. Et de représenter une version caricaturale de cette relecture hardie de l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale, qui tend à faire de l'Allemagne une victime de la cruauté des Britanniques. La scène se passe dans un théâtre lors d'une répétition. Sur les planches, défilant au pas de l'oie sur une carte de l'Angleterre, un trio de militaires en uniformes de parade s'avance de la gauche vers la droite, en effectuant le salut nazi. En tête, Churchill alias « *Der Führer* », auquel l'embonpoint confère des faux airs de Goering et qui tient une

pancarte où la swastika orne le centre du *Union Jack*. On y on lit : « Nous défilons contre la Tchécoslovaquie, la Pologne, la Norvège, le Danemark, la Hollande, la France, la Grèce, etc. »<sup>36</sup>. Il est suivi de Clement Attlee alias « *Polizeiführer Attlee* » et du « *Reichsmarschall Montgomery* ». Face à eux, occupant le quart restant du plateau et debout sur une carte de l'Europe continentale fort étriquée, se tient Hitler, une auréole sur la tête et des ailes dans le dos. Il est vêtu d'un pantalon rayé, d'un blazer et d'un gilet noirs, d'une chemise blanche et d'un nœud papillon, l'attirail vestimentaire favori de Churchill. Il fume un cigare, arbore un chapeau melon et s'appuie sur une canne de la main gauche, tandis qu'on lit sur le texte qu'il tient dans la main droite « Battons sur les plages... ne nous rendrons jamais... plus belle heure... »<sup>37</sup>. On aura bien entendu reconnu des bribes du discours inoubliable prononcé par Churchill le 4 juin 1940 aux communes, suite à l'évacuation de 338 000 soldats britanniques de Dunkerque à partir du 26 mai précédent. Dans la salle, assis au premier rang dans l'obscurité, on reconnaît Laurence Olivier, directeur artistique du *National Theatre*. Kenneth Tynan apparemment surexcité lui glisse : « Et si nous montions cette pièce écrite par un autre allemand, Sir Laurence ? Un nouveau concept révolutionnaire qui devrait plaire aux Britanniques ! »<sup>38</sup>.

- 29 Voici réunis pour l'occasion les stéréotypes incarnant certaines des figures que Cummings abhorre dans les années 1960. D'une part, l'intellectuel gauchiste qui crache sur les valeurs phares de l'identité nationale et vomit les héros de la Deuxième Guerre mondiale. D'autre part, l'artiste vaniteux, dévoyé et irresponsable susceptible de céder aux pires tentations. Au-delà d'un souci de réalisme anecdotique, le fait qu'ils soient installés dans la pénombre et donc colorés en noir ne doit à l'évidence rien au hasard. De même, la couleur noire de l'uniforme du socialiste Attlee qui contraste avec ceux de Montgomery et de Churchill n'est pas fortuite. Même allié aux conservateurs l'espace d'une guerre, un travailliste reste un mouton noir dans le panthéon de Cummings. Le dessinateur pourfend également par l'absurde le révisionnisme qui a cours dans une historiographie iconoclaste qui le révolte, *a fortiori* dans l'enceinte d'une institution dont le nom comporte à ses yeux un adjectif chargé de connotations patriotiques.
- 30 Quant à Churchill et Hitler ils sont placés dans une relation spéculaire asymétrique dont le locataire du 10 *Downing street* escorté de ses acolytes sortent grands vainqueurs tant en termes de proportions, que s'agissant de l'espace qu'ils occupent dans le dessin. Dans cette confrontation burlesque où Churchill et Hitler ont troqué leurs défroques, leurs emblèmes et leurs discours, le premier triomphe. En effet, l'Hitler angélique de Cummings qui usurpe des extraits de l'un des plus célèbres exploits rhétoriques du descendant du Duc de Marlborough s'avère pathétique et vulnérable, relégué qu'il est à la marge du cadre, la pupille en berne. Par contre, l'énergie, le dynamisme et la force émanent bel et bien du trio emmené par l'hypothétique Führer au regard aussi déterminé que ceux de Montgomery et d'Attlee. Non seulement ils déambulent de la gauche vers la droite, c'est-à-dire par métonymie dans le sens de l'histoire, tandis qu'Hitler lorgne à senestre, à l'instar de Tynan, l'histriion maléfique de service, mais encore leur leader se situe au centre géométrique du quadrilatère. Selon l'historiographie dominante à la fin des années 1960 et dans l'opinion publique, Churchill ne possède-t-il pas la stature d'un chef de guerre doublé d'un homme d'État d'exception ? Dès lors, quel plus bel hommage Cummings pouvait-il rendre au « plus grand Britannique du siècle » ? Comme son adhésion inconditionnelle à ce que l'on n'appelle pas encore le « mythe du Blitz », son manichéisme primaire peut faire sourire ou agacer<sup>39</sup>. Il est loisible, le cas échéant, de douter de l'efficacité de ces images, et de

souscrire au scepticisme de W.J.T. Mitchell qui tourne les iconoclastes en dérision en ces termes :

Les images sont des adversaires politiques très appréciés du fait que l'on peut prendre des positions catégoriques à leur sujet et pourtant in fine rien ne change vraiment.<sup>40</sup>

- 31 Cependant, dans le cadre du présent article, le résultat nous intéresse moins que la visée du dessinateur. Elle se caractérise largement par une obstination à revisiter l'histoire nationale qui n'est pas exempte de certaines velléités de réécriture. A l'image du Premier ministre travailliste Harold Wilson auquel il attribue à l'occasion l'intention de « broder à nouveau la Tapisserie de Bayeux », Cummings ne peut s'empêcher de mâtinier d'une bonne dose de subjectivité l'histoire nationale qu'il enseigne dans le cadre de son magistère pictural au *Daily Express*<sup>41</sup>.
- 32 L'exaltation de la fidélité réputée intangible du Royaume-Uni aux fondements de la démocratie parlementaire et du principe de la liberté de la presse peut à l'occasion être tournée en dérision par des dessinateurs moins chauvins que Cummings. Mais le procédé, à savoir la réécriture de l'histoire, demeure. Par contre, l'objectif consiste à pourfendre en les poussant jusqu'à l'absurde des amalgames et des extrapolations qui vont du fantaisiste au délirant. Ainsi, le *cartoon* de Garland en date du 4 février 1992 vise à enlever tout crédit à une information des plus sensationnelles parue dans le *Sunday Times*. Pour ce faire, le collaborateur du *Daily Telegraph* de 1966 à 1986, puis de nouveau à partir de 1991 à l'issue d'un bref passage au tout nouvellement créé *Independent*, détourne la fameuse photographie prise lors de la conférence de Yalta en février 1945. Et de l'installer à la une d'un grand quotidien fictif dont le titre n'est que partiellement visible mais qui pourrait contenir les lettres T, I et comporte incontestablement un M... Cette page virtuelle est barrée d'une accroche aussi visible que le nom du journal : « EXCLUSIVE ». Puis, sur la partie gauche de ce cadre dans le cadre, figure ce titre « CHURCHILL : THE STALIN CONNECTION » (le O de ce dernier mot n'est représenté que partiellement, le C pas du tout). Enfin sous la photo où Churchill, Roosevelt et Staline sont assis côte à côte, on distingue la légende suivante : « Churchill photographed Secr ». Il manque la fin de *secretly*. L'« effet etc. », cher à Ernst Gombrich, joue ici à plein : le lecteur extrapole la partie de l'image qui n'est pas représentée à partir des indices placés par le dessinateur aux marges du cadre. Pour les besoins de la cause iconographique, sur cette version graphiquement retouchée d'un des clichés les plus reproduits sur les manuels d'histoire de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle dans un nombre incalculable de pays, on a l'impression que Staline se penche en direction de Churchill dont il est séparé par Roosevelt. De même, Churchill narquois semble adresser un regard de connivence à Staline et faire un geste dans sa direction, sans que l'on puisse affirmer catégoriquement qu'ils ne sont pas destinés à Roosevelt son fidèle allié américain. En réalité, sur la fameuse photo, Staline, le regard vide et le visage fermé fixe un horizon improbable, tandis que Churchill et Roosevelt semblent deviser ; à tout le moins, le président des États-Unis tourne la tête en direction du locataire du 10 *Downing Street*.
- 33 En l'occurrence, Garland manie l'équivoque avec une subtilité consommée. Et voici tourné en ridicule le scoop que le *Sunday Times* livrait en pâture à ses lecteurs le 3 février 1992, soit la veille de la parution du *cartoon*, sous la plume de Tim Sebastian, ancien correspondant de la BBC à Moscou reconverti dans l'écriture de romans d'espionnage. Le journaliste « révélait » une « rencontre secrète » entre Neil Kinnock et l'ambassadeur soviétique Victor Popov en 1984. Pour le dessinateur, cette information

était aussi crédible que celle dont il fait état dans son dessin : une pseudo-complicité entre Churchill et Staline. Il est bien connu qu'on ne prête qu'aux riches. Par voie de conséquence, la grandeur d'un Churchill ne se mesure-t-elle pas aussi aux traits d'esprit, mais aussi aux turpitudes qu'on lui attribue ? Il est à noter que la BBC avait jugé la « révélation » si peu crédible qu'elle avait refusé sa diffusion dans son émission phare, Panorama. En revanche, Andrew Neil, le rédacteur en chef du *Sunday Times* de 1983 à 1994 avait fait assaut de titres alléchants « *Kinnock and the Commies* » (« Kinnock et les cocos ») mais aussi « *Red links that make Labour unfit to govern* » (« Les liens avec les rouges qui interdisent aux travaillistes de gouverner »)<sup>42</sup>. Il est superflu de préciser que dans la perspective des élections générales de 1992, ce type de littérature visait, pour la presse Murdoch, à perpétuer par tous les moyens le règne des conservateurs au pouvoir depuis 1979<sup>43</sup>. Lors de sa nomination, Andrew Neil avait d'ailleurs été préféré personnellement par Rupert Murdoch à des collègues plus chevronnés tels que Hugo Young, et ce notamment afin de s'acquitter de cette mission.

- 34 Relativement à la postérité des grands hommes, David Low, actuellement considéré comme le plus grand dessinateur de presse britannique du XX<sup>e</sup> siècle, autrement dit l'alter ego de Churchill dans sa partie, était sans illusions. Voici en quels termes il conclut la préface qu'il rédige en 1949 pour la première édition de son ouvrage *Years of Wrath* consacré à la période 1932-1945 vue à travers ses dessins d'actualité :

Dans ces pages, Hitler se révèle être un menteur qui a multiplié les erreurs et l'instigateur d'indicibles abominations. Au fil du temps, il se peut que poètes et dramaturges imaginent des mythes et des légendes à partir de son histoire, comme ils le font fréquemment avec les personnages historiques – surtout ceux qui font la guerre – et le représentent pour la postérité non pas sous les traits d'une tête brûlée doublée d'un pervers, mais comme un héros solitaire et pittoresque qui prend la pose à Berchtesgaden, avec les Alpes en toile de fond. Ensuite, il n'est pas exclu que d'autres idiots soient tentés de suivre cet exemple. Si cet ouvrage peut contribuer le moins du monde à éviter cela, l'auteur sera très satisfait<sup>44</sup>.

- 35 Il est à se demander si outre son flair politique hors pair, Low ne possédait pas quelque don de voyance...

## La défaillance des pères

- 36 A l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle, un autre dessinateur, Steve Bell propose à ses fidèles lecteurs son interprétation de l'histoire immédiate du Proche-Orient en recourant à un procédé déjà à l'œuvre dans les cartoons précédemment évoqués<sup>45</sup>. Dans ce cas, c'est la mémoire de la Première Guerre mondiale qu'il convoque à travers un pastiche de la très célèbre affiche réalisée en 1915 par l'illustrateur de livres et de magazines, y compris ceux destinés aux enfants, Savile Lumley (1895-1949). Avant l'instauration de la conscription, il s'agissait de convaincre les jeunes hommes de rejoindre l'armée. Au lieu de l'injonction ci-dessus évoquée au sujet de l'affiche de Leete, c'est bien plutôt par la culpabilisation que Lumley s'efforce d'amener davantage de Britanniques à faire leur devoir militaire<sup>46</sup>.



III. 2. Steve Bell, *The Guardian*, Wednesday 25 March 2009

Copyright© Steve Bell 2009/ All Rights Reserved.

- 37 Dans un intérieur confortable (III. 2), un homme en costume de ville est assis dans un fauteuil, sa fille sur les genoux un livre à la main tandis que son fils joue sur le sol avec des petits soldats de plomb et un canon. A l'arrière-plan, un mur et un rideau qui masque probablement une fenêtre. L'attention du garçonnet est concentrée sur ses jouets, la fillette regarde son père et ce dernier nous fixe du regard, le menton reposant sur sa main gauche. Tout en bas du cadre, ce slogan en forme d'interpellation : « Papa, qu'as TU fait pendant la Grande guerre ? » (*Daddy What did YOU do in the Great War?*). Telle est l'interrogation que véhicule le regard de la fillette fixé sur son père tandis que son index droit désigne une illustration. Telle est la question que l'expression grave et méditative du père muet au regard fixe répercute auprès du destinataire de l'affiche. Les jouets au sol constituent bien évidemment un rappel métaphorique des combats acharnés qui se livrent dans les tranchées, une intrusion de leur sacrifice dans cet intérieur douillet, paisible, comme isolé du monde par le cadrage serré choisi par le dessinateur, Savile Lumley. Seul le magazine que tient la fillette sur ses genoux permet l'irruption indirecte, véhiculée par une représentation, du conflit sanglant qui fait rage depuis un an outre-Manche dans ce cocon familial propre et rassurant de banalité petite-bourgeoise. Chaque Britannique de sexe masculin doit s'interroger à son tour sur ce qu'il a fait (ou n'a pas fait) pendant cette guerre. La tentative de culpabilisation est donc explicite. En effet, au moment où la fillette pose sa question, son père n'a manifestement rien fait. Il faut d'ailleurs observer que l'interrogation enfantine est formulée au passé et ne fait donc aucune allusion à un engagement à venir. Avant que la conscription ne devienne obligatoire, en janvier 1916, chaque sujet du roi Georges V peut décider dans son for intérieur de la conduite qu'il entend tenir. Cependant, le message de l'affiche est clair : tous auront à rendre des comptes à leurs descendants. Au-delà de la circonstance présente, l'ancrage immédiat de l'affiche dans le contexte

que nous savons, cet énoncé vise donc à solliciter le civisme des Britanniques en leur rappelant qu'à l'issue du conflit, cette question leur sera fatalement posée, au cas où ils ne se la poseraient pas eux-mêmes. A un moment décisif pour leur pays, ont-ils répondu présent ? Ou ont-ils préféré le confort de leur vie de famille au dévouement à la cause nationale ? Bref, ont-ils servi ou ont-ils failli, par négligence, par paresse, par lâcheté, par égoïsme ?

- 38 Dans son *cartoon* du 25 mars 2009, Steve Bell interpelle l'opinion britannique et internationale – puisque les dessins sont désormais mis en ligne sur les sites Internet des grands quotidiens – sur les éventuels crimes de guerre commis à Gaza par l'armée israélienne. A première vue, la question reste la même, à savoir celle de la responsabilité, voire de la culpabilité individuelle dans le cadre d'un engagement collectif. Néanmoins, plusieurs différences entre l'affiche de Lumley et le dessin de Steve Bell sont à relever. D'abord, son père de famille porte un uniforme au lieu du complet du personnage de l'affiche. Ensuite, le dessinateur de presse choisit des proportions qui modifient la largeur du cadre. Ce faisant, l'ouverture que l'on devinait derrière le rideau dans l'affiche est ici bien visible. Or, qu'aperçoit-on par la fenêtre que le lecteur a en ligne de mire ? Le mur que l'Etat d'Israël construit afin de se protéger de l'« ennemi » palestinien. Le différend armé entre belligérants est donc explicite quoique réduit à sa plus simple expression, des plaques de béton assemblées, surmontées de fil de fer barbelé. Par métonymie, ce dispositif sécuritaire, renvoie à l'idée d'enfermement, en l'occurrence celui dont les Palestiniens de Gaza font l'objet. Mais il exprime également l'enfermement sur soi, l'autisme dont les Israéliens seraient coupables en restant sourds aux souffrances des Palestiniens spoliés de leur territoire. Ce mur revêt donc une signification politique en matérialisant une frontière entre deux territoires et une valeur symbolique en représentant l'affrontement de deux psychoses obsidionales, celle de l'Etat d'Israël et celle des Palestiniens de Gaza. Contrairement à la référence allusive de Lumley, ici l'intrusion de la guerre dans le salon familial n'est plus suggérée puisque la page sur laquelle repose l'index de la fillette est vierge. Cette page blanche synonyme de non-dit pourrait constituer une allusion aux tentatives des militaires pour censurer certains événements, mais en dépit desquelles, dans le dessin, la guerre fait rage au-dehors (le mur, les barbelés) et au-dedans (l'uniforme). On peut émettre une autre hypothèse sur la blancheur de cette page : elle pourrait représenter le silence des combattants de retour dans leurs foyers. Quoiqu'il en soit, l'espace privé, préservé, comme à l'écart du monde de l'œuvre de Lumley laisse place ici à une continuité entre l'espace public et l'intérieur confortable où un garçonnet joue tandis qu'une fillette lit sur les genoux de son père. D'ailleurs le regard de cette dernière est plus inquisiteur que dans l'affiche et son visage plus courroucé que dubitatif. En 2009, les informations sont omniprésentes et l'efficacité de la censure militaire beaucoup plus hypothétique qu'en 1915. Cependant, dans les deux cas, il est tout à fait douteux qu'un événement aussi considérable que la Première Guerre mondiale, d'une part, le climat de tension permanente qui règne au Proche-Orient et les conflits incessants entre Israël et ses voisins, d'autre part, ne soient pas d'une façon ou d'une autre parvenus jusqu'aux oreilles des enfants.
- 39 Enfin, dans le *cartoon*, l'interpellation de la fillette transcrite blanc sur bleu en bas du cadre prend une tout autre tournure. Elle se transforme de fait en accusation. En effet, compte tenu des informations publiées par le *Guardian* en date du jour précédent relativement au comportement des soldats israéliens lors de l'invasion de Gaza au

début 2009 et au dire des Palestiniens, non seulement des enfants auraient servi de boucliers humains mais des hôpitaux auraient été attaqués<sup>47</sup>. Or deux enfants figurent dans le dessin comme dans l'affiche et une ambulance portant les emblèmes de la Croix Rouge et du Croissant rouge palestinien, renversée au sol parmi les jouets du garçonnet, fait allusion à cette attaque dans le *cartoon*. De surcroît, à la question assez générale de l'affiche succède la mise en cause directe d'un homme soupçonné d'avoir causé la mort de civils mais aussi d'avoir mis la vie d'enfants en danger à des fins militaires et ce, alors même qu'il se trouve en présence de sa fille et de son fils. Il ne s'agit plus de savoir ce qu'un individu lambda pourrait faire, mais de demander à un soldat de se justifier d'une accusation. L'enfant se fait l'avocat de ses victimes et lui demande des comptes, voire des aveux. Lumley s'efforçait de mobiliser les destinataires de son affiche, Steve Bell exprime quant à lui son indignation et invite son lecteur à la partager ou tout au moins à prendre parti sur un événement tragique. Tous deux interpellent leurs interlocuteurs virtuels, mais si l'un s'adresse à leur patriotisme, l'autre les prend à témoin de l'oppression dont sont à ses yeux victimes les Palestiniens. Notons que selon l'usage Steve Bell reconnaît sa dette à l'égard de Savile Lumley au moyen de la mention « *With apologies* » en haut à droite du cadre et rend ainsi hommage à son prédécesseur. Ajoutons que le dispositif graphique de l'illustrateur avait auparavant inspiré nombre de grands noms du dessin d'actualité d'outre-Manche, et non des moindres, parmi lesquels on peut citer Vicky (1964, 1961), Jensen et Trog (1971), Steadman (1998) et le comparse de Steve Bell au *Guardian*, Martin Rowson (2001). Dans le cas de Garland, il n'est pas excessif de considérer que cette image l'obsédait puisqu'il n'en réalisa pas moins de huit détournements de 1966 à 1999<sup>48</sup>. En l'occurrence, on peut soutenir que Steve Bell se place sur le terrain de l'éthique et de la politique alors que Lumley en appelait au civisme. Au lieu de la figure du patriote, c'est celle du citoyen responsable et de l'être humain à laquelle le cartooniste s'adresse, un humaniste engagé analogue à celui que toute l'œuvre d'un David Low construit implicitement en tant qu'interlocuteur.

- 40 *A contrario*, d'aucuns s'assignent comme objectif d'attiser les haines, notamment raciales<sup>49</sup>. Ainsi l'affiche de Savile Lumley est-elle détournée sur un site négationniste (qui n'est plus en ligne) au nom évocateur <http://holywar.org>. Dans ce cas, l'image figurant sur l'affiche originale est modifiée de trois façons<sup>50</sup>. En premier lieu, sur le livre de la fillette, censée apporter une pseudo-révélation à son père, on peut lire « Les chambres à gaz ont été construites par les Soviétiques »<sup>51</sup>. En second lieu, la question au bas de l'affiche devient « Papa savais-tu que les chambres à gaz n'avaient pas existé ? »<sup>52</sup>. Enfin, en haut du cadre on lit en lettres noires « Le soi-disant 'holocauste' est un mensonge de la propagande sioniste ! »<sup>53</sup>.

## Conclusion

- 41 La représentation de moments décisifs de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle emprunte fréquemment les voies d'une réinterprétation des événements considérés. En se réappropriant des images qui ont marqué leur temps, les dessinateurs de presse mobilisent mais aussi réactivent en permanence la mémoire visuelle de leurs destinataires afin de commenter l'actualité. L'efficacité des cartoons tient largement à l'« instantanéité » que leur attribue Bernard Lamizet :

L'image de l'événement le rend immédiatement lisible. A la différence de sa représentation linguistique, la représentation iconique de l'événement ne passe pas par le parcours linéaire de la lecture, mais se donne à voir totalement et d'un seul coup.<sup>54</sup>

- 42 Elle résulte en outre de la rhétorique binaire mise en œuvre par les dessinateurs. En effet, dans un *cartoon* les subtilités du langage n'ont pas cours. Il importe que le lecteur puisse identifier sans coup férir les protagonistes, localiser l'événement mis en scène, décoder emblèmes et symboles et saisir le point de vue du dessinateur. Le recours à des grandes figures du passé ou à des lieux de mémoire inlassablement revisités permettent aux satiristes d'aller droit au but. La hiérarchie des héros comme celle des événements revêt une dimension éminemment idiomatique. En ce sens, le dessin de presse contribue à l'élaboration, à la transmission et au remodelage permanent de l'identité nationale britannique dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup>. Cette thématique sous-tend l'ensemble des dessins que nous avons passé au crible et donne sa cohérence à ce corpus. Selon son tempérament et ses convictions, chaque dessinateur illustre à sa manière sa conception des valeurs phares de la britannicité (*Britishness*). L'incorrigible atrabilaire Cummings se lamente sur la grandeur perdue d'Albion tandis que Garland manie une ironie dépourvue d'agressivité. La production de Steve Bell est si considérable qu'on y repère sans surprise maintes manières. Tantôt il parodie la vulgarité et l'outrance de ses grands ancêtres du XVIII<sup>e</sup> siècle, à commencer par James Gillray (1757-1815), tantôt il stigmatise les travers de son époque avec une bienveillance héritée de Low. Soit il entreprend des relectures corrosives de toiles de grands maîtres parmi lesquels Goya et Rubens, soit il revisite l'histoire politique, notamment britannique. Tous les cartoonistes perpétuent et enrichissent une tradition qui façonne, depuis le siècle de Hogarth et parfois à notre insu, notre perception de la Grande-Bretagne. De même, les dessins d'actualités donnent à voir aux Britanniques des représentations de leurs préoccupations, de leurs attentes et de leurs frustrations dans lesquelles il leur est loisible de se reconnaître à des degrés divers.

---

## NOTES

1. Sur la tentation permanente de représenter mais aussi d'adapter le passé à la vision que chaque époque en a, on peut notamment se reporter au chapitre 6 de David LOWENTHAL, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, [1985] 2002, pp. 263-362.
2. Sur la dimension française de cette réflexion dans le contexte du conflit du coloris et du dessin, voir Jacqueline LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente*, Paris : Flammarion, [1989] 1999, pp. 12, 163 et 175 ; voir également l'ouvrage de François DAGOGNET, *Pour une théorie générale des formes*, Paris : Vrin, 1975, notamment pp. 33-58 et 115-131.
3. William Hogarth (1697-1764), James Gillray (1756-1815), Isaac Cruikshank (1764-1811) et Thomas Rowlandson (1756-1827) comptent au nombre de ses inventeurs.
4. Christian DELPORTE, dans Laurent GERVEREAU, (dir.), *Dictionnaire Mondial des Images*, Paris : Nouveau Monde Éditions, 2006, p. 166.

5. « *Unhappily, few people take a cartoon as a link in a consecutive argument – today's instalment, to be continued tomorrow. To most, the single picture stands alone and complete* », David LOW, *Low's Autobiography*, London: Michael Joseph, 1956, p. 336.
6. Pascal ORY, *L'histoire culturelle*. Paris : PUF, 2004, pp. 13 et 49.
7. Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI, *Pour une histoire culturelle*, Paris : Seuil, 1997, p. 16.
8. Daniel BOUGNOUX, dans Laurent GERVEREAU (dir.), *Dictionnaire Mondial des Images*, Paris : Nouveau Monde Éditions, 2006, pp. 914-915.
9. « *.../.... a one-sided exercise in collective persuasion* », Donald ZEC, *Don't Lose It Again – The life and wartime cartoons of Philip Zec*, London: The Political Cartoon Society, 2005, p. 25.
10. « *The cartoons were not intended as propaganda. They were there to sell newspapers. .../... But in the event, the Zec cartoons were inescapably propaganda, a fact eventually, if grudgingly, conceded by the Government. Their immediate impact on public opinion, boosting morale on the Home Front and encouraging the Armed Services was galvanising* » ; *ibidem*, p. 10.
11. *Ibid.*, p 18.
12. A.J.P. TAYLOR, *English History 1914-1945*, [Oxford University Press, 1965], Harmondsworth: Pelican, 1985, pp. 227 et 665-666.
13. « *the most powerful voice of the masses* » ; Donald ZEC, *op. cit.*, p. 19 ; en raison de l'instauration du *Schedule of Reserved Occupations* qui autorisait les hommes âgés de plus de 30 ans à poursuivre leurs activités s'il occupaient des emplois qualifiés, Philip attendit vainement sa mobilisation dans la RAF ; en revanche, Donald combattit avec les troupes britanniques pendant la Deuxième Guerre mondiale, *ibidem* p. 21.
14. Pour 1937, Thorpe cite le chiffre de 2,2 millions pour l'*Express* et 1,3 millions pour le *Mirror* ; Andrew THORPE, *Britain in the Era of the Two World Wars 1914-1945*, Longman, 1994, p. 71.
15. Paul ADDISON, *The Road to 1945 – British Politics and the Second World War*, London: Jonathan Cape [1975], Pimlico, 1994 (Revised edition), p. 15.
16. Voir Antoine PROST, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil, 1996, pp. 184, 247, 249.
17. *Ibidem*, p. 255.
18. Christian DELPORTE et Annie DUPRAT (dir.), *L'événement – Images, représentation, mémoire*, Paris : Creaphis, 2003, p. 6.
19. Le dessinateur Steve Bell a accepté de m'autoriser à reproduire gracieusement ce dessin publié le 19 décembre 1996 dans *The Guardian*. Qu'il en soit ici vivement remercié.
20. Cette photographie figure en particulier dans de très nombreux manuels d'histoire de l'enseignement secondaire britannique.
21. Andrew THORPE, *Britain in the Era of the Two World Wars 1914-1945*, London: Longman, 1994, p. 71.
22. François-Charles MOUGEL, *Histoire du Royaume-Uni au XX<sup>e</sup> siècle*, PUF, 1996, p. 438 ; il convient d'ajouter à ce chiffre, les trois millions d'exemplaires tirés du *Sunday Express*.
23. « *.../...the authentic voice of post-war middle England but widely read in all classes* », in John RAMSDEN (dir.), *The Oxford Companion to 20th Century British Politics*, Oxford University Press, 2002, p. 185 ; le *Daily Express* fut le premier quotidien britannique à proposer des mots croisés ; de 1935 à 1965, il comporta également la bande dessinée *Rupert Bear* réalisée par Alfred Bestall.
24. 'Cummings might well become one of the greatest cartoonists of our time', lettre au rédacteur en chef du *Daily Express*, décembre 1949, cité dans Mark BRYANT, *Dictionary of Twentieth-Century British Cartoonists and Caricaturists*, Aldershot: Ashgate, 2000, p. 54.
25. La rapacité des ayants-droit de Michael Cummings nous interdisent de reproduire ici les dessins évoqués ; en revanche, ils sont disponibles en ligne gratuitement sur la base de données iconographiques du *British Cartoon Archive* de l'Université du Kent à Canterbury : <http://www.cartoons.ac.uk> consulté le 5 mars 2010 ; la recherche s'effectue en utilisant comme mots-clefs le patronyme du dessinateur et la date de publication du *cartoon*.

26. Sur la perception du déclin du Royaume-Uni par les dessinateurs de presse, on peut notamment se reporter à Gilbert MILLAT, *Le déclin de la Grande-Bretagne au XX<sup>e</sup> siècle dans le dessin de presse*, Paris : L'Harmattan, 2008.
27. « *In our great days we kissed the toe of a great dictator... But now the West only kisses the toe of a tiny dictator...* ».
28. Sur cette affiche considérée comme un des symptômes de la propagande massive d'État dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, voir Laurent GERVEREAU, *Ces images qui changent le monde*, Paris : Seuil, 2003, pp. 84, 85.
29. « *You mean when YOU ruled the waves you'd have sent a gunboat? That's the trouble! We DID!* ».
30. Bernard LAMIZET, *Sémiotique de l'événement*, Paris : Lavoisier, 2006, p. 20 ; voir également les observations du même auteur sur le film d'Abel Gance « Austerlitz » comme « représentation sublimée de l'identité culturelle », *ibidem*, p. 204.
31. « *Cheer up, President de Gaulle ! After all, it's the first time the Anglo-Saxons are sitting on the wrong side of the table* ».
32. L'escamotage de la partie finale du patronyme Bonaparte donne en anglais ce sobriquet évocateur à la fois du personnage mais aussi de sa maigreur, elle-même métaphorique de son impuissance face au robustissime John Bull, mais aussi à la stoïque Britannia qui demeurent maîtres de leur île ; les grands noms de la satire graphique britannique de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècles, au premier rang desquels James Gillray, ont amplement fait usage de ce calembour iconographique ; cette simple mention sur la caricature de l'empereur dans n'importe quel *cartoon* convoque une multitude de références picturales fortement enracinées dans la culture visuelle populaire britannique, mais aussi celle des élites. Seuls les membres de cette dernière avaient les moyens d'acquérir les gravures satiriques, en revanche, tout un chacun pouvait les admirer aux vitrines des marchands-éditeurs de la capitale et de certaines grandes villes de province – sur ce point, on peut se reporter à la reproduction de « *Slippy weather* (sic) » de Gillray <http://www.sanftleben.com/Book%20Collecting/Gillray.html>, consulté le 11 novembre 2009 ; tous les dessinateurs de presse britanniques du XX<sup>e</sup> siècle ont puisé à cette vaste banque de données de l'imagerie patriotique gallophobique pour commenter l'actualité du moment.
33. « *My God! Blücher's arrived on time – but he's gone over to the enemy!* ».
34. Ainsi qu'à Washington, puisque le même jour de Gaulle avait également rejeté la proposition américaine de fournir des missiles Polaris à la France ; sur les mises en scène par Cummings des relations orageuses entre Londres et Paris comportant des allusions directes à Napoléon, à l'épisode des Bourgeois de Calais pendant la guerre de Cent Ans et à Jeanne d'Arc, voir respectivement *Daily Express* 30 juillet et 7 décembre 1962 et 31 octobre 1964.
35. Le titre original de la pièce traduite en anglais par Robert David Macdonald est *Soldaten, Nekrolog auf Genf*, en français *Soldats, Nécrologie de Genève*.
36. « *We march against Czechoslovakia, Poland, Norway, Denmark, Holland, France, Greece, etc.* ».
37. « *Fight on beaches... never surrender... finest hour...* » ; sur l'importance de ce type de harangue voir « Les événements mythiques, signifiants des identités » dans Bernard LAMIZET, *op. cit.*, pp. 296-298.
38. « *How about this play by another German, Sir Laurence? A revolutionary new concept which should go down well with the British!* ».
39. Voir l'ouvrage de Angus CALDER, *The Myth of the Blitz*, London: Jonathan Cape [1991], Pimlico, 1992.
40. « *Pictures are a popular political antagonist because one can take a tough stand on them, and yet, at the end of the day, everything remains pretty much the same* » ; W.J.T. MITCHELL, *What do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, 2005, p. 33.
41. Il est vrai qu'en raison même de son prénom, Wilson possède sur Cummings l'avantage d'une homonymie avec un des protagonistes de la célèbre broderie, à savoir le roi Harold ; voir

Cummings, *Daily Express*, 25 mars 1966, dont la légende est « ... *just thought I'd resew the Bayeux Tapestry* ».

42. Voir sur ce sujet l'article de Rhys Williams et Andrew Higgins dans l'*Independent* du 23 février 1995 : <http://www.independent.co.uk/life-style/the-sorry-tale-of-agent-boot-1574439.html>, site consulté le 22 novembre 2009.

43. Depuis lors, Murdoch a soutenu le New Labour de Tony Blair et vient d'effectuer un nouveau virage à 180° en prenant fait et cause pour les conservateurs de David Cameron à l'occasion des élections générales du printemps 2010.

44. « *In these pages Hitler emerges as a man of fallacies and miscalculations, the instigator of unspeakable horror and abomination. As the years roll on, the poets and dramatists may make myths and legends out of him, as they frequently do about the characters of history - especially warmongering characters - and present him to posterity, not as a vicious muddle-head but as a picturesque, lonely hero posing against a background of the Alps at Berchtesgaden. And then other fools may be tempted to follow this example. If this volume can contribute in the very smallest degree to preventing that, the author will be well content* » ; David LOW, *Years of Wrath - A cartoon history 1932-1945*, London: Victor Gollancz, [1949], 1986, p. 7.

45. Steve Bell a accepté de m'autoriser à reproduire son dessin du 25 mars 2009 gracieusement. Qu'il en soit ici vivement remercié.

46. On peut voir des reproductions de cette affiche aux adresses suivantes : <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/ARTlumley.htm> et <http://www.iwm.org.uk/upload/package/95/collections/posters/savile-lumley.html>, consultées le 23 novembre 2009.

47. Voir <http://www.guardian.co.uk/world/2009/mar/23/israel-gaza-war-crimes-guardian>, consulté le 24 novembre 2009

48. 1966, 1970, 1981, 1982, 1988, 1991, 1993 et 1999 ; données collectées sur le site du *British Cartoon Archive* le 24 novembre 2009.

49. Sur la fonction d'interpellation du dessin de presse politique britannique, voir notamment Gilbert MILLAT « Témoigner, dénoncer, révolter : dessins de haine XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles », revue en ligne *LISA*, <http://www.unicaen.fr/mrsh/anglais/lisa>, vol. 6, n°1, 2008, pp. 151-171, consultée le 26 novembre 2009 ; ce genre de propos circule en permanence sur l'Internet ; voir par exemple <http://forum.netmuslims.com/showthread.php?p=55722>, consulté le 27 novembre 2009.

50. Voir Joël KOTEK, *Cartoons and Extremism - Israel and the Jews in Arab and Western Media*, London : Valentine Mitchell, 2009, p. 163.

51. « *Gas chambers built by Soviets* ».

52. « *Daddy, did you know that the gas chambers were faked?* ».

53. « *The so-called 'holocaust' is a zionist propaganda lie!* ».

54. Bernard LAMIZET, *op. cit.*, p. 147.

55. Sur ce sujet, on peut se reporter notamment à Richard WEIGHT, *Patriots: National Identity in Britain 1940-2000*, London : Macmillan, 2002.

## RÉSUMÉS

Cet article est consacré au dessin d'actualité politique britannique de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Son appartenance au champ de l'histoire des représentations est explicitée, notamment dans la perspective d'une réflexion sur la tendance des dessinateurs de presse à réinterpréter les événements historiques contemporains. A cet effet, un certain nombre

de *cartoons* de Michael Cummings, Nicholas Garland et Steve Bell sont analysés afin de montrer la remarquable plasticité de ce média hybride, mais aussi sa capacité à revisiter inlassablement le patrimoine visuel de la Grande-Bretagne. Afin de commenter l'instant présent, les dessinateurs sollicitent la mémoire des lecteurs de journaux, tant s'agissant de la Deuxième Guerre mondiale que d'autres événements marquants de l'histoire nationale.

This article deals with British political cartoons published between the second half of the 20<sup>th</sup> and the early 21<sup>st</sup> centuries. There is a case for arguing that this media belongs to the field of cultural history, especially if we try to consider the tendency for cartoonists to give their personal interpretation of contemporary historical events. Consequently, a number of cartoons by Michael Cummings, Nicholas Garland and Steve Bell are analyzed in order to pinpoint the plasticity of this hybrid of picture and text, but also its huge potential for tirelessly revisiting Britain's visual heritage. Indeed, in order to comment topical events, cartoons appeal to newspaper readers' memory whether by reinterpreting the Second World War or other defining moments in British history.

AUTEUR

**GILBERT MILLAT**

Université Charles-de-Gaulle Lille 3