



Laurent Baridon, Frédérique Desbuissons et Dominic Hardy (dir.)

L'Image railleuse La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

La « déqualification » de l'art

La caricature et l'exposition publique à Londres (c. 1769-1783)

Kate Grandjouan

DOI : 10.4000/books.inha.8505

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2019

Date de mise en ligne : 6 juin 2019

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902707



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

GRANDJOUAN, Kate. *La « déqualification » de l'art : La caricature et l'exposition publique à Londres (c. 1769-1783)* In : *L'Image railleuse : La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2019 (généralisé le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/8505>>. ISBN : 9782917902707. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.8505>.

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

La « déqualification » de l'art

La caricature et l'exposition publique à Londres (c. 1769-1783)

Kate Grandjouan

Henry Bunbury (1750-1811) : un amateur à l'Académie

- 1 La deuxième moitié du XVIII^e siècle britannique est marquée à la fois par l'affirmation de la place de la Royal Academy et par le développement d'un marché de l'estampe vigoureux et insolent. Nobles aspirations à la grandeur d'un côté, satire méchante et populiste de l'autre, ces deux sphères qui s'opposent sont en réalité reliées. Le développement de l'Académie laisse une place à la satire graphique, sous forme de caricature. À partir de 1769, le célèbre artiste amateur Henry Bunbury (1750-1811) y expose des dessins topographiques de la France, délibérément gauches et inexacts. Une dizaine d'années plus tard, cette posture est revisitée par Thomas Rowlandson (1757-1827), de manière plus ironique encore, ses caricatures des Français découlant directement d'un savoir-faire acquis au cours d'une double formation professionnelle, d'abord à l'Académie londonienne, puis à l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris. Les caricaturistes jouent un rôle significatif pour faire entrer la satire dans le domaine de l'art académique ; cette entreprise est le sujet de notre article.
- 2 Les premières expositions publiques d'art britannique contemporain datent des années 1760. Visant à promouvoir les beaux-arts, elles encouragent l'éclosion d'un art intellectuel portant sur des sujets nobles – notions qu'on associe alors aux institutions correspondantes sur le continent, jouissant d'un plus grand prestige. La création de la Royal Academy en 1769 donne une structure à cette évolution. L'enseignement y suit les doctrines traditionnelles, et les expositions doivent en être la démonstration¹. Entre 1769 et 1779, celles-ci se tiennent chaque printemps dans les modestes locaux situés sur Pall Mall. Contrairement aux Salons parisiens, les expositions de la Royal Academy sont payantes. Les œuvres sont exposées ensemble dans une même salle, tel que le montre une gravure publiée en 1771 (fig. 1)². Le comité de sélection veille à écarter les travaux des graveurs et des copistes, car les expositions de la Royal Academy sont censées « nourrir l'émulation ». Elles offrent un lieu où les artistes peuvent faire état de leur

maîtrise technique et permettent de susciter des commandes. Mais la Royal Academy souhaite aussi que les expositions contribuent à l'éducation du public. Comme l'ont montré les travaux de David Solkin, entre autres, l'exposition annuelle de la Royal Academy encourage les artistes à « expérimenter » et à « diversifier », deux caractéristiques pour lesquelles le développement du marché de l'estampe joue par ailleurs un rôle important. Les études récentes explorant l'impact que ces transformations ont eu sur l'évolution du portrait, de la peinture historique et du paysage ne se sont pas attardées sur l'imagerie satirique, et c'est cette omission que nous souhaitons ici commencer à pallier³.



Fig. 1 : Richard Earlom d'après Michel « Charles » Brando, *The Exhibition of the Royal Academy of Painting in the Year 1771, 1772*, mezzotinte, 465 × 553 mm, Londres, The British Museum.

© Trustees of the British Museum.

- 3 On sait en effet que, en dépit de la contradiction apparente avec l'idéologie de l'institution, la satire a sa place à la Royal Academy – une place mineure, certes, mais régulière –, et ce, dès la première exposition, en 1769. Le dessin original de cette première satire exposée est perdu, mais l'image, signée Henry Bunbury, a survécu sous forme de gravure⁴. Dès l'année suivante, celui-ci présente un dessin plus ambitieux intitulé *La Cuisine de la Poste*. D'autres sujets tirés de ses voyages suivent : une vue du pont Neuf à Paris en 1771 (fig. 2) et *Un Tour à l'étranger* en 1777. Ces thèmes se rattachent à un groupe de quarante et un dessins satiriques que Bunbury présente à la Royal Academy entre 1770 et 1785, dont la majorité est publiée sous forme de gravures. Leur diffusion et leur bonne réception critique contribuent à répandre la réputation de Bunbury, qui devient l'un des artistes comiques les plus célèbres de la fin du XVIII^e siècle⁵.



Fig. 2 : Henry Bunbury, *View on the Pont Neuf at Paris*, 1771, eau-forte, 468 × 618 mm, Londres, The British Museum.

© Trustees of the British Museum.

- 4 La commercialisation des œuvres exposées sous forme de gravures était une pratique répandue : Sir Joshua Reynolds (1723-1792), Paul Sandby (1731-1809) et Benjamin West (1738-1820) – pour ne citer que quelques exemples – avaient recours aux vendeurs d'estampes pour commercialiser les portraits, paysages ou scènes historiques qu'ils exposaient à la Royal Academy⁶. De même, Bunbury élargit sa réputation au-delà du public des expositions en faisant publier ses dessins, d'abord par Matthew Darly (c. 1720-1780), puis par James Bretherton (actif de 1750 à 1799), qui devient son éditeur attitré⁷. Les dessins originaux exposés, quant à eux, ne sont pas vendus, mais distribués à des amis sous forme de dons. L'aristocrate Horace Walpole (1717-1797), grand connaisseur de la production artistique britannique, possédait deux grands volumes in-folio des œuvres de Bunbury, qui, disait-il, « dessinait admirablement », ajoutant : « il avait un grand talent pour la caricatura⁸ ».
- 5 On peut se demander quelle était la valeur culturelle attribuée à l'époque à ces dessins, qui semblent un peu en décalage dans une exposition où les tableaux des peintres professionnels se disputaient l'espace. Ils n'étaient en effet pas sur un pied d'égalité. Les dessins étaient portés au catalogue, mais à la toute fin et sans nom d'artiste. La *Vue du Pont Neuf*, par exemple, est mentionnée comme étant la réalisation d'un « gentleman » appartenant à la catégorie « honoraire », un petit groupe d'artistes amateurs qui pouvait compter des officiers de l'armée, des dames de l'aristocratie ou d'autres personnes de la haute société. Leurs relations leur permettaient de maintenir un lien privilégié avec la Royal Academy au travers de ces manifestations estivales⁹.
- 6 Henry Bunbury était lui-même issu d'une famille aisée. Le sujet de ses dessins satiriques est systématiquement lié à l'étranger, réaffirmant ainsi, sous forme caricaturale, la connexion familière à ses contemporains entre la pratique du dessin satirique et le Grand Tour. La caricature avait en effet été introduite en Angleterre par des

aristocrates de retour d'Italie un peu plus tôt dans le siècle et la pratique s'y était ainsi répandue comme une activité de la bonne société¹⁰. Elle se développe dans les années 1760, quand des éditeurs tels que les Darly commencent à se spécialiser dans ce domaine. Dans un livre de caricatures publié en 1772, Mary Darly (active entre 1756 et 1779) définit la « *caricatura* » comme « le burlesque du caractère, une exagération de la nature, [...] une manière de dessiner qui était – et est encore – tenue en grande estime par les Italiens et les Français », ajoutant : « une partie de notre noblesse a atteint – voire dépassé – la qualité de ce qui est fait dans ce domaine dans tout autre pays : c'est une activité divertissante pour ceux qui s'y consacrent¹¹ ». Darly décrit donc ce type d'activité artistique comme une pratique sociale, une forme de distraction construite comme frivole.

- 7 Dans une exposition de la Royal Academy, une représentation satirique de la France telle que la *Vue du Pont Neuf* avait une résonance comique, car elle constituait une version burlesque d'un genre représenté dans toute exposition, la vue topographique. Ce type d'image – peinte ou dessinée – était fréquemment lié au Grand Tour. Dans les expositions londonniennes des années 1760, on trouve ainsi des vues de Paris, de Nîmes, des Alpes ou de Rome¹². Chez les marchands d'estampes, la vente de vues de l'étranger progresse également : ainsi, en 1749, un consortium d'éditeurs londoniens commande à Jacques Rigaud une planche topographique représentant Paris depuis le pont Neuf (fig. 3) et la commercialise comme appartenant à une série de « douze perspectives » de Paris décrivant « les lieux les plus éminents de la ville¹³ ». La circulation d'estampes telles que celle-ci depuis déjà plusieurs décennies avait rendu ce type de lieu familier, y compris pour des Anglais qui n'avaient jamais traversé la Manche.



Fig. 3 : Paul Angier d'après Jacques Rigaud, *A View of Paris: From Pont Neuf to Pont Royal*, 1749, gravure coloriée à la main, 312 × 459 mm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund.

© Yale Center for British Art.

- 8 L'image satirique de Bunbury (voir fig. 2) renverse cependant la hiérarchie traditionnelle entre bâtiments et personnages : l'espace est représenté de telle manière que le lieu est à peine reconnaissable. Le pont et la silhouette de Paris, qui se profile à l'arrière, ne sont qu'un décor sommaire pour les personnages louches disposés au premier plan, sur une sorte d'étroite avant-scène, et qui illustrent l'altérité de cette terre étrangère. Bunbury utilise pour ceci un procédé graphique, la caricature, qui met

délibérément en avant l'absence d'habileté technique qui sert habituellement à souligner le formalisme, l'illusion ou le caractère policé de la représentation. Celle-ci est tout à la fois précise – le détail des vêtements, des accessoires –, mais en même temps sommaire – simplification de l'espace et du ciel, postures rigides et formes aplaties. L'effet recherché est celui d'un croquis réalisé sur place, d'un message passé directement de l'artiste au spectateur. Le dessin révèle le regard d'un « véritable » amateur, celui, amusé, que pose un individu sur les curieuses différences nationales¹⁴. Le caractère pluriréférentiel de la satire visuelle, sa capacité à utiliser des éléments reconnaissables pour les rendre absurdes, est au centre des analyses contemporaines de ce type de production artistique. L'image parodie un motif géographique reconnaissable ou un genre de représentation graphique familier afin de les rendre insolites¹⁵. C'est pour cette raison que les *caricaturas* de Bunbury présentées à la Royal Academy étaient décrites comme humoristiques¹⁶.

- 9 Au cours du XVIII^e siècle, l'humour a été redéfini comme un aspect essentiel de la sociabilité. Ce phénomène peut être mis en relation avec les écrits de Lord Shaftesbury (1671-1713) dans son essai *Characteristics* (1711) et de Joseph Addison (1672-1719) dans le journal *The Spectator* (1711), qui ont beaucoup circulé durant le siècle¹⁷. L'humour, précédemment considéré comme une marque d'hostilité ou de mépris, se lie progressivement au bon mot, au jeu, à l'invention, et endosse un rôle positif dans la vie sociale, du moment qu'il est contrôlé. De nombreux écrits contemporains portent sur la nature de l'humour et les origines du rire. Par exemple, dans un essai influent écrit en 1764 et réimprimé deux fois en 1769, James Beattie (1735-1803) écrit que le rire est provoqué par « les choses absurdes et les choses ridicules », définies à leur tour comme les « incohérences inhérentes aux objets eux-mêmes ou dans la perception de la personne considérée¹⁸ ». Dans la gravure de Bunbury, le caractère incongru de l'image est à la fois interne et externe : il s'applique à la représentation imaginative d'un site prestigieux à travers un mélange de caractères ridicules et à une stratégie visuelle qui « déqualifie » l'art¹⁹. Ainsi, au sein de la Royal Academy, le dessin caricatural, grossier, ludique, mais néanmoins encadré et accroché au mur, pervertit les compétences qui y sont professionnellement valorisées et mine les valeurs que les expositions annuelles sont censées célébrer. Rappelons que, dans une exposition à la Royal Academy, le devoir de l'artiste était de promouvoir une peinture moderne et intellectualisée, à travers des sujets – mythologiques, historiques, etc. – qui permettaient de transmettre de fortes valeurs pédagogiques. L'humour est donc autant le produit de la déconnexion visuelle de l'image avec son environnement immédiat que de son iconographie satirique²⁰.
- 10 En outre, au cours du XVIII^e siècle, le dessin, conçu traditionnellement comme un attribut du privilège social, est devenu une activité à la fois distinguée et accessible à un cercle de plus en plus large. Pour ceux qui avaient du temps libre, le dessin proposait une forme de délassément élégant jouissant d'une association aristocratique et cosmopolite²¹. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre le maintien du dessin satirique à la Royal Academy. Si l'image perd son ambition professionnelle et morale, elle y conserve néanmoins sa place, de par sa dimension humoristique, informelle et temporaire. Elle met en jeu un ensemble de valeurs qui la rattache simultanément à deux mondes *a priori* séparés : d'un côté, le public aisé que les expositions espèrent attirer et, de l'autre, la courtoisie (« *gentility* »), qui représente les fondations

(« *bedrock* ») sur lesquelles les académiciens construisent leur réputation professionnelle²².

- 11 Si l'art satirique occupe une position mineure à la Royal Academy, il est davantage présent dans d'autres institutions londoniennes : aux expositions de la Free Society, par exemple, où les œuvres sont mises en vente directement auprès du public, ou encore à la Society of Artists, première organisation anglaise à regrouper les artistes dans le but de promouvoir leur travail par une exposition annuelle²³. À partir de la deuxième exposition de cette société, en 1761, à laquelle William Hogarth (1697-1764) présente sa vue satirique *La Porte de Calais* (fig. 4), une tradition comique est lancée, qui sera par la suite relayée par John Collet (c. 1725-1780), entre autres²⁴. En 1769, lorsque la Royal Academy est fondée sous la protection du roi Georges III, la Society doit se mobiliser pour faire face à la concurrence. Les directeurs décident de construire une grande salle d'exposition. Inauguré en 1772, ce grand espace lumineux, bien supérieur dans sa conception à la salle étroite de la Royal Academy à Pall Mall, est le premier lieu consacré aux expositions d'artistes dans la capitale²⁵. C'est ici, en 1783, qu'un jeune artiste inconnu expose une vue satirique de la célèbre place parisienne des Victoires. En prenant comme deuxième exemple cette caricature conçue pour une exposition, nous verrons que la « déqualification » de l'art peut devenir plus ironique encore quand elle découle d'un savoir-faire acquis au cours d'une double formation professionnelle. Dans la dernière partie de cet article, c'est donc à la « professionnalisation » du caricaturiste par le biais d'une exposition organisée par la Society of Artists que nous nous intéresserons²⁶.



Fig. 4 : William Hogarth, *O The Roast Beef of Old England (La Porte de Calais)*, 1748, peinture à l'huile, 788 × 945 mm, Londres, Tate.

© Tate, London 2018.

Thomas Rowlandson (1757-1827) : un professionnel de la caricature

- 12 Le 6 novembre 1772, Thomas Rowlandson devient élève de la Royal Academy. À la différence des autres étudiants, il complète cette formation par une période d'apprentissage à l'Académie royale de Paris. Son nom apparaît sur un registre de mars 1775 comme « protégé » du professeur de sculpture Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785), un des sept élèves britanniques et irlandais inscrits à l'Académie au cours des années 1770²⁷. De retour à Londres en 1777, il remporte une médaille pour ses dessins à la Royal Academy et commence à exposer. Sept de ses dessins sont admis aux expositions annuelles entre 1777 et 1781, dont cinq portraits. À l'époque, les portraits représentaient près de la moitié des œuvres exposées ; il était donc essentiel pour un artiste de développer un style distinctif afin d'être remarqué, ce à quoi Rowlandson n'est pas parvenu²⁸. Deux ans s'écoulaient avant qu'il n'expose à nouveau, cette fois à la Society of Artists et pour présenter des caricatures de grand format, dont *La Place Victoire à Paris* (fig. 5). Ce changement de lieu ainsi que le passage du portrait au dessin comique suggèrent une stratégie nouvelle de la part de l'artiste pour accéder à la reconnaissance publique²⁹.



Fig. 5 : Thomas Rowlandson, *La Place Victoire à Paris*, 1783, aquarelle, encre et graphite sur papier, 349 × 533 mm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund.

© Yale Center for British Art.

- 13 Si l'on en croit le catalogue de la Society of Artists, Rowlandson a exposé quatre œuvres cette année-là : toutes sont décrites comme des dessins teintés (« *stained drawings* »)³⁰. Cette technique, devenue courante dans les expositions de l'époque, permet une grande flexibilité, s'adaptant à un large éventail de sujets. Elle est souvent employée pour représenter des plans architecturaux et des vues topographiques. Comme l'a démontré Greg Smith, ce type de dessin était conçu par les artistes professionnels comme œuvre de présentation : son but était de susciter des propositions de la part des marchands d'estampes, des graveurs et des connaisseurs. Le dessin de Rowlandson y est parvenu :

en effet, *La Place des Victoires* existe en plusieurs versions, ce qui veut dire que le dessin original fut copié puis recopié pour produire (au moins) deux dessins supplémentaires. L'image fut également reproduite en estampe coloriée et mise en vente à partir de 1789³¹.

- 14 Le choix fait par Rowlandson d'exposer à la Society cette année-là est intéressant. Pour un artiste professionnel, il s'agissait d'un lieu moins prestigieux que la Royal Academy, où il avait été formé. Avec l'arrivée de la Royal Academy, la Society avait perdu en influence. En 1776, ses directeurs furent contraints de vendre leur grande salle et ils ne parvinrent pas à organiser d'expositions en 1779, 1781 et 1782. 1783 marque leur retour sur la scène londonienne, mais dans un contexte difficile. Pour l'occasion, ils relouent leur ancien local sur le Strand. Toutes les soumissions devaient être présentées ensemble dans cette galerie spacieuse, à l'éclairage zénithal³². Ces aménagements sont à l'opposé de ceux de la Royal Academy où, depuis son déménagement à la prestigieuse Somerset House en 1780, les travaux sur papier sont séparés des huiles et relégués dans une salle d'exposition au rez-de-chaussée, que les artistes commencent à critiquer en raison du mauvais éclairage³³. Ces conditions expliquent peut-être pourquoi Rowlandson passe de la Royal Academy à la Society of Artists. Cette dernière offre à ce moment un lieu plus prometteur pour un artiste sur le point de se lancer comme caricaturiste, qui souhaite utiliser l'exposition pour attirer des acheteurs.
- 15 En tant que satire ambitieuse d'un autre site parisien, le dessin de Rowlandson se rattache à une tradition visuelle liée donc à Bunbury mais également à *La Porte de Calais* de Hogarth, qui avait circulé largement après sa parution sous forme de gravure. En fait, la présentation de *La Place des Victoires* au public en 1783 coïncide avec la réhabilitation de Hogarth en tant qu'artiste britannique majeur. La « Hogarthomanie » est alors à son comble. L'idée selon laquelle son art était vulgaire se dissipe peu à peu, tandis qu'il est progressivement présenté comme un génie comique. De nouvelles éditions de ses gravures circulent et ses dessins encore inédits sont publiés³⁴. Parmi les lectures importantes de Hogarth se trouve celle de Walpole. Son essai apparaît dans son histoire de l'art anglais, *Anecdotes of Painting in England*, publiée en 1780, qui atteint sa troisième édition en 1782. Walpole ne considère pas Hogarth comme un « grand peintre » au sens traditionnel, mais comme « un compositeur de comédies au même titre que Molière³⁵ ». Le seul artiste vivant que Walpole compare à Hogarth est Henry Bunbury. Il a même annoncé ses *Anecdotes* par la promesse d'un essai sur « les gravures vivantes de M. Henry Bunbury, un nouvel Hogarth, le premier imitateur qui soit parvenu à pleinement égaler l'original³⁶ ».
- 16 En fait, la « Hogarthomanie » est un courant qui se développe avec une énergie propre et qui s'étend à d'autres artistes – Charles Brandoin (1733-1807), par exemple, ou son compatriote Samuel Grimm (1733-1794). L'un et l'autre, Suisses de naissance et formés à Paris, se sont installés à Londres autour de 1769, sans doute attirés par la création de la nouvelle académie et par l'esprit cosmopolite qui marquait cette institution pendant ses premières années. Brandoin et Grimm présentent des œuvres dans les expositions annuelles et publient des dessins caricaturaux chez des marchands d'estampes, tout comme Philippe de Loutherbourg (1740-1812), célèbre académicien français actif à la Royal Academy depuis 1772, qui publie en 1776 sa série de caricatures des Anglais (fig. 6)³⁷.



Fig. 6 : Philippe de Loutherbourg, *From the Haymarket*, 1776, eau-forte coloriée à la main, 157 × 119 mm, Londres, The British Museum.

© Trustees of the British Museum.

- 17 L'affirmation de la place de la Royal Academy dans la vie artistique anglaise tout au long des années 1770 s'accompagne de la diversification de la satire visuelle sur le marché de l'estampe. Les caricatures imprimées se popularisent, de sorte qu'au début des années 1780, le mot « caricature » est utilisé pour référer à toutes les images satiriques. Des techniques nouvelles de marketing encouragent la publication de caricatures en plusieurs formats : imprimées en formats divers, vendues en monochrome ou rehaussées de couleurs³⁸. Un sujet nouveau est rapidement répété et varié à travers des estampes différentes, souvent proposées par plusieurs éditeurs à la fois. Cette commercialisation intense renforce la récurrence d'un répertoire graphique sur le marché de l'estampe. C'est ce que nous constatons quand nous comparons le dessin satirique du Pont Neuf par Bunbury (voir fig. 2) avec une composition satirique du même genre signée Charles Brandoin (fig. 7), commercialisée par le même éditeur, possiblement comme un pendant à celle de Bunbury³⁹.



Fig. 7 : T. Scratchley d'après B—inv^t, *A View of the Place des Victories [sic] at Paris*, 1771, eau-forte, 231 × 292 mm, Londres, The British Museum.

© Trustees of the British Museum.

- 18 Les correspondances entre les deux images soulignent à quel point ce genre de satire dépend de formes visuelles statiques que les artistes partagent et que les dessins répètent. Sur le pont ou sur la place, les stratégies d'objectivation des Français restent les mêmes, centrées sur le corps, les métiers et les accessoires bizarres. Cet engouement pour les sujets nationaux est sûrement lié à la Paix de Paris, signée en 1763, qui favorise les voyages d'outre-Manche. La paix élargit la gamme de scénarios comiques qui peuvent être formulés pour un public britannique. Parmi les nouveaux sujets français lancés sur le marché de l'estampe au début des années 1770, on peut citer aussi *La Française à Londres* (fig. 8) et *L'Angloise à Paris*, de Samuel Grimm ; *Le François à Londres* et *L'Anglois à Paris*, de John Collet ; le « décrotteur parisien » (fig. 9), par un artiste anonyme ; ou le médecin français (fig. 10), de Charles Brandoin⁴⁰. Cette petite sélection indique aussi une conscience du style, exploité de manière à souligner le sujet de la satire : une manière grossière pour un décrotteur de chaussures ou plus raffinée pour une dame française.



Fig. 8 : S. H. Grimm, *La Française à Londres/The French Lady in London*, 1771, gravure, 354 x 263 mm, Londres, The British Museum.

© Trustees of the British Museum.



Fig. 9 : Anonyme, *The Paris Shoe-Cleaner*, 1771, eau-forte coloriée à la main, 149 x 110 mm, Londres, The British Museum.

© Trustees of the British Museum.



Fig. 10 : Caldwell d'après Brandoin, *A French Physician with his Retinue Going to Visit his Patients*, 1771, gravure, 210 × 252 mm, Londres, The British Museum.

© Trustees of the British Museum.

- 19 L'existence de ce répertoire graphique nous aide également à comprendre comment le dessin de Rowlandson (voir fig. 5) mobilise les formes de la satire graphique imprimée – des coiffeurs avec d'immenses manchons, des dandys, des abbés et des chiens. Leurs positions changent d'une œuvre à l'autre : l'abbé à gauche de la statue du roi, le curé sur la droite, l'Anglais également. Rowlandson sélectionne des personnages parmi son répertoire et les conjugue les uns avec les autres pour construire une foule. Ces références visuelles aux types français sont mélangées à d'autres ; la composition fait référence à travers son iconographie à au moins six autres artistes, dont William Hogarth et James Gillray (1756-1815), ce qui lui confère une des caractéristiques de l'image satirique : la production de dialogues entre images à des fins comiques⁴¹. De plus, avec le choix d'une satire nationale, l'artiste met en œuvre son habileté à travers un langage hautement codifié et rendu familier grâce au marché de l'estampe. En le resituant dans la structure alternative du dessin caricatural, il « modifie » son statut⁴². Ces transformations visuelles expliquent les différences entre les deux versions satiriques de la place des Victoires (voir fig. 5 et 7), qui paraissent, de prime abord, trop importantes ou trop complexes. Le titre du dessin coloré de Rowlandson, *La Place Victoire à Paris*, suggère une représentation d'un site précis, prestigieux, ce qui invite le spectateur à apprécier, dans l'exposition, l'incongruité de ce qui lui est proposé à la place : une caricature à grande échelle. De l'œuvre de Brandoin à celle de Rowlandson, le nom a été corrigé, la taille du dessin est devenue plus conséquente et la couleur a été introduite⁴³.
- 20 Dès lors, si l'on comprend cette image comme une constellation de plaisanteries jouant sur les stéréotypes nationaux, on remarque qu'à un niveau plus général, Rowlandson reprend des lieux communs qui se retrouvent dans les textes satiriques de l'époque, et

c'est leur présence simultanée qui donne à la composition son sens. L'acte de regarder est créatif, il encourage le spectateur à identifier les relations, à reconnaître les traits d'esprit dans les transformations infligées aux personnages. Ainsi, la référence, prévisible dans la satire britannique, à un symbole de l'autorité catholique (les tours de Notre-Dame, bizarrement placées derrière la place des Victoires), à l'idée du conformisme social français (dans l'élévation uniforme des façades de la place), à l'absolutisme royal associé à l'esclavage (dans la statue du roi) ou encore à l'imbrication des différentes figures de l'État (les soldats et la procession de moines en arrière-plan) sont les clés visuelles qui renvoient à autant de lieux communs satiriques contemporains sur les Français.

- 21 Pourtant, si Rowlandson rattache son œuvre à un répertoire satirique, il le transforme tout en l'adoptant, car il le soumet à une modalité d'inscription qui met en évidence un savoir-faire académique⁴⁴. La teinte monochrome qui définit les pilastres et les balcons ou rend les monuments identifiables relie également les différents personnages et les situe dans un espace pictural défini par le dessin volumétrique et les régressions perspectives ludiques. Sur les personnages, elle s'allie à des couleurs et un tracé noir à la plume. Ce tracé noir a une fonction précise : il introduit la caricature, en exagérant les traits des visages, les mentons, les sourcils, les nez retroussés. Il définit les coiffures et donne une dimension comique aux corps. Certains personnages sont plus caricaturés que d'autres et, comme ils ne sont jamais totalement terminés, certains sont très peu détaillés. La séparation entre les deux modes – la peinture tonale et l'ébauche caricaturale – est artificielle, puisqu'ils sont ici entremêlés dans une construction picturale cohérente. Mais leurs fonctions et leurs valeurs sont antinomiques : le tracé noir servait de signal au marchand d'estampes et également de « connecteur graphique » pour l'iconographie satirique des œuvres mentionnées précédemment, alors que le grand format du dessin (349 × 534 mm) montre qu'il joue simultanément sur son statut de dessin d'exposition, en appelant à être vu en relation avec des codes esthétiques qui ne sont pas ceux de l'estampe satirique.
- 22 La réception positive de *La Place Victoire* conduit Rowlandson à présenter régulièrement des dessins caricaturaux dans le même format à la Royal Academy à partir de l'année suivante et jusqu'en 1787. Ses caricatures représentent souvent des foules urbaines ou des scènes aux thèmes anglo-français, et plusieurs sont commercialisées sous forme d'estampes⁴⁵. Parfois, leurs dimensions sont grandes, voire immenses : une paire de dessins au sujet militaire est exposée en 1786, chacun mesurant presque un mètre de large. Les dessins caricaturaux sont achetés à l'occasion de l'exposition par le prince de Galles et entrent directement dans les collections royales. Lorsque, quelques années plus tard, *La Place Victoire* est publiée par William Holland, le prince sera également parmi les acheteurs⁴⁶.

Conclusion

- 23 Les chercheurs se sont surtout intéressés à l'objet social ou politique porté par la caricature, plutôt qu'aux conditions de son développement. J'ai voulu montrer ici que, de ce point de vue, les organisations chargées de promouvoir l'art britannique contemporain à travers leurs expositions annuelles ont joué un rôle plus important qu'on ne pouvait le croire. On voit dans cette période le début d'une transformation de l'exposition qui se diversifie, avec un pouvoir d'attraction grandissant (22 000 visiteurs

en moyenne fréquentent les expositions annuelles à la Royal Academy entre 1769 et 1779 ; 48 000 entre 1780 et 1798) et un contenu tiré vers le spectaculaire – un mouvement où, là encore, l'interaction entre art académique et caricature jouera un rôle⁴⁷.

- 24 Les artistes (amateurs ou professionnels) pratiquant l'art satirique utilisaient les expositions pour promouvoir leur habileté technique et pour expérimenter. D'un point de vue économique, ils trouvaient un point d'entrée sur le marché de l'estampe qui leur permettait de s'adresser à un public plus large, rejoignant ainsi un cercle de mécènes plus influents. Pour ce faire, ils resituaient l'art satirique dans des dimensions et selon des formes mieux adaptées à l'exposition : ils défamiliarisaient les conventions de la vue topographique, fusionnaient les médias (peinture tonale et dessin caricatural) et poussaient l'image satirique vers des formats colossaux. L'humour découlait des associations surprenantes que comportaient les nouvelles relations picturales. Marginale et flexible, la satire visuelle dans les expositions du XVIII^e siècle est née d'un dialogue complexe entre l'art « officiel » et le marché de l'estampe⁴⁸.

NOTES

1. Sur l'histoire de cette institution, voir Holgar Hoock, *The King's Artists: The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture 1760-1840*, Oxford, Clarendon Press, 2003. Pour les expositions qui ont précédé celles de la Royal Academy (RA), voir David Solkin, *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, Londres/New Haven, Yale University Press, 1993, p. 174-213 ; Matthew Hargraves, "Candidates for Fame:" *The Society of Artists of Great Britain 1760-1791*, Londres/New Haven, Yale University Press, 2006.

2. Cette estampe satirique publiée le 20 mai 1772 fournit la première représentation visuelle d'une exposition à la RA. Les expositions se tenaient entre avril et juin et l'entrée coûtait 1 shilling.

3. Sur les concepts d'« expérimentation » et de « diversification » dans le contexte des expositions publiques à cette époque, voir Solkin 1993, cité n. 1, p. 174-213 ; David Solkin, « Education and Emulation », dans *id.* (dir.), *Turner and the Masters*, Londres, Tate Publishing, 2009, p. 99-141. Le sujet reste important depuis l'influente reconstruction de l'exposition ; voir David H. Solkin (dir.), *Art on the Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House*, cat. exp. (Londres, Courtauld Institute of Art, 18 octobre 2001 – 20 janvier 2002), Londres/New Haven, Yale University Press, 2001. Pour une liste des études pertinentes sur ce sujet, on se référera à la bibliographie exhaustive dans David H. Solkin, *Art in Britain, 1660-1815*, Londres/New Haven, Yale University Press, 2015.

4. Le premier dessin est *A Courier Francois*. Il est publié à plusieurs reprises avec le nom de l'auteur entre 1771 et 1774 ; voir BM, 1861,0518.951. La satire est souvent difficile à détecter dans les expositions : les titres ne correspondent pas toujours au contenu des œuvres exposées, ni au style utilisé pour représenter un sujet. Très souvent c'est une gravure qui témoigne de son existence.

5. La bibliothèque Lewis Walpole à l'université de Yale possède un fonds important d'œuvres de Bunbury ; voir le catalogue, [en ligne] URL : findit.library.yale.edu/?f%5Bdigital_collection_sim%5D%5B%5D=Lewis+Walpole+Library, notamment *La Cuisine de la Poste*

(dessin, digcoll: 2563653 ; estampe, digcoll: 2563657); *A View of Pont Neuf* (digcoll: 27554829 et digcoll: 2754824) ; *A Tour to Foreign Parts* (digcoll: 291710). Le meilleur récit de ses activités reste celui de John C. Riely, « Horace Walpole and “The Second Hogarth” », *Eighteenth-Century Studies*, 9/1, automne 1975, p. 28-44.

6. Pour les portraits de Reynolds et le marché de l'estampe, voir Mark Hallett, *Reynolds: Portraiture in Action*, Londres/New Haven, Yale University Press, 2014, p. 113-129 et 134-138. Sur Sandby, paysagiste et l'un des fondateurs de la RA, voir John Bonehill et Stephen Daniels (dir.), *Paul Sandby (1731-1809): Picturing Britain*, cat. exp. (Nottingham City Museums and Art Galleries, 23 juillet – 18 octobre 2009 ; Édimbourg, National Gallery of Scotland, 7 novembre 2009 – 2 février 2010 ; Londres, Royal Academy of Arts, 13 mars – 13 juin 2010), Londres, Royal Academy of Arts, 2009, cat. 50-52 et 72. Pour la peinture d'histoire, voir Martin Myrone, *Bodybuilding: Reforming Masculinities in British Art, 1750-1810*, Londres/New Haven, Yale University Press, 2005.

7. Matthew Darly et sa sœur Mary comptèrent parmi les premiers éditeurs de satire graphique à l'époque. Un chapitre leur est consacré dans Joseph Monteyne, *From Still Life to the Screen: Print Culture, Display, and the Materiality of the Image in Eighteenth-Century London*, Londres/New Haven, Yale University Press, 2013, p. 87-117. Voir également Diana Donald, *The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III*, Londres/New Haven, Yale University Press, 1996.

8. Bunbury « drew admirably [...] and had great talent for caricatura », cité dans Riely 1975, cité n. 5, p. 33-35.

9. Les catalogues d'exposition cités ici se trouvent au Paul Mellon Centre for Studies in British Art à Londres. Voir, par exemple, *The Exhibition of the Royal Academy: MDCCCLXXI, The Third*, cat. 136 : *A View of the Pont Neuf at Paris by a Gentleman*. Ces « Honorary Exhibitors » représentaient 7 des 136 exposants en 1770, 17 des 245 en 1771 et 23 des 256 en 1772. Le plus souvent, ils exposaient des paysages, des dessins et des tapisseries. Sur l'importance croissante du dessin chez les amateurs et les changements de valeurs que celle-ci suggère, voir Ann Bermingham, « “An Exquisite Practise:” The Institution of Drawing as a Polite Art in Britain », dans Brian Allen (dir.), *Towards a Modern Art World*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1995, p. 47-66.

10. Sur les racines de la caricature britannique, voir Donald 1996, cité n. 7, p. 9-19. Bunbury a effectué un Grand Tour en 1769-1770. Il s'est arrêté à Rome pour apprendre à dessiner (Riely 1975, cité n. 5, p. 31).

11. « *The burlesque of Character, or an exaggeration of nature [...] [is] a manner of drawing that was, and is, held in great esteem by the Italians and French, some of our Nobility and Gentry at this time do equal if not excel anything that has ever been done in any other Country, tis a diverting species of designing, and will certainly keep those that practise it out of the hipps or Vapours* ». Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Londres, Darly, 1762, p. 117.

12. Quelques exemples présentés à la Royal Academy : en 1770, *Une vue de la Grande Chartreuse en Dauphiné* (cat. 91) et *Une vue près de Rivoli dans les Alpes* (cat. 91) ; en 1775, *Une vue depuis le Pont Neuf au Pont Royal* (cat. 254) ; en 1776, *Deux vues des environs de Paris* (cat. 314).

13. Les trois marchands sont Henry Overton, Robert Sayer et John Boydell. En 1777, Sayer la vend dans un groupe de « *Seventeen Views of Paris, Palaces, and Gardens in France* » ; voir *Sayer and Bennett's Catalogue of Prints for 1775*, facsimilé, Londres, Holland Press, 1970, p. 62. L'estampe reproduite ici, publiée par Robert Williamson, est probablement une copie non autorisée commandée par un marchand concurrent. Pour la popularité de la *perspective view* dans la culture de l'estampe, voir Timothy Clayton, *The English Print, 1688-1802*, Londres/New Haven, Yale University Press, 1997, p. 155-167.

14. Au sujet du « vrai » dans le contexte du dessin caricatural, on lira Deanna Petherbridge, *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2010, p. 347-377.

15. La nature interrélémentaire de l'œuvre satirique est traitée dans : Mark Hallett, *The Spectacle of Difference: Graphic Satire in the Age of Hogarth*, Londres/New Haven, Yale University Press, 1999, p. 178-182 et 201-206.
16. Pour la réception critique contemporaine des œuvres de Bunbury, voir Riely 1975, cité n. 5, p. 33-35.
17. L'importance des écrits de Shaftesbury et d'Addison est soulignée par Ronald Paulson, « Wit and Humor », dans *id.*, *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998, p. 20-32 et 66-83.
18. « [...] laughter [arises] from things ludicrous and things ridiculous [defined as] the inconsistent properties existing either in the objects themselves, or in the apprehension of the person to whom they relate ». James Beattie, « On Laughter, and Ludicrous Composition », dans *id.*, *Essays*, Édimbourg, William Creech, 1776, p. 326 et 343-344. Pour une étude récente qui met l'accent sur l'importance du rire à cette époque, compris comme une mentalité qui s'exprime dans la caricature plutôt que comme le résultat provoqué par la stratégie visuelle mise en œuvre, voir Vic Gatrell, *City of Laughter: Sex and Satire in Eighteenth-Century London*, Londres, Atlantic Books, 2006.
19. Le terme « déqualification » (« de-skilling ») est utilisé par Petherbridge 2010, cité n. 14, p. 348.
20. Au sujet du programme esthétique dans les années 1770, voir Solkin 1993, cité n. 1, p. 259-276. Pour une perspective historique plus large, voir Hooock 2003, cité n. 1, p. 52-67.
21. Birmingham 1995, cité n. 9.
22. David Solkin, « The British and the Modern », dans Allen 1995, cité n. 9, p. 1-10, ici p. 5.
23. Sur l'histoire de ces sociétés démocratiques et informelles, voir Hargraves 2006, cité n. 1.
24. Le tableau de Hogarth est peint en 1748 et exposé en 1761, sous le titre *The Gate of Calais* (cat. 44). Il est publié en 1749 sous le titre *O The Roast Beef of Old England*. John Collet, artiste amateur, a exposé plus de quarante œuvres à la Society of Artists tout au long des années 1760. Voir Caitlin Blackwell, « John Collet (ca.1725-1780): A Commercial Comic Artist », thèse, University of York, 2013.
25. Pour un récit illustré et détaillé, voir Hargraves 2006, cité n. 1, p. 117-126.
26. Souligner l'ambition professionnelle de Rowlandson me semble important dans la mesure où la tendance historiographique consiste à présenter cet artiste comme un gentleman désintéressé. Voir Donald 1996, cité n. 7, p. 35 ; Gatrell 2006, cité n. 18 ; Vic Gatrell, *Thomas Rowlandson: Pleasures and Pursuits in Georgian England*, Londres/New York, Vassar College, 2011. Au sujet de la relation avec la RA comme vectrice de professionnalisation pour les artistes, voir John Barrell, Mark Hallett et Sarah Monks (dir.), *Living with the Royal Academy: Artistic Ideals and Experiences in England, 1768-1848*, Aldershot, Ashgate, 2013.
27. Ce fait biographique, noté il y a longtemps par Louis Réau (*J.-B. Pigalle*, Paris, Pierre Tisné, 1950), n'a fait surface en Angleterre que très récemment. Voir Matthew Payne et James Payne, *Regarding Thomas Rowlandson, 1757-1827: His Life, Art, and Acquaintance*, Londres, Hogarth Arts, 2010, p. 19-38. On peut douter du fait que l'artiste se dirigeait alors vers la sculpture : d'après Isabelle Frère, être « protégé par » était distinct d'être « élève de » : la « protection » d'un professeur donnait accès à un cursus académique. Isabelle Frère, « L'enseignement de la sculpture à Paris entre 1740-1770 », mémoire de troisième cycle, École du Louvre, 1995. Sur les réseaux cosmopolites entre l'Académie de Londres et celles de Paris et Rome, voir Hooock 2003, cité n. 1, p. 109-114.
28. Sur la dimension compétitive du portrait dans ce contexte, se reporter à Marcia Pointon, « Portrait! Portrait! Portrait! », dans Solkin 2001, cité n. 3, p. 93-109 ; Hallett 2014, cité n. 6, p. 253-283 ; pour les portraits à la plume, à l'encre, au pastel ou à l'aquarelle, voir Greg Smith, « Watercolourists and Watercolours at the Royal Academy, 1780-1836 », dans Solkin 2001, cité n. 3, p. 194-200.
29. Pour sa présentation en 1783, voir *A Catalogue of the Pictures, Sculptures, Models, Designs in Architecture, Prints &c by the Society of Artists*, Londres, 1783, cat. 223. Ce dessin est aujourd'hui

catalogué au Yale Center for British Art sous le titre *La Place des Victoires*, [en ligne] URL : collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1670067.

30. Les autres dessins présentés par Rowlandson sont : *An Inn Yard at Stratford upon Avon* (cat. 224), *Country People Regaling After Work* (cat. 225) et *The Prodigal* (cat. 226). En principe, un « *stained drawing* » (ou « *tinted drawing* ») est une image dessinée à la plume et rehaussée avec une encre grise ou brune, l'absence de couleur étant ce qui la distingue d'une aquarelle. Parmi les autres dessins teintés exposés par la Société en 1783, on peut citer : *A View of Mount Vesuvius* (cat. 55), *An Italian View* (cat. 67), *Remains of the Temple of Jupiter Stator* (cat. 84), *A Design for a Villa* (cat. 34) et *Scenes in Surrey* (cat. 1-6).

31. Pour les différentes versions, voir John Hayes, *The Art of Thomas Rowlandson*, Alexandria, Art Services International, 1990, cat. 17. L'estampe, publiée en novembre 1789 par S. Alken, mesure 420 × 568 mm (BM, 1937,1018). Pour les fonctions commerciales du *stained drawing* et les méthodes de reproduction utilisées par les artistes, voir Greg Smith, *The Emergence of the Professional Watercolourist: Contentions and Alliances in the Artistic Domain, 1760-1824*, Aldershot, Ashgate, 2002, p. 17-23 et 51-71.

32. Hargraves 2006, cité n. 1, p. 151-161.

33. Smith 2001, cité n. 28 ; Smith 2002, cité n. 31, p. 23-33.

34. Au sujet de la « Hogarthomanie » (une formule de l'époque) et de sa réception critique par la nouvelle Royal Academy, on se référera à Sheila O'Connell, « Hogarthomania and the Collecting of Hogarth » dans David Bindman (dir.), *Hogarth and His Times*, Londres, British Museum, 1997, p. 58-60.

35. « *Hogarth composed comedies as much as Molière.* » Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, IV, Londres, J. Dodsley, 1782, p. 67.

36. « *The living etchings of M. H. Bunbury, the second Hogarth, and first imitator who ever fully equalled his original* », cité dans Riely 1975, cité n. 5, p. 38.

37. *Caricatures of the English* est une série de six eaux-fortes coloriées à la main. Pour les tableaux satiriques que cet académicien a exposés à la RA, on se référera à Olivier Lefeuvre, *Philippe-Jacques de Louthembourg*, Paris, Arthena, 2012, cat. 128, 132, 136 et 138. Sur Grimm, voir William Hauptman, *Samuel Hieronymus Grimm (1733-1797): A Very English Swiss*, Berne, Kunstmuseum Bern, 2014 ; sur Brandoin, bien que l'on sache peu de chose de sa vie à Londres : William Hauptman, « Beckford, Brandoin, and the "Rajah:" Aspects of an Eighteenth-Century Collection », *Apollo*, 411, mai 1996, p. 30-39.

38. Pour les questions de vente et distribution, voir Donald 1996, cité n. 7 ; Tim Clayton, « The London Printsellers and the Export of English Graphic Prints », dans Anorthe Kremers and Elisabeth Reich (dir.), *Loyal Subversion? Caricatures from the Personal Union between England and Hanover (1714-1837)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014, p. 140-163.

39. L'estampe de Brandoin reproduite ici est le deuxième état. Il a été mis en vente par Darly en mai 1772. Cet éditeur a gardé le titre mais a changé la signature (« B—inv^t »). Une version du premier état, signée « C. Brandoin » et publiée le 29 juillet 1771, se trouve dans les collections de la Pierpont Morgan Library, à New York.

40. Les thèmes sont traités en plusieurs formats et existent dans de multiples versions parmi les collections du British Museum et de la Lewis Walpole Library. Sur ce sujet, voir Kate Grandjouan, *Close Encounters: French Identities in British Graphic Satire, c. 1730-1790s*, PhD, Courtauld Institute of Art, 2010. *L'Angloise à Paris* de Grimm (BM, J,5.73) ainsi que *Le François à Londres* (BM, J,5.72) et *L'Anglois à Paris* (BM, J,5.74) de Collet furent publiées entre mai 1770 et novembre 1771.

41. Par exemple, la famille à gauche près du monument fait penser à la famille française de *Noon* par Hogarth, en vente depuis 1738 (BM, 1880,1113.4472) ; les deux chiens ressemblent aux chiens anglais et français dans une estampe intitulée *Politeness*, de James Gillray, autre élève de la RA, publiée en 1779 (BM, 1851,0901.23).

42. J'utilise ici une formule empruntée à Bruno Latour pour suggérer que dans cette phase tardive de la caricature anglaise, l'artiste agit en « médiateur » : il « transforme » et « modifie » des éléments graphiques existants, spécifiquement liés à des caricatures de sujets nationaux, et ce processus leur confère un nouveau pouvoir social. Voir Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 37-39.
43. L'eau-forte de Brandoin, intitulée *La Place des Victoires* [sic], mesure 231 × 292 mm et le dessin de Rowlandson 349 × 534 mm.
44. Il est utile de se rappeler que, dans le discours académique du XVIII^e siècle, l'« invention » est entendue comme la « réinterprétation » de sujets établis : l'artiste s'entraîne en copiant, choisissant ses modèles parmi les meilleurs exemples de l'art du passé. La technique s'appliquait normalement à la peinture d'histoire. Rowlandson la transfère à la caricature pour « inventer » une nouvelle image satirique qui « réinterprète », voire surpasse les modèles existants. Sur ce type de prescription pédagogique, voir Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (dir.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. VI, vol. 3 : 1752-1792, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, 2014.
45. Douze dessins humoristiques furent exposés entre 1784 et 1787. Parmi eux, *Vauxhall* (le dessin exposé est conservé au Victoria and Albert Museum, P.13-1967, et une version imprimée est au British Museum, 1880,1113.5484). Voir également *Italian Family*, publié en 1784 (BM, 1938,0613.7), *French Family* (BM, 1938,0613.6), publié 1786, et *French Barracks*, en 1787 puis rééditée par S. W. Fores en août 1791.
46. La *Revue Anglaise* et la *Revue Française* sont reproduites dans Kate Heard (dir.), *High Spirits: The Comic Art of Thomas Rowlandson*, Londres, Buckingham Palace, 2015, cat. 16 et 17. Chaque dessin mesure environ 500 × 900 mm. Le prince achète sa version imprimée de *La Place des Victoires* pour 10 shillings et 6 pences, voir cat. 28. Le prix moyen pour une caricature à l'époque varie de 2 à 7 shillings, s'élevant parfois à 1 guinée pour les feuilles plus grandes, voir Clayton 2014, cité n. 38, p. 152.
47. Voir Hoock 2003, cité n. 1, tableau 1 et fig. 2, p. 35.
48. Un grand merci aux éditeurs de ce volume pour le soin qu'ils ont apporté à la préparation de mon texte. Une version différente de ce matériel a été publiée par le Paul Mellon Centre, à Londres, dans *British Art Studies*, 4, 2016, [en ligne] DOI : doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-04.

INDEX

Index chronologique : XVIIIe siècle

Index géographique : Royaume-Uni, Angleterre, Londres, France, Paris, place des Victoires, pont Neuf

Thèmes : caricature, satire, Royal Academy, gravure, estampe, hiérarchie des genres, beaux-arts, Exposition, dessin topographique, dessin satirique, dessin caricatural, satire nationale, marché de l'estampe, artiste amateur, caricatures de grand format, Académie royale de peinture et de sculpture

Mots-clés : caricature, Satire, Royal Academy, exposition, hiérarchie des genres, gravure, estampe, beaux-arts, dessin topographique, dessin satirique, dessin caricatural, satire nationale, marché de l'estampe, caricatures de grand format, artiste amateur, William Hogarth, Académie royale de peinture et de sculpture

AUTEUR

KATE GRANDJOUAN

Courtauld Institute of Art, Londres