



L'IMAGE RAILLEUSE

La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours

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

Institut
national
d'histoire
de l'art

INHA

L'Image railleuse

La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours

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

DOI : 10.4000/books.inha.7923

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

BARIDON, Laurent (dir.) ; DESBUISSONS, Frédérique (dir.) ; et HARDY, Dominic (dir.). *L'Image railleuse : La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2019 (généré le 30 mars 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/7923>>. ISBN : 9782917902707. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.7923>.

Ce document a été généré automatiquement le 30 mars 2021.

© Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2019

Conditions d'utilisation :

<http://www.openedition.org/6540>

La fonction critique des images s'incarne de manière privilégiée dans la satire. Si la satire s'est constituée en genre littéraire dès l'Antiquité, avant de gagner les beaux-arts et les arts graphiques à l'âge classique, ce sont les médias modernes – édition, presse, expositions, télévision, internet – qui, en élargissant progressivement sa sphère d'influence, ont renouvelé ses formes et ses objectifs tout en augmentant leur efficacité. Autorisant une diffusion planétaire et presque instantanée des images satiriques, internet et les technologies numériques n'ont pas seulement transformé la matérialité et les moyens d'action de cette imagerie et leurs effets sociopolitiques, ils ont aussi affecté les formes de la recherche sur le satirique en donnant accès de plus en plus rapidement à des corpus extrêmement vastes. La satire est aujourd'hui partout, sans qu'aucun acteur ni canal de diffusion ne puisse prétendre en contrôler ses usages généralisés ni son effectivité. Cette publication regroupe les actes du colloque qui s'est tenu du 25 au 27 juin 2015 à l'Institut national d'histoire de l'art, à Paris, organisé par l'Institut national d'histoire de l'art, l'université du Québec à Montréal et le LARHRA-UMR 5190 du CNRS, avec le soutien de l'Agence universitaire de la Francophonie et le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

LAURENT BARIDON

Laurent Baridon est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Lumière Lyon 2 ; LARHRA UMR 5190.

FRÉDÉRIQUE DESBUISSONS

Frédérique Desbuissons est maîtresse de conférences à l'université de Reims Champagne-Ardenne ; HiCSA.

DOMINIC HARDY

Dominic Hardy est professeur d'histoire de l'art à l'université du Québec à Montréal.

SOMMAIRE

Remerciements

Laurent Baridon, Frédérique Desbuissons et Dominic Hardy

Avant-propos

Laurent Baridon, Frédérique Desbuissons et Dominic Hardy

Modalités visuelles du satirique

Laurent Baridon, Frédérique Desbuissons et Dominic Hardy

Réflexivités

Espaces du satirique

Intermédialités

Circulation du satirique

Anatomie du satirique

Réflexivités satiriques

L'autoréférence dans l'album comique

Les illustrateurs et les éditeurs contre eux-mêmes pendant la Restauration

Kathryn Desplanque

Portrait du journal en saltimbanque

Autoreprésentation et personnification de la presse satirique européenne au XIX^e siècle

Sandro Morachioli

Le spectacle des journaux

Un bouffon sur la scène

Masque et gentleman

Une pédagogie des émotions

Studio Practice, Art, and Caricature

Patricia Mainardi

Pères modèles, fils indignes

Étude de trois autoportraits en parodistes d'Eduardo Arroyo, Peter Saul et Maurizio Cattelan

Juliette Bertron

Se blottir contre Vélasquez

Vandaliser Duchamp

Enfiler le costume de Beuys

Inflexions du satirique

Bêtise et stratégie du vide chez Présence Panchounette et Martin Kippenberger à la fin des années 1980

Morgan Labar

Remarques préliminaires sur un rapprochement contre-nature

Kippenberger et la « faillite généralisée du sens »

Présence Panchounette : de la satire au vitriol à la blague

La blague, une stratégie du vide ?

Conclusion

Espaces du satirique

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

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

Conclusion

Mallarmé dans Les Hommes d'aujourd'hui ou les paradoxes d'un faune au panthéon satirique (1887)

Bertrand Tillier

Eat it, don't tweet it

L'alimentation dans la satire vidéo aux États-Unis

Fabio Parasecoli

L'eau tiède et le tournant caricatural

Clément de Gaulejac

Quatre ans d'*Eau tiède*

Saison 2

Le tournant caricatural

Intermédialités satiriques

Glory through Death

James Gillray, Benjamin West, and the Death of Nelson

Ersy Contogouris

Gillray's Death of Nelson

Nelson and Death

West's Deaths (of Wolfe and Nelson)

Intermediality and Modernity

Cruikshank's Murder of the Duke d'Enghien (1814) and Goya's Third of May 1808 (1814)

Christina Smylitopoulos

Tegg's Intervention in the Market

Graphic satire's realm of influence

Goya's *Third of May 1808* and Cruikshank's *Murder of the Duke d'Enghien*

Context of an (eventual) masterpiece

Conclusion

La fureur de Calicot

Intermédialité et intervisualité de la satire

Peggy Davis

Le façonnement identitaire du calicot et la coquetterie masculine

Le calicot combattant l'hydre de la caricature

L'espace de l'imprimé

Caricatures de photographies et photographies caricaturales

La critique photographique dans la presse (1850-1870)

Érika Wicky

Le Diable d'argent et la Folie

Enjeux et usages de la satire financière autour de 1720
Valentine Toutain-Quittelier

Réalité : fondements de la mise en scène, de la vision historique au fantasma

Motifs : le trait forcé, entre parodie et allégorie

Copies : mobilité politique des images autour de 1720, reprises d'estampes entre Paris, Londres et Amsterdam

Circulations du satirique

La caricature comme pilier du premier comic du monde : Glasgow Looking Glass (1825)

Laurence Grove

Sur les traces de William Heath

Un format déterminé par la lithographie

Proposition de typologie des caricatures du *Glasgow Looking Glass*

L'effet de la caricature : des fortunes changeantes

Quel héritage laisse le *Glasgow Looking Glass* ?

Joseph Légaré et la satire graphique à Québec vers 1850

Une lecture comparée de la *Ménagerie annexioniste* et du *Journal de Québec*
Suzanne Simoneau

Le reflet d'une situation de crise au Bas-Canada

La *Ménagerie annexioniste* à la lumière du *Journal de Québec*

Une iconographie entre beaux-arts et culture populaire

Diffusion de la *Ménagerie annexioniste*

Joseph Légaré, un ironiste militant

Une autre ménagerie

Conclusion

John Heartfield et la tradition satirique française

Modèles et transferts

Franck Knoery

Transfert et intercesseurs

Le photomontage comme arme

Une iconographie actualisée

La part de l'ironie et de la satire dans la promotion d'un artiste

Le rôle des journalistes dans l'affaire de La Famille de Robert Roussil (1949-1950)

Julie-Anne Godin-Laverdière

Le Québec au tournant des années 1950

L'implication des journalistes dans la genèse de l'affaire *La Famille*

L'affaire de *La Famille* ou comment ridiculiser « l'arrestation » d'une œuvre d'art

Les policiers montréalais, nouveaux « gardiens » de l'art moderne ?

Le « procès d'un sans-culotte » : rire, dénoncer et réhabiliter

Conclusion

L'encre et la bile

Caricature politique et roman graphique satirique au prisme de *Gulliver's Travels Adapted and Updated* de Martin Rowson

Brigitte Friant-Kessler

Les (nouveaux) voyages de Gulliver, entre fiction et caricature politique

Anatomie d'un imaginaire satirique entre masques et métamorphoses

Vers une satire politico-somatique : les cycles d'une (in)digestion et la fécondité rowsonienne

Conclusion

Anatomie du satirique

Quand l'image parodie le texte

Grandville et le visuel de la satire

Laurent Baridon

Compositions narratives

Grandville/Gautier : un dialogue secret

Illustration et « littérature industrielle »

Caricature et satire, par le texte et l'image

Illustrer : l'image *contre* le texte

Recettes satiriques

Cuisine, contrainte et caricature

Frédérique Desbuissons

Figures de la recette

Rhétorique (de la) contrainte

Dialectique de la dissimulation et de la révélation

Un art du déplaire

Zone grise

Jake et Dinos Chapman et la question de l'efficacité politique de l'œuvre d'art grotesque

Emily Falvey

Dégrader/décadrer le paysage

Satiriser le discours environnemental canadien en 2012

Josée Desforges

Fenêtre ouverte sur un désastre environnemental et indice d'une ignorance culturelle

Parodie d'une substitution iconographique et d'une censure gouvernementale

Le cadre comme moteur satirique

Remerciements

Laurent Baridon, Frédérique Desbuissons et Dominic Hardy

- 1 Nous tenons à remercier, pour leur soutien à l'édition de cette publication ainsi qu'à l'organisation des rencontres scientifiques qui l'ont rendue possible, le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), le Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes (LARHRA ; UMR 5190 du CNRS), le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCO), Caricature et satire graphique à Montréal (CASGRAM), le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC), la faculté des arts, le département d'histoire de l'art et l'Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal (UQÀM) et le musée McCord (Montréal).
- 2 Nous remercions pour leur collaboration précieuse à la préparation du manuscrit Marianne Dautrey (responsable des éditions de l'INHA), Delphine Wanès (chargée d'édition à l'INHA) et Olga Grlic, ainsi qu'Ersy Contogouris assistée par Nancy Perron au CASGRAM.
- 3 Nous remercions Clément de Gaulejac, Kent Monkman et Willem Holtrop d'avoir autorisé la reproduction de leurs œuvres à titre gracieux ainsi que la galerie Ronny Van de Velde pour la reproduction d'un dessin de Grandville.
- 4 Nous remercions également pour leur aide : Lise Bizzoni, Anne-Marie Bouchard, Marika Bret (*Charlie Hebdo*), Marc Bruckert (commissaire d'exposition), Josée Desforges, Jacques Des Rochers (Musée des beaux-arts de Montréal), Bénédicte Dumont (*Libération*), Julie-Anne Godin-Laverdière, Melissa Harvey, Nicolas Hérisson (Piacé-le-Radieux, Bézard – Le Corbusier), Thomas Mailaender (artiste et collectionneur), Aurélie Oria-Badoc (Les Requins Marteaux), Marie-Claude Saia (Musée des beaux-arts de Montréal), Camille St-Cerny Gosselin et Christian Vachon (musée McCord).

Avant-propos

Laurent Baridon, Frédérique Desbuissons et Dominic Hardy

- 1 L'idée d'un colloque consacré au « visuel de la satire » remonte à 2013, au terme d'une première série d'initiatives qui avait aidé à faire éclore la question. Dominic Hardy travaillait depuis 2009, avec Annie Gérin, sur le passage de l'objet satire depuis son espace considéré comme « naturel » et « légitime », celui de l'imprimé, dans lequel il existait depuis le XVIII^e siècle, au registre du satirique, dans un autre espace, celui de l'art contemporain, du musée et des centres d'art, en particulier au Canada. Ensemble, ils avaient organisé un premier colloque, « Satire graphique au Canada, avant et après l'art contemporain », au Congrès annuel de l'Association d'art des universités du Canada (Edmonton, novembre 2009), qui avait été suivi d'un deuxième, présenté dans le cadre du neuvième Congrès triennal de l'Association internationale pour l'étude des rapports entre texte et image (Montréal, août 2011), élargissant le propos à l'ensemble de l'art moderne et contemporain et aux questions de la langue dans laquelle s'énonce la satire visuelle. Puis un troisième colloque, « La satire dans les arts visuels : questions de la recherche actuelle », présenté au Congrès de l'Association francophone pour le savoir (ACFAS ; Québec, mai 2013), interrogea à la fois la fonction de vecteur de la satire, sa capacité à porter les inquiétudes et les polémiques sociales, politiques, culturelles et identitaires, mais aussi sa capacité à transformer l'histoire de l'art en tant que discipline. Il fut alors envisagé de poursuivre cette réflexion avec l'Institut national d'histoire de l'art, où un domaine était dédié aux pratiques changeantes de l'histoire de l'art, à sa capacité à absorber de nouveaux corpus et à développer de nouvelles méthodes.
- 2 Au printemps 2014, un quatrième colloque québécois, « L'Histoire de l'art aux limites du satirique », s'attachait au rôle joué par la satire dans les transformations des arts visuels et de l'histoire de l'art. La satire y était exclusivement abordée sous l'angle de la culture visuelle, de sa productivité et de sa diffusion dans les médias modernes et dans l'art contemporain. Un intérêt particulier était porté à ce que l'on peut qualifier de dimension somatique de l'image : l'identification des processus d'affectation des corps dans l'image et par l'image. Le titre même d'« Image railleuse » possède une dimension corporelle évidente si l'on admet la gutturalité de la raillerie – en raison de sa consonne radicale. L'efficacité du qualificatif « railleuse » n'est pas seulement iconique : parler

d'image railleuse, plutôt que satirique, c'est désigner non pas une catégorie d'objets plus ou moins stable, mais une action ; c'est envisager l'image dans une perspective dynamique et, au travers de sa transitivité et de sa contextualisation, interroger sa productivité : pas seulement ce qu'elle est, mais ce qu'elle fait. En juin 2015, nous présentions notre colloque alors que retentissaient encore de très près ces trois journées de janvier lors desquelles seize personnes trouvèrent la mort, dont cinq caricaturistes. Ce « moment Charlie », auquel furent consacrés de nombreux événements et publications, nous conforta dans l'idée qu'il était salutaire de dépasser l'affrontement de deux cultures irréconciliables de l'image.

- 3 En couverture du programme du colloque de 2015, et de nouveau en figure de proue pour la présente édition, c'est un détail du tableau *Trappers of Men* (2006), de l'artiste d'ascendance crie Kent Monkman (né en 1965 ; vit et travaille à Toronto), qui a incarné pour nous cette volonté de penser les complexités de l'actualité et de l'histoire : d'aller là où l'art, et la satire visuelle en particulier, peut nous mener. L'alter ego de l'artiste, Miss Chief Eagle Testickle, figure anadyomène drapée de rose, nous invite à nous émanciper du binaire et – qu'on nous permette ce néologisme – à *queeriser* la question du satirique. Miss Chief vient quelque peu gauchir les oppositions *a priori* inconciliables : se détachant des roches monumentales d'où jaillit une cascade, dans un paysage colonial très inspiré de la peinture d'Albert Bierstadt, Miss Chief évoque aussi bien un Christ marchant sur l'eau qu'une Vénus de Botticelli. Kent Monkman, par ailleurs connu pour ses installations, ses vidéos et des performances, s'empare des formes les plus traditionnelles de la peinture occidentale pour les subvertir. L'histoire de l'art y est évoquée par ses « grands hommes » – ainsi ce Jackson Pollock rattrapant dans ses bras un Piet Mondrian subjugué par la resplendissante Miss Chief –, qui prêtent leurs traits aux trappeurs venus à la découverte d'une nature vierge et disponible.
- 4 L'œuvre de Kent Monkman est ainsi emblématique de la plasticité de la satire, qui trouve à s'épanouir dans la culture *queer* comme dans la dénonciation de l'effacement des peuples autochtones, en Amérique du Nord comme partout sur le globe. La satire visuelle serait alors ce lieu à partir duquel il devient possible d'activer l'ambiguïté afin de dépasser les discours réducteurs qui, dans l'immédiat, peuvent servir à clore les débats, à empêcher d'y trouver le moyen de penser les complexités, non seulement d'une situation donnée, mais du champ social, politique et culturel dans lequel cette situation est chargée de sens par celles et ceux qui la vivent, qui la portent en mémoire, dans leur corps.



Kent Monkman, *Trappeurs d'hommes*, 2006, acrylique sur toile, encadrement de bois, 262 × 415 × 9 cm, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, achat, legs Horsley et Annie Townsend, don anonyme et don du D^r Ian Hutchison.

© Musée des beaux-arts des Montréal / Christine Guest.

Modalités visuelles du satirique

Laurent Baridon, Frédérique Desbuissons et Dominic Hardy

Dans le flot des nouvelles pratiques de l'image, la caricature, aussi ancien que soit ce mode de déformation graphique, peut paraître marginalisée : bien que le mot soit toujours usité dans son acception la plus générale de « portrait-charge », il tend à être remplacé par l'expression « satire graphique », voire « satire visuelle ». Ces appellations rendent bien compte des transformations du champ de l'image que l'on peut qualifier de « railleuse », soit une représentation visuelle à vocation critique s'appuyant sur l'humour et la dérision.

Cette évolution a été favorisée par l'émergence d'un espace médiatique radicalement internationalisé. Les événements qui ont touché la pratique du dessin satirique depuis l'affaire dite des « caricatures de Mahomet », en 2005, jusqu'à l'attentat qui a décimé la rédaction du journal *Charlie Hebdo* en janvier 2015¹, peuvent être perçus comme des conséquences directes de la diffusion des images satiriques dans un « contexte » – géographique, social, politique, culturel – très éloigné de celui dans lequel elles avaient été créées. Ce changement d'échelle et ces délocalisations se sont accompagnés de la confrontation à un extrémisme politico-religieux utilisant toutes les armes, et pas seulement celles de la censure institutionnalisée, pour contrer l'« efficacité » supposée de ces images. La neutralisation des représentations visuelles qui caractérisait, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, les sociétés démocratiques, où toute expression contestatrice se trouvait rapidement « récupérée » par le spectacle, s'est ainsi trouvée bouleversée par l'irruption de nouveaux publics accordant une foi inébranlable au pouvoir des images.

Conséquence de la révolution des médias, les historiennes et historiens de la satire n'étudient plus uniquement des dessins que quelques milliers ou centaines de milliers de lecteurs et lectrices retrouvaient périodiquement dans la presse, éventuellement cités par d'autres satiristes, mais des images de natures très diverses, susceptibles d'être partout et à tout moment regardées, diffusées, reprises, déformées, décontextualisées pour être détournées, retournées, falsifiées ou instrumentalisées. Si cette révolution technologique a considérablement fait évoluer les modes d'expression, elle n'est pas la première : que l'on songe aux sketches de marionnettes tels que *Le Muppet Show*, *Spitting Image* ou *Les Guignols de l'info* qui, sans être particulièrement

nouveaux en soi, avaient gagné en popularité grâce à leur diffusion à la télévision, à partir des années 1970. Depuis lors, c'est Internet et le développement des technologies numériques qui permettent à chacun de produire des dessins originaux, des images fixes ou des vidéos et de les faire circuler presque sans limite.

L'ampleur de ces bouleversements incite à infléchir les questionnements sur la satire visuelle en faisant porter le regard sur les manifestations plus anciennes de cet élargissement dans le champ déjà internationalisé de la culture des images des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. Loin de devoir se tarir, les recherches sur toutes les formes de satire graphique sont appelées à se multiplier dans la perspective d'une archéologie du satirique².

Les contributions qui composent ce volume sont, pour la plupart, issues du colloque *L'Image railleuse. La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours*, qui s'est tenu à Paris, à l'Institut national d'histoire de l'art, les 25, 26 et 27 juin 2015³. Il avait pour ambition de rendre compte de la multiplicité des pratiques satiriques depuis le milieu du XVIII^e siècle, qui fut marqué par une émancipation des usages politiques et sociaux des images imprimées, et d'en étudier les formes, récurrentes ou au contraire spécifiques à certains objets, ainsi que leurs variations en fonction des cultures dans lesquelles elles s'inscrivent. Il s'agissait de mettre en évidence la complexité et la subtilité des procédés de la satire visuelle, de souligner l'amplitude de ses espaces d'exercice et la diversité de ses médias, avant et pendant la révolution technologique que nous connaissons, mais toujours à partir de celle-ci.

Avant d'aborder plus en détail ces questions, il nous faut caractériser la satire proprement dite. Si l'humour est, selon une formule célèbre, « le calvaire des définisseurs », la satire, qui s'en distingue par sa référentialité, n'est pas plus facile à circonscrire. Qualifiée de « méta-genre synthétique » par Bernd Renner⁴, la satire est certainement transgénérique dans la mesure où elle recouvre la parodie, le pastiche et la caricature – au sens particulier de déformation expressive. Elle est assez fréquemment une mise en cause d'un sujet par le biais d'un genre qui lui correspond. Ainsi le portrait-charge peut-il être considéré comme une attaque de la personne par le biais de la parodie satirique du portrait officiel ou sérieux.

Mais la satire est surtout protéiforme, puisqu'elle tire son essence de sa capacité à subvertir ce qu'elle moque autant qu'à subsumer les autres procédés à son propre processus. Elle peut ainsi être savante ou populaire et passer d'un registre à l'autre. Elle peut mobiliser un savoir ou le disqualifier au nom du bon sens. Elle peut être inventive ou jouer de la série répétitive, être ambitieuse ou banale, pratiquée en virtuose ou en amateur. Elle peut s'adresser à des publics restreints et choisis, à des proches ou des compagnons d'atelier, comme elle peut être largement diffusée. Elle peut trouver son efficacité dans un jeu d'échanges entre texte et image ou ne recourir qu'à l'un d'entre eux. Sans poursuivre plus avant cet inventaire de tous les possibles, il s'agit de comprendre ce qu'ils impliquent quant à la définition de la satire comme objet d'étude.

La satire visuelle a la particularité d'être ouverte à tous les champs disciplinaires susceptibles d'en interroger la création, la technique, le contenu, la diffusion, la réception, l'interprétation, la sociologie des dessinateurs, les publics, etc., toutes les approches des images, celles de l'histoire de l'art conjuguées à celles de l'histoire sociale, politique ou culturelle, de la sociologie, de la psychologie, de la théorie littéraire, etc.

Il est en particulier tentant de mettre en œuvre les outils de la théorie littéraire pour les appliquer au domaine visuel : emprunter au dialogisme de Bakhtine ou à l'intertextualité de Kristeva permet de comparer ces notions au système de référence à l'œuvre dans les images satiriques. Gérard Genette a défini plus précisément les deux modes principaux d'action par transformation et par imitation ; selon lui, ces modes déterminent des « fonctions » : parodie, travestissement, transposition pour le premier ; pastiche, charge, forgerie pour le second⁵. La transtextualité, par exemple la citation, et l'hypertextualité, par exemple la parodie, sont certainement des catégories fructueuses pour l'analyse du visuel. Pour les appliquer, cependant, il ne faut pas ignorer la spécificité des images – sauf à suivre Roland Barthes dans son célèbre article de 1964, « La rhétorique de l'image », qui, dans l'euphorie du développement du programme saussurien d'une sémiotique générale capable d'unifier les productions humaines⁶, contestait toute différence essentielle entre la lecture de l'image et du texte, une position qu'il fut lui-même amené à revoir par la suite⁷.

Le projet du colloque *L'Image railleuse* consistait précisément à circonscrire ce qui serait de l'ordre d'une spécificité du visuel. Émettons l'hypothèse que celle-ci réside dans un phénomène ambigu qui vaut sans doute pour toutes les images, mais dont la satire, non seulement révèle l'omniprésence, mais joue en permanence : les images sont à la fois immédiatement identifiables – elles se « donnent à voir » – et d'un sens indécidable – leur contenu peut être interprété de façons extrêmement diverses. En dépit d'une réputation qui lui confère la capacité de montrer de façon explicite et directe, « mieux qu'un long discours », l'image ne représente qu'en tronquant, idéalisant, déformant, amplifiant, etc. Or les images satiriques jouent particulièrement de cette capacité à détourner voire inverser le sens des situations réelles qu'elles représentent. Le visuel, par sa labilité et sa polysémie, diffère du texte et de sa supposée stabilité sémantique. Pour le dire simplement, l'instabilité des images satiriques est telle que leur interprétation peut être absolument divergente d'un sujet à l'autre en fonction de ses propres représentations de la situation satirisée. Mais c'est précisément la révélation de l'implicite, entre subjectivité et représentations collectives, qui caractérise la compréhension de la satire. Le visuel de la satire est ainsi doublement instable, par la nature de l'image et par celle de la satire. La compréhension de l'image satirique passe donc par un ensemble de dispositifs et de processus. Ils structurent ce volume.

Réflexivités

Si le bouffon tend un miroir aux puissants, la satire ne dédaigne pas d'user d'une semblable réflexivité, avec les mêmes fonctions ambivalentes : moquer et légitimer. Pour autant, le phénomène ne doit pas être essentialisé car des facteurs historiques jouent à plein. On peut ainsi penser, avec Kathryn Desplanque, que, pendant la Restauration, les illustrateurs et éditeurs d'albums comiques en France caractérisent le genre nouveau de publication qui les occupe d'une façon volontiers critique, comme s'ils entendaient faire comprendre au public que leur travail est un pis-aller destiné à les faire vivre, un sacrifice consenti à l'amusement des lecteurs. Les autoreprésentations et personnifications de la presse satirique européenne au XIX^e siècle, telles que les envisage Sandro Morachioli, visent à renforcer l'identité du journal et, ce faisant, à rendre plus sensibles la censure et les sanctions qui s'exercent contre lui. Elles visent aussi sans doute à dialoguer avec le lecteur pour déterminer

chez lui des « postures de réception » qui rendent plus explicites les messages souvent ambigus de la satire. Le journal acquiert ainsi une existence équivalente à celle de ses cibles ; en se faisant dessin, il pénètre dans le champ de la visualité qu'il contribue à définir. La question de la réflexivité de la satire visuelle tourne naturellement autour de son rapport à l'art : non pas tant dans sa relation à la dimension véritablement esthétique de celui-ci, mais plutôt dans celle à sa pratique, voire à une sociologie de cette pratique – les dessinateurs, illustrateurs, caricaturistes étant évidemment considérés comme inférieurs aux peintres reconnus comme artistes. Toutefois, à partir du milieu du XIX^e siècle, une évolution se fait jour dans le contexte de grands débats qui associent politique et orientation esthétique. Patricia Mainardi le met en évidence, en étudiant la multiplication des représentations d'ateliers dans les journaux d'opposition. Les sphères de l'art et de la satire sont peut-être effectivement liées depuis toujours, mais la première semble feindre d'ignorer la seconde, tandis que la seconde se réfère volontiers à la première, y compris lorsque les mêmes acteurs œuvrent dans les deux domaines. Juliette Bertron et Morgan Labar s'intéressent à des pratiques postérieures d'un siècle, dans un contexte qui n'est plus celui de la modernité naissante mais de sa crise. Les réflexivités opèrent ici au prisme de la parodie, dont Linda Hutcheon a étudié la puissance postmoderne⁸. La citation parodique des « maîtres » relève dès lors d'un hommage parfois chargé d'autodérision envers les générations précédentes. Juliette Bertron montre qu'elle vise peut-être davantage les critiques et les historiens de l'art que les pères spirituels ou les parodistes. La satire ici expose toute son ambivalence. Elle confine à l'absurde avec le collectif *Présence Panchouette* et l'artiste Martin Kippenberger, que Morgan Labar replace également dans le contexte plus général d'une ironie postmoderne. Sans cible claire, la satire acquiert une autoréférentialité ultime qui vise l'art lui-même, déhiérarchisant les productions visuelles, en intégrant non seulement le pop, mais le kitsch. Il va de soi qu'une telle production n'a de sens que si elle opère dans une galerie ou accompagnée de publications qui la légitiment comme production artistique.

Ces contributions montrent que la réflexivité de la satire passe donc par un système de références à la presse – plus spécifiquement au journal – et à l'art. Ces références peuvent être les socles et les cibles de ces pratiques ; elles servent aussi de cadres à leur compréhension.

Espaces du satirique

Plus encore que dans ses formes textuelles où la matérialité joue un moindre rôle, l'une des spécificités de la performativité de la satire visuelle réside dans ses espaces de réception, comme le montre Kate Grandjouan à propos des expositions publiques des années 1770 à Londres. Dans ce contexte particulier, des artistes voulant se faire une réputation ont utilisé l'estampe en référence aux genres picturaux, plus « nobles », exposés dans les mêmes espaces et ont ainsi favorisé une légitimation de la satire. Identifiées comme des œuvres d'art en vertu de leur proximité avec, par exemple, les œuvres de William Hogarth, ces gravures bénéficièrent alors d'une reconnaissance qui explique le formidable essor de la satire en Grande-Bretagne, à cette époque.

La satire opère aussi dans un rapport à l'espace des médias. L'exemple de la célèbre caricature de Stéphane Mallarmé par Luque, étudiée par Bertrand Tillier, démontre que ce portrait en faune, qui déplaisait tant au poète, a acquis notoriété et légitimité auprès

de ses contemporains car il leur semblait caractériser l'esthétique littéraire du modèle. Satirique, elle acquiert une valeur emblématique, retournée et requalifiée à la faveur des changements de supports médiatiques illustrés. L'image en mouvement des écrans semble, pour sa part, moins déterminée par les spécificités de ses canaux de diffusion. Fabio Parasecoli, analysant la présence de l'alimentation, montre les convergences entre des émissions humoristiques télévisées, la série d'animation *South Park*, diffusée sur une chaîne télévisée et des vidéos sur Internet. Les auteurs de ces vidéos empruntent les uns aux autres pour satiriser les évolutions du rapport à l'alimentation aux États-Unis et les marqueurs sociologiques qu'elles véhiculent et révèlent. C'est en praticien de la caricature que Clément de Gaulejac aborde la question délicate de l'effet de la satire. Ayant participé à la contestation de la loi des universités au Québec en 2012, ses dessins réagissaient alors à l'actualité la plus immédiate. Ils étaient montrés sur les lieux mêmes de la mobilisation ainsi que dans les cortèges des manifestations. Quelques années plus tard, ses dessins continuent de paraître dans la presse, où ils bénéficient d'une sorte d'institutionnalisation, ne serait-ce que par leur rapport distancié aux événements. La satire se banalise en changeant de contexte et peut parfois même jouer le rôle de soupape de sûreté dans l'opinion, alors qu'en temps de crise politique aiguë, elle joue au contraire celui de déclencheur⁹.

Intermédialités

L'effectivité de la satire dans l'espace public dépend donc souvent de son support. C'est une des raisons pour lesquelles elle transite souvent d'un médium à l'autre dans une intermédialité qui lie différentes formes d'expression : le texte et l'image, l'estampe et la peinture, l'estampe et la photographie, etc. Valentine Toutain-Quittelier explore la façon dont la dénonciation de la spéculation financière dans les années 1720 fut l'occasion d'échanges, à travers toute l'Europe, entre des dessinateurs, le plus souvent anonymes. Empruntant à des iconographies diverses, ces productions témoignent de l'essor de la gravure originale satirique en Europe, la dénonciation du papier-monnaie favorisant l'essor du papier satirique. Ery Contougouris montre, pour sa part, comment James Gillray s'est immiscé dans la grande peinture d'histoire : son estampe sur la mort de l'amiral Nelson se retrouve en concurrence avec les différentes versions élaborées par les peintres d'histoire, jusqu'à ce que Benjamin West finisse par la reprendre à son compte. Un phénomène comparable est étudié par Christina Smylitopoulos, qui fait voir que Goya s'est certainement inspiré de l'illustrateur George Cruikshank. Une de ses gravures décrivant les méfaits de Napoléon, *The Murder of duc d'Enghien*, est ainsi reprise par l'artiste espagnol dans son *Tres de mayo* pour attaquer tout à la fois Napoléon et la satire anglaise.

Les intermédialités ne passent pas toujours par le seul jeu des images. À Paris, sous la Restauration, le commerce de l'estampe satirique et le théâtre populaire voisinent sur les boulevards. Ils ont une même cible : les calicots, ces jeunes commis de boutiques de tissus. Comme l'explique Peggy Davis, cette très intense production témoigne de la prolifération des images satiriques dans une période méconnue et de leur capacité à passer de la scène à la vitrine des vendeurs d'estampes, au point que les victimes elles-mêmes manifestent dans les théâtres pour protester contre le mauvais sort visuel qui leur est fait. C'est entre caricature et photographie qu'Érika Wicky montre les convergences. Sous l'apparent caractère consensuel de la satire des portraits

photographiques, volontiers décrits comme des « caricatures » de leurs modèles, les dessinateurs satiriques pointent les similitudes entre leur pratique et celle des photographes de portraits. Ils partagent ce que Daguerre appelle la « promptitude du regard », qui saisit en quelques secondes une physionomie, tout en étant victime d'un certain discrédit révélant l'infériorité de leur statut vis-à-vis des peintres ou des miniaturistes.

Circulation du satirique

La satire passe aisément d'un médium à l'autre à la faveur d'une rapide circulation géographique. Étudiant la première bande dessinée dans le *Glasgow Looking Glass* en 1825, Laurence Grove met en évidence le rôle pionnier de ce journal illustré. Ses expérimentations seront d'ailleurs reprises dans les premiers journaux londoniens, en particulier dans *Punch*. Suzanne Simoneau montre ensuite comment au Bas-Canada, dans les années 1840, la *Ménagerie annexionniste* de Joseph Légaré emprunte à toutes sortes de sources, satiriques ou non, notamment celles venues des mères-patries de l'autre côté de l'Atlantique. Pour sa part, Frank Knoery étudie comment la satire républicaine française, en particulier celle d'Honoré Daumier, fait l'objet d'un fort intérêt en Allemagne dans les années 1920. Cette culture de l'opposition par l'image a notamment été reprise par John Heartfield dans ses photomontages.

Au Canada, de nouveau, un siècle après Légaré, la satire et le visuel s'articulent à leur tour dans la réception journalistique de l'exposition d'une sculpture en bois de Robert Roussil devant le musée des Beaux-Arts de Montréal, comme le démontre Julie-Anne Godin Laverdière. Le scandale causé par la représentation d'une famille révélée dans toute sa nudité est le point de départ d'un traitement satirique qui s'inscrit au sein des codes visuels et textuels de la presse quotidienne montréalaise de 1949. Chez le Britannique Martin Rowson, étudié par Brigitte Friant-Kessler, la satire circule dans un processus d'actualisation. La ferveur satirique de Rowson puise une partie de sa force critique dans la référence au précurseur que fut Jonathan Swift, la circulation opérant ici au sein d'une forte tradition nationale.

Anatomie du satirique

Le caractère visuel de la satire s'exprime selon des modalités très diverses. Laurent Baridon examine la question du rapport au texte chez Grandville. En satirisant les esthétiques littéraires de son temps, l'illustrateur se pose en rival des grands écrivains qu'il refuse dorénavant d'illustrer afin de s'affirmer comme un auteur à part entière, par l'image. Frédérique Desbuissons identifie l'existence d'un sous-genre spécifique, la recette satirique, dont elle analyse les quatre modalités principales et souligne la dimension réflexive. Elle montre qu'ayant partie liée avec la dimension anthropologique de la fonction alimentaire, la satire des processus de production des subsistances a la capacité de révéler avec une acuité souvent féroce les évolutions de toute nature des sociétés contemporaines. Emily Falvey, à travers les *Hellscapes* des frères Dinos et Jake Chapman, procède à une enquête sur les rapports entre le mode grotesque et le mode satirique. Les appréciations contradictoires qu'en ont livrées les théoriciens des deux derniers siècles laissent entrevoir des régimes d'intentionnalité critiques différents. Transposés dans le champ de l'art contemporain, ils provoquent

des réceptions contrastées de ces œuvres. Enfin, Josée Desforges révèle à partir d'une caricature d'Yvon Roy toute la richesse sémantique qui se loge dans les cadres et marges dessinées autour de portraits, une façon de satiriser, par l'image et dans l'image, la politique de l'exploitation commerciale des ressources naturelles du Canada.

La diversité et la subtilité des procédures présentées dans l'ensemble des contributions témoignent bien de la richesse de la culture visuelle satirique occidentale au cours des deux cent cinquante dernières années. Les évolutions récentes identifiées plus haut constituent certainement une crise de l'esprit satirique et de la satire visuelle. Celle-ci a toujours été profondément déterminée par l'évolution des techniques de reproduction et de diffusion, mais aussi par le contexte de sa diffusion et l'implication de ses lectrices et lecteurs. L'élargissement considérable des publics que ces révolutions entraînent, révèle, dans le même temps, de très importants écarts culturels ; c'est particulièrement vrai du visuel, qui franchit plus facilement les barrières linguistiques, le risque étant non pas tant celui du contre-sens que celui de la prolifération du sens des textes qui accompagnent éventuellement les images.

C'est pourquoi il n'y a pas à craindre un affadissement de la satire visuelle, qui serait le signe avant-coureur de son déclin, voire de sa disparition. Indéniablement en crise, la satire n'appartient pas à une époque révolue, celle des démocraties occidentales fondées sur un idéal de liberté d'expression et, pour la France, de laïcité. La satire a toujours existé, même si elle se diffuse et qu'elle s'exprime plus ou moins facilement et ouvertement. Chaque révolution technologique a entraîné un accroissement de la diffusion de la satire, notamment visuelle : pourquoi en serait-il autrement d'Internet, même si des contrôles se renforcent à l'échelle planétaire ? La montée des populismes nationalistes et des néoconservatismes hypermodernes fait certes peser une menace sur la liberté d'expression¹⁰. Mais la satire visuelle n'est-elle pas précisément une forme de contre-pouvoir qui, dans l'ambiguïté des images, excelle à tenir des discours implicites susceptibles de déjouer les censures ? Comme toute crise, celle de la satire visuelle ne peut être que l'occasion d'une recomposition.

L'histoire de la satire visuelle reste encore très largement à écrire. Elle doit l'être pour contribuer à l'étude des cultures européennes qui en revendiquent la paternité ; mais elle doit l'être surtout dans les aires culturelles où son existence est si discrète qu'il serait tentant de croire qu'elle n'y a pas droit de cité, ou qu'elle n'y a même jamais existé. Partant de l'hypothèse que la satire existe dans toutes les cultures, les directeurs et la directrice de ce volume appellent de leurs vœux la constitution d'un réseau international pour l'étude de la satire visuelle, capable de fédérer les chercheurs autour de son histoire et de ses évolutions futures.

NOTES

1. Cinq des douze victimes de l'attentat contre la rédaction de *Charlie Hebdo* étaient des caricaturistes : Cabu, Charb, Honoré, Tignous et Wolinski. Voir Pierre Serna (dir.), *La Politique du rire. Satires, caricatures et blasphèmes. XVI^e-XXI^e siècles*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015 ; Pascal Ory,

Christian Delporte *et al.*, *La Caricature... et si c'était sérieux ? Décryptage de la violence satirique*, Paris, Nouveau monde, 2015.

2. Parmi les travaux qui ont marqué ce domaine de recherche depuis 2005, on peut établir une lignée qui débute avec le colloque organisé par Ségolène Le Men et Todd Porterfield à l'Institut national d'histoire de l'art à Paris en décembre 2006, ayant donné lieu à la publication de l'ouvrage collectif *L'Art de la caricature* (Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, 2011), et se prolonge dans les colloques organisés au Québec en 2013-2014 par Dominic Hardy et ses collègues Anne-Marie Bouchard (« La satire dans les arts visuels. Questions de la recherche actuelle ») et Josée Desforges (« L'histoire de l'art aux limites du satirique »). À ces publications font écho les nombreuses manifestations à destination du grand public : des expositions, à l'instar de la récente *Love Bites. Caricatures by James Gillray*, organisée par Todd Porterfield à l'Ashmolean Museum d'Oxford (26 mars – 21 juin 2015), des festivals de plus en plus nombreux en France (à Castelnaudary, Joyeuse, L'Estaque, Orléans, Saint-Just-le-Martel...), ainsi que des musées, dont l'Université libre de Bruxelles, haut lieu de la culture satirique au XIX^e siècle, a dressé la cartographie, [en ligne] URL : www.ulb.ac.be/philu/cedic/internet/musees_caricature.htm.

3. On en retrouvera l'argument ainsi que le programme sur le site internet de l'INHA, [en ligne] URL : www.inha.fr/fr/agenda/parcourir-par-annee/en-2015/juin-2015/l-image-railleuse-2.html.

4. Bernd Renner, « *Difficile est saturam non scribere* ». *L'Herméneutique de la satire rabelaisienne*, Genève, Librairie Droz (« Études rabelaisiennes », 45), 2006, p. 13-15.

5. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (« Points »), 1982.

6. « La langue est un système de signes exprimant des idées, et par là, comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc., etc. Elle est seulement le plus important de ces systèmes / On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale ; nous la nommerons sémiologie. » Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éd. Charles Bally, Albert Sechehaye et Albert Riedlinger (1916), rééd. Paris, Payot (« Études et documents Payot »), 1971, p. 33.

7. Roland Barthes, « La rhétorique de l'image » (1964), repris dans *id.*, *Œuvres complètes*, I : 1942-1965, Paris, Seuil, 1993, p. 1417-1429. Voir également « La cuisine du sens » (1964), *ibid.*, p. 1430-1431 et « Éléments de sémiologie » (1965), *ibid.*, p. 1467-1524.

8. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms* (1985), rééd. avec une nouvelle introduction, Champaign, University of Illinois Press, 2001.

9. Ainsi l'affirmait Tignous : « Nous détendons l'atmosphère, nous sommes des calmants... Est-ce un bien, est-ce un mal ? » Christian-Marc Bosséno, Marielle Silhouette et Laurent Tastet, « "Celui-là, il va tuer". Entretien avec Tignous », *Sociétés & Représentations*, 10, 2000/2, p. 235-243, ici p. 239.

10. Juliette Grange, *Les Néoconservateurs*, Paris, Pocket, 2017.

AUTEURS

LAURENT BARIDON

université Lumière Lyon 2 ; LARHRA UMR 5190

FRÉDÉRIQUE DESBUISSONS

université de Reims Champagne-Ardenne ; HiCSA

DOMINIC HARDY

Université du Québec à Montréal

Réflexivités satiriques

L'autoréférence dans l'album comique

Les illustrateurs et les éditeurs contre eux-mêmes pendant la Restauration

Kathryn Desplanque

- 1 Parodie, caricature, burlesque, persiflage, pastiche... Les mots employés pour qualifier l'image satirique ont tous quelque chose en commun : ils décrivent et définissent le rapport entre l'objet satirique et sa cible. Ces différents termes correspondent à autant d'angles d'attaque, où la joie maligne et le rire cruel récompensent le raisonnement et l'analyse conduits dans un langage absurde, excessif, licencieux, subversif, mais surtout révélateur¹. Les images satiriques transforment et dégradent un référent ou un réseau de référents, en déployant tout un arsenal de dérision. Elles constituent ainsi un genre extrêmement réflexif, qui demande à celui qui l'adopte d'aiguiser son regard afin de discerner les systèmes et procédés sous-tendant sa cible – opération subtile et nuancée de transformation et de recontextualisation². Souvent même, l'image railleuse fait preuve d'autoréférentialité. Elle s'institue alors aussi elle-même comme objet, en plus de ses victimes habituelles.
- 2 La présente étude s'intéresse à une douzaine de frontispices d'albums satiriques édités par les frères Jean-François et Michel-Ange Gihaut, imprimés par Villain et illustrés par Hippolyte Bellangé, Auguste Raffet et Nicolas-Toussaint Charlet. Cette collection d'images profondément réflexives commente avec subtilité le « trafic » de l'image satirique : les relations entre éditeurs, illustrateurs et public ; les fonctions du spectacle et du spectateur, ainsi que l'annonce publicitaire elle-même qui devient un article de consommation en soi. Ces images sont en outre caractéristiques d'un format, l'album satirique lithographique, et d'une période de la création satirique, la Restauration, rarement étudiés³. Leurs auteurs sont tous d'anciens élèves d'Antoine-Jean Gros, qui aspiraient à la renommée grâce à la production de paysages ou de scènes militaires⁴. Fait plus essentiel encore, tous avaient bénéficié d'une formation en illustration lithographique chez Gros, comme Charlotte Eyerman nous l'a récemment révélé⁵. Les albums lithographiques, déposés annuellement, souvent en décembre ou en janvier, proposaient une douzaine d'images sur divers sujets et présentaient différents niveaux

de finition ; ils mettaient en vedette les croquis d'un jeune peintre et offraient au spectateur toute une gamme de divertissements visuels – scènes militaires, caricatures de mœurs, paysages... Emballés dans un papier épais qui faisait office de dossier, ces ouvrages annuels contribuèrent à l'émergence d'une nouvelle culture de consommation dont le centre géographique était le quartier de la Bourse à Paris (en construction de 1808 à 1826, et autour duquel les passages et boulevards seraient bientôt taillés), et qui comprenait non seulement la consommation de papier, mais également celle d'articles jetables tels que les bonbons et la mode prêt-à-porter⁶.

- 3 Selon l'étude novatrice de Corinne Bouquin, les frères Gihaut entrent en scène en 1822, après avoir racheté le commerce de leur père⁷. Jusqu'en 1829, année où ils obtiennent leur brevet d'imprimeur lithographe, ils travaillent en collaboration avec l'imprimeur Villain. Les frontispices et les albums que j'ai retrouvés lors de mes dépouillements datent du début de leur carrière familiale, soit la quinzaine d'années écoulée entre les débuts de la Restauration et l'avènement de la monarchie de Juillet. À cette époque, la nouveauté de cette culture de consommation se manifeste non seulement dans les sujets des albums mais également dans le statut professionnel de l'éditeur de l'imagerie lithographique, la technologie lithographique venant tout juste d'être introduite en France. En outre, de tous les arts de l'estampe, édition et imprimerie étaient particulièrement interdépendantes dans les arts lithographiques, car les éditeurs devaient solliciter un brevet pour pouvoir exercer leur métier⁸. La première période de brevets, vers 1817, nous révèle d'ailleurs un rajeunissement dans le secteur de l'impression, la plupart des imprimeurs étant âgés de 28 à 38 ans⁹.
- 4 Les jeunes frères Gihaut et leurs célèbres illustrateurs participent à l'instauration d'un format hybride, l'album lithographique, nouvellement employé par les éditeurs déjà établis dont ils prennent la relève. L'album lithographique rejoint les innovations introduites dans le domaine de l'estampe par les éditeurs d'images populaires sous le Directoire et l'Empire, tels Pierre-François Basan et Aaron Martinet¹⁰. Ces derniers avaient, par leurs publications, participé à la forte augmentation des séries numérotées, telle *La Petite Galerie dramatique*, de Martinet, tirée à plus de mille exemplaires. Les albums lithographiques, cependant, n'exigent pas autant du consommateur. Composés d'une douzaine d'images coûtant une livre chacune¹¹ et paraissant en décembre ou janvier, les albums visaient plutôt les acheteurs de cadeaux pour les étrennes.
- 5 Les frères Gihaut et leurs jeunes illustrateurs introduisent une nouveauté supplémentaire. Leurs prédécesseurs, entre autres l'éditeur François-Séraphin Delpech, éditaient des albums lithographiques raffinés aux sujets sérieux, tels que des paysages et des scènes mythologiques, dessinés, notamment, par Louis Hersent ou Carle et Horace Vernet. Charlet et Raffet, eux, produisaient des croquis, des scènes militaires et des sujets satiriques dans des albums amusants et divertissants dont le caractère frivole est souligné par les thèmes des frontispices : saltimbanques, théâtres de foire et de vaudeville, spectacles de rue. L'ouvrage de Bouquin regroupe sous ces trois thèmes les frontispices édités par les frères Gihaut¹². Nous y ajoutons un quatrième : les frontispices mettant en scène l'album et son public, et dévoilant ses auteurs et producteurs. En outre, ces frontispices offrent un commentaire de l'annonce publicitaire elle-même, ciblant un type d'image beaucoup traité par les historiens de la caricature anglaise, celle où figure un public devant les planches exposées à la vitrine d'une boutique d'estampes.

- 6 L'intérêt croissant du public pour l'illustration lithographique se manifeste dans la représentation de la figure de l'artiste au sein des opéras comiques et des vaudevilles populaires. Entre 1818 et 1823 – soit les premières années de la lithographie en France –, l'illustrateur et le caricaturiste font soudainement leur apparition sur scène. Dans *M. Sans-Souci ou le Peintre en prison* (1818), un jeune peintre et caricaturiste courtise la fille du concierge de la prison où il se trouve incarcéré pour dettes¹³. Dans *L'Atelier de peinture* (1823), un rapin examine brièvement la possibilité de vendre ses caricatures chez Martinet¹⁴. Dans *Le Lithographe ou les Scènes populaires*, nous suivons Charles, un dessinateur-lithographe composant des esquisses de rues parisiennes, et son éditeur Normand. L'ouverture de la pièce prend pour décor le « musée de la rue » que constituent les caricatures exposées aux vitrines des boutiques d'estampes :

NORMAND, debout, les bras croisés, et appuyé contre la porte de sa boutique ; des gens du peuple sont arrêtés devant les estampes et les examinent.

UN GARÇON OUVRIER, à un autre : Tiens, regarde donc c't autre marchand d'coco... est-i drôle¹⁵ ?

- 7 Les frères Gihaut et leurs illustrateurs se sont « greffés » sur cet engouement pour les figures du jeune imprimeur-lithographe et de l'illustrateur de presse. Dans leurs premiers albums, au début des années 1820, ils semblent se présenter eux-mêmes sous les traits d'acteurs de la commedia dell'arte, se donnant en spectacle dans la rue et criant pour attirer l'attention du public (fig. 1). Le spectacle vante les albums, que l'on retrouve éparpillés en vrac autour de la scène. L'excès, la nouveauté, la théâtralité et la rentabilité commerciale sont des thèmes récurrents et poussés jusqu'à l'absurde quand, par exemple, un personnage doit se protéger contre un violent déluge d'albums annuels à l'aide d'un parapluie (fig. 2). Dans l'album illustré par Bellangé en 1825, les frères Gihaut abandonnent leurs costumes de Polichinelle et de Paillasse et la parodie se fait encore plus directe (fig. 3). Les thèmes de la surabondance, du luxe et du gaspillage persistent : dans le ciel, une personnification de la Fortune déverse sur les frères Gihaut et leur public des commodités à bon marché qui, par leur représentation plane et filigrane, nous rappellent les feuilles macédoines, ou *scrap sheets*, que lancent à la même époque certains éditeurs entrepreneuriaux des deux côtés de la Manche, tels Gabriel Aubert en France et Charles Tilt en Angleterre¹⁶.

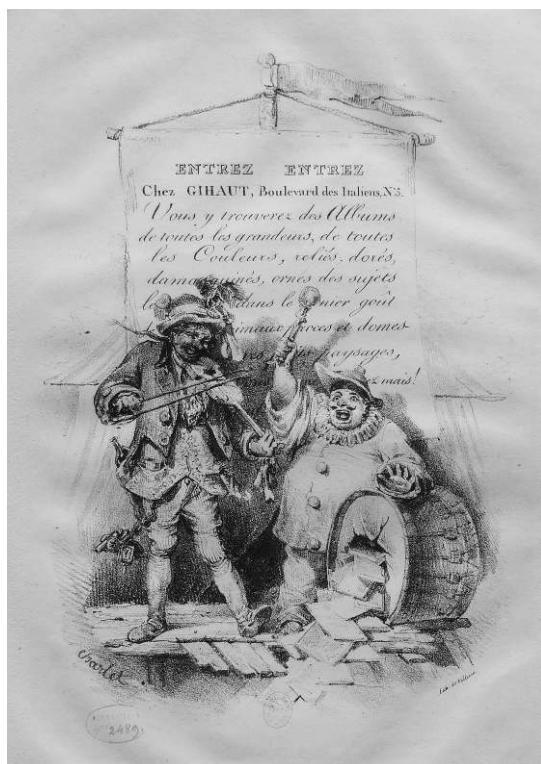


Fig. 1 : Nicolas-Toussaint Charlet, *Entrez, Entrez*, 1823, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France.

© BnF.



Fig. 2 : Nicolas-Toussaint Charlet, *C'est la fin du monde !*, 1824, lithographie, 25 × 34,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

© BnF.

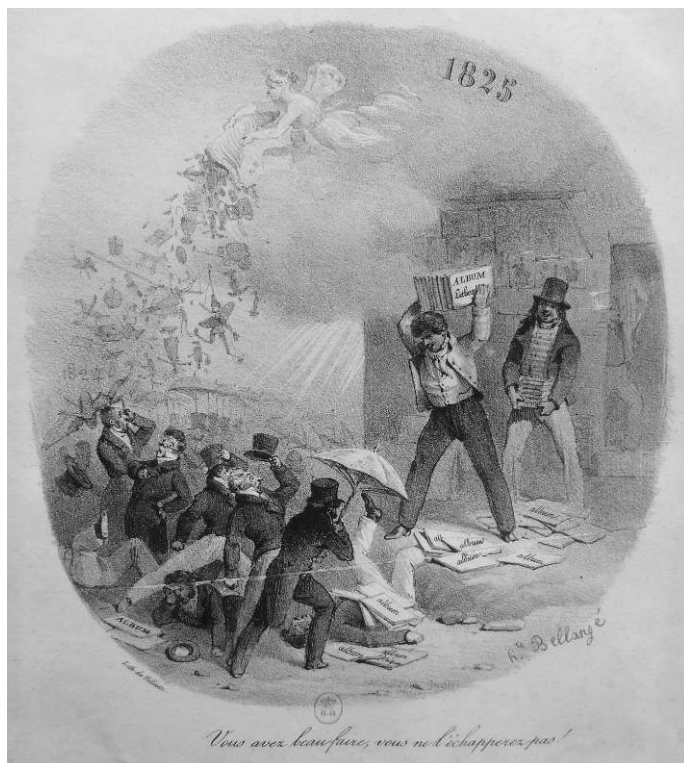


Fig. 3 : Hippolyte Bellangé, *Vous avez beau faire, vous ne l'échapperez pas !*, 1825, lithographie, 22,5 × 27,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

© BnF.

- 8 Dès 1825, les frontispices deviennent fantasmagoriques, en écho à des tendances visibles dans l'estampe et les spectacles de lanternes magiques, notamment avec les diableries, illustrées par Caroline Naudet et Eugène Le Poitevin, imprimées par Villain et Langlumé et éditées par Hilaire Aumont et Aubert en France, et Charles Tilt en Angleterre, vers 1830¹⁷. En 1825, Charlet nous donne à voir un bouquiniste endormi se faisant dérober ses albums par un diable (fig. 4). L'allégorie de la Fortune réapparaît dans le ciel, telle une évocation des rêves de richesse du dormeur. L'imagerie du saltimbanque est, elle aussi, réutilisée : dans la procession suivant la Fortune, Paillasse joue du tambour et Polichinelle de la harpe. Entre-temps, le diable, figurant le génie maléfique et la folie de la poursuite de la richesse¹⁸, renverse ce simulacre de succès. Des commentaires similaires se multiplient sur les frontispices, se rapportant à l'ambivalence de la réussite dans l'édition de nouveautés : en 1828, Raffet dépeint un imprimeur qui allume sa pièce d'artillerie, un mortier, tout en prévenant les Parisiens de se mettre à l'abri (fig. 5). En arrière-plan, on reconnaît à leurs coupoles caractéristiques les silhouettes de deux édifices, le Panthéon et l'Institut de France, tous deux censés intervenir comme protecteurs du goût et arbitres de la postérité. De même, dans son frontispice de 1832, Raffet nous présente un artiste dans sa mansarde qui, par nécessité, lui sert aussi d'atelier (fig. 6). Le diable y transforme un pot-au-feu – plat traditionnel peu onéreux – en effusion d'albums. L'éditeur disparaît de ces images, qui sont plutôt axées autour de la relation entre l'atelier d'imprimerie, l'artiste-illustrateur, l'album et le *cursus honorum* dans les beaux-arts¹⁹. Bien qu'il détourne l'artiste des sentiers de la gloire, l'album lui fait néanmoins miroiter l'espoir de s'enrichir, de trouver de quoi se nourrir ; il offre une voie vers le succès alternative au *cursus honorum*.

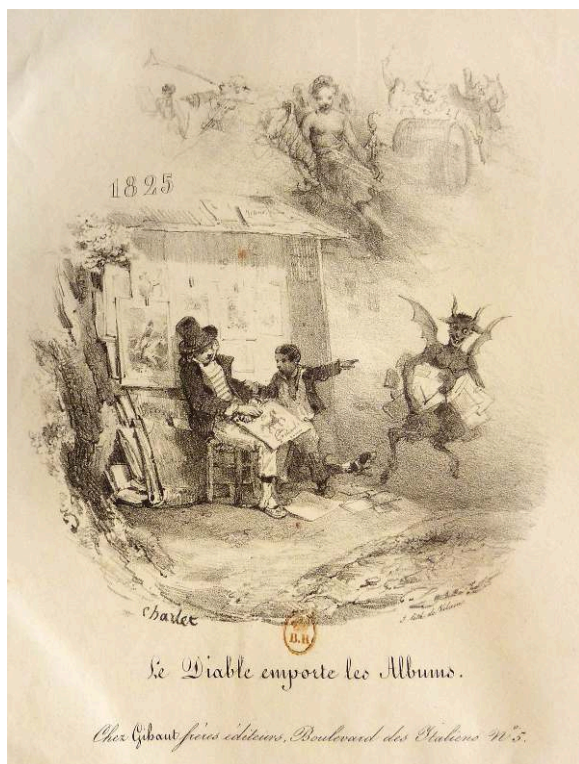


Fig. 4 : Nicolas-Toussaint Charlet, *Le Diable emporte les Albums*, 1825, lithographie, 34,5 × 27 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

© BnF.



Fig. 5 : Auguste Raffet, *Gâtes les Albums*, 1828, lithographie, 30 × 24,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

© BnF.

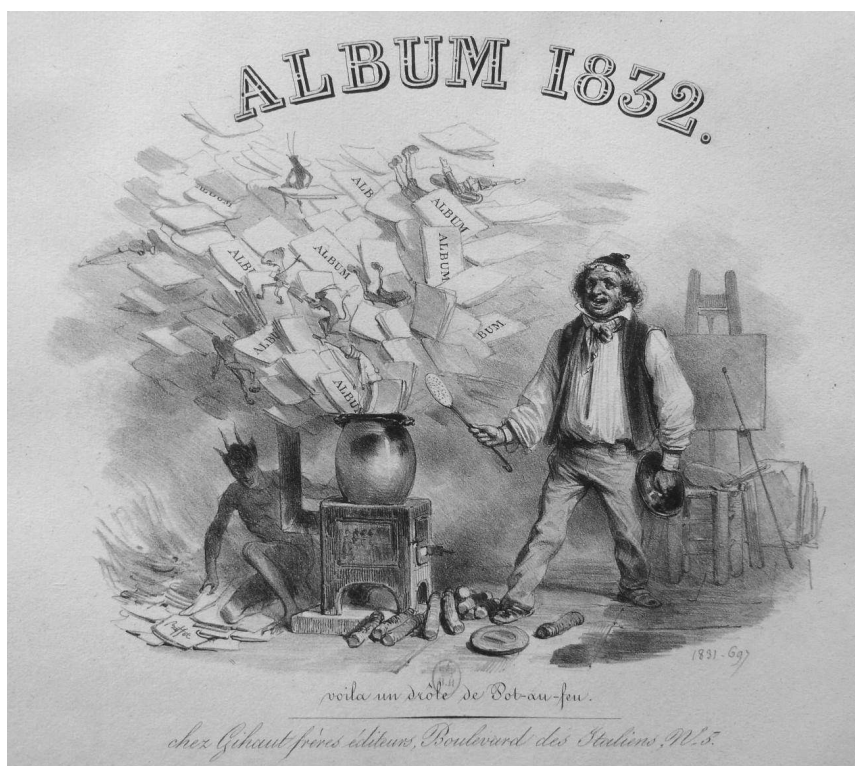


Fig. 6 : Auguste Raffet, *Voilà un drôle de Pot-au-feu*, 1832, lithographie, 31,5 × 25 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

© BnF.

- 9 Ainsi, les frontispices mettent en scène plusieurs personnages et thèmes récurrents, réifiés soit par des emblèmes fantasmagoriques, soit par des références au théâtre de foire et aux spectacles de rue. Les frères Gihaut y figurent presque toujours sous la forme de Paillasse et Polichinelle. Ils emploient des stratégies commerciales grotesquement agressives : ils crient dans la rue, accompagnés d'un tambour et revêtant les habits de personnages célèbres du théâtre forain, et déversent leurs albums sur un public bourgeois qui lutte pour s'en protéger autant que pour s'en accaparer le plus grand nombre. Incarnant le caractère ambivalent de la société de masse, la foule se presse jusqu'à s'écraser, au moment même où elle s'approche de son but ; l'euphorie collective entraîne, nécessairement, un danger. Ici, la transaction entre l'éditeur et son public est exposée au grand jour. D'une part, les éditeurs désespérés ont recours à de vilaines stratégies publicitaires, marques d'un affairisme flagrant qui les rabaisse. D'autre part, un public avide de nouveautés perd la tête à chaque Nouvel An, sans prendre conscience qu'il se nourrit d'articles jetables.
- 10 Ces frontispices visent également les rapports entre l'artiste et son milieu. Dans l'illustration de Bellangé de 1824 (fig. 7), les éditeurs donnent un aperçu de la machine qui anime leur spectacle. On y découvre des illustrateurs qui travaillent à la chaîne sur leur pierre. Des systèmes de poulies donnent l'impression que leurs mains, autrefois animées par le feu du génie, le sont désormais par une machine. Ils s'écrient :

Entrez Messieurs et Dames, C'est ici là dedans que se fait voir la famille des fameux *Lithographantoccini* apportée du Sénégal par le célèbre Capitaine *Crayonizinkhotzp!* Ces petits animaux sont parvenus à force de privations, de sommeil et surtout de nourriture, à former une très belle collection d'Albums, Recueil de Croquis, Paysages, Sujets civils et militaires, Carricatures (*sic*), Scènes populaires, Idem de

Sociétés, Principes de dessins, Portrait au grainé doux, à l'hachure, au pointillé.
Entrez Messieurs et Dames. C'est le moment de leurs exercices.



Fig. 7 : Hippolyte Bellangé, *Entrez Messieurs et Dames...*, 1824, lithographie, 22,5 × 26,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

© BnF.

- 11 Ceci annonce le frontispice réalisé par Raffet en 1828, où les acteurs de la presse sont représentés en confrontation avec les grandes institutions artistiques de l'État, leurs albums servant de munitions dans l'attaque qu'ils montent contre les autoproclamés garants de la postérité. Cette scène de 1824 nous transporte dans un tout autre champ de production satirique : on s'accorde à situer ici le début de la représentation de l'artiste affamé, sans le sou, endetté, démenageant de chambre garnie en chambre garnie et subissant la précarité d'un système artistique qui se libéralise, pour reprendre les plaintes répertoriées dans l'étude de Maria Ivens²⁰. Les transformations causées par la Révolution – fermeture de l'Académie royale et création de l'École des Beaux-Arts, multiplication de prix et concours, exposition des ouvrages au Salon, adhésion aux corporations²¹ – ayant bousculé le *cursus honorum*, la représentation satirique de l'artiste et de son milieu s'accroît à son tour²². Autrement dit, Raffet et Charlet, en collaboration avec les frères Gihaut, nous présentent l'artiste et l'illustrateur, réduits en automates du commerce, et les éditeurs, ramenés au rang d'amuseurs de rue marginaux.
- 12 L'excès, le gaspillage, la commercialisation de l'album, l'accroissement de la culture de consommation axée sur la nouveauté, l'audience vorace, la publicité agressive, la carrière de l'artiste déroutée par la nécessité de gagner de l'argent à court terme – les frontispices de ces albums dressent un portrait peu flatteur de ceux qui les produisent, tout comme des bourgeois qui les consomment. En d'autres termes, ils ciblent essentiellement les conditions de leur propre production et de leur vente, présentant les relations abusives entre éditeur et illustrateur, et entre éditeur et public. Ils se

moquent des motivations immorales des acteurs en suggérant que l'avidité, qui se traduit par un désir pour des objets de divertissement à bon marché ou par des gains monétaires faciles, est le principal moteur de toute cette entreprise.

- 13 Un dépouillement non exhaustif de la base de données *Image of France* nous donne une idée de la concurrence qui sévit alors entre les éditeurs sur le marché des albums annuels²³. Il nous permet de jeter un éclairage intéressant sur « l'albumomanie » évoquée sur ces frontispices. L'éditeur Delpech arrive en tête avec ses albums prestigieux dès 1818. Suit Godefroy Engelmann, avec, pour illustrateurs, Bellangé et Théodore Géricault, dès 1820, puis le partenariat non notarié entre Villain et les frères Gihaut à partir de 1821. Après 1825, le marché des albums s'avère particulièrement lucratif. Notre recherche fait apparaître les éditeurs Constans, Giraldon-Bovinet, Charles Motte, Chabert, Joseph Rose Lemercier, Henri Gaugain, Ducarme, Adolphe Goupil et John Henry Rittner, de même que Moyon qui entre brièvement dans la mêlée. Les frères Gihaut finiront par en sortir vainqueurs : tandis que la plupart des autres éditeurs se retirent du marché des albums au moment où la maison Aubert les éclipe, les frères Gihaut persistent, restant pratiquement seuls concurrents jusqu'en 1837.
- 14 Les frères Gihaut et leurs illustrateurs ne sont pas la seule cible de ces frontispices ; l'ensemble du marché de l'image divertissante n'est pas épargné. Les Gihaut ciblent aussi les stratégies employées par leurs pairs. Cette autodérision s'effectue par l'entremise d'un acte de parodie qui confère un nouveau contexte à un genre d'imagerie publicitaire courant : la représentation des musards (ou lèche-vitrines) qui flânent devant les vitrines des boutiques d'images de la Rive droite. Elle constitue un genre d'image et un format de publicité très courant en Angleterre, les plus célèbres étant *Very Slippery Weather* (1808), de James Gillray, et *Miss Macaroni and her Gallant at a Print Shop* (1773), de John Raphael Smith. Dans leurs analyses, Brian Maidment et Joseph Monteyne vont au-delà de l'interprétation classique selon laquelle la caricature inaugure la démocratisation de l'image²⁴. Ils considèrent les caricatures d'abord et avant tout comme des annonces publicitaires. Ils voient aussi en elles la célébration de la théâtralité urbaine qui finit par céder le pas à une angoisse de la foule et du divertissement. Ils y trouvent enfin l'occasion d'une réflexion sur l'acte de voir en soi. Les éditeurs français reprennent cette stratégie d'annonce publicitaire réflexive, tel l'éditeur et libraire Michel dans *Encore des Musards de la Rue du Coq* (fig. 8). Nous sommes ici confrontés à des groupements hétérogènes satirisés avec bienveillance. Des crieurs et vendeurs de rue, personnages marginaux, se mêlent aux militaires, aux bourgeois et aux jeunes à la mode. Le public se contente de se regarder lui-même, agglutiné aux fenêtres.



Fig. 8 : Anonyme, *Encore des Musards de la Rue du Coq*, 1804, gravure coloriée à la main, 34 × 25,9 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

© BnF.

- 15 Considérons maintenant la même scène sous un autre point de vue – le nôtre, c'est-à-dire celui du spectateur qui regarde l'estampe, et observe, tel un voyeur, cette foule de badauds. L'image provoque un dédoublement du principe de la vitrine : il y a, d'un côté, le plan de l'image, de l'autre celui de la fenêtre derrière laquelle sont affichées d'autres images encore. Le diagramme (fig. 9) illustre mon propos : le spectateur regarde une estampe ; mais dans l'espace projeté par l'estampe, il se trouve aussi derrière le grand public, qui lui-même regarde des images satiriques affichées dans la vitrine d'une boutique. La boutique nous signale l'intervention de l'éditeur, dont le nom et l'adresse sont clairement visibles sur l'estampe (autrement, l'image ne remplirait pas sa fonction d'annonce publicitaire !). L'éditeur et l'acte de création qu'il amorce et supervise sont implicites et signalés par la boutique. Ce dédoublement de l'acte de voir est en fait ici un « quadruplement » – le titre, *Encore des Musards*, annonce la répétition d'une scène. En effet, cette gravure est une mise en abîme : on remarque, affichée à droite derrière la vitre, une estampe bien connue, *Les Musards de la rue du Coq* (1804) de Pierre-Nolasque Bergeret, représentant la boutique de Martinet.

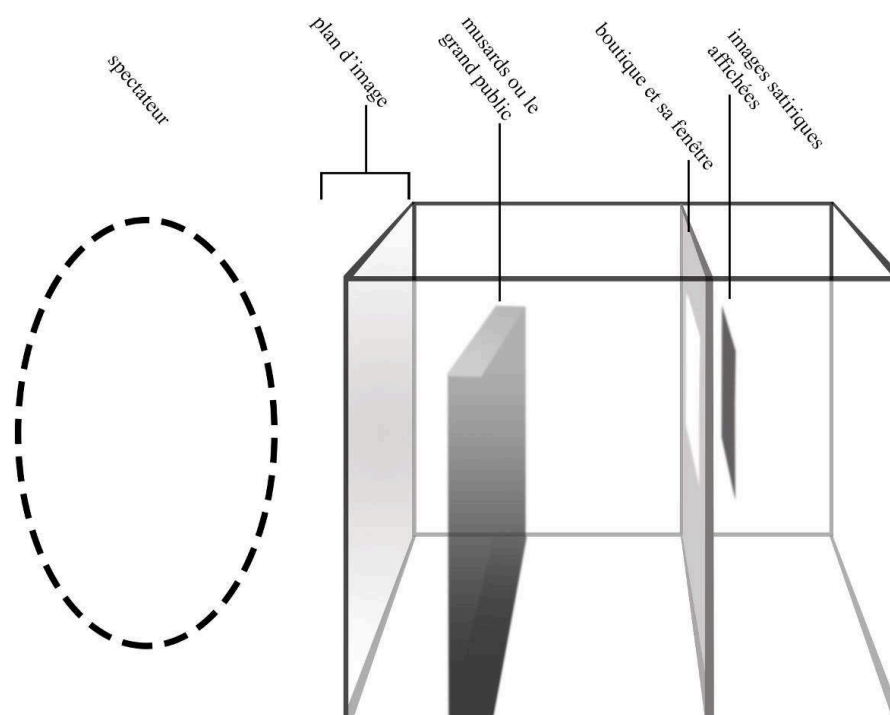


Fig. 9 : Diagramme de l'imagerie publicitaire de lèche-vitrine devant les boutiques d'images.

© Kathryn Desplanque.

- 16 Les frères Gihaut, nés vers 1789, ainsi que Charlet, Bellangé et Raffet, n'étaient que des enfants au moment de la publication de ces images. Il est probable, toutefois, qu'ils aient vu les lithographies-annonces des années 1820, qui déployaient des blagues dans leur sous-titre. Le format est le même : en fond, la boutique affichant en vitrine des caricatures ; devant, les passants arrêtés et, dans la partie supérieure de la devanture, le nom parfaitement visible de l'éditeur. Delpech, par exemple, modèle et compétiteur des Gihaut pour des albums lithographiques, a publié une estampe représentant sa boutique suivant ce schéma en 1820, alors que les Gihaut et les éditeurs de leur génération avaient atteint l'âge adulte (fig. 10). La gravure, par Carle Vernet, qui sert de frontispice à l'*Album lithographique ou Recueil de dessins sur pierre, par des artistes français*, présente une scène de genre, paisible et bénigne, où connaisseurs, familles bourgeoises et officiers sont arrêtés devant la boutique vétuste, et probablement fictive, de Delpech.



Fig. 10 : Carle Veret, *Imprimerie lithographique de F. Delpech*, 1820, lithographie, 22,5 × 30 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

© BnF.

- 17 Des images comme celles-ci dépeignent, au premier plan, les passants, qui fixent les caricatures affichées aux vitrines de boutiques, clairement identifiées par leurs noms et adresse. L'intérieur des boutiques nous est caché, mais le regard des futurs acheteurs nous laisse entrevoir l'intérêt qu'ils portent à leur contenu. Toutes ces images suivent la même formule de mise en scène : nous regardons le public – le modèle de notre consumérisme – qui, lui, regarde les caricatures, que nous pourrions voir, à notre tour, si nous nous rendions à l'adresse indiquée. Elles proposent une identification réciproque entre nous, spectateurs de l'image, et l'audience représentée qui regarde les estampes affichées en vitrine.
- 18 Les frontispices édités par Gihaut reprennent les éléments de cette mise en scène. Ils en perturbent cependant la relation sujet/objet et déstabilisent la hiérarchie entre éditeur, marché et public. Dans ces images, nous nous trouvons derrière la vitrine, à l'intérieur de la boutique, partageant le point de vue de l'éditeur ou de l'illustrateur. Les stratégies des éditeurs sont ainsi mises à nu. L'avidité effrénée remplace le voyeurisme contrôlé – le public s'y trouve réduit en consommateurs de spectacles et de divertissements. Comme le montre le diagramme (fig. 11), les frères Gihaut renversent ainsi le schéma de leurs prédécesseurs. Le spectateur se retrouve de l'autre côté de la vitre des boutiques, ou encore dans l'atelier de l'éditeur ; métaphoriquement, derrière la vitrine dans la boutique et l'atelier de l'éditeur. L'imprimeur et l'illustrateur, à en croire les frontispices, font du mieux qu'ils peuvent pour tirer profit d'un marché de « nouveautés », y compris des images. Le frontispice affiche ici clairement son statut d'annonce publicitaire, autrement dit, son rôle de catalyseur de la société de masse, de foule et de spectacle urbain. Si l'image des musards aux fenêtres des boutiques nous présente, comme Maidment le décrit, le spectacle ou le tableau de la rue²⁵, et si elle participe, comme telle, de l'imagerie et de la littérature panoramique qui envahit

l'imprimerie du premier XIX^e siècle²⁶, les frères Gihaut, eux, suggèrent que ce sont les fabricants d'images qui se donnent en spectacle.

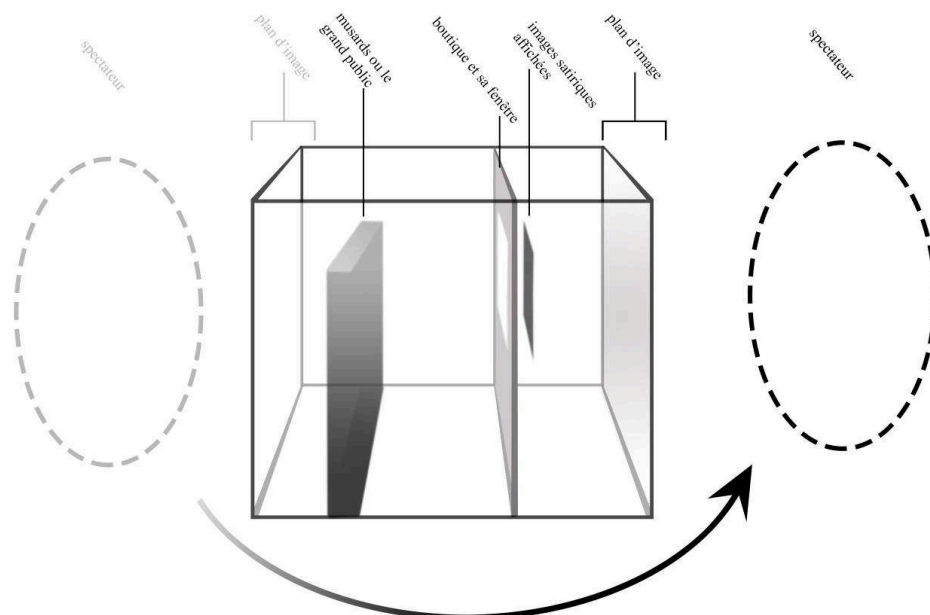


Fig. 11 : Diagramme de l'inversion effectuée par les frères Gihaut.

© Kathryn Desplanque.

- 19 Bien que parodiques, ces images satiriques s'efforcent vraisemblablement (et non sans ironie) d'être révélatrices – une bouffée d'air frais peut-être par rapport au genre qu'elles attaquent, qu'il soit sirupeux ou figé. Les frères Gihaut, Bellangé, Charlet et Raffet satirisent à la fois un genre d'imagerie et son sujet. Ils exposent les fondements de leur composition en les soumettant à des transformations cyniques et révélatrices ; néanmoins, les frontispices de Gihaut succombent, en fin de compte, aux mêmes travers qu'ils révèlent des éditeurs qu'ils parodient, tout en faisant un clin d'œil à leur public. Il semble que cette stratégie de retournement employée par les frères Gihaut ait été un succès puisque, dès 1827, leurs principaux concurrents la reprennent, comme l'éditeur Delpech, par exemple, qui collabore avec l'illustrateur Henry Monnier (fig. 12). Monnier reprend le motif du public des vitrines, qu'on observe par-derrière, mais à la boutique, il substitue un gentilhomme. Ce dernier dirige manifestement un spectacle, comme le suggère son assistant qui soulève un rideau. L'image de Monnier rappelle celle dessinée par Bellangé en 1824 (voir fig. 7), mais elle est, en comparaison, réservée et chaste, voire sentimentale et tendre. Il semble ainsi que les frères Gihaut, par leur geste réflexif et récursif, avaient fini par faire le tour de ce genre.



Fig. 12 : Henri Monnier, *Esquisses parisiennes*, 1827, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France.

© BnF.

- 20 Sous les multiples aspects que nous avons explorés, nous retrouvons dans les frontispices des albums lithographiques des jeunes frères Gihaut une réponse parodique aux images d'autopromotion de leurs concurrents. Mais la parodie est un genre ambivalent : on ne peut pas citer, parasiter et faire référence à un jeu sans y participer. Les frères Gihaut, Raffet, Charlet, et Bellangé font eux aussi de l'autopromotion, mais sa mise en œuvre est réflexive et travaillée de telle sorte qu'elle n'est pas une insulte à l'intelligence de leur public. C'est une stratégie commerciale dont nous sommes aujourd'hui très familiers : lorsqu'un marché et sa publicité deviennent omniprésents, les annonceurs adoptent des stratégies autoréflexives pour pouvoir capter une audience saturée par une gamme de produits. Ces annonces s'affirment comme telles et c'est là que prend racine la satire.
- 21 L'annonce publicitaire autoréflexive, en tant que stratégie employée par les frères Gihaut, est un marqueur de l'omniprésence non seulement de l'album lithographique durant la Restauration, mais, plus encore, de la publicité faite pour ces images. Autrement dit, nous ne pourrions apprécier l'humour de ces frontispices satiriques s'il n'y avait pas ubiquité du format qu'ils prennent pour cible et saturation sur le plan de la publicité. Ceci témoigne de l'ampleur de l'effacement historiographique subi par ces formes d'image satirique conçues entre deux époques abondamment étudiées, la Révolution et la monarchie de Juillet. En 1823, les frères Gihaut nous signalent que le marché d'images imprimées approche un niveau de saturation, ce qui lui permet de fabriquer des parodies complexes et nuancées – véritable commentaire sur le marché des images lui-même. La variété et la nouveauté étant devenues répétitives et banales, les éditeurs se voient, eux aussi, contraints de permettre à leurs acheteurs de participer à la farce du commerce.

NOTES

1. Bertrand Tillier classe les diverses formulations du rapport de l'objet satirique à sa cible dans Bertrand Tillier, *À la Charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2005, p. 209.
2. Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.
3. Patricia Mainardi, Ségolène Le Men, Corinne Bouquin et Peggy Davis se sont intéressées à cette période de production lithographique et satirique souvent méconnue : Patricia Mainardi, *Another World: Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*, New Haven, Yale University Press, 2017 ; Corinne Bouquin, « Recherches sur l'imprimerie lithographique à Paris au XIX^e siècle. L'imprimerie Lemercier (1803-1901) », thèse de doctorat, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1993 ; Ségolène Le Men, *Pour rire ! Daumier, Gavarni, Rops. L'invention de la silhouette*, Paris, Somogy, 2010, p. 24-40 ; Peggy Davis, « Entre la physiognomonie et les *Physiologies*. Le Calicot, figure du panorama parisien sous la Restauration », *Études françaises*, 49/3, 2013, p. 63-85.
4. Pour en savoir davantage sur les illustrateurs au XIX^e siècle, voir Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur (1830-1880)*. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré, Genève, Droz, 2005.
5. Je remercie ma collègue, Marion Schmidt, de m'avoir donné accès à ce texte en le traduisant : Charlotte N. Eyerman, « Im Zeichen der Grande Tradition. Lithographen im Atelier des Baron Gros, 1816-1835 », dans Michael F. Zimmermann et Stefan Germer (dir.), *Bilder der Macht, Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 2000, p. 176-191, ici p. 178-179 ; Karen F. Beall, « The Interdependence of Printer & Printmaker in Early 19th-Century Lithography », *Art Journal*, 39/3, 1980, p. 195-201, ici p. 197. Pour l'importance des ateliers privés au début du XIX^e siècle et de l'atelier de Gros, voir également : Alain Bonnet et France Nerlich (dir.), *Apprendre à peindre. Les Ateliers privés à Paris, 1780-1863*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013.
6. H. Hazel Hahn, *Scenes of Parisian Modernity: Culture and Consumption in the Nineteenth Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 14-44.
7. Corinne Bouquin, « Les frères Gihaut. Éditeurs, marchands d'estampes et imprimeurs lithographes (1815-1871) », *Nouvelles de l'estampe*, 10, 1989, p. 4-13 ; Ségolène Le Men, « Les Albums de Charlet et la genèse du réalisme », dans Nathalie Bocher (dir.), *Nicolas Toussaint Charlet (1792-1845). Aux origines de la légende napoléonienne*, cat. exp. (La Roche-sur-Yon, musée municipal, 11 octobre 2008 – 17 janvier 2009 ; Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Paul-Marmottan, 5 mars – 27 juin 2009), Paris, Bernard Giovanangeli, 2007, p. 60-73.
8. Beall 1980, cité n. 5. Pierre Casselle démontre que, parmi les acteurs impliqués dans les arts de l'estampe au XVIII^e siècle, seule la profession d'imprimeur en taille-douce était régulée : Pierre Casselle, « Le Commerce des estampes à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », thèse de doctorat, École nationale des Chartes, 1976, p. 48-51.
9. Bruno Delmas, « Lithographie et lithographes à Paris dans la première moitié du XIX^e siècle », dans Frédéric Barbier et al. (dir.), *Le Livre et l'Historien. Études offertes en l'honneur du professeur Henri-Jean Martin*, Genève, Librairie Droz (« Histoire et civilisation du livre », 6/24), 1997, p. 743-753.
10. Pierre Casselle, « Pierre-François Basan. Marchand d'estampes à Paris (1723-1797) », *Paris et Île-de-France Mémoires*, 33, 1982, p. 98-185 ; Louis Hautecœur, « Une famille de graveurs et d'éditeurs parisiens. Les Martinet et les Hautecœur (XVIII^e et XIX^e siècles) », *Paris et Île-de-France Mémoires*, 18-19/1967-1968, 1970, p. 205-340.
11. *Catalogue des lithographies composant le fonds de Gihaut frères, imprimeurs-lithographes, éditeurs et marchands d'estampes, boulevard des Italiens, n° 5, à Paris*, Paris, Charpentier-Méricourt, 1830 ; *Catalogue des lithographies composant le fonds de Gihaut Frères*, Paris, Charpentier-Méricourt, s. d.

12. Bouquin 1989, cité n. 7, p. 8-10.
13. Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.
14. Charles-Augustin Sewrin et Léonard Tousez, *L'Atelier de peinture*, Paris, Bezou, 1823.
15. *Id.*, *Le Lithographe, ou Les Scènes populaires*, Paris, Huet, 1823, p. 5.
16. Les plus récentes études scientifiques sur les feuilles macédoines ou *scrap sheets* nous révèlent le rôle central que joue l'esthétique du bric-à-brac dans ce genre d'image relativement peu étudié : voir Alistair Allen et Joan Hoverstadt, *The History of Printed Scraps*, Londres, New Cavendish Books, 1983 ; Mark Hallett, « The Medley Print in Early Eighteenth-Century London », *Art History*, 20/2, juin 1997, p. 214-237 ; Valérie Sueur-Hermel, « "Rébusomanie" et estampes au XIX^e siècle », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 18, 2004, p. 70-80 ; Brian Maidment, « Scraps and Sketches: Miscellaneity, Commodity Culture, and Comic Prints, 1820-40 », *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 5, 2007, p. 1-24 ; Patricia Mainardi, « Popular Prints for Children... And Everyone Else », *The Princeton University Library Chronicle*, 71/3, printemps 2010, p. 357-391. Raffet reprend ce thème en 1826 pour l'éditeur Moyon. Là, de jeunes bourgeois se bousculent pour se procurer les nouveaux albums et les nouveaux jouets, leurs anciennes bagatelles rejetées à leurs pieds. Contrairement aux frères Gihaut, Moyon est représenté de manière implicite, par son enseigne, affichée en devanture de sa boutique.
17. Pour en savoir davantage sur les diableries et le fantastique dans l'imagerie populaire, consulter : Ségolène Le Men, *Lanternes magiques, tableaux transparents*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 19 septembre 1995 – 7 janvier 1996), Paris, RMN (« Les Dossiers du musée d'Orsay »), 1995 ; Valérie Sueur-Hermel (dir.), « Fantasmagories et diableries dans l'estampe populaire », dans *id.*, *Fantastique ! L'estampe visionnaire de Goya à Redon*, cat. exp. (Paris, Petit Palais, 1^{er} octobre 2015 – 17 janvier 2016), Paris, Éditions de la BnF, 2015, p. 86-93.
18. Thierry Laugée, « La Représentation du génie artistique dans la première moitié du XIX^e siècle français », thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 2009, p. 363-403 ; Maurice de Meyer, « Le Diable d'argent. Évolution du thème du XVI^e au XIX^e siècle », *Arts et traditions populaires*, 15/3-4, 1967, p. 283-290 ; Valentine Toutain-Quittelier, « Le Diable d'argent et la Folie. Enjeux et usages de la satire financière autour de 1720 », *infra*.
19. Sur la construction du *cursus honorum* dans les beaux-arts français, consulter Heinich 1993, cité n. 13 ; Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
20. Maria Ivens, *Le Peuple-artiste, cet être monstrueux. La Communauté des pairs face à la communauté des génies*, Paris, L'Harmattan, 2002 ; Kathryn Desplanque, « Art, Commerce, and Caricature: Satirical Images of Artistic Life in Paris, 1750-1850 », PhD, Duke University, 2017.
21. Alain Bonnet, *Artistes en groupe. La Représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX^e siècle*, Rennes, PUR, 2007, p. 9-28. Harrison et Cynthia White ont suggéré une transformation des paramètres de la réussite au fil du XIX^e siècle dans Harrison C. White et Cynthia A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, New York, Wiley, 1965. Les ouvrages qui l'ont suivi ont précisé ces transformations : Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999 ; Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
22. Laurent Baridon et Martial Guédron ont signalé la caricature du monde de l'art comme un domaine d'étude prometteur : Laurent Baridon et Martial Guédron, « Caricaturer l'art. Usages et fonctions de la parodie », dans Ségolène Le Men (dir.), *L'Art de la caricature*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest (« Les arts en correspondance »), 2011, p. 87-108. Voir Desplanque 2017, cité n. 20, qui traite de cinq cents images satiriques ciblant le monde de l'art.

23. *Image of France, 1795-1880*, The ARTFL Project, 2012-, [en ligne] URL : artfl-project.uchicago.edu/content/image-france. Cette base de données en ligne montée par George McKee fait partie du ARTFL Project mené à l'Université de Chicago.

24. Brian Maidment, *Comedy, Caricature, and the Social Order, 1820-50*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2013, en particulier le chapitre « Reflections in a Print Shop Window: From Street Theatre to Crime Scene », p.113-143 ; Joseph Monteyne, « "Bright enchanted palaces:" The Print-Shop Window as Cultural Screen », dans *id.*, *From Still Life to the Screen: Print Culture, Display, and the Materiality of the Image in Eighteenth-Century London*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2013.

25. Maidment 2013, cité n. 24, p. 120.

26. Le Men 2010, cité n. 3 ; Martina Lauster, *Sketches of the Nineteenth Century: European Journalism and its Physiologies, 1830-50*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2007.

INDEX

Index géographique : France

Index chronologique : XIXe siècle

Thèmes : caricature, satire, estampe, gravure, almanach, album, vitrine

Mots-clés : caricature, satire, estampe, gravure, album, almanach, vitrine

AUTEUR

KATHRYN DESPLANQUE

University of North Carolina, Chapel Hill

Portrait du journal en saltimbanque

Autoreprésentation et personnification de la presse satirique européenne au XIX^e siècle

Sandro Morachioli

- 1 L'identification d'un journal avec une figure symbolique constitue un procédé très répandu dans la presse satirique européenne du XIX^e siècle. Ce procédé est étroitement lié au format du journal illustré, qui s'est affirmé avec *La Caricature*, lors de la monarchie de Juillet, avant de se propager ensuite dans toute l'Europe. Les personnifications des journaux sont habituellement placées sur les vignettes du bandeau, lieux programmatiques, porteurs du dispositif journalistique satirique. Mais on peut les retrouver également à l'œuvre dans les textes des articles et les vignettes d'actualité. L'introduction du dessin dans la presse satirique a en effet soulevé la question de la création d'un nouveau type de figuration, capable d'exploiter la périodicité du journal et son exposition continue au sein de l'espace public. Le journal se met littéralement en scène, en prenant ainsi les traits d'un personnage fictionnel qui partage l'espace de la représentation avec les personnages « réels » de la vie politique.
- 2 Dans *Homo ludens*, Johan Huizinga écrivait que la personnification est « l'essence de tout mythe et de presque toute inspiration poétique¹ ». Ernst H. Gombrich remarquait toutefois que leurs nombreuses récurrences dans l'histoire de l'art ont conduit les chercheurs à sous-estimer l'importance d'un phénomène considéré trop familier². Le point de départ de mon article est précisément l'idée que la création d'un personnage incarnant le journal n'est pas seulement une figure rhétorique propre à l'arsenal du caricaturiste, mais également le nœud central d'un métadiscours et d'une stratégie médiatique de narration qui concernent de près l'objet « journal », les mythologies fondatrices de son identité et la construction de sa personnalité satirique³. Grâce à sa sérialité visuelle suivant la périodicité des publications, la personnification du journal active des processus collectifs de reconnaissance et d'identification. Elle joue un rôle décisif dans les rapports de la presse satirique avec son public, tant au niveau politique que commercial. Il est intéressant de noter que les journaux satiriques s'identifient très souvent à des personnages provenant du monde des spectacles ou du théâtre forain. C'est ce que Jean Starobinski décrit comme « une forme singulière d'identification⁴ »

qui accompagne dans la littérature la construction du mythe du saltimbanque, que les artistes visuels célébreront généralement plus tard. En même temps, il s'agit d'un symptôme du processus de « théâtralisation de la réalité » entamé par la presse satirique dès ses débuts, pendant la Révolution⁵. Le langage visuel de la presse satirique trouve en effet dans la « théâtralité » un important répertoire de gestes et d'expressions bien connus du public⁶.

- 3 Avant même d'analyser leur utilisation, il est nécessaire de jeter un coup d'œil à la distribution des personnifications des journaux dans la presse satirique du XIX^e siècle afin de mieux définir la nature de cette stratégie médiatique. En effet, tous les journaux satiriques européens n'ont pas adopté de figure symbolique de référence et, quand ils l'ont fait, tous ne l'ont pas utilisée de la même manière. Dans sa monumentale *History of the Comic Strip*, David Kunzle imaginait une sorte de règle pour identifier la présence des bandes dessinées dans les journaux du XIX^e siècle. Selon l'historien de l'art états-unien, plus le journal était sérieux, politique et sophistiqué, moins il était probable qu'il contienne des bandes dessinées. En revanche, si le journal misait sur le divertissement, il était plus probable d'y trouver des bandes dessinées⁷. À certains égards, je pense que l'on peut utiliser cette même règle pour relever la présence de la personnification dans les journaux satiriques, mais à condition de la renverser : si la bande dessinée du XIX^e siècle est un indicateur de divertissement, la personnification du journal représente un élément de politisation et de théâtralisation de la politique ; elle est en fait un moyen de positionnement du journal au sein de l'espace politique. Ainsi, une figure symbolique représentant le journal apparaît plus systématiquement dans l'hyperpolitisé *La Caricature* que dans *Le Charivari* ou *Le Journal pour rire*, qui suivent un modèle journalistique tendant, sauf à des moments déterminés de leur histoire, plus vers la satire de mœurs que vers la bataille politique. De même, nous retrouvons la personnification dans le journal berlinois *Kladderadatsch* plutôt que dans les munichoises *Fliegende Blätter*, bien plus timides politiquement, où apparaissent tout de même plusieurs exemples importants de bandes dessinées⁸.
- 4 L'objectif de ce texte est donc de réfléchir aux formes visuelles et aux fonctions de la personnification en se concentrant sur son rôle dans la fabrication de la personnalité satirique des différents journaux. Tout d'abord, il est nécessaire de s'arrêter sur quelques précédents qui constituent des moments clés dans l'histoire de cette stratégie médiatique.

Le spectacle des journaux

- 5 La tendance à adopter une figure symbolique plus ou moins humanisée est ancrée dans la presse périodique européenne du XVIII^e siècle, notamment dans le journal anglais *The Spectator*. Ce phénomène s'accompagne généralement de certains procédés rhétoriques mis en œuvre dans le texte : dans la presse anglaise, les articles étaient souvent écrits à la première personne et la personnification figurait quelquefois dans les vignettes d'entête, pour attirer l'attention du public. Un précédent décisif pour le journalisme satirico-politique du XIX^e siècle est pourtant un journal français : *Le Père Duchesne*, et ce, pour deux raisons. La première est qu'il s'inscrit dans une conjoncture intermédiaire fondamentale pour les développements de la presse satirique du XIX^e siècle, à savoir le processus de politisation du théâtre et des spectacles populaires, notamment de la tradition de la farce, dans la presse d'opinion entre les XVIII^e et XIX^e siècles⁹. Le Père

Duchesne a constitué l'une des plus célèbres figures de la farce parisienne du XVIII^e siècle. Durant la Révolution, il est devenu le prototype pour plusieurs pamphlets révolutionnaires, puis le titre et l'icône du journal incendiaire publié par Jacques-René Hébert¹⁰. À travers les pages du journal d'Hébert, le Père Duchesne s'adresse directement au public, dans un langage violemment émotif, marqué justement par les codes de la farce. La deuxième raison qui explique son importance est qu'au cours de la Révolution, il fut le protagoniste de diverses caricatures sur estampes volantes¹¹. Il devint rapidement le plus célèbre des personnages de farce « adoptés » par la presse pendant la Révolution française, au point de « symboliser pour de nombreux lecteurs l'ensemble des journaux et des journalistes révolutionnaires¹² ». Mais il ne s'agit là que des débuts de la fusion visuelle entre un journal et un personnage provenant de la tradition des spectacles populaires.

- 6 Un autre précédent à mentionner est justement l'apparition de figures représentant des journaux dans les estampes satiriques¹³. Cette présence, qui prend un nouvel élan à la fin de l'ère napoléonienne et durant la Restauration, reflète le rôle croissant de la presse dans la vie politique. Le journal devient ainsi un personnage à part entière de la vie politique. Son importance commence à se traduire en images, comme dans une estampe de 1818 qui oppose le journal royaliste *La Quotidienne* au progressiste *Journal du commerce* dans une composition calquée sur les *Sabines* de David (ou bien sur des caricatures qu'en fit James Gillray)¹⁴ (fig. 1). Le *Journal du commerce* tente d'aveugler son adversaire en lui renvoyant à l'aide d'un miroir le reflet d'un rayon de soleil, allusion à la tradition des Lumières. Cette image inaugure l'heureux filon iconographique du duel journalistique¹⁵, tout en exploitant le motif révolutionnaire du vêtement de papier (journal) que porteront bon nombre de personnifications de journaux¹⁶.



Fig. 1 : Anonyme, *Combat entre la Quotidienne et le journal du Commerce*, 1818, lithographie coloriée, Londres, British Museum.

© Trustees of the British Museum.

- 7 Une synthèse des deux phénomènes – l'adoption d'une figure symbolique par un journal et la présence des personnages-journaux dans les estampes – nous est présentée par une estampe satirique datant de 1814, où apparaissent huit représentations de journaux, du *Moniteur*, présenté endormi sur une chaise pour illustrer son caractère soporifique, jusqu'au *Journal général de France*, ironiquement présenté comme un Arlequin pour « la bigarrure de ses opinions¹⁷ » (fig. 2). Mais surtout, au centre de la composition, on observe un personnage vêtu de jaune, armé d'un arc et d'un carquois garni de flèches, qu'il lance « sur tous ceux qui l'environnent¹⁸ ». C'est probablement là le premier autoportrait d'un journal satirique, qui se présente fièrement en opposition à ses concurrents : *Le Nain jaune* (1814-1816). Publié comme la continuation d'une feuille littéraire, *Le Journal des arts, des sciences et de la littérature*, *Le Nain jaune* fut l'un des premiers journaux satiriques français à vendre, à une fréquence régulière, une estampe satirique pliée dans ses pages. *Le Nain jaune* était le protagoniste d'un conte de fées publié en 1698 par Madame d'Aulnoy, mais aussi d'un mélodrame à succès mis en scène en 1804 au théâtre de la Gaîté, à Paris¹⁹. Méchant, affreux et grand rival d'un roi riche et puissant, le personnage du Nain jaune dut sembler parfait pour représenter l'un des premiers journaux satiriques français. Il fut par la suite en effet un modèle important pour *La Caricature*²⁰.

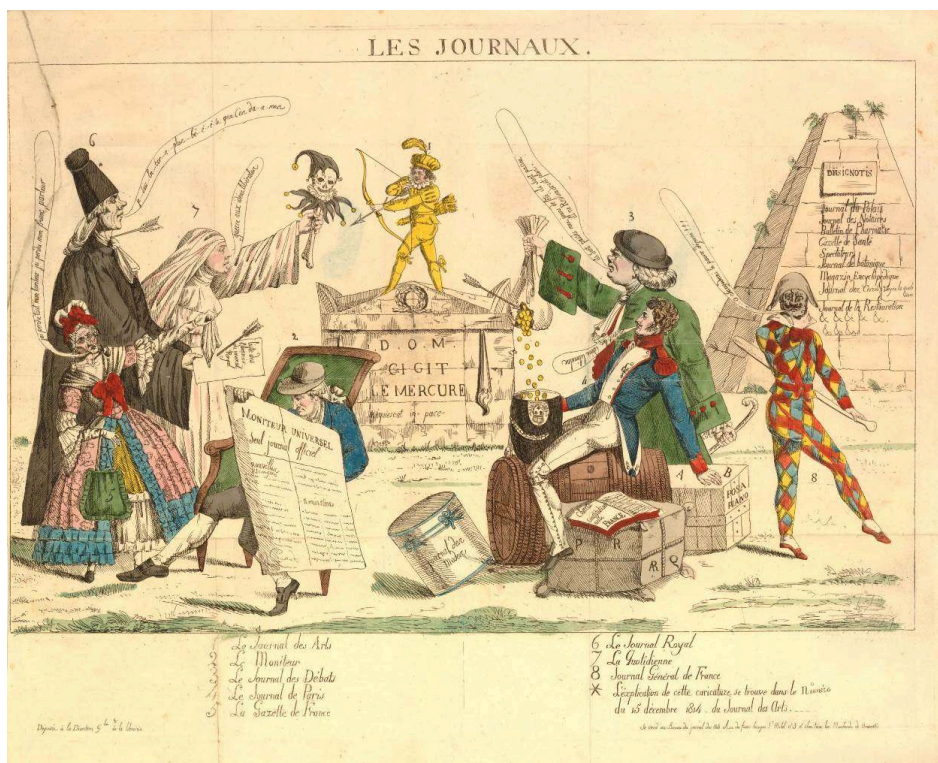


Fig. 2 : Anonyme, *Les Journaux*, eau-forte coloriée, *Le Nain jaune*, 15 décembre 1814.

© Trustees of the British Museum.

Un bouffon sur la scène

- 8 L'avènement de *La Caricature*, fondée par Charles Philipon en 1830, succédant à *La Silhouette*, marque une nouvelle configuration dans les liens entre images satiriques et articles. Il se produit alors un tournant crucial dans les contextes de production et

d'utilisation de la représentation satirique : on passe des estampes volantes aux vignettes insérées aux pages des journaux. Ce nouveau dispositif inaugure des rapports rédactionnels inédits et de nouveaux schémas de perception²¹. Le recours à la personnification du journal s'insère précisément dans ce contexte, tout en jouant un rôle fondamental dans la configuration d'une nouvelle « réalité » satirique.

- 9 On doit au crayon de Grandville le « génie » représentant *La Caricature*. Dans les premiers numéros, le fou campe dans les vignettes de bandeau²², mais il apparaît ensuite aussi dans les lithographies en pleine page. Cette personnification de la caricature politique entre tout de suite en résonance avec le mythe romantique du bouffon médiéval, tout en anticipant l'essor du Triboulet de Victor Hugo dans *Le roi s'amuse* (1832)²³. En hommage au *Nain jaune*, le fou de *La Caricature* tient lui aussi un arc ; et il l'utilisera sans pitié, décochant ses crayons acérés (qui sont à la fois les attributs du journalisme illustré et du métier de dessinateur) sur l'hydre du « juste milieu », symbolisant la monarchie de Juillet, dans une lithographie signée par Charlet et Desperet²⁴. Les attributs du fou de *La Caricature* peuvent varier : arc, fouet ou bien fusil, comme dans *Attaque des forts détachés* (fig. 3), où des représentants de la presse tentent de s'emparer d'une Bastille en forme de poire, placée devant le palais des Tuileries. L'architecture du fort contient une allusion très claire à Louis-Philippe, cible privilégiée de la célèbre « campagne de l'irrespect » menée par les feuilles de l'opposition contre le roi et son entourage²⁵. Le fou est aligné sur le champ de bataille de la presse française d'opposition. Les distinctions et les rôles des divers personnages sont nettement définis dans cette estampe qui dépeint la caricature – et plus généralement la presse – comme une arme. *La Caricature* tient un mousquet et un autre représentant de la petite presse, *Le Corsaire*, tient un pistolet, tandis que les personnifications de la grande presse (*La Tribune*, *Le National*, *Le Courrier français*) tirent des boulets de canon. Mais il faut aller au-delà de la métaphore courante faisant de la caricature une arme pour analyser la richesse symbolique de l'image du petit fou dans les planches de *La Caricature*²⁶. Il faut en effet noter d'autres variations iconographiques (dont le fou est le protagoniste) qui contribuent à renforcer l'identité extrêmement agressive du journal de Philipon. Champfleury écrira quelques décennies plus tard dans son *Histoire de la caricature moderne* que « Philipon a personnifié en lui [...] la caricature politique²⁷ ». Les traits physiologiques du fou ont permis à la critique de l'identifier souvent comme un portrait de Charles Philipon²⁸. Le caractère fictionnel du type emblématique est ainsi modéré par des éléments réalistes. En même temps, ce type d'image reflète des tensions rédactionnelles : ici, la primauté de la figure de Philipon sur celle de ses dessinateurs.

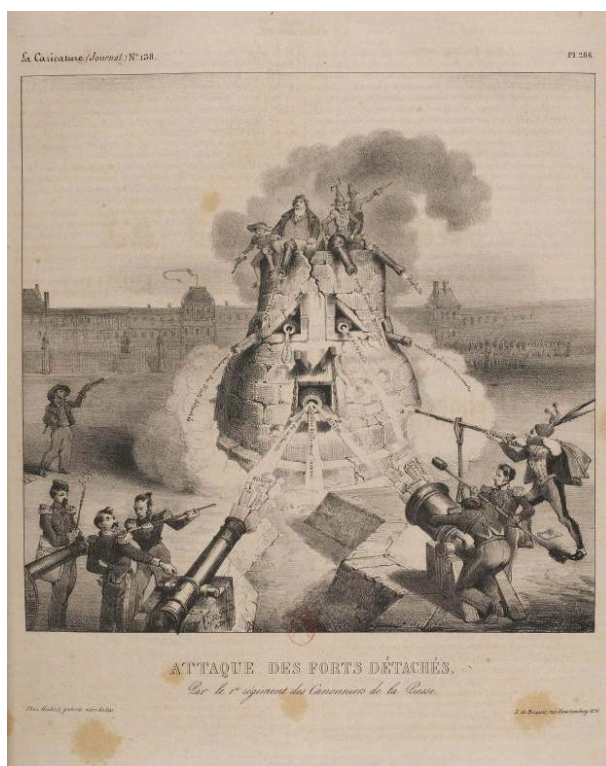


Fig. 3 : Grandville, *Attaque des forts détachés par le 1^{er} régiment des Canonniers de la Presse*, lithographie, *La Caricature*, 27 juin 1833.

Source : gallica.bnf.fr / BnF.

- 10 En revanche, le petit fou dessiné par Traviès dans *La Mort-aux-rats politiques* en 1834 n'a certainement pas les traits de Philipon (fig. 4). Il a le visage d'un adolescent, ce qui le rend plutôt troublant. Portant un arc en bandoulière et un gros crayon attaché à la taille, il est accompagné d'un porc-épic, suivant l'association « ingénieuse » inaugurée par Grandville dans son affiche de 1830 pour *La Caricature* et dans la vignette de bandeau, revendiquant le caractère « piquant » de la satire²⁹. L'image de Traviès reprend l'une des plus féroces iconographies révolutionnaires, qui se référait à son tour à des images « populaires » liées à l'imaginaire de la peste³⁰. Ses adversaires politiques subissent un processus de dégradation, rabaissés au rang d'animaux : le petit fou de *La Caricature* est en effet crûment présenté comme un chasseur de rats politiques.



Fig. 4 : Traviès, *La Mort-aux-rats politiques*, lithographie, *La Caricature*, 4 décembre 1834, n. p.
Source : gallica.bnf.fr / BnF.

- 11 Après 1832, *La Caricature* apparaît souvent en compagnie de son associé, le récent *Charivari*, lui aussi représenté par un petit fou. Dans cette lignée, on trouve par exemple une image – publiée dans *La Caricature* en 1834 – du *Charivari* dessinant une poire sur le dos de Louis-Philippe, habillé en Paillasse, *La Caricature* se moquant de ce dernier³¹ (fig. 5). On trouve encore *La Caricature* et *Le Charivari* apparaissant tous deux sous la forme de cauchemars nocturnes au prince Rosolin, dans une iconographie déjà employée par Daumier pour attaquer *Le Constitutionnel*, racheté par Louis Véron³².



Fig. 5 : Anonyme, *Ah ! je te connais Paillasse !*, lithographie, *La Caricature*, 30 janvier 1834.
Source : gallica.bnf.fr / BnF.

- 12 Les scènes dans lesquelles *La Caricature* est le protagoniste présentent différentes variantes, mais concernent toujours les relations frontales que la presse satirique entretient avec le pouvoir (ou avec la presse soumise au pouvoir). Ces images portent en ce sens à la fois une visée programmatique et une affirmation de l'identité du journal. Elles représentent de manière presque « sadique » les relations entre *La Caricature* et la monarchie de Juillet : la personnification du journal joue de préférence le rôle du bourreau dans des iconographies de dérivation sacrée, comme l'« *Ecce homo !* », de mémoire rembrandtienne, où Louis-Philippe est présenté à la foule par le fou de *La Caricature* et par *Le Corsaire*³³.
- 13 En raison de sa dimension fortement politique, la présence de ces figures dans les journaux de Philipon diminuera sensiblement après les lois de septembre 1835. Des stratégies satiriques renouvelées apparaîtront avec de nouvelles figures sérielles, comme le « type » social de Robert Macaire, bandit sans scrupule créé par Benjamin Antier. De nouveaux paradigmes s'imposeront sur celui de la théâtralisation de la politique. À ce sujet, Baudelaire observe que « la caricature, dès lors, prit une allure nouvelle, elle ne fut plus spécialement politique. Elle fut la satire générale des citoyens. Elle entra dans le domaine du roman³⁴. »
- 14 Dans *Le Charivari*, les images du fou comme personnification du journal réapparaîtront seulement dans le contexte du long et très virulent duel journalistique qui opposa *Le Charivari* et *Le Constitutionnel* entre 1849 et 1850³⁵, et dans diverses planches réalisées par Daumier et publiées dans *Le Charivari* entre 1867 et 1872³⁶.

Masque et gentleman

- 15 *Punch or The London Charivari*, fondé en 1841, s'inspire ouvertement du *Charivari* parisien. Le recours du journal anglais à la personnification est cependant bien différent de ce qui s'était produit dans les journaux de Philipon.
- 16 D'abord, *Punch* fut nommé d'après un personnage déjà connu du public, comme dans les cas du *Nain jaune* et du *Père Duchesne*. Le personnage de Mr. Punch correspond à une version anglaise et modernisée du Polichinelle de la commedia dell'arte, protagoniste d'un spectacle de marionnettes intitulé *Punch and Judy*, très populaire en Angleterre aux XVIII^e et XIX^e siècles.
- 17 L'utilisation de ce procédé, qui perdura, pour le fonctionnement symbolique du célèbre journal londonien, tout au long de son existence (1841-2002)³⁷, est bien plus intrusive que dans les journaux de Philipon. Le bouffon de *La Caricature* ou du *Charivari* apparaissait presque uniquement s'il participait à l'action ou bien dans des images porteuses de l'identité du journal qui concernaient soit ses liens avec le pouvoir, soit son positionnement par rapport aux autres organismes de presse. L'utilisation de la figure de Mr. Punch, elle, dépasse de loin ces cadres : Mr. Punch apparaît partout, hantant les pages de la publication.
- 18 Cette figure revêt en effet un rôle structurel dans le fonctionnement du journal : on dirait que tous les événements de la vie publique y sont « filtrés » par le regard de Mr. Punch. Il est important de souligner que, par rapport à *La Caricature*, le format journalistique a sensiblement changé en ce qui concerne les relations entre textes et images. Les vignettes de *Punch* ne sont pas imprimées en lithographie mais intégrées aux textes des articles grâce à la gravure sur bois. Mr. Punch est non seulement le protagoniste d'une immense quantité de dessins réalisés par John Leech, Richard Doyle ou John Tenniel, qui apparaissent en frontispices, en vignettes ou dans les frises décoratives : il est aussi le protagoniste de courts récits, articles rédigés à la première personne et portant sa signature. Sa présence est aussi quantitativement remarquable au sein du *large cut*, la vignette en pleine page consacrée au fait politique de la semaine. L'omniprésence de sa figure confère une unité et un style cohérent au journal. Mr. Punch incarne en effet une sorte de signature collective, qui occulte la polyphonie nécessaire à la production du journal³⁸. Son utilisation constitue un formidable élément de fidélisation du public ainsi qu'une marque commerciale puissante, largement utilisée pour vendre des produits liés à la publication (étrennes, almanachs, recueils de dessins). L'identification entre le journal et son personnage symbolique est ainsi totale, à tel point que c'est à Mr. Punch que sont adressées les lettres des lecteurs³⁹. Mr. Punch est en effet le héros d'une histoire ; c'est le principal interprète d'une narration partagée avec le lectorat. Un récit de William Makepeace Thackeray, publié dans la *Quarterly Review* en 1854, raconte les métamorphoses de Mr. Punch, depuis ses débuts comme marionnette vedette aux origines modestes, violent envers sa femme, Judy, jusqu'à sa transformation en vrai gentleman personnifiant le journal⁴⁰.
- 19 Contrairement au fou de *La Caricature*, Mr. Punch est un type fixe du point de vue physiologique ; mieux encore, c'est un véritable masque doté de caractéristiques constantes, telles que son long nez. Ce qui nous impressionne est pourtant la versatilité iconographique de ce masque : ses travestissements et ses fluctuations iconographiques sont continus et frénétiques. L'ample gamme du registre parodique garantit un puissant effet comique. On peut trouver Mr. Punch habillé en Napoléon tandis qu'il

passé en revue les *pensionnés d'État* dans une parodie d'après Auguste Raffet (fig. 6), comme on peut l'admirer en version Hamlet, dans une image tirée d'un tableau de Sir Thomas Lawrence datant du début du siècle⁴¹.

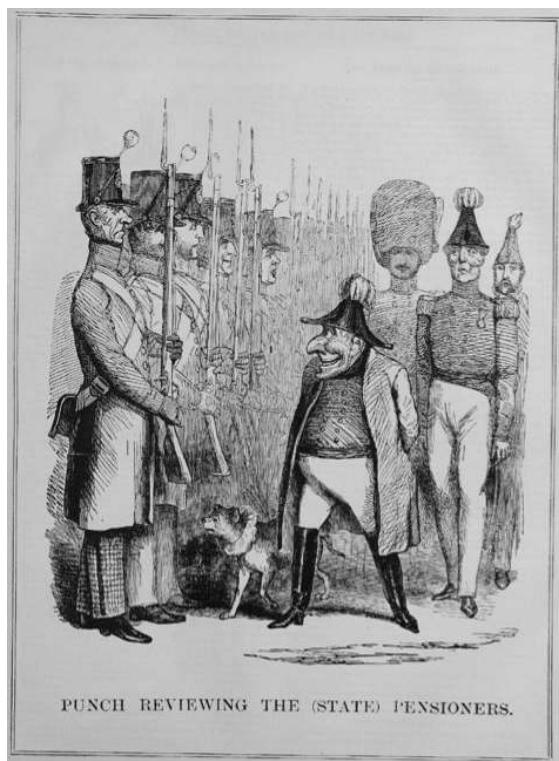


Fig. 6 : John Leech, *Punch reviewing the (state) pensioners*, gravure sur bois, *The Punch*, 1845.

© CC-BY.

- 20 Par rapport aux personnifications de *La Caricature* et du *Charivari*, l'agressivité de Mr. Punch est nettement atténuée. Dans les *large cuts*, ce personnage est très fréquemment représenté dialoguant, en gentleman élégant, avec différents hommes politiques. Très souvent, il les rabroue sur le ton (et la bienveillance) d'un maître grondant ses élèves. Il peut se présenter comme un diplomate en visite aux Tuileries, comme le véritable pacificateur des rapports entre la France et l'Angleterre, aux côtés de Louis-Philippe et la reine Victoria⁴², ou bien faire les honneurs de la maison au patriote hongrois Lajos Kossuth à son arrivée en Angleterre en 1851⁴³.
- 21 Face à certains sujets, tels que la religion catholique et le colonialisme, la position générale du journal demeure souvent imprégnée de violence. Toutefois, il semble qu'à l'intérieur des vignettes, le personnage de Mr. Punch n'arrive pas à des niveaux de violence comparables à ceux de *La Caricature*, ni aux excès qui caractérisaient la période georgienne. Dans l'un des cas de violence symbolique les plus prononcés, on voit en effet Mr. Punch lançant une arme « impropre », une chaussure, en direction d'un officier anglais en partance pour les colonies indiennes⁴⁴. On est bien loin des véritables armes employées par le fou aux airs diaboliques de *La Caricature*.
- 22 Il nous faut cependant noter que, dans de nombreux cas, si Mr. Punch est présent à l'intérieur des *large cuts*, il n'y accomplit aucun type d'action. Robert Altick, auteur d'une très utile histoire des dix premières années de *Punch*, a rapproché cette disposition particulière de la personnification du journal au rôle du chœur dans la tragédie grecque⁴⁵. En effet, Mr. Punch commente parfois ce qui se passe au premier

plan par une phrase ou une mimique. D'autres fois, il se contente d'observer. On le trouve sous la forme d'un chérubin, offrant au lecteur un audacieux point de vue aérien sur l'amiral Napier lisant le *Times* assis sur le grand mât, en signe de punition⁴⁶ ; ou bien on le voit dans une loge, assistant souriant à une farce théâtrale mettant en scène le Premier ministre Robert Peel (fig. 7). La position de Mr. Punch parmi les spectateurs est ici très significative, puisqu'elle montre un procédé d'identification du journal avec son public. Dans plusieurs images, le journal s'affirme même comme un dispositif de vision. C'est Mr. Punch qui a pour fonction de chercher le contact avec le public, tout en révélant le spectacle de la politique. Alors que *La Caricature* et *Le Charivari* jouaient le rôle de cauchemars de leurs adversaires politiques, dans *Punch*, c'est le journal même qui montre ses rêves ou ses cauchemars⁴⁷. Dans le même esprit, on peut trouver Mr. Punch en lanterniste, projetant les images de l'actualité politique⁴⁸. Le dispositif de vision se présente ainsi comme un instrument de vérité, en suivant l'iconographie révolutionnaire de la lanterne magique⁴⁹. C'est à travers cette utilisation persistante et variée de la personnification du journal que *Punch* constituera un modèle opératif fondamental pour la presse européenne née avec les révolutions de 1848.



Fig. 7 : John Leech, "The Farce" of the Session, gravure sur bois, *The Punch*, 1848.

© CC-BY.

Une pédagogie des émotions

- 23 Les journaux européens nés des régimes plus ou moins provisoires de liberté de la presse instaurés en Europe autour de 1848 se développent dans des contextes sociopolitiques fortement différenciés ; ils présentent des aspects assez variables dans leurs styles éditoriaux et artistiques. Pourtant, en règle générale, ces journaux réinterprètent et mélangent les expériences satiriques françaises et anglaises en un flux vertigineux d'images volées, copiées, réinventées et réadaptées à leur propre

contexte⁵⁰. Il s'agit d'un crucial processus d'apprentissage du langage de la figuration satirique, qui aboutit à l'élaboration d'un « nouveau style international⁵¹ » dans le domaine de la caricature de presse. Dans ce contexte, le procédé de la personnification des journaux joue un rôle important. On peut identifier deux tendances dans son utilisation, en se basant notamment sur l'exemple de la presse satirique italienne⁵².

- 24 La première tendance concerne la construction d'une narration dont le protagoniste est le journal lui-même. Ce métadiscours satirique est utilisé notamment comme une réponse puissante à la censure et aux mesures du pouvoir contre la liberté de la presse. C'est le cas par exemple dans *Il Don Pirlone*, le plus important journal satirique libéral imprimé à Rome pendant le Risorgimento. Publié à partir de septembre 1848, ce journal devint bientôt l'un des plus formidables adversaires du gouvernement de Pellegrino Rossi et du pape Pie IX, s'attirant ainsi les coups de ciseaux de la censure⁵³. Dans une vignette intitulée *Una conversazione simpatica*, Don Pirlone est protagoniste d'une conversation peu « sympathique » avec le censeur ecclésiastique : dos à dos avec son ennemi, Don Pirlone souffle, cherchant à établir par le regard une relation directe avec le lecteur⁵⁴. Cette tendance suit l'utilisation de la personnification comme marqueur d'identité politique inaugurée par *La Caricature* : le journal se représente en action pour manifester son positionnement par rapport aux événements de l'actualité. On peut également insérer dans cette lignée le journal *Arlecchino* de Naples, qui part à cheval vers la Lombardie pour y combattre aux côtés des patriotes lors de la première guerre d'indépendance italienne, avec son chapeau à la Hernani⁵⁵. En 1854, *La Maga*, journal radical génois proche des idées de Giuseppe Mazzini, révolutionnaire et fervent républicain combattant pour l'unité nationale, est personnifié par une magicienne. Celle-ci montre très clairement son opinion sur la question de la Crimée, lorsqu'elle jette un sortilège qui fait exploser Sébastopol, terrassant aussi bien les assaillants que les assiégés (fig. 8).



Fig. 8 : Anonyme, *Come dovrebbe finire la guerra d'Oriente secondo la Maga per riuscire di universale soddisfazione*, lithographie, *La Maga*, 9 novembre 1854.

Source : Gênes, Biblioteca Istituto Mazziniano © CC-BY.

25 La deuxième tendance est celle d'une médiation plus explicite à l'intention du public : l'emploi de la personnification affecte notamment les modalités de lecture des images, car elle caractérise à la fois la posture du journal, qui se présente comme un observateur, et celle des spectateurs. Il s'agit de l'une des fonctions primaires de la personnification du journal, développée, comme on l'a vu, par *Punch* ; elle est très utilisée dans la presse satirique du Risorgimento. Pourtant, si la fonction d'observateur avait dans *Punch* une valeur comico-humoristique et de renforcement de sa narration tout entière à travers l'identification du personnage-journal au public, dans les journaux satiriques italiens, elle recouvre une portée plus pédagogique. En positionnant son regard et sa propre figure sur la page, le journal oriente le lecteur à l'intérieur des vignettes. Cela vaut tout particulièrement pour les publications plus nettement « populaires ». Cassandrino, par exemple, est un personnage issu du théâtre romain de marionnettes. Il est un bourgeois aisé, qui « a l'usage du monde et une entente parfaite des hommes et des choses⁵⁶ ». En 1848, ce personnage fut adopté par un important journal satirique réactionnaire imprimé à Rome : *Cassandrino*. En 1849, il devint le protagoniste du plus important livre illustré réactionnaire du Risorgimento : la *Grande Riunione*⁵⁷. Dans cette œuvre, probablement rédigée par les mêmes auteurs, anonymes, que le journal *Cassandrino*, dont elle imite le langage, Cassandrino incarne les positions des réactionnaires romains à la suite du retour du pape Pie IX à Rome, après les révolutions de 1848-1849. Dans une des planches lithographiques, on le trouve en effet caché derrière une porte, regardant avec colère la destruction des palais nobiliaires opérée par les patriotes italiens pendant la République romaine de 1849 (fig. 9). Dans une position comparable, on retrouve la Maga perchée sur un nuage, à la manière des personnages sacrés dans les images dévotionnelles. Ici, elle ne se contente pas d'observer, mais joint ses mains en signe de désespoir à la vue du pape Pie IX qui, habillé en clown⁵⁸, boit du sang humain à partir d'un crâne, assis sur des cadavres de patriotes amoncelés, en compagnie de la comtesse Teresa Spaur, qui favorisa son évasion de Rome en 1848 (fig. 10). La personnification travaille ainsi à construire un contact direct avec le spectateur, tout en invoquant sa « présence » et sa participation émotionnelle aux événements. De cette manière, la réaction du personnage indique le registre d'émotion, souvent très pathétique, que l'on souhaite susciter chez le lecteur ; elle fournit une clé interprétative à la scène représentée.

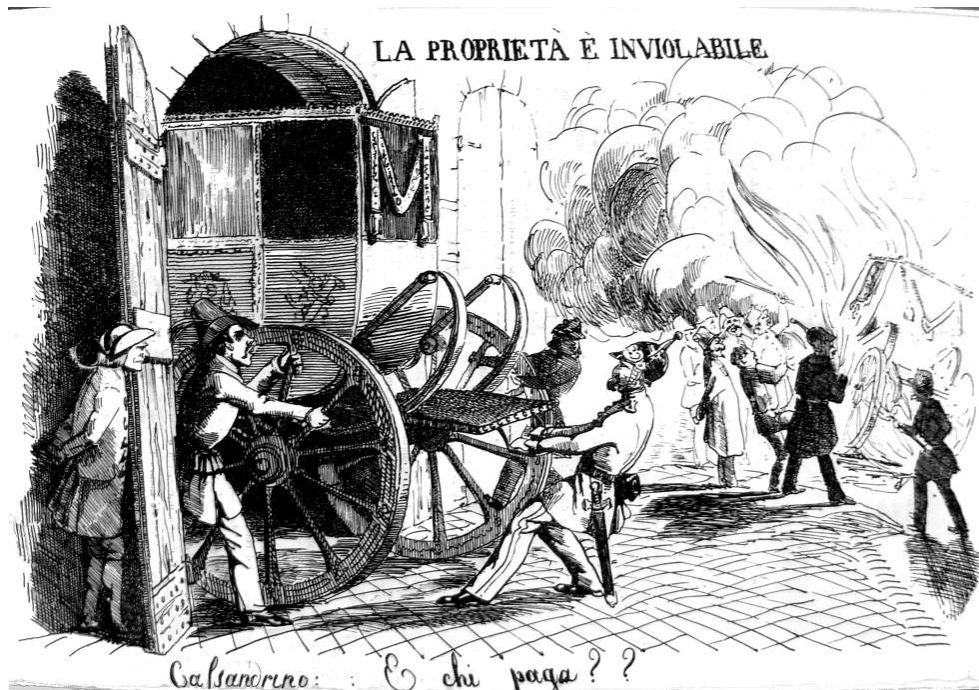


Fig. 9 : Anonyme, *La proprietà è inviolabile*. Cassandrino : *E chi paga ??*, lithographie, dans *Grande Riunione tenuta nella sala dell'ex Circolo popolare in Roma*, Rome, Tipografia Paterno, 1849, p. 135.

© CC-BY.



Fig. 10 : Anonyme, [sans titre], lithographie, *La Maga*, 21 octobre 1852.

Source : Gênes, Biblioteca Istituto Mazziniano © CC-BY.

- 26 Pour conclure, le recours à la personnification du journal joua un rôle important dans l'affirmation du paradigme théâtral au sein de la figuration satirique européenne. Son rôle fut pourtant ambivalent : point central de la fabrication du discours satirique, elle devint bientôt une sorte de médiatrice entre les lecteurs et les événements politiques,

et fut ainsi employée par les rédacteurs des journaux pour orienter le public dans sa lecture, tout en construisant de véritables « postures » de réception.

NOTES

1. Johan Huizinga, *Homo ludens*, Turin, Einaudi, 1946, p. 173.
2. Ernst H. Gombrich, « Personnification », dans R. R. Bolgar (dir.), *Classical Influences on European Culture, A.D. 500-1500*, Cambridge/Londres, Cambridge University Press, 1971, p. 247-257, ici p. 248.
3. Pour une analyse du « discours » du journal au XIX^e siècle, voir Dominique Kalifa, Philippe Régnier et al. (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire politique et matérielle de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions (« Opus Magnum »), 2011. Pour le métadiscours du journal, voir notamment Guillaume Pinson, « L'imaginaire médiatique. Réflexions sur les représentations du journalisme au XIX^e siècle », *CONTEXTES*, 11 : *Le littéraire en régime journalistique*, 2012, [en ligne] URL : contextes.revues.org/5306 : « il n'est pas de culture médiatique sans mise en scène de la culture médiatique, pas de journal sans représentation du journal, et surtout pas de journalistes sans métadiscours des journalistes ».
4. Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, p. 9. Dans la perspective de Starobinski, « la littérature exerce ici une fonction d'éveil, elle crée un climat de sensibilité ». En parlant de la littérature entre 1830 et 1870, Starobinski ne prend pourtant pas en considération le rôle de la presse illustrée dans la construction de cet imaginaire.
5. Voir l'article fondamental de Fabrice Erre : « L'invention de l'écriture satirique périodique », *Orages. Littérature et culture (1760-1830)*, 7 : Marie-Ève Thérenty (dir.), *Poétiques journalistiques*, 2008, p. 103-118, en particulier p. 107.
6. Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* [*Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1980], Paris, Gallimard, 1990.
7. David Kunzle, *The History of the Comic Strip, II : The Nineteenth Century*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1990, p. 6-7.
8. *Ibid.*, p. 215
9. Antoine de Baecque, *Les Éclats du rire. La culture des rieurs au XVIII^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.
10. Sur la presse française pendant la Révolution, voir aussi Jeremy D. Popkins, « Journals: The New Face of News », dans Robert Darnton et Daniel Roche (dir.), *Revolution in Print: The Press in France, 1775-1800*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 141-164.
11. Antoine de Baecque, *La Caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988, p. 46.
12. Baecque 2000, cité n. 9, p. 98.
13. Dans cette lignée, il faut aussi mentionner le rôle des « génies de la caricature » apportant de nouvelles caricatures, tels qu'on les trouve dans l'estampe de Thomas Rowlandson, *Tail Piece to Volume Three: The Genii of Caricature Bringing in Fresh Supplies*, vers 1809, eau-forte colorisée, Londres, British Museum.
14. Karen Domenici, « James Gillray: An English Source for David's *Les Sabines* », *The Art Bulletin*, 65/3, septembre 1983, p. 493-495.
15. Un autre exemple de duel journalistique se trouve dans une vignette de Daumier représentant *Le Charivari* se battant avec l'« Hercule des Champs-Élysées », c'est-à-dire Léonard

Faucher, rédacteur en chef du *Courrier français*. Voir Loÿs Delteil, *Le Peintre-graveur illustré*, Paris, s. n., 1906-1930, 31 vol., XXV : Honoré Daumier (1925), n° 2102.

16. Par exemple : Bertall, « Pétition du *Journal Pour Rire* », *Le Journal pour rire*, 18 juillet 1851, gravure sur bois. Ce motif continue une histoire iconographique inaugurée probablement pendant la Révolution française avec l'emploi des assignats révolutionnaires dans les estampes satiriques. À ce propos, voir Richard Taws, *The Politics of the Provisional: Art and Ephemera in Revolutionary France*, Philadelphie, The Pennsylvania University Press, 2013, notamment le premier chapitre.

17. Voir « Explication de la Caricature », *Le Nain jaune*, n° 334, 15 décembre 1814, p. XXIV.

18. *Ibid.*, p. XXII.

19. Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier et André Jacques Coffin-Rony, *Le Nain jaune ou la Fée du désert. Mélodrame féérique, en trois actes et en prose, à grand spectacle, mêlé de pantomime, danses, combats, tournois d'amazônes, transformations, changemens à vue, etc., etc.*, Paris, Chez Fages, 1804.

20. Fabrice Erre, « Des Actes des Apôtres à *La Caricature*, les premiers pas de la presse satirique illustrée en France (1789-1835) », communication prononcée à la journée d'études « Décrypter la presse satirique », Paris, Bibliothèque nationale de France, 25 novembre 2011, [en ligne] URL : www.eiris.eu.

21. James Cuno, « Charles Philipon, La Maison Aubert, and the Business of Caricature in Paris, 1829-1841 », *Art Journal*, 43, 1983, p. 347-354. Sur la nouvelle configuration de la presse pendant la monarchie de juillet, voir Alain Vaillant et Marie-Ève Thérenty, 1836. *L'An I de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001.

22. *La Caricature*, 4 novembre 1830.

23. Sur l'histoire et le mythe du bouffon, voir Enid Welsford, *The Fool: His Social and Literary History*, Londres, Faber and Faber, 1935.

24. Charlet et A. Desperet, « À ton nez d'Arg... ! à ton œil, Bartholo ! à vous tous, ventrus !! », *La Caricature*, 28 mars 1833. Sur cette image et ses rapports avec *Le Nain jaune*, voir Fabrice Erre, « Le "fou" du journal *La Caricature* contre les tenants du "Juste-milieu" », *Caricatures&Caricature*, 3 février 2010, [en ligne] URL : www.caricaturesetcaricature.com/article-le-fou-du-charivari-contre-le-juste-milieu-44106032.html.

25. Ségolène Le Men, « Gravures, caricatures et images cachées. La genèse du signe du roi en Poire », *Genesis*, 24 : *Formes*, 2004, p. 42-69.

26. Jürgen Döring, Gerhard Langemeyer et Monika Schulte-Arndt (dir.), *Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten München*, Munich, Prestel Verlag, 1984.

27. Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, Dentu, 1865, p. 274.

28. David Kerr, *Caricature and French Political Culture, 1830-1848: Charles Philipon and the Illustrated Press*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2000, p. 19-64.

29. Sur les rapports de Grandville avec la tradition emblématique, voir Philippe Kaenel, « Allégories, rébus, hiéroglyphes. J.-J. Grandville et les "images ingénieuses" », dans Martin Heusser (dir.), *Word and Image Interactions*, actes de colloque (Zurich, 1990), Bâle, Wiese, 1993, p. 109-124.

30. Anonyme, *Le Français d'aujourd'hui. La mort aux rats*, 1790, eau-forte coloriée, Paris, Bibliothèque nationale de France.

31. Il en existe une reprise italienne, où le bouffon, représentant le journal turinois *Il Fischietto*, agit aux côtés de Francesco Redenti, qui dessine une caricature sur le dos de Cavour, Premier ministre du Royaume de Sardaigne. Voir Francesco Redenti, « Avrete salvato almeno il mio caricaturista dall'imposta sugli artisti, vi ha fatto gratis tanti ritratti », *Il Fischietto*, 28 avril 1853.

32. Voir « Le Grrrrrand et spirituel prince Rosolin visité par les esprits follets dans le château de Mullinkhausen », *La Caricature*, 16 juillet 1835. Voir aussi Honoré Daumier, « Les désabonnements et *La Caricature* font le Cauchemar du pauvre *Constitutionnel* », *Le Charivari*, 26 janvier 1834.

33. Voir A. Bouquet, « Ecce Homo ! », *La Caricature*, 17 janvier 1833.

34. Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », dans *id.*, *Œuvres complètes*, II : *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 389-419, ici p. 407.
35. C'est le cas de l'image représentant la personnification du *Charivari*, qui tire ses flèches-crayons vers *Le Constitutionnel*, nouveau saint Sébastien. Voir Honoré Daumier, « Le Nouveau S. Sébastien. Vierge et martyr », *Le Charivari*, 25 décembre 1849. Cette image est évidemment un hommage aux premières personnifications de *La Caricature*.
36. Ces images, qui mériteraient une analyse approfondie, s'apparentent à celles des saltimbanques que Daumier réalisait à la même époque au crayon, à l'aquarelle et à la peinture. Elles ont souvent été interprétées comme des autoportraits symboliques de l'artiste. Voir notamment Judith Wechsler, *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th-Century Paris*, Londres, Thames & Hudson, 1982, p. 170-180. Voir aussi Paula Hays Harper, *Daumier's Clowns. Les Saltimbanques et les Parades: New Biographical and Political Functions for a Nineteenth-Century Myth*, New York, Garland, 1981.
37. Le recours au personnage de Mr. Punch est pourtant nettement plus marqué pendant le « long » XIX^e siècle.
38. Patrick Leary, *The Punch Brotherhood: Table Talk and Print Culture in Mid-Victorian London*, Londres, The British Library, 2010.
39. Robert Altick, *Punch: The Lively Youth of a British Institution*, Columbus, Ohio State University Press, 1997, p. 10.
40. Le texte de Thackeray est cité dans *ibid.*, p. 55.
41. John Leech, « Hamlet in the London churchyard », *Punch*, 1849, gravure sur bois.
42. John Leech, « The head pacificator of Europe! », *Punch*, 1844.
43. « Welcome to Kossuth », *Punch*, 1851.
44. « A change for India », *Punch*, 1849.
45. Altick 1997, cité n. 39.
46. John Leech (?), « The admiral (Napier) Mast-Headed », *Punch*, 1850. Le *Times* avait publié une lettre de protestation de Napier contre Lord John Russell. Voir aussi le dialogue fictionnel entre Russell et Napier : « Naval Intelligence (From Punch's own Correspondent) », *Punch*, 1850, p. 154.
47. Richard Doyle, « Punch's dream of peace », *The Punch*, 1844. L'idée des rêves du journal a été reprise dans la presse allemande, voir Wilhelm Schulz, « Der Traum des Kladderadatsch von einem octroyirten Preßgesetz », *Kladderadatsch*, 3 mars 1850.
48. John Leech, « The ministerial crisis », *Punch*, 1846. L'idée du journal comme lanterniste a été reprise dans plusieurs journaux italiens. Voir P. Mattei, « Arlecchino – Ecco la grande armata Francese che passa le Alpi a sinistra, a destra l'armata tedesca che scappa ed in lontananza il mare con la flotta Inglese che non si vede tanto chiaramente », *L'Arlecchino*, 17 août 1848.
49. Helen Weston, « The Light of Wisdom: Magic Lanternists as Truth-Tellers in Post-Revolutionary France », dans Todd Porterfield (dir.), *The Efflorescence of Caricature, 1759-1838*, Londres, Ashgate, 2011, p. 79-93.
50. Maurice Agulhon et Ségolène Le Men, *Les Révolutions de 1848. L'Europe des images*, Paris, Assemblée nationale, 1998. Voir aussi Hubertus Fischer et Florian Vaßen (dir.), *Europäische Karikaturen im Vor- und Nachmärz*, Bielefeld, Aisthesis Verlag (« Forum Vormärz Forschung », 11), 2006.
51. Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur. Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, 1996, p. 80.
52. Pour une analyse des fonctions des personnifications dans la presse satirique italienne, voir Sandro Morachioli, « Il Volto del giornale. Usi e funzioni della personificazione nella caricatura del Risorgimento », *Mélanges de l'École Française de Rome*, 130/1, 2018, p. 55-69.
53. Après la fuite à Gaeta du pape Pie IX, *Il Don Pirlone* adhère à la République romaine. Le personnage de Don Pirlone est probablement inspiré par le protagoniste d'une comédie de Girolamo Gigli (*Il Don Pilone, ovvero il bacchettone falso*, 1711). Diverses reprises du nom de Don

Pirlone dans la presse satirique de la deuxième moitié du XIX^e siècle témoignent de sa place fondamentale dans l'histoire de la caricature italienne.

54. « Una conversazione simpatica », *Il Don Pirlone*, 6 novembre 1848. Pour les rapports des personnifications avec la censure, il faut signaler le cas d'un défilé de journaux allemands, parmi lesquels figure le fameux *Kladderadatsch*, qui se font littéralement mesurer par le censeur. Voir W. Schulz, « Neuste Massnahmen. Wie die Berliner Zeitungen einem angemessenen Zoll unterworfen werden », *Kladderadatsch*, 20 juin 1852. Sur ce journal, voir Jean-Claude Gardes, « La revue satirique *Kladderadatsch* (1848-1944). Reflet d'un siècle d'histoire allemande », *Cahiers Daumier*, 5 : *La presse satirique illustrée au XIX^e siècle*, automne 2011.

55. Voir P. Mattei, « Non mi trattenete Partenopei, la Lombardia mi aspetta », *L'Arlecchino*, avril 1848, lithographie.

56. Frédéric Mercey, « Le Théâtre en Italie. II. Les Théâtres Romains – Meo Patacca et Cassandrino », *Revue des deux mondes*, II, 1840, p. 169-197, ici p. 181.

57. *Grande Riunione tenuta nella sala dell'ex Circolo popolare in Roma*, Rome, Tipografia Paterno, 1849.

58. La transformation du pape en clown montre clairement la valeur polysémique de l'image du saltimbanque. Voir aussi le cas déjà cité de Louis-Philippe.

INDEX

Index géographique : Europe, France, Italie, Royaume-Uni

Thèmes : portrait, journal, presse, allégorie, personnification, caricature, satire, politique

Index chronologique : XIX^e siècle

Mots-clés : portrait, journal, allégorie, caricature, satire, personnification, politique, presse

AUTEUR

SANDRO MORACHIOLI

Università Federico II, Naples

Studio Practice, Art, and Caricature

Patricia Mainardi

- ¹ In the nineteenth century, caricatures of works of art became familiar to the art-loving public and were especially ubiquitous around the time of Salon exhibitions. Charles Léger's pioneering *Courbet selon les caricatures et les images*, published in 1920, was the first study of such images.¹ He proposed the topic as an important area of investigation because these caricatures, ridiculing both subject and style, show us how works of art appeared to contemporaries, and often are more revelatory than written art criticism. These cartoons usually appeared first in the periodical press but were frequently later reprinted in small *livrets* resembling the official Salon catalogue.² But, whether they were published in periodicals such as *Le Journal pour rire* or *Le Charivari*, or issued as *livrets*, they satirized the entire world of art, including artists, works of art, the Salon jury, and the art-viewing public. Caricatures of works of art were always the most popular; Cham's send-up of Manet's *Olympia* (fig. 1), shown in the 1865 Salon, is a well-known example of the genre, but the nineteenth-century public took an avid interest in the lives of artists as well as in the works of art they created. Henry Murger's *Scènes de la vie de Bohème*, which he began publishing in 1845, popularized this new media attraction and inspired what might well be the most influential depiction of artists' lives, Giacomo Puccini's opera *La Bohème* (1896).³ There has been a growing interest in this subject, the avid focus on the artist as a public figure in art and literature, which a recent colloquium termed "The 'Mediatization' of the Artist."⁴



Fig. 1: Cham, Manet. *La naissance du petit ébéniste*, published in *Le Salon de 1865 photographié par Cham*, Paris, Arnauld de Vresse, 1865, no. 1428, wood engraving, 6.5 × 6.5 cm.

© CC-BY.

- 2 In contrast, relatively little attention has been paid to depictions of art-making and studio practice. And yet shifts in the practice of making art in the nineteenth-century were all observed and commented upon by contemporaneous artists in caricature. Since the public was, for the most part, familiar only with the final product, the work of art seen in exhibitions, these cartoons served to reveal aspects of studio practice that previously had been unknown to them.
- 3 Nineteenth-century depictions of art production differed enormously from those that had been published in Diderot's *Encyclopédie* a century earlier, where the processes of art were represented in a respectful and idealized mode.⁵ The engraving *Dessein, Figures Groupées* (fig. 2) for example, shows two idealized models posing in the studio. The pose of the lower figure has an outflung arm that, although an effective rhetorical gesture, would be impossible for any human being, even a professional model, to hold for very long. The public, in viewing images such as this, might well think that the artist had reproduced precisely what was seen. And yet, the reality was that studio models used a vast array of props and supports, which academic artists regularly transformed into the staffs, boulders, and trees of their compositions.



Fig. 2: Robert Bénard after Jean Jouvenet, *Dessein, Figures Groupées*, published in Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*, 2/2/3, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1763, pl. XIX, engraving, 40.5 × 26.8 cm.

© CC-BY.

- 4 The existence of the supports that models needed to maintain difficult poses could not be disguised in photographs as easily as in the engravings of the *Encyclopédie*, however. Gaudenzio Marconi (1841–1885), an Italian photographer resident in Paris in the late nineteenth century, specialized in photographs of models in traditional academic poses, which for decades served as instructional tools for art students.⁶ In *Nu masculin assis*⁷ from the 1870s, Marconi's model needs two supports, one for each hand. While photographers could not disguise the existence of these studio props, academic artists could easily eradicate this reality. In Jean-Léon Gérôme's *Le travail du marbre, ou l'artiste sculptant Tanagra* (fig. 3) the sculptor's model appears to be posing without any support whatsoever for her outstretched arms, a pose impossible for a model to hold for the length of time necessary to complete the sculpture.



Fig. 3: Jean-Léon Gérôme, *Le Travail du marbre, ou l'artiste sculptant Tanagra*, 1890, oil on canvas, 50.5 × 39.4 cm, New York, Dahesh Museum of Art, inv. 1995.104.

© Dahesh Museum of Art, New York. 1995.104.

- 5 For caricaturists, this vast distance between the ideal and the real was a prime subject for ridicule, and they attacked it with enthusiasm. Gustave Doré (1832–1883), in his 1850 series *Les mœurs des peintres* (fig. 4) seems to have taken especial delight in emphasizing the studio reality in all its artificiality and absurdity.⁸ He shows us the same rhetorical poses as in academic painting, but here Doré reveals the tools and technology – even the model's exhaustion – that were necessary to produce these paintings. Doré draws attention to the vast distance between the lofty aspirations of art and the often-pedestrian methods of achieving those aims.

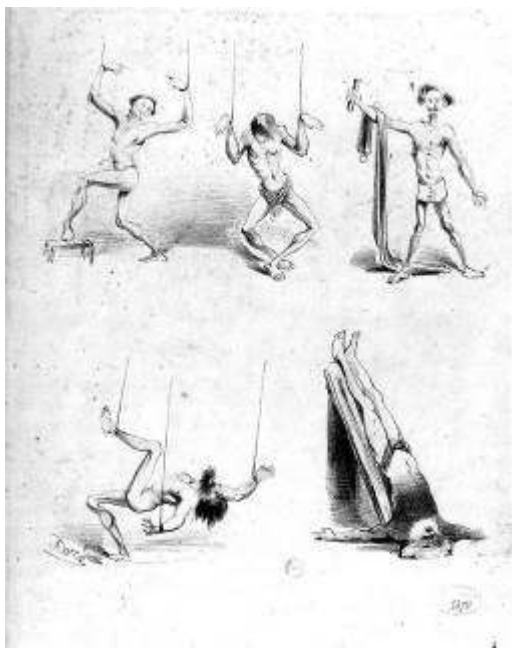


Fig. 4: Gustave Doré, *Les Mœurs des peintres*, 1850, lithograph, Paris, Bibliothèque nationale de France. Source: gallica.bnf.fr / BnF.

- 6 Honoré Daumier (1808–1879) had much the same attitude as Doré towards academic subjects. In his series *Histoire ancienne*, fifty lithographs published in *Le Charivari* between 1841 and 1843, he redrew scenes from classical literature, emphasizing the absurdity of their subjects by placing them in modern situations. His *Pygmalion*⁹ for example, demands comparison to Gérôme's later *Tanagra*, since both take as their subject the sculptor and his model, but Daumier accompanies his image with a mock elegiac verse: “O triomphe des arts! quelle fût ta surprise, / Grand sculpteur, quand tu vis ton marbre s’animer / Et, d’un air chaste et doux, lentement se baisser / Pour te demander une prise.”¹⁰ To underscore the contrast between high art and real life, Daumier shows the model reaching down for a pinch of the sculptor’s snuff. Daumier drew numerous caricatures of artists at work, including *Scènes d’atelier*, a series of four lithographs published in *Le Charivari* where he depicts art production in terms similar to Doré.¹¹ Most striking is the cartoon where he shows an artist trying to arrange his model for a religious painting depicting the second-century martyr Saint Gervais (fig. 5). The figure’s pose, reclining with a raised arm, would clearly be possible only with the assistance of the rope support shown dangling from the ceiling – but even then it would be uncomfortable to maintain for very long. The model protests: “Comment, St Gervais a pris cette position là... ça ne m’étonne plus s’il a passé pour un fameux martyr!”¹² Daumier clearly wants the viewer to understand the difficulties of the actual process of making art – as well as the vast distance between the image that we see in the finished painting and the mechanics of its studio production. He emphasizes this by depicting the pedestrian reality of the artist’s studio with its primitively constructed model’s stand and block support for the model’s head. The studio décor itself undercuts the tragedy of the martyr’s death with paintings and sculptural casts displayed on the wall. The model for Saint Gervais looks less like a martyr than an impoverished Parisian trying to earn a bit of cash by posing for the artist. Daumier has neglected nothing that might increase the irony of the scene, even clothing his artist in fashionable plaid trousers

that add a frivolous note that contradicts the solemnity of the martyrdom he is about to depict.

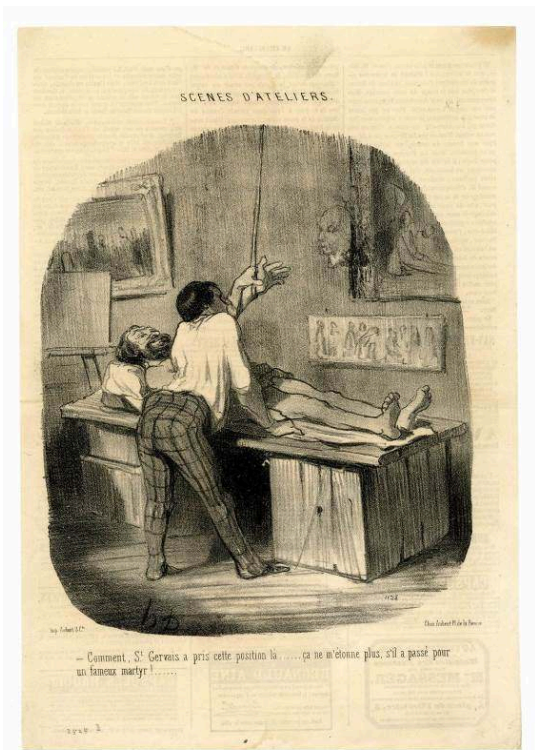


Fig. 5: Honoré Daumier, *Comment, St Gervais a pris cette position là...* (DR1724), from the series *Scènes d'atelier*, lith. and ed. Aubert, published in *Le Charivari*, April 9, 1850, lithograph, 21.2 × 24.9 cm, London, British Museum.

© Trustees of the British Museum.

- 7 Henry Monnier (1799–1877) does something similar in *Intérieur d'un atelier* from his series *Récréations* of 1826 where he depicts an artist's studio during a pause when the models are resting (fig. 6).¹³ The female model is shown taking advantage of her free time by doing some sewing. Her fashionable hat and stockings hang from the back of her chair, while the male model, half clothed, his hairy legs attentively delineated by Monnier, smokes his pipe. The counterpoint between real and ideal is underscored by the canvas the artist is painting, where we see these models transformed into gods and goddesses in the theatrical poses typical of such works. The contrast of the poses of the painted figures with the relaxed and natural poses of the models resting in the studio is further emphasized by the rhetorical flourishes of the casts of antique sculpture displayed on the shelf behind the artist's easel. These casts were a standard part of studio equipment, and served as models for academic artists; to further accentuate this absurdity, Monnier has positioned the cast of a leg framed by a graceful figure on each side.

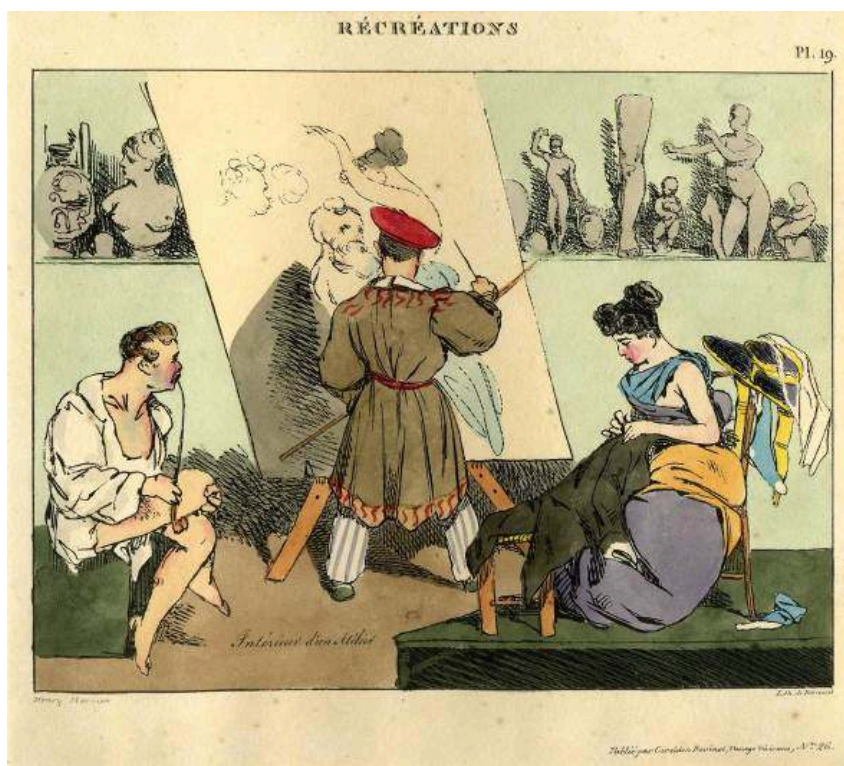


Fig. 6: Henry Monnier, *Récréations: Intérieur d'un atelier*, lith. Bernard, ed. Giraldon-Bovinet, 1826, hand-colored lithograph, 21.6 × 27.9 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Source: gallica.bnf.fr / BnF.

- 8 On one level, these cartoons present humorous “behind the scenes” views of studio practice, but there is another, more serious level that demands consideration. Since paintings of historical, mythological, and religious subjects were familiar to all Salon visitors, caricaturists could use these subjects as vehicles to attack the academic art establishment and the aesthetic hierarchy it upheld. The public no doubt imagined models and settings as idealized as those depicted in the finished works displayed in the Salon, and yet implicit in these caricatures is the contrast between the truthfulness of the models’ appearance and pose – which the caricaturist takes pains to show us – and the deceit through which they were transformed into an insincere idealism. The end result of the academic artist’s labors is here demonstrated to be a work of art that has nothing to do with real life. How better to attack the falsity and irrelevance of academic standards than by demonstrating the mechanics of how these works were actually produced! Cartoons like these mounted a relentless attack on the grand classical tradition as being inherently dishonest in its essence. And here it is worth noting that the caricaturists themselves came from the generation that produced the first challenge to the academic dominance of official exhibitions. Daumier, Doré, and Monnier, all born between 1799 and 1808, were part of the French generation that supported oppositional movements in art against the standards of the Academy – so it was by no means innocent humor that represented these academic standards as ridiculous, objects of raucous laughter.
- 9 The transformation of the real into the ideal had long been an essential part of the art-making process. Claude Monet (1840–1926) told of being criticized by his teacher Charles Gleyre (1806–1874) for drawing a model exactly as he was: Gleyre said to him: “*C’est trop dans le caractère du modèle. Vous avez un bonhomme trapu: vous le peignez trapu. Il*

a des pieds énormes: vous les rendez tels quels. C'est très laid, tout ça. Rappelez-vous donc, jeune homme, que, quand on exécute une figure, on doit toujours penser à l'antique. La nature, mon ami, c'est très bien comme élément d'étude, mais ça n'offre pas d'intérêt. Le style, voyez-vous, il n'y a que ça."¹⁴ Clearly this was a lesson that the history painter depicted by Monnier has already learned. The sculpture casts on the shelf behind Monnier's academic artist show the ideal forms that Gleyre counseled Monet to substitute for visual experience – and that Gérôme, who had attended the École des beaux-arts, faithfully depicted in his *Tanagra*. Cartoons like Monnier's can be seen as the younger artist's revenge, turning the tables on conventional art practice and having the last laugh.

- 10 In painting, the polar opposite of the practice of idealizing the model was represented by artists of the Realist camp, of whom Courbet was the most notorious. Courbet was clearly the butt of Thomas Couture's 1865 *La Peinture réaliste*¹⁵ where the realist painter sits on a cast of the head of an idealized god while taking as his model a pig's head.¹⁶ Here the academic camp reverses Monnier's joke: we no longer laugh at the absurdity of the transformation of reality into the idealized figures of history painting, but now the butt of the joke is the precise representation of those quotidian models in all their vulgar realism. For while it was accepted that the Academic artist should transform and idealize his models, the Realist artist was accused of purposely choosing models where idealism was neither necessary nor even desirable. Courbet was the epitome of the Realist artist, so it is no surprise that his painting *L'Aumône d'un mendiant à Ornans*¹⁷ caused a sensation at the Salon of 1868. The contrast of his alms-giving beggar to idealized Salon figures was immediately apparent to the public. This feature was emphasized in a cartoon by Bertall (Charles-Albert d'Arnoux [1820–1882]) that appeared in *Le Journal amusant*, where Courbet's beggar is juxtaposed with a classical *Académie* (fig. 7); Realism and Idealism are here each taken to an extreme.¹⁸



Fig. 7: Bertall [Charles-Albert d'Arnoux], *Les Curiosités du Salon de 1868*, from the series *Promenade au Salon de 1868*, ed. Aubert, published in *Le Journal amusant*, May 30, 1868, wood engraving, 30.2 × 21.6 cm.

© CC-BY.

- 11 The theme of the Realist artist's work as "true" constituted a complement to that of Academic art as "false" and became an equally fertile topic for caricaturists.
- 12 In Daumier's series *Les artistes à la campagne* (1865), we can see that the problem of the poor fellow posing as Saint Gervais has been reversed. Here the model posing for a Realist artist who is drawing a genre scene complains that his position is too easy: "– Voyons, c'est y fini?... c'est tout d'même fatigant de se reposer aussi longtemps qu'ça..."¹⁹ This model really is a farm laborer; he is not being forced into an artificial pose pretending to be someone he is not, and so he needs none of the supports so necessary for the *Académies*. Because of this, his pose – and the resulting work of art – is authentic. The message to the viewer is that this artist draws and paints exactly what he sees, namely, real life. Daumier offered a similar message in *Les Paysagistes* where the artist tells an awkward farm woman who has interrupted her work to come and gawk at him, her sickle still in her hand, "N'bougez pas !... vous êtes superbe comme ça."²⁰ On a superficial level, the joke in these cartoons is that the Realist artist actually prefers models who are lacking in elegance and grace; this is funny only because it contrasts with the conventional belief of Daumier's audience that artists had an obligation to choose more elevated and idealized subjects. On a more serious level, however, Daumier is proposing that Realist artists' works are more authentic, less mannered and artificial because of their decision to paint "real life."
- 13 This point of view was further accentuated by caricatures of landscape artists at work. In terms of landscape, art practice in the nineteenth century differed greatly from preceding traditions, largely because the invention of paint in tubes allowed artists to work directly from the motif. Earlier artists painted only sketches out-of-doors, while

creating works for exhibition in the studio. The ease of travel, with railroads linking every part of the country, encouraged landscape painting to be sure, but we should also note the role that cartoonists played in publicizing and familiarizing the general public with the practice of plein-air painting. The Romantic generation, which produced the Barbizon School, France's first plein-air movement of landscape painters, also produced the cartoonists who "explained" – albeit in a humorous way – their work to the public. Their caricatures, although witty, served to legitimize this new art form by emphasizing both the hard work of being a landscape artist and the authenticity of the paintings they produced.

- 14 The periodical *L'Artiste*, founded in 1831, supported both Romanticism and landscape painting, and often included prints of landscape scenes as a bonus to subscribers. So it is not surprising that it published what might well be the earliest caricature of landscape artists at work, a drawing by Eugène Giraud (1806–1881), *Les Paysagistes*.²¹ Although witty, it is far too mild to be called caricature. Giraud emphasizes these artists' physical stamina and seriousness of purpose as, burdened down with equipment, they brave sun and wind, traipsing through the countryside looking for a motif. Fifteen years later, Daumier drew a similar image for *Le Charivari*, *À la recherche d'une forêt en Champagne* (fig. 8) again emphasizing the difficulty of landscape painters' enterprise, showing them bent over with heavy backpacks traversing a difficult terrain.

22

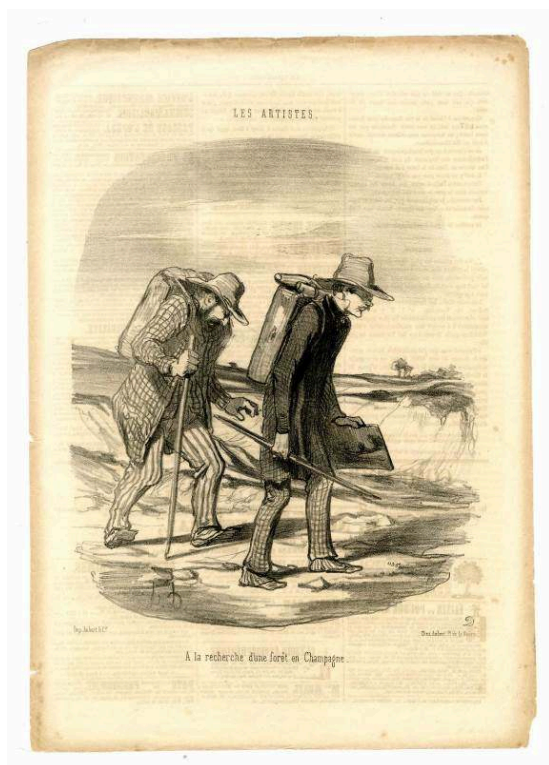


Fig. 8: Honoré Daumier, *À la recherche d'une forêt en Champagne* (DR1725), lith. and ed. Aubert, published in *Le Charivari*, August 19, 1848, hand-colored lithograph, 21.8 × 25.8 cm, London, British Museum.

© Trustees of the British Museum.

- 15 Why are these images even considered humorous? No doubt because the very concept of artists trudging through the countryside looking for something to paint was shockingly new to an audience that had been accustomed to the idea of artists'

inventing and idealizing their motifs, not walking around looking for motifs to present themselves, ready-made for transcription onto canvas.

- 16 In 1849, Daumier published another cartoon, *Les Artistes*,²³ showing landscape artists looking for a motif, again emphasizing the laborious aspects of their profession. Here we see them in the middle of nowhere, carrying their painting gear, hungry and unable to find either a motif or some place to eat. One artist asks the other, who stands on a rock surveying the barren countryside, “– *Aperçois-tu un lieu civilisé où on puisse espérer une omelette de douze œufs ?...*” The lookout responds “– *J’n’aperçois seulement pas un chat...*,” which brings forth the rebuke “– *Cherche donc plutôt une poule...*”²⁴ This is amusing, to be sure, but it also serves to underscore the landscape artist’s identity as a hard-working explorer who ventures into the unknown, braving discomforts, and even hunger, in order to return with pictures that provide authentic visual experiences for urban dwellers who remain in the comfort of their homes. The humor of works such as these comes from the public’s mental comparison of the effete studio artist (whom we saw [see fig. 5] clad in fashionable plaid trousers) with these stalwart adventurers.
- 17 In the field of portraiture, the real and the ideal were on a constant collision course that was even more evident than in the realm of landscape painting. We might assume that portraiture would involve an accurate transcription of the physiognomy of the sitter, and, indeed this is the joke in *Un Français peint par lui-même* (fig. 9) a cartoon from Daumier’s series *Scènes d’atelier*: he shows the artist looking in a mirror and producing exactly same image, even including the artist’s scowl. The reason this is funny is because the truth is that, when it comes to our personal appearance, we are all classicists, we all want to be idealized. Daumier exploited this tension in numerous cartoons that focus on the practice of portraiture. In *Croquis d’expressions* (fig. 10) an artist worries that his sitter might attempt to swat away the fly that has landed on his nose. “*Que diable, Monsieur, ne bougez donc pas les mains, vous perdez la pose,*” he says – as though the artist were like a photographer who must make an exact copy of what he sees.²⁵ The clearest statement of this real/ideal contradiction comes from another cartoon in the series *Croquis d’expressions* where a very plain woman complains to the artist who has just completed her portrait: *Dieu ! quel nez vous me faites !* (fig. 11). Despite her dissatisfaction with the nose the artist has painted, Daumier shows us clearly that, in fact, he has quite accurately reproduced her features.

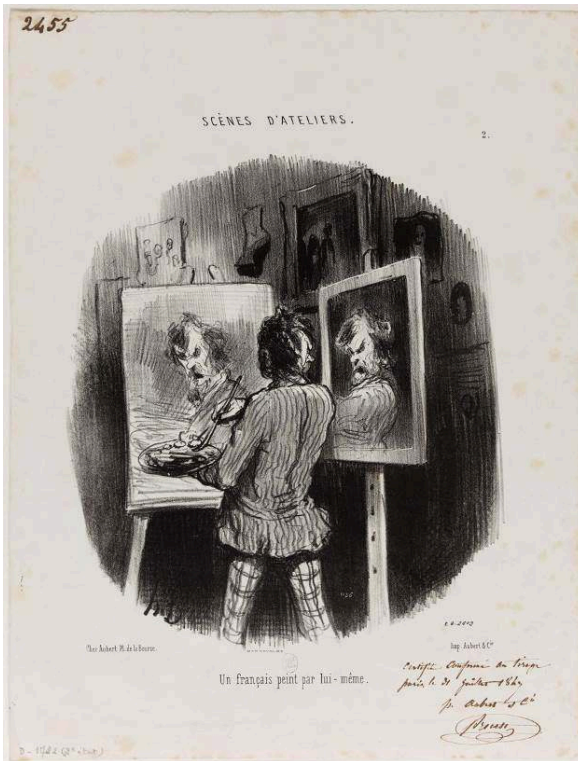


Fig. 9: Honoré Daumier, *Un Français peint par lui-même* (DR1722), from the series *Scènes d'atelier*, lith. and ed. Aubert, published in *Le Charivari*, March 29, 1849, lithograph, 21.6 × 23.1 cm, Paris, Musée Carnavalet.

© Musée Carnavalet/Roger-Viollet.



Fig. 10: Honoré Daumier, *Que diable, Monsieur, ne bougez donc pas les mains, vous perdez la pose!* (DR502), from the series *Croquis d'expressions*, lith. Aubert, ed. Bauger, published in *La Caricature provisoire*, November 1, 1838, lithograph, 29.5 × 22.8 cm, Paris, Maison de Balzac.

© Maison de Balzac/Roger-Viollet.



Fig. 11: Honoré Daumier, *Dieu ! quel nez vous me faites !* (DR474), from the series *Croquis d'expressions*, lith. and ed. Aubert, published in *Le Charivari*, April 29, 1838, hand-colored lithograph, 29.2 × 22.1 cm, Lyon, Bibliothèque municipale.

© Bibliothèque municipale de Lyon.

- 18 The net result was that by the late nineteenth century, studio practice was no longer a mysterious process that almost magically created finished works of art. The work and the procedures that artists traditionally employed either to reproduce or to idealize visual experience had become familiar to the general public. And so, although the Realism that dominated the art of the second half of the nineteenth century is usually credited to the influence of photography, we must also acknowledge the concerted effort by generations of caricaturists. They demonstrated ceaselessly that works of art are constructed, not through any exalted inner vision of the artist, but either through the tricks and deceptions of academic artists, or through the hard work and careful observation of their colleagues, artists whose project was to bring art into conjunction with modern life.

NOTES

1. Works by Daumier are identified here by their catalogue number in Dieter Noack and Lilian Noack (eds.), *The Daumier Register* (DR), [online] URL: www.daumier-register.org. See Charles Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris, Paul Rosenberg, 1920.

2. These Salons in caricature were, more recently, the subject of an exhibition and catalogue by Thierry Chabanne (ed.), *Les Salons caricaturaux*, Paris, RMN (« Les Dossiers du Musée d'Orsay »),

41), 1990; and a doctoral dissertation by Yin-Hsuan Yang, *Les Premiers Salons caricaturaux au XIX^e siècle*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011.

3. Henry Murger published *Scènes de la vie de Bohème* in the revue *Le Corsaire-Satan* from March 1845 to April 1849, then as one volume under the title *Scènes de la Bohème*, Paris, Michel Lévy frères, 1851; the definitive title was used from 1852 on. Giacomo Puccini composed the music for *La Bohème*, which premiered in Turin on February 1, 1896; the libretto was written by Luigi Illica and Giuseppe Giacosa based on Murger's tales. On bohemia, see Jerrold E. Seigel, *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830–1930*, New York, Viking, 1986.

4. “The ‘Mediatization’ of the Artist,” colloquium was held in Amsterdam, June 19–20, 2014, with a related publication, *The Mediatization of the Artist*, Rachel Esner and Sandra Kisters (eds.), London, Palgrave Macmillan, 2017.

5. Illustrations for the *Encyclopédie* were published as separate volumes; the illustrations for *peinture* and *dessein* were included in Denis Diderot and Jean le Rond d’Alembert, *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*, II/2, t. 3, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1763, s. v.

6. On Marconi, see “Marconi, Gaudenzio (1842–1885),” in John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York, Taylor & Francis, 2008, s. v.

7. Gaudenzio Marconi, *Nu masculin assis (Seated Male Nude)*, c. 1870, albumen print, 34.8 × 25.9 cm, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, [online] URL: art.rmngp.fr/fr/library/artworks/gaudenzio-marconi_modele-masculin-assis-nu-posant-en-saint-jean-baptiste_epreuve-sur-papier-albumine. See the exhibition catalogue *Regards sur la photographie en France au XIX^e siècle. 180 chefs-d’œuvre de la Bibliothèque nationale*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1980, n° 92; and the exhibition catalogue *L’Art du nu au XIX^e siècle. Le photographe et son modèle*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997, n° 186.

8. The series *Mœurs des peintres (Painters’ Customs)* is catalogued in the collection of the Bibliothèque nationale de France as *Suite de sept planches à plusieurs sujets sur les mœurs des peintres*, dated 1850; its publication history is unknown. It is listed as *Les peintres* in Gabriele Forberg (ed.), *Gustave Doré: Das graphische Werk*, vol. 2, Munich, Rogner und Bernhard, 1975, n° 1204.

9. Honoré Daumier, *Pygmalion* (DR 971), from the series *Histoire ancienne*, published in *Le Charivari*, December 28, 1842, lithograph, 18.9 × 22.9 cm, lith. Aubert, ed. Bauger, New York, The Metropolitan Museum of Art, [online] URL: www.metmuseum.org/art/collection/search/355847.

10. The fifty lithographs comprising Daumier’s series *Histoire ancienne (Ancient History)* (DR 925–974) were published in *Le Charivari* between December 1841 and January 1843. *Pygmalion* (DR 951) appeared in *Le Charivari* on December 28, 1842. [“Oh, triumph of the arts! What a surprise / Great sculptor, when you saw your marble come alive / And with a chaste, sweet voice, slowly bend down / to ask for a pinch (of your snuff).”] On the series, see Jenny Squires Wilker’s 1996 dissertation for the Institute of Fine Arts, New York University, published as *Daumier’s “Histoire Ancienne:” French Classical Parody in the 1840s*, Ann Arbor, UMI, 1999.

11. The series *Scènes d’atelier [Studio Scenes]* comprises four prints, DR 1721–1724, published in *Le Charivari*, January 26, 1848, March 29, 1849, April 9, 1850, and June 21, 1850.

12. “Well, if St. Gervais really held this painful pose, it doesn’t surprise me that he’s considered a famous martyr.”

13. Monnier’s series *Récréations* was published by Geraldon-Bovinet in London and Paris beginning in 1826; numbering is irregular but there are over thirty hand-colored lithographs. The *Bibliographie de France* continued to list them, irregularly, until 1840. For a searchable database of prints announced in the *Bibliographie de France* (the record of the Dépôt legal) for the years 1795–1880, see “Image of France, 1795–1880,” *The ARTFL Project*, [online] URL: artfl-project.uchicago.edu/content/version-française.

14. [François] Thiébauld-Sisson, “Claude Monet,” *Le Temps*, November 26, 1900; the date is usually given, incorrectly, as November 27, 1900. An English translation was published as *Claude Monet*.

An Interview. 1900. Translation of an Article by Thiébaud-Sisson (sic), Published in *Le Temps*, Paris, 27 (sic) November, 1900; no further publication information is given. ["This is too much like the model. You have before you a short, thickset man: you paint him short and thickset. He has enormous feet: you render them as they are. All that is very ugly. Always remember, young man, that when one draws a figure, one should always think of the antique. Nature, my friend, is all very well as an element of study, but it offers no interest. Style, you must understand, there is nothing else but style."]

15. Thomas Couture, *La Peinture réaliste* [*Realist Painting*], 1865, oil on panel, 56 × 45 cm, Dublin, National Gallery of Ireland, [online] URL: onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/8363/la-peinture-realiste.

16. The National Gallery of Ireland identifies the sculpture the artist sits on as Jupiter, though it seems more likely to be Apollo or Adonis; Jupiter is usually depicted as an older man. The work is often titled *The Realist* or *The Realist Painter*.

17. Gustave Courbet, *L'Aumône d'un mendiant à Ornans*, 1868, oil on canvas, 210.9 × 175.3 cm, Glasgow, Burrell Collection, [online] URL: www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=106456.

18. Bertall's cartoon was titled *Les Curiosités du Salon de 1868* and was published on the front page of *Le Journal amusant*, May 30, 1868, as part of his series *Promenades au Salon de 1868*; it appeared in three installments in *Le Journal amusant*, May 16, 23, and 30, 1868.

19. Honoré Daumier, *Voyons, c'est y fini ?... [Well, are you finally finished?... after all, it's tiring to rest for such a long time]* (DR3418), from the series *Les artistes à la campagne* [*Artists in the Countryside*], lith. Destouches, ed. Martinet, published in *Le Charivari*, February 2, 1865, lithograph, 20.0 × 23.1 cm, Waltham, Brandeis University Libraries – Trustman Collection, [online] URL: www.daumier-register.org/detail_popup.php?img=DR3418_3&dr=3418&lingua=fr.

20. Honoré Daumier, *N'bougez pas !... vous êtes superbe comme ça* (DR3427), from the series *Les Paysagistes* [*The Landscape Painters*], lith. Destouches, ed. Martinet, published in *Le Charivari*, April 12, 1865, lithograph, 19.9 × 23.8 cm, Gingins, Neumann-Lotar Collection, [online] URL: www.daumier-register.org/detail_popup.php?img=DR3427_44&dr=3427&lingua=fr. Daumier did several cartoons on the subject of landscape painters: *Les Paysagistes* (DR 3428 and 3429 published in 1864) and *Les Paysagistes en hiver* (DR 3311 published in 1865).

21. Eugène Giraud, *Les Paysagistes* [*The Landscape Artists*], lith. Delaunoy, published in *L'Artiste*, 6/15, 1833, after p. 184, lithograph, 25.3 × 32.2 cm, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, [online] URL: art.famsf.org/pierre-fran%C3%A7ois-eug%C3%A8ne-giraud/les-paysagistes-series-lartiste-19901243.

22. Honoré Daumier, *À la recherche d'une forêt en Champagne* [*Looking for a Forest in Champagne*] (DR1725) was published in *Le Charivari* on August 19, 1848 as part of his series of six lithographs *Les Artistes*.

23. Honoré Daumier, *Aperçois-tu un lieu civilisé où on puisse espérer une omelette de douze oeufs?... [- Can you see a civilized place where one could hope to get a twelve-egg omelet?... - I don't even see a cat... - You should be looking for a chicken...]* (DR1727), from the series *Les Artistes*, lith. & ed. Aubert, published in *Le Charivari*, May 24, 1849, lithograph, 21.5 × 25.8 cm, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, [online] URL: art.famsf.org/honor%C3%A9-daumier/aper%C3%A7ois-tu-un-lieu-civilis%C3%A9-ou-est-ce-que-vois-tu-une-omelette-de-douze-oeufs-jnaper%C3%A7ois.

24. *Les Artistes* (DR1727), *Le Charivari*, May 24, 1849.

25. *Croquis d'expressions*, a series of 100 lithographs, was published by Aubert in 1838–1839 and included 55 lithographs by Daumier (DR466–521), the rest by Plattel and Platier.

INDEX

Index géographique : France

Mots-clés : classicisme, réalisme, caricature, satire, atelier

Index chronologique : XIXe siècle

Thèmes : classicisme, réalisme, caricature, satire, atelier

AUTEUR

PATRICIA MAINARDI

The City University of New York

Pères modèles, fils indignes

Étude de trois autoportraits en parodistes d'Eduardo Arroyo, Peter Saul et Maurizio Cattelan

Juliette Bertron

- 1 Dans sa contribution aux actes du colloque *Dire la parodie* (1989), l'historien d'art Georges Roque convoque l'image d'une filiation pour qualifier la relation qui unit le parodiste à l'artiste parodié : « Rejeter le père. Le rejeter pour mieux l'imiter. Combien de jeunes écrivains, peintres et musiciens ne se seront pas essayés à la parodie pour régler leur compte avec leur père symbolique, rivalisant avec lui, moquant son style pour mieux forger le leur¹. » L'ambivalence constitutive de la parodie, entre imitation et émancipation, admiration et irrévérence, est donc mise symboliquement en parallèle avec la rivalité entre père et fils, laquelle permettrait à ce dernier de se trouver, de s'inscrire dans une continuité tout en affirmant son identité propre. À cette relation complexe s'ajoute de plus la question générationnelle, puisque tout parodiste parodie nécessairement une œuvre antérieure à la sienne.
- 2 Nous proposons ici d'explorer la question de la filiation parodique à travers l'étude de trois cas bien particuliers, trois autoportraits réalisés respectivement par Eduardo Arroyo, Peter Saul et Maurizio Cattelan, artistes qui ont en commun une pratique récurrente de la parodie. Par-delà leurs évidentes différences – les écarts chronologiques et les distances géographiques n'en sont que quelques aspects –, ces autoportraits partagent une même mise en représentation et prise en charge des problématiques d'héritage artistique, si essentielles à certaines constructions propres à l'histoire de l'art. La question de la filiation parodique sera ici entendue d'un point de vue affectif et psychologique, notamment à travers la mobilisation du registre comique de l'infantilisation, mais aussi du point de vue institutionnel, entre lutte pour une reconnaissance acquise au parodié et moquerie des processus de légitimation des œuvres et des artistes. Enfin, l'étude de ces trois autoportraits sera l'occasion de revenir sur la figure de l'artiste/parodiste, soumise à une dé-héroïsation par un usage franc de l'autodérision.

Se blottir contre Vélasquez

- 3 En 1964, l'artiste espagnol Eduardo Arroyo (1937-2018) peint *Vélasquez mon père* (fig. 1). L'huile sur toile appartient à une série exposée en avril 1965 à la galerie parisienne André Schoeller². Comme le laisse entendre son titre, *25 ans de paix*, cette série réagit aux célébrations officielles organisées en Espagne pour fêter l'anniversaire de la fin de la guerre civile et de l'arrivée au pouvoir de Franco. Dans le catalogue de l'exposition, l'écrivain Jorge Semprún introduit l'artiste :

L'Espagne n'existe pas. Elle se fait. Et dans cette Espagne qui n'est pas un fait, mais un faire, certains, avec rage, avec insolence, par la parole, par la plume, par le pinceau – maniés comme un couteau, comme un marteau, comme un ciseau – ont entrepris de démolir les mythes. Ils se sont attaqués au culte de notre propre passé – vraiment grandiose, il n'y a pas à dire : peuplé de saints, de conquérants et de bourreaux –, au culte de notre propre personnalité nationale, si différente, si spécifique. Qu'ils disent. Parmi ces enragés, ces insolents, ces provocateurs, voici le peintre Eduardo Arroyo³.

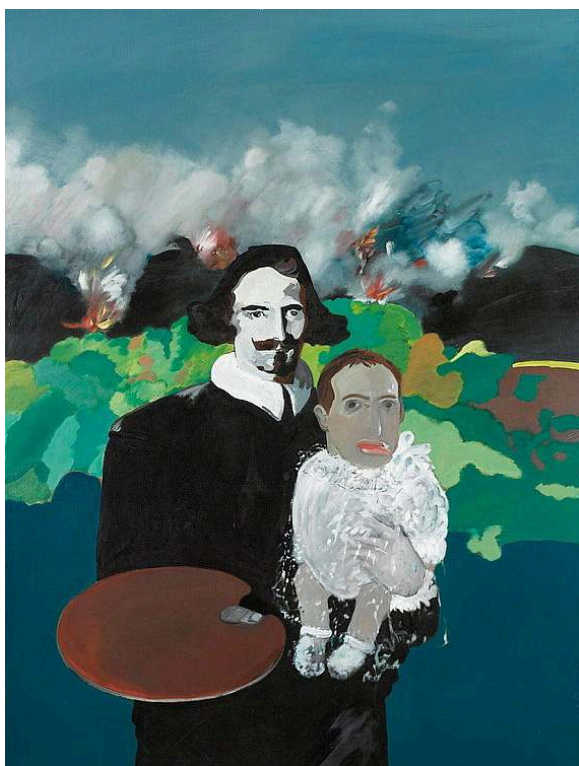


Fig. 1 : Eduardo Arroyo, *Vélasquez mon père*, 1964, huile sur toile, 146 × 114 cm, Lausanne, collection particulière.

© CC-BY-NC-ND.

- 4 Dans cette démolition des mythes résolument politique, l'art et les artistes n'échappent pas au *ciseau* d'Arroyo. Selon une « très ancienne entreprise de l'homme, toujours remise en question et toujours recommencée, parce que toujours nécessaire⁴ », Arroyo parodie les œuvres des peintres El Greco, Diego Vélasquez et Francisco de Goya afin de mener un travail de sappe radical « contre l'Histoire définitive, immuable, statufiée [...], l'Histoire telle qu'on nous la propose⁵ ».
- 5 Ce déboulonnage satirique du patrimoine culturel va de pair avec une recherche autobiographique, mêlant la généalogie nationale au récit intime. Dans *Vélasquez mon*

père, Arroyo s'auto-portraiture sous les traits d'un nourrisson disgracieux à grosse tête, vêtu d'une peu flatteuse robe à collerette et à dentelle blanche, semblable à une robe de baptême. Son corps, réduit à une boule caricaturale agrémentée de deux petites jambes pendantes, est blotti dans les bras d'un Vélasquez magistral aux larges épaules, vraisemblablement inspiré d'un *Autoportrait* de 1630, huile sur toile actuellement conservée au musée du Capitole à Rome. Au père sculptural, imposant et autoritaire, la palette à la main et le regard orienté vers un lointain au-delà, s'oppose le fils chétif privé de ses bras – symbole s'il en est de son impuissance –, qui tourne son visage d'adulte vers le spectateur. La palette, dépourvue de toute couleur, ne remplit pas sa fonction première d'objet utilitaire ; elle est avant tout exhibée comme attribut par excellence du peintre, statut qui se voit ainsi réservé à Vélasquez. Dans la composition pyramidale formée par le duo, un parallèle est établi entre les deux têtes de trois-quarts, illustrant l'idée d'une succession, ou plus précisément d'une *descendance*. Arroyo se présente comme un fils en deçà de son géniteur.

- 6 Dans son analyse du tableau d'Arroyo, Pierre Astier prête à cette filiation une signification politique. Selon lui, le contraste entre la superbe figure de Vélasquez et la difformité d'Arroyo ne serait autre que celui entre « le passé illustre et l'état de dégénérescence auquel conduit le fascisme⁶ », interprétation que corrobore le paysage dépeint à l'arrière, où l'on distingue des explosions et dont les teintes vertes et brunes évoquent un camouflage militaire. Les heures sordides et meurtrières du franquisme s'invitent en toile de fond de ce portrait de famille. Toutefois, si cette dimension engagée et antifranquiste est essentielle à la lecture de l'œuvre d'Arroyo, c'est principalement sur la filiation artistique que nous concentrerons notre attention. Rappelons néanmoins que, si la figure de Vélasquez est ici convoquée, c'est en partie parce que, au même moment, elle est récupérée par le pouvoir espagnol à des fins de propagande, comme étendard de l'histoire nationale.
- 7 Rétrospectivement, l'artiste affirme avoir peint cette œuvre pour « faire comprendre [sa] fascination pour [Vélasquez]⁷ ». Si l'on en croit cette assertion, l'admiration sans borne pour une figure tutélaire aurait pour effet secondaire de diminuer l'artiste, de le renvoyer à l'état d'enfant. Dans son ouvrage *Los Bigotes de la Gioconda* [Les Moustaches de la Joconde], Arroyo n'hésite pas à qualifier la parodie⁸, sa pratique de prédilection, de « juvénile⁹ », avant de préciser que lorsqu'elle est employée par des artistes d'âge mûr, elle atteste d'un caractère infantile. Si la parodie apparaît à maints égards comme un jeu inter-référentiel cultivé, voire élitiste, requérant de son public une aptitude à reconnaître une source transformée, elle comporte également une part d'enfantillage revendiquée. En réponse au sérieux et au solennel de l'histoire de l'art muséale, les parodistes proposent le rire et le divertissement, ou la *re-création* comme *récréation*. Enfants terribles de l'art, ils chahutent les modèles tout en se plaçant sous leur ascendant.
- 8 Dans *Vélasquez mon père*, l'intention parodique de l'artiste est plus volontiers dirigée vers sa propre personne que vers celle du peintre du Siècle d'or espagnol. Si la parodie est, dès sa première mention par Aristote, liée à la représentation de personnages « en pire¹⁰ », c'est sur lui-même qu'Arroyo exerce ce rabaissement comique. Loin de se contenter d'une simple infantilisation régressive, il se dépeint en créature pitoyable. Ici, point de meurtre symbolique en guise de rite d'initiation : la possible rivalité du fils avec son père est ouvertement vouée à l'échec, tuée dans l'œuf. Plus qu'une parodie de Vélasquez, la toile apparaît dès lors comme un *autoportrait en parodiste* nous livrant, non

sans ironie, un témoignage sur la condition de quiconque s'essaie à l'imitation, fût-elle parodique, des maîtres de l'histoire de l'art.

- 9 Cet autoportrait caustique n'est pas sans rappeler la réception de la parodie elle-même, parfois perçue comme un sous-genre ou plutôt comme un *mauvais genre*, apanage des faibles et des médiocres. En témoigne l'usage courant du terme qui, comme le rappelle Daniel Sangsue, « donne en effet à la *parodie* le sens péjoratif de *simulacre*, d'*imitation trompeuse ou grossière*¹¹ ». La phrase d'ouverture du poème « L'Anus solaire » de Georges Bataille offre un exemple célèbre et éclairant de cette acception : « Il est clair que le monde est purement parodique, c'est-à-dire que chaque chose qu'on regarde est la parodie d'une autre, ou encore la même chose sous une forme décevante¹². » S'inscrivant en défaut par rapport à un référent imité, la parodie ne serait qu'un leurre, à l'origine d'une perpétuelle déception. Un tel usage du terme révèle d'emblée la suspicion attachée à la notion. Travail de « seconde main¹³ », pour reprendre la formule d'Antoine Compagnon au sujet de la citation, la parodie n'existe que *d'après*, et donc *après*, une source dont elle est tributaire. Reléguée au rang d'activité subalterne, elle ne pourrait être à l'origine d'aucune création digne de ce nom. À cette suspicion, commune à l'ensemble formé par l'intertextualité et l'intervisualité, s'ajoute une dévaluation partagée par les différents genres et modes marqués par leur usage de l'humour corrosif et leur manque apparent de sérieux¹⁴. Dans son article « La parodie et la feinte », Sanda Golopenția Eretescu étudie les effets de cette réception : « Avec la parodie, nous sentons que ce n'est pas exactement de création artistique qu'il s'agit ou, du moins, pas de celle qui aboutit à l'art [...] "monumental"¹⁵. » Alors que la parodie repose par sa structure et son fonctionnement sur la perpétuation de la mémoire d'œuvres antérieures, on lui prête un caractère anti-monumental, lui refusant ainsi tout accès à la postérité. L'autoportrait en nabot proposé par Arroyo répond de manière presque littérale à ce dénigrement, dans son jeu d'opposition à un Vélasquez qui, peint dans un camaïeu noir et blanc, appartient déjà à l'Histoire. À la confrontation entre deux ères espagnoles, celle glorieuse du Siècle d'or et celle dégénérée du franquisme, se joint une réflexion sur l'enjeu de la reconnaissance artistique, lequel semble susciter chez le jeune peintre, alors exilé en France, une angoisse et une frustration non dénuées d'ironie.
- 10 De fait, cette dépréciation de la parodie dont nous avons fait état ne va pas sans atteindre la figure du parodiste lui-même. En effet, nous dit Daniel Sangsue, « celui qui s'adonne à ces pratiques est considéré comme un voleur, ou du moins comme un parasite qui se nourrit aux dépens des créateurs originaux¹⁶ ». « Prédateur », « vampire », « cannibale », « usurpateur » ou encore « ravisseur »¹⁷ : les termes relevés par Sanda Golopenția Eretescu pour évoquer ce discrédit sont tout aussi violents. Une telle vision classe sans nuance le parodiste au rang des imposteurs en mal d'inspiration, cherchant à combler facilement leur stérilité en se greffant sur l'œuvre d'un autre. Au lieu d'apporter leur pierre à l'édifice de l'histoire de l'art, les parodistes, ces revanchards peu talentueux, se contenteraient de le salir, de l'égratigner au passage.
- 11 Dans son ouvrage *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Bertrand Tillier souligne lui aussi cet aspect : « La parodie est généralement associée à une crise de la création artistique et à une défaillance de l'invention. Cette carence supposée réfute l'art et l'œuvre, en interdisant du même coup au parodiste d'être un artiste¹⁸. » Par leur caractère médical, les termes « défaillance » et « carence » entrent en écho avec l'image de l'avorton dépeinte par Arroyo. Sous cette représentation d'un métabolisme atteint

par une déficience, le peintre exprime avec ironie son incapacité à être un artiste au sens héroïque du terme, tel que peut l'incarner Vélasquez. Non sans une certaine fierté, Arroyo revendique d'ailleurs ce manquement dans ses propos, inventant à son propre sujet un nouveau paradigme, celui de l'artiste au second degré : « Je ne serai jamais un peintre triomphant, un peintre peintre. Je ne peux respirer sans l'ironie¹⁹. »

- 12 Derrière la condamnation de la parodie et du parodiste se perçoit une conception du génie héritée notamment du romantisme. Proposant la transformation d'œuvres préexistantes comme procédé créatif, le travail du parodiste semble bel et bien incompatible avec l'idéal du génie inspiré, vierge de toute influence. Parodiste forcené, Eduardo Arroyo débâtit méthodiquement le mythe de l'artiste comme créateur demiurge, proposant comme *modus operandi* de sa peinture le fait de déconstruire : « Je pense que dans ma pratique de peintre je continue à déconstruire. C'est un des rôles que j'ai toujours revendiqués ; déconstruire, le mot est bon²⁰. » Par sa structure paradoxale, entre intégration et démarcation, la parodie s'impose comme un outil de choix dans cette entreprise, permettant d'effectuer une *déconstruction* dans les deux sens du terme, architectural et philosophique : elle s'attaque à un contenu existant avec une certaine violence, comme pour en finir avec lui, tout en le soumettant à l'analyse et à l'interprétation.
- 13 Les contrastes chromatiques et les rapports de proportions qui existent entre les figures du père et du fils confèrent à *Vélasquez mon père* l'aspect d'un collage pictural. Ainsi, cette filiation apparaît ouvertement fictive, telle une sorte de montage falsificateur, fabriqué de toutes pièces. Ce faisant, Arroyo s'attaque au traditionnel processus d'« héroïsation de l'artiste²¹ », étudié notamment par Ernst Kris et Otto Kurz dans les années 1930. Dans leur célèbre essai *La Légende de l'artiste*, les deux auteurs se penchent sur les biographies d'artistes et plus particulièrement sur les motifs récurrents construits autour de la jeunesse de l'artiste. Prenant notamment appui sur l'exemple de la vie de Giotto contée par Vasari, ils relèvent le *leitmotiv* d'une précocité du peintre qui, de très bonne heure, « alors qu'il n'est qu'un garçonnet²² », montre les « signes d'un merveilleux talent et d'un vif penchant pour l'art²³ ». Ernst Kris et Otto Kurz signalent la prégnance de ce stéréotype, avec la diffusion de l'image de l'« enfant prodige²⁴ » (*Wunderkind*). Comme le soulignent les auteurs, le thème de cette faculté singulière et hors norme s'accompagne dans les récits biographiques d'une *généalogisation*, c'est-à-dire d'« une volonté d'ancrer la production individuelle dans la suite des générations²⁵ ». Ainsi, dans le cas de Giotto, c'est Cimabue qui joue le rôle de maître, ou plutôt de « nouveau père, un père magnifié²⁶ », qui sera finalement dépassé par le talent prodigieux de son élève/fils. Le récit filial mis en scène dans *Vélasquez mon père* reprend tous les poncifs de cette légende, si traditionnellement ancrée dans les esprits, pour mieux les détourner. À rebours du mythe, Arroyo place son existence de peintre sous le signe d'une *dégénération*, à l'opposé du génie/géniteur incarné par Vélasquez.

Vandaliser Duchamp

- 14 À l'instar d'Arroyo, plusieurs artistes vont eux aussi se prêter au jeu de l'autoportrait en parodiste. Plutôt que de s'efforcer de réhabiliter la parodie – entreprise qui risquerait, au demeurant, de la dénaturer –, ils vont au contraire mobiliser sa mauvaise réputation, faisant feu de tout bois et se présentant eux-mêmes comme des rejets

indignes ou encore comme des voyous indifférents aux valeurs sacro-saintes d'authenticité et d'originalité.

- 15 En 1995-1996, Peter Saul (né en 1934) réalise une série de tableaux parodiques consacrés à *Fountain* de Marcel Duchamp²⁷. L'artiste états-unien y dépeint des scènes fictives plus grossières les unes que les autres, lesquelles se déroulent toujours dans un musée quelconque. La création duchampienne, présentée sur piédestal, y est exposée à tous les sévices. Dans le tableau intitulé ironiquement *Art Lover*, de 1995, un gardien de musée se soulage dans *Fountain*, réhabilitant ainsi l'urinoir dans sa fonction originelle, tout en prenant le spectateur à partie : « Au bon endroit au bon moment²⁸ », nous dit-il par le biais d'une bulle de bande dessinée. Dans l'huile sur toile *Poopin on Duchamp*²⁹, c'est Saul lui-même qui endosse le rôle du vandale et s'imagine, le pantalon baissé, en train de déféquer dans le fameux urinoir³⁰, transgressant ainsi une simple recontextualisation utilitaire de l'objet. Le peintre s'auto-portraiture sans complaisance – créature difforme, ridicule et obscène, cheveux gris visqueux, dents de travers, langue pendante, mains à quatre doigts aux index hypertrophiés et rougis –, dans une situation à la fois dégradante et sacrilège. Assumant avec délectation sa mission de trublion de l'art, adepte de mises en scène scatologiques, le parodiste joue lui aussi la carte de la régression, ainsi que le laisse entendre la petite taille de la figure, comme assise sur son pot, et le verbe *to poop* utilisé pour le titre du tableau. Si cette expression anglaise marque l'outrage le plus complet, rappelons qu'elle est en effet utilisée principalement par et pour les enfants.
- 16 Avec *Poopin on Duchamp*, Peter Saul manifeste son rejet du *ready-made* au profit d'un renouveau de la peinture figurative. Sous ses pinceaux, l'objet *Fountain* devient un urinoir anthropomorphique et cartoonesque apeuré, victime d'une attaque narrée par la peinture. À l'aide d'une bulle de bande dessinée, l'artiste se fait lui-même déclarer : « *Found objects ain't worth a good shit*³¹ ». Par l'usage de l'idiome « *ain't* », l'artiste signale une distance ironique prise face à ce type d'énoncés, raillant ainsi en le caricaturant à peine un discours facile, populiste et dépréciatif vis-à-vis des créations avant-gardistes. Mais, faisant pour ainsi dire d'une pierre deux coups, Peter Saul se prête à lui-même cette sentence provocatrice et affirme avec humour sa volonté de ravalier le concept de *ready-made* au plus bas dans l'échelle des valeurs, tout en désignant indirectement sa propre peinture comme une « bonne merde ». Il est dès lors difficile de ne pas voir dans la matière fécale manipulée par la main de l'effigie de l'artiste une analogie avec la peinture sortie de son tube, et ainsi dans cet autoportrait une vision du peintre au travail. Relevons que cette iconographie scatologique, outre son caractère carnavalesque, vient, semble-t-il, renseigner le travail du parodiste dans son ingestion, plus ou moins facile et de gré ou de force, de l'héritage artistique. Produire une « bonne merde », au sens propre comme au figuré, devient le moyen de digérer Duchamp tout en luttant contre « l'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie complète³² », revendiquée, avec une ironie à peine masquée, par l'inventeur du *ready-made*.
- 17 Comme l'indique le titre du tableau, qui fait de Duchamp et non de l'urinoir le réceptacle de l'agression, Peter Saul orchestre une confrontation entre sa figure et celle du défunt artiste. Le nom de Marcel Duchamp, accompagné de ses dates de naissance et de mort (1887-1968), est en effet inscrit sur le piédestal, tandis que la célèbre signature d'emprunt « R. Mutt » est amplifiée et mise en valeur. Autant d'appellations mises en vis-à-vis de l'inscription « Old Pete » sur le pull rayé du vandale et de la signature

« Saul 96 » en bas à droite. Peter Saul vient nous rappeler que, si l'invention duchampienne fit scandale en son temps et bouleversa les normes en vigueur, elle a désormais fait école et suscite, depuis les années 1960, l'adhésion d'une foule d'héritiers enthousiastes. Elle a, de plus, gagné sa place au musée, temple d'une sacralisation idéologiquement neutralisante. C'est toute l'histoire de la reconnaissance institutionnelle de *Fountain* qui semble ici mise en cause, de la première monographie consacrée à Duchamp par Robert Lebel en 1959³³ à la vague massive d'acquisitions de répliques de l'urinoir – réalisées pour la plupart en collaboration avec la galerie Arturo Schwarz en 1964 – par les grands musées internationaux dans les années 1980 et 1990³⁴. À chaque génération, son iconoclaste. Le peintre états-unien, infantilisé à souhait bien que déjà âgé de plus de 60 ans, destitue son prédécesseur et prend place sur le trône, selon un processus assimilable au retournement carnavalesque.

Enfiler le costume de Beuys

- 18 En 2000, avec *La Rivoluzione siamo noi*³⁵, Maurizio Cattelan (né en 1960) choisit quant à lui de réaliser un petit mannequin en résine à son effigie³⁶ d'environ 120 cm de hauteur, à la tête exagérément importante, vêtu d'un costume de feutre gris. En répliquant le fameux *Felt Suit* (fig. 2)³⁷ de Joseph Beuys, porté notamment par l'artiste allemand lors d'une performance de 1970, *Isolation Unit*, Cattelan s'en prend au culte qui lui est voué et, avec lui, à une image de l'artiste comme chamane, prophète et producteur de liens sociaux. La pratique de l'autoportrait, particulièrement affectionnée par Cattelan, lui permet, selon ses propres termes, « d'illustrer la difficulté d'entrer et de trouver [s]a place dans [...] le monde de l'art » : « Le fait de me décrire comme étant à l'extérieur, ou encore d'exprimer le souhait que j'avais d'être à l'intérieur, d'être intégré, a généré des travaux intéressants³⁸. » Enfiler l'habit d'un défunt artiste dont la grandeur est communément et institutionnellement reconnue est l'expression la plus littérale de cette aspiration à être à l'intérieur. Cattelan ne masque pas sa fascination pour la personne de Beuys et en fait part à Catherine Grenier lors d'un entretien : « Pour moi, l'aspect le plus fascinant n'était pas son travail mais son personnage, son chapeau en feutre, sa veste de pêcheur³⁹. » En s'appropriant les attributs de son aîné, l'artiste en dit long sur son désir de se substituer à l'autre tout en se mesurant à lui. Mais cette ambition se solde visiblement par un échec, la réplique du costume fabriquée étant une version réduite de 123 cm de hauteur contre les 170 originaux.



Fig. 2 : Joseph Beuys, *Felt Suit*, 1970, feutre et cintre, 170 × 60 cm, Londres, Tate.

© DACS, 2019 / Tate, London 2019, CC-BY-NC-ND 3.0, www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-felt-suit-ar00092.

- 19 Dans cet autoportrait, l'artiste se présente dans une posture humiliante. Suspendu par le col de la veste à un portemanteau, ses pieds ne touchent pas au sol. Cattelan s'amuse ainsi de la présentation muséale des costumes de Beuys, disposés en hauteur sur des cintres accrochés aux murs. Tel un enfant malintentionné, affichant un rictus ambigu, l'artiste serait-il parvenu à déjouer l'attention des gardiens de musée afin de se faufiler, pour un temps au moins, dans l'habit exposé ? Chercherait-il à s'offrir ainsi une canonisation à peu de frais ? Cette disposition sur portemanteau donne plutôt l'impression que l'œuvre et, du même coup, l'artiste se seraient vus refuser l'accès aux salles d'expositions pour être remisés au vestiaire. Le corps inerte et pendant suggère de plus une forme de suicide minable et manqué, aux antipodes de tout romantisme⁴⁰. Avec un sens poussé du cynisme et du tragi-comique, l'artiste évoque de surcroît un bizutage écolier, pour lequel les *grands* font montre de sadisme à l'égard des plus *petits* qu'eux, les réduisant à l'immobilité en les accrochant aux portemanteaux. Placé sous le signe d'une espièglerie impertinente mais aussi de la mascarade et du ratage, cet autoportrait expose la condition complexe d'une relève artistique en mal de reconnaissance, qui peine à s'affirmer et à exister face aux grandes figures mythiques. Mais outre l'expression d'un manque, voire d'une frustration, il s'agit également de tourner en ridicule les différents processus de « mythification » de la figure de l'artiste, particulièrement cristallisés autour de Joseph Beuys.
- 20 *La Rivoluzione siamo noi* (fig. 3) : par son titre ironique (« La Révolution, c'est nous »), cette œuvre de Cattelan se réfère à un portrait photographique de Beuys (1972)⁴¹ accompagné de la même inscription en italien. Figure messianique, l'artiste allemand y avance d'un pas décidé. Ce mouvement, porteur d'un espoir révolutionnaire, contraste avec la paralysie et l'impuissance proclamée du parodiste, dont le corps rappelle celui

d'une marionnette ou d'un pantin incapable de se mouvoir par ses propres moyens. Anéantissant violemment tout le nouveau souffle et l'idéal incarnés par Beuys, Cattelan se désigne comme le représentant grotesque et infantile d'une génération décevante, dont les armes ne sont plus la force de conviction et l'aspiration politique, mais la parodie, l'humour potache et la destitution. À nouveau, cette dimension peut être mise en regard de la réception négative de la parodie qui, comme le note Charles Grivel, est souvent perçue comme l'expression d'une « descendance » décadente : « Il y aurait, d'un côté, le propre et la source, de l'autre, le parodique, descendance et décadences⁴². »



Fig. 3 : Joseph Beuys, *La Rivoluzione Siamo Noi*, 1972, impression sur papier, 189,6 × 98,7 cm, Londres, Tate et Édimbourg, National Galleries of Scotland.

© DACS, 2019 / Tate, London 2019, CC-BY-NC-ND 3.0, www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-la-rivoluzione-siamo-noi-ar00624.

- 21 Aussi divers qu'ils soient, les autoportraits respectifs d'Arroyo, de Saul et de Cattelan ont d'évidents points communs, usant de ressorts comiques similaires. Procédé caricatural fort courant, l'intumescence de la tête⁴³ vient notamment signifier l'infatuation, l'égoïsme démesuré. Les artistes font subir à leur propre apparence physique des déformations grotesques afin de symboliser leur tentative avortée de se mesurer à un maître/père incontournable. Arroyo se réduit et se loge dans les bras de Vélasquez, Saul agit de même pour se hisser sur le piédestal et se nicher dans l'urinoir trop grand pour lui, tandis que le petit Cattelan, ne pouvant prétendre revêtir le costume de feutre original, doit se rabattre sur une réplique miniature. Entre leurs mains, l'autoportrait devient un moyen de s'immiscer dans l'œuvre d'un autre, de marquer son territoire et/ou de se soumettre, de supplanter le modèle et/ou d'avouer une défaillance vis-à-vis de ce dernier. Loin d'un travail de citation permettant aux artistes de s'inscrire dans une histoire de l'art continue et de se placer sous l'aile rassurante de grands maîtres, les parodistes nous révèlent leur posture inconfortable et

peu glorieuse en tant que *modèles réduits*. Avec des degrés d'agressivité bien distincts, les trois autoportraits ici analysés témoignent du poids des maîtres, ces figures paternelles dont la réussite fait consensus, tout en prenant le parti d'une joyeuse effronterie, aussi distrayante que déprimante.

- 22 Mettant à nu leur rapport avec leur modèle, ces autoportraits réflexifs abordent avec complexité la question de l'héritage artistique. Ils semblent offrir un pendant ironique à une conception développée au début du xx^e siècle par les formalistes russes, lesquels perçoivent l'évolution des formes littéraires non comme le « prolongement d'une droite ligne », mais comme « *écart, propulsion à partir d'un point donné, lutte*⁴⁴ ». Dans son article « Destruction, parodie » (1921), Iouri Tynianov affirme en effet que toute « filiation littéraire [...] est avant tout combat⁴⁵ ». Endossant le rôle de l'anti-héros, les parodistes notoires que sont Arroyo, Saul et Cattelan transforment ce combat belliqueux en une bouffonnerie tragi-comique. Ce faisant, ils se livrent à une provocation dont leur propre figure ne sort pas indemne, exprimant ainsi avec humour les conditions de la filiation parodique.
- 23 Par leur profonde ambivalence, entre complexe d'infériorité et défi moqueur, entre hommage et outrage, les autoportraits d'Arroyo, de Saul et de Cattelan permettent de repenser la question de l'héritage artistique avec humour. « Acte d'émancipation » et « exorcisme⁴⁶ » selon Linda Hutcheon ou moyen de « se départir de l'Autre en Soi⁴⁷ » selon Bernard André, le rire parodique se paie pourtant de l'aveu d'une faiblesse. Cette impuissance même incarnée par les figures de parodistes est l'occasion, à renfort d'humour corrosif, de saper un peu plus encore le mythe de l'artiste héroïque. Les exemples de *Vélasquez mon père*, de *Poopin on Duchamp* et de *We Are the Revolution* permettent dès lors de faire émerger un nouveau type d'autoportrait : l'autoportrait en parodiste. Ces représentations semblent par elles-mêmes entraîner la mise en regard avec des discours établis et éprouvés sur la réception de la parodie et du parodiste, la construction du mythe de l'artiste ou encore une *généalogisation* de l'art. Peut-être ce parallèle entre le langage et l'image est-il un moyen de rappeler combien la parodie, comme la satire, a une tradition littéraire forte. Mais, du point de vue des artistes, il s'agit principalement de s'emparer de ces discours, de les prendre en charge et de les discuter au sein même de l'œuvre d'art. Avec de tels autoportraits réflexifs, ce sont les artistes eux-mêmes qui informent leurs sources, eux-mêmes qui s'expriment sur leurs rejets, leurs filiations et leurs influences, eux-mêmes qui parlent d'art, de créativité et d'institution. Cherchant d'une certaine manière à couper l'herbe sous le pied des historiens, des commissaires d'expositions, des critiques, des biographes et autres commentateurs, ils livrent en vérité à l'analyse de nouvelles œuvres riches et polyvalentes, entraînant au moins autant de questions qu'elles apportent de réponses.

NOTES

1. Georges Roque, « La parodie au service de l'argumentation », dans Alain Pagès et Clive Thomson (dir.), *Dire la parodie*, actes de colloque (Cerisy, 1985), New York/Berne/Paris, Peter Lang, 1989, p. 285-308, ici p. 306.
2. Arroyo. *25 ans de paix/Toiles récentes*, cat. exp. (Paris, galerie André Schoeller Jr. et galerie Bernheim-Jeune, 6-29 mai 1965), Paris, galerie André Schoeller Jr./galerie Bernheim-Jeune, 1965.
3. Jorge Semprún, « Préface », dans *ibid.*, n. p.
4. *Ibid.*
5. Eduardo Arroyo, [Texte de mai 1965], dans *Arroyo*, cat. exp. (Paris, Centre Georges-Pompidou, 9 octobre – 29 novembre 1982), Paris, Centre Georges-Pompidou, 1982, p. 18.
6. Pierre Astier, *Arroyo*, Paris, Flammarion, 1982, p. 17.
7. Eduardo Arroyo, *Los Bigotes de la Gioconda*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2009, p. 77 : « para dar a entender mi fascinación por él ». Traduction de l'autrice.
8. Arroyo parle de *pastiche*. Mais sous sa plume, le terme correspond à ce que nous appelons ici *parodie*. Nous nous appuyons en effet sur les distinctions apportées par Gérard Genette, selon lequel la structure du pastiche repose sur l'imitation d'un style tandis que celle de la parodie se construit autour de la transformation d'une œuvre. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
9. Arroyo 2009, cité n. 7, p. 29 : « *juvenil* ». Traduction de l'autrice.
10. Dans *La Poétique*, Aristote parle en effet d'« Hégémon de Thasos, le premier à avoir composé des parodies » et de « Nicobarès, l'auteur de la Deiliade », qui auraient tous deux représenté les personnages « en pire » par rapport à leur référent. Aristote, *La Poétique*, II, trad. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990, 1448a10, p. 87.
11. Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 22. En italique dans le texte.
12. Georges Bataille, « L'Anus solaire » (1927), dans *id.*, *Œuvres complètes*, I : *Premiers Écrits, 1922-1940*, présentation de Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1992, p. 79-86, ici p. 81.
13. Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de citation*, Paris, Seuil, 1979.
14. Lionel Duisit classe notamment la parodie aux côtés de la satire et du calembour, parmi les modes dévalués auxquels il consacre son étude : Lionel Duisit, *Satire, Parodie, Calembour. Esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Paris, Anma Libri & Co, 1978.
15. Sanda Golopenția Eretescu, « La parodie et la feinte », dans Pagès et Thomson 1989, cité n. 1, p. 27-43, ici p. 35.
16. Sangsue 2007, cité n. 11, p. 24.
17. Eretescu 1989, cité n. 15, p. 38-39.
18. Bertrand Tillier, « Registres parodiques », dans *id.*, *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2005, p. 209-221, ici p. 210.
19. Eduardo Arroyo, « European Painting in the Seventies » (1975), dans *Arroyo* 1982, cité n. 5, p. 22.
20. Eduardo Arroyo, « Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel », dans *id.*, *Trente-cinq ans après*, Paris, Union générale d'éditions, 1974, p. 7.
21. Ernst Kris et Otto Kurz, *La Légende de l'artiste. Un essai historique*, préface de Ernst H. Gombrich, trad. Laure Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2010, p. 61.
22. *Ibid.*, p. 38.
23. *Ibid.*, p. 37.
24. *Ibid.*, p. 43.
25. *Ibid.*, p. 33.
26. *Ibid.*, p. 46.

27. Notons que Duchamp est l'une des cibles favorites de Saul, qui consacre également au *Nu descendant l'escalier* (1912) de nombreuses parodies à la fin des années 1970.
28. « *In the right place at the right time.* »
29. Peter Saul, *Poopin on Duchamp*, 1996, acrylique et huile sur toile, 150 × 110 cm, Saint-Étienne, collection particulière, [en ligne] URL : 68.media.tumblr.com/6a86159feebb4cdbc2a178fd259ae76a/tumblr_nqhyuyxkhY1r9j6pro1_1280.jpg.
30. Dans l'œuvre *Peter Saul Talks to Marcel Duchamp* (1995), l'effigie de Saul se contente d'uriner dans *Fountain* tout en déclarant : « *Found object must get out of the museum and be useful again.* » [« Les objets trouvés doivent sortir du musée et retrouver leur utilité. »]
31. « Les objets trouvés n'valent pas une bonne merde. »
32. Marcel Duchamp, « À propos des *ready-mades* » (1961), dans *id.*, *Duchamp du signe suivi de Notes*, éd. Michel Sanouillet et Paul Matisse, Paris, Flammarion, 2008, p. 182.
33. Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris/Londres, Trianon, 1959.
34. À titre d'exemples, on peut citer les acquisitions suivantes : Stockholm, Moderna Museet (donné au musée selon le vœu de l'artiste en 1965) ; Paris, Centre Georges-Pompidou (1986) ; Kyoto, The National Museum of Modern Art (1987). Dans les années qui suivent la réalisation de *Poopin on Duchamp*, cette vague d'acquisitions se poursuit avec en 1998 le Philadelphia Museum of Art et en 1999 la Tate de Londres.
35. Maurizio Cattelan, *La Rivoluzione siamo noi*, 2000, résine, polyester, cheveux naturels, feutre et porte manteau, 189,9 × 47 × 52,1 cm, Paris, galerie Emmanuel Perrotin, [en ligne], URL : www.perrotin.com/fr/artists/Maurizio_Cattelan/2/la-rivoluzione-siamo-noi/5519.
36. Chez Cattelan, ce type de mannequin à son effigie est souvent employé pour témoigner d'un rapport à l'histoire de l'art. Son *Mini-me* de 1999 est assis sur une bibliothèque remplie d'ouvrages sur Willem de Kooning, Franz Kline, Jeff Koons, Cindy Sherman ou Andy Warhol. L'artiste tente de prendre sa place aux côtés de ces « stars » de l'art états-unien mais fait, semble-t-il, difficilement le poids. En 2001, il met en scène une infraction au sein de l'institution muséale. Dans le sol d'une salle du musée Boijmans Van Beuningen, à Rotterdam, il fait creuser un trou d'où sortent les mains et la tête d'un mannequin à son image. Cattelan se présente ainsi sous les traits d'un cambrioleur, entrant illicitement dans le temple de l'art établi : « Ça rappelle les images qu'on voit dans les films de gangsters, quand les voleurs s'introduisent dans un endroit par effraction. » (Maurizio Cattelan, « Dépasser la peur », dans *id.*, *Le Saut dans le vide*, entretiens avec Catherine Grenier, Paris, Seuil, 2011, p. 64.) L'artiste est écrasé par le poids des maîtres et, en même temps, n'hésite pas à se faire vandale pour pénétrer de force dans l'histoire de l'art.
37. En 1970, Joseph Beuys réalise une série de costumes de feutre gris destinés à être suspendus dans l'enceinte d'un musée.
38. Maurizio Cattelan, « Dépasser la peur », dans Cattelan 2011, cité n. 36, p. 63-64.
39. Maurizio Cattelan, « Un voyage solitaire », dans Cattelan 2011, cité n. 36, p. 111.
40. Cattelan semble ainsi faire un clin d'œil à ses œuvres antérieures, à ses installations animalières où un écureuil et un cheval naturalisés sont respectivement suicidé par balle et suspendu au plafond, dans *Bidibidobidiboo* (1996) et *Novecento* (1997). La posture du *mini-me* anticipe de plus les mannequins d'enfants pendus présentés par Maurizio Cattelan en 2004 à la Fondation Nicola Trussardi à Milan.
41. Cette photographie avait été utilisée pour une l'affiche d'une exposition à Naples en 1971.
42. Charles Grivel, « Le retournement parodique des discours à leurs constants », dans Pagès et Thomson 1989, cité n. 1, p. 1-34, ici p. 1.
43. Que l'on pense seulement aux multiples caricatures faites de Gustave Courbet, regroupées notamment dans Charles Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris, P. Rosenberg, 1920 et Thomas Schlessler et Bertrand Tillier, *Courbet face à la caricature. Le chahut par l'image*, Paris, Kimé, 2007.

44. Iouri Tynianov, « Destruction, parodie » (1921), trad. Lily Denis, *Change*, 2, mai 1969, p. 67-76, ici p. 67. En italique dans le texte.
45. *Ibid.*
46. Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », trad. Philippe Hamon, *Poétique*, 36 : *Ironie*, décembre 1978, p. 465-477, ici p. 471.
47. Bernard Andrès, « La parodie et les nouveaux mondes : “s’ingérer l’autre” », dans Pagès et Thomson 1989, cité n. 1, p. 245-257, ici p. 246.
-

INDEX

Index géographique : Europe

Thèmes : parodie, autoportrait, caricature, filiation, satire

Mots-clés : parodie, autoportrait, caricature, satire, filiation

Index chronologique : XXe siècle

AUTEUR

JULIETTE BERTRON

université Paris-Est

Inflexions du satirique

Bêtise et stratégie du vide chez Présence Panchounette et Martin Kippenberger à la fin des années 1980

Morgan Labar

- 1 Que reste-t-il de la satire lorsque l'agressivité, la causticité et les procédés de dégradation comiques ont déserté ? Ce texte se propose d'interroger un point limite du genre satirique : le moment où, lorsqu'il s'agit de critiquer ou de dénoncer une situation avec véhémence, on bascule de la satire mordante vers une position absurde, bête et idiote, qui paraît ne plus avoir la moindre motivation. On est passé de la pointe à la blague et l'on ne sait plus guère ce qui est attaqué, ni même si quelqu'un est attaqué. Cet article développe l'hypothèse selon laquelle à la fin des années 1980, en France comme en Allemagne, se mettent en place des stratégies critiques prolongeant la satire vers la blague ou le geste idiot et gratuit. Ce propos s'appuiera sur une étude comparée des dernières expositions du collectif français Présence Panchounette – notamment leur proposition sur le stand de la galerie de Paris lors de la FIAC 1988, une récréation de quinze « œuvres » présentées lors des expositions des « arts incohérents » à la fin du XIX^e siècle – et de quelques œuvres et expositions de l'artiste allemand Martin Kippenberger à la même période (1987-1990), à propos desquelles certains critiques ont parlé de production inflationniste¹.
- 2 C'est dans cette inflation, ou plutôt dans cet *enflement* (*to inflate* : gonfler), tantôt littéral et tantôt métaphorique, dont le corollaire est une présence de plus en plus manifeste du vide, que la satire semble s'infléchir du critique vers le ludique, de la polémique vers la plaisanterie². À l'heure du « pessimisme culturel³ » et de la « cacophonie des signes⁴ », les œuvres satiriques ont-elles perdu de leur mordant ? Font-elles alors, au détriment de la tradition de la satire graphique, retour vers les origines de la satire littéraire : le mélange, le pot-pourri, la macédoine ? C'est une des hypothèses que cet article se propose d'explorer. La satire dont il est ici question n'obéit à aucun canon ni corpus de règles et se développe donc aux antipodes de la rhétorique. S'opposant au discours logocentrique, ordonné avec clarté et cohérence, elle rejoint la conversation à bâtons rompus⁵.

- 3 L'objectif est de mettre en lumière ces inflexions prises par la satire de l'art à la fin des années 1980, inflexions vers des formes de bêtise délibérée et de régression assumée, particulièrement manifestes dans les pratiques en apparence radicalement opposées de Martin Kippenberger et de Présence Panchounette. L'exposition non simplement du vide (Yves Klein y avait déjà pensé en 1958), mais de l'inflation du vide, du vide caricatural et béant, participe du jeu de dévoilement propre à la satire – mettre au jour la vacuité/vanité du monde de l'art et des croyances dont il s'abreuve – et du refus du discours logocentrique.

Remarques préliminaires sur un rapprochement contre-nature

- 4 Rapprocher Présence Panchounette et Martin Kippenberger surprendra au premier abord. Tout semble en effet opposer ces deux cas en termes de succès commercial, d'image et de posture, de construction de figure publique. Actif à Berlin à partir de 1978, date à laquelle il fonde le Kippenberger Büro, puis à Cologne au début des années 1980, Kippenberger s'impose sur la scène internationale à partir du milieu de la décennie, jouissant du retour en grâce de la peinture et de la situation privilégiée de Cologne dans le renouveau du marché de l'art. Il développe une pratique hybride de peinture, de sculpture, d'édition et d'installation. Mais sa notoriété est tout autant, sinon plus, due à son personnage de provocateur outrancier qu'à ses œuvres. Avec son comparse Albert Oehlen, il baisse son pantalon lors des vernissages et se donne en spectacle régulièrement ivre en public, au point de passer pour infréquentable⁶.
- 5 Les membres du collectif Présence Panchounette, fondé à Bordeaux en 1969 et dissout en 1990, mettaient un point d'honneur à garder l'anonymat, refusant de voir leurs visages apparaître dans les articles qui leur étaient consacrés et envoyant à la presse des photographies truquées. « Nous avons toujours refusé d'avoir une représentation physique⁷ », écrivait récemment Frédéric Roux, membre du collectif. Là où les Panchounette font en sorte que la présence (physique, biographique, psychologique) des artistes soit indécélable dans les productions plastiques, Kippenberger n'a de cesse de se mettre en scène et de faire de sa personne le sujet principal de son œuvre, selon ce qu'il qualifiait de « série de trucs fonctionnant comme principe d'identification⁸ ». Là où l'outrance de Kippenberger se déploie dans les cercles de sociabilité du monde de l'art, l'outrance des Panchounette, loin d'être en reste sur ce terrain-là, n'est publique que par lettres d'insulte, affiches et autres communiqués interposés. Ils ne manquent pas de rappeler que lorsqu'ils choisissent l'invective la plus violente, c'est parce que leurs adversaires sont les valets d'un ordre symbolique qu'en bons post-situationnistes, ils exècrent au plus haut point. En termes de succès et de reconnaissance, Kippenberger acquiert une réputation sulfureuse à l'échelle mondiale en quelques années et devient une figure aussi controversée qu'incontournable quand les autres, même s'ils occupent brièvement le devant de la scène française, ne passèrent que très occasionnellement les frontières de l'Hexagone et firent de leur provincialisme une marque de fierté⁹. Ces différences soulignées, il importe de rappeler que Présence Panchounette et Kippenberger ont en commun d'être, dans la seconde moitié des années 1980, des figures très en vue et particulièrement crispantes. L'un comme l'autre s'en gargarisait d'ailleurs publiquement – mais avec quelle dose d'ironie ? Présence Panchounette se disait en 1989 « en passe de réussir l'OPA la plus surprenante du siècle sur l'Art

français¹⁰ ». Si ces déclarations n'engagent que leurs auteurs, force est de reconnaître que Présence Panchounette avait fait événement, au point que le magazine *Art Press* fit état de la dissolution du groupe en couverture¹¹. Ce petit jeu consistant à s'autoproclamer d'un ton bravache « artiste de la décennie » serait en soi relativement anodin si Kippenberger ne s'y était également livré, sans doute avec plus de clairvoyance¹².

- 6 Kippenberger et Présence Panchounette ne se ressemblent pas, et l'on serait même tenté de dire que tout les oppose. Nous entendons faire de ce rapprochement en apparence contre nature un cas d'école, emblématique d'un certain esprit de la fin des années 1980 et de stratégies esthétiques communes. Car leur goût partagé pour la provocation, leur peu de crainte de la vulgarité et l'adoption d'un même ton bravache à deux années d'intervalle, quand tous deux ont fait de la satire de l'art et de l'autoréférentialité des marques de fabrique, ne peuvent être comptés pour quantité négligeable. Il en va de même pour leurs rapports ambigus à la culture populaire : usage constant de matériaux pauvres (Kippenberger) ou d'objets communs (Présence Panchounette) et tropisme partagé pour le bricolage.

Kippenberger et la « faillite généralisée du sens »

- 7 En 1987, Kippenberger délaisse la production picturale qui l'avait fait connaître pour se consacrer, avec l'aide d'assistants¹³, à la production d'objets et de sculptures, dont il est difficile de donner une lecture univoque. Il faut recourir à de multiples éléments, biographiques, anecdotiques, empruntés à l'histoire de l'art ou à la culture populaire, pour en tisser un réseau de significations ou parfois simplement de références. Kippenberger produit quarante-cinq de ce qu'il appelle les *Peter Sculptures* pour une exposition chez son galeriste et ami Max Hetzler, à Cologne, exposition qui voyage ensuite à Vienne, à Graz puis à New York, chez Metro Picture, en 1987 et 1988 (fig. 1). « Peter » est employé par Kippenberger comme un terme générique pour désigner un objet ne tombant sous le coup d'aucune catégorisation¹⁴ : un genre de « truc », de « bidule ». Certaines œuvres font référence à des figures de l'art contemporain, comme Walter De Maria ou Piero Manzoni, ou aux formes minimalistes de Donald Judd. D'autres ne réfèrent qu'à son propre travail. C'est le cas de *Lord Jim Patience*, un pupitre d'écolier dans lequel se trouvent des reproductions en petit format de la série de tableaux *Preiss*, peinte la même année 1987. Ce principe de circularité constitue l'un des traits les plus caractéristiques du travail de Kippenberger.



Fig. 1 : Vue de l'exposition *Peter. Die russische Stellung*, Cologne, galerie Max Hetzler, 1987.

© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne.

- 8 Ces sculptures-objets peuvent être semi-fonctionnelles – l'une s'intitule *Transporter für Skulptur* [Transporteur de sculptures], quoiqu'elle ne semble guère pratique –, ou absolument fonctionnelles – comme *Modell Interconti*, une table basse dont le plateau se trouve être un tableau de Gerhard Richter datant de 1972 acheté par Kippenberger. Ce geste irrévérencieux et provoquant rappelle vaguement la proposition de « *ready-made réciproque* » de Duchamp, qui invitait à se servir d'un Rembrandt comme d'une planche à repasser. Richter est, à la fin des années 1980, un représentant majeur de la scène contemporaine allemande. Avec ce tableau comme avec les formes de Donald Judd, il s'agit de transformer des œuvres désormais canoniques en objets utilitaires – *trivialiser* le modernisme, l'air de ne pas y toucher. L'anecdote du prix de vente de *Modell Interconti* témoigne de la désinvolture avec laquelle Kippenberger traite aussi bien les figures canoniques de l'art contemporain que les lois du marché de l'art : il indexe le prix de l'œuvre en fonction de sa propre cote, alors très nettement inférieure à celle de Richter.
- 9 Mais certaines sculptures, loin de se référer à l'histoire de l'art moderne, font simplement naître des questions sur leur possible fonction ou utilité, voire même sur leur raison d'être. *Wenn's anfängt durch die Decke zu tropfen* [Quand des gouttes d'eau commencent à tomber du plafond] est une construction faite de châssis de fenêtre vissés les uns aux autres, sur lesquels sont écrits différents mots et fragments de phrases dépourvus de liens. Kippenberger reprend ici un principe qu'il avait mis en œuvre pour l'affiche de son exposition à la galerie Grässlin, cette même année 1987 : l'artiste pose, main sur la hanche et chemise déboutonnée laissant apparaître un ventre proéminent, cigarette à la main, l'air débraillé ; derrière lui, au mur, des pancartes directionnelles affichent des noms de poissons, de personnes ainsi que des verbes. Elles

indiquent des directions opposées, vers la droite ou la gauche, certaines posées à même le sol. La signification se disperse dans tous les sens. Parmi les *Peter Sculptures*, que font les deux attachés-cases suspendus à l'avant du *Worktimer*, chariot peu fonctionnel, si ce n'est lui éviter les collisions frontales ? Les différentes *Peter Sculptures* ne sont donc pas simplement l'occasion de tourner le modernisme en ridicule en faisant de ces œuvres emblématiques des objets triviaux ; il s'agit d'un projet plus vaste qui déclare la faillite généralisée du sens.

- 10 Au-delà des œuvres considérées individuellement, c'est le projet de Kippenberger qui importe ici, l'ensemble de l'exposition plus que les œuvres. Le titre *Peter: Die russische Stellung* fait référence à l'accrochage du musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, où les murs sont saturés de tableaux. Kippenberger cherche à rompre avec la logique éthérée du *white cube* et de l'espace incompressible assigné à chaque œuvre. En saturant l'espace de sculptures étranges, il entend casser la mystique de l'aura et du silence censés entourer l'œuvre d'art. Car c'est bien la profusion d'objets, dont pas un ne semble plus nécessaire que l'autre, qui est au cœur du projet « inflationniste » de Kippenberger : charger et surcharger l'espace, remplir frénétiquement le vide. Au point de faire noter à la critique d'art new-yorkaise Roberta Smith que « l'exposition menace de se répandre dans la rue¹⁵ ».

Présence Panchounette : de la satire au vitriol à la blague

- 11 En matière de profusion d'œuvres-objets, Présence Panchounette n'est pas en reste, et les stratégies d'occupation de l'espace ne sont pas sans une certaine proximité avec celle de Kippenberger : pour les expositions *The Best* (1983) et *The Worst* (1984), la galerie de Paris avait été envahie par les œuvres et comme transformée en bric-à-brac. Le « débordement » littéral des *Peter Sculptures* de Kippenberger, prêtes à se déverser dans la rue, trouve ainsi un écho inattendu dans l'esthétique du débordement de Présence Panchounette (« ça déborde¹⁶ », peut-on lire en 1985), pour qui prolifération et envahissement sont des maîtres mots. À cet égard, il est difficile de ne pas les rapprocher des premières expositions Dada en Allemagne, à Cologne en novembre 1919 ou à Berlin à l'été 1920.
- 12 La présentation par Présence Panchounette, sur le stand de la galerie de Paris à la FIAC de 1988, de reconstitutions d'œuvres incohérentes de la fin du XIX^e siècle participe d'une même logique que les *Peter Sculptures* : la satire se trouve excédée par la profusion de propositions littérales, bêtes et drôles, qui semblent écarter toute possibilité de critique sérieuse (fig. 2). Mais là où Kippenberger sature l'espace d'une étrange absurdité, les Panchounette le saturent de mauvais goût, de blagues et de calembours en trois dimensions.



Fig. 2 : Présence Panchounette, stand de la galerie de Paris, FIAC, 1988 : vue générale.
Droits réservés.

- 13 Présence Panchounette avait pourtant habitué le public à des attaques en règle. Mais si le collectif était passé maître dans l'art de l'invective au cours des années 1970, il n'est pas de situation où l'agression n'ait été étayée d'arguments savamment arrangés. Dans un numéro pirate des *Chroniques de l'art vivant* diffusé en 1974¹⁷, Jean Clair est copieusement insulté dans des termes particulièrement grossiers et les représentants de l'avant-garde sont invités à venir se confronter physiquement aux membres de Présence Panchounette. Mais à la première page au ton véhément et belliqueux fait suite un argumentaire rigoureux dont la cible est claire : l'avant-garde qui se gargarise d'avoir un public « de gauche¹⁸ », là où Présence Panchounette ne voit rien d'autre que velléité de *distinction*. Pierre Bourdieu est d'ailleurs régulièrement cité par Jacques Soullou, le théoricien du groupe, dans les textes accompagnant les expositions à la fin des années 1970. Le communiqué que les Panchounette avaient adressé à *L'Art vivant* en 1974 terminait ainsi : « La lutte des Classes passe par la violence physique et l'EXTERMINATION/ABOLITION de toute avant-garde. » Jusque dans les années 1980, la veine satirique est largement exploitée et les Panchounette donnent dans l'offense et l'insulte *ad hominem*. Corollaire de ces excès de violence verbale : la précarité des œuvres, toujours élaborées à partir des objets les plus triviaux, et leur faiblesse sur le plan plastique. Bricolage de banlieue et « vite fait mal fait¹⁹ » sont vertus. Les œuvres se doivent d'être bancales, branlantes, de mauvais goût, « chounettes²⁰ », dans leur propre vocabulaire, c'est-à-dire inassimilables par l'esthétique de l'avant-garde qui n'est, selon eux, qu'une des formes du bon goût bourgeois. On se protège par la bêtise, « bêtise irrécupérable²¹ » écrit Fabien Danesi, spécialiste du situationnisme et l'un des rares historiens de l'art à avoir consacré plusieurs textes à Présence Panchounette, bêtise qui les prévient donc d'être *recupérés*. Car pour les Panchounette, il ne fait aucun doute que la *praxis* révolutionnaire ne peut avoir aucune effectivité si elle opère à l'intérieur du monde de l'art²². À ce compte-là, autant conspuer les tenants de l'avant-garde et faire n'importe quoi – mais le faire sans renoncer à la rigueur de la critique. Cette

dissociation radicale est au cœur du projet Panchounette : l'échec programmé de leur entreprise est le point de départ sur lequel s'appuie tout leur œuvre.

- 14 En 1988, après une série de versions « chounettes » d'œuvres emblématiques de la modernité (les *Remake-up* de 1984, tel un sèche-bouteilles en plastique orange), Présence Panchounette crée ses propres versions des œuvres incohérentes des années 1880 : il ne semble plus tant s'agir de satire de l'art que de simples blagues, jeux de mots anodins et calembours visuels. Sur une *Vénus de mille eaux* sont collées des étiquettes d'eau minérale²³ et un bas épinglé sur une planche de bois s'intitule *Bas-relief* (fig. 3). Citons encore les *Dix manches gras*, version sculpturale de celle, graphique, des incohérents.



Fig. 3 : Présence Panchounette, *Bas-relief* (1882-1988), *Dix manches gras* (1889-1988), *La Vénus de mille eaux* (1889-1988) et *L'île de Cythère* (1889-1988).

Droits réservés.

- 15 La technique principale est celle des rébus : *littéraliser* une proposition abstraite et langagière. Dans le cas du *Bas-relief* ou des *Dix manches gras*, il s'agit de faire basculer un mot ou une expression dans le registre du sensible, du matériel ou de l'organique. Présence Panchounette opère en partant du titre des œuvres tel qu'indiqué dans les catalogues des expositions des arts incohérents et mentionne la date de première création (1882-1889) suivie de la date de recréation (1988), sans plus de commentaire.
- 16 Dans le catalogue intitulé *L'avant-garde a bientôt 100 ans*, publié en 1990, Catherine Charpin, spécialiste de l'histoire des arts incohérents, rappelle que l'incohérence s'était développée en réaction aussi bien aux institutions officielles, au Salon et à la peinture académique qu'à la peinture moderne, les impressionnistes étant également pris pour cible. De l'aveu de Jules Lévy, fondateur des arts incohérents, il ne s'agissait pas de critique mais simplement d'humour : « l'incohérence c'est la rigolade sans la méchanceté²⁴ ». Rigolade sans méchanceté, est-ce à dire blague sans satire ? Comme le rappelle très justement Daniel Grojnowski dans l'article inaugural qu'il consacre aux incohérents en 1981²⁵, dès lors qu'apparut le spectre d'une critique réelle, d'une

dérision sérieuse, les tenants de l'incohérence firent machine arrière : « Nous ne faisons point de l'Art, ceci est une chose parfaitement entendue, et jamais nous n'avons voulu en faire²⁶ », écrivait Jules Lévy après que les incohérents se firent traiter d'« anarchistes de l'art²⁷ » par le peintre Jean-Léon Gérôme, alors membre de l'Institut. Mais les quelques réactions violentes qu'ils suscitèrent témoignent de leur potentiel de subversion – qu'ils n'actualisèrent pas en ne cherchant pas à s'installer durablement dans le monde de l'art (institutions, collections, marché)²⁸.

- 17 À la lumière de cet héritage ambigu, comment interpréter l'exposition de 1988 ? Les blagues n'ont plus ni le même statut ni la même fonction qu'à la fin du XIX^e siècle. Les incohérents ne dénonçaient rien, ils cherchaient une forme d'exutoire carnavalesque, cultivaient la blague plus que la satire²⁹. Présence Panchounette en revanche ne s'est jamais départi de son goût pour la dénonciation et la raillerie : l'objectif non avoué de cette opération n'était rien moins que de prendre les acteurs du monde de l'art ou les potentiels clients pour des idiots, réactualisant le principe de mystification cher aux rieurs de la fin du XIX^e siècle³⁰. Si une partie des œuvres présentées par les Panchounette relève bien de la blague pure en hommage ou en référence aux incohérents, comme le *Bas-relief* ou la *Vénus de mille eaux*, d'autres propositions, quoique empruntées elles aussi aux incohérents, se donnent comme la satire d'œuvres phares de l'art du XX^e siècle. Ainsi du monochrome *Ciel sans nuage*, dans un bleu très proche de l'International Klein Blue, le bleu déposé par Yves Klein, ou du monochrome blanc, *Nuage sans ciel*, qui pourrait être rapproché des *White Paintings* (1951) de Robert Rauschenberg ou de certains *Achromes* (1958) de Piero Manzoni (fig. 4). Le diptyque *Nocturne à deux voies* appelait pour sa part un rapprochement avec les toiles de John Armleder ornées de motifs circulaires, qui rencontraient un succès notable dans les années 1980. L'intertexte que constitue l'histoire de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle est ainsi nécessaire pour saisir pleinement la proposition et passer de la blague incohérente à la satire de l'art contemporain.



Fig. 4 : Présence Panchounette, *La Vénus de mille eaux* (1889-1988), *Ciel sans nuage* (1889-1988) et *Nuage sans ciel* (1889-1988).

Droits réservés.

- 18 Mais d'autres éléments nous permettent de faire cette lecture. Comme le souligne Denys Riout, le format adopté par Présence Panchounette n'est pas le format paysage horizontal qu'auraient adopté les incohérents au XIX^e siècle, mais le format vertical, typique des monochromes du second XX^e siècle : « le modèle véritablement opératoire ici, ce sont les monochromes de la seconde moitié du XX^e siècle, à commencer par ceux de Klein³¹ ». Denys Riout en conclut ainsi que « l'expérience tentée par Présence Panchounette était biaisée par leurs intentions dénonciatrices, et plus encore par l'absence du référent de leur reconstitution³² ». En effet, l'intention mystificatrice des Panchounette se signale clairement lorsqu'ils écrivent en décembre 1989, frôlant la mauvaise foi : « Il faut dire que ce que nous montrions cet automne-là à la FIAC étaient des œuvres de la fin du XIX^e qui étaient prises en 1988 pour des œuvres allant de 1950 à nos jours et que nous les avons signées alors qu'elles ne sont pas plus de nous que de Klein ou d'Armleder³³. » Si les blagues qu'ils réutilisaient étaient anciennes, les œuvres qu'ils présentaient ne pouvaient pas ne pas faire penser à Klein ou Armleder – puisqu'elles avaient été créées expressément pour que le public se méprenne. La mystification était parfaite et Présence Panchounette avait paré à l'avance aux accusations en signalant la date de première création des œuvres dans les années 1880. Car il ne s'agissait pas seulement de faire la satire des œuvres de Klein ou d'Armleder, en ramenant toute la mystique du bleu Klein à une observation météorologique des plus banales, un sort pire, sans doute, que si les Panchounette avaient repris l'un des titres drolatiques et emphatiques de l'*Album primo-avrilesque* (1897) d'Alphonse Allais : *Stupeur de jeunes recrues apercevant pour la première fois ton azur, ô Méditerranée !* Il s'agissait aussi de se moquer à l'avance de ceux qui se méprendraient. La proposition de Présence Panchounette peut ainsi se lire comme une entreprise de dérision

systematique dont l'objet est le système de l'art dans son ensemble. En recréant des œuvres incohérentes, Présence Panchounette s'établissait une généalogie alternative, hors des sentiers de l'histoire de l'art officielle. Cette « avant-garde sans avancée » permet aux Panchounette de court-circuiter l'histoire des avant-gardes, Dada compris (« pas assez idiot³⁴ »). Ils restent ainsi droits dans leurs bottes, fidèles à ce qu'ils annonçaient dans le numéro pirate de *L'Art vivant* en 1974 et à leur aspiration originale « à l'idiotie totale, [à] tendre même au mongolisme³⁵ ». Mais alors même que cette bêtise radicale et ce parti de la blague sans satire sont affirmés avec force, ils sont démentis par la dose de sarcasme, d'intelligence et de raillerie que les Panchounette n'ont pu s'empêcher d'insinuer dans leurs créations des œuvres incohérentes. La bêtise (calembours et jeux de mots délibérément mauvais des incohérents) serait-elle prétexte à la satire (des Panchounette) ? Difficile de l'affirmer aussi catégoriquement, d'autant plus qu'il ne s'agit plus tant de satire de l'art que de satire de ceux qui le goûtent. En 1988, Présence Panchounette oscille donc entre une désinvolture qui affecte, par la bêtise, d'être au-delà de la polémique – l'avant-garde ne vaut même plus la peine qu'on en fasse la satire, tout au plus est-elle encore bonne à fournir matière à quelques blagues potaches – et une posture de satiriste méchant qui prend prétexte de tourner en ridicule le monde de l'art pour en réalité ne ridiculiser que les quelques visiteurs qui se feraient prendre au piège. Les artistes renouent ainsi paradoxalement avec l'attaque *ad hominem* qu'ils semblaient avoir abandonnée.

La blague, une stratégie du vide ?

- 19 Précisément au même moment, entre 1988 et 1989, Kippenberger dégonfle lui aussi les prétentions de l'avant-garde et, à l'instar des Panchounette, ne prend même plus la peine d'en faire la satire. La première œuvre abordant directement ce thème s'intitule *Das Ende der Avantgarde* [la fin de l'avant-garde] et consiste en quatre panneaux de bois en forme de ballons de baudruche (120 cm de haut), chacun portant un chiffre en fer, de 1 à 4 (fig. 5). Kippenberger crée cette œuvre à l'occasion de sa participation à la section Aperto de la Biennale de Venise, en 1988. La fin de l'avant-garde, ce sont des ballons de baudruche, qui ne se dégonflent pas mais s'envolent. Peut-être les espoirs envolés d'une génération écrasée par la figure de Joseph Beuys, mort deux ans avant que Kippenberger ne réalise *Das Ende der Avantgarde*³⁶. Après les espoirs envolés, il reste le *Lanterne an Betrunkene* [lampadaire pour ivrogne], devenu une œuvre signature de Kippenberger, et la piste de disco miniature, dont le motif reprend la structure de la fenêtre de la galerie de Max Hetzler à Cologne, intitulée *Disco des poules*³⁷. Les chiffres 1, 2, 3 et 4 se présentent dans le désordre sur le mur de l'arsenal de Venise si l'on adopte un mode de lecture de gauche à droite (« 2, 3, 4, 1 »). Mais si l'ordre est celui dans lequel ces ballons ont été lâchés et s'envolent, alors la numération est cohérente. Difficile de ne pas mettre en relation ce B.A.-BA de la numération avec le titre de l'exposition de Werner Büttner, ami très proche et collaborateur occasionnel de Kippenberger, au Kunstverein d'Oldenburg l'année précédente : *Nous avons des raisons de supposer que tous les artistes d'avant-garde étaient mauvais en calcul mental mais très bons en religion*³⁸. La seule élévation que propose Kippenberger, c'est celle des *Luftballons* gonflés d'air, gonflés de vide. La « fin de l'avant-garde », dans ce dialogue souterrain entre Werner Büttner et Martin Kippenberger, c'est un retour au calcul mental élémentaire, et en guise d'espérance religieuse, des ballons de baudruche qui n'ont d'autre destin une fois lâchés que de se perdre dans l'infinité – vide – de l'espace. Dans un autoportrait de

Kippenberger daté de cette même année 1988, deux ballons de baudruche semblent retenir et tirer le corps inerte de l'artiste, uniquement couvert du slip blanc moulant dont il avait emprunté le modèle à Picasso quelque temps auparavant. Ni élévation, ni apothéose, et encore moins de grand soir : les ballons de baudruche partent à la dérive, sans aller nulle part, et charrient un corps peu glorieux.

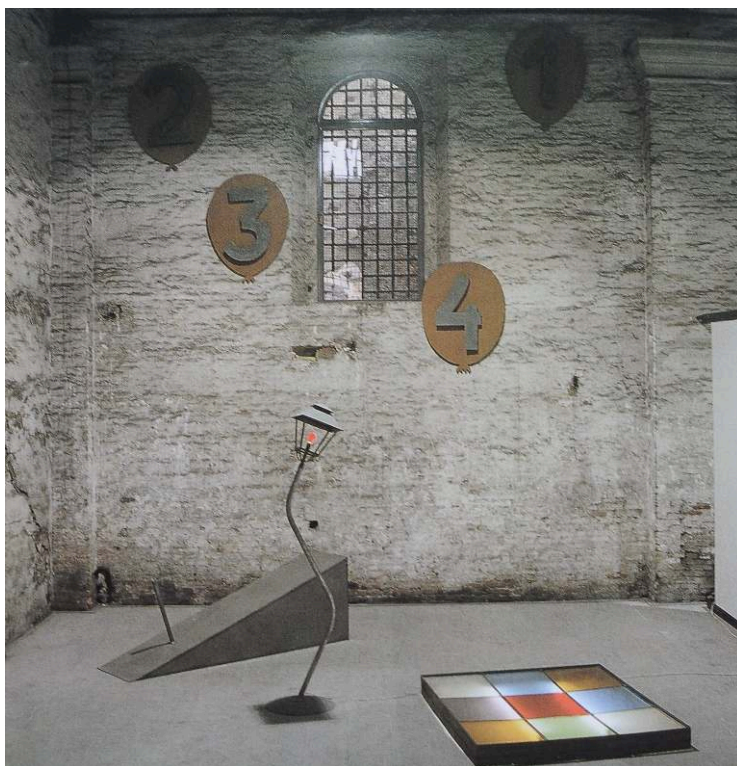


Fig. 5 : Vue de l'installation de Martin Kippenberger à la Biennale de Venise, section Aperto, 1988 (dans la partie supérieure : *Das Ende der Avantgarde*, 1988, bois et métal).

© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne.

- 20 En 1989, Kippenberger édite un livre d'artiste titré *Das Ende der Avantgarde* (fig. 6), orthographiant mal le terme allemand *Avantgarde*³⁹. Tiré à trente exemplaires, il s'agit d'un livre accordéon composé de six parties sérigraphiées : dessins, textes et collages inscrits dans des formes de ballons de baudruche. Le tout est recouvert d'un film en plastique sur lequel sont imprimés les numéros de 0 à 180 en couleur, rendant chaque exemplaire unique. Dans l'un des ballons, on peut lire en anglais et en allemand un poème de Werner Büttner intitulé « New York, von der Bronx aus gesehen ». Dans un autre, on retrouve un autoportrait lithographié de Kippenberger, accoudé à une table, le regard perdu en direction du sol (fig. 7). Dans un troisième ballon, il pleut. La fin de l'avant-garde a des allures de kermesse triste.

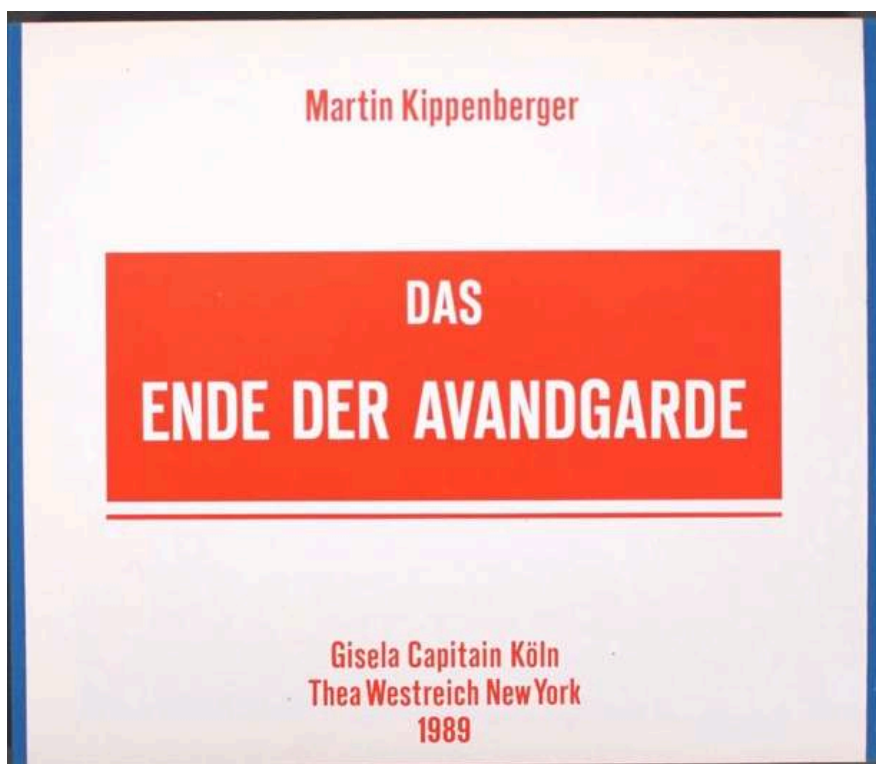


Fig. 6 : Couverture de Martin Kippenberger, *Das Ende der Avantgarde*, Cologne/New York, Gisela Capitain/Thea Westreich, 1989.

© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne.

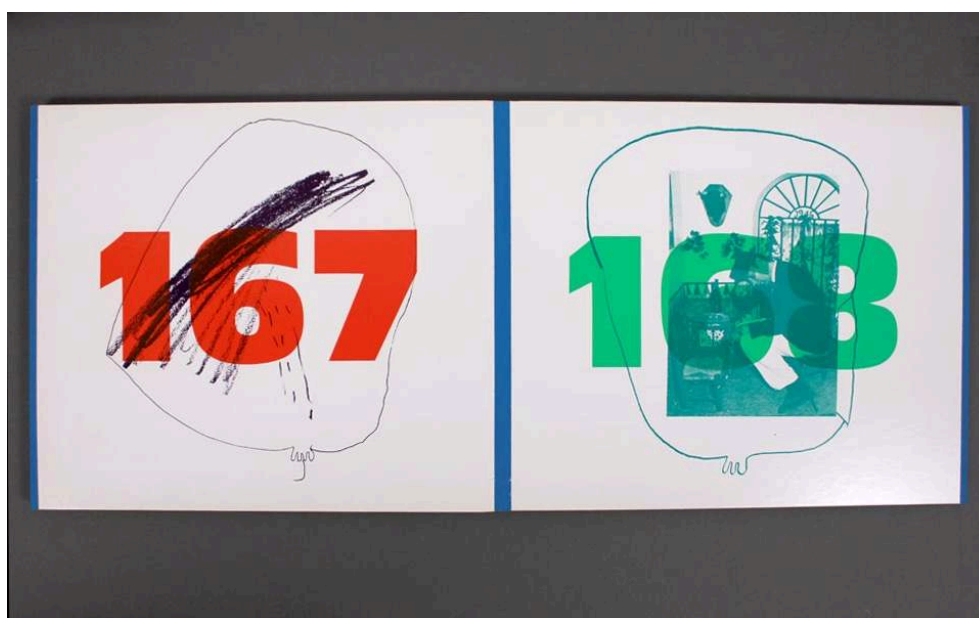


Fig. 7 : Martin Kippenberger, *Das Ende der Avantgarde*, 1989, Cologne/New York, Gisela Capitain/Thea Westreich, p. 5-6.

© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne.

- 21 Les ballons de baudruche, encore fièrement gonflés et rebondis à Venise dans *Das Ende der Avantgarde*, commencent ici à se dégonfler. Leurs contours sont flasques. À moins qu'ils n'aient subi la même métamorphose que le lampadaire de Venise et soient devenus des « ballons pour ivrogne » ? La faute d'orthographe qui écorche le titre de

l'œuvre n'est pas même un geste provocateur ou vindicatif, une volonté d'infantiliser l'avant-garde, de la réduire à une sorte de balbutiement, de pré-langage, comme l'ensemble de ce livre d'artiste pourrait inciter à le penser. Cette graphie erronée est simplement due à une erreur de typographie lors de la première impression, erreur dont Kippenberger s'amusa et qu'il décida de conserver dans son livre⁴⁰. Mal orthographier l'expression par inadvertance devient un signe de plus de la faillite des avant-gardes et surtout du peu de cas que l'on en fait désormais. Kippenberger n'est pas dans une logique offensive, dénonciatrice, polémique ; il se satisfait du constat d'après lequel l'avant-garde n'est plus, depuis longtemps sans doute, qu'une baudruche⁴¹. Et l'artiste semble s'en moquer comme de sa première chemise. Ce qui ne l'empêche pas, tant s'en faut, de continuer à créer. Le coup de grâce est négligemment donné, la même année 1989, par un multiple intitulé *Das Ende des Alphabets* [La fin de l'alphabet] (fig. 8). L'œuvre est d'un littéralisme trivial : comme le titre l'indique, il s'agit des trois dernières lettres de l'alphabet, un X gonflable en caoutchouc, un Y en contreplaqué et un Z en liège. Les trois lettres sont présentées à côté de la caisse en bois qui les contenait (80 × 80 × 30 cm). L'œuvre n'est pas dénuée du ludisme qui caractérisait le livre accordéon *Das Ende der Avantgarde* : la caisse contient la pompe à vélo, qui permet à l'acheteur de gonfler lui-même son X. Du vide, encore une fois. La fin de l'alphabet en kit, « montable » et démontable, voilà ce qu'a inspiré à Kippenberger la fin de l'avant-garde. *Das Ende der Avantgarde*, *Das Ende der Avantgarde*, *Das Ende des Alphabets* : ces blagues en série, en cascade, disent l'inanité des positions militantes et des croyances dont s'abreuve la partie du monde de l'art qui n'a pas fait le deuil des utopies avant-gardistes.



Fig. 8 : Martin Kippenberger, *Das Ende des Alphabets*, 1989, caoutchouc, contreplaqué, liège, pompe à vélo et caisse, Emilio Alvarez Edition, édition de 7 + 3 EA.

© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne (Photo : Morgan Labar).

- 22 Le serpent s'est mordu la queue. Inflation, saturation et circularité font partie d'un arsenal satirique ambigu dans lequel la blague est préférée à la polémique, et où la bêtise règne. Pour dire l'absurdité de la situation, les artistes choisissent des schémas qui minent le sens et évacuent toute possibilité de discours univoque. Kippenberger y

avait habitué le public ; Présence Panchounette y vient à la fin de sa carrière, peu avant que le groupe ne décide sa propre dissolution. Le seul multiple produit par Présence Panchounette date de la même année 1988, à l'occasion d'une exposition au Centre national des arts plastiques, à Paris. Il s'agit d'une boîte rose contenant six images – des vues d'installations de leurs précédentes expositions – et vingt cubes en bois, dont chacune des faces est recouverte d'un fragment d'une des six photographies en question : un casse-tête constitué de six puzzles, autant qu'un cube à faces. Présence Panchounette en vient donc, dans une de ses dernières œuvres, à la forme du jeu. Un jeu qui résume bien leur position : en reprenant des images qui se voulaient des satires acerbes du monde de l'art et de l'avant-garde, en les fragmentant et en les désarticulant, ils troquent l'invective et la provocation pour une nonchalance qui leur était jusqu'alors inconnue – et les rapproche étrangement de Kippenberger.

- 23 La satire ne fait pas bon ménage avec le n'importe quoi, quelle que soit sa dimension critique. Si critique il y a, c'est dans la mise en crise des croyances en ce que le terme même d'art charrie avec lui. Choissant la bêtise comme mode opératoire, ces artistes développent une modalité blagueuse, désabusée et blasée de la satire, puisque la cible n'est plus clairement identifiable, qu'il n'y a plus d'invective, qu'il ne reste plus qu'à jouer, rigoler et faire l'imbécile. À la fin des années 1980 l'avant-garde ne semble plus donner matière qu'à des jouets pour enfant.

Conclusion

- 24 Dernier recours lorsque la satire de l'art est digérée par le monde de l'art qu'elle entendait railler, la blague bête est une forme de politique du désespoir qui permet peut-être paradoxalement la charge satirique la plus puissante : devant une situation qui les dépasse, les assimile ou les phagocyte, certains artistes choisissent d'exposer l'absurdité sans commentaire, avec lourdeur et insistance. Tout en étant moins vindicative, la démonstration est plus radicale : exposer la vacuité⁴². Bête comme un truisme, une lapalissade, une tautologie. Le développement simultané de telles pratiques chez des artistes aussi différents – mais aussi visibles – que Présence Panchounette et Kippenberger, entre 1987 et 1990, méritait ainsi d'être souligné. Par un jeu de miroir, les deux stratégies du vide s'éclairent et se répondent. Présence Panchounette nous montre à quel point la satire de Kippenberger, si d'aventure il s'agit encore de satire, est désinvolte et blasée. Kippenberger, en retour, nous aide à mieux saisir le glissement qui s'est opéré dans la pratique des Panchounette : de la « raillerie sérieuse⁴³ », qui aigüise l'esprit, à une forme de satire bêtifiante et bêtifiée, qui nous situe entre humour des Romantiques allemands et cour de récréation.
- 25 Dix ans après les propositions qui viennent d'être analysées, l'artiste suisse Thomas Hirschhorn, coutumier lui aussi du bricolage et des matériaux à bas coût – carton, papier d'aluminium et pneus de voiture –, explicite ce choix de la bêtise dans une interview pour le magazine *Art Press* : elle serait, selon lui, la seule réponse à un système plus bête encore, mais trop puissant, phagocytant et digérant tout ce qui tente de l'ébranler, le capitalisme tardif, ultralibéral, duquel participe pleinement le monde de l'art contemporain⁴⁴. La bêtise radicale, parce qu'il ne sert plus à rien de discuter⁴⁵. L'artiste déclare ainsi :

Comment peut-on lutter aujourd'hui ? Grâce à la bêtise ! Nous ne serons jamais plus malins que le capital. C'est futile. Je ne veux être ni intelligent, ni habile, je m'efforce d'être bête⁴⁶.

- 26 Le prix à payer pour cet engagement radical, ce sera l'abandon de ce que la satire avait offert à la génération des années 1980 : la blague bête.

NOTES

1. « Son arme véritable est l'inflation », écrit en 1989 l'artiste et critique Jutta Koether (Jutta Koether, « Comprendre Kippenberger », dans *Martin Kippenberger. En cas de réclamation les sentiments vous seront remboursés*, cat. exp. (Genève, Halle Sud, 24 septembre – 29 octobre 1989), Genève, Halle Sud, 1989, n. p.). Voir également Isabelle Graw, « Der Komplex Kippenberger », *Texte zur Kunst*, 7/26 : *Alte Schule*, juin 1997, p. 45-74.
2. Ces polarités sont empruntées à Gérard Genette dans le chapitre « Morts de rire » de *Figures V*, Paris, Seuil, 2002. Elles recourent, peu ou prou, celles que proposaient le critique René Jasinski distinguant rire satirique et rire euphorique dans son étude canonique sur *Le Misanthrope* (René Jasinski, *Molière*, Paris, Hatier (« Connaissance des Lettres »), 1970).
3. Cf. en particulier l'analyse de la situation en Allemagne de l'Ouest dans les années 1980 que fait Gregory H. Williams au début de son ouvrage *Permission to Laugh: Humor and Politics in Contemporary German Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012, p. 2.
4. Expression employée par Dominique Castéran en 1986 (Dominique Castéran, « Une aberration raisonnée », dans *Présence Panchounette. Œuvres choisies*, t.I, Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées/Calais, musée des Beaux-Arts, 1986, p.16-22, repris dans le catalogue de l'exposition du collectif à Bordeaux en 2008, Charlotte Laubard (dir.), *Présence Panchounette*, cat. exp. (Bordeaux, CAPC, 14 juin – 31 août 2008), Bordeaux, CAPC/Dijon, Les Presses du réel, 2011, p.147-157, ici p.149). Comme on le verra, si les deux expressions se rapportent respectivement à Kippenberger et à *Présence Panchounette*, elles pourraient très bien être interverties.
5. Sur ces aspects de la satire, on pourra se reporter à l'introduction du volume collectif dirigé par Bernd Renner, *La Satire dans tous ses états. Le « mélange satyrique » à la Renaissance française*, Genève, Droz, 2009, ainsi qu'à Pascal Debailly, « Plaidoyer pour la satirologie », *XVII^e siècle*, 205, 1999, p. 765-774. Voir également la notice « satire » dans Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Marian Hobson, Paris, Droz, 2013, ainsi que l'article de Stéphane Lojkine, « Discours du maître, image du bouffon, dispositif du dialogue : *Le Neveu de Rameau* », dans Philippe Ortel (dir.), *Discours, Image, Dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2008.
6. La réponse ironique de Kippenberger à cet état de fait et à l'article de journal qui avait alimenté la polémique (Wolfgang Max Faust, « Der Künstler als exemplarischer Alkoholiker » [L'artiste en alcoolique exemplaire], *Wolkenkratzer Art Journal*, 3, 1989, p. 20) fut une sculpture dans laquelle il se mit en scène « au coin », comme un écolier turbulent.
7. Lettre de Frédéric Roux à Benoît Porcher, directeur de la galerie Sémiose à Paris, à l'occasion de l'exposition *Présence Panchounette Photographies*, en 2014. Le texte est reproduit sur le blog de Frédéric Roux : « Permanence Panchounette », 2014, [en ligne] URL : red-dog.pagesperso-orange.fr/pp-permanence.html.

8. « Par exemple, les cartons d'invitation avec ma propre image : ils constituent aujourd'hui mon œuvre gravé. Ceux qui ont conservé tous ces cartons possèdent aujourd'hui tout l'œuvre graphique de Kippenberger. » Martin Kippenberger, « Interview par Daniel Baumann », dans *Kippenberger sans peine*, cat. exp. (Genève, Mamco, 30 janvier – 25 mai 1997), Genève, Mamco, 1997, p. 9.
9. « Présence Panchounette était de Bordeaux comme Dada est de Zurich. » Tilman Osterwold et Uta Nusser (dir.), *Présence Panchounette*, cat. exp. (Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 9 juillet – 16 août 1987), Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1987, n. p. On notera l'emploi de l'imparfait pour les contemporains et celui du présent (de vérité générale ?) pour Dada, comme si Présence Panchounette était bien conscient des limites de son inscription dans l'Histoire.
10. Quatrième de couverture d'un opusculé intitulé *Présence Panchounette fait de la littérature*, paru en 1989 à l'occasion de l'exposition *L'Ordre total* à La Criée, à Rennes. Le sigle OPA (offre publique d'achat) désigne dans le vocabulaire financier une tentative souvent hostile de rachat d'une entreprise par une autre. Le terme est passé dans le vocabulaire courant pour signifier une prise de possession forcée mais régulière sur le plan légal.
11. *Art Press*, 145, 1990.
12. « Tout le monde sait que je suis celui qui a dominé les années 1980. C'est la même chose que Polke. Tout le monde sait qu'il était l'homme des années 1970 » [*Although, by now, everybody knows I am the one who covered the eighties. It's the same as with Polke. Everybody knew that he was the man of the seventies*], explique-t-il dans une interview par Jutta Koether, « One has to be able to take it! Interview with Martin Kippenberger, November 1990–May 1991 », dans *Martin Kippenberger. I Had A Vision*, cat. exp. (San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 13 juin – 25 août 1991), San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1991, p. 19. Traduction de l'auteur.
13. La plupart des *Peter Sculptures* ont ainsi été réalisées par Michael Krebber, assistant de Kippenberger à l'époque.
14. Peter est un nom tellement commun qu'il en serait venu à désigner, pour Kippenberger, l'absence de contenu, la généricité elle-même. Peter « était un terme utilisé par Kippenberger pour se référer à des personnes ou des choses "qui étaient en quelque sorte génériques, non-complexes, que l'on pouvait réduire à un seul attribut ou à une seule fonction" ». Ann Goldstein (dir.), *Martin Kippenberger. The Problem Perspective*, cat. exp. (Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 21 septembre 2008 – 5 janvier 2009), Cambridge/Londres, MIT Press, 2008, p. 86. Traduction de l'auteur.
15. « SCULPTURE is so abundant in New York art galleries these days that it may well qualify as the season's dominant art form. Nowhere is it more plentiful than at Metro Pictures in SoHo, where Martin Kippenberger's exhibition threatens to spill out onto the street. » [« La sculpture est si abondante dans les galeries new-yorkaises de nos jours qu'elle pourrait bien se qualifier comme la forme d'art dominante de la saison. Elle n'est nulle part ailleurs si présente qu'à Metro Pictures, à SoHo, où l'exposition de Martin Kippenberger menace de se répandre dans la rue. »] Roberta Smith, « Art: Martin Kippenberger Sculptures », *The New York Times*, 20 novembre 1987, [en ligne] URL : nytimes.com/1987/11/20/art/s/art-martin-kippenberger-sculptures.html.
16. Castéran 1986, cité n. 4, p. 151.
17. Présence Panchounette, *Chroniques de l'art vivant*, 46 bis, numéro pirate : *Spécial censure*, février 1974 (6 pages, n. p.).
18. Présence Panchounette avait adressé en 1972 un questionnaire à « un certain nombre d'artistes d'avant-garde », revendiquant une certaine parenté avec les questionnaires de *Salut les copains* et se voulant « une critique des questionnaires habituels, dont le prototype reste celui publié par *L'Art vivant* n° 35 du fait de Hans Haacke dont les conclusions étaient que le public d'une exposition d'avant-garde se situait plus à gauche que l'ensemble de la population (banalité ? satisfecit ?) ». *Ibid.*, n. p.

19. Joseph Mouton, « Dialectique de la bouffonnerie », dans *id.* et Présence Panchounette, *Présence Panchounette. L'Ordre total*, cat. exp. (Rennes, La Criée, 1^{er} juillet – 23 septembre 1989 ; Saint-Fons, Centre d'arts plastiques, 30 septembre – 4 novembre 1989), Rennes/Saint-Fons, La Criée/Centre d'arts plastiques, 1989, p. 1-9, ici p. 3.
20. En argot bordelais, « chounette » désigne le sexe féminin. Sur l'esthétique « chounette » et ses rapports avec le kitsch, voir Jacques Soulillou, *Production symbolique, reconnaissance symbolique* (1978), republié dans Laubard 2011, cité n. 4, p. 101-103.
21. Fabien Danesi, « Les pieds dans le tapis. Présence Panchounette et le ridicule de la modernité », dans Laubard 2011, cité n. 4, p. 203.
22. Ces questions ainsi que les relations de Présence Panchounette aux théories situationnistes ont été étudiées par Fabien Danesi dans l'article précédemment cité ainsi que dans « Présence Panchounette : l'impossible avant-garde », *Archives et documents situationnistes*, 2, automne 2002, p. 57-79.
23. Pour une reproduction de la *Vénus de mille eaux*, voir Catherine Charpin, « L'avant-garde est incohérente » [*Aleph*, 7 : *Artguments*, juin 2001], *Caricatures&Caricature*, 11 janvier 2008, [en ligne] URL : caricaturesetcaricature.com/article-18304554.html.
24. Jules Lévy, « L'incohérence, son origine, son histoire, son avenir », *Le Courrier français*, 12 mars 1885, reproduit dans Catherine Charpin, *Les Arts incohérents*, Paris, Syros, 1990, p. 109-110.
25. Daniel Grojnowski, « Une avant-garde sans avancée. Les "Arts incohérents", 1882-1889 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40 : *Sociologie de l'œil*, novembre 1981, p. 73-86.
26. *Le Chat-noir*, 30 octobre 1886, cité dans *ibid.*, p. 83.
27. Cité dans *ibid.*, p. 82.
28. La portée satirique dépend à l'évidence du contexte de réception, quelles qu'aient été les intentions des auteurs. Nous ne pouvons faire autrement que lire les incohérents depuis un point de vue hérité du xx^e siècle, pour reprendre le titre d'un article de Denys Riout sur la question (« L'incohérence, vue du xx^e siècle », dans *Retour d'y voir*, Genève, Mamco, 2010, p. 117-129).
29. Cependant, comme le rappelle Bertrand Tillier, les incohérents s'inscrivent dans la filiation des salons caricaturaux et donc de la satire de l'art. Mais l'incohérence hérite aussi directement des pratiques potaches d'ateliers du xix^e siècle, ce qui conduit Tillier à parler d'un « contre-Salon parodique et burlesque servant d'exutoire et de défouloir face aux institutions artistiques du moment dénoncées comme des mascarades » (Bertrand Tillier, « Les Incohérents, vus du xix^e siècle », dans *Retour d'y voir*, Genève, Mamco, 2010, p. 105-116, ici p. 110). Pas de satire, donc, mais plutôt une logique carnavalesque. Il note d'ailleurs à juste titre que la fin de l'incohérence survient en 1893, lorsque la satire graphique a pris le dessus et conclut sur la blague et le vide au xix^e siècle : « les Incohérents furent donc les héritiers de la culture de la blague telle qu'elle s'est établie et diffusée durant les décennies 1830 à 1860 » (p. 111). À ce sujet, voir aussi l'article de Nathalie Preiss, « De "pouff" à "pschitt" ! De la blague et de la caricature politique sous la monarchie de Juillet et après... », *Romantisme*, 116 : *Blague et supercherries littéraires*, 2002, p. 5-17.
30. Cf. Grojnowski 1981, cité n. 25.
31. Riout 2010, cité n. 28, p. 127.
32. *Ibid.*
33. Présence Panchounette, *L'avant-garde a bientôt 100 ans*, Paris, galerie de Paris, 1990, p. 19.
34. Formule attribuée à Georges Bataille par Présence Panchounette dans le *Manifeste Panchounette* de 1969 (reproduit dans Présence Panchounette, *Œuvres choisies*, I, Toulouse/Calais, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées/musée des Beaux-Arts, 1986, p. 56).
35. *Ibid.*
36. Beuys était une cible privilégiée, « *full of avant-garde clichés* » selon le mot d'Albert Oehlen (Albert Oehlen et Thomas Groetz, « "Pop, Irony and Seriousness": Albert Oehlen in Conversation with Thomas Groetz about Martin Kippenberger », dans Thomas Groetz et Roberto Ohrt (dir.),

Kippenberger, *Pinturas = Paintings = Gemälde*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2004, p. 67-72, ici p. 67).

37. Sur ces œuvres, voir notamment ce qu'écrit Jutta Koether dans *id.* et Martin Kippenberger, *En cas de réclamation les sentiments vous seront remboursés*, cat. exp. (Genève, Halle Sud, 24 septembre – 29 octobre 1989), Genève, Halle Sud, 1989.

38. *Wir haben Grund zu der Annahme, dass alle Avantgardisten im Kopfrechnen schwach, in Religion dagegen sehr gut hatten*, exposition de Werner Büttner au Oldenburger Kunstverein, à Oldenburg (Allemagne), en 1987. Cette phrase, reprise dans le catalogue de l'exposition de 1995 (Katharina Hegewisch et Pae White (dir.), *Das Ende der Avantgarde. Kunst als Dienstleistung*, cat. exp. (Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 13 juin – 13 août 1995), Düsseldorf, Richter, 1995, p. 82), fut par ailleurs mise en exergue par Hanno Ehrlicher au début de son article « Von der Utopie zur Organisation des Scheiterns. Manifestationen der Kunst nach dem Ende der Avantgarde » (dans Leander Kaiser et Michael Ley (dir.), *Von der Romantik zur ästhetischen Religion*, Munich, Wilhelm Fink, 2004, p. 163-186, ici p. 163).

39. Martin Kippenberger, *Das Ende der Avandgarde*, Cologne/New York, Gisela Capitain/Thea Westreich, 1989. Édition de 24 + 6 exemplaires.

40. Uwe Koch, *Annotated Catalogue Raisonné of the Books by Martin Kippenberger*, Cologne, Walter König, 2002, p. 196.

41. Cette lecture est nuancée par l'historien de l'art allemand Hanno Ehrlicher, qui montre que, si le scepticisme de la génération de Kippenberger à l'égard des utopies de l'avant-garde n'est plus à établir, on peut néanmoins déceler chez l'artiste un certain nombre d'influences « avant-gardistes » qui ne sauraient se résumer à de la citation « postmoderne ». La troisième partie de son article précédemment cité (Ehrlicher 2004, cité n. 38) est ainsi intitulée : « La fin en suspens. Martin Kippenberger, exemple d'une paradoxale avant-garde après l'avant-garde » (« Ende offen. Martin Kippenberger als Beispiel einer paradoxalen Avantgarder nach der Avantgarde », p. 176, traduction de l'auteur). Ehrlicher y analyse le rapport de Kippenberger à la tradition du manifeste (p. 180) et à la peinture futuriste (p. 181-182).

42. L'évolution d'une poire charnue à une poire vide pour représenter le roi Louis-Philippe dans les caricatures des années 1830 constitue sans doute le précédent historique le plus riche pour penser cette stratégie du vide. Cf. Ségolène Le Men, « Calligraphie, calligramme, caricature », *Langages*, 19/75 : *Lettres et icônes*, 1984, p. 83-101.

43. Expression de Gérard Genette pour qualifier la satire *ad hominem*. Genette 2002, cité n. 2, p. 214.

44. Alison Gingeras, « Thomas Hirschhorn, grâce à la bêtise ! », *Art Press*, 239, octobre 1998, p. 19-25.

45. Sur l'impossibilité d'une critique artistique efficace dans le monde capitaliste occidental contemporain, voir Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

46. Gingeras 1998, cité n. 44, p. 22.

INDEX

Index chronologique : époque contemporaine, XIXe siècle, XXe siècle

Thèmes : caricature, satire, incohérents, Présence Panchounette, Martin Kippenberger, blague

Mots-clés : caricature, satire, incohérents, Présence Panchounette, Martin Kippenberger, blague, avant-garde, fin de l'avant-garde

Index géographique : France, Bordeaux, Paris, Cologne

AUTEUR

MORGAN LABAR

université Paris I – Panthéon-Sorbonne

Espaces du satirique

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 » Brandoin, *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.

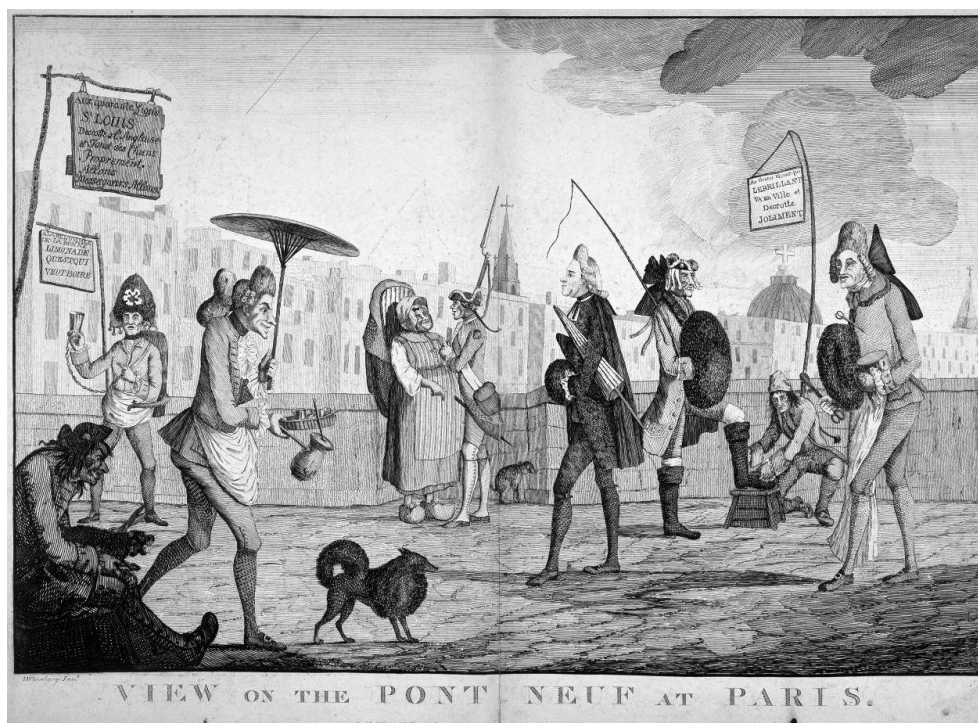


Fig. 2 : Henry Bunbury, *View on the Pont Neuf at Paris*, 1771, eau-forte, 468 × 618 mm, Londres, The British Museum.

© 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 *caricatura*⁸ ».
- 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 délasserment 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 londonniennes : 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: MDCCLXXI, 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

Mallarmé dans *Les Hommes d'aujourd'hui* ou les paradoxes d'un faune au panthéon satirique (1887)

Bertrand Tillier

- 1 En 1887 paraît la 296^e livraison des *Hommes d'aujourd'hui* consacrée à Stéphane Mallarmé. Comme à l'accoutumée, dans cette publication plus ou moins hebdomadaire, qu'on peut apparenter aux petites revues satiriques comme il y en eut tant à Paris à la fin du XIX^e siècle, la première page comporte un portrait-charge (fig. 1), que complète, dans les trois pages suivantes, une biographie revendiquée comme anecdotique, conclue par une brève bibliographie. C'est donc à la conjonction paradoxale de l'image satirique et du texte biographique que les animateurs des *Hommes d'aujourd'hui* ont imaginé pouvoir cristalliser le portrait de personnalités des lettres, des arts et du spectacle qui, ainsi rassemblées, constituent un panthéon de papier. La livraison dédiée à Mallarmé – avec une image de Manuel Luque et une notice de Paul Verlaine – est suffisamment documentée pour que l'histoire puisse en être établie et que, de la sorte, sa place en soit restituée et la singularité de ce portrait démontrée, non seulement au sein de cette série, mais aussi dans la vie du poète. En effet, Mallarmé, qui a toujours veillé à ce que son image fût rare et choisie¹, a entretenu un rapport ambigu avec cette livraison satirique des *Hommes d'aujourd'hui*, entre portrait-charge et « portrait en phrases² ».

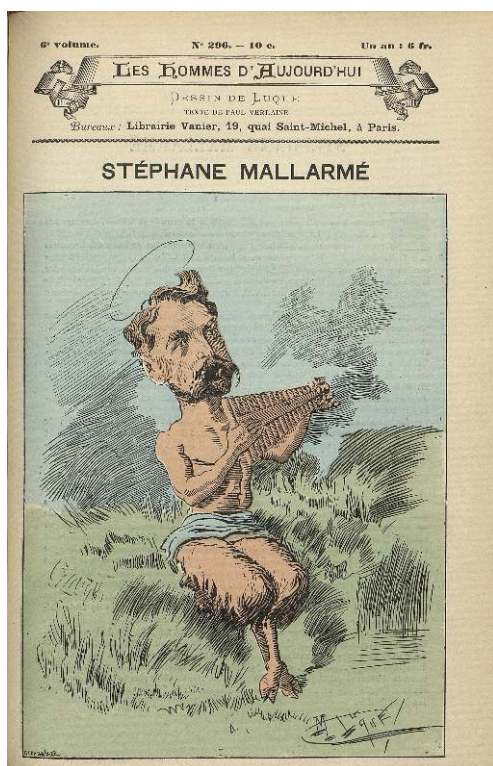


Fig. 1 : Luque, Stéphane Mallarmé, en couverture des *Hommes d'aujourd'hui*, 6/296, 1887.

© Ville de Paris / Bibliothèque Forney.

*

- 2 Début mai 1886, Mallarmé écrit à Léon Vanier, l'éditeur des *Hommes d'aujourd'hui*, qui est alors aussi le sien :

J'attends de pied ferme le dessinateur de charges, que je ne connais pas ; mais est-ce un artiste. Vous savez que j'abominerais un portrait qui manquât de *griffe* comme les derniers, la notice de Verlaine surtout étant si exquise et faite haut la main ! Mais j'aimerais mieux me passer de toute image que d'en avoir une qui ne fût pas très-bien³.

- 3 Ces quelques lignes sont éclairantes pour l'approche des conditions d'élaboration de cette livraison et de l'ambition que lui assignent Mallarmé et Vanier. Il faut d'abord souligner que, si la présentation biographique due à Verlaine convient tant à Mallarmé, c'est parce qu'au-delà de leurs liens et de leur communauté d'esprit, le premier a repris presque littéralement dans son texte les éléments qu'il avait sollicités du second⁴, au point qu'on peut dire que « la notice de Verlaine » est, en première main, un texte original de Mallarmé. En conclusion de la lettre où il lui délivrait des éléments biographiques et des anecdotes destinés aux *Hommes d'aujourd'hui*, Mallarmé précisait les conditions dans lesquelles Verlaine devait les appréhender et, sans doute aussi, les réemployer :

Au revoir, cher ami. Vous lirez tout ceci, noté au crayon pour laisser l'air d'une de ces bonnes conversations d'amis à l'écart et sans éclat de voix, vous le parcourrez [sic] du bout des regards et y trouverez, disséminés, les quelques détails biographiques à choisir qu'on a besoin d'avoir quelque part vus véridiques⁵.

- 4 En ce qui concerne l'image, Mallarmé se montre aussi très attentif et même exigeant vis-à-vis de Vanier. Il semble qu'il ait bien perçu la part de stratégie promotionnelle attachée à cette effigie de soi, hésitant entre « charge » et « portrait » et servant les

intérêts commerciaux de son éditeur autant que les siens, tandis qu'ils élaborent ensemble une réédition de *L'Après-midi d'un faune*, qui doit paraître plus ou moins simultanément. Pour autant, Mallarmé se méfie de Vanier – dans la lettre du 7 mai 1886, à la suite de ses remarques sur son portrait pour *Les Hommes d'aujourd'hui*, il ne lui cache pas son irritation quant aux épreuves de la réédition du *Faune*, dont il craint qu'elle ne soit « qu'une contrefaçon bâtarde et économique⁶ » de l'édition originale. Ainsi, le poète n'est pas disposé à accepter n'importe quel portrait et il se montre très circonspect face aux portraits-charges des précédentes livraisons, notamment ceux par Émile Cohl et Coll-Toc, qui comptent alors parmi les deux dessinateurs les plus assidus de la série.

- 5 Probablement pour donner satisfaction à Mallarmé, Vanier suggère que son portrait soit exécuté par un peintre genevois très actif à Paris comme illustrateur et caricaturiste, David Estoppey (1862-1952), proche de Verlaine pour lequel il a notamment dessiné un portrait mortuaire de sa mère en 1886⁷. Quelques lettres, datant des mois de juin et juillet 1886, éclairent le projet, dans le suivi duquel l'écrivain s'est beaucoup investi. Mallarmé invite ainsi Estoppey, qui semble avoir fréquenté ses Mardis de la rue de Rome :

Notre ami Vanier a dû vous expliquer ma méprise quand il me proposa, pour cette charge des *Hommes d'aujourd'hui*, votre nom très-bas chuchoté par un ami quand vous me fîtes l'honneur de venir à la maison. Mais puisque c'était de vous qu'il s'agissait, je jubile et vous demande de venir une de ces après-midis, celle que vous voudrez bien m'indiquer, faire ce croquis et fumer quelques cigarettes⁸.

- 6 Vanier avertit Mallarmé qu'il « conna[ît] peu ce dessinateur [qui] n'a jamais rien fait pour [lui] dans *Les Hommes d'aujourd'hui*⁹ » ; on peut donc aisément avancer que Mallarmé est à l'origine de cette idée. Il fut peut-être appuyé par Verlaine car, en 1888, Estoppey exécutera son portrait, destiné à figurer en frontispice du livre que lui consacre Charles Morice, publié par Vanier¹⁰. À l'évidence, Mallarmé cherche un dessinateur en dehors de l'équipe des collaborateurs habituels des *Hommes d'aujourd'hui*, comme le confirme une lettre qu'il reçut du journaliste et romancier Camille de Sainte-Croix, proche des Zutistes, habitué du Chat Noir de Rodolphe Salis, collaborateur de la revue éponyme et rédacteur en chef du *Mirliton* d'Aristide Bruant :

Willette craint de ne pas très bien réussir une charge. Néanmoins il essaiera avec le plus grand plaisir. Si vous voulez me prévenir du jour où nous pourrions aller le voir ensemble (et de l'heure) en me fixant un rendez-vous, nous pérégrinerions de compagnie vers la rue Rochecrouart où demeure Willette¹¹.

- 7 Le projet n'a pas connu de suite, sans qu'on sache pourquoi. Très accaparé par le désir de fonder son propre journal, *Le Pierrot* (1888-1891), Adolphe Willette¹² multiplie alors les promesses de collaboration dans l'espoir de se financer ; peut-être s'est-il révélé trop gourmand, faisant ainsi capoter l'affaire ? À moins que la dégradation contemporaine des relations montmartroises de Willette et Sainte-Croix n'ait compliqué le projet jusqu'à le compromettre¹³ ?
- 8 Il semble que Mallarmé se soit montré assez attaché à la perspective de son portrait-charge par Willette, comme le révèle une autre lettre à Vanier, auprès duquel il se montre insistant :

Peut-être y aurait-il lieu de répondre à la proposition que je vous fis, il y a quelques jours, d'un dessin d'art, fait pour rien¹⁴, en cas que vous songiez à ma présence parmi *Les Hommes d'Aujourd'hui*. Je ne saurais faire attendre plus longtemps les

personnes qui se sont obligeamment entremises auprès de M. Willette, ni tarder à remercier cet artiste de beaucoup de gracieuseté¹⁵.

- 9 Après cette lettre de la mi-juillet 1886, la correspondance de Mallarmé ne mentionne plus le sujet du portrait pour *Les Hommes d'aujourd'hui*, jusqu'en février 1887, avec un nouveau courrier du poète à l'éditeur, dont le ton cassant et procédurier montre combien il est soucieux de son effigie destinée à publication :

J'ai l'honneur de porter à votre connaissance que je m'oppose à la publication dans les *Hommes d'Aujourd'hui*, d'aucun portrait de moi, qui ne m'ait été soumis au préalable et n'ait obtenu mon autorisation. Je viens de consulter à ce sujet un avocat, qui m'a éclairé sur mes droits ; et préfère à user de rigueur après coup vous avertir dès maintenant¹⁶.

- 10 Entre les lignes, on comprend que Vanier a passé commande d'un portrait-charge de Mallarmé sans consulter ce dernier, qui n'a pas pu choisir le dessinateur, ni poser pour lui, et que l'image ne lui a pas été soumise pour approbation. Il s'agit d'une représentation en faune à la flûte de Pan exécutée par le caricaturiste d'origine espagnole Manuel Luque (1854-1924), définitivement installé en France depuis 1881. Luque a déjà dessiné pour *Les Hommes d'aujourd'hui* en 1882 (n° 173, consacré à Henri de Lapommeraye) et Vanier semble avoir renoué avec lui fin 1886, depuis la livraison n° 291 (dédiée à Josephin Souly). Il lui confiera plus de cinquante portraits-charges pour la série, ainsi que les portraits-vignettes de la réédition en 1888 des *Poètes maudits* de Verlaine¹⁷, où Mallarmé figure en bonne place, dans une composition partiellement démarquée des *Hommes d'aujourd'hui*. La teneur juridique de la remarque de Mallarmé est infondée, car depuis la grande loi libérale de juillet 1881, la liberté d'expression s'est largement étendue et le régime des autorisations préalables, en vigueur sous le Second Empire et aux débuts de la Troisième République, a été abrogé. Mais on voit combien les mentalités sont demeurées attachées à cette pratique, dont les caricaturistes et plus particulièrement André Gill avaient fait une tribune politique et un jeu satirique, avec la complicité de leurs illustres modèles qui, en légende autographe de l'image, accréditaient leurs traits déformés et leurs visages grimaçants, pour revendiquer la liberté d'expression à travers le droit à la caricature¹⁸ : « Si je refusais à *La Lune* l'autorisation que la loi l'oblige de demander, je contredirais tout mon passé, car ce serait admettre la censure¹⁹ », écrivait ainsi Émile de Girardin, en contrebas de son portrait-charge.
- 11 Alors que cette législation n'a plus cours depuis la promulgation de la grande loi de libéralisation de l'expression publique de 1881, Mallarmé voudrait en quelque sorte en maintenir la coutume, contre ce qu'il considère comme « un portrait sot » publié par Vanier « sans [s]on consentement²⁰ ». Deux questions se posent alors quant à la signification de ces précautions de Mallarmé face à son portrait-charge en faune, exécuté par Manuel Luque. Exerce-t-il là ce qu'on appellerait aujourd'hui son droit à l'image, face à une charge vaguement irrévérencieuse qui l'hybride en faune et lui auréole la tête ? Et, puisqu'il n'est pas apparu comme hostile au principe même de l'image satirique, est-ce l'invention iconographique ou formelle du dessin qui lui paraît médiocre ? On n'en saura pas davantage par la *Correspondance* du poète, qui demeure muette après 1887 et la parution de la livraison des *Hommes d'aujourd'hui*.

*

- 12 Il est probable que Mallarmé ait confronté cette livraison des *Hommes d'aujourd'hui* à sa propre pratique, telle qu'elle se dessine dans les portraits qu'il écrit dans les années 1880-1890 – ceux de Théodore de Banville, Laurent Tailhade, Villiers de l'Isle-Adam,

Arthur Rimbaud ou Edgar Allan Poe –, réunis sous le titre « Quelques médaillons et portraits en pied » au sein des *Divagations*²¹. Mallarmé y refuse le « biographisme²² », rejetant les anecdotes et supprimant les indications personnelles relatives à « l'homme » au sens le plus individuel du terme. À la vie en tant que récit biographique, Mallarmé préfère la recomposition d'une évocation symbolique qui marque son aspiration à l'abstraction et qui se veut « un portrait à partir de l'œuvre²³ », comme l'a montré Hélène Dufour. En 1888, il en donnera d'ailleurs le conseil à Albert Mockel, qui lui avait demandé « quelques détails de [sa] vie et de [lui]-même que ne peuvent contenir les vers²⁴ », pour écrire sa notice dans *Caprice-Revue*, en regard d'une photographie : « il ne fallait pas vous renseigner ni recommencer une des fréquentes biographies d'ici. Faites-moi comme je puis vous apparaître de loin et littérairement, voilà l'intérêt²⁵. »

- 13 Cette conception du portrait – à bonne distance de la biographie –, qui procède de l'apparition de la figure de l'écrivain nimbée de son œuvre, se retrouve dans sa lettre à Verlaine où, en novembre 1885, il lui confiait des éléments pour sa notice des *Hommes d'aujourd'hui* :

Voilà toute ma vie dénuée d'anecdotes, à l'envers de ce qu'ont depuis si longtemps ressassé les grands journaux, où j'ai toujours passé pour très-étrange : je suis, scrute et ne vois rien d'autre [...] Quelques apparitions partout où l'on monte un ballet, où l'on joue de l'orgue, mes deux passions d'art presque contradictoires, mais dont le sens éclatera et c'est tout. J'oubliais mes fugues, aussitôt que pris de trop de fatigue d'esprit, sur le bord de la Seine et de la forêt de Fontainebleau, en un lieu, le même depuis des années : là je m'apparais tout différent, épris de la seule navigation fluviale. J'honore la rivière, qui laisse s'engouffrer dans son eau des journées entières sans qu'on ait l'impression de les avoir perdues, ni une ombre de remords. Simple promeneur en yoles d'acajou, mais voilier avec furie, très-fier de sa flottille²⁶.

- 14 Ce pour quoi plaide Mallarmé, c'est d'être vu de loin, sur le mode de l'apparition incertaine et fragile, presque insaisissable, où la présence est toujours guettée par l'évanescence. Dans ce dispositif, le portrait au crayon jugé trop « aigu » est comme frappé de « superfluité » – pour reprendre ici les mots de Mallarmé dans son « médaillon » de Tailhade²⁷ – par rapport au portrait en phrases fondé sur l'évocation littéraire. Ses portraits par Édouard Manet²⁸ ou par James Whistler²⁹ le montrent méditatif, comme retiré en lui-même et inaccessible, avec « quelque chose d'inquiet et d'inquiétant », pour reprendre les mots de Georges Rodenbach, qui, à propos du portrait flou dû à Whistler – il n'est pas sans rappeler le flou de la photographie d'Edgar Degas³⁰, où Mallarmé figure à côté de Paule Gobillard –, note :

[...] le visage s'est estompé, ouaté [...] qu'on regarde comme un reflet, qui semble être vu dans un miroir, vu dans l'eau. C'est le poète comme il subsiste dans la mémoire, déjà en recul, hors du temps, tel qu'il apparaîtra à l'avenir. À peine un geste de la main plus achevé et qui le rattache encore un peu à la vie, ce geste contourné, d'une inflexion qui lui est particulière pour tenir la cigarette ou le cigare, fumeur continuel qui ne veut pas cesser une minute de mettre de la fumée entre la foule et lui. Ainsi il s'isole, s'éloigne de la vie, appartient tout au Rêve³¹.

- 15 Mallarmé conserva jusqu'à sa mort ces images de lui, comme l'attestent notamment les photographies pour la série *Nos contemporains chez eux* de Dornac³² où, dans son salon de la rue de Rome, il pose près de son effigie peinte par Manet. On peut déduire de cette mise en abîme qu'il se reconnaissait, dans ses portraits, conformes à sa poétique de la suggestion défendue en 1891 :

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements³³.

- 16 Si l'on revient à son portrait-charge par Manuel Luque, on mesure l'écart – pour ne pas parler d'abysse – avec l'esthétique mallarméenne et les portraits prisés par le poète. On comprend que la dureté des traits nets de son visage ait pu heurter le poète, se trouvant ainsi représenté trop littéralement dans un « portrait sot ». Pour le visage, Luque a très vraisemblablement copié voire décalqué une photographie de Paul Nadar exécutée dans le courant des années 1880³⁴, selon un principe déjà éprouvé par Luque pour l'effigie de Rimbaud³⁵, reprise d'une photographie devenue fameuse du jeune poète par Étienne Carjat (vers 1870-1871).
- 17 Pourtant, quelques semaines après avoir vilipendé cette image publiée à la « une » des *Hommes d'aujourd'hui* – et cela n'est pas sans corser davantage la chose –, Mallarmé indique au directeur de *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, parmi les quelques documents « fort complets » le concernant, « [s]es Biographie et Charge dans les *Hommes d'aujourd'hui*³⁶ ». Une dernière question se pose alors : comment comprendre cette volte-face de l'écrivain qui, après avoir dénigré cette effigie, la recommande comme une source de renseignements, l'avalisant ainsi ?

*

- 18 À l'évidence, Mallarmé connaît bien *Les Hommes d'aujourd'hui*. Il ne peut ignorer que cette série a été fondée en 1878 par le caricaturiste André Gill, en association avec le plumitif Félicien Champsaur et l'éditeur Cinqualbre, dans le droit fil d'une série antérieure intitulée *Le Bulletin de vote*³⁷, pour former une galerie de figures contemporaines des arts et des lettres, une sorte de musée de l'éphémère ou de panorama de circonstance, où s'exposent les célébrités du jour qui ne seront peut-être pas les gloires de demain. Gill a placé son projet satirique dans le sillage du *Panthéon charivarique* de Benjamin Roubaud (1838-1842)³⁸ et du *Panthéon-Nadar* (1854-1858)³⁹, comme l'atteste une lettre où il se fait adouber par le vieux Nadar avant de se lancer dans l'aventure de ce qu'il nomme son « Panthéon-Gill⁴⁰ » et dont il nourrira les 141 premières livraisons, avant de passer la main à son confrère dessinateur Henri Demare pour les 79 suivantes⁴¹. Dès le début, la série se veut une tentative de « totalisation de la diversité des figures⁴² » incarnant la modernité – et Mallarmé a bien compris l'enjeu de sa présence dans cette espèce de cortège-feuilleton. La vogue de telles publications mi-louangeuses mi-moqueuses a sévi tout au long du XIX^e siècle, non sans une forme de frénésie⁴³, conjuguant ce que Mallarmé déteste : une notice biographique menée au pas de charge, où se mêlent des éléments connus et des annonces inattendues, des faits établis et des indications parfois fantaisistes ; et un portrait-charge à grosse tête sur un petit corps, flanqué d'attributs identitaires assurant l'identification du modèle. Car il s'agit de « distribuer avec mesure l'éloge et le blâme » et de « soulever les masques⁴⁴ », pour édifier un panthéon que Gill avait d'abord voulu intituler *L'Étoile* et qu'il avait pensé comme une « Encyclopédie illustrée des contemporains », recensant les célébrités des arts et des lettres, de la politique et des sciences, du théâtre et de l'industrie sous la Troisième République. La série fut d'abord éditée par Cinqualbre⁴⁵, qui en suspendit la parution en 1883 avant d'en céder les droits à Léon Vanier – l'éditeur des *Décadents* et notamment de Verlaine, qui signa vingt-huit notices biographiques pour *Les Hommes d'aujourd'hui*, dont celle de Mallarmé. Vanier relance la

série en 1885 et la maintient jusqu'en janvier 1899 pour l'éteindre au terme de 469 livraisons, après avoir mis fin au principe du dessinateur unique, préférant s'adjoindre une équipe à laquelle appartenaient plus ou moins assidûment des caricaturistes proches, amis ou disciples de Gill – Émile Cohl, Coll-Toc, Alfred Le Petit, Léandre, Moloch, Grévin, Lemot, Régamey ou Manuel Luque –, puis, à compter de 1890, des artistes tels Émile Bernard, Louis Anquetin, Henry-Gabriel Ibels, Toulouse-Lautrec, Georges Seurat, Paul Signac, Maximilien Luce, Lucien et Camille Pissarro, Théo van Rysselberghe, Émile Schuffenecker... pour des portraits de Gustave Kahn (n° 360), d'Odilon Redon (n° 386), de Paul Cézanne (n° 387), Vincent Van Gogh (n° 390), d'Émile Verhaeren (n° 431) ou de Paul Gauguin (n° 440), autant de collaborateurs et de modèles attestant l'accès de Vanier aux portes de l'avant-garde littéraire et artistique⁴⁶.

- 19 Quelques années avant cette orientation esthétique de la série, encore plutôt convenue, Mallarmé en comprend le principe de publicité, alors même que Vanier s'appête à publier une réédition de son *Après-midi d'un faune*, illustrée par Manet de deux petits motifs, un nénuphar en ex-libris et une grappe de raisin en cul-de-lampe, et de deux planches représentant les nymphes en fleuron et le faune en hors-texte⁴⁷. Tandis que, pour rééditer le livre une dizaine d'années après sa publication originale, il reprend les compositions de Manet et notamment celle du faune, Vanier établit à dessein une corrélation publicitaire entre ce personnage assimilé au Pan de la mythologie grecque et la personnalité de son auteur, en vue d'assurer une diffusion commerciale à l'ouvrage qu'il s'appête à actualiser. Là encore, on imagine aisément l'abîme que Mallarmé dut éprouver entre la manière suggestive de Manet dans leur « livre de dialogue⁴⁸ » et l'image satirique littérale de Luque pour *Les Hommes d'aujourd'hui*, une caricature de faune.
- 20 Mais Mallarmé avait sans doute compris que cette satire était paradoxalement le prix à payer pour tenter d'élargir son audience et la concession à accorder à la « gloire de bon marché », afin d'accéder à la reconnaissance médiatique qu'édifiaient alors les panthéons-galeries de papier tels *Les Hommes d'aujourd'hui*, en quête de recensements, de classements et de nouvelles figures. Mallarmé s'était peut-être résigné à ce que ce « portrait sot » le serve plus qu'il ne le desserve, lui reconnaissant finalement la valeur de symptôme ou de repère de son époque, aux côtés de Rimbaud ou Verlaine qui figuraient aussi dans la série. Cette intuition se trouverait bientôt vérifiée dans l'iconographie mallarméenne, où apparaît la force matricielle de la caricature de Luque, en filigrane des faunes en chèvre-pied ou en hermès, dessinés par Frédéric-Auguste Cazals respectivement pour l'invitation au huitième banquet de *La Plume* (1893)⁴⁹ ou pour la préface à l'album Tailhade de *l'Iconographie de certains poètes présents* (1894)⁵⁰. En une poignée d'années, l'image de Mallarmé en faune a été le théâtre d'un retournement qui, ayant annihilé sa dimension satirique, l'a acculturée au point de l'ériger en hommage.

NOTES

1. Voir Hervé Joubeaux et Hélène Oblin (dir.), *Portraits de Mallarmé, de Manet à Picasso*, cat. exp. (Vulaines-sur-Seine, musée départemental Stéphane Mallarmé, 14 septembre – 16 décembre 2013), Vulaines-sur-Seine, musée départemental Stéphane Mallarmé/Paris, Illustria, 2013.
2. Hélène Dufour, *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*, Paris, PUF (« Écriture »), 1997.
3. Lettre de Stéphane Mallarmé à Léon Vanier, [7 mai 1886], t. III. Sauf mention contraire, les éléments épistolaires relatifs à cette livraison des *Hommes d'aujourd'hui* dédiée à Mallarmé sont extraits de : Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, 11 vol., Paris, Gallimard (« Nrf »), 1959-1985, tomes II, III et IV (tome I édité par Henri Mondor et Jean-Pierre Richard ; tomes II à XI édités par Henri Mondor et Lloyd James Austin).
4. Voir la lettre de Stéphane Mallarmé à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, t. II.
5. Lettre de Stéphane Mallarmé à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, t. II.
6. Lettre de Stéphane Mallarmé à Léon Vanier, [7 mai 1886], t. III.
7. David Estoppey, *Madame Auguste Verlaine sur son lit de mort*, dessin, [1886], Paris, Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, inv. 7203 (444).
8. Lettre de Stéphane Mallarmé à David Estoppey, 16 juin 1886, t. III.
9. Lettre de Léon Vanier à Stéphane Mallarmé, 17 juin 1886, t. III.
10. Charles Morice, *Paul Verlaine*, Paris, Léon Vanier, 1888.
11. Lettre de Camille de Sainte-Croix à Stéphane Mallarmé, 9 juillet 1886, t. III.
12. Voir Anne-Laure Sol et Véronique Carpiaux (dir.), *Adolphe Willette, 1857-1926. « J'étais bien plus heureux quand j'étais malheureux »*, cat. exp. (L'Isle-Adam, musée d'art et d'histoire Louis-Senlecq, 15 juin – 28 septembre 2014 ; Namur, musée Félicien-Rops, 18 octobre 2014 – 11 janvier 2015), Paris, Lienart, 2014.
13. Je remercie Laurent Bihl, excellent connaisseur des sociabilités montmartroises et de la carrière de Willette, pour ces éclairages précis.
14. Pourquoi Mallarmé pensait-il que Willette aurait fourni ce dessin gracieusement ? Ce n'était guère dans les habitudes du dessinateur, qui ne manquait jamais de projets à financer.
15. Lettre de Stéphane Mallarmé à Léon Vanier, [12 juillet 1886], t. III.
16. Lettre de Stéphane Mallarmé à Léon Vanier, 10 février 1887, t. III.
17. Paul Verlaine, *Les Poètes maudits* (1884), Paris, Léon Vanier, 1888.
18. André Gill, *Mémoires et correspondance d'un caricaturiste*, éd. Bertrand Tillier, Seyssel, Champ Vallon (« Dix-neuvième »), 2006, p. 10-11.
19. *La Lune*, 11 novembre 1866, n. p.
20. Lettre de Stéphane Mallarmé à Paul Verlaine, 2 mai 1887, t. III.
21. Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Paris, E. Fasquelle, 1897.
22. Selon la notion précisée par Dufour 1997, cité n. 2, p. 285.
23. *Ibid.*, p. 290.
24. Lettre de Stéphane Mallarmé à Albert Mockel, 7 décembre 1888, t. III.
25. *Ibid.*
26. Lettre de Stéphane Mallarmé à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, t. II.
27. Stéphane Mallarmé, « Laurent Tailhade », dans *id.*, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), rééd. 1992, p. 526.
28. Édouard Manet, *Stéphane Mallarmé*, 1876, huile sur toile, 27 × 36 cm, Paris, musée d'Orsay, inv. 1133, [en ligne] URL : www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=001133&cHash=44547a7751.

29. James Abbott McNeil Whistler, *Stéphane Mallarmé*, 1892, lithographie, Vulaines-sur-Seine, musée départemental Stéphane-Mallarmé.
30. Edgar Degas, *Stéphane Mallarmé et Paule Gobillard devant Jeune fille dans un jardin d'Édouard Manet*, 1895, épreuve argentique, 29,7 × 37 cm, Paris, musée d'Orsay, inv. PHO 1986 83, [en ligne] URL : www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?nnumid=12209.
31. Georges Rodendach, « Stéphane Mallarmé », dans *id.*, *L'Élite*, Paris, E. Fasquelle, 1899, p. 45-46.
32. Dornac, *Stéphane Mallarmé*, vers 1894, dans *Nos contemporains chez eux, 1887-1917*, album de photographies, Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. 4-NA-102 (2), pl. 13, [en ligne] URL : gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84329634/f33.item.
33. Stéphane Mallarmé, dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 60.
34. Vulaines-sur-Seine, musée départemental Stéphane-Mallarmé, inv. 985.273.2.
35. *Les Hommes d'aujourd'hui*, 318, janvier 1888.
36. Lettre de Stéphane Mallarmé au directeur de *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 28 août 1887, t. III.
37. Fabrice Masanès, « Le choix républicain d'André Gill. Préambule à l'élection d'octobre 1877 », *Gavroche*, 102, novembre-décembre 1998, p. 13-16.
38. Voir Ségolène Le Men et Valérie Guillaume (dir.), *Benjamin Roubaud et le Panthéon charivarique*, cat. exp. (Paris, Maison de Balzac, 31 mai – 31 août 1988), Paris, Paris-Musées, 1988.
39. Voir Loïc Chotard (dir.), *Nadar. Caricatures et photographies*, cat. exp. (Paris, Maison de Balzac, 13 novembre 1990 – 17 février 1991), Paris, Paris-Musées, 1990 ; Bertrand Tillier, « Nadar caricaturiste », *Le Serment des Horaces*, 6, décembre 1991, p. 115-133.
40. Gill 2006, cité n. 18, p. 185. Voir aussi Aude Fauvel et Bertrand Tillier, *André Gill. Derniers dessins d'un fou à lier*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2010.
41. Annick Chauvière, « Les Hommes d'aujourd'hui », dans Jean-Michel Place et André Vasseur (dir.), *Bibliographie des revues et des journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, t. II, Paris, Éditions de la Chronique des lettres françaises/J.-M. Place, 1974, p. 90-135.
42. Dufour 1997, cité n. 2, p. 74.
43. Loïc Chotard, « La biographie contemporaine en France au XIX^e siècle. Autour du Panthéon-Nadar », thèse de doctorat, université Paris IV Sorbonne, 1987.
44. Voir Pierre et Paul, « Hector Pessard », dessin d'André Gill, *Les Hommes d'aujourd'hui*, 31, 1879.
45. A. Cinqalbre (54, rue des Écoles ; puis 48, rue Monsieur-le-Prince) était éditeur de « littérature bohème », de presse satirique et de publications illustrées.
46. Chauvière 1974, cité n. 41, p. 90-135.
47. Stéphane Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune* [Paris, Alphonse Derenne, 1876], Paris, Léon Vanier, 1887 ; voir Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé, un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 26 sq.
48. Pascal Caron, *Faunes. Poésie, corps, danse, de Mallarmé à Nijinski*, Paris, Honoré Champion (« Romantisme et modernités »), 2006 ; Jean-Marc Illouz, « L'Après-midi d'un faune et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski », *Littérature*, 168 : Arts de lecture, 2012/4, p. 3-20.
49. Frédéric-Auguste Cazals, invitation au huitième banquet de *La Plume*, *La Plume*, 95, 1^{er} avril 1893, p. 166.
50. Frédéric-Auguste Cazals, *Iconographies de certains poètes présents*, t. I : Laurent Tailhade, préface par Stéphane Mallarmé, Paris, Bibliothèque de La Plume, 1894, p. 5.

INDEX

Index géographique : France

Thèmes : caricature, satire, presse, poète, portrait, écrivain

Mots-clés : caricature, satire, poète, presse, écrivain, portrait

Index chronologique : XIXe siècle

AUTEUR

BERTRAND TILLIER

université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Eat it, don't tweet it

L'alimentation dans la satire vidéo aux États-Unis

Fabio Parasecoli

- 1 Dans un restaurant agréable et décontracté, un jeune couple est accueilli par une serveuse, qui leur explique en souriant le fonctionnement de l'établissement. Elle explique d'abord que la maison offre de « petits plats familiaux de style tapas », des « plats minuscules à partager entre huit personnes » dans le style « familial » états-unien, c'est-à-dire des plats assez copieux pour que la table entière puisse les partager. Comme le couple a faim, la serveuse conseille de commander entre cinq et dix-huit plats, tout en précisant que, de toute façon, la table est tellement petite qu'elle ne peut en contenir que trois. Quand le monsieur demande s'il n'y a rien de plus substantiel, la serveuse répond que oui, l'un des plats est « *fucking enormous* », mais qu'elle ne lui dira pas lequel. L'utilisation d'un gros mot, en conflit avec le ton jusque-là très obséquieux, souligne l'absurdité de la situation, amplifiée par la présentation de plats dont on ne comprend rien. Quand le monsieur demande s'il est possible de connaître leur prix, la serveuse lui fait remarquer qu'elle pourrait bien les lui donner, mais qu'il aurait alors l'air d'un pingre. Les boissons aussi sont prétentieuses et chères. Enfin, la serveuse annonce que les plats arriveront dans le désordre. Pendant toute la conversation, le couple semble tout à fait à l'aise, comme habitué à ce genre de service. En fait, ils semblent heureux et excités de pouvoir profiter de l'expérience.
- 2 Évidemment, il ne s'agit pas ici d'un documentaire sur les restaurants états-uniens, mais d'une vidéo satirique intitulée *Everything Wrong with Trendy Restaurants*¹. Ce court métrage de moins de trois minutes est produit par CollegeHumor Media, « une société de divertissement en ligne ciblant un public de personnes entre 18 et 49 ans² ». Ce canal internet utilise souvent l'ironie et la satire pour faire la critique – souriante mais tranchante – des mœurs des États-Uniens.
- 3 Le sketch bref a une longue histoire aux États-Unis, depuis le théâtre de vaudeville en passant par les courts métrages cinématographiques, les programmes de variété, la comédie à la télévision et, plus récemment, la diffusion en ligne. Ces dernières années, ce genre très populaire a vu se multiplier les thèmes gastronomiques, parmi lesquels celui des restaurants, des lieux devenus importants dans l'imaginaire états-unien.

- 4 Dans cet article, je m'attacherai à la présence de l'alimentation et de la nourriture dans les formes brèves de satire audiovisuelle contemporaine aux États-Unis : sketches dans des émissions comiques télévisées, dessins animés de *South Park* et vidéos sur Internet. Bien que ces formes médiatiques se soient développées séparément dans des contextes et des périodes différents, elles dialoguent aujourd'hui entre elles de façon transmédiatique, partageant des références, créant un langage commun et s'influençant réciproquement. En utilisant les méthodes de la sémiotique et de l'analyse du discours appliquées au visuel, l'article explore ces représentations visuelles de l'alimentation qui visent à critiquer les choix des États-Uniens, ainsi que les perspectives culturelles et sociales qu'ils révèlent. Je propose de montrer que les questions alimentaires, qui étaient autrefois souvent marginales, sont devenues depuis le début du XXI^e siècle davantage centrales, tant dans la narration que dans les représentations. En outre, sans totalement abandonner la critique de la consommation excessive et ses relations avec le système de production états-unien, qui a toujours été un thème important dans la culture populaire de ce pays, dont elle reflétait souvent les tendances égalitaires et populistes, les auteurs satiriques et les comédiens accordent aujourd'hui toujours plus d'attention aux nouvelles tendances de la consommation alimentaire, qu'ils interprètent souvent comme l'expression d'un snobisme identitaire, générationnel et social.
- 5 La présence de la nourriture dans la satire et la comédie états-uniennes – y compris au théâtre, dans les vignettes, les magazines, la télévision et le cinéma – n'est pas une nouveauté. On la repère déjà dans la satire visuelle de la période coloniale, puis aux XIX^e et XX^e siècles ; les planches du *New Yorker* en sont un exemple bien connu³. Dans la satire graphique états-unienne, les coutumes alimentaires étaient et sont toujours utilisées non seulement comme objets de ridicule en elles-mêmes, mais aussi comme métaphores et symboles d'importantes questions politiques et sociales, telles que le système alimentaire et ses excès ou les différences économiques et de classe (constamment niées dans la rhétorique politique).
- 6 Avec la diffusion de la télévision à partir des années 1950, on a vu les mœurs alimentaires apparaître dans la comédie, par exemple dans la série *I Love Lucy* (1951-1957), qui s'inspire de la pantomime du cinéma muet et fait référence au contexte social et culturel sans nécessairement en effectuer la critique⁴. Plusieurs scènes de cette série sont devenues cultes et occupent une place importante dans l'histoire de la comédie télévisée états-unienne, continuant à être appréciées, et même citées encore aujourd'hui⁵. Par exemple, dans *Lucy's Italian Movie*, le vingt-troisième épisode de la cinquième saison, diffusé en 1956, Lucy est repérée par un célèbre réalisateur de cinéma italien pendant un voyage en train à Rome, et choisie pour tenir un rôle dans son nouveau film intitulé *Bitter Grapes (Raisins amers)*. Voulant se plonger dans le rôle, Lucy se promène nonchalamment dans un vignoble habité par un groupe de femmes qui parlent italien et qui l'envoient vers la zone de production du vin fouler le raisin avec ses pieds. Dans une énorme cuve, elle se fatigue rapidement et commence à se disputer avec une autre femme ; elles finissent par tomber dans le raisin qu'elles se jettent l'une l'autre au visage. Dans d'autres épisodes, Lucy essaye de faire de la pizza dans un restaurant, de travailler dans une fabrique de chocolat, de vendre des hamburgers ou encore de faire du pain dans sa cuisine. Elle finit toujours par se battre avec les ingrédients et les plats, utilisant la matière alimentaire comme l'occasion de blagues innocentes et dépourvues de malice.

- 7 En fait, on ne trouve pas de véritable satire dans les programmes télévisuels des années 1950 et 1960. D'une part parce que ce nouveau moyen de communication était censé être très inclusif, de l'autre parce que les chaînes de télévision ne voulaient pas risquer de perdre les soutiens financiers des publicitaires⁶. De fortes limites étaient imposées à la liberté de parole, consacrée par ailleurs par le premier amendement de la Constitution états-unienne. Les sujets politiques excessivement controversés pouvaient provoquer de fortes réactions, comme dans le cas de *The Smothers Brothers Comedy Hour*, diffusé sur CBS entre 1967 et 1969, puis supprimé à cause de sa critique très explicite de la participation des États-Unis à la guerre du Vietnam. La situation change pendant les années 1970 et 1980, quand les *sitcoms* introduisent des thèmes d'actualité plus controversés, bien que filtrés et rendus plus acceptables par les structures narratives du genre. Ainsi, dans les comédies afro-états-uniennes *Sanford and Son* et *Good Times*, la nourriture est subtilement utilisée pour mettre en évidence la pauvreté des communautés noires mais aussi leur courage et leur esprit de résistance. En même temps, les *talk-shows* diffusés en soirée, tels le *Tonight Show* (animé par Johnny Carson, 1962-1992) et l'émission de sketches *Saturday Night Live*, sur les ondes depuis 1975, expriment une satire plus explicite.
- 8 L'arrivée de la télévision par câble payante et, surtout, le lancement en 1991 de la chaîne Comedy Central, offrant une programmation exclusivement dédiée à la comédie et la satire, apportent un changement notable dans la culture médiatique états-unienne ainsi que dans la sensibilité et les attentes des téléspectateurs. Les blagues se font plus directes, incluant un certain niveau de vulgarité dans les sujets et le langage, et visant toutes les questions sociales. En conséquence, les chaînes nationales gratuites introduisent aussi la satire dans leur programmation pour garder l'intérêt des spectateurs (et, en conséquence, des annonceurs). Pendant cette période, la satire télévisuelle portant sur des sujets liés à l'alimentation développe une critique directe du système économique états-unien et de son consumérisme acharné, en visant surtout l'excès des quantités et des portions, ainsi que le manque de raffinement et de cosmopolitisme de l'États-Unien moyen. Apparemment calqués sur la structure narrative et visuelle de la *sitcom*, mais détruisant en fait les conventions thématiques et idéologiques pour en montrer toutes ses limites, les séries de dessins animés telles que *The Simpsons*, lancée en 1989 sur Fox (suivie dix ans plus tard par *Family Guy* sur la même chaîne) et *South Park*, qui fait ses débuts en 1997 sur Comedy Central, s'emparent du thème alimentaire de façon évidente⁷.
- 9 Les personnages Homer Simpson dans *The Simpsons*, Peter Griffin dans *Family Guy* et Eric Cartman dans *South Park* représentent les affres de la province états-unienne : ces personnages sont totalement dépourvus de culture et du sens de la mesure, possédés par un appétit inébranlable qui est à l'origine de leur corpulence, dont ils sont d'ailleurs assez fiers. Ils dévorent sans cesse le pire de ce qu'offre le système alimentaire industriel états-unien, des *donuts* aux *soft drinks*, sans se soucier de l'obésité ou d'autres maladies. Du point de vue formel, tous ces dessins animés tendent à ignorer le réalisme et préfèrent transformer les personnages, les ambiances et les objets en symboles et métaphores, ce qui permet aux dialogues et aux structures narratives de déchaîner la satire la plus féroce. Aussi les représentations de plats et d'aliments sont-elles en majorité très stylisées, tout en restant bien reconnaissables. D'ailleurs, leur fonction n'est pas de documenter avec précision les mœurs gastronomiques états-uniennes, que les spectateurs sont déjà censés connaître, mais plutôt d'en pointer les

travers. D'où la nécessité pour ces dessins animés d'éviter une attitude de supériorité, tout en exprimant une certaine bienveillance et de la compréhension pour les comportements de leurs cibles.

- 10 La satire visant l'alimentation en tant qu'élément crucial des vices de l'États-Unien moyen et expression de problèmes sociaux et culturels plus profonds, notamment le racisme, se retrouve aussi dans d'autres genres, tels que les sketches de variétés dont *Saturday Night Live*, *In Living Color*, *Mad TV* et, plus récemment, *Key & Peele* sur Comedy Central. De même, les émissions d'information politique satiriques, comme le *Daily Show* avec Jon Stewart (1999-2015) et, depuis 2015, Trevor Noah, ainsi que *Last Week Tonight* avec John Oliver (diffusée depuis 2014), commentent souvent des informations en lien avec l'alimentation, surtout pour attirer l'attention des spectateurs sur des problèmes urgents, comme le pouvoir des grands groupes agroalimentaires, l'environnement, la santé et l'obésité⁸.
- 11 Tandis que cette approche est encore courante et appréciée, on peut depuis quelques années identifier de nouveaux sujets satiriques liés à la nourriture qui, en reflétant des changements culturels et sociaux profonds, ridiculisent certaines tendances récentes dans les habitudes alimentaires états-uniennes, notamment la diffusion de régimes tels que le végétarisme et le *gluten-free*, la médiatisation de la gastronomie, le rôle social des restaurants et magasins d'alimentation, ainsi que les préférences, parmi certains segments de consommateurs, pour les produits locaux, artisanaux et biologiques.
- 12 Bien sûr, ces thèmes étaient déjà apparus dans le passé. La satire avait touché aux préférences liées à la classe sociale ou à l'éducation, au raffinement exagéré et aux obsessions culinaires, perçues comme instruments d'affirmation de la distinction sociale. Dans un épisode de *South Park* de 1998, les participants au festival du film de Sundance, tous chics d'allure et intéressés par l'art, trouvent que l'emplacement habituel du festival est devenu trop encombré et commerçant, et décident de transférer l'événement à South Park. Malheureusement, l'excès de consommation de céréales et de granola par la nouvelle horde de visiteurs, obsédés par l'alimentation saine, les conduit à utiliser davantage les toilettes, provoquant ainsi un débordement des égouts de la ville. Dans cet épisode sont pris pour cibles les goûts de certains intellectuels et artistes états-uniens, ridiculisés pour leur attachement aux restes de la culture hippie et à la macrobiotique. Dans l'épisode *Chef's Chocolate Salty Balls*, datant lui aussi de 1998, le chef noir de South Park crée un dessert nommé « Chocolate Salty Balls », une référence claire à ses testicules. Ici, l'objet alimentaire permet de mettre en évidence des tensions présentes dans la culture états-unienne qui stigmatise le corps des Noirs tout en annihilant le désir pour sa consommation, réelle comme métaphorique. Les références alimentaires, bien que présentes, restaient cependant jusqu'au début des années 2000 en marge des thèmes principaux.
- 13 C'est plus récemment que ces questions sont devenues centrales dans plusieurs épisodes de la série. En 2010, *Crème fraîche*, l'épisode 14 de la quatorzième saison de *South Park*, se concentre sur Randy, le père de l'un des jeunes protagonistes, qui, en fétichisant la cuisine, développe une obsession pour les programmes de la chaîne télévisée Food Network, la plus importante dans ce domaine depuis les années 1990⁹. Après avoir passé des nuits entières à regarder des émissions gastronomiques, Randy essaye d'abord d'en reproduire les recettes pour sa famille (tout en laissant aux autres la tâche de nettoyer), avant d'assumer le poste de chef à la cantine de l'école de son fils. Ignorant les menus prévus par les autorités scolaires, Randy cuisine une variété de

plats qui s'avèrent à la fois trop compliqués pour lui et inappropriés pour les enfants. Randy veut tellement devenir un chef vedette qu'il force son fils et les amis de celui-ci à le filmer comme s'il avait sa propre émission de cuisine. Quand un vrai concours télévisé de cuisine avec des chefs célèbres est tourné dans l'établissement, Randy perd son sommeil et consume toute son énergie à chercher l'ingrédient-clé de son plat, la crème fraîche. Ce sera sa femme qui l'aidera à se débarrasser de son obsession culinaire et de ses rêves de grandeur télévisée en lui rappelant d'autres plaisirs.

- 14 L'importance de la nourriture dans la narration est mise en évidence par une nouvelle attention portée aux mets et aux ingrédients qui se manifeste dans le graphisme : tandis que les personnages sont toujours représentés dans le style esquissé qui les caractérise depuis le début de la série, le gigot, les côtes d'agneaux et les vol-au-vent préparés par Randy sont représentés de manière très détaillée, tout comme les gestes du cuisinier et les étapes de cuisson. Le graphisme devient plus réaliste au fur et à mesure que la nourriture se détache de la réalité matérielle de la cuisine et de la consommation pour entrer dans la dimension médiatique de la représentation. L'efficacité des références à des plats qui ne font pas partie du quotidien et aux vedettes culinaires du petit écran présuppose des spectateurs qui les connaissent, donc aussi intéressés par la gastronomie télévisuelle que Randy, le personnage ridiculisé dans l'épisode.
- 15 La cible de la satire, c'est-à-dire les spectateurs de *South Park*, en est en même temps le public puisque, pour comprendre la blague, il faut au moins être au courant, sinon être partie prenante des pratiques ridiculisées par le dessin animé. Plutôt qu'une stricte forme de critique sociale, la blague devient ainsi un moyen de renforcer l'identité des gourmets obsédés par les médias culinaires tout en les invitant à ne pas se prendre trop au sérieux et à prendre conscience de leurs exagérations. Les tentatives de Randy de s'approprier le langage de la haute cuisine, la frénésie que suscite chez lui la gastronomie télévisée et son désir d'imiter les grands chefs sans en avoir l'éducation ni les capacités techniques ridiculisent l'écart entre la représentation médiatique de l'alimentation et les expériences concrètes des individus. Personne ne goûte les plats que Randy essaye de créer à la cantine, parce qu'ils sont complètement déconnectés de l'expérience sensorielle du plaisir gustatif. En revanche, les avances sexuelles de sa femme, concrètes et tangibles, réussissent à ramener Randy à la réalité.
- 16 La ridiculisation des excès des gourmets autoproclamés n'est pas limitée à la télévision. La satire de ceux qui préfèrent partager les images de plats et de restaurants au moyen de la technologie et des réseaux sociaux, plutôt que d'en jouir directement, devient aussi le sujet de la vidéo *Eat It Don't Tweet It*, réalisée en 2012 par le comédien American Hipster et diffusée sur Internet¹⁰. Comme il devient de plus en plus fréquent dans le show-business contemporain, ce jeune réalisateur utilise la connexion directe avec le public plutôt que les canaux traditionnels tels qu'une émission télévisée et les inévitables liens avec les sociétés de production télévisuelle. En s'adaptant aux nouveaux médias et à leurs dynamiques, American Hipster, comme d'autres comédiens, préfère les formats tels que les courtes vidéos et les tweets pour établir son propre cercle d'abonnés et répandre sa production à un niveau considéré comme viral dans un écosystème médiatique toujours plus encombré et frénétique. Les émissions satiriques télévisées se sont de leur côté adaptées à ces nouveaux modes en créant des contenus et des formes brèves qui peuvent être facilement téléchargés sur internet et vus sur smartphones et tablettes. Les échanges et la communication via les nouveaux médias

étant devenus une partie importante de la vie sociale de leurs utilisateurs, un certain niveau d'autoréférentialité est inévitable. Par exemple, American Hipster utilise les nouveaux moyens de communication pour ridiculiser l'utilisation excessive des médias par les gourmets, soucieux d'afficher leur accès aux restaurants les plus exclusifs, leur connaissance des ingrédients, des techniques et des chefs, ainsi que leur capacité à être à la pointe des tendances émergentes.

- 17 *Eat It Don't Tweet It* ne se base pas sur une narration linéaire, mais plutôt sur le collage de vignettes qui représentent le protagoniste dans différentes situations : un dîner avec une femme, une dégustation, un moment de relaxation devant la télé à la maison, le tournage d'une émission gastronomique. Chaque vignette représente des genres différents de médiatisation visuelle et textuelle qui peuvent accompagner la consommation de plats et d'ingrédients : les photos sur Instagram, les tweets et les vidéos, ici assemblés par bricolage. La dimension satirique dérive du fait que la satisfaction éprouvée par ces médias devient en fait plus importante que la nourriture même, comme le rappellent les ingrédients – anthropomorphisés et doués de parole – aux spectateurs. Le protagoniste est tellement occupé par sa visibilité sur les médias qu'il ignore la femme avec laquelle il dîne, au point de lui demander de « bouger ses seins » parce qu'ils lui empêchent de prendre une bonne photo. On retrouve le thème de l'incapacité de profiter de la bonne chair comme parallèle à l'absence de désir sexuel qu'on avait observé dans l'épisode de *South Park*.
- 18 Le protagoniste est, bien sûr, un *hipster*, c'est-à-dire un individu appartenant à une subculture urbaine bien précise, composée de jeunes ayant environ entre 20 et 40 ans, qui valorisent la pensée autonome, les politiques progressistes, l'appréciation de l'art, de la musique indépendante et de la créativité, tout en refusant le consumérisme de masse¹¹. La culture *hipster* est aussi marquée par des tendances gastronomiques : la préférence pour les restaurants, les cafés et les magasins indépendants – y compris les *food trucks* –, pour la nourriture artisanale style « DIY » (*do it yourself*) et pour les ingrédients biologiques, locaux et si possible achetés directement auprès des producteurs¹². Le design et l'architecture des lieux où les *hipsters* achètent et consomment leur nourriture sont aussi assez reconnaissables, avec un certain goût pour le style *low tech*, le recyclage de matériaux et les objets du passé, tels les *Mason jars* ou les assiettes en métal émaillé. Le fait que cette subculture accorde autant d'importance à la nourriture qu'à d'autres formes d'expression telles que la mode ou la musique, traditionnellement investies par les jeunes États-Uniens comme marques de distinction culturelle et sociale, indique un changement profond concernant le statut de l'alimentation dans la société états-unienne.
- 19 Les *hipsters* sont aussi ciblés dans l'émission de sketches *Portlandia*, diffusée sur Independent Film Channel depuis 2011 et satirisant la ville de Portland, en Oregon, comme épicerie de cette subculture. Les acteurs et musiciens Fred Armisen et Carrie Brownstein donnent vie à une série de personnages qui exagèrent les traits caractéristiques des *hipsters*, notamment ceux liés à l'alimentation. Le style des sketches est narratif, avec des dialogues souvent absurdes mais délivrés très sérieusement par les différents personnages. Du point de vue visuel, le matériel est beaucoup plus traditionnel, au sens où l'on ne retrouve pas la méthode des *mixed media* identifiée dans le travail d'American Hipster. Le rythme est habituellement plus lent que dans la majorité des comédies et l'allure *low tech* est censée refléter le style de vie à Portland. Parmi les sketches ayant pour sujet l'alimentation, on en trouve plusieurs sur

la culture du café et la consommation de produits artisanaux, considérées comme des traits stéréotypes des *hipsters*. Dans la première saison, les comédiens ont aussi ridiculisé les *dumpster divers* (glaneurs), les individus refusant de participer aux excès consuméristes de la culture états-unienne et préférant utiliser ce que les autres jettent à la poubelle. On voit un couple de *dumpster divers* organiser un dîner auquel personne ne veut participer à cause des mets dégoûtants qu'ils préparent. Désespérés, ils trouvent un jeune homme abandonné dans une benne à poubelle et l'invitent chez eux. Mais même ce garçon, silencieux tandis qu'ils continuent à commenter l'intelligence et l'efficacité de leurs choix, n'arrive pas à manger ce qu'ils servent : du pain dur, une soupe dans laquelle flotte un petit ours en peluche, des sauces pourries.

- 20 Dans le sketch portant sur l'alimentation peut-être le plus connu de l'émission, lui aussi diffusé en 2011, un couple se rend au restaurant et demande des informations au sujet du poulet proposé dans le menu. La serveuse leur explique qu'il s'agit d'un poulet local et bio, d'une variété traditionnelle, élevé en plein air, à la campagne, nourri au lait de brebis, au soja et aux noisettes. Les clients veulent alors savoir s'il s'agit de bio selon les standards fédéraux, selon ceux de l'État de l'Oregon ou de la ville de Portland, quelle est la superficie sur laquelle le poulet était libre de circuler et si les noisettes qu'il mangeait étaient aussi bio. Sans montrer aucun signe de surprise ou d'impatience, la serveuse leur amène le dossier individuel du poulet, avec nom, photo et provenance. Comme ils ne pourraient manger un poulet élevé par quelqu'un qui veut seulement profiter de l'engouement des consommateurs pour le bio, les clients décident d'arrêter le dîner et d'aller visiter la ferme de laquelle provient le poulet, à trente milles de Portland. Pendant toute la conversation, aucune nourriture n'apparaît pour être consommée, soulignant la nature bien plus culturelle et politique que culinaire de cette discussion. D'ailleurs, les clients ne demandent pas si le poulet est savoureux ni comment il est préparé.
- 21 Ce qui rend ce sketch particulièrement efficace est la normalité dans laquelle se déroule le dialogue, malgré son absurdité. Les lieux communs de la gastronomie *hipster* sont éviscérés l'un après l'autre, ce qui implique que les spectateurs les connaissent bien. Comme dans les exemples précédents, ce genre de satire culinaire s'adresse à des destinataires qui en sont en même temps les cibles, ces mêmes gourmets et gourmands dont les mœurs demeurent mystérieuses (et plus récemment considérés comme élitiste, dans le climat politique trumpiste) pour le reste de la population états-unienne. D'ailleurs, une émission comme *Portlandia* fait appel à un public qui aime le cinéma indépendant, les documentaires et autres formes de divertissement extérieures aux normes de la culture majoritaire.
- 22 Avec un regard moins généreux envers ceux qui les adoptent et sans la subtilité ironique de *Portlandia*, la critique des nouvelles tendances alimentaires continue aussi dans les émissions à plus grand public comme *South Park*. En 2014, l'épisode *Gluten Free Ebola*, le deuxième de la dix-huitième saison, est complètement dédié à la satire de la diète *gluten-free*, très répandue aux États-Unis. Dans l'épisode, un scientifique qui est en train de démontrer l'innocuité du gluten meurt, déchaînant la panique non seulement dans la ville de South Park, où la population détruit tous les produits qui contiennent du gluten, mais aussi parmi les autorités scientifiques nationales qui, jusqu'à présent, avaient insisté sur la fonction positive de la protéine du blé sur la santé. Les militaires s'emparent de la ville et créent un centre de quarantaine dans une pizzeria *fast-food*. La solution est d'invertir la pyramide alimentaire ; ainsi, la population se met à

consommer surtout des produits gras, prouvant ironiquement le bienfait des mœurs états-uniennes, habituellement condamnées comme mauvaises. Bien sûr, l'objectif réel est de montrer comment les nouvelles diètes peuvent mener à des extrêmes, tout en ridiculisant l'attitude des États-Uniens envers les épidémies et les excès dans leur gestion.

- 23 L'intérêt pour la nourriture et la gastronomie semble atteindre des spectateurs toujours plus nombreux, bien au-delà des cercles des gourmets. L'émission *Saturday Night Live*, qui depuis quarante ans se moque des excès du consumérisme de masse, commence aussi à refléter les nouvelles tendances alimentaires. Dans le sketch *Veganville* de 2013, qui a eu beaucoup de succès grâce à son protagoniste, le célèbre acteur et chanteur Justin Timberlake, on voit deux individus dans la rue, l'un essayant de convaincre les passants d'acheter des saucisses et des produits à base de porc, l'autre les invitant à consommer du riz complet, du quinoa, du chou frisé et des hamburgers végétariens. La narration se déroule comme un dialogue en forme de *battle* de rap, structuré en suivant un schéma provocation-réponse, selon la tradition hip-hop urbaine états-unienne. Le vendeur de porc représente l'Italo-États-Unien stéréotypé qui aime les boulettes de viande et la pétanque. Il porte une toque de chef, un tablier de boucher et utilise des techniques de marketing assez dépassées, en faisant l'éloge de ses produits et en offrant des rabais, accusant l'autre d'être un « hippie stupide ». Son interlocuteur, très convaincu du succès des produits dont il fait la publicité, est vêtu d'un costume de morceau de tofu, à l'instar des mascottes que l'on voit souvent dans les événements sportifs. Si le costume pourrait le rendre ridicule, ses mouvements de danse et sa capacité à revisiter des tubes de musique en changeant les paroles pour promouvoir les bienfaits de ses produits le rendent très branché et captivant.
- 24 Ce sketch est particulièrement intéressant parce qu'il ridiculise le caractère plus traditionnel, qui incarne les préférences alimentaires de l'États-Unien moyen ; à la fin de la conversation, le vendeur de porc est convaincu de la supériorité morale du végétarisme. Cela suggère en fait que les auteurs du sketch supposent que la majorité des spectateurs considèrent le jeune homme habillé en tofu et ses choix alimentaires légitimes, voire plus avancés. L'ironie visant les nouvelles tendances observée dans les autres sketches analysés se tourne ici contre des mœurs encore considérées comme « normales ».
- 25 Alors que la nourriture acquérait une visibilité croissante dans les médias et dans les débats sociaux et politiques aux États-Unis, les régimes alimentaires sont inévitablement devenus un objet – et en même temps un instrument – de satire. Dans les dynamiques sociales états-uniennes contemporaines, les choix personnels, du refus des produits industriels à l'identification avec certaines préférences et diètes, permettent à un grand nombre d'individus d'exprimer leur identité culturelle et même leurs affinités politiques.
- 26 Située à la charnière du biologique, de l'émotionnel et du social, la nourriture traverse toutes sortes de frontières dès lors que sa préparation et sa consommation ne sont pas seulement des pratiques matérielles, mais aussi des éléments symboliques toujours investis des significations que les individus et les communautés attribuent aux objets et aux actes. En particulier, l'alimentation façonne et est façonnée par les hiérarchies culturelles et les structures de pouvoir, apportant des éclairages sur les marginalisations et les inégalités. Tandis que, dans le passé, la consommation ostentatoire était utilisée aux États-Unis pour afficher richesse et entregent, en

marquant des distinctions claires entre les nantis et les démunis, ces dynamiques sont maintenant plus discrètes ; elles relèvent de l'expertise, de la capacité à choisir des produits meilleurs et plus sains, du cosmopolitisme et de la sensibilité aux questions environnementales et sociales¹³. Suite à la campagne électorale et à l'élection de Donald Trump, dans les réseaux sociaux conservateurs et surtout dans les sites et les tweets de l'*alt-right*, la nouvelle extrême droite populiste et nationaliste, ces traits sont de plus en plus caractérisés comme l'expression de l'élitisme que les partisans de Trump considèrent typique des libéraux et de la population des côtes Est et Ouest. Trump se vante même de consommer des aliments simples et « populaires », tels que les burgers et la pizza¹⁴.

- 27 Malheureusement, tous les États-Uniens n'ont pas accès aux choix que la satire ridiculise. Beaucoup de citoyens ne sont pas en mesure de se préoccuper de matières grasses, du gluten et d'aliments génétiquement modifiés, sans parler des dernières tendances en matière de restaurants. Le coût des aliments avec une haute teneur en calories est significativement plus bas que celui des aliments plus sains, ce qui les rend attrayants aux familles à revenus limités ou moyens, qui ont vu leurs salaires diminuer suite à la crise financière de 2007. Alors que nombreux sont ceux qui peinent à mettre de la nourriture sur leurs tables, et tandis que les politiques publiques multiplient les efforts pour endiguer l'obésité infantile, le diabète et autres maladies liées à l'alimentation, les États-Unis sont caractérisés par une surproduction alimentaire. Des centaines de nouveaux produits entrent sur le marché chaque année, plusieurs d'entre eux orientés vers la perte de poids ou des formes de nutrition plus saines. Les alternatives aux systèmes alimentaires établis sont identifiées : elles reposent sur la transition vers des produits locaux, biologiques ou artisanaux, sur les marchés fermiers et les CSA (*Community-Supported Agriculture*), l'agriculture soutenue par les achats directs du consommateur au producteur (l'équivalent états-unien des AMAP, associations pour le maintien d'une agriculture de proximité).
- 28 Les nouvelles tendances sont amplifiées dans les médias et les réseaux sociaux, tandis que les problèmes structurels du système alimentaire, ses excès et ses contradictions sont souvent considérés comme trop compliqués et moins captivants. Les représentations de la nourriture dans les différentes formes de satire provoquent, freinent, renforcent et perturbent simultanément cette relation paradoxale à un besoin aussi fondamental que l'alimentation.

NOTES

1. CollegeHumor, *Everything Wrong with Trendy Restaurants*, 29 septembre 2015, vidéo, 2 min 56 s, [en ligne] URL : www.collegehumor.com/post/7033379/everything-wrong-with-trendy-restaurants.
2. « About », CollegeHumor, 2018, [en ligne] URL : www.collegehumor.com/static/about.
3. Stephen Hess et Sandy Northrop, *American Political Cartoons: The Evolution of a National Identity, 1754-2010*, Piscataway, Transaction Publishers, 2010.

4. Nicholas Laham, *Currents of Comedy on the American Screen: How Film and Television Deliver Different Laughs for Changing Times*, Jefferson, McFarland, 2009.
 5. Tom Watson, *I Love Lucy: The Classic Moments*, Philadelphie, Courage Books, 1999.
 6. Jonathan Grey, Jeffrey P. Jones et Ethan Thompson, *Satire TV: Politics and Comedy in the Post-Network Era*, New York, New York University Press, 2009, p. 21.
 7. Voir Robert Arp (dir.), *South Park and Philosophy: You Know, I Learned Something Today*, Malden, Blackwell Publishing, 2007 ; John Ortved, *The Simpsons: An Uncensored, Unauthorized History*, New York, Faber and Faber, 2009.
 8. Chris Smith et Jon Stewart, *The Daily Show (The Book): An Oral History as Told by Jon Stewart, the Correspondents, Staff and Guests*, New York, Grand Central Publishing, 2016.
 9. Allen Salkin, *From Scratch: The Uncensored History of the Food Network*, New York, The Berkeley Publishing Group, 2013.
 10. American Hipster + Key of Awesome, *Eat It Don't Tweet It*, 27 mars 2012, vidéo, 3 min 31 s, [en ligne] URL : www.youtube.com/watch?v=ukdoK3l4aM4.
 11. Mark Greif, Kathleen Ross et Dayna Tortorici, *What Was The Hipster? A Sociological Investigation*, Brooklyn, n+1 Foundation, 2010.
 12. Eve Turow, *A Taste of Generation Yum: How the Millennial Generation's Love for Organic Fare, Celebrity Chefs and Microbrews Will Make or Break the Future of Food*, s. l., Amazon Digital Services LLC, 2015.
 13. Josée Johnston et Shyon Baumann, *Foodies: Democracy and Distinction in the Gourmet Foodscape*, New York, Routledge, 1999.
 14. Amanda Harding, « Donald Trump Comments about Food That Totally Weird us Out », *Culture Cheat Sheet*, 7 mai 2018, [en ligne] URL : www.cheatsheet.com/culture/donald-trump-comments-about-food-that-totally-weird-us-out.html.
-

INDEX

Index chronologique : époque contemporaine, XXI^e siècle

Index géographique : Etats-Unis

Mots-clés : caricature, satire, vidéo, réseaux sociaux, études visuelles, gastronomie, alimentation, télévision, cuisine

Thèmes : caricature, satire, vidéo, réseaux sociaux, études visuelles, gastronomie, alimentation, télévision, cuisine

AUTEUR

FABIO PARASECOLI

New York University

L'eau tiède et le tournant caricatural

Clément de Gaulejac

NOTE DE L'ÉDITEUR

Ce texte, issu d'une communication prononcée le 27 juin 2015, reflète la pensée de l'auteur à cette date.

- 1 Lors du colloque « L'image railleuse », j'avais annoncé que la particularité de mon intervention serait de parler depuis le point de vue d'un artiste qui *utilise* la satire visuelle (par comparaison avec les perspectives des autres intervenants qui la regardent, en font l'histoire, l'analysent, etc.). Le présent texte est écrit depuis un point de vue légèrement différent : celui d'un artiste qui a utilisé la satire visuelle dans son travail, mais ne l'utilise plus.
- 2 Cette contribution écrite va donc se dérouler en deux temps. Dans une première partie, je vais décrire le contexte dans lequel j'ai créé, sur une période de quatre ans, une série d'environ 250 dessins satiriques publiés sur mon blog, *L'eau tiède*¹ et, pour certains, diffusés sous forme de pancartes et d'affiches dans diverses manifestations. J'en profiterai pour présenter et commenter une sélection de quelques-unes de ces affiches. Dans un deuxième temps, je proposerai un retour critique sur cette tentative d'intervenir par les moyens de l'art dans le débat public en expliquant pourquoi, de la même façon que j'avais ressenti l'urgence de l'engagement, il est devenu tout aussi important pour moi d'abandonner cette pratique quelques années plus tard – ce retrait étant motivé par une évolution du débat public qui, à mon avis, périclète, ou à tout le moins malmène, une certaine forme de relation satirique au pouvoir politique. Le défi dialectique de ce petit texte consacré à *L'eau tiède* est donc le suivant : raconter la nécessité d'un travail artistique depuis le point de vue de quelqu'un qui a décidé qu'il n'était plus nécessaire. Ce faisant, je me trouve dans la position inconfortable du fumeur repentini qui se lance dans un improbable éloge de la cigarette.

Quatre ans d'*Eau tiède*

- 3 Le 22 mars 2012 a eu lieu à Montréal une manifestation étudiante qui, pour beaucoup, a été le point de départ de ce que l'on a appelé le Printemps érable, en référence aux différentes révoltes qui avaient bouleversé le paysage politique du monde arabe l'année précédente. En cette belle journée, un immense cortège avait envahi la ville. Comme de nombreux manifestants, j'ai été enchanté par l'ampleur du défilé. La hausse des frais de scolarité voulue par le gouvernement libéral de Jean Charest était une injustice et nous étions des dizaines de milliers de personnes à la contester. Tout cela a été bien documenté². Pour ma part, en plus de ces considérations, j'ai été fasciné par la présence dans la foule de très belles pancartes sérigraphiées. On y voyait une autruche en forme de Québec, la tête plantée dans le sol ; une immense vague comme un raz-de-marée cousin de la vague d'Hokusai ; sur une autre encore, un poing dressé inspiré d'une plus classique iconographie révolutionnaire, que venait décaler l'inscription en lettres capitales « PRINTEMPS ÉRABLE », formule à la fois optimiste et ironique en référence à ces autres « printemps » qui avaient bouleversé le monde arabe en 2011. Toutes ces pancartes avaient été créées par l'École de la Montagne Rouge, un collectif d'étudiants en design de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), qui participaient à la mobilisation en s'inspirant du fonctionnement collectiviste de l'Atelier populaire de l'École des Beaux-Arts, à Paris, d'où étaient sorties quelques-unes des plus célèbres affiches de mai 1968. En découvrant les pancartes de l'École de la Montagne Rouge, c'est peu dire que j'eus un choc. Un choc heureux. De l'épure formelle de ces images, à la fois claires et mystérieuses, à l'émotion politique de les voir ainsi portées à bout de bras dans un mouvement social, j'ai repensé immédiatement à ce crédo énoncé par Gérard Paris-Clavel lors d'un séminaire où il intervenait et que j'avais suivi, lorsque j'étais moi-même étudiant aux Beaux-Arts de Paris, à la fin des années 1990. Pour ce graphiste engagé, qui avait lui aussi dessiné des affiches en 1968 à l'École des arts décoratifs et avait, plus tard, fondé les collectifs Grapus et Ne pas plier, la tâche du créateur était de réussir à « traduire plastiquement des émotions politiques³ ». Avec leurs affiches, les créateurs de l'École de la Montagne Rouge avaient réussi cela et, ce faisant, ils ont fait bien plus que de donner une identité graphique au mouvement social : ils ont contribué à le faire naître.
- 4 En plus d'être bouleversé par la qualité de ces images, qui faisaient écho à tout un pan de ma formation artistique, j'ai ressenti un pincement, une inavouable jalousie : je voulais faire pareil. Et dans le fond, pourquoi pas ? Mais je ne pouvais faire exactement pareil. D'une part, eux le faisaient déjà très bien. D'autre part, je ne voulais – ni ne pouvais – plaquer comme ça, soudainement, ma vision des choses sur un mouvement qui avait mon soutien mais auquel je n'appartenais pas comme militant. Il n'y avait aucun sens à ce que je me mette à confectionner des mots d'ordre dans mon coin : on ne m'avait rien demandé. La voie d'un possible engagement artistique semblait donc difficile à trouver. C'est alors que, de façon tout à fait improbable – un mal pour un bien, comme on dit – l'arrogance du gouvernement Charest m'est apparue comme un espace à investir, le discours avec lequel je devais travailler. En effet, très tôt dans le printemps, la brutalité de ses arguments méprisants a accompagné une stratégie délibérée de violence policière à l'endroit des contestataires. Le mandat de mes affiches à venir est né de cette violence verbale et policière, de la nécessité de lui répliquer. Comme le manifestant qui renvoie dans le camp policier une bombe fumigène, j'allais

renvoyer dans le camp gouvernemental ses outrances verbales. L'École de la Montagne Rouge se consacrait à donner une forme visuelle au discours étudiant ; j'allais m'occuper des mots d'ordre malveillants du gouvernement.

- 5 Une des premières affiches de *L'eau tiède* (fig. 1) illustre bien ce programme. Son titre reprend l'une des scies les plus récurrentes des Libéraux de Jean Charest : « L'intimidation doit cesser. » Sous-entendue l'intimidation des étudiants grévistes qui, par leurs actions, perturbaient l'accès aux cours des étudiants non-grévistes. Sous ce titre, j'avais dessiné un policier antiémeute, casque sur la tête et matraque levée, demandant à l'étudiant qu'il vient manifestement de molester : « C'est compris ? » Ce fonctionnement dialectique – où l'image vient en quelque sorte contester son propre énoncé – définit la manière dont j'ai travaillé par la suite, en essayant de composer à partir des discours du gouvernement de petites scènes à même d'en montrer la duplicité (fig. 2-9). L'idée était de rendre visible la mauvaise foi plutôt que de la dénoncer et, ce faisant, de laisser au regardeur et à son intelligence, le soin de compléter la situation.

Fig. 1 : *L'intimidation doit cesser !* Dessiné le 13 avril 2012. Photographie prise lors de la manifestation du 22 avril 2012, à Montréal, pour le Jour de la Terre.



© Clément de Gaulejac.

Fig. 2 : *Difficile d'expliquer la CLASSE à ceux qui n'en ont pas*. Dessiné le 26 avril 2012. Photographie prise à Montréal.



Le Premier ministre et sa ministre de l'Éducation se plaignaient sans cesse de ne pas comprendre le fonctionnement « horizontal » de la CLASSE (Coalition large de l'Association pour une solidarité syndicale étudiante).

© Clément de Gaulejac.

Fig. 3 : *Attroupement illégal de doigts*. Dessiné le 30 avril 2012. Photographie prise à Montréal.



Le poing dessiné par l'École de la Montagne Rouge se voit appliquer l'une des nouvelles dispositions policières qui rendait illégal tout attroupement de plus de cinquante personnes n'ayant pas fait l'objet d'une autorisation préalable par la police.

© Photo : David Widginton.

Fig. 4 : ÇA, 4 mai 2012.



« Ça l'a pas bougé », affirmait la ministre de l'Éducation Line Beauchamp pour brocarder l'immobilisme et l'infantilisme étudiant. Sans lien apparent, au même moment, une manifestation nue avait été organisée par les étudiants.

© Clément de Gaulejac.

Fig. 5 : *Le retour en casse*. Dessiné le 16 mai 2012. Photographie prise dans l'atelier de sérigraphie de l'UQAM.



Le 17 mai 2012, le Premier ministre Charest a promulgué la « loi spéciale », censée garantir un prompt « retour en classe » des étudiants.

© Clément de Gaulejac.

Fig. 6 : *Des bisous, on avait dit*. Dessiné le 21 mai 2012. Photographie prise lors d'un atelier « Diffuse et Résiste », rue Saint-Viateur, à Montréal, en août 2012.



Le personnage d'Anarchopanda était devenu au fil des manifestations la mascotte de ce mouvement aussi radical que pacifiste que le gouvernement ne cessait pourtant de qualifier comme « violent » pour justifier la répression policière sans précédent dont il faisait l'objet.

© Photo : Étienne de Massy.

Fig. 7 : *La porte reste ouverte*, 24 mai 2012.



Michèle Courchesne, ministre de l'Éducation succédant à Line Beauchamp, attribuait l'échec des négociations aux organisations étudiantes, tout en posant des conditions impossibles à la tenue d'une rencontre.

© Clément de Gaulejac.

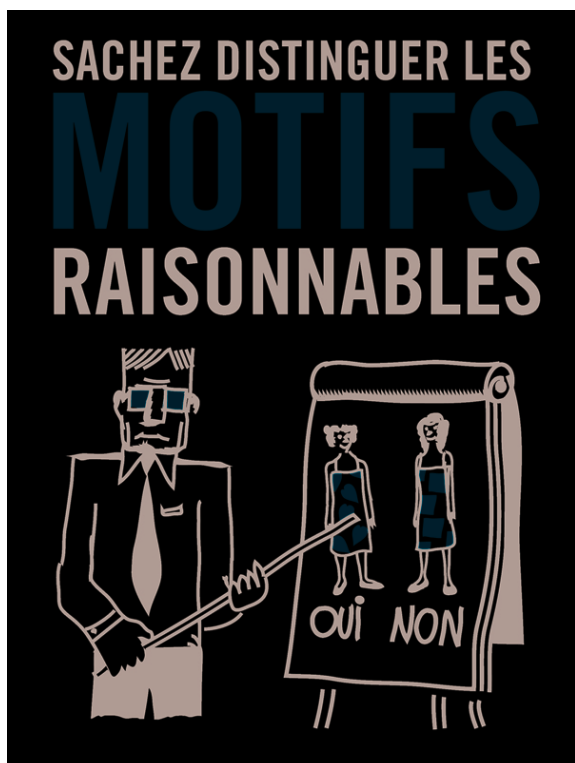
Fig. 8 : *Juste pour nuire*, 4 juin 2012.



Le directeur du festival Juste pour rire, représenté ici par sa mascotte, inquiet de ne pas pouvoir tenir son festival cette année-là, avait pris position contre les manifestants. Au deuxième plan, le Premier ministre est représenté assis dans un caddy, sa ministre de l'Éducation ayant confié à des journalistes que, lorsqu'elle faisait ses courses, les autres clients l'enjoignaient à ne « pas lâcher ».

© Clément de Gaulejac.

Fig. 9 : *Motifs raisonnables*, 11 juin 2012.



Le chef de la police de Montréal, Marc Parent, en référence au profilage dont faisaient l'objet les porteurs du « carré rouge », emblème du mouvement étudiant.

© Clément de Gaulejac.

- 6 Cinq ans plus tard, ces images sont difficiles à lire, tant manque à leur compréhension une clé essentielle : le contexte implicite dans lequel je les publiais, l'urgence et la colère qui les motivaient. Leur facture nerveuse et « mal finie » en témoigne : la qualité du dessin comptait moins pour moi que le moment de leur publication, cet instant que tous les humoristes savent décisif : une bonne blague qui arrive trop tard est une blague perdue. C'est souvent en écoutant les informations du matin que je dessinais, et je souhaitais que les gens puissent voir mes dessins sur Facebook ou Twitter en même temps que la nouvelle qui les avait inspirés, et non quelques heures, voire quelques jours plus tard, quand ils auraient perdu leur pertinence. L'enjeu de ces images était de proposer une interprétation « à chaud » des discours, en essayant d'être plus rapide que les chroniqueurs patentés. La plus grande part de ce travail consistait donc en une sorte de veille médiatique dont l'objectif était d'alimenter la présence dissensuelle de mes images dans le débat public. Cet idéal m'a poussé à donner une visibilité dans l'espace public *réel* – c'est-à-dire au-delà du partage sur les réseaux sociaux – à quelques-unes de ces images. Je les ai alors imprimées en sérigraphie pour en faire des pancartes à brandir ou des affiches à coller. Dans les deux cas, il s'agissait de fournir au mouvement social des outils pour « prendre la rue ». Il s'agissait en outre de faire de ce travail d'impression l'occasion de moments de création collective, au cours desquels étaient imprimées non seulement mes affiches, mais aussi celles des autres participants à l'atelier. Venait ensuite la dissémination des affiches ainsi produites. Pour la plupart, elles ont été distribuées gratuitement lors de manifestations, mais j'en ai également

donné à diverses organisations, de sorte qu'elles soient diffusées le plus largement possible, au-delà du cercle immédiat de mes amis et connaissances.

Saison 2

- 7 Quand le gouvernement Charest a perdu les élections en septembre 2012, j'ai pensé arrêter cette production, me disant qu'elle n'avait pas de sens en dehors d'un mouvement social. Les rues s'étaient vidées, il n'y avait plus matière à fournir du matériel visuel pour une grève ayant cessé. Mais après un bref arrêt, j'ai décidé de reprendre cette veille satirique. Quelque chose s'était enclenché pour moi qui allait au-delà de la lutte contre la hausse des frais de scolarité. Comme on le dit dans le théâtre, j'avais « trouvé mon clown », c'est-à-dire le bon déguisement de soi, mon propre idiot. Le vocabulaire plastique que j'avais mis en place durant la grève était un outil de riposte que je pouvais continuer à utiliser contre les discours austéritaires ou sécuritaires des gouvernements qui allaient succéder à celui qui venait d'être défait. Plutôt que de me laisser ronger par leurs métaphores idéologiques douteuses – ces ritournelles qui s'insinuent en nous et instaurent une guerre d'usure –, mieux valait faire de cette rhétorique toxique la source d'inspiration d'une comédie humaine. Les personnalités politiques devenaient pour moi des sortes de pères Ubu, figures abusives d'un pouvoir dégénéré. Mon but, en reprenant leurs mots – en isolant ceux que je trouvais significatifs – et en les « fictionnalisant » sous la forme de petits personnages ayant une relative autonomie par rapport à leurs modèles, était de créer de nouveaux stéréotypes à même de gêner la rhétorique de l'austérité, de pousser jusqu'à l'absurde la logique de ses propres mots d'ordre. J'avais en tête la série des dessins qui composent *Poor Richard*, cette ballade amère et jubilatoire créée en 1971 par Philip Guston lors de la campagne présidentielle états-unienne en vue de la réélection de Richard Nixon. J'imaginai que, pour lui comme pour moi, cette pratique était semblable à une gymnastique martiale pour entretenir un esprit tonique, une façon de se défendre de la grossièreté du pouvoir en y opposant une autre forme d'idiotie. Une façon aussi d'entretenir l'idéal de ce contre-chant dont parle Jean-Jacques Lebel à propos des affiches de l'Atelier populaire de l'École des Beaux-Arts qui avaient, selon lui, « fait entendre d'autres voix que celles du pouvoir, fait circuler d'autres points de vue que ceux des chefs de parti. Face aux mass-médias et à leur crétinisante langue de bois, ces affiches ont prouvé qu'il est possible de produire autre chose autrement⁴. »
- 8 Voici quelques exemples de cette petite entreprise d'agit-prop artisanale que je continuais de diffuser sur Internet et, de temps en temps, dans la rue, à l'occasion de telle ou telle manifestation politique ou artistique (fig. 10-13).

Fig. 10 : *Le gras*, dessiné le 15 octobre 2014. Photographie prise le 1^{er} mai 2015 à Montréal.



Référence à l'obsession budgétaire du gouvernement Couillard de couper dans les dépenses publiques, toujours assimilées à du gras dans lequel il faudrait trancher. Sans lien apparent, cette manie du « serrage de ceinture » était particulièrement virulente alors que le devant de la scène médiatique était saturé par la peur du virus Ébola.

© Clément de Gaulejac.

Fig. 11 : *Les années dix*. Dessin paru dans la revue *Liberté*, 309, automne 2015, p. 41.



Philippe Couillard est un médecin spécialiste. Je le représentais, lui et ses principaux ministres, en sarrau. Il était tantôt ce « bon docteur Couillard » entouré de policiers ; tantôt un médecin à la Molière, comptant ses patients morts au nombre de ceux qu'il a guéris.

© Clément de Gaulejac.

Fig. 12 : *Prise de contrôle hostile des locaux*, dessiné le 8 avril 2015. Photographie prise dans l'atelier de sérigraphie de l'UQAM.



Pendant l'hiver 2015, un autre mouvement étudiant s'est mis en branle, sans toutefois parvenir à mobiliser les bonnes grâces de l'opinion. Dans le camp policier, la brutalité semblait plus que jamais recommandée. Les pantalons multicolores des agents⁵ donnaient à la répression un air de farce tragique.

© Clément de Gaulejac.

Fig. 13 : *Pépère Canada*, 30 août 2015.



À l'échelon fédéral, le Premier ministre Stephen Harper a développé, durant ses mandats (2006-2015), plusieurs projets de monuments, dont un hommage aux anciens combattants. S'il avait été réélu, *Mother Canada* aurait été une immense statue – comme on en construit encore en Corée du Nord – représentant une femme, les cheveux couverts d'un voile, les bras tendus vers l'océan, quelque part sur les côtes venteuses de la Nouvelle-Écosse.

© Clément de Gaulejac.

Fig. 14 : *Gaïa*, 9 mai 2016.



Après environ 250 dessins publiés sur le site de *L'eau tiède*, celui-ci est le dernier. Intitulé *Gaïa*, il fait référence au gigantesque incendie et à l'évacuation de la ville de Fort McMurray en Alberta.

© Clément de Gaulejac.

- 9 La facture des derniers dessins de *L'eau tiède* est bien différente de celle des premiers. Quelque chose s'est aguerri dans mon trait au fil du temps. Le plaisir du dessin est particulièrement sensible dans les volutes de fumée noires qui envahissent cette dernière image (fig. 14) dans laquelle, comme le suggère le pick-up filant vers la gauche, il n'y aura bientôt plus personne. Le discours mis en scène n'est pas celui d'une personnalité politique, mais le sauve-qui-peut d'une petite main de l'exploitation des sables bitumineux. Ce dernier mot d'ordre ne prend même pas le haut de l'affiche qui reste sans titre. Je ne savais pas, en la dessinant, que cette affiche serait la dernière de la série, pourtant ces petits détails que je note après coup en font un bon épilogue, une sortie de scène avec tombée de rideau.

Le tournant caricatural

- 10 Au moment où j'ai cessé de publier des dessins sur le blog *L'eau tiède*, un sentiment mêlé m'habitait depuis quelque temps déjà. Je prenais de plus en plus de plaisir au dessin, j'aimais l'immédiateté du partage sur Internet. Par ailleurs, les sources d'inspiration ne manquaient pas, car les frasques politico-médiatiques ponctuant l'actualité alimentaient régulièrement ma colère. Je sentais pourtant que quelque chose n'allait pas. Cette pratique me pesait et je pris peu à peu conscience que cela était précisément dû à la constance du flux médiatique – la régularité de ses « marronniers » –, mais également au contrôle dont il fait l'objet et qui tend à le rendre indigent. Ce que je considérais comme un « outil de vigilance » était en réalité dépendant de ce filtre qui

réduit l'immensité du réel à un ou deux sujets par semaine. Je me retrouvais donc en face d'un dilemme : parler d'un autre sujet que ceux qui faisaient les manchettes condamnait mes dessins à ne pas être compris, faute d'une référence commune et d'un contexte implicite évident. Mais parler de ce qui « retient l'attention » devenait à mes yeux encore plus problématique. Je me rendais compte que l'intervention que j'avais voulue « à chaud » pendant la grève était désormais forcément seconde, soumise à l'ordre d'un discours qu'elle entendait pourtant contester.

- 11 Parallèlement à cette prise de conscience douloureuse, je réunissais des impressions disparates, comme on compile dans un dossier des documents dont on pressent qu'ils ont quelque chose à voir entre eux sans savoir précisément quoi. Voici quelques-uns de ces éléments :
- 12 Durant la campagne présidentielle française de 1995, l'émission de télévision satirique *Les Guignols de l'info* fut accusée d'avoir favorisé l'élection de Jacques Chirac. Les humoristes avaient en effet créé à partir de sa figure publique le personnage d'un sympathique *loser* attendant son heure de gloire confiné dans l'ennui de ses fonctions de maire de Paris. Sur la couverture du petit livre de campagne du vrai candidat figurait un pommier, ce qui avait donné aux humoristes l'idée de prêter à leur personnage un slogan de campagne inepte : « Mangez des pommes ! » Bientôt, le ridicule de l'énoncé s'est confondu dans l'esprit du public avec le vrai discours du candidat. Celui-ci, voyant le profit qu'il pouvait tirer de la popularité de sa marionnette, s'est employé à ne surtout pas démentir la vacuité du slogan qu'on lui prêtait. Qui était qui ? Qui avait dit quoi ? À qui profitait le flou ? Peu importe, on rigolait bien. Et le candidat rigolo fut élu. Le bouffon n'avait peut-être pas fait élire le roi, mais il est évident qu'il avait contribué à le rendre sympathique.
- 13 En 2011, lors de la campagne électorale au cours de laquelle il tente de se faire réélire, le Premier ministre ultraconservateur Stephen Harper diffuse sur les réseaux sociaux une vidéo dans laquelle on le voit installé au piano aux côtés d'une petite fille. Ensemble, ils reprennent la chanson *Imagine*, de John Lennon⁶. La superposition des niveaux parodiques d'une telle reprise donne le vertige. Tous les crédos hippies du chanteur pacifiste servent sans ironie les intérêts de campagne de l'un des dirigeants le plus va-t-en-guerre que le Canada ait connu. violemment oxymorique, cette vidéo fait rire, mais d'un rire mauvais comme le vin triste. Elle est un parfait exemple de la « loi de Poe » qui décrit ce moment – ou ce point⁷ – où, sur les réseaux sociaux, il devient impossible de distinguer entre le zèle des partisans de théories extrémistes et l'intention parodique de ceux qui les imitent pour les contester.
- 14 En janvier 2015, dans les jours qui suivent le massacre de *Charlie Hebdo*, plusieurs événements ont lieu en France. Les cloches de nombreuses églises, dont Notre-Dame de Paris⁸, sonnent le glas pour saluer la mémoire des dessinateurs et journalistes assassinés, qui étaient connus pour leur anticléricalisme. Les drapeaux de la République, eux aussi peu rancuniers, sont également mis en berne, et l'Assemblée nationale au grand complet entonne une *Marseillaise* bien sentie en hommage au martyr de ses compatriotes pourtant réfractaires à toute forme de nationalisme⁹. Le directeur d'une école primaire signale aux forces de l'ordre le cas d'un enfant prétendant « ne pas être Charlie ». Ce contre-pied du slogan alors en vogue vaut à l'enfant d'être aussitôt arrêté. Ses parents, musulmans, sont convoqués à la gendarmerie et sommés d'expliquer pareille rébellion¹⁰. Lors de la manifestation monstre organisée à Paris, le 11 janvier, un grand nombre de chefs d'État¹¹ défilent

derrière les dessinateurs survivants. Le temps d'une marche républicaine, ils se révèlent tous amateurs d'impertinence et de satire politique, oubliant leurs différends avec la liberté d'expression. L'instant est d'une solennité rare. Pourtant, au moment où François Hollande lui donne l'accolade, le dessinateur Luz, entre deux sanglots, éclate de rire devant les caméras du monde entier. Il racontera plus tard la raison de ce fou rire : le président venait de recevoir sur l'épaule une fiente de pigeon¹². Après cet attentat contre le journal français, un concours de caricatures de Mahomet est opportunément organisé au Texas¹³. Soucieuses de vivre avec leur temps, les autorités iraniennes ripostent en organisant un « concours de caricatures sur l'Holocauste¹⁴ ».

- 15 Ces faits ne sont pas reliés entre eux, ni par leur gravité, ni par l'intérêt qu'ils offrent à l'analyse. Si je propose néanmoins de les regarder ensemble, c'est parce que chacun à sa manière matérialise un sentiment diffus et lancinant que nous sommes sans doute nombreux à ressentir et que la tuerie de *Charlie Hebdo* est venue rendre particulièrement aigu : serait-il possible que le monde ait basculé dans sa propre caricature ?
- 16 Dans un livre consacré aux « chevaliers sauvages » de la revue *Hara Kiri*, Pacôme Thiellement se demande à propos de la posture irrécupérablement bête et méchante de ces auteurs et dessinateurs satiriques, « comment des armes aussi puissantes pour détruire un monde ont pu être celles [...] utilisées pour continuer à l'occuper¹⁵ ». Et en effet, au plus haut niveau des États, la pitrerie n'est-elle pas devenue le propre de ceux qui revendiquent le pouvoir ? Pensons aux gesticulations marquées de tics de Nicolas Sarkozy ; aux éructations libidineuses de Silvio Berlusconi (« *bunga bunga* ») ; et, dans un genre moins burlesque mais tout aussi inquiétant, au torse nu de Vladimir Poutine sur son cheval. Pensons enfin à cette impensable élection qui a couronné Donald Trump. Au sommet du pouvoir, la grimace est payante. Devant le caractère sinistre de ces clowns présidents, de nombreux artistes satiristes éprouvent un malaise que les administrateurs de la page *Dérapages poétiques*¹⁶ ont su nommer. Interrogés à propos de leur travail, ils disent pratiquer « l'humour le plus tragique qui soit, celui d'un monde défait devenu sa propre blague¹⁷ ».
- 17 Le *tournant caricatural* est pour moi une façon de désigner ce moment politique où la bouffonnerie et l'esprit de sérieux fusionnent pour gouverner. C'est un Yalta sinistre où ces ennemis complémentaires se partagent la totalité de l'espace du discours : « Qu'on parle de moi en bien ou en mal, peu importe. L'essentiel, c'est qu'on parle de moi ! » Cet accaparement de l'attention médiatique n'est pas la conséquence d'une prise de pouvoir, il est le pouvoir. Et les figures qui l'occupent l'ont bien compris : elles sont prêtes à toutes les provocations pour que ne s'éteigne jamais le projecteur qui les met en lumière. À ces histrions narcissiques qui occupent toutes les tribunes possibles, est-il raisonnable d'accorder ne serait-ce qu'un surcroît minimal d'attention ? Par ailleurs, en renvoyant du côté de la blague les formes les plus aigües du dissentiment politique, une certaine satire ne contribue-t-elle pas à renforcer l'emprise du consensus, ce qu'Alain Deneault désigne comme l'empire de « l'extrême centre¹⁸ » ? Je continue de penser, comme Isabelle Stengers, que « le rire de celui qui devrait être impressionné complique toujours la vie du pouvoir¹⁹ ». L'humour est pour moi la manifestation la plus précieuse de la liberté de l'esprit, et la liberté de l'esprit est au fondement de toutes les autres. Mais dans un contexte où cette liberté si précieuse est instrumentalisée dans des discours qui en font la marque identitaire d'un Occident rationaliste et dominateur, n'y a-t-il pas quelque paradoxe à s'en revendiquer sans réserve ?

- 18 Le propre de l'art est d'apporter des réponses pratiques à des questions théoriques. La plupart du temps, c'est en dessinant ou en écrivant que je trouve des solutions aux problèmes qui m'obsèdent. Je sais que c'est encore de cette manière que je finirai par sortir du retrait tactique dans lequel me plongent aujourd'hui ces questions et le sentiment mélancolique qu'une certaine forme de satire est en train de disparaître avec le type d'espace public – la presse imprimée – qui l'avait vue naître.
-

NOTES

1. *L'eau tiède*, [en ligne] URL : www.eau-tiede.blogspot.ca/index.html.
2. Maude Bonenfant, Anthony Glinoyer et Martine-Emmanuelle Lapointe, *Le Printemps québécois. Une anthologie*, Montréal, Écosociété, 2013 ; Jean-Pierre Boyer, Jasmin Cormier et al., *À force d'imagination. Affiches et artefacts du mouvement étudiant au Québec, 1958-2013*, Montréal, Lux, 2013.
3. Laurent Gervereau, « L'atelier des Arts-décoratifs. Entretien avec François Miehé et Gérard Paris-Clavel », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 11-13 : Mai 1968. *Les mouvements étudiants en France et dans le monde*, 1988, p. 192-197.
4. Bruno Barbey, *Mai 68 ou l'imagination au pouvoir*, Paris, La Différence, 1998, p. 145.
5. Depuis juillet 2014, les policiers de Montréal portent des pantalons de camouflage colorés. Ils s'opposent ainsi à la loi sur la réforme du régime de retraite des employés municipaux.
6. La vidéo peut encore être trouvée sur Internet, notamment sur Youtube, [en ligne] URL : www.youtube.com/watch?v=tHbcwdYFKlA.
7. Semblable au célèbre « point Godwin », qui stipule que toute discussion sur Internet en vient inmanquablement à citer Hitler ou les nazis.
8. « *Charlie Hebdo* : l'Église sonnera le glas à Notre-Dame de Paris », *Le Figaro*, 7 janvier 2015, [en ligne] URL : www.lefigaro.fr/flash-actu/2015/01/07/97001-20150107FILWWW00466--charlie-hebdo-l-eglise-sonnera-le-glas-a-notre-dame-de-paris.php.
9. « «Charlie Hebdo» : les députés chantent la Marseillaise en hommage aux victimes », *Le Point*, 13 janvier 2015, [en ligne] URL : www.lepoint.fr/societe/charlie-hebdo-les-deputes-chantent-la-marseillaise-en-hommage-aux-victimes-13-01-2015-1896182_23.php.
10. Alexandre Boudet, « Ahmed, 8 ans, entendu par la police après des propos sur *Charlie Hebdo*. Comment en est-on arrivé là ? », *Huffington Post*, 29 janvier 2015, [en ligne] URL : www.huffingtonpost.fr/2015/01/29/ahmed-8-ans-entendu-par-la-police-apres-des-propos-sur-charlie.
11. T. L. G., « Marche républicaine : la longue liste de chefs d'État et de gouvernement présents à Paris », *20 minutes*, [en ligne] URL : www.20minutes.fr/monde/1514443-20150111-marche-republicaine-longue-liste-chefs-etat-gouvernement-presents-paris.
12. « *Charlie Hebdo*. Crotte de pigeon sur Hollande, fou rire des « survivants » », *Ouest France*, 12 janvier 2015, [en ligne] URL : www.ouest-france.fr/charlie-hebdo/charlie-hebdo-crotte-de-pigeon-sur-hollande-fou-rire-des-survivants-3109936.
13. « Deux morts au Texas en marge d'un concours de caricatures de Mahomet », *Radio Canada*, 4 mai 2015, [en ligne] URL : ici.radio-canada.ca/nouvelle/718992/texas-fusillade-morts.
14. Julien Lemaignan, « Un proche de Dieudonné gagne un concours iranien de caricature sur l'Holocauste », *Le Monde*, 3 juin 2016, [en ligne] URL : www.lemonde.fr/proche-orient/article/

2016/06/03/un-proche-de-dieudonne-gagne-un-concours-iranien-de-caricature-sur-l-holocauste_4933622_3218.html.

15. Anthony Poirandeu, « L'humour est-il une arme de guerre ? Entrevue avec Pacôme Thiellement », *Standards and More*, 28 mars 2012, [en ligne] URL : www.standardsandmore.fr/vu-lu-entendu/40-en-librairies/359-pacome-thiellement-interview-l-humour-arme-de-guerre.

16. *Dérapages poétiques*, Facebook, 2013-, [en ligne] URL : www.facebook.com/derapagespoetiques.

17. Catherine Lalonde, « L'actualité, cette ironique poésie », *Le Devoir*, 11 mars 2015, [en ligne] URL : www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/434042/l-actualite-cette-poesie-ironique.

18. Alain Deneault, *Politiques de l'extrême centre*, Montréal, Lux, 2016.

19. Isabelle Stengers, *L'Invention des sciences modernes*, Paris, Flammarion, 1995, p. 28.

INDEX

Thèmes : satire visuelle, Printemps érable, grève étudiante de 2012, manifestations, affiche politique, blog d'artiste

Mots-clés : satire visuelle, Printemps érable, grève étudiante de 2012, manifestations, affiche politique, blog d'artiste

Index chronologique : XXI^e siècle, époque contemporaine

Index géographique : Canada, Québec, Montréal

AUTEUR

CLÉMENT DE GAULEJAC

Clément de Gaulejac est artiste, auteur et illustrateur. Son travail d'artiste a été exposé à la Galerie UQO, à Gatineau (*Les maîtres du monde sont des gens*, 2019), et au centre VOX, à Montréal (*Les Naufrageurs*, 2015). Aux éditions Le Quartanier, il a publié *Les Artistes* (2017), *Grande école* (2012) ainsi que *Le Livre noir de l'art conceptuel* (2011). Comme illustrateur, il collabore régulièrement avec des revues (*Liberté*, *Vie des arts*, *Spirale*) et différents mouvements sociaux (Extinction Rebellion) ou politiques (Québec solidaire). En 2017, il a soutenu à l'UQÀM une thèse de doctorat en études et pratiques des arts intitulée « Tu vois ce que je veux dire ? Illustrations, métaphores et autres images qui parlent ». Pour en savoir plus, consulter son site web : www.calculmental.org.

Intermédialités satiriques

Glory through Death

James Gillray, Benjamin West, and the Death of Nelson

Ersy Contogouris

I am envious only of glory.

— Horatio Nelson

- 1 On December 23, 1805, James Gillray published *The Death of Admiral Lord Nelson — in the Moment of Victory!*. It depicts the English naval hero, mortally wounded during the Battle of Trafalgar, drawing his last breath. This print has not been studied in any depth, perhaps, at least in part, because viewers seem not to have known how to read it. The National Maritime Museum’s website describes it as “brilliantly ironic,”¹ but the irony seems to have been lost on most. Writing in 1851, Thomas Wright and R.H. Evans, early editors of Gillray’s work, called it a “rather feeble attempt at celebrating the great battle of Trafalgar, fought on the 24th [sic] of October, 1805, in which Nelson fell in the moment of Victory.”² In keeping with her usual deadpan descriptive entries, the caricature scholar Dorothy George described it simply as “An allegorical design combined with a quasi-realistic scene on the deck of the *Victory*,”³ which may explain why more recent readings have similarly missed the irony. In her book *Women, Nationalism, and the Romantic Stage*, for instance, Betsy Bolton argued that Gillray’s print is “ostensibly serious, submitted to the Lord Mayor of London as one possible model for a Nelson memorial.”⁴ And again, on the website of a Philadelphia printseller advertising the caricature, Gillray’s representation is taken seriously:

In a departure from his usual wit and satire, British caricaturist James Gillray drew this memorial image, commemorating the death of Admiral Lord Nelson on the HMS *Victory* at the Battle of Trafalgar. As a talented and popular satirist, Gillray built his reputation on his keen interpretations of current events – a skill he employed here to help England mourn a national hero.⁵

- 2 This lack of clarity as to the caricature’s satiric purpose might be explained by what Gillray’s contemporary, the politician George Canning, described as a loss in efficacy of some of Gillray’s prints due to their being aimed at too many targets. Canning described Gillray as “far too likely to shoot in several directions at once to be a reliable ... marksman.”⁶ This article proposes a reading of Gillray’s *Death of Nelson* and of its potentially too many targets, among them, the painter Benjamin West, the printseller Josiah Boydell, Nelson’s mistress Emma Hamilton, history painting, the flurry of

commemorative objects produced after Nelson's death, and the idealization of military sacrifice. After a close analysis of the caricature itself and a reflection on Nelson's own pursuit of glory, I will turn to the print's engagement with the trend in contemporary history painting, in particular with Benjamin West's *Death of General Wolfe* and *Death of Nelson*, of depicting the deaths of heroes in battle.

Gillray's Death of Nelson

- 3 The Battle of Trafalgar, which was fought off the coast of Spain on October 21, 1805, opposed the British Royal Navy, led by Nelson, and the Franco-Spanish fleet, led by Admiral Pierre-Charles Villeneuve. Although the British fleet was inferior in numbers, its victory was decisive, thanks in part to Nelson's unorthodox tactics. The battle destroyed Napoleon's navy, which meant that Britain was now safe from the threat of French invasion. But this victory and sense of security came at great cost: toward the end of the battle, Nelson was hit by a French bullet and died.
- 4 As soon as the news of the victory at Trafalgar and of Nelson's death reached British shores, a deluge of prints, paintings, bas-reliefs, medals, sculptures, plaques, ribbons, books, poems, plays, songs, odes, coins, medals, cups, plates, and tea sets was produced and sold, and a number of announcements were made for competitions to create various commemorative paintings and monuments. The grateful and grieving nation sought to express its feelings through the purchase and display of these commemorative objects in a kind of collective act of mourning. Writing from Manchester, James Weatherley reported that everyone in the street seemed to be wearing ribbons made of paper or silk to mark the event: "You could scarcely see ... a lad without a ribbon round his hat with a verse or something relating to the brave Nelson."⁷ It was perhaps difficult, or even impossible, for Gillray to caricature Nelson's death, but he could caricature this reaction – the outpouring of gratitude and grief, the production and purchase of objects to express it, the business opportunities that Nelson's death afforded. Surprisingly, however, he remained silent.
- 5 One month, almost to the day, after Nelson's death, on November 22, as Nelson's body was making its way from Trafalgar to London,⁸ the printseller Josiah Boydell published an advertisement in the *Times*, launching a competition for a painting that would commemorate the death of the great hero:

A PROPOSAL at once calculated to encourage the Fine Arts in this Country, and celebrate the greatest event that ever adorned its History, the BATTLE of TRAFALGAR and the DEATH of LORD VISCOUNT NELSON. – Messrs. BOYDELL and Co. offer FIVE HUNDRED GUINEAS to any BRITISH ARTIST who shall paint the BEST PICTURE on that subject, from which a PRINT shall be engraved in the first style of excellency, the size of, and in the manner of the Death of General Wolfe, at present their property; and the Original Picture will afterwards be presented to the Admiralty, or some such appropriate public body.⁹
- 6 One month later, on December 23, Gillray's *Death of Nelson* (fig. 1) was published.



Fig. 1: James Gillray, *The Death of Admiral Lord Nelson – in the Moment of Victory!*, published December 23, 1805, by Hannah Humphrey, BM Satires 10442, hand-colored etching and aquatint, 40.3 × 29.6 cm, London, National Portrait Gallery, NPG D12856.

© National Portrait Gallery, London.

- 7 The print shows Nelson dying on the deck of his ship, named Victory, while the battle rages. The central scene is comprised of five figures tightly woven together. Nelson, half sitting, half reclining on a canon, looks skyward as he draws his last breath. He is surrounded by his characteristic attributes: his sword, which droops from his hand, his cocked hat, which has fallen from his head, and his spyglass, which lies atop a piece of paper (possibly a map) entitled “Bay of Trafalgar.” Nelson leans against Britannia, who is kneeling on the canon. She has put down her shield and olive branch and holds her trident, but loosely so, as she supports the dying admiral with her right hand under his right arm. The proximity of the trident – symbol of the sea – with Nelson, and the way it almost replaces the right arm he lost in 1797 at the Battle of Santa Cruz in Tenerife, remind us of Britain’s naval supremacy and of Nelson’s role and previous sacrifice in acquiring this status. Britannia shields her eyes with her left hand in a classic expression of extreme grief, while big tears flow down her cheek. She bears the features of Emma Hamilton (figs. 1 and 2), Nelson’s mistress and the mother of his daughter. Emma was known, among other accomplishments, for her *Attitudes*, performances in which she donned classical garb and adopted poses (or attitudes) that brought to mind mythological, religious, and literary figures from classical statuary, grand master works, and paintings found on ancient vases and on the recently excavated walls of Pompeii and Herculaneum.¹⁰ Though Emma’s *Attitudes* were much admired, they were also ridiculed by those who felt that she displayed excessive emotions in them: as the connoisseur and man of letters Horace Walpole wrote at the time, “so few antique statues having any expression at all, nor being designed to have it.”¹¹ In *The Death of Nelson*, Gillray mocks the exaggerated expressiveness of Emma’s

Attitudes, as well as the torrent of objects produced to commemorate Nelson's death, some of which were excessively melodramatic or cast Britannia in tears. It should be noted that paradoxically, Gillray's print contributed to the visual ecology he was criticizing.



Fig. 2: James Gillray, *Dido, in Despair!*, published February 6, 1801, by Hannah Humphrey, BM Satires 9752, hand-colored etching, 25.3 × 36 cm, London, British Museum, 1868,0808.6927.

© Trustees of the British Museum.

- 8 On Nelson's left side Captain Hardy stanches Nelson's wound. Next to him, a young British tar supports Nelson's left forearm. He is showing the dying admiral the flag marked "VIVE L'EMP FRANÇOIS" that has been captured from the French flagship Bucentaure, proof that the British are victorious, and that is being brought toward them by the fifth figure in this central group, another tar, whose hat has flown off his head as he runs toward them.
- 9 In the sky, on the left-hand side of the image, an angel has inscribed the word "Immortality" in the clouds with a quill and blows a trumpet of fame, signaling Nelson's accession to immortal fame. The angel's right foot is hidden by the smoke of the battle, while its left and its billowing piece of drapery seem to be pointing toward the ship's flag, a Union Jack inscribed "VICTORY," as if linking the words victory and immortality. Yet, amid the thick smoke of the battle that continues to rage, this declaration of immortality seems "both premature and immodest."¹² Below the angel, three marines aim their muskets at sailors from the French ship Redoubtable, whence came the bullet that mortally wounded our hero, while on the right, three more sailors feed a canon.
- 10 The full title, *The Death of Admiral Lord Nelson - in the Moment of Victory!*, emphasizes the tragic irony and importance of the hero's sacrifice. Below it, the rest of the caption reads: "This Design for the Memorial intended by the City of London to commemorate the Glorious Death of the immortal Nelson, is with every sentiment of respect, humbly submitted to the right hon^{ble} the Lord Mayor & the Court of Aldermen." Some viewers

of this caricature have interpreted its caption as indicating that it was a sincere submission for one of the many competitions for monuments and other works to honor Nelson. It is surprising that these viewers have taken Gillray's words so literally, even though there are indications that his print was not to be considered as a serious proposal for a monument: for instance, the proximity of the words "death" and "immortal," or the fact that Gillray did not produce imagery that was outright pro-Nelson – or much of pro-anything, in fact. Of Gillray's one thousand or so prints, Nelson is depicted or referenced in only fifteen of them, and in most of these, he features only in an accessory fashion,¹³ or simply as one of the many admirals who are celebrated in the wave of elation at British victories over the French.¹⁴ In *The Hero of the Nile* (fig. 3), Gillray mocks Nelson outright, showing him as a man of small stature, dwarfed by his large robe, hat, and multiple decorations. In the caption area, a burlesqued coat of arms adds to the raillery. As Ronald Paulson has indicated, Gillray "exaggerates the gestures and sentiments with which fools delude themselves."¹⁵ Even the most positive of Gillray's representations of Nelson, *Extirpation of the Plagues of Egypt* (fig. 4), seems to be tongue-in-cheek, as Nelson, knee-deep in water beating down crocodiles with his British oak, appears at once brave and ridiculous. Nor is there any reason to believe that the inscription in *The Death of Nelson* indicates that Gillray is seriously submitting this print as a proposal for a monument. Rather, it should be understood in much the same way as his *Design for the Naval Pillar* (fig. 5), which is described as "a satire on the grandiose and self-interested schemes of rival artists"¹⁶ in response to a competition organized by the Duke of Clarence that invited artists to propose "a naval pillar or monument."



Fig. 3: James Gillray, *The Hero of the Nile*, published December 1, 1798, by Hannah Humphrey, BM Satires 9269, hand-colored etching, 34 × 22 cm, London, British Museum, 1851,0901.951.

© Trustees of the British Museum.



Fig. 4: James Gillray, *Extirpation of the Plagues of Egypt*, published October 6, 1798, by Hannah Humphrey, BM Satires 9250, hand-colored etching, 26.8 × 36.3 cm, London, British Museum, 1868,0808.6773.

© Trustees of the British Museum.



Fig. 5: James Gillray, *Design for the Naval Pillar*, published February 1, 1800, by Hannah Humphrey, BM Satires 9315, hand-colored etching and aquatint, 54.6 × 30.6 cm, London, British Museum, 1851.0901.1012.

© Trustees of the British Museum.

- 11 By 1805, Gillray had produced half-a-dozen or so prints that attacked the publishing practices of Josiah Boydell and his uncle John Boydell (who died in 1804),¹⁷ and I believe that his *Death of Nelson* was produced in response – at least in part – to Josiah’s advertisement. Gillray’s criticism of their practices centered around the idea that they seized on every opportunity to line their pockets through the selling of prints, and that they sacrificed good taste and quality at the altar of money. Most notably, Gillray had delivered a scathing attack on the Boydell enterprise in his *Shakespeare Sacrificed; – or – the Offering to Avarice* (1789; fig. 6), in which he denounced the motivation for the Boydell Shakespeare Gallery as greed.¹⁸ In this print, Gillray shows a child holding a burin being kept outside of the circle in which Boydell stands by another child holding a palette and paintbrushes, a reference to the Royal Academy’s refusal to accept engravers as members. Gillray shows Boydell as complicit with this even though it is through the work of engravers that they founded their enterprise.



Fig. 6: James Gillray, *Shakespeare Sacrificed; – or – the Offering to Avarice*, published June 20, 1789, by Hannah Humphrey, BM Satires 7584, hand-colored etching and aquatint, 50 × 38.2 cm, London, British Museum, 1868,0808.5869.

© Trustees of the British Museum.

- 12 In his ad, Boydell explicitly referenced Benjamin West’s *Death of General Wolfe*¹⁹ as the model to follow. Gillray’s *Death of Nelson* both uses and parodies the visual language of West’s *Wolfe*, which had become particularly widespread thanks to the multiple reproductive prints of the painting. Gillray knew the painting well, since he had done a direct parody of it in 1795 (fig. 7). In *The Death of Nelson*, we see once again the dying hero lying, in a posture reminiscent of a *pietà*, surrounded by faithful whose reactions mirror our own. In both instances, the scene is set in the middle of the battle, as a sort of quiet oasis of peace in which the tragedy is played out amid the wider carnage. In both, a person runs toward the dying hero to announce the victory, showing the opponent’s captured flag. Boydell hoped for a pendant to *The Death of Wolfe*, and that is

what Gillray delivered, although he chose a vertical format for his *Death of Nelson*. But there are also telling differences. Unlike West's *Death of Wolfe*, and despite the vertical format, any hope for the upward movement of the soon-to-be-deceased's soul is halted by the thick clouds of billowing smoke emanating from the battle. The smoke is so dense that it "threaten[s] to choke" the people there.²⁰ Even the sounds from Fame's trumpet cannot penetrate it, all the more so as they seem headed directly toward the black sail, which in turn looks like it might crash into the central group. The smoke is also made to look like curtains in a theater, as if alerting us to the fact that there is something fake in this scene, also indicated for instance by the theatricality of Britannia's excessive emotion. There is no redemptive message here: the figures are grounded. This is emphasized by the cord that comes down over the central group and by the dark black sail above. There is no way up. Unlike *Wolfe*, there is no divine light here illuminating the scene and giving hope. With his *Death of Nelson*, therefore, Gillray uses the language of contemporary history painting à la West in order to expose it as bankrupt, all the while criticizing the moral bankruptcy of Boydell's (and others') schemes to make money from Nelson's death.²¹



Fig. 7: James Gillray, *The Death of the Great Wolf*, published December 17, 1795, by Hannah Humphrey, BM Satires 8704, hand-colored etching and engraving, 32.6 × 44.4 cm, London, National Portrait Gallery, NPG D12551.

© National Portrait Gallery, London.

Nelson and Death

- 13 As the following exchange between Nelson and West attests, Nelson was aware that his death would be highly mediatized; the remarks were recounted by West to the young US tourist George Ticknor who was visiting London in June 1815 and who recorded them in his journal:

We spent half the forenoon in Mr. West's gallery, where he has arranged all the pictures that he still owns... He told us a singular anecdote of Nelson, while we were looking at the pictures of his death. Just before he went to sea for the last time, West sat next to him at a large entertainment given to him here, and in the course of the dinner, Nelson expressed to Sir William Hamilton his regret, that in his youth he had not acquired some taste for art and some power of discrimination. "But," said he, turning to West, "there is one picture whose power I do feel. I never pass a paint-shop where your *Death of Wolfe* is in the window without being stopped by it." West, of course, made his acknowledgments, and Nelson went on to ask why he had painted no more like it. "Because, my lord, there are no more subjects." "D—n it," said the sailor, "I did n't [*sic*] think of that," and asked him to take a glass of champagne. "But, my lord, I fear your intrepidity will yet furnish me such another scene; and, if it should, I shall certainly avail myself of it." "Will you?" said Nelson, pouring out bumpers, and touching his glass violently against West's,—“will you, Mr. West? then I hope that I shall die in the next battle.” He sailed a few days after, and the result was on the canvas before us.²²

14 Whether this *bon mot* is an extreme form of gallantry or an example of what Charles Baudelaire, writing in reference to the satirical prints of William Hogarth, called “the comic in death,”²³ it does show that Nelson expected his death to be rendered and consumed visually. Having witnessed the multiplication and continued display of prints of West's *Death of Wolfe* – as well as the creation of commemorative monuments to other fallen heroes since Wolfe – Nelson could not but be aware that his own death would be similarly mediatized. And whereas Gillray disparaged the phenomenon, this anecdote would suggest that Nelson was rather unperturbed by it and, in fact, that he welcomed it, as his death in battle (hopefully a victorious one) and the continued mediatization of it would seal his glory. The exchange with West therefore almost appears as a sort of laying of parameters, a commission – agreed upon by clinking glasses – for the glorifying representation of an event (Nelson's death) that had not yet taken place.²⁴

15 Nelson's pursuit of glory has been well documented. He was born into a family of clergymen and was raised in moderate prosperity. He joined the navy at the age of thirteen and, from there, quickly rose through the naval ranks. His contributions to the war effort against the French during the Revolutionary and Napoleonic Wars earned him many decorations and titles. At his death, his coffin was inscribed,

The Most Noble Lord HORATIO NELSON, Viscount and Baron Nelson of the Nile, and of Burnham Thorpe, in the County of Norfolk, Baron Nelson of the Nile and of Hilborough in the said County. Knight of the Most Honourable Order of the Bath; Vice-Admiral of the White Squadron of the Fleet; Commander-in-Chief of his Majesty's Ships and Vessels in the Mediterranean. Also Duke of Bronté, in Sicily, Knight Grand Cross of the Sicilian Order of St Ferdinand, and of Merit. Member of the Ottoman Order of the Crescent; and Knight Grand Commander of the Order of St Joachim.²⁵

16 Nelson cherished his decorations and wore them with great pride.²⁶ Myth has it that the reason he was singled out and shot while standing on the deck of his ship was that the marksman from the French ship could see his medals and, from them, set him apart as high ranking.²⁷ In reality, at the time, no one could fire with such precision from so far away but, more importantly, Nelson wore an old battle coat on which were sown pretend cloth medals.²⁸ The mythology is nevertheless significant in that it shows the importance that Nelson accorded to his decorations, that he would choose wearing them over his own safety. Some of his contemporaries found the display of decorations excessive. After meeting Nelson in 1800, General Sir John Moore commented in his diary, “He is covered with stars, ribbons, and medals, more like the Prince of an Opera

than the Conqueror of the Nile.”²⁹ But, for Nelson, they were the badges of his bravery and the outward signs of the honors that had been bestowed upon him and of the status he had achieved.

- 17 There are many examples from Nelson’s letters and from his contemporaries’ writings that indicate that he craved these honors, titles, and decorations and that he was proud that he was receiving them through his own accomplishments and not through hereditary means. Nelson’s friend the Vice-Admiral Lord Collingwood reported that Nelson told his brother, “Chains and medals are what no fortune or connections in England can obtain.”³⁰ After the Battle of Camperdown in 1797, Nelson indicated that he wanted to receive the Order of the Bath and not a baronetcy, even though the latter would have been more prestigious. In her book *Britons: Forging a Nation*, the historian Linda Colley reports that this is because, with the Order of the Bath, he would receive “a splendid red ribbon.”³¹ She continues, “He got it, of course, and invariably wore it, just as he wore every other gong he received from Britain and its allies, including a jewelled clockwork star from the Sultan of Turkey which rotated when it was wound up.”³² This is the side of Nelson that Gillray caricatured in *The Hero of the Nile*, and although it may have embarrassed his more patrician contemporaries, it was only a more extreme manifestation of what they were also doing.³³ Colley writes, “Nelson did what the majority of the men who dominated Great Britain sought to do...: use patriotic display to impress the public and cement their own authority.”³⁴ This display of both patriotism and heroism was central to “forging the nation,” and representations of martyrdom such as Wolfe’s – and even images such as Gillray’s satirical prints – contributed to this construction of the modern nation.
- 18 This is not to say that Nelson did not also appreciate titles. Before the Battle of the Nile in 1798, he is reported to have said, “Before this time to-morrow I shall have gained a peerage, or Westminster Abbey.”³⁵ In recognition of his victory at the Nile, in which he decimated Bonaparte’s fleet, he was awarded the hereditary title “Baron Nelson of the Nile, and of Burnham Thorpe, in the County of Norfolk.”³⁶ For Nelson, the choice had been clear: glory or death.
- 19 Nelson did not hide his desire for glory, and this desire did not wane with the awards and recognitions. In 1800, he wrote to Emma, “I feel anxious to get up with these ships & shall be unhappy not to take them myself, for first my general happiness is to serve my gracious King and Country, & I am envious only of glory; for if it be a sin to covet glory I am the most offending soul alive.”³⁷ And in 1801, he wrote to his friend and patron, the Admiral John Jervis, Earl of St Vincent, “I feel myself, my dear Lord, as anxious to get a medal, or a step in the Peerage as if I had never got either, – for, ‘if it be a sin to covet glory, I am the most offending soul alive’.”³⁸ Here, Nelson is quoting Shakespeare’s *Henry V* – “But if it be a sin to covet honour, / I am the most offending soul alive”³⁹ – but in both cases, he has changed the word “honour” for the word “glory.” Whether he has done this consciously or not, it is worth reflecting on the difference between the two words, which admittedly intersect. Honor relates to esteem and recognition, as well as to badges and decorations, honor is bestowed, whereas glory is more external and is defined as being “extended by common consent.”⁴⁰ By 1800–1801, Nelson had received multiple honors, and it seems that what he wanted to achieve, or be certain of at this point, was glory: a wider, immortal celebrity.
- 20 Glory should also not be confused with fame, which Nelson had already achieved, but which risked being fleeting. Nelson had witnessed the profusion of adulatory objects in

1798 when he landed in Naples after his victory at the Battle of the Nile, and again in 1800 when he returned to England. Both times he was met not only with parties and celebrations, but also with songs and sonnets written in his honor, and with people wearing and decorating their homes with Nelson (and more generally naval) paraphernalia. As Emma Hamilton described it in 1798, “we are be-Nelsoned all over.”⁴¹

- 21 Having witnessed how he was celebrated in life, then, Nelson could envision how he would be commemorated in death, and he felt that Benjamin West would have a key role to play in this process. Nelson was aware that his status far surpassed that of Wolfe, who had not achieved much of a military reputation before dying at the Battle of Quebec in 1759.⁴² If anything, Wolfe’s posthumous image had been forged in great part by his death in battle “at the moment of victory” and by West’s painting. This is how Wolfe had become an exemplum for his contemporaries; it is how he ultimately achieved glory. And what Nelson’s conversation with West signals is that he believed his own immortal glory would be crystallized following a similar path: his heroic death in battle; a painting executed by West; and the many prints after West’s painting being displayed in printshops around the country for decades. This aspiration to glory – through prints no less – is perhaps one of the many targets of Gillray’s *Death of Nelson*.

West’s Deaths (of Wolfe and Nelson)

- 22 With his *Death of Wolfe*, West had given new breath to history painting by bringing together the ideals traditionally associated with this genre to the representation of contemporary history.⁴³ He borrowed from the language of apotheoses and *pietàs* to convey a modern moral lesson about the value of sacrifice for the nation, as well as an ideal of modern British masculinity, thus providing an image that showed the country’s men fulfilling their duty. It was important that they be represented in modern uniform as this reinforced the notion that those were the ideals that were animating the country at the time. Thus, as Albert Boime has noted, imperialism was disguised as sacrifice, “away from political reality to a train of inspiring classical associations.”⁴⁴
- 23 By 1805, when Nelson died, West’s *Death of Wolfe* had become what the English literature scholar Christopher Phillips describes as “a kind of brand-name celebration of heroism” that the public recognized because “they had grown up with prints of *Wolfe* hanging in their homes.”⁴⁵ Its continued popularity can also be explained by the fact that Britain was engaged in protracted wars against France during the Revolutionary and Napoleonic era. It was through these conflicts that modern Europe was being shaped and that England was defining itself as a modern nation, one constructed around the notion of self-sacrifice. Paintings such as *The Death of Wolfe* showed ideals of virility and nationhood becoming actualized or reaching their apogee at the moment of death. Nelson’s death occurred just as Napoleonic France had the upper hand in Europe: the Battle of Austerlitz, fought on December 2, 1805, had been a resounding victory for Napoleon. In this context, the representation of Britain’s greatest hero’s highest sacrifice was an opportunity to galvanize the nation and to provide the ultimate exemplum. Boydell found the model for his project in West’s *Death of Wolfe* since this painting had established its maker as an authority on representing glorious death. And Boydell was not alone in thinking of West: before the winner of the Boydell competition was announced, the printmaker James Heath had offered West a deal

whereby Heath would pay him 200 guineas to engrave his painting, which would be West's to keep; the two would split the profits equally from the prints sold.

- 24 For West, the death of Nelson became an opportunity to regain some of his own past glory. His *Death of Wolfe* had made him extremely successful; following this recognition, he had been named historical painter to the court, then became president of the Royal Academy in 1792, after the death of the Academy's first president, Sir Joshua Reynolds. But by the early 1800s, West had lost much of his authority, as artists such as J.M.W. Turner and Henry Fuseli began to challenge West's style as well as the primacy of history painting. West, who supported the US Revolution, was also seen as politically suspect (despite providing England with a model for celebrating its heroes). He was forced to resign as president of the Royal Academy in 1805. Nelson's death provided an opportunity for West not only to fulfill his promise to the dead hero, but also to reignite his own glory.
- 25 West's *Death of Nelson*⁴⁶ is constructed along the same lines as his *Death of Wolfe*. A general description of either painting would go as follows: the dying hero is represented in the center of the painting, in a semi-reclining position, supported by faithful officers. He seems illuminated by a divine light. He looks skyward, his face pale, ready to draw his last breath; but before dying, he is told of the victory of the British. Although the chaos of battle is intimated by the clouds of smoke and by the fighting in the background, there seems to be a kind of oasis of peace around the dying man. With his *Death of Nelson*, West has truly delivered a pendant to his *Death of Wolfe*. And although the *Nelson* is more congested than the *Wolfe*, its left-hand corner provides an open space so as to communicate to the viewer the suggestion of an upward movement of Nelson's soul. This is less evident in the *Nelson* than with the *Wolfe*, where the sky opens to welcome the soul of the deceased. But the opening in the *Nelson* is nonetheless emphasized by the diagonal formed by the captured tricolor at the bottom right, Nelson's white trousers, and a wisp of white cloud – a diagonal that is reinforced by the tar's white shirt on the right, Hardy's white trousers, and the officers' red vests.
- 26 The painting was an instant success. A London newspaper report stated, "The picture is truly epic, for it combines a perfect history of the battle with such a burst of passion as to arouse every generous emotion of the soul."⁴⁷ Despite describing the painting as an accurate representation of the battle, the same article admitted a few lines later, "He [West] has departed so far from the reality as to make his last scene on the quarter deck, instead of the cock-pit, because he could not otherways [*sic*] have combined the other great features of the action."⁴⁸ As has been copiously documented, West had made a similar departure in his *Wolfe*,⁴⁹ in which he showed the general dying in a clearing surrounded by officers, whereas he had died behind a bush with only one other person by his side. As the newspaper article indicates, such departures were expected. And West even explained why he did so in a conversation recorded by the academician Joseph Farington:

[West was convinced] that there was no other way of representing the death of a Hero but by an *Epic* representation of it. – It must exhibit the event in a way to excite awe, & veneration & that which may be required to give superior interest to the representation must be introduced, all that can shew the importance of the Hero. – Wolfe must not die like a common Soldier under a Bush; neither should Nelson be represented dying in the gloomy hold of a Ship, like a sick man in a Prison Hole. – To move the mind there should be a spectacle presented to raise & warn the mind, & all shd. be proportioned to the highest idea conceived of the Hero. No Boy, sd. West, wd. be animated by a representation of Nelson dying like an

ordinary man, His feelings must be roused & His mind inflamed by a scene great & extraordinary. A mere matter of fact will never produce this effect.⁵⁰

- 27 According to West and his admirers, a heroic death needed an epic setting, reality be damned.
- 28 Instead of sending it to the Royal Academy exhibition, West exhibited his *Death of Nelson* in his studio, alongside a copy of his *Death of Wolfe*. It was the only year in which he did not exhibit at the Royal Academy. West reported that thirty thousand people visited his studio to see the painting, and that the royal family requested a private viewing.⁵¹ Thanks in large part to the success of this painting, West was reinstated as president of the Royal Academy in 1806.
- 29 But despite all its success, this is not the painting that Josiah Boydell selected as the winner of the competition. Instead, he chose Arthur William Devis's *The Death of Nelson, 21 October 1805*.⁵² In 1805, when the competition was launched, Devis was in debtor's prison. He asked and obtained a release in order to go to Portsmouth to meet the ship that was transporting Nelson's body, so as to conduct interviews with the survivors of the battle and draw their portraits. Devis's version of Nelson's death is closer to how it happened, for it shows Nelson dying in the cockpit rather than on deck. His painting also exhibits an aesthetic that is closer to the emerging Romantic sensibility. When West saw Devis's painting, he recognized its strengths but criticized it for failing to provide an inspiring model for young men to follow, and it is perhaps surprising that Boydell would choose this painting, even though it is so far from West's *Death of Wolfe*, which Boydell had specified he wanted this painting to imitate. But between the announcement of the competition and the selection of the winner, Gillray had produced his own *Death of Nelson*, which had showed the bankruptcy and predictability of West's model. In his print, Gillray had anticipated that West would choose to represent Nelson's death as "epic" rather than "gloomy." And the result was that West ended up producing something closer to Gillray's print. As James Davey and Richard Johns note in *Broadsides: Caricatures and the Navy, 1756-1815*, "West's image of Nelson bears similarity ... to the composition and personnel of Gillray's earlier caricature."⁵³ Perhaps what Boydell found in Devis's painting was an uncontaminated depiction of heroic death. Even though West's painting was tremendously successful, and even though Nelson's status was higher than Wolfe's, the painting – and Devis's too for that matter – did not acquire the status of his *Death of Wolfe* and is largely forgotten today. Gillray was right in thinking that this kind of history painting was out of breath.
- 30 One last point about Gillray's print. Boydell had called for the creation of an oil painting after which a print would be made. Gillray's *Death of Nelson* showed that it was possible to bypass this process, to short-circuit it, and to go straight to print – perhaps in an affirmation of the role of prints in the new Europe that they were helping to construct. As had been witnessed with the *Death of Wolfe*, it is the prints that remained more visible, that hung in people's homes, that circulated for decades, as if the works on paper, which were supposedly more ephemeral, had in fact acquired greater durability than paintings on canvas. What Gillray did with his *Death of Nelson* was to insist on the place of printmakers inside the circle from which Boydell and the Royal Academy had kept them excluded and affirm the glory of print in the modern era.

NOTES

1. See Royal Museums Greenwich website, [online] URL: <https://collections.rmg.co.uk/collections/objects/128001.html>.
2. Thomas Wright and R.H. Evans, *Historical and Descriptive Account of the Caricatures of James Gillray*, London, Henry G. Bohn, 1851, p. 254.
3. Dorothy George, *Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum* (henceforth BM Satires), 10442.
4. Betsy Bolton, *Women, Nationalism, and the Romantic Stage: Theatre and Politics in Britain, 1780-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 103.
5. "Gillray Death of Nelson," The Philadelphia Print Shop West, [online] URL: pps-west.com/product/gillray-nelson.
6. George Canning, quoted in Ronald Paulson, *Representations of Revolution, 1789-1820*, New Haven/London, Yale University Press, 1983, p. 185.
7. James Weatherley, quoted in James Davey, *In Nelson's Wake: The Navy and the Napoleonic Wars*, New Haven/London, Yale University Press, 2016, p. 105.
8. The funeral took place in London on January 9, 1806.
9. *The Times*, November 22, 1805, and December 5, 1805. Quoted in Mary Catherine Lee Wood Kirchoff, "Benjamin West's Nelson Memorial: Neoclassical Sculpture and the Atlantic World circa 1812," PhD dissertation, University of Delaware, 2015, p. 40-41.
10. For more on Emma Hamilton's Attitudes and on her relationship with Nelson, see Ersy Contogouris, *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art: Agency, Performance, and Representation*, London, Routledge, 2018.
11. Horace Walpole, letter to Mary Berry, August 17, 1791, in W.S. Lewis and A. Dayle Wallace (eds.), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, vol. 11, New Haven, Yale University Press, 1944, p. 338.
12. See National Portrait Gallery website, [online] URL: www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw62724.
13. See for instance *Fighting for the Dunghill* (1798; BM Satires 9268), *Heliogabulus* (1798; BM Satires 9569), *Nelson's Victory - or Good News Operating Upon Loyal Feelings* (1798; BM Satires 9219), *Buonaparte, Hearing of Nelson's Victory, Swears by his Sword to Extirpate the English from off the Earth* (1798; BM Satires 9278), *Dido, in Despair* (1801; BM Satires 9752), *A Cognocenti, Contemplating ye Beauties of ye Antique* (1801; BM Satires 9753), and *L'Assemblée nationale* (1804; BM Satires 10253).
14. See for instance *John Bull Taking a Luncheon* (1798; BM Satires 9257), *Allied Powers Unbooting Egalité* (1799; BM Satires 9412), *Design for the Naval Pillar* (1800; BM Satires 9513), and *Death of the Corsican Fox* (1803; BM Satires 10039).
15. Paulson 1983, cited n. 6, p. 210.
16. See "Curator's comments" on *Design for the Naval Pillar*, *The British Museum*, [online] URL: www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1480326&partId=1.
17. These include *Shakespeare Sacrificed; - or - the Offering to Avarice* (1789; BM Satires 7584), *The Monster Broke-Loose - or - a Peep into the Shakespeare Gallery* (1791; BM Satires 7976), *Oh That this Too Solid Flesh Should Melt* (1791; BM Satires 8013), *Sin, Death and the Devil* (1792; BM Satires 8105), *Reception of the Diplomatie* (1792; BM Satires 8121), and *Titianus Redivius* (1797; BM Satires 9085).
18. See Richard Godfrey and Mark Hallett, *James Gillray: The Art of Caricature*, London, Tate Publishing, 2001, p. 82.
19. Benjamin West, *The Death of General Wolfe*, 1771, oil on canvas, 152.6 x 214.5 cm, Ottawa, National Gallery of Canada (8007), gift of the 2nd Duke of Westminster to the Canadian War

Memorials, 1918; transfer from the Canadian War Memorials, 1921, [online] URL: www.gallery.ca/collection/artwork/the-death-of-general-wolfe-0.

20. NPG website.

21. A lot of money was involved. Regarding William Woollett's engraving after West's *Death of Wolfe*, Albert Boime writes, "Everyone concerned in the production of the engraving earned a fortune: John Boydell, the print publisher, gained 15,000 pounds, Woollett made nearly 7,000 pounds, and West received a sum in royalties never before equaled." Albert Boime, *Art in an Age of Revolution, 1750-1800*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1987, p. 131-132.

22. George Ticknor, *Life, Letters and Journals of George Ticknor*, vol. 1, 11th ed., Boston, Houghton, Mifflin and Company, 1880, p. 63.

23. Charles Baudelaire, "Some Foreign Caricaturists" (1857), in *Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists*, translated by P.E. Charvet, Cambridge, Cambridge University Press, 1972, p. 233.

24. It is not the first time Nelson imagined how he would be represented in the media. While he was at sea, Emma Hamilton bought a house in the London suburb of Merton (which they would share with her husband). In a letter to Emma, Nelson told her that he envisioned riding down the Yandle, the stream that traversed the estate, in a rowboat: "How I should laugh to see you, my dear friend, rowing in a boat, the beautiful Emma rowing a one-armed Admiral in a boat! it will certainly be caricatured!" Nelson, letter to Emma Hamilton, October 20, 1801, quoted in Thomas Joseph Pettigrew, *Memoirs of the Life of Vice-Admiral Lord Viscount Nelson*, vol. 2, 2nd ed., London, T. & W. Boone, 1849, p. 230.

25. *The Naval Chronicle*, vol. 6, 1806, p. 233. Reissued by Cambridge University Press, 2010. Also in *The Dispatches and Letters of Vice Admiral ... Nelson, with Notes ...*, vol. 7, p. 399.

26. See Andrew Lambert, *Nelson: Britannia's God of War*, London, Faber and Faber, 2004.

27. See for instance Padraic Flanagan, "Lord Nelson's Medals Made him a Target at Trafalgar," *Express*, September 3, 2010, [online] URL: www.express.co.uk/news/uk/197166/Lord-Nelson-s-medals-made-him-a-target-at-Trafalgar, which claims that were it not for "Lord Nelson's love of bling," he may "not have been shot at Trafalgar." The Oxford Dictionary of National Biography, among other sources, disputes this popular myth. N.A.M. Rodger, "Nelson, Horatio, Viscount Nelson (1758-1805)," *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004, [online ed., May 2009] DOI: <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/19877>.

28. The overcoat is now at the National Maritime Museum in Greenwich (UNI0024).

29. General Sir John Moore, *The Diary of Sir John Moore*, vol. 1, ed. Major-General Sir J.F. Maurice, London, Edward Arnold, 1904, p. 367.

30. Quoted in Oliver Warner, *The Life and Letters of Vice-Admiral Lord Collingwood*, London, Oxford University Press, 1968, p. 75.

31. Linda Colley, *Britons: Forging a Nation, 1707-1837*, New Haven/London, Yale University Press, 1992, p. 183. Craig Peter Barclay notes that the Order also came with a "prominent gold cross" and "a tinsel star." "Heroes of Peace: The Royal Humane Society and the Awards of Medals in Britain, 1774-1914," PhD dissertation, York University, 2009, p. 87.

32. Colley 1992, cited n. 31, p. 183.

33. An interesting parallel seems to emerge between Nelson and Wolfe, who was also from humble origins: the modern nation was being constructed by men who were not of the landed aristocracy and whose upward mobility was a characteristic of modern English society (and also sometimes an occasion for comedy). My thanks to Dominic Hardy for this remark.

34. *Ibid.*

35. This is one of Nelson's most often quoted lines, and can be found, among other places, in Tom Pocock, *Horatio Nelson*, London, Alfred A. Knopf, 1987, p. 20.

36. *The London Gazette*, 15067, October 6, 1798, [p. 931]. Burnham Thorpe is where he was born.

37. Nelson to Emma Hamilton, dated February 18, 1800, in *The Hamilton and Nelson Papers*, ed. Alfred Morrison, vol. 2, [s. l.], Printed for Private Circulation, 1893, letter 456, p. 86.

38. Nelson to John Jervis, 1st Earl of St Vincent, in *Letters and Despatches of Horatio, Viscount Nelson: Duke of Bronte, Vice Admiral of the White Squadron*, ed. John Knox Laughton, London, Longmans, Green and Co., 1886, p. 294.
39. William Shakespeare, *Henry V*, Act 4, Scene 3, 28–29.
40. Merriam-Webster.
41. London, British Library, Add MSS 34989: Emma Hamilton, letter to Nelson, September 8, 1798, ff. 4–7. Quoted in Kate Williams, *England's Mistress: The Infamous Life of Emma Hamilton*, New York, Ballantine Books, 2006, p. 206.
42. See Dominic Hardy, “Caricature on the Edge of Empire: George Townshend in Quebec,” in Todd Porterfield (ed.), *The Efflorescence of Caricature, 1759–1838*, Aldershot/ Burlington, Ashgate, 2010.
43. See, for instance, Edgar Wind’s classic article, “The Revolution of History Painting,” *Journal of the Warburg Institute*, 2, 1938, p. 116–127.
44. Boime 1987, cited n. 21, p. 131.
45. Christopher N. Phillips, *Epic in American Culture: Settlement to Reconstruction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014, p. 103.
46. Benjamin West, *The Death of Nelson*, 1806, oil on canvas, 182,2 × 247,6 cm, Liverpool, Walker Art Gallery (WAG 3132), [online] URL: www.liverpoolmuseums.org.uk/collections/lgbt/love-and-relationships/queer-relationships/nelson-and-hardy/item-239327.aspx.
47. Reprinted in *The Port Folio*, Philadelphia, September 26, 1806, p. 186.
48. *Ibid.*
49. See for instance Helmut von Erffa and Allen Stanley, *The Paintings of Benjamin West*, New Haven/London, Yale University Press, 1986, p. 211–213 and National Gallery of Canada website.
50. Joseph Farington, *The Farington Diary*, vol. 4, ed. James Greig, London, Hutchison & Co., 1924, p. 151.
51. Phillips 2014, cited n. 45, p. 103.
52. Arthur William Devis, *The Death of Nelson, 21 October 1805*, 1806, oil on canvas, 195,6 × 261,6 cm, Greenwich, London, National Maritime Museum, Greenwich Hospital Collection (BHC2894), [online] URL: www.rct.uk/collection/405920/the-death-of-nelson.
53. James Davey and Richard Johns, *Broadsides: Caricatures and the Navy, 1756–1815*, London, Seaforth Publishing, 2012, p. 28.

INDEX

Index géographique : Europe, Royaume-Uni

Index chronologique : XIXe siècle

Thèmes : caricature, satire, estampe, gravure, politique

Mots-clés : caricature, satire, estampe, gravure, politique

AUTEUR

ERSY CONTOGOURIS

Université de Montréal

Intermediality and Modernity

Cruikshank's *Murder of the Duke d'Enghien* (1814) and Goya's *Third of May 1808* (1814)

Christina Smylitopoulos

Satire, perhaps, is as old as society; but graphic satire is a modern invention.¹

Henry Angelo (1756–1835)

- 1 Forcefully portraying the realities of war that art previously sanitized or even suppressed has become a marker of modernity in studies of nineteenth-century art and visual culture.² In the first decades of the century, violence was being examined, not solely in light of the brutal consequences of revolution and counter-revolution, but also the capacity violence afforded as a productive agent of regeneration.³ Although influenced by the Royal Academy, British graphic satire worked outside its realm of stylistic control and frequently portrayed scenes of violence, unmoderated by the “classicism of tradition” espoused by an institution eager to demonstrate its political reliability and resistance to aesthetic excesses.⁴ This trade in grotesque brutality was justified as a satirical device deployed to expose immorality, tyranny, or challenges to national defense. There is some discussion on this in the discourse, notably regarding the imaginative spaces graphic satire provided for critics to envision the consequences of, among other anxiety-producing phenomena, unchecked socio-political mobility, urban life, the bellicosity of colonial conquest, political radicalism, and (inadequate) imperial defense.⁵ On the interconnectivity of genres, there has even been the suggestion that the advancement of the “sublime” in history painting authorized a new form of hyperbole conducive to Georgian graphic satirists.⁶
- 2 The genre certainly provided a venue to portray the concerns of new goals and techniques in warfare, the crux of which military engineer Lazare Carnot (1753–1823) summed up neatly: “Use the bayonet at every opportunity. Fight great battles and pursue the enemy until he is utterly destroyed.”⁷ The anxiety of being defeated by enemies who were, as Philip K. Lawrence explains, actively engaged in “the pursuit of total victory through the tactic of annihilation”⁸ stimulated a period of unprecedented activity in British graphic satire. But the genre also offered stylistic counterpoints to the conventions of history painting, which were in this and subsequent periods, explored by artists for their aesthetic potential.⁹

- 3 According to the poet and critic Charles Baudelaire (1821–1867), violence became a defining characteristic of British graphic satire, an attribute he first discerned in the work of William Hogarth (1697–1764) in whose engravings he identified “that mysterious essence, at once sinister, violent, and resolute, that informs almost all the works from the land of the spleen.”¹⁰ In theorizing “this strange genre,” Baudelaire advanced two categories of graphic satire. The first was akin to quotidian, ephemeral journalism, which can be used by historians as documents of the vicissitudes of modern life and are “blown away by the same gusts of wind that constantly bring us new ones.”¹¹ But the second, he argued, “have in them a mysterious, a durable, an eternal element, which commends them to the attention of artists.”¹²
- 4 This essay is concerned with the second category, a class of generative graphic satire that challenges the perception of the genre being, in essence, a derivative form of art subject to a conventional source. In examining the intermedial reverberations of compositional strategies, along with the aesthetic possibilities graphic satire afforded to those who portrayed the violence of the Napoleonic Wars, this essay finds a potentially influential work from a surprising source. In 1814, George Cruikshank (1792–1878) was commissioned by the publisher, print and bookseller Thomas Tegg (1776–1845) to design and engrave a series of aquatints satirizing the milestones in Bonaparte’s meteoric rise to power.¹³ Of the thirty prints, *Murder of the Duke d’Enghien* bears a striking resemblance to a history painting of profound significance—Francisco José de Goya y Lucientes’s (1746–1828) *Third of May 1808* (figs. 1–2). Although both pieces are dated to 1814, there is enough ambiguity surrounding the production of these works to allow a dialogue between them to emerge. This essay asks if the modern spirit, so often discussed in relation to Goya’s painting, could be traced in part to the compositional strategies employed in graphic satire, the results of which suggest that the genre was not merely what fencing master, celebrity and, in his youth, occasional caricaturist Henry Angelo identified as a “modern invention,” but was, more significantly, at the very “threshold of modernity.”¹⁴

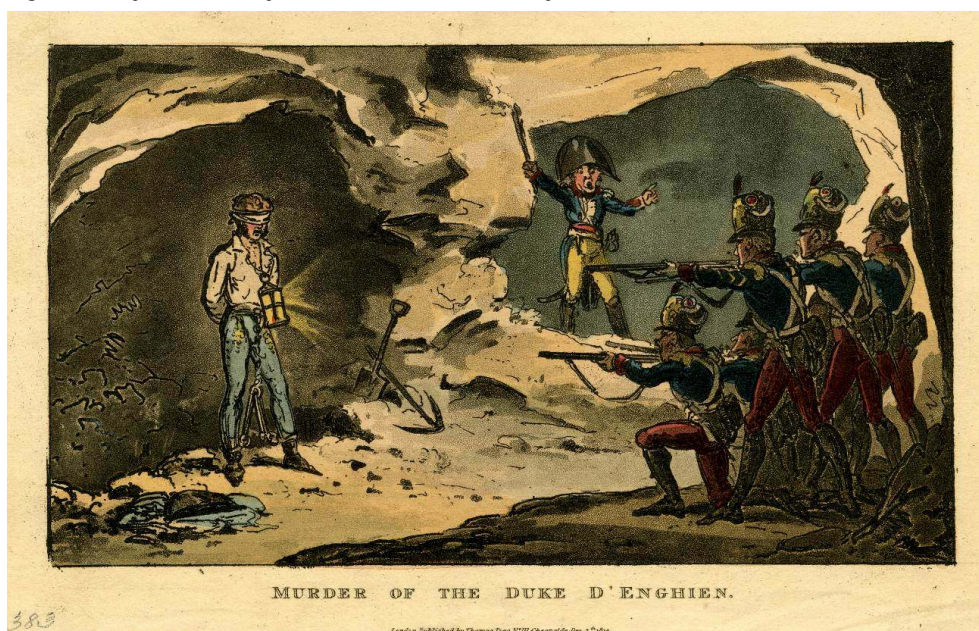


Fig. 1: George Cruikshank, *Murder of the Duke d’Enghien*, December 7, 1814, hand-colored etching, 13.8 × 21.8 cm, London, The British Museum.

© Trustees of the British Museum, BM 1865,1111.2294.



Fig. 2: Francisco de Goya y Lucientes, *The 3rd of May 1808 or "The Executions,"* 1814, oil on canvas, 268 × 347 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

© Madrid, Museo Nacional del Prado.

- 5 The objects of analysis considered here were executed by artists in significant political or professional transition and reveal that formal discourses can be found between the commissions of court painters and commercially motivated agents who aimed unapologetically to expand the market. In the discussion that follows, I will trace these two works of art through a number of contexts, beginning with Tegg's publishing practice to suggest that the nature of the market for satirical prints may have enabled Goya to count Cruikshank's *Murder of the Duke d'Enghien* among his many sources. My analysis is informed by the remarkable similarities shared by the compositions and Goya's appreciation of British graphic satire, which I will examine in light of the unclear circumstances surrounding the production of *Third of May 1808*. The influence Goya's painting has exerted over time demonstrates the aesthetic legacies of these violent confrontations. This essay seeks to learn what role graphic satire may have played in these artistic interventions.

Tegg's Intervention in the Market

- 6 Primarily regarded as a "reprint publisher," Thomas Tegg entered the market for graphic satire in 1806 when Percy Roberts (fl. 1795–1824) of Middle Row, Holborn sold Tegg his stock of prints and plates.¹⁵ Tegg had established his diversified publishing practice by selling remainders of books, at first at auctions and then at his London shop in Cheapside. Over time, his gambles on inexpensive reprints of works of science, religion, history, literature, manuals on etiquette and comportment, as well as art and social commentary resulted in profits, and he became quite successful.¹⁶ Using a similar

mode of testing the market before embarking on new works, Tegg's initial strategies for selling graphic satire could be characterized as economical. For example, he repackaged printed satires in his *Caricature Magazine; or Hudibrastic Mirror*, a multi-volume series of hand-numbered issues comprised of two or three satires bound with string in blue paper wrappers and sold for 2 shillings, coloured.¹⁷ Presumably finding initial success, Tegg expanded this branch of his publishing firm and began to commission original works from established graphic satirists like George M. Woodward (1760–1809), Henry William Bunbury (1750–1811), Charles Williams (fl. 1796–1830) and Thomas Rowlandson (1756–1827), and also sold posthumous engravings, including prints after the designs of Richard Newton (1777–1798), a virtuoso satirist who died young just as his work was becoming more recognised.¹⁸ But Tegg also provided opportunities for emerging talents, including J. Lewis Marks (c. 1796–1855), William Heath (1794–1840), and George Cruikshank.

- 7 Tegg's intervention in this diverse and expansive market may have been more influential than previously appreciated, but a study on Tegg's graphic satire faces its own difficulties, not least of which is his standing in the discourse as an opportunist with little to offer an industry increasingly tied to notions of national excellence. The concern that products of cultural industry could be addressed as "mere commodities" has influenced the study of British publishing, including graphic satire.¹⁹ Tegg's repute, fuelled by confrontations between adversarial competitors played out in the advertising pages of the periodical press, has not helped his long-term position as a producer of important works. Making sense of Tegg's involvement in the genre has nevertheless stimulated an interesting question. From an artist's perspective, could the efficiencies Tegg developed in book publishing, which he seemed to apply to the production of graphic satire, generate swifter turnaround from design to publication, steady and frequent payment, a venue for experimental work, and most significant to the goals of this essay, a longer reach in the domestic and foreign markets Tegg aimed to encourage?
- 8 Unfortunately, most of Tegg's business documents have not survived, and those that do paint a picture of a cunning trader whose interests were located squarely on the bottom line. A close look at the work that he published, however, suggests that the consequences of Tegg's keen understanding of the market and the industrial methods he employed were important in disseminating the ideas advanced by graphic satirists. Vital to the analysis that follows is that graphic satire did not merely reflect contemporary concerns, despite being characterized by Tegg as a satirical "Mirror;" rather, graphic satire had the ability to project and to do so at great distances.

Graphic satire's realm of influence

- 9 The art historian Ernst H. Gombrich understood graphic satire's potential impact when he wrote of "the direct influence ... [of] works of indifferent quality ... on the creations of genius."²⁰ As his prime example, he cited the influence of the peripatetic Scottish painter, writer, and graphic satirist Sir Robert (Bob) Ker Porter (1777–1842) on Goya, called by Gombrich the "giant of the period."²¹ Porter travelled to Spain in 1807 with Sir John Moore (1761–1809), who had the command of the British Army in Portugal, but who soon received orders to march into Spain to ally with forces against the French.²² Gombrich speculates that while there, Porter may have disseminated his own satire on

the atrocities committed by Bonaparte against his enemies and toward his own troops at Jaffa.²³ *Buonaparte massacring three thousand eight hundred men at Jaffa*, for example, was inspired by the defamatory accusations against Bonaparte written by the Lieutenant Colonel of the Cavalry Sir Robert Thomas Wilson (1777–1849) in *History of the British Expedition to Egypt*, which was first published in 1802 and was quickly reissued in many editions (fig. 3).²⁴ The print, “From a design by M. R. K. Porter,” was published collaboratively on August 12, 1803 by three firms – the dealer and auctioneer John Hatchard (fl. 1803–1843), the owner and publisher of the *European Magazine* James Asperne (1757–1820), and John Ginger (fl. 1798–1803), “stationer to the Prince of Wales” before he went bankrupt – and refers to events from Bonaparte’s Syrian campaign, pursued in the spring of 1799. We see the central figure, a Turkish prisoner, from the back, so as to bear witness to his bound wrists and the gruesome emergence from his body of the blood-stained point of a French soldier’s bayonet. Porter heightens the horror of the scene by bringing the beholder dangerously close to the action and rendering the teetering Turk’s body in a precarious diagonal, suspended at the tipping point between standing and falling, life and death. The pile of fallen comrades, which the Turk will quickly join, reveals the only possible outcome of this violent encounter, but also demonstrates graphic satire’s early influence on the culture of witnessing.²⁵

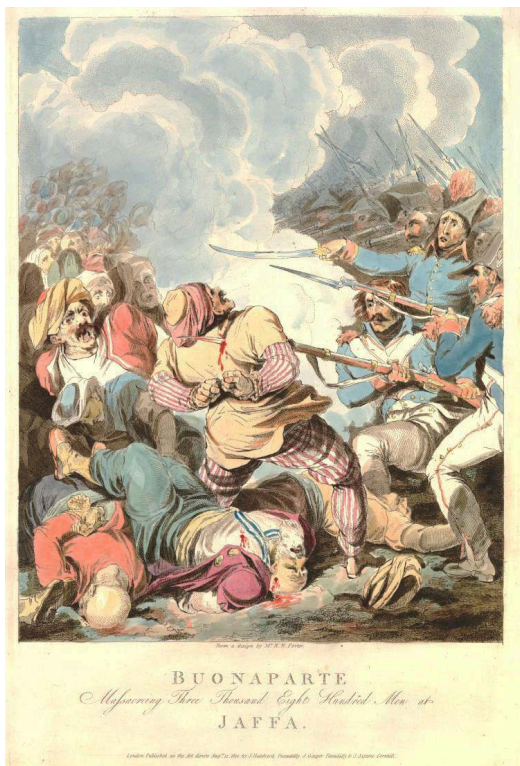


Fig. 3: Sir Robert Ker Porter, *Buonaparte massacring three thousand eight hundred men at Jaffa*, August 12, 1803, hand-colored etching, 44.6 × 28.4 cm, London, The British Museum.

© Trustees of the British Museum, BM 1866,0407.983.

- 10 Gombrich’s theory, that Porter distributed his work while in Spain, is one way of understanding how British graphic satire might have travelled in this period, but there are others. Earlier in the century, Thomas Jeffreys and Robert Sayer sold satires out of their suitcases in France.²⁶ The Scottish-born engraver William Charles (1776–1820) quit the London scene and brought satirical prints to America, and later, Tegg’s own sons took a range of material to Australia and had plans to expand Tegg’s business in North

America.²⁷ Furthermore, we know from advertisements that Tegg enthusiastically pursued new markets for his books and prints and encouraged ship captains with wholesale prices to stimulate an export market.²⁸ Goya likely had access to British graphic satire through his friends: the treasurer of Cadiz, Sebastián Martínez y Pérez (1747–1800), who had a significant print collection, and the dramatist Leandro Fernández de Moratín (1760–1828), who travelled to London and wrote in letters home about “English caricatures,” which he may have brought back to Spain.²⁹ Prints may have also travelled to Spain via British sailors and soldiers who were engaged in the blockading during what is now collectively known as the Anglo-Spanish War, a series of conflicts fought between 1796 and 1802, and then again from 1804 to 1807, followed by the Peninsular War, which was fought against the French between the newly allied Britain and Spain from 1807 to 1814, when British soldiers were stationed on the ground.³⁰

- 11 Reva Wolf has convincingly argued that British graphic satire held a seminal role in Goya’s work, his eighty-print series *Los Caprichos* (1799), in particular.³¹ Gombrich thought that Porter’s satirical works may have inspired the *Third of May 1808*, one of a series of four paintings (two of which were not painted, are lost, or have not survived) the subjects for which Goya described in a letter dated February 24, 1814 as “the most notable and heroic actions and scenes of our most glorious insurrection against the tyrant of Europe.”³² Proposed by the artist and accepted by the Regency government in 1814 – to curry favour with Fernando VII’s regime, to evade allegations of earlier collaboration with the French, and for the financial incentives that sometimes went along with royal commissions – this painting has long occupied a position as a “proto-modern” work, located at a pivot point marked by the critical Romantic reflections on the costly political experiments of the Enlightenment.³³ The painting depicts the execution of Spanish rebels on a hillside in the outskirts of Madrid following an uprising: a series of violent encounters between French and French-allied troops and mercenaries, and the common people of Spain, who were disappointed when promises of political reform were left unfulfilled.

Goya’s *Third of May 1808* and Cruikshank’s *Murder of the Duke d’Enghien*

- 12 Christian iconography is commonly discussed in relation to Goya’s painting.³⁴ In suggesting stigmata with a dimpled palm, Goya was not merely making a martyr of the Spanish rebel, but he was also referencing centuries of sanctioned violence in art. For constructing a fusillading scene, however, Goya looked to more contemporary sources. These include Miguel Gamborino’s (1760–1828) wood engraving, *The Assassination of Five Monks from Valencia* (1813), which may have been worked up from a previously published print that dates slightly earlier to c. 1812–13. A link between Goya’s painting and Paul Revere’s (1734–1818) *The Bloody Massacre in King-Street, March 5, 1770*, which Hugh Thomas noted are “closely related in composition and in intellectual intention,” has also been suggested (fig. 4).³⁵ The painter was also indebted to Jacques Callot’s (1592–1635) eighteen-print series known as *Miseries and Misfortunes of War* (1633), which are small, intensely powerful scenes that collectively critique the violence captured at the mid-point of the Thirty Years War (1618–1648). Linking Goya and British print culture more generally, Robert L. Patten drew a connection between Goya’s painting

and a steel cut illustration by George Cruikshank in John Murray's abridgement of Sir Walter Scott's nine-volume *The Life of Napoleon Buonaparte*, which had been published in 1829 (fig. 5). He wondered if "Cruikshank might have been indebted to Goya's *Third of May*,"³⁶ but Cruikshank's earlier work with Tegg may provide the link between these pictures.

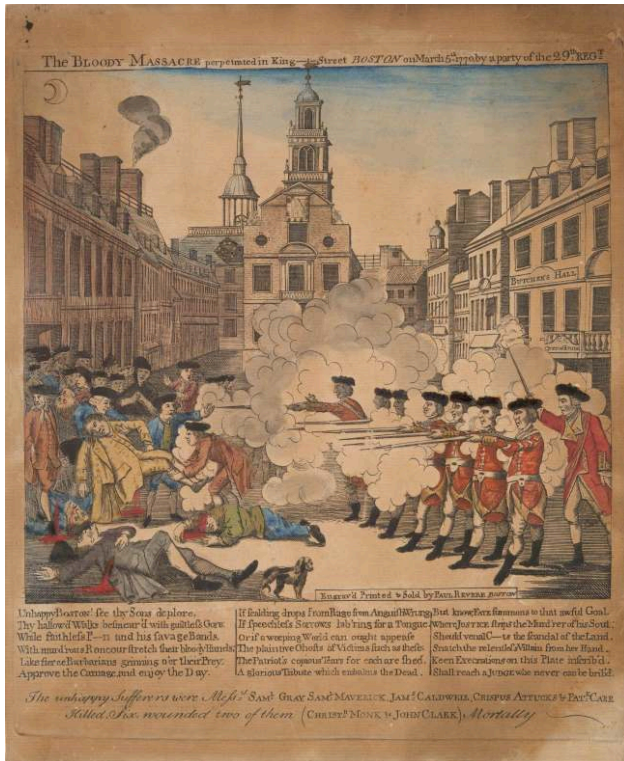


Fig. 4: Paul Revere, *The Bloody Massacre Perpetrated in King-Street Boston on March 5th 1770 by a Party of the 29th Reg^t*, 1770, hand-colored engraving, 29.2 × 24.2 cm, New Haven, Yale University Art Gallery.

© The Yale University Art Gallery.



Fig. 5: John Thompson after George Cruikshank, *Death of d'Enghien*, 1829, steel engraving, in J[ohn] G[ibson] Lockhart, *The History of Napoleon Buonaparte*, vol. 1, (London: John Murray, "Murray's Family Library," 1830), between pages 288 and 289.

© CC-BY.

- 13 Early in 1815, Tegg published *The Life of Napoleon: A Hudibrastic Poem in Fifteen Cantos*, by Doctor Syntax (fig. 6). What is remembered about this episode of publishing history is Tegg's mercenary appropriation of the title character of Thomas Rowlandson and William Combe's blockbuster collaboration in *The Tour of Doctor Syntax in Search of the Picturesque*.³⁷ What is forgotten is that *The Life of Napoleon* was evidently quite successful; it went into four editions and was reissued in 1817.³⁸ Tegg had originally released this extended satire serially, before collating it and selling it as a book with additional images a few months later. In November and December of 1814, then, Cruikshank's engravings had begun circulating in the market as single-sheet satires in coloured and uncoloured formats, without the accompanying Hudibrastic poetry. That the images were distributed as stand-alone satires, before Tegg repackaged the series, suggests that visual satire was the chief attraction of the volume. But it also implies the potential for a wider scope of dissemination. Satirical prints of Bonaparte's exploits could have circulated as humorous reflections on the folly of French ambition even after the British withdrew from the Peninsula in April 1814.³⁹



Fig. 6: Frontispiece, George Cruikshank, *The Life of Napoleon: A Hudibrastic Poem in Fifteen Cantos*, by Doctor Syntax, hand-colored aquatint engraving, 22.1 × 13.6 cm, London, The British Museum.

© Trustees of the British Museum, BM 1865,1111.2278.

- 14 Cruikshank's aquatint takes up the subject of the execution of Louis Antoine Henri de Bourbon, Duke of Enghien (1776–1804) on the night of 20 to 21 March 1804 (see fig. 1), when the Duke was put to death by a firing squad in the moat of the Château de Vincennes moments after a military commission found him guilty of intelligence with the enemy, high treason, and complicity in a plot.⁴⁰ From a British perspective this episode in Bonaparte's arc, from military hopeful to Emperor, is significant. It was reported that Bonaparte, who was then First Consul of France, learned that the Duke was involved in what became known as the Cadoudal Affair, a conspiracy involving the royalists Jean-Charles Pichegru (1761–1804), who had fought in the Revolutionary Wars at the rank of General, and Georges Cadoudal (1771–1804), a politician who wished to overthrow Bonaparte's regime and reinstate the monarchy.⁴¹ In secret, Bonaparte's forces crossed the Rhine and seized the Duke from his home in Ettenheim, in the German territory of Baden. He was taken first over the river to Strasbourg and then on to Paris, where he was executed at around two o'clock in the morning.⁴² According to Philip Dwyer, Bonaparte was making the point with this execution that "there was nothing sacred about the Bourbons."⁴³ In the months that followed, reports from foreign envoys emphasizing the lawless seizure, which occurred on neutral ground, were published in the British periodical press.⁴⁴ The "execution," which was spun in France as a lawful outcome of a military trial for treason, was recast in the British press as criminal: "that gallant Prince so basely and barbarously murdered by the most execrable tyrant that ever disgraced humanity."⁴⁵
- 15 A comparison between Cruikshank's *Murder of the Duke d'Enghien* and Goya's *Third of May 1808*, reveals a number of intriguing formal elements. As both pictures are night scenes, the artists portrayed the victims lit by lanterns, dramatically emerging from a

tenebrific background. The lantern that hangs from the Duke's neck was, according to *The Memoirs of Queen Hortense*, one of the "loathsome details" disseminated by Charles Maurice de Talleyrand-Périgord (1754–1838) to avert blame from him to the Consul once news spread of the event, but may also reinforce the lawless and arbitrary nature of the Duke's death.⁴⁶ If a similar, legitimate event had taken place in (enlightened) Britain, the execution would have been carried out by hanging. Goya's lantern, which the artist places on the ground in front of the soldiers, has also been interpreted as a symbol of the Enlightenment, deployed ironically.⁴⁷ Instead of showing the path from the darkness of oppression toward freedom, French Enlightenment blinds the common people, to their peril.

- 16 The requirement for comedy in Cruikshank's print, which would square with the light and relieved tone of most of the satires in this collection – released as a retrospective in the months following Bonaparte's exile to Elba in April of 1814 but before his escape – is satisfied by the diminutive figure of "Little Boney," who needs to stand on an elevation in what appears to be the ocular cavity of an enormous skull, simply to be visible to the firing squad. In *The Life of Napoleon*, Cruikshank perpetuated the trend invented by Gillray in 1803 of depicting Bonaparte as short-statured, despite the fact that he was relatively tall for the period.⁴⁸ The representation of a *memento mori*, however, complicates the tone of the satire, reinforcing the anxiety the print inspires. The nobleman has been stripped of the sartorial trappings of his position, which lie in a clump at his feet, as we wait, suspended forever, for Boney to give the order to fire. In Goya's painting, the victim appears to cast light himself and, despite what we anticipate once the French soldiers fire their weapons, we are compelled to anxiously fix our gaze on the impending victim. This nameless quarry will soon join his comrades in the pile of dead rebels. There are also similarities between the print and the painting in the angle at which the soldiers are positioned, the way the shadow is drawn at a diagonal across the foreground, and even the way the formal elements of the top registers of the pictures form analogously a double-curve. Given Goya's awareness of and attentiveness to visual satire, the influence between these compositions may have flowed from the satirical to the serious.

Context of an (eventual) masterpiece

- 17 We know that Goya's painting was accepted as a commission in March 1814 by the Regency government (1810–1814), which was in place before the accession of Fernando VII (1784–1833; second reign 1813–1833), but we do not know when it was completed. It has been speculated that the painting and its counterparts, including the surviving *Second of May 1808*, were used to embellish the triumphal arch for Fernando's return to Madrid, which was planned for spring 1814.⁴⁹ Another possibility advanced is that the painting was displayed during the first commemoration in May 1814 of the Dos de Mayo uprising, the rebellion of common Spaniards who fought in the streets and surrounding areas of Madrid, that was swiftly and violently crushed by French troops. The immediate aftermath was that hundreds of prisoners were executed the following day, but over a longer term, the event played a part in initiating the Peninsular War. Nonetheless, Janis Tomlinson's extensive archival research demonstrates that there is no evidence that these paintings were ever seen outside the palace.⁵⁰

- 18 At the time, Goya was “reduced to absolute penury,” according to a letter written by the politician Juan Álvarez Guerra (1770–1845), and in the months to come the artist began to petition the crown for unpaid accounts for pictures he had completed before the French occupation began in 1808.⁵¹ During the period Goya was meant to be working on *Third of May 1808*, he was involved in completing other works, including a half-length portrait of the king (Museo Thyssen-Bornemisza Collection, Madrid) and a full-length equestrian portrait of José Rebolledo de Palafox y Melzi, Duke of Saragossa (1780–1847), known by the title *General Palafox* (Prado Museum, Madrid). For the duke’s portrait, Goya complained that he completed the work “with some difficulty on account of the scarcity of some materials.”⁵² For the Regency commission, Goya was supposed to receive supplies and also a monthly stipend, which may not have materialized. He may also have used any available materials to paint the *Third of May 1808*; however, despite the fact that it was technically a government commission, payment for this work was not yet guaranteed. In order to receive any outstanding money due to him, Goya would have to complete a process of political “purification.”⁵³ When Fernando VII was restored to the throne, he struck a committee to investigate the wartime behaviour of royal personnel, including court painters. Goya’s purification took several months, finally concluding in April 1815.⁵⁴
- 19 Once the paintings had been completed, they may have in fact gone directly into storage at the Prado (Royal Museum) – so directly, the pictures might have been wet, as analysis has exposed residual paint from the *Third of May 1808* on the surface of the *Second of May 1808*.⁵⁵ According to Manuela Mena, there are documents dated to November of 1814 that refer to the construction, hardware, and finishing of frames for paintings referring to the 2 of May 1808, which suggest that the paintings were at the least anticipated at the Prado.⁵⁶ It is curious that no contemporary accounts mentioning the paintings have survived, which suggests either a lukewarm response from a monarch who much preferred the neoclassical style used by Goya’s competitors, or that the paintings had not yet been completed.⁵⁷ Also striking is that a monument, which had been commissioned in 1814 by the provisional government and dedicated to those who were killed in the uprising, was cancelled by Fernando VII. As a king who intended to rule as an absolute monarch, Fernando would have been concerned about drawing attention to fallen men who died fighting for political reform. Furthermore, despite Goya’s interest in print and his activities as an engraver, evidence that a contemporary engraving after *Third of May 1808* existed to circulate in Spain or beyond remains elusive.⁵⁸ The first printed version of *Third of May 1808*, it seems, appeared as a wood engraving in Charles Yriarte’s *Goya, sa vie, son œuvre* (1867).⁵⁹ Furthermore, the first written account we have of someone viewing the paintings was in 1845, twelve years after the king had died, when the French writer, painter, and critic Théophile Gautier (1811–1872) claimed to see “Massacre du 2 mai, scène d’invasion.”⁶⁰
- 20 It is also unlikely that Cruikshank had access to Goya’s sources or to Goya’s work directly. Despite Goya’s claim in a letter offering all eighty *Caprichos* plates to the king that “Foreigners most of all want them,” they were not popular in Britain.⁶¹ The series could be ordered in 1814 from the London bookseller, Thomas Boosey, who seemed to have a single copy in his catalogue of foreign works, but, as it kept appearing in advertisements over the year, it is unlikely that it sold. Significantly, even if it had sold, the series did not include a fusillading scene. According to Nigel Glendinning, there is

also little evidence that Goya “was much in the public eye in England at the time” and his death seemed to have passed in 1828 without much regard.⁶²

- 21 With respect to Goya’s other firing squad scenes, like those in the *Disasters of War*, this collection of works did not circulate in Britain when Cruikshank worked up the scene of the Duke’s execution. Remarkably, though dated from 1810 to 1820, the first edition of the series was not printed until 1868, forty years after Goya’s death.⁶³ That Goya appreciated British graphic satire has been generally accepted. He signed a letter sent to his long-time friend and correspondent, Martín Zapater, which included a caricature of himself “from London,” which has been interpreted as Goya’s understanding of caricature being an English genre.⁶⁴ But what precisely Goya found in this material is still up for debate.⁶⁵
- 22 Linda Hutcheon’s attempts to account for the phenomenon of parody in modern and post-modern art has been helpful. In her work, she has addressed the widely held notion that parody was a deviant, even parasitic, critical response, the roots of which she finds in the aesthetic values of Romanticism, which advances genius, originality, and individuality over imitation and quotation.⁶⁶ Goya’s genius has been discussed in precisely these terms: in 1868, Gauthier described Goya as a “fiery Spanish painter” of “inexhaustible invention.”⁶⁷ Goya’s invention can also be supported by contemporary documents. In the invoices Goya writes to his patrons, he frequently points out when a work was “of [his] own invention.”⁶⁸ But this was not Goya’s way to assert his unique artistic vision. Tomlinson tells us that “invention” needs to be understood within the context of salary payment strategies in Spain in this period. When Goya asserts that a work was of his “own invention,” he was indicating that he had executed the preparatory drawings for the finished work he was invoicing and should, therefore, be paid more.⁶⁹

Conclusion

- 23 Due to the central role prints played in Goya’s artistic practice, Tomlinson wisely counsels that attempting to find precisely which works of print informed Goya’s painting is an exercise in futility; she writes, “their quantity suggests that the answer may well be ‘all of the above’.”⁷⁰ Still, unearthing a dialogue between compositions and genres can lead to interesting questions. In a discussion of Werner Hoffman’s thoughts on caricature, Michele Hannoosh wrote that the genre “follows the pattern of all revolutionary forms and activity; it binds itself to the model it is dethroning, and is sustained by the system it attacks.”⁷¹ This, of course, assumes that the object of analysis would be a caricature in the traditional sense. But, if the generative nature of graphic satire is taken for granted, can we think of Goya’s *Third of May 1808* in part as a caricature, sustained by, but also attacking, the system of British graphic satire? After all, irony was, Debarati Sanyal tells us, “one of modernity’s dominant modes of self-understanding.”⁷² Was Goya critical of Cruikshank for presenting a French aristocratic victim? In appropriating aspects of Cruikshank’s composition, could Goya be seen as reorienting the political importance of the print, from a French insider to the common man, who was swept up in the horrors of war? Did he replace the Duke’s finery, which lay in a pile at his feet, with the bodies of the common people of Spain, the real victims of revolution and counterrevolution?

24 One of the reasons Goya's work has become so compelling to artists and critics over time is that it forcefully portrays a reality of war that the prevailing aesthetic of neoclassicism under-expressed or even censored.⁷³ This legacy of honesty and violence in the face of academism is still being explored today, exemplified by the acclaim of Goya by the English artists known as the Chapman Brothers, Jake (1966-) and Dinos (1962-), who called Goya "the first Modernist artist; the first who had psychological and political depth."⁷⁴ However, it has taken time for people to recognize Goya's innovation, including his appreciation of graphic satire as an expression of modernity.

NOTES

1. *Reminiscences of Henry Angelo*, vol. 1, London, Henry Colburn, 1828, p. 392.
2. Neil Ramsey and Gillian Russell, "Introduction," in *Tracing War in British Enlightenment and Romantic Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 4. The position of violence in modernity has been well treated in literary studies, see Debarti Sanyal, *The Violence of Modernity: Baudelaire, Irony, and the Politics of Form*, New York, Johns Hopkins University Press, 2006. Also of interest is the emergence of war photography, see Bernd Hüppauf, "The Emergence of Modern War Imagery in Early Photography," *History and Memory*, 5/1, Spring-Summer 1993, p. 130-151.
3. Thomas Wynn, "Introduction," in *Representing Violence in France, 1760-1820*, Oxford, Voltaire Foundation, 2013, p. 10. For a discussion of the prevalence of violence in literature and visual culture, see also Ian Haywood, *Bloody Romanticism: Spectacular Violence and the Politics of Representation, 1776-1832*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.
4. William Vaughan, "'David's Brickdust' and the Rise of the British School," in Alison Yarrington and Kelvin Everest (eds.), *Reflections of Revolutions: Images of Romanticism*, London/New York, Routledge, 1993, p. 141-142. The issue of traditional versus extreme classicism and radical politics is also dealt with in Holger Hoock, *The King's Artists: The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture 1760-1840*, Oxford, Clarendon Press, 2003, p. 108-123. For classicism in Royal Academy training, see David H. Solkin, *Art in Britain, 1660-1815*, New Haven/New York, Yale University Press ("Pelican History of Art"), 2015, p. 160-163. Although there is much evidence to suggest that there was a heterogeneity to Academy classicism in this period, to a degree that, according to Günter Leypoldt, "the so-called neoclassical positions often differed from one another more than they diverged from later romanticist stances," there is nevertheless an ideal of "noble simplicity and sedate grandeur" that Winkelmann's *Reflections* espoused that made the excess of violence, or "parenthryrsos," discordant with classicism. See Günter Leypoldt, "A Neoclassical Dilemma in Sir Joshua Reynolds's Reflections on Art," *British Journal of Aesthetics*, 39/4, October 1999, p. 332; Johann Joachim Winckelmann, *Reflections on the Painting and Sculpture of The Greeks*, trans. Henry Fusseli, London, Printed for the Translator, and Sold by A. Millar, 1765, p. 30 and 32. This was also happening in the German tradition. See Albert Boime's example that the "exaggerated movements and horrifying features" in Phillipp Otto Runge's *Achilles and Skamandrow* (1801) "were meant to do violence to the idea of neoclassicism itself," is relevant to this intervention in academic art. See Albert Boime, *Art in an Age of Bonapartism, 1800-1815*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1990, p. 439-440.
5. See Haywood 2006, cited n. 3, p. 92. In his more recent book, Haywood uses "imaginative space" to refer to the events on the Iberian Peninsula between 1808 and 1823, but the metaphor

could extend to graphic satire itself, which also served as a plane upon which desires and anxieties could be inscribed. Ian Haywood, *Romanticism and Caricature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 128.

6. William Vaughan, "Britain and Europe c. 1600–c. 1900," in David Bindman (ed.), *The History of British Art, 1600–1870*, vol. 2, New Haven/London, Yale Center for British Art/Tate Britain, 2008, p. 70.

7. As quoted in Philip K. Lawrence, *Modernity and War: The Creed of Absolute Violence*, New York, St. Martin's Press, 1997, p. 19.

8. *Ibid.*

9. In discussing the convention of heroic death scenes, Moores quipped that "No history painting looks quite like Isaac Cruikshank's depiction of the death of General Theobald Dillon in 1792." John Richard Moores, *Representations of France in English Satirical Prints, 1740–1832*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 115. For a discussion of this phenomenon in literature, see Paul Sheehan, *Modernism and the Aesthetics of Violence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 1–21, and 25–44. In terms of theorization in aesthetics, Edmund Burke's and William Hazlitt's interest in *Schadenfreude* may also be relevant.

10. "Some Foreign Caricaturists: Hogarth, Cruikshank, Goyal, Pinelli, Bruegel," *Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists*, trans. P. E. Charvet, Harmondsworth, Penguin Books, 1972, p. 233.

11. "On the Essence of Laughter," Baudelaire 1972, cited n. 10, p. 140. For a discussion regarding how Baudelaire was challenging the notion of using graphic satire "that was not considered an art," as a historical document, see Michele Hannoosh, *Baudelaire and Caricature: From the Comic to an Art of Modernity*, University Park, Penn State University Press, 1992, p. 13.

12. Baudelaire 1972, cited n. 10, p. 140–141.

13. Doctor Syntax (pseud.), *The Life of Napoleon, A Hudibrastic Poem in Fifteen Cantos, by Doctor Syntax, Embellished with Thirty Engravings, by G. Cruikshank*, London, Thomas Tegg, 1815.

14. This is taken from the title of Rose-Marie Hagen and Rainer Hagen's *Francisco Goya, 1746–1828: On the Threshold of Modernity*, Cologne, Taschen, 2012, but the authors may also be referencing Foucault's essay on the "Right of Death and Power over Life," in which he wrote, "What might be called a society's threshold of modernity has been reached when the life of the species is wagered on its own political strategies." Michel Foucault, *The History of Sexuality*, trans. Robert Hurley, New York, Vintage Books, 2009, p. 143.

15. Alexander identified Tegg's entry into the market in 1803, but the dated prints in the British Museum collection suggest that it may have happened later. David Alexander, *Richard Newton and English Caricature in the 1790s*, Manchester, The Whitworth Art Gallery/Manchester University Press, 1998, p. 55.

16. James J. Barnes and Patience P. Barnes, "Reassessing the Reputation of Thomas Tegg, London Publisher, 1776–1846," *Book History*, 3, 2000, p. 45–60.

17. San Marino, The Huntington Library, 123884: vol. 1, no. 1–15, 1806–1807.

18. Alexander 1998, cited n. 15, p. 55.

19. John O. Jordan and Robert L. Patten, *Literature in the Marketplace: Nineteenth-Century British Publishing and Reading Practices*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 3.

20. *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, London, Phaidon Press, 1963, p. 124.

21. *Ibid.*

22. R. D. Barnett, "Sir Robert Ker Porter: Regency Artist and Traveller," *British Institute of Persian Studies*, 10, 1972, p. 19–24. Neil Ramsey, "Horrid Scenes and Marvellous Sights: The Citizen-Soldier and Sir Robert Ker Porter's Spectacle of War," *Romanticism on the Net*, 46, May 2007, n. p.

23. Gombrich first explored these works in his essay "Imagery and Art in the Romantic Period," *The Burlington Magazine*, 91, June 1949, p. 153–159.

24. London, Printed by C. Roworth, and sold by T. Egerton, 1802.

25. Hillary L. Chute, *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics and Documentary Form*, Cambridge, Harvard University Press, 2016, p. 58. See also the notion of “synthesis” in Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, 2003, p. 46–47.
26. Mary Pedley, “Gentlemen Abroad: Jeffreys and Sayer in Paris,” *The Map Collector*, 37, December 1986, p. 20–23.
27. Lorraine Welling Lanmon, “American Caricature in the English Tradition: The Personal and Political Satires of William Charles,” *Winterhur Portfolio*, 11, 1976, p. 1–51; George Ferguson, *Some Early Australian Bookmen*, Canberra, Australian National University Press, 1978, p. 11–12; Victor Crittenden, *James Tegg, Early Sydney Publisher and Printer: The Tegg Brothers, the Australian Arm of the Book Empire of Thomas Tegg of London*, Canberra, Mulini Press, 2000, p. 19.
28. From an advertisement in Tegg’s *Chesterfield Travestie; or, School for modern manners*, London, Thomas Tegg, 1809, n. p.: “Merchants and Captains of Ships supplied Wholesale for Exportation.”
29. Vic Gattrell, *City of Laughter: Sex and Satire in Eighteenth-Century London*, New York, Walker & Company, 2006, p. 241.
30. Hugh Thomas, *Goya: The Third of May 1808*, London, Penguin (“Art in Context”), 1972, p. 86.
31. Reva Wolf, *Goya and the Satirical Print in England and on the Continent, 1730–1850*, Boston, David R. Godine, Boston College Museum of Art, 1991, p. 1. See also Edward J. Olszewski, “Exorcising Goya’s ‘The Family of Charles IV’,” *Artibus et Historiae*, 20/40, 1999, p. 169–185.
32. Sarah Symmons (ed.), *Goya: A Life in Letters*, trans. Philip Troutman, London, Pimlico, 2004, p. 276. See Janis Tomlinson, *Goya in the Twilight of Enlightenment*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 139.
33. Mark Ledbury, “The Third of May 1808–1814: Painting by Francisco José de Goya y Lucientes,” in Christopher John Murray (ed.), *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850*, New York, Fitzroy Dearborn, 2004, p. 1133. See also Monica Bohm-Duchen, *The Private Life of a Masterpiece*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2001, p. 89–93. See also Robert W. Greene, “When Apollinaire, Malraux and Bonnefoy Write About Art,” *L’Esprit créateur*, 36/3, Fall 1996, p. 98.
34. Gully was critical of scholars reading the impending victim as a “surrogate Christ” because of Goya’s well-documented mistrust of the Church. In light of Goya’s interest in graphic satire, perhaps Christ is being caricatured. Anthony Lacy Gully, “The Unexpected Source of Goya’s Painting ‘May 3, 1808’,” *Studies in Iconography*, 9, 1983, p. 100.
35. Thomas 1972, cited n. 30, p. 86; Ledbury 2004, cited n. 33, p. 1133–1134.
36. *George Cruikshank’s Life, Times, and Art*, vol. 1, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992, p. 326. There is also a rather vague suggestion in Klingender’s study that Cruikshank’s work for Hone’s pamphlets from the 1820s is a “pictorial parallel” of Goya’s print work. F. D. Klingender, *Goya in the Democratic Tradition*, London, Sidgwick and Jackson Limited, 1948, p. 176.
37. London, Rudolph Ackermann, 1812. For Ackermann’s complaint, see *The Times*, 9455, February 27, 1815, p. 4.
38. *The Morning Post*, 14333, December 28, 1816, p. 1; *The Morning Chronicle*, 14884, January 14, 1817.
39. Bohm-Duchen 2001 is confident that British anti-Napoleonic prints circulated in Spain as propaganda, cited n. 33, p. 86–87.
40. Charles Ansell (fl. 1784–1796), known primarily for his work in book illustration, also designed a satire on the same subject in June of 1804, engraved by Charles Williams (fl. 1797–1830), but the composition bears no resemblance to those being discussed here. See *The Cold Blooded Murder, or the Assassination of the Duc d’Enghien* (BM Satires 10251).
41. Philip G. Dwyer, “The End of the Revolution,” in *Citizen Emperor: Napoleon in Power*, London/New Haven, Yale University Press, 2013, p. 116–137.
42. Josephine was quoted as saying, “This is the first mistake Napoleon has made.” Jean Hanoteau (ed.), *The Memoirs of Queen Hortense: Published by Arrangement with Prince Napoleon*, vol. 1, trans. Arthur K. Griggs, New York, Cosmopolitan Book Corporation, 1927, p. 111.

43. Dwyer 2013, cited n. 41, p. 121.
44. Of the many examples, see William Cobbett (ed.), “Public Papers: Note from Francis Drake, Esq. English Minister at Munich to Baron de Montgelas, the Bavarian Minister of State,” *Cobbett’s Political Register*, vols. 5–6, London, Bagshaw *et al.* including Ginger, 1804, p. 27–30.
45. Review of Murray’s “The Revolutionary Plutarch, exhibiting the most distinguished Characters, literary, military, and political in the recent Annals of the French Republic...” in *The British Critic*, 24, July–December 1804, p. 332.
46. Hanoteau 1927, cited n. 42, vol. 1, p. 114.
47. Eamonn Carrabine, “Images of Torture: Culture, Politics and Power,” in Jason Hughes (ed.), *Sage Visual Methods*, vol. 2: *Documentation and Representation*, London, Sage, 2012, p. 207.
48. *German-Nonchalance; – or – the Vexation of little-Boney*. *Vide. The Diplomatique’s late Journey through Paris*. Published by James Gillray, January 1, 1803, etching and aquatint with engraving, hand-coloured.
49. Janis A. Tomlinson, *Francisco Goya y Lucientes 1746–1828*, London, Phaidon, 1994, p. 181. Curators Stepanek and Ilchman suggest in their exhibition catalogue that Goya completed the painting in two months, but Tomlinson’s research suggests otherwise. Stephanie Loeb Stepanek and Frederick Ilchman, “Goya between order and disorder,” in *Goya: Order and Disorder*, Boston, MFA Publications, 2014, p. 29.
50. Tomlinson 1994, cited n. 49, p. 181.
51. Symmons 2004, cited n. 32, p. 276–277.
52. *Ibid.*, p. 281.
53. *Ibid.*, p. 279.
54. *Ibid.*, n. 1.
55. Simon Lee, “King Ferdinand’s Veto: Goya’s the 2nd and 3rd of May 1808 as Patriotic Failures,” in Satish Padiyar *et al.* (eds.), *Visual Culture and the Revolutionary and Napoleonic Wars*, London/New York, Routledge, 2016, p. 124.
56. Manuela Mena, *Goya en Tiempos de Guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 357–361.
57. Janis A. Tomlinson, *Goya in the Twilight of Enlightenment*, New Haven/London, Yale University Press, 1992, p. 132, 137, and 142. Hughes claimed the painting was not on public view until 1872, but Manet, who was in Spain in 1862, would have had some sort of access to the work in order to inform his series depicting the execution of Emperor Maximilian of Mexico (c. 1867–1869). Robert Hughes, *Goya*, New York, Knopf, 2003, p. 308–309.
58. There was a plan to raise the profile of Spanish painters in Europe by circulating etchings after pictures in the royal palace, but this scheme folded in 1797. Nigel Glendinning and Hilary Macartney (eds.), *Spanish Art in Britain and Ireland 1750–1920: Studies in Reception in Memory of Enriqueta Harris Frankfort*, New York, Tamesis, 2010, p. 104.
59. Tomlinson 1994, cited n. 49, p. 295.
60. Tomlinson 1992, cited n. 57, p. 139.
61. Symmons 2004, cited n. 32, p. 268.
62. Nigel Glendinning “Goya and England in the Nineteenth Century,” *The Burlington Magazine*, 106, January 1964, p. 9–10.
63. The series has been dated from 1810–1820, but this start date is an estimate based solely on the general style of Goya’s renderings and has hitherto gone unchallenged. See Tomás Harris, *Goya: Engravings and Lithographs*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1983, p. 139. See also Tomlinson 1994, cited n. 49, p. 191.
64. Wolf discusses Goya’s interest in British print as part of a more general Anglomania experienced in Spain at the time. Wolf 1991, cited n. 31, p. 11–14.
65. *Los Caprichos* is often cited as evidence that Goya was driven by “political ideals,” making his interest in graphic satire uncomplicated. Janis A. Tomlinson, *Graphic Evolutions: The Print Series of Francisco Goya*, New York, Columbia University Press, 1989, p. 11.

66. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York/London, Methuen, 1985, p. 4.
67. Tomlinson 1994, cited n. 49, p. 293.
68. Janis A. Tomlinson, *Francisco Goya: The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 28–29. In 1870, the Scottish poet and painter, William Bell Scott wrote that “Goya was an inventor, a thinker in the modern manner, and gives us the most vivid and novel sensations, although he serves us with vinegar as well as wine.” As quoted in Nigel Glendinning 1964, cited n. 62, p. 13.
69. Tomlinson 1989, cited n. 68, p. 28–30.
70. Tomlinson 1992, cited n. 57, p. 144.
71. Hannoosh 1992, cited n. 11, p. 22.
72. Sanyal 2006, cited n. 2, p. 4.
73. Thomas 1972, cited n. 30, p. 86.
74. As quoted in Christopher Turner, “I’d like to have stepped on Goya’s toes, shouted in his ears and punched him in the face: Jake and Dinos Chapman,” *Tate Etc.*, 8, Autumn 2006, [online] URL: www.tate.org.uk/context-comment/articles/id-have-stepped-on-goyas-toes-shouted-his-ears-and-punched-him-face.
-

INDEX

Index géographique : Europe, Amérique

Thèmes : caricature, satire, politique, représentation de l'histoire, événement historique

Mots-clés : caricature, satire, politique, représentation de l'histoire, événement historique

Index chronologique : XIXe siècle

AUTEUR

CHRISTINA SMYLITPOULOS

University of Guelph, School of Fine Art and Music

La fureur de Calicot

Intermédialité et intervisualité de la satire

Peggy Davis

- 1 Située entre la période révolutionnaire puis impériale, qui voit l'épanouissement de la caricature politique en France, et la monarchie de Juillet, considérée comme l'avènement de son âge d'or, la Restauration (1815-1830) constitue une période relativement négligée dans l'histoire de la caricature en France¹. L'estampe satirique – qu'il s'agisse de la caricature politique ou de mœurs – y est pourtant omniprésente et agit sur la société d'après-guerre, qui est aussi une société du spectacle et, certainement, une société en pleine reconfiguration, en la déformant.
- 2 Après le traumatisme de l'effondrement de l'Empire et pendant l'occupation par les Alliés, la population parisienne développa un engouement pour les modes étrangères et les délassements de l'occupant, notamment pour les fameuses « montagnes russes », qui furent érigées dans des jardins de loisirs aux quatre coins de Paris, principalement entre 1816 et 1818, et sur lesquelles nous reviendrons plus loin. Alors que les théâtres de boulevard s'emparaient de cette frénésie des « montagnes russes », le théâtre des Variétés présenta en juillet 1817 *Le Combat des montagnes ou la Folie-Beaujon*, une pièce à succès qui fut responsable de ce que l'on appela « la guerre des calicots ». En effet, une frange marchande de la jeunesse parisienne s'indigna contre la pièce, s'étant reconnue dans le personnage caricatural de « Monsieur Calicot », qui soulignait la propension des jeunes commis de boutique à arborer une allure militaire dans les jardins de loisirs afin de se faire passer pour des héros de guerre. Les émeutes qui s'ensuivirent, toutefois, ne firent qu'alimenter le succès populaire du spectacle et la déferlante d'estampes satiriques sur ces malheureux « calicots », comme on se mit alors à les appeler.
- 3 Le calicot (c'est le surnom métonymique du commis des magasins de nouveautés, qui s'occupe de vendre des toiles de calicot à la mode) est une figure de la jeunesse en quête d'affirmation identitaire dans une société transfigurée par la Révolution et l'Empire. Il apparaît alors comme un nouveau type social, miroir de la modernité urbaine et figure de coquetterie. Il cherche à se faire passer pour vétéran de guerre et se plaît à goûter, au bois de Boulogne ou à Beaujon, les divertissements importés de la culture de l'occupant. En plus de susciter la raillerie par ses inscriptions vestimentaires et son

instabilité identitaire, le calicot se couvre de ridicule en s'indignant d'être tourné en dérision ; sa colère, prenant des accents épiques, n'en devient dès lors que plus risible.

- 4 L'épiphénomène de la guerre des calicots fut abondamment couvert par la presse et la caricature et canalisa le discours satirique dans divers médias. En effet, les estampes, le théâtre et une variété d'imprimés éphémères et de produits dérivés se répondirent les uns aux autres et tissèrent autour de la figure du calicot un réseau intertextuel et intervisuel attestant de la perméabilité des univers de production culturelle. L'étude de cette guerre des calicots nous offre le moyen de comprendre comment, dans ce phénomène, la caricature développe son arsenal, notamment en se déclinant sur les modes de l'intermédialité et de l'« intercaricaturalité », à savoir l'ensemble des interactions visuelles et textuelles créant un réseau de références entre les caricatures. Cette autoréférentialité témoigne de l'instantanéité et de la prolifération des images satiriques ; elle constitue un indice des stratégies de visibilité et des modalités de diffusion mises en œuvre pour assurer leur accessibilité auprès d'un assez large public, dans le contexte d'une migration des espaces de loisirs et de sociabilité vers les boulevards. Le motif du calicot en fureur connu dans ce contexte une véritable vogue et son refus de la caricature conduisit inévitablement à sa défaite et au triomphe de la satire.

Le façonnement identitaire du calicot et la coquetterie masculine

- 5 Mise en relation avec la caricature de modes et la littérature sur le dandysme qui circulaient entre la France et l'Angleterre, la représentation du calicot prend place dans une généalogie de *fashionables* qui, par leurs inscriptions vestimentaires, pratiquaient le façonnement identitaire. Cette intervisualité et cette intertextualité outre-Manche révèlent en outre que le calicot de Paris s'inscrivait non pas en aval, mais plutôt en amont de certaines figures du dandysme à Londres.
- 6 On reconnaît le calicot (fig. 1) à ses bottes à éperons, son pantalon cosaque, sa redingote qui forme une poitrine bombée surmontant une taille de guêpe, sa cravate au col constrictif, sa chevelure en papillotes et ses longues moustaches. Alors que la mode masculine est à l'anglomanie et à la russomanie (singulière conséquence de l'occupation de Paris par les Alliés), c'est dans ce costume d'inspiration militaire, totalement inadapté à ses activités professionnelles (lesquelles consistent à mesurer et vendre du tissu), que le calicot se plaît à parader dans l'espace urbain.

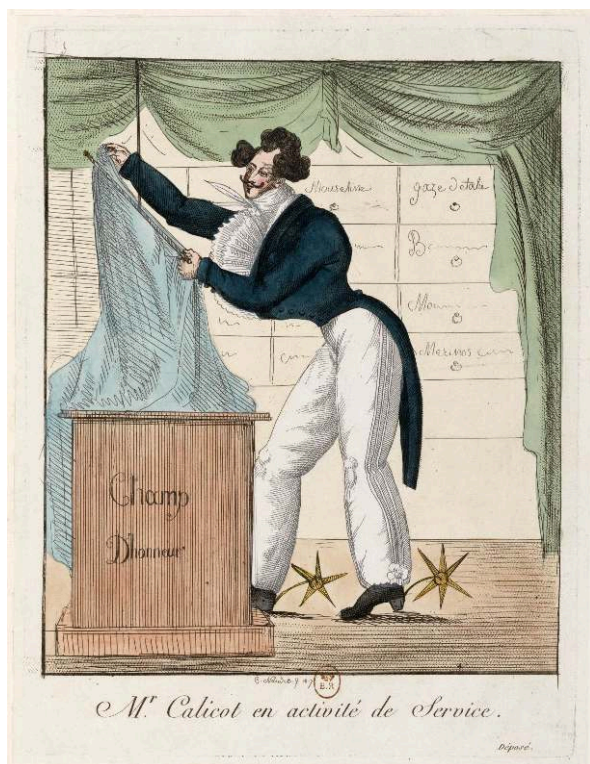


Fig. 1 : Caroline Naudet, *M^r Calicot en activité de Service*, 1817, gravure à l'eau-forte coloriée, chez Ledoyen, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.

© Bibliothèque nationale de France.

- 7 Le vestiaire militaire recourt à la ceinture, au corset et au rembourrage². Ces artifices, qui visaient à créer l'illusion du corps parfait chez les militaires, avaient aussi gagné la population civile. Les caricatures et la littérature sur les différents coquets les relevèrent et esquissèrent ainsi les contours de ce phénomène social. Le recours aux attributs postiches qui opèrent un modelage du corps (lequel est non sans analogie avec le travail du caricaturiste sur son modèle) abonde en effet dans l'iconographie de la caricature de modes qui circulait alors en Europe. La toilette du dandy, en particulier, qui fit l'objet de nombreuses caricatures, surtout en Angleterre, met souvent en scène le rituel du corset et la féminisation de la mode masculine. Cette pathologie de la toilette existait aussi en France, comme en témoigne par exemple l'estampe de Caroline Naudet, *Monsieur belle taille ou l'Adonis du jour* (fig. 2)³. Qu'on les appelle « dandys » ou « adonis », les élégants s'efforçaient d'atteindre la silhouette exigée par la mode, en recourant à des attributs postiches visant à pallier les insuffisances de leur corps : une taille de guêpe obtenue grâce au corset, mais aussi une poitrine et des épaules larges, des cuisses et des mollets musclés obtenus grâce au rembourrage.

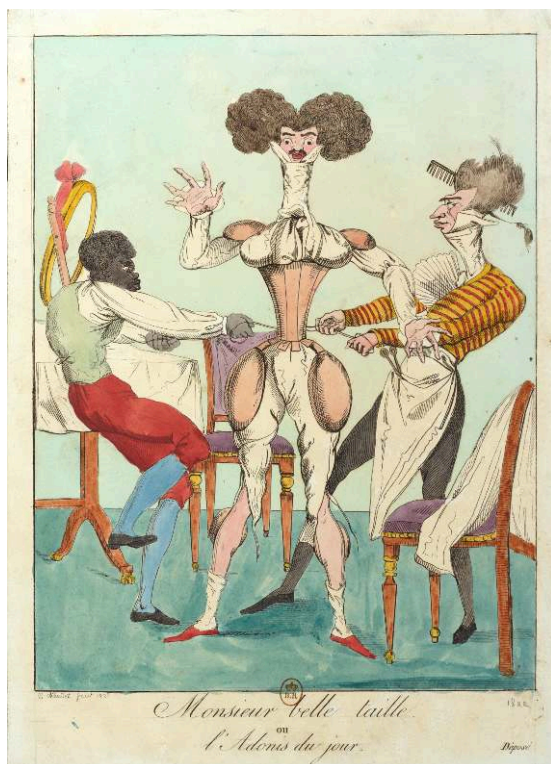


Fig. 2 : Caroline Naudet, *Monsieur belle taille ou l'Adonis du Jour*, 1822, gravure à l'eau-forte coloriée, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.

© Bibliothèque nationale de France.

- 8 Dans son *Diorama de Londres*, Eusèbe de Salle évoque les adonis comme une classe de petits-mâtres et les décrit ainsi : « presque tous portent des corsets [...] Tous se font matelasser leurs habits aux manches et aux épaules ; tous aiment de passion les pantalons cosaques qui leur grossissent les hanches et les jambes⁴ ». Felix McDonogh déplore cette féminisation, qu'il juge ridicule, de la mode masculine : « le sexe, qui en tout devrait être mâle, a emprunté la toilette des femmes, en portant des corsets, des estomacs matelassés, de larges pantalons pareils à des jupons⁵ ». Le rituel de la toilette du calicot, quant à lui, qui consiste à coller ses moustaches postiches et à se faire cuirasser avant de partir au *Combat des montagnes*, c'est-à-dire au théâtre des Variétés, fait aussi l'objet de caricatures publiées chez Janet et chez Gault de Saint-Germain.
- 9 La cravate constitue un autre élément fétiche de la toilette masculine. Les coquets portent des cols constrictifs qui limitent le mouvement du corps, pouvant même empêcher de monter à cheval convenablement. Car, en effet, lorsque le rituel de la toilette est terminé, « l'idéal serait que le dandy n'ait plus à bouger, qu'il puisse rester fixé dans sa posture⁶ », comme le remarquait à juste titre la philosophe Françoise Coblence. Cette raideur du corps, moins élégante que comique, évoque la notion bergsonienne du comique comme « mécanique plaqué sur du vivant⁷ ». Par le vêtement, le dandy se transforme en un pantin articulé, en un personnage de bois aux gestes raides. Cette invalidité physique du coquet n'étant que le reflet de son invalidité sociale, les caricatures et la littérature soulignent le ridicule de ces jeunes fats, asservis à la mode, qui arborent des apparences au-delà de leur statut social.
- 10 Dans *L'Hermite de Londres*, McDonogh fait état du phénomène de ces commis qui suivent la mode militaire et se donnent une tournure martiale pour aller se promener le

dimanche dans Hyde Park, avant de retourner derrière leurs comptoirs le lundi : « ces élégans d'un jour sur cent, [viennent] étaler le dimanche leurs étranges figures dans les promenades fréquentées par les gens du bon ton ! [...] le commis de mon banquier [...] est si roide, si bien lacé dans son corset, qu'on le prendrait pour une momie d'Égypte⁸ ». De Salle, dans le *Diorama de Londres*, se prononce aussi sur le goût de l'équitation chez ceux qui n'ont pas les moyens de posséder un cheval et qui doivent en louer un dans Hyde Park : « C'est un plaisir, écrit-il, que les *calicots* de Londres se donnent tous les dimanches, comme ceux de Paris⁹. » On notera ici un transfert vers Londres de la figure parisienne du calicot. Ces quelques exemples suffisent pour donner un aperçu de la place qu'occupe, dans une certaine littérature – touristique ou d'observation sociale –, ce phénomène des coquets de Paris et de Londres, qu'on appelle, de manière à peu près interchangeable d'ailleurs, dandys, adonis ou calicots¹⁰.

- 11 Ainsi, toute une production visuelle et textuelle, en France comme en Angleterre, convoque l'idée d'une société qui se déguise, l'idée d'une « mascarade sociale » – pour reprendre l'expression de Bergson – qui fait rire¹¹. La toilette du calicot l'apparente à un certain dandysme qui traduit un traumatisme de survivance, dans la mesure où ce dandysme exprime la nostalgie de l'héroïsme militaire et l'ennui de ceux restés au pays en temps de guerre¹². L'estampe *Autre tems autre... Calicot* (fig. 3), par exemple, donne un aperçu de la duplicité du calicot à l'égard de l'héroïsme militaire. Elle dénonce celui qui avait échappé à la conscription de l'armée napoléonienne mais qui, au lendemain de l'Empire, affiche la prospérité complaisante d'un vétéran de guerre devenu marchand de nouveautés à l'enseigne « Au bonheur de la paix »¹³. Le théâtre des Variétés et les « montagnes françaises » à Beaujon, figurés en arrière-plan du volet de droite de ce diptyque, servent à inscrire cette satire dans la conjoncture spécifique du combat des montagnes et de la guerre des calicots.

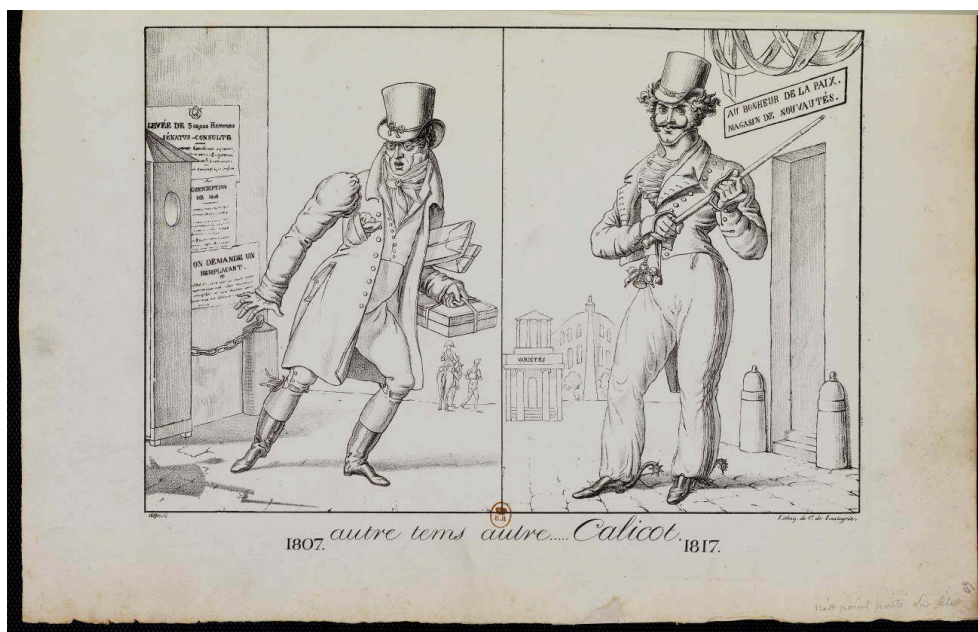


Fig. 3 : Charles de Lasteyrie, *Autre tems autre... Calicot*, 1817, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.

© Bibliothèque nationale de France.

Le calicot combattant l'hydre de la caricature

12 Avant d'examiner les rapports intertextuels et intervisuels qui caractérisent l'ensemble du corpus de caricatures sur la guerre des calicots, il convient d'esquisser sommairement cette folie des montagnes au début de la Restauration. Entre 1816 et 1818, les « montagnes aériennes » au goût du jour transfigurèrent la capitale et dressèrent une cartographie nouvelle des espaces de loisirs. En plus des montagnes russes qui furent érigées à la barrière du Roule, à l'Odéon et à Belleville, d'autres attractions firent leur apparition aux quatre coins de Paris : les montagnes suisses à Montparnasse, les égyptiennes au jardin du Delta et les américaines, baptisées « le Saut du Niagara », au jardin Ruggieri. Quant aux montagnes françaises, apparemment les plus belles et les plus courues si l'on en croit les journaux du temps, elles firent fureur au jardin Beaujon. Toute une production d'estampes et d'imprimés éphémères découla de cette folie des montagnes, lesquelles étaient des entreprises à but lucratif qui rivalisaient d'inventivité pour gagner les faveurs du public¹⁴.

13 Les théâtres, qui étaient au cœur de la vie culturelle de Paris, tirèrent aussi profit de cette « montagnomanie¹⁵ », selon l'expression du *Journal de Paris*, en mettant à l'affiche des spectacles sur le sujet¹⁶. Au théâtre des Variétés, *Le Combat des montagnes ou la Folie-Beaujon*, d'Eugène Scribe et Henri Dupin, remporta un grand succès auprès du public et de la presse, grâce à la performance de Brunet dans le rôle de M. Calicot, un jeune commis-marchand de la rue Vivienne, qui se faisait passer pour militaire avec ses moustaches et ses bottes à éperons :

Le rôle de M. Calicot, joué par Brunet, est d'une parfaite observation. Quand il est entré en scène, les agréables de la rue Vivienne et les petits-maîtres des boutiques du Palais-Royal ont paru fort décontenancés. Ceux qui assistoient à la première représentation, ne sachant comment échapper aux railleries du parterre, se sont hâtés de mettre dans leur poche leurs éperons à sonnettes et leurs moustaches d'emprunt¹⁷.

14 S'étant reconnue dans la caricature, une frange de la jeunesse parisienne voulut interrompre la pièce en y créant des émeutes, lesquelles eurent plutôt l'effet inverse : elles assurèrent le succès de la pièce. On lit par exemple dans le journal *Le Bon Français* :

L'échauffourée de quelques imprudents a produit un tout autre effet que celui qu'ils en attendaient : ils voulaient tuer la Folie Beaujon au théâtre des Variétés ; ils lui donnent une vogue nouvelle. Tout le monde à présent veut la voir ; la foule s'y porte, et n'entre pas qui veut. On ne riait de ces Messieurs qu'au théâtre, maintenant on s'en moque dans les cafés et dans les salons. Ils y ont gagné le nom de Chevaliers du Calicot et le nom leur en restera¹⁸.

15 Des dizaines de caricatures de calicots furent produites et annoncées chaque semaine entre les mois d'août et octobre 1817 et tinrent la chronique de ce fait divers que l'imaginaire de masse avait transformé en événement¹⁹ connu sous le nom de la « guerre des calicots ». On lit par exemple dans le *Journal de Paris* :

Quelques jeunes parisiens, trompés par leur amour-propre, ont cru qu'on attaquait leur corps, tandis qu'on n'en voulait qu'à leurs moustaches : ils sont vifs, fiers, braves, et partout, comme Achille, invulnérables, hors du talon ; aussi ont-ils tous pris feu lorsqu'on s'est égayé sur les éperons et les clous dont ces talons, qui font tant de bruit, sont armés. De là, une petite guerre plus comique heureusement que tragique ; et bien que le combat, dit-on, ait été vif, comme les blessures d'épigrammes et de sifflets sont peu graves, le champ de bataille n'a point vu de morts, et la victoire s'est réduite à faire momentanément quelques prisonniers.

Nous croyions que tout finirait là, et que ce léger orage ne troublerait pas la paix publique ; mais, hélas ! les plus petites causes produisent parfois les plus grands événements ; [...] et, d'après les nouvelles que nous recevons, nous avons tout lieu de craindre que nos moustaches et nos bottes ferrées ne deviennent la cause d'une insurrection générale²⁰.

- 16 Cette guerre des calicots, qui était l'expression d'un refus de la caricature au théâtre et d'une tentative de le censurer, suscita donc un phénomène contraire à l'effet souhaité, et on assista à une multiplication des estampes satiriques, lesquelles échappaient encore à la censure à ce moment²¹.

La susceptibilité de nos marchands de calicots est une bonne fortune pour nos faiseurs de caricatures. Chaque jour en voit éclore de nouvelles [...] Hier on les voyait dans leur champ de bataille, un balai à la main ; aujourd'hui, coiffés d'un madras, et armés de leur demi-aune, ils marchent en bataillons serrés. Demain nous verrons sans doute le moment de l'action, etc., etc.²².

- 17 Soulignons que plusieurs des estampes qui paraissent à propos du calicot misent précisément sur son refus de la caricature et, pour ce faire, convoquent diverses stratégies intertextuelles et intervisuelles. Certaines, pour ridiculiser le départ des calicots en guerre contre le théâtre des Variétés, leur seul champ de bataille, recourent à la parodie de modèles artistiques connus. D'autres redoublent l'effet de la caricature par son autoréférentialité, pour évoquer la colère et la défaite des calicots et, surtout, marquer le triomphe de la satire.
- 18 Les caricatures de la guerre des calicots ridiculisent les prétentions au sens de l'honneur d'une nouvelle classe socioprofessionnelle dénuée d'héroïsme militaire. Comme pour mieux affirmer le caractère puéril de cette guerre, une partie du corpus d'estampes satiriques sur le calicot tend à s'inscrire dans un régime citationnel et parodique de l'art classique qui accentue l'ironie de la référence antique²³. L'effet comique de ces parodies de l'héroïsme guerrier provient de l'écart entre la grandeur du modèle antique – le *Gladiateur Borghese* ou le guerrier Romulus du tableau des *Sabines* de David, par exemple – et le ridicule des motivations calicotières dans cette guerre contre les Variétés. Ce phénomène est à l'œuvre notamment dans les diverses parodies du *Serment des Horaces* de David, qui mettent en scène des calicots armés de perches à linge et d'aunes à mesurer, s'apprêtant à partir au *Combat des montagnes* et prêtant le serment de faire baisser la toile, c'est-à-dire de forcer l'arrêt de la représentation²⁴.
- 19 En plus de faire de cette pièce de théâtre un succès, le refus de la caricature par les calicots eut aussi pour effet d'accroître le nombre d'estampes publiées, surtout les premières semaines. Parmi celles-ci, deux estampes annoncées le 16 août 1817 traduisent la violence avec laquelle les calicots cherchaient à museler les auteurs comiques. *Un Calicot mesurant des auteurs à son aune* montre un calicot en train d'empoigner et de battre deux auteurs de vaudeville à coups d'aune à mesurer en les menaçant : « Changez de style, morbleu, ou... » ; l'autre estampe, *Les Calicots en vedettes ou Investissement de la maison d'un auteur*, les montre, armés de balais et de perches à linge, en train d'enfoncer la porte du domicile d'un auteur. Dans les deux cas, plusieurs titres de pièces de théâtre comiques récemment créées aux Variétés ou au Vaudeville sont donnés à lire (que ce soit sur les feuillets qui s'échappent des mains des auteurs ou sur les affiches et placards imprimés qui tapissent le décor urbain) comme autant de traces intertextuelles de la satire du calicot.
- 20 C'est bien la colère du calicot qui fut à l'origine de sa célébrité et de l'engouement qu'il suscita. Vu le nombre de caricatures qui parurent chaque semaine dès les premières

émeutes au théâtre, on peut dire que le calicot fit littéralement fureur, tant en termes de colère que de succès. L'estampe du *Calicot en fureur* (fig. 4), publiée par Chazal le 23 août 1817, à peine deux semaines après les premières caricatures, comportait déjà une dimension autoréflexive sur la répétition du thème et la prolifération de l'iconographie satirique par la lithographie. Avec ses grands ciseaux noués à la taille – l'outil du marchand drapier se faisant ici l'attribut iconographique de la censure, préfiguration des ciseaux d'Anastasia de la seconde moitié du siècle –, le calicot exprime sa colère contre la prolifération des caricatures publiées et vendues à un prix abordable, mais aussi et surtout exposées dans les vitrines des marchands et rendues ainsi accessibles à tous les regards. Ce sont les conditions d'émergence et de visibilité des caricatures qui attisent la fureur du calicot et, bien qu'il soit difficile de déterminer s'il s'en prend ici à un caricaturiste, à un marchand d'estampes ou à un amateur qui viendrait d'en acheter quelques-unes, c'est somme toute l'ensemble des acteurs de la culture visuelle du temps qui sont représentés sous les traits de la victime terrassée.



Fig. 4 : Antoine Chazal, *Le Calicot en fureur*, 1817, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.

© Bibliothèque nationale de France.

- 21 Tandis qu'un *Serment des calicots* glisse du portefeuille de l'homme assailli, on reconnaît parmi les autres caricatures certaines des estampes publiées quelques jours auparavant : un autre *Serment des calicots* (celui de la lithographie déposée par Houblon le 9 août et publiée chez Martinet) est exposé aux côtés du *Calicot de service* d'Alexandre (une estampe qui ne fut annoncée que le 20 septembre mais qui, à l'évidence, circulait déjà) et de caricatures connues telles que *Départ de M^r Calicot pour le combat des Montagnes et Désespoir de M^{lle} Perkale*, une lithographie déposée par Engelmann le 2 août et annoncée le 16, ainsi que *Calicot de retour du Combat des Montagnes tombe expirant dans les bras de M^{lle} Perkaline*, une lithographie déposée par Chazal le 11 août et annoncée le 23.

- 22 Enfin, l'observateur attentif aura remarqué, à droite, la présente caricature du *Calicot en fureur* de Chazal qui, sitôt publiée, est déjà mise en circulation, portant ainsi ce système d'autoréférentialité jusqu'à l'autocitation, c'est-à-dire la mise en abîme de la caricature dans la caricature même. Les satires sur les calicots jouent, précisément, sur l'idée d'une imagerie proliférante, preuve de leur succès populaire et de leur pouvoir de sanctionner le ridicule. Preuve aussi que toute tentative de juguler les images constitue la meilleure des réclames²⁵. En outre, jouxtant la citation autoréférentielle du *Calicot en fureur*, l'inscription « Encore un Calicot » (un énoncé qui va devenir récurrent dans le corpus) vise à souligner le caractère réitératif de cette imagerie. Mais ce comique de répétition, qui cherche à étonner chaque fois le regardant avec une nouvelle proposition pour le faire rire, suppose aussi une forme de fidélisation du public, qui doit connaître les estampes déjà existantes afin d'apprécier la continuité, le glissement du comique d'image en image²⁶. À l'évidence, cette intercaricaturalité profite à la satire graphique, qui affirme sa liberté d'expression face à la volonté d'un groupe social d'interdire toute forme de moquerie.
- 23 Avec *Jocrisse Calicot* (fig. 5), la fureur tourne au désespoir devant le flot intarissable de ces caricatures que piétine rageusement Calicot. Parmi les caricatures connues, on reconnaît *Levée et expédition des Calicots* d'Engelmann²⁷, les représentant coiffés d'un madras et armés d'une demi-aune, citant les vers du couplet chanté sur scène par le personnage de Calicot dans la pièce des Variétés :

Ces fiers compagnons de Bellone
 Dont les moustaches vous font peur
 Ont un comptoir pour champ d'honneur
 Et pour arme une demi-aune.

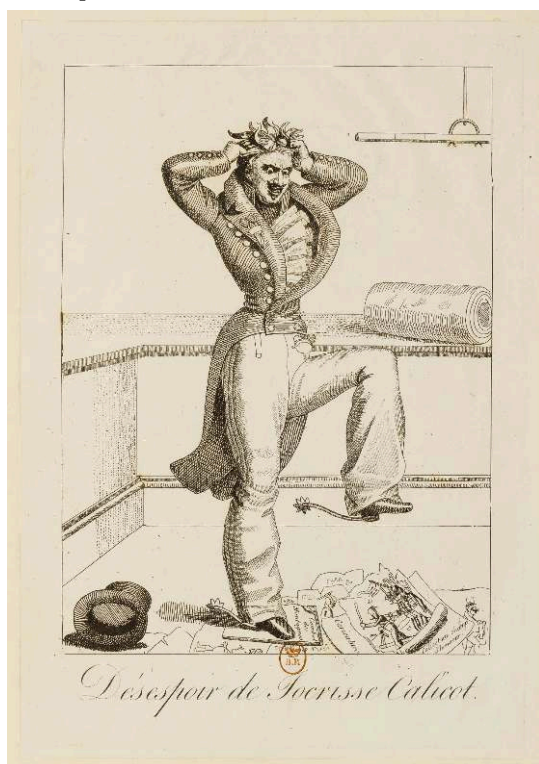


Fig. 5 : *Désespoir de Jocrisse Calicot*, 1817, lithographie, chez Dupré, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.

© Bibliothèque nationale de France.

- 24 Ici, l'intericonicité se double d'un rapport intermédial au théâtre, avec le personnage de Jocrisse, le valet stupide de toute une série de pièces comiques, notamment *Le Désespoir de Jocrisse*, de Dorvigny, qui mettait en vedette l'acteur Brunet, qui incarnait aussi le personnage de Monsieur Calicot dans la pièce de Scribe et Dupin. En outre, la caricature de *Jocrisse Calicot* semble faire écho à la mise en abîme du désespoir de Jocrisse dans un court texte intitulé « L'Étalage », tiré du recueil *Jocrissiana*, où Jocrisse découvre chez un libraire les gravures en tête de brochures parmi lesquelles il reconnaît son portrait dans la scène du désespoir : « Tout à coup, en promenant ses regards sur l'étalage, Jocrisse aperçoit son portrait dans le costume qu'il avait lors de son désespoir chez M. Duval. Il prend le volume, en parcourt quelques pages, et bientôt il est réellement au désespoir de se voir en tête d'un pareil recueil d'inepties et de platitudes²⁸. » Ce rapprochement entre Calicot, le commis prétentieux, et Jocrisse, le valet stupide et le type par excellence de la bêtise et du ridicule berné, semble par ailleurs anticiper la lecture que fera Stendhal du dandysme. Celui-ci voit en effet dans les dandys « des espèces de jocrisses qui ne savent que bien mettre leur cravate et se battre avec élégance au bois de Boulogne²⁹ ».
- 25 Dans une caricature attribuée à Eugène Delacroix, le calicot évoque aussi le personnage de Midas tel qu'il est représenté dans l'opéra-comique de Thomas d'Hèle et d'André-Ernest-Modeste Grétry, *Au jugement de Midas*. À l'instar du riche Midas, affublé d'oreilles d'âne pour n'avoir pas su apprécier la musique d'Apollon, le calicot est ridiculisé sous les traits d'un commerçant prospère en déficit de goût et de jugement. Intitulée *Le Retour de Calicot ou les Calicots n'ont pas fait baisser la toile*, cette caricature est en outre l'une des nombreuses à montrer le calicot revenant en lambeaux du *Combat des montagnes*. Car cette guerre contre la caricature, tant au théâtre comique que dans l'estampe satirique, était en effet vouée à la défaite et à la capitulation du calicot, ce que ne manquèrent pas d'évoquer nombre de caricatures. Incidemment, dans la lithographie de Milon M. *Calicot se faisant ramasser aux Montagnes des Variétés* (fig. 6) – le titre recourt au calembour sur le jeu de « la ramasse » aux montagnes russes³⁰ –, le calicot est terrassé par les forces de l'ordre devant le théâtre des Variétés, tandis qu'on aperçoit, à gauche, un étal de livres et d'estampes parmi lesquelles on reconnaît la lithographie *Autre tems autre... calicot* de Charles-Philibert du Saillant, comte de Lasteyrie (voir fig. 3) évoquée précédemment. Outre la référence visuelle au corpus satirique sur le calicot, cette estampe évoque la proximité géographique des espaces du loisir et de la culture à Paris en 1817, en plus de rappeler que le commerce de l'estampe et son exposition publique s'inscrivaient dans un univers de consommation, de loisirs et de flânerie urbaine en pleine mutation sous la Restauration.

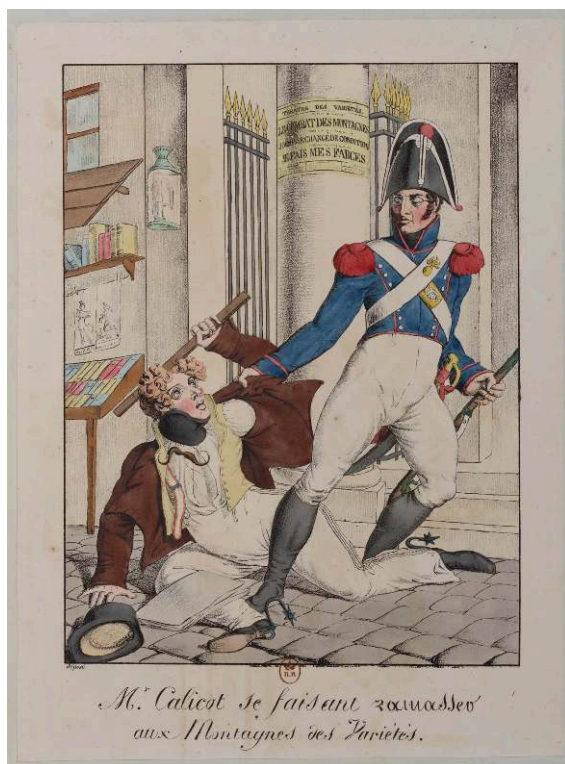


Fig. 6 : *M^r Calicot se faisant ramasser aux Montagnes des Variétés*, 1817, lithographie, chez Milon, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.

© Bibliothèque nationale de France.

L'espace de l'imprimé

- 26 Le théâtre des Variétés, sur le boulevard Montmartre, est situé dans ce qui était en train de devenir le nouveau secteur du commerce de la librairie. Sur la plupart des vues gravées du théâtre publiées à cette époque³¹, on aperçoit des échoppes de livres en plein air où sont exhibées des estampes, vendues sans doute moins cher que dans les boutiques où elles étaient exposées en vitrine. Les deux types de commerces devaient se partager les mêmes foules curieuses, mais pas forcément acheteuses.
- 27 Toute une littérature touristique et d'observation sociale décrit les badauds devant les étalages d'estampes devenus lieux de sociabilité. Dans son étude physiologique de Paris publiée sous le pseudonyme de Gaëtan Niépovié, Karol Frankowski décrit les petits commerces de plein air aux abords du théâtre des Variétés où l'on exhibe « des gravures et des lithographies attachées à des ficelles tendues, ou étalées à terre et fixées avec des cailloux dans la juste crainte qu'un polisson de vent ne vienne tout d'un coup faire un épouvantable remue-ménage dans l'Histoire de Napoléon, dans la *Suite des chevaux* de Carle Vernet, dans les *Marines* du père Carle, dans les *Vues de Paris*³² ».
- 28 Après avoir passé en revue les boutiques du passage des Panoramas et des maisons contiguës, l'auteur s'attarde à décrire l'étalage d'un marchand d'estampes au coin de la rue Favart, où sont exhibées de belles gravures à l'eau-forte françaises et anglaises : elles instruisent en matière d'histoire ou de géographie la foule, « qui, le cou tendu, tâche [d'en] déchiffrer les inscriptions³³ ». Il poursuit : « Des pelotons entiers de

badauds s'arrêtent, se pressent, regardent, glosent et passent ; mais pas un n'entre dans le magasin, mais pas un n'y achète quoi que ce soit. À quoi bon ? – Ils ont vu³⁴. »

- 29 Tout en étant une marchandise accessible à presque toutes les bourses, l'estampe satirique, exposée aux vitrines de boutiques d'estampes et de cabinets de lecture, est aussi un objet de spectacle prisé de tous les publics. Attirant les foules par beau temps, par mauvais temps – en témoignent les journaux et les guides touristiques, de même que l'autoréférentialité iconographique des estampes elles-mêmes – et allant même jusqu'à rivaliser avec les expositions du Salon, l'estampe satirique reconfigure les pratiques de sociabilité liées à la culture de l'imprimé par sa valeur performative et événementielle, comme en témoigne toute une iconographie mettant en scène le spectacle de la foule en train de regarder ces images aux vitrines des libraires³⁵. En raison des pratiques sociales qu'elles généraient, les estampes satiriques étaient sans doute moins destinées à la vente qu'à la mise en exposition. Les estampes sur les calicots étaient vraisemblablement destinées à cette consommation-spectacle, curieuse et immédiate, aux abords des théâtres, d'où l'intérêt pour les auteurs d'en faire paraître de nouvelles chaque semaine.
- 30 Dès la Restauration, cet univers de loisir et de consommation tendait à se déplacer du Palais Royal et de la rue Saint-Honoré vers les boulevards. Artères vivantes du commerce de luxe, les boulevards étaient aussi le siège du monde des journaux, avec les kiosques et les colporteurs, autour des cafés et des théâtres, particulièrement nombreux dans la partie est, c'est-à-dire le boulevard Montmartre ou « l'Équateur », comme l'appelait Émile de La Bédollière³⁶. Autour des rues de Richelieu et Vivienne, jusqu'aux boulevards plus au nord, le secteur des marchands de nouveautés offrait tout un réseau de circulation piétonnière avec les nouveaux passages couverts. Le passage des Panoramas, notamment, situé tout près du théâtre des Variétés construit par Jacques Cellier en 1807, était reconnaissable aux deux rotondes³⁷ dans lesquelles on présentait des tableaux circulaires comme spectacles d'illusion. C'est dans ce passage des Panoramas qu'en 1817, l'année de la guerre des calicots, l'on fit le premier essai d'éclairage au gaz. C'est là également qu'on trouvait le décrotteur le plus *fashionable* de Paris³⁸, mais aussi des magasins agréables, des papetiers, des éditeurs de musique renommés et des confiseurs³⁹, qui tous étaient venus s'établir dans le secteur des théâtres afin de profiter de l'affluente générée par ce nouveau pôle d'attraction.
- 31 Pendant que les journaux discutaient des péripéties et rebondissements de la guerre des calicots ou commentaient les nouvelles caricatures qui paraissaient chaque semaine sur leur compte, on publiait des partitions musicales, des danses et des chansons⁴⁰ sur le thème des calicots, dont les refrains étaient chantés sur scène ou cités sur les estampes satiriques. En décembre, on jouait encore *Le Combat des montagnes* aux Variétés tandis que les confiseurs proposaient, pour les étrennes, des bonbons aux emballages reprenant le thème des calicots. On lit, par exemple, dans le *Journal des débats* du 22 décembre 1817 : « voilà les arts de la gravure et du dessin qui brillent dans la boutique du confiseur. À ces ignobles papillottes, qui cachoient la succulente dragée, succèdent des enveloppes représentant le mémorable combat des calicots⁴¹ ». Quelques jours plus tard, c'est au tour du *Journal du commerce* de mentionner ces bonbons à l'effigie des calicots, que l'on pouvait trouver chez les confiseurs de la rue de Richelieu et de la rue Saint-Honoré : « Les caricatures de M. Calicot, les scènes principales des romans et des pièces en vogue, les fleurs avec leurs emblèmes [*sic*], sont les bonbon [*sic*] les plus recherchés cette année⁴². »

- 32 Dans son ouvrage sur les métiers de la papeterie paru en 1913, John Grand-Carteret mentionne quelques adresses d'officines de graveurs, de lithographes et de marchands-papetiers qui produisaient ce type d'imagerie imprimée destinée aux confiseurs – des feuilles à multiples vignettes qui suivaient l'actualité sous toutes ses formes, notamment les nouvelles pièces de théâtre à succès. « C'est ainsi, écrit-il, que l'histoire du théâtre tient en entier sur ces enveloppes de bonbons⁴³. » Dans l'état actuel de nos recherches, le seul exemple probable de cette « imagerie sucrée » des calicots que nous ayons pu retracer est une petite gravure à l'eau-forte circulaire dans un cadre hexagonal (fig. 7) portant l'inscription « Bonbon de Longchamps – la Porte-Maillot », suivie de vers satiriques : « Ah ! Regardez ce Calicot/Piquant sa modeste monture./Ses Moustaches et son Jabot/en font une Caricature. »



Fig. 7 : *Bonbon de Longchamps*, 1817, gravure à l'eau-forte, Paris, Bibliothèque nationale de France, bibliothèque de l'Arsenal.

© Peggy Davis.

- 33 Non seulement l'iconographie du calicot est émaillée de références au répertoire du théâtre comique et aux montagnes, comme nous l'avons vu, mais cette intertextualité gagnait aussi d'autres produits dérivés, comme les confiseries et les partitions musicales. Le succès de la guerre des calicots était tel que, jusqu'à la fin de 1817, le *Journal de la librairie* fit état des nouvelles caricatures sur les calicots déposées à la Direction générale. En outre, d'autres estampes sur les calicots semblent avoir échappé au dépôt légal : il s'agit de variantes contrefaites de caricatures connues, auxquelles on a ajouté des figures – nouvelles ou tirées d'autres caricatures sur les calicots –, ou qu'on a juxtaposées à des caricatures de calicots connues⁴⁴. Bien qu'ils demeurent énigmatiques au regard des réseaux de producteurs et de la circulation de l'imprimé, ces exemples de bricolage à partir de l'iconographie satirique du calicot doivent sans doute être compris comme des tentatives anonymes de profiter de l'intérêt pour la guerre des calicots qui avait tant fait rire. S'il est vrai, comme l'écrivait Baudelaire, que

« le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire⁴⁵ », c'est bien à cause de son égotisme que le calicot, qui, n'entendant pas rire de lui-même, voulut donc faire taire les rieurs, exacerba la raillerie dirigée contre lui. Mais ceci devait ne durer qu'un temps car, au bout de deux mois déjà, le *Journal de Paris* commentait le revirement de situation qui faisait de l'arroseur l'arrosé :

Après s'être long-temps égayé sur M. Calicot, les rieurs changent de côté, et c'est décidément contre les *caricaturiers* que sévit aujourd'hui la caricature. Le dernier trait parti de l'arsenal de la rue du Coq tombe sur M. Malinot, artiste en ce genre. Un genou à terre dans sa mansarde, ce grand faiseur attend l'inspiration ; en vain a-t-il placé devant lui la tête à perruque ornée d'énormes moustaches, les bottes éperonnées et le mannequin *en situation*, rien ne vient : "Ah ! S'écrie-t-il, ce *calicot* est diablement usé. J'aurai bien de la peine à en tirer une chemise neuve⁴⁶ !!"

- 34 Cette estampe (fig. 8), qui fut annoncée le 4 octobre, mais qui circulait déjà depuis une semaine, signale un certain essoufflement dans la créativité des producteurs et peut-être aussi l'atteinte du point de saturation dans l'intérêt du public pour la thématique de la guerre des calicots. Le calembour, prononcé avec dépit par le caricaturiste découragé de ne plus trouver l'inspiration pour renouveler une iconographie dont il avait fait son pain et son beurre au cours des derniers mois, réduisait encore et toujours le calicot à son essence textile et poursuivait la stratégie de rabaissement et de réification du commis-marchand de calicots, lequel allait continuer à occuper le devant de la scène encore pendant quelques mois.

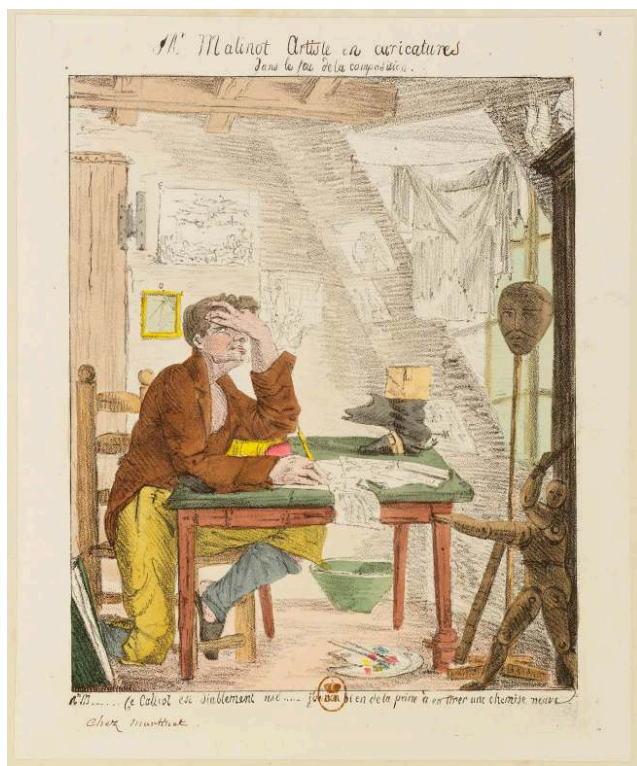


Fig. 8 : M^r Malinot, artiste en caricatures dans le feu de la composition, 1817, lithographie, chez Martinet, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.

© Bibliothèque nationale de France.

- 35 Vaudevilles, journaux, estampes satiriques, chansons, emballages de bonbons : cette intermédialité reposait sur une proximité géographique des lieux de diffusion et de consommation de l'imprimé, de la culture et des loisirs – théâtres, librairies, boutiques

d'estampes, marchands de musique et confiseurs – et signale l'existence d'une forme de sociabilité culturelle qui reste encore à explorer. La prise en compte du facteur spatial dans l'étude d'un microphénomène ou d'une microréalité historique participe de l'effort de recréer les conditions de diffusion et de visibilité de l'imprimé autour des boulevards, mais aussi de mieux cerner les réseaux de producteurs d'estampe ainsi que les conditions de réception et de perception des images imprimées. Mais le commerce de l'estampe satirique à Paris sous la Restauration demeurant encore passablement opaque en raison du peu de traces archivistiques qu'il a laissées, le défi reste entier de cerner l'insaisissable, c'est-à-dire l'humour et les pratiques culturelles et sociales autour de l'estampe et des éphémères imprimés dans la société d'il y a deux cents ans, révolue depuis.

- 36 La guerre des calicots est essentiellement une guerre contre les caricatures qui semblent se multiplier à l'infini. Cette imagerie, en effet, est non seulement abondante, mais aussi fortement autoréférentielle : nous l'avons vu, les estampes renvoient les unes aux autres, ce qui témoigne de leur instantanéité et de leur prolifération, mais aussi de leur visibilité et de leur circulation. Les rapports d'intertextualité qui les unissent permettent le déploiement narratif du sort du calicot en une forme d'anticipation de la bande dessinée : on le voit parader aux parcs de montagnes, puis partir pour *Le Combat des montagnes* et s'en prendre aux auteurs et aux caricaturistes ; semer le trouble au théâtre, s'y faire terrasser et en revenir en lambeaux ; puis contraint, lors de sa capitulation, de passer à la réforme et de renoncer à ses moustaches et éperons. Enfin, dans toutes ces péripéties, jusqu'aux funérailles du calicot, c'est la satire qui ressort victorieuse de cette guerre.
- 37 Fait divers ou épiphénomène culturel, la guerre des calicots se situe au cœur de l'histoire de la culture de l'imprimé sous la Restauration. Cette guerre est, en l'occurrence, directement liée à l'émergence de la lithographie en France à partir de 1815, puisqu'elle est parmi les premiers sujets d'actualité traités et diffusés par ce nouveau procédé graphique. Elle permet à la lithographie de s'affirmer comme une forme d'estampe originale et expressive, dépassant le statut de médium au service de la reproduction d'œuvres d'art. Comme l'énonçait en 1895 Henri Bouchot dans son histoire de la lithographie :
- Ce fut le calicot qui lança la lithographie. Celle-ci bénéficia de la popularité du héros qu'elle montrait à chaque coin de rue. Condamnée aux figures d'après Raphaël, aux Briséis de Regnault, elle fût peut-être morte ; Calicot la sauva⁴⁷.
- 38 À la fois satire de types et satire de mœurs, donc, l'imagerie de la guerre des calicots proposait un commentaire sur une vérité sociohistorique, certes altérée par le ridicule pour atteindre l'effet comique, mais qui, sans ce travail de satire, serait restée enfouie dans les profondeurs silencieuses de l'histoire culturelle. Or, si le calicot sauva la lithographie, c'est à la satire graphique que l'on doit de connaître la guerre des calicots et de pouvoir en retracer la microhistoire.

NOTES

1. Les études sur la caricature politique de la Révolution et l'Empire s'arrêtent, en toute logique, avant la Restauration, tandis que celles sur le XIX^e siècle commencent généralement après celle-ci, en 1830, voire en 1848. Plusieurs études sur la caricature française au XIX^e siècle s'en tiennent à résumer sommairement la période précédant l'âge d'or en 1830 (Champfleury, *Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration*, Paris, E. Dentu, 1874 ; Beatrice Farwell, *The Charged Image: French Lithographic Caricature, 1816-1848*, cat. exp. (Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, 1989), Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, 1989 ; Annie Duprat, Michel Dixmier et al. (dir.), *Quand le crayon attaque. Images satiriques et opinion publique en France, 1814-1918*, cat. exp. (Blois, bibliothèque Abbé-Grégoire, 21 septembre - 10 novembre 2007), Paris, Autrement, 2007). Les travaux s'intéressant à l'estampe satirique sous la Restauration ont donc été relativement peu nombreux, que ce soit dans le cadre de grands survols de la caricature française au XIX^e siècle (John Grand-Carteret, *Les Mœurs et la caricature en France*, Paris, À la Librairie illustrée, 1888) ou dans le cadre d'études ciblant un aspect spécifique de la satire visuelle de cette période (André Blum, « La caricature politique en France sous la Restauration », *Nouvelle revue*, 35, 1918, p. 119-136 ; James A. Leith et Andrea Joyce (dir.), *Face à face: French and English Caricatures of the French Revolution and its Aftermath*, cat. exp. (Toronto, Art Gallery of Ontario, 14 juillet - 10 septembre 1989 ; Québec, Musée du Québec, 26 janvier - 12 mars 1989 ; Winnipeg, Winnipeg Art Gallery 28 octobre - 10 décembre 1989), Toronto, Art Gallery of Ontario, 1989 ; Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, *Eugène Delacroix: Prints, Politics, and Satire, 1814-1822*, New Haven, Yale University Press, 1991). En somme, comme l'évoquait à juste titre en 2005 l'historienne de l'art Patricia Mainardi, qui fait aussi débiter l'histoire de la caricature au XIX^e siècle sous la Restauration, « [cette] histoire de la caricature française à ses débuts reste à écrire ». Patricia Mainardi, « La caricature lithographique pendant la Restauration », dans Jean-Yves Mollier, Martine Reid et Jean-Claude Yon (dir.), *Repenser la Restauration*, Paris, Nouveau Monde, 2005, p. 211-222, ici p. 220. Son ouvrage publié depuis contribue de manière importante à pallier cette lacune historiographique. Patricia Mainardi, *Another World: Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2017.
2. Une estampe de Godefroy publiée chez Martinet en 1815, *Les Valets de chambre russes faisant la toilette de leur jeune officier*, montre par exemple un officier russe à sa toilette en train de se faire sangler afin d'obtenir une taille fine avant de revêtir sa redingote rembourrée, destinée à lui donner une carrure.
3. Cette caricature est une réappropriation assez fidèle de la caricature anglaise *Lacing a Dandy* publiée chez Thomas Tegg en 1819, dont le Metropolitan Museum of Art de New York conserve une épreuve, inventoriée 69.524.35, [en ligne] URL : www.metmuseum.org/art/collection/search/384283.
4. Eusèbe de Salle, *Diorama de Londres ou Tableau des mœurs britanniques en 1822 par M. E. D. S. Arcieu...*, Paris, F. Louis, 1823, p. 137-138.
5. Felix MacDonogh, *L'Hermite rôdeur ou Observations sur les mœurs et usages des Anglais et des Français au commencement du XIX^e siècle* [*The Hermit Abroad*, Londres, Colburn, 1823], I, Paris, Malepeyre, 1824, p. 70.
6. Françoise Coblence, *Le Dandysme. Obligation d'incertitude*, Paris, PUF, 1988, p. 152.
7. Henri Bergson, *Le Rire* (1900), éd. Paul-Antoine Miquel, Daniel Grojnowski et Henri Scepti, Paris, Flammarion (« Garnier Flammarion »), 2013, p. 78-79 et 83-84.
8. Felix MacDonogh, *L'Hermite de Londres ou Observations sur les mœurs et usages des Anglais au commencement du XIX^e siècle*, I, Paris, Pillet aîné, 1820, p. 38-39.
9. Salle 1823, cité n. 4, p. 48.

10. En témoignent en outre deux caricatures de Cruikshank presque identiques figurant l'élégant, nommé dandy dans un cas (*Georgey à la Dandy*) et calicot dans l'autre (*Billy Bewitched or the Calicot Champion*). Le même motif est repris en France dans une caricature lithographiée et publiée chez Auger sous l'appellation *Parisien anglaisé*. Les deux premières estampes sont reproduites sur le site du British Museum sous les numéros 1978,U.952, [en ligne] URL : www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=168151001&objectId=1649109&partId=1, et 1993,1107.26, [en ligne] URL : www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=181442001&objectId=705816&partId=1. La troisième, conservée à la BnF sous la cote EST-207 (61), est accessible sur le site Gallica, [en ligne] URL : gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525084514/f1.item.

11. Bergson (1900) 2013, cité n. 7, p. 87.

12. Voir le portrait de la génération de 1820 brossé par Ellen Moers, *The Dandy: Brummell to Beerbohm*, Londres, Secker & Warburg, 1960, en particulier p. 39 sq. Voir aussi Peggy Davis « Le dandysme du calicot », dans Anne-Isabelle François, Edyta Kociubinska et al. (dir.), *Figures du dandysme*, Berne, Peter Lang, 2017, p. 139-152.

13. Si le recyclage d'un militaire en marchand de tissus peut *a priori* surprendre, pour les anciens officiers des armées napoléoniennes mis en demi-solde par le gouvernement de la Restauration, une carrière dans le commerce des produits du textile constituait en effet une option de réinsertion dans la vie civile. « Peut-être cherchaient-ils une consolation dans le maniement de ces galons, de ces boutons et de ces aiguillettes qui leur rappelaient le temps de leur splendeur ; peut-être y avait-il une compétence particulière, hypothèse vraisemblable si l'on pense que la seule refonte de 1814 avait rejeté dans la vie civile une centaine de capitaines d'habillement. » Jean Vidalenc, *Les Demi-solde. Étude d'une catégorie sociale*, Paris, Librairie Marcel Rivière, 1955, p. 87. Pour un aperçu des voies de la reconversion qui s'offraient aux anciens militaires napoléoniens, voir Nathalie Petiteau, *Lendemain d'Empire. Les soldats de Napoléon dans la France du XIX^e siècle*, Paris, La Boutique de l'histoire, 2003, p. 139 sq.

14. Pour un approfondissement de cette question, voir Peggy Davis, « *Montagnes Russe and Calicot: Print Culture and Visual Satire in Restoration Paris* », *Historical Reflections*, 44/3, 2018, p. 8-28 ; *id.*, « La folie des "montagnes russes" à Paris sous la Restauration. Un moment intermédiaire dans la culture de l'imprimé », dans Élisabeth Belmas et Laurent Turcot (dir.), *Jeux, sports et loisirs en France à l'époque moderne (16^e-19^e siècle)*, Rennes, PUR (à paraître).

15. *Journal de Paris*, 22 août 1817, p. 3.

16. Sur les montagnes russes, la pièce de Brazier, Lafontenelle, Moreau et Merle, fut créée le 30 octobre 1816 au théâtre des Variétés, tandis que celle de Scribe, Delestre-Poirson et Dupin fut créée au théâtre du Vaudeville le lendemain. Sur les montagnes françaises, la pièce de Delestre et Melesville, fut créée au théâtre de l'Ambigu-Comique le 10 juillet 1817, celle de Scribe et Dupin au théâtre des Variétés le 12 juillet 1817 et celle du théâtre du Vaudeville le 13 juillet 1817.

17. *Journal des débats*, 28 juillet 1817, p. 4.

18. *Le Bon Français*, 30 juillet 1817, p. 2.

19. Pierre Nora observait que les médias de masse pouvaient transformer l'événement en fait divers et, inversement, le fait divers en événement : « sur tout événement au sens moderne du mot, l'imaginaire de masse veut pouvoir greffer quelque chose du fait divers [...] L'imaginaire peut s'emparer ainsi de n'importe quel fait divers [...] et lui faire passer, par les relais d'investissements successifs, le cap de l'événement le plus massif ». Pierre Nora, « Le retour de l'événement », dans Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, I, Paris, Gallimard, 1974, p. 217.

20. *Journal de Paris*, 4 août 1817, p. 3.

21. La Restauration des Bourbons apparaît comme une période de liberté relative pour la caricature politique. La charte constitutionnelle proclama la liberté de la presse en 1814 et la

réaffirma en 1815. Elle instaura toutefois des mesures restrictives pour la presse, telles que la censure préliminaire des journaux. Certaines restrictions affectèrent aussi la caricature, telles que les lois passées en octobre 1817 (en pleine guerre des calicots) et en mai 1819, qui obligèrent les éditeurs de lithographies à la déclaration et au dépôt avant publication, comme pour la gravure et tous les autres ouvrages d'imprimerie, et qui imposèrent des pénalités pour la production et la vente d'images séditieuses.

22. *Le Bon Français*, 9 août 1817, p. 4.

23. Pour un examen plus approfondi et illustré de ces questions, voir Peggy Davis, « Une vie de jeune homme : la satire du calicot », *Cahier ReMix*, 6 : *Le jeune homme en France au XIX^e siècle : contours et mutations d'une figure*, novembre 2016, [en ligne via l'Observatoire de l'imaginaire contemporain] URL : oic.uqam.ca/fr/remix/une-vie-de-jeune-homme-la-satire-du-calicot ; *id.*, « Entre la physiognomonie et les *Physiologies* : le Calicot, figure du panorama parisien sous la Restauration », *Études françaises*, 49/3 : *La physiognomonie au XIX^e siècle : transpositions esthétiques et médiatiques*, 2013, p. 63-85, [en ligne via Érudit] DOI : <https://doi.org/10.7202/1021203ar> ; *id.*, « Le Serment des Horaces face à la satire graphique », *RACAR*, 37/1 : *Humour in the Visual Arts and Visual Culture: Practices, Theories, and Histories/L'humour dans les arts et la culture visuels : pratiques, théories et histoires*, 2012, p. 26-40, [en ligne via JStor] URL : www.jstor.org/stable/42630855.

24. Parmi les parodies du *Serment des Horaces* de David parues en août 1817, celle éditée par Pain exprime précisément et en toutes lettres cette ambition : *Nous jurons de faire baisser la Toile*. D'autres estampes renvoient au fait que les calicots ne sont pas parvenus à faire baisser la toile, comme celle d'Eugène Delacroix, *Le Retour de Calicot ou les Calicots n'ont pas fait baisser la toile*. Ce calembour sur le calicot comme toile de coton et rideau de scène au théâtre constitue aussi une topique dans les opuscules imprimés sur la guerre des calicots, tel celui de J.-A. Blondelet, *La Lorgnette des Variétés ou le Calicot ne fera pas tomber la toile*, Paris, C.-F. de Patris, 1817.

25. Comme l'énonçait Laurent Bihl : « Les tentatives judiciaires ou violentes de juguler les images constituent la meilleure des réclames, et placent le public en spectateur de la joute. » Laurent Bihl, « Pince ou pique sans rire. Le vieux loufoque est-il comique ? », dans Pierre Serna (dir.), *La Politique du rire. Satires, caricatures et blasphèmes, XVI^e-XXI^e siècle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 153-182, ici p. 173.

26. Bergson (1900) 2013, cité n. 7, p. 99.

27. L'estampe d'Engelmann est conservée à Londres, au British Museum, sous le numéro d'inventaire 1989,1104.109, [en ligne] URL : www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=99761001&objectId=1340741&partId=1.

28. Anonyme, « L'Étalage », chap. XIV, *Jocrissiana ou bons mots de Jocrisse*, Paris, Roux, an IX, p. 99-100.

29. Stendhal, *De l'Amour* (1822), Paris, Garnier, 1959, p. 141.

30. La ramasse désignait l'arrivée au terme de la descente en char, après avoir été propulsé à toute vitesse sur les rails depuis la plate-forme surélevée. « L'excessive rapidité de cette descente, l'émoi, la respiration coupée, voilà ce qui constituait le charme du divertissement. [...] On appelait cet exercice *se faire ramasser*, et l'on pouvait parfois être ramassé en mauvais état ; mais ces aventures fâcheuses n'empêchèrent pas la vogue », ainsi que le commente Théodore Muret dans *L'Histoire par le théâtre 1789-1851*, II : *La Restauration*, Paris, Amyot, 1865, p. 100. Malgré les périls qu'elle comportait, la mode de la ramasse atteignit des sommets, comme en témoigne le *Journal de Paris* du 7 août 1817 (p. 4), commentant l'émulation entre les propriétaires de parcs de montagnes : « Ainsi, grâce aux progrès toujours croissants de l'industrie, on pourra se faire à volonté *ramasser, pousser, lancer et précipiter*, en quelque lieu de Paris que l'on se trouve. »

31. Par exemple une lithographie publiée par Engelmann ainsi qu'une gravure à l'eau-forte et au burin d'Eugène Aubert d'après Courvoisier, publiée chez Basset.

32. Gaëtan Niépovié, *Études physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale*, Paris, C. Gosselin, 1840, p. 33.
33. *Ibid.*, p. 48.
34. *Ibid.*, p. 50.
35. On pense par exemple aux *Musards de la rue du Coq*, publiés chez Martinet vers 1805, aux *Caricatures à la porte*, publiées chez Imbert vers 1815, et aux *Piqueurs devant la boutique de Martinet*, publiés chez Langlumé en 1819.
36. « L'Équateur, c'est le boulevard Montmartre, où s'épanouissent dans toute leur expansion la chaleur de la vie, où règne une animation qu'on ne retrouve plus ailleurs. » Émile de La Bédollière, « Les Boulevards de la Porte Saint-Martin à la Madeleine », *Paris-Guide. Par les principaux écrivains et artistes de la France*, I, Paris, Librairie internationale, 1867, p. 1293. C'est de manière erronée que cette citation est généralement attribuée à Paul de Kock, dont l'article « Les Boulevards de la Porte Saint-Martin à la Bastille » précède immédiatement celui de La Bédollière dans le guide de Paris.
37. Les rotondes avaient un diamètre d'une quinzaine de mètres et s'élevaient à environ sept mètres de haut. Elles étaient séparées par une allée couverte en 1808, qu'on appelait le passage des Panoramas. Les rotondes furent ouvertes en août 1799 et détruites en 1831. Pour plus de détails, voir Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, I, Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 152.
38. Alexandre Cavalié Mercer, *Journal de la campagne de Waterloo*, Paris, Plon et Nourrit, 1933, p. 241.
39. Hillairet 1997, cité n. 37, p. 225.
40. À titre d'exemple : L. Darondeau, *La Défaite des calicots. Pot-pourri civil et militaire pour le piano dédiée à Mademoiselle Désirée le Mètre par Jacques de l'Aune*, vendu pour 5 francs, et M. Casimir, *le Bon Calicot ou le Français soldat et commerçant* vendue chez tous les marchands de musique.
41. *Journal des débats*, 22 décembre 1817, p. 4.
42. *Journal du commerce*, 29 décembre 1817, p. 4.
43. John Grand-Carteret, *Papeterie et papetiers de l'ancien temps*, Paris, G. Putois, 1913, p. 117.
44. Ainsi, par exemple, on ajouta les figures féminines de M^{lle} Percalle et de M^{lle} Batiste de part et d'autre du Calicot de Paris dans une reprise contrefaite de l'estampe *Prenez-y garde*, une lithographie aquarellée publiée chez Gauthier en 1817. Deux estampes de Janet (une gravure à l'eau-forte déposée le 23 août 1817, intitulée *Toilette de M. Calicot* et portant au bas l'inscription : « J'en veux aussi, Papa, des Moustaches ! », ainsi qu'une autre intitulée *Leçon de Bernard Lerond aux Calicots*, déposée une semaine plus tard) furent contrefaites et réunies dans un diptyque. Enfin, dans une reprise contrefaite d'une autre estampe de Janet, *Capitulation des calicots*, publiée le 6 septembre, on voit apparaître le calicot issu de la caricature d'Alexandre, *Le Départ de calicot pour le combat*, déposée le 23 août.
45. Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855), Paris, Éditions Sillage, 2008, p. 21.
46. *Journal de Paris*, 29 septembre 1817, p. 3.
47. Henri Bouchot, *La Lithographie*, Paris, Ancienne Maison Quantin, 1895, p. 50-51.

INDEX

Index géographique : France, Paris

Thèmes : caricature, satire, culture visuelle, circulation, culture populaire, calicot, mode, mode vestimentaire, gravure, estampe, théâtre, personnage, parodie, archétype

Mots-clés : caricature, Satire, culture visuelle, culture populaire, calicot, mode, mode vestimentaire, gravure, estampe, circulation, théâtre, personnage, parodie, archétype

Index chronologique : XIXe siècle

AUTEUR

PEGGY DAVIS

Université du Québec à Montréal

Caricatures de photographies et photographies caricaturales

La critique photographique dans la presse (1850-1870)

Érika Wicky

- 1 Les premiers développements industriels de la photographie, à l'époque du Second Empire, donnent lieu à la publication, dans la presse, d'un abondant discours critique sur le nouveau médium et son industrialisation. Contemporaine d'un avènement plus général de la culture médiatique, cette discussion se déploie dans la presse spécialisée consacrée à la photographie et aux arts¹. Si elle est présente dans la presse réputée sérieuse, elle s'impose également dans la « petite presse », où elle s'exprime dans des articles, mais aussi à travers la satire graphique qui fleurit dans les journaux illustrés, en particulier dans *Le Journal amusant*. Liée à leur démocratisation, la prolifération des portraits photographiques et des photographes constitue un phénomène de société dont les journalistes et dessinateurs ne manquent pas de s'emparer², et ce, d'autant plus que la vigueur de la censure restreint la satire politique³. Quoique véritablement polyphonique, le discours sur la photographie en général, et sur le portrait photographique à l'ère de son industrialisation en particulier, est très redondant. Peut-on pour autant convoquer la satire graphique pour illustrer les écrits sur la photographie dédiés au portrait comme s'ils en étaient le pendant visuel ? Il convient de prendre la mesure de cette redondance et de vérifier si, en raison de son caractère graphique, la caricature ne propose pas, à la manière des salons caricaturaux⁴, une réflexion singulière sur le portrait photographique. Dans ce cas, la caricature proposerait une critique spécialisée de la photographie, mettant moins en évidence les défauts de la photographie que les compétences, voire l'expertise des caricaturistes en matière de représentation. Si l'on considère ces dessins comme autant de commentaires critiques graphiques de l'image photographique, la caricature semble alors offrir à la réception de la photographie un apport dont la spécificité réside dans l'intermédialité que présente la caricature de photographie.
- 2 Les relations du portrait photographique à la caricature et à la presse sont également riches ; elles ont fait l'objet de recherches approfondies qui ont soulevé des analogies entre ces deux médiums et relevé des croisements dans leurs histoires respectives⁵.

Cette proximité est tout d'abord sensible par rapport aux acteurs concernés, qui pouvaient assumer conjointement plusieurs rôles au sein du journal et pratiquer à la fois le dessin satirique et la photographie. Cette polyvalence complexifie leur posture à l'égard des différents médiums, en particulier à une époque où la critique était considérée comme bien moins redoutable que l'indifférence⁶. En d'autres termes, si, comme l'ont écrit Martial Guédron et Laurent Baridon, « les auteurs des caricatures d'art occupent une position intermédiaire entre l'artiste, le public et le critique⁷ », ils peuvent aussi être, à l'instar de Nadar, décrit par Monselet, « une intelligence en trois personnes : un écrivain, un caricaturiste, un photographe⁸ ».

- 3 À cet égard, l'exemple de Nadar est éclairant. L'évocation récurrente de la photographie dans *Le Journal amusant*, qui constitue une partie importante du corpus des caricatures de photographies traitées dans le présent article, s'explique aisément par le fait que Nadar en était le rédacteur en chef et un contributeur important, conjointement à ses activités de photographe qui ont débuté en 1854⁹. Cela nous conduit à dépasser la question de la rivalité (qu'Anne McCauley évoque en termes de « polarité¹⁰ ») entre caricature et photographie dans l'interprétation de certains dessins de presse de Nadar, qui peuvent alors, en dépit de leur caractère satirique, être considérés comme de la réclame au sens que l'on donnait à la fin du XIX^e siècle à ce terme désignant la publicité incluse dans le contenu rédactionnel¹¹. *Le Journal amusant* ne manque jamais de mentionner Nadar, de rappeler qu'il n'est pas concerné par ses critiques ou encore d'évoquer son frère Adrien, lui aussi photographe. Ainsi, le gros titre « À bas la photographie !!! », donné par Marcelin à sa série de caricatures moquant le portrait photographique, est-il accompagné d'une note aussi peu discrète qu'elle est explicite : « Quand elle n'est pas faite par notre ami Nadar, rue Saint-Lazare, 113¹². » L'année suivante, un portrait de Gustave Doré est ainsi légendé : « Doré, d'après une belle photographie du vrai Nadar, du seul Nadar opérant dans un vaste jardin, 113, rue Saint-Lazare. En avant la musique¹³ ! » En revanche, la concurrence commerciale qui l'oppose à Disdéri, inventeur de la « photo-carte de visite¹⁴ », peut éclairer à la fois la critique des portraits-cartes dans *Le Journal amusant* et l'insistance de ce dernier à dénoncer l'allure caricaturale des portraits comme un signe d'échec du photographe.
- 4 Au-delà de la pratique du portrait et de leurs agents, les deux médiums que sont le dessin satirique et la photographie entretiennent des liens étroits. On sait, par exemple, que certains caricaturistes utilisaient des portraits photographiques comme documents de travail¹⁵. De plus, caricature et photographie avaient en commun un statut subalterne dans la hiérarchie des arts visuels et entretenaient également d'importantes relations avec la presse. Ainsi, la réception des deux types d'images se croise aussi parfois dans la presse, où les portraits sont abondamment commentés. Tandis que l'acuité de la perception du réel dont font preuve les dessinateurs est louée par l'évocation du caractère photographique du dessin, la photographie, elle, peut être qualifiée de « caricaturale », adjectif qui apparaît pour la première fois en 1842 dans *Le Charivari*¹⁶. Si l'opposition entre la main et la machine, coutumière à cette époque, est souvent lisible dans les caricatures de portraits photographiques, les points communs entre les deux médiums¹⁷ et les interactions professionnelles entre leurs praticiens excluent la possibilité d'une interprétation univoque de leurs rapports et obligent à prendre en compte la complexité de la posture des dessinateurs de presse.
- 5 C'est sur le portrait photographique, qui connaissait sous le Second Empire un important succès, que se concentre essentiellement la satire graphique de la

photographie. Les nouveaux rituels du portrait photographique sont souvent moqués¹⁸ et, avec eux, les bourgeois prisant ces portraits dans lesquels ils trouvent à la fois un instrument d'autosatisfaction et un vecteur d'affirmation sociale. Les usages sociaux du portrait sont particulièrement visés, notamment par Marcelin qui, soulignant le rapport métonymique du sujet à son portrait photographique, voit dans l'album de portraits-cartes un éventuel substitut aux relations familiales, de sorte que l'échange de ces portraits s'apparente à un jeu de société : « Ta belle-mère ! / La Mienne ! / Bataille !... » (fig. 1) Le moment de pose devant le photographe fait partie des sujets de prédilection des dessinateurs, car il permet de mettre en scène, autour de l'appareil, l'interaction entre photographes et sujets. La forme menaçante de l'objectif et la solennité de l'instant motivent une comparaison souvent réitérée entre l'exécution du portrait et celle de son sujet¹⁹. Honoré Daumier, qui excelle dans la représentation du mouvement²⁰, note le manque de naturel qui accompagne la fixité à laquelle le temps de pose contraint le sujet (fig. 2). En soulignant la rigidité des figures, souvent saisies au moment de la pose, les dessinateurs insistent sur ce qui apparaissait alors comme l'un des principaux points faibles du portrait photographique. Photographe de renom, Disdéri formule à cet égard les recommandations suivantes dans un fascicule publicitaire : « Les trois quarts du temps, pour conserver l'immobilité, la personne qui pose contracte ses membres et ses traits au point de se défigurer de la façon la plus comique ou la plus lugubre. [...] Au contraire, il ne faut pas se contraindre : il faut rester immobile, respirer à l'aise, fermer les paupières comme à l'ordinaire, mais regarder seulement le même point. Nous repoussons surtout le rire comme moyen d'animer la physionomie ; il faut rire, il est vrai, mais de l'œil seulement. Le rire, pour ainsi dire, doit être interne, afin de ne pas faire de lui une contraction nerveuse quand ce n'est pas une grimace²¹. » Le vocabulaire convoqué (« grimace », « contraction nerveuse », « défiguration comique », « physionomie animée », etc.) nous permet d'interpréter clairement la crainte du photographe et celle de ses sujets : que le portrait ressemble à une caricature²².



Fig. 1 : Marcellin, *Le Jeu de cartes de visite*, dans « Les cartes de visite en photographie », *Le Journal amusant*, 216, 18 février 1860, p. 4.

Source : gallica.bnf.fr / BnF.



Fig. 2 : Honoré Daumier, *Position réputée la plus commode pour avoir un joli portrait au Dagueréotype* [sic], issu de la série « Les Bons Bourgeois », 1847, pl. 49, lithographie, 2^e état sur 3, avec la lettre, 24,7 × 21,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. Dc-180b (31)-Fol.

Source : gallica.bnf.fr / BnF.

- 6 Le caractère exagéré de la rigidité de la pose peut paraître grotesque, et donc caricatural. Quoiqu'elle concerne le moment de la prise de vue, cette critique de la photographie ne s'adresse pas seulement aux aspects ridicules du portrait en tant que rituel, mais aussi à l'esthétique de l'image photographique. Outre l'incapacité de la photographie à représenter le mouvement et la spontanéité, la critique des caricaturistes se concentre souvent sur les déformations que l'on percevait alors dans ces portraits : en effet, la photographie avait tendance à grossir les éléments les plus proches de l'objectif, comme le pied d'une danseuse ayant pris le risque de se faire photographier en quatrième position (fig. 3) ou encore les parties saillantes du visage, telles que le nez. Les dessinateurs soulignent d'autant plus ces déformations qu'elles trahissent les défaillances de la technique photographique et ne sont pas inspirées, comme chez les caricaturistes, par la volonté de faire transparaître une critique morale²³ ni de susciter un effet comique. Dès 1852, Damourette avait exploité et surtout précisé la nature de ces effets dans la série « Ce que donne le daguerréotype », dans laquelle le portrait d'un homme représenté à mi-corps, au nez disproportionné, était intitulé *Échantillon d'un nez au daguerréotype* (fig. 4). Évidemment, l'enlaidissement qu'apporte cette déformation semble constituer surtout une offense pour les sujets féminins, puisque l'on conférait alors une importance particulière à leur beauté²⁴. En 1860, Marcelin représente un groupe de femmes au nez surdimensionné dont le handicap est souligné par le cadrage rapproché. L'attroupement est ainsi justifié par la légende : « Toutes les jolies femmes se lèvent comme un seul homme pour arracher les yeux aux photographes avec ou sans retouche²⁵. » Cet exemple s'inscrit dans une longue série de représentations de femmes en colère, se sentant humiliées par le photographe ayant produit un portrait peu flatteur. La trahison des rapports de proportion que l'on percevait dans les portraits photographiques était alors évoquée comme une caricature ne maîtrisant pas ses effets, devenant comique malgré elle. La comparaison entre photographie et caricature est d'autant plus mise en avant que lorsqu'il s'attache à ces déformations, le dessin parodie l'image photographique elle-même, comme il parodie la peinture dans les salons caricaturaux.



1861

UN PETIT PIED DE DANSEUSE.
Ou le danger de mettre un pied devant l'autre en photographie.

Fig. 3 : Marcellin, *Un petit pied de danseuse*, dans « Fantaisies photographiques », *Le Journal amusant*, 60, 21 février 1857, p. 2.

Source : gallica.bnf.fr / BnF.



Échantillon d'un nez au daguerréotype.

Fig. 4 : Damourette, *Échantillon d'un nez au daguerréotype*, dans « Ce que donne le daguerréotype », *Le Journal pour rire*, 54, 9 octobre 1852, p. 6.

Source : gallica.bnf.fr / BnF.

- 7 Les déformations supposées de la photographie permettent aussi de développer une réflexion sur la ressemblance. Les points de vue formulés à cet égard sont assez redondants et concordent avec celui de Disdéri lorsqu'il écrit : « Aussi les portraits sont-ils souvent les caricatures des individus représentant la laideur seule de l'original avec quelque chose de son air et de sa physionomie, qui le fait aisément reconnaître. Dans ces portraits-là, ce sont les détails que l'on admire beaucoup : on reconnaît la barbe, le vêtement, telle partie plus signifiante encore ; tout au plus retrouve-t-on quelques fois la grâce du sourire, la finesse du regard. Mais où est le caractère moral que nous aimons dans la personne représentée, son esprit sérieux ou enjoué, sa bonté qui nous charme²⁶ ? » Le fait que la ressemblance soit portée par les détails de la physionomie qui distinguent le particulier du général est alors un lieu commun. La ressemblance propre à la caricature consisterait à grossir les détails sur lesquels repose l'identité²⁷. Dans les premiers numéros de *La Lumière*, le journal de la Société héliographique, on peut lire : « Vous ne reconnaîtrez pas souvent à son portrait un homme vaguement entrevu, et vous le reconnaîtrez plus probablement si on vous offrait sa caricature, qui frappe votre souvenir d'une commotion plus énergique²⁸. »
- 8 La faculté de la photographie à rendre compte de tous les détails, même sur une surface aussi réduite que celle des cartes de visite, constituait l'une des caractéristiques majeures du nouveau médium²⁹. Abondamment commenté dans les textes sur la photographie de l'époque, cet aspect a fait l'objet d'un traitement assez singulier par la satire graphique, qui trouve un ressort comique dans le fait que la photographie, en rendant compte des détails du visage et du corps du sujet, comme les rides ou la barbe, plutôt que de l'impression générale laissée par ses traits, s'attache à des éléments contingents de la physionomie³⁰, proposant ainsi des représentations datées. En outre, la presse illustrée insiste sur la précision photographique dans le rendu des détails qui permet de mettre en valeur les éléments du costume en les faisant ressortir avec autant de fidélité que les traits du visage. Randon, par exemple, représente un soldat posant en tenue d'apparat accompagné de cette légende : « Pourvu que le numéro du shako, la poignée du glaive et les sept boutons de la tunique *ressortent* bien, la figure ressemble toujours assez³¹. » Cette capacité de la photographie à rendre compte des détails en fait un outil efficace de représentation, voire de mensonge social³². Le portrait peut alors témoigner d'une fausse gloire à travers la multiplication des médailles ou bien d'une fausse fortune, comme celle de la servante qui a emprunté chapeau et dentelles le temps de se faire tirer le portrait³³.
- 9 Ce mensonge social se présente comme le pendant photographique à l'exercice d'idéalisation que pratiquait la peinture autrefois. En effet, la laideur prêtée aux portraits photographiques repose sur l'incapacité de la photographie à sacrifier les détails disgracieux, comme l'écrit Victor Fournel : « Ô bourgeois de Paris et d'autres lieux, puissiez-vous bientôt comprendre que si vous n'êtes pas beaux en chair et en os, vous êtes fort laids quand vous vous faites peindre, surtout par une mécanique inintelligente, qui n'a pas l'esprit de jeter un peu de sable d'or sur vos imperfections physiques, et colle brutalement sur la plaque votre décalque incolore et sans vie³⁴ ! » Intrinsèquement lié au rendu détaillé offert par la photographie, mais surtout, à travers cela, au caractère mécanique du médium, le manque d'idéalisation fait partie des critiques majeures adressées à la photographie³⁵. Il donne souvent lieu à une comparaison à l'avantage de la peinture, qui incarne les beaux-arts traditionnels et que l'on redoute de voir remplacer par la photographie. Jules Barbey d'Aurevilly, dans le

très polémique journal *Le Nain jaune*, s'insurge ainsi : « La Photographie, cette démocratie du portrait, cette égalité devant l'objectif, brutale et menteuse, cet art de quatre sous, mis à la portée de la vaniteuse gueuserie d'un siècle de bon marché et de *camelotte*, la photographie a remplacé, pour nous, modernes, les images des Anciens et les somptueux portraits de l'ancien régime, toutes ces choses grandioses, bien faites et rares³⁶... »

- 10 Le ressort critique qu'offre la comparaison avec la peinture est aussi abondamment exploité par les caricaturistes, mais, pour eux, l'évocation de la peinture des « Anciens » ou encore des portraits de l'« Ancien Régime » n'est pas seulement une référence à une esthétique abstraite, ni une comparaison rhétorique, puisqu'ils la mettent à l'épreuve dans leurs dessins. Ainsi, en comparant les portraits des familles aristocratiques d'autrefois avec les farandoles de portraits photographiques de son époque, Marcelin fait ressortir non seulement le contraste des esthétiques, mais aussi la différence de coût de réalisation et de statut social des protagonistes, qui ne pouvait échapper aux lecteurs du *Journal amusant* (fig. 5). En outre, la comparaison avec la peinture de l'Ancien Régime implique souvent une référence directe au style Louis XV qui, au milieu du XIX^e siècle, était stigmatisé par le terme « rococo » et considéré comme le paroxysme du mauvais goût, notamment, selon le *Littré* de 1872, en raison de la « profusion d'ornements insignifiants qu'il présente³⁷ ». Ainsi, la légende apposée aux dessins de Marcelin évoque une nostalgie de « ces ravissants portraits de nymphes mignardes, de Grâces musquées, de déesses poudrées, olympe de tabatière, mythologie rococote, dont on rit d'abord, mais que l'on trouve naturelle et charmante ensuite³⁸ ». Le ridicule de la formulation (notons en particulier le néologisme « rococote », une allusion à la légèreté des mœurs que l'on prêtait à l'époque), ajouté au décalage que présentent dans *Le Journal amusant* les portraits mythologiques en armure ou encore en perruque, achève de nous convaincre que la satire ne vise pas seulement la photographie. Elle concerne aussi la peinture du siècle passé et ceux qui la regrettent car, les goûts et les mœurs ayant changé, on ne saurait désormais représenter les femmes de la bourgeoisie, nouvelle classe dominante bien plus large que l'aristocratie d'autrefois, en nymphes ou en bergères, ni placer l'une d'elles sur un nuage (fig. 6). Les mutations sociales paraissent devoir s'accompagner de changements dans les modes de représentation et, en matière de choix esthétiques, la caricature reste plus proche du réalisme que des portraits idéalisés d'antan. À cet égard, la critique semble aussi revêtir une dimension politique puisque, s'opposant à la critique sociale intrinsèque au réalisme, les réinterprétations du rococo constituent l'un des traits caractéristiques du style Second Empire, dont la richesse contribua à légitimer le pouvoir de Napoléon III³⁹.

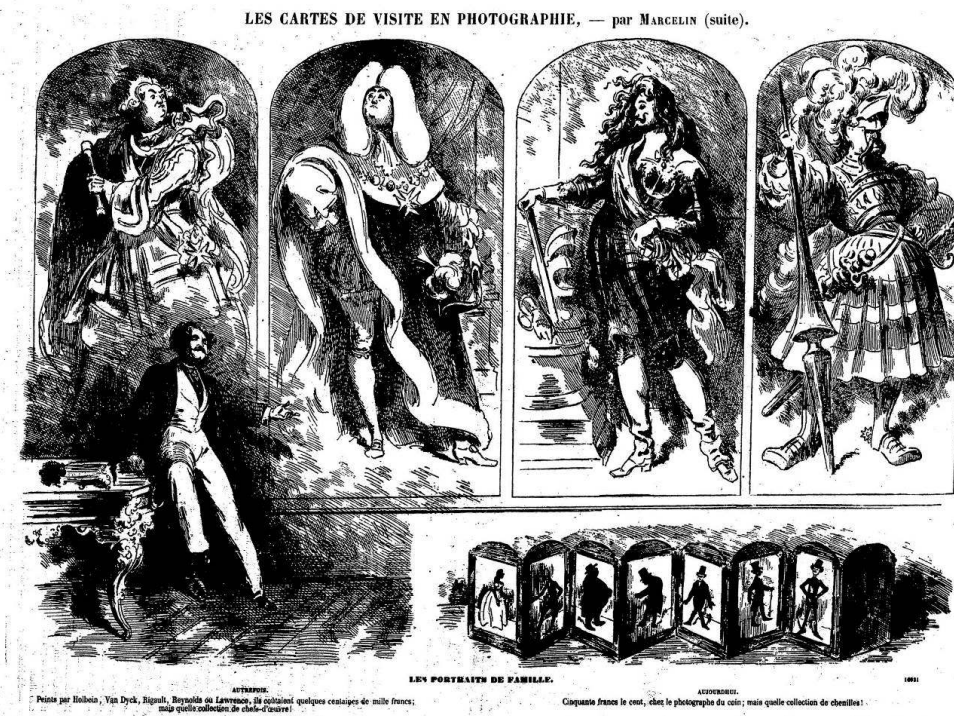


Fig. 5 : Marcelin, *Les Portraits de famille*, dans « Les cartes de visite en photographie », *Le Journal amusant*, 216, 18 février 1860, p. 5.

Source : gallica.bnf.fr / BnF.



Fig. 6 : Marcelin, *Les Portraits*, dans « À bas la photographie !!! », *Le Journal amusant*, 36, 6 septembre 1856, p. 1.

Source : gallica.bnf.fr / BnF.

- 11 Si, au milieu du XIX^e siècle, l'idéalisation fait l'objet d'un débat dépassant largement la photographie, la perspective, avec ses effets de profondeur, quoique parfois malmenée par les caricaturistes comme par les peintres d'obédience réaliste, suscite un consensus qui autorise aussi des effets comiques. En tant que convention, elle se prête au jeu des caricaturistes, qui peuvent ainsi affirmer leur propre maîtrise des techniques traditionnelles du dessin⁴⁰. Ainsi, l'incapacité de la photographie à susciter des effets de raccourcis adéquats conduit Marcelin à convoquer un imaginaire orientaliste pour lier le portrait photographique aux hiéroglyphes de l'Égypte ancienne, une époque des arts visuels encore plus lointaine que celle des grotesques antiques de Pompéi, auxquels Champfleury fait remonter l'histoire de la caricature⁴¹ (fig. 7). Outre les raccourcis, ce que la perspective géométrique confère à la peinture et qui fait défaut à la photographie, c'est surtout l'effet de profondeur. La caricature rend compte de cette défaillance en représentant ses figures comme si elles étaient collées sur un fond noir. C'est justement ce que propose Marcelin dans sa série de parodies de portraits-cartes de visite sous-titrée « Tous dans la cave⁴² ». Selon cette série, la maîtrise de la lumière fait aussi défaut à la photographie, dont les ombres incontrôlées nuisent à la ressemblance, voire à la reconnaissance du sujet. Cette critique, souvent formulée graphiquement par la caricature, est quasiment absente des textes ; elle relève, comme la perspective, d'une maîtrise des éléments de base du dessin et invite à reconsidérer la place centrale que les tenants de la photographie cherchent à lui donner dans l'apprentissage du dessin. De même, la capacité éminemment picturale à conférer au teint l'apparence de la vie, dont la photographie apparaît dépourvue, est revendiquée par les caricaturistes qui parviennent à rosir les pommettes des sujets d'autrefois tandis que ceux de leurs contemporains demeurent aussi pâles qu'inexpressifs.



LA POSE DITE SÉSOSTRIS.

— De cette manière nous évitons ses raccourcis, et nous obtenons une belle pose qui rappelle les bas-reliefs de Ninive. . .
— Et les bonshommes de pain-d'épice.

Fig. 7 : Marcelin, *La Pose dite Sésotris*, dans « Fantaisies photographiques », *Le Journal amusant*, 60, 21 février 1857, p. 1.

Source : gallica.bnf.fr / BnF.

- 12 Ainsi, alors que les auteurs réfractaires à la photographie lui reprochent explicitement d'être caricaturale, les caricaturistes, eux, montrent qu'elle est « caricaturable » et mettent ainsi en valeur leurs compétences spécifiques et leur maîtrise de l'art du dessin. Celle-ci s'exprime aussi à travers leur faculté à susciter des effets comiques à partir d'images qui semblent prisonnières du sérieux lié à leur caractère mécanique. Parce qu'elles permettent aux dessinateurs de mettre en valeur leurs compétences et leur expertise en matière d'arts graphiques, les caricatures de photographies s'apparentent aux Salons caricaturaux qui firent leur apparition dans les années 1840. À la manière des critiques d'art défendant leurs propres postures esthétiques à travers l'expression de leurs jugements, les caricaturistes revendiquent et mettent en œuvre leurs compétences spécifiques en matière de représentation. Ces commentaires sont de nature éminemment graphique : nombre d'entre eux sont d'ailleurs intelligibles indépendamment des légendes.
- 13 De plus, en choisissant presque toujours de faire porter leur satire sur le portrait plutôt que sur le paysage ou sur d'autres genres élus par la photographie, les caricaturistes soulignent aussi qu'ils bénéficient d'une expertise en ce qui concerne la représentation de la figure humaine et de ses passions. Dans cette perspective, ils ne se distinguent pas seulement par la qualité du rendu de leur dessin, mais aussi par leur capacité d'observation et leur habileté à se livrer à une interprétation quasi physiognomonique des visages. Baudelaire n'écrit-il pas, dans son éloge de Daumier, que le dessinateur est « souple comme un artiste et précis comme Lavater » ? Nadar ne s'y est pas trompé. Pour défendre la photographie, il souligne, à travers ce qu'il appelle la *psychologie* du photographe, les affinités entre la pratique de la caricature et celle de la photographie, qu'il s'agissait d'affirmer comme un art de la représentation⁴³.
- 14 En étudiant de plus près le discours sur la photographie, toute prise de position à l'égard du nouveau médium apparaît, en filigrane, subordonnée à l'expression d'un point de vue des auteurs sur leur propre pratique, et ce, qu'ils soient écrivains, journalistes ou caricaturistes. En l'occurrence, les caricaturistes mettent en valeur à la fois des aptitudes techniques et une sensibilité leur permettant de saisir l'intériorité d'un individu à travers son expression. Or, ils semblent partager cette dernière compétence avec les photographes, qui exercent le même type de regard en dépit des défaillances de leur médium. Il est notable, d'ailleurs, que la figure du photographe est généralement épargnée dans le corpus que nous venons d'explorer. Les dessinateurs orientent plutôt leur critique vers le ridicule du sujet portraituré ou vers les déficiences de l'image photographique. En outre, en contribuant à associer le portrait photographique au moment de la prise de vue et la pratique de la photographie au maniement de la boîte munie d'un trépied et d'un objectif plutôt qu'au travail de laboratoire, les caricaturistes ont valorisé ce qu'il y avait de commun entre leur pratique et celle de la photographie : le coup d'œil. Ainsi, à une époque où les portraits photographiques prolifèrent, les caricaturistes proposent une réflexion critique singulière sur l'image photographique et ses usages sociaux.

NOTES

1. Sur la définition et la périodisation de l'ère médiatique, voir : Marie-Ève Therenty, « Les débuts de l'ère médiatique en France », dans Jörg Requate (dir.), *Das 19. Jahrhundert als Mediengesellschaft*, Munich, Oldenbourg (« Ateliers des Deutschen Historischen Instituts Paris », 4), 2009, p. 20-29. Voir aussi Dominique Kalifa, « L'entrée de la France en régime médiatique. L'étape des années 1860 », dans Jacques Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran littératures populaires. Mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, Pulim, 2000. L'institutionnalisation de la photographie passe notamment par la création du journal *La Lumière*, organe de la Société héliographique. Voir, notamment : Emmanuel Hermange, « "La Lumière" et l'invention de la critique photographique », *Études photographiques*, 1, 1996. Sur la réception critique du daguerréotype, voir Paul-Louis Roubert, *L'Image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1839-1859*, Paris, Monum – Éditions du Patrimoine, 2006, p. 84-127.
2. Dans *Le Journal pour rire* du 6 janvier 1855 (n° 171), un dessin de Nadar présente les photographes « réduits à s'entrephotographier eux-mêmes », tandis que Robida, suite à la Commune, annonce l'invasion des photographes. Albert Robida, « Choses du jour », *Le Journal amusant*, 774, 1^{er} juillet 1871, p. 3. Voir aussi Anne McCauley, « The Second Empire Photographer as Seen by Contemporaries », dans *id.*, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris (1848-1871)*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1994, p. 16-30.
3. Philippe Régner (dir.), *La caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880, un discours de résistance ?*, actes de colloque (Francfort, 1988), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996.
4. Voir à ce sujet Thierry Chabanne, *Les Salons caricaturaux*, Paris, RMN, 1990. Cela s'apparenterait à ce que propose Ségolène Le Men au sujet de la reproduction gravée de tableaux dans « La gravure, instrument critique », *48/14*, 5, 1993, p. 83-95. Voir aussi : Yin-Hsuan Yang, « Les premiers salons caricaturaux au XIX^e siècle », dans Ségolène Le Men (dir.), *L'Art de la caricature* [2011], Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 73-86, [en ligne] URL : books.openedition.org/pupo/2214.
5. Sur les relations entre portrait photographique et caricature, voir *Ridiculosa*, 17 : Laurence Danguy, Jean-Claude Gardes et Peter Ronge (dir.), *Caricature et photographie*, janvier 2011 ; Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Du dessin de presse à la photographie (1878-1914). Histoire d'une mutation technique et culturelle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39/1, 1992, p. 6-28. Sur les relations entre portrait photographique et presse, voir Adeline Wrona, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, 2013.
6. On peut lire, par exemple, dans la correspondance de Courbet : « C'est impossible de dire tout ce que m'a valu d'insultes mon tableau de cette année, mais je m'en moque, car quand je ne serai plus contesté, je ne serai plus important. » Gustave Courbet, lettre à ses parents, 15 juin 1852, dans Gustave Courbet, *Correspondance*, éd. Petra Ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996, p. 100.
7. Laurent Baridon et Martial Guédron, « Caricaturer l'art : usages et fonctions de la parodie », dans Le Men 2014, cité n. 4, p. 87-108, [en ligne] URL : books.openedition.org/pupo/2216.
8. Charles Monselet, *La Lorgnette littéraire. Dictionnaire des grands et des petits auteurs de mon temps*, Paris, Poulet-Malassis, 1857, p. 162.
9. Loïc Chotard, *Nadar. Caricatures, Photographies*, Paris, Paris Musées, 1990.
10. Anne McCauley, « Caricature and Photography in Second Empire Paris », *Art Journal*, 43/4, 1983, p. 355-360, ici p. 355.
11. Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. IV, Paris, Hachette, 1873-1874, p. 1512.

12. Marcelin, « À bas la photographie !!! », *Le Journal amusant*, 36, 6 septembre 1856, p. 1-5, ici p. 1, [en ligne via Gallica] URL : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55067274.item. Au sujet des caricatures de Marcelin, voir Solange Vernois, « La photographie, une caricature sérieuse ? L'opinion de Marcelin en 1856 et celle de quelques critiques de la deuxième moitié du XIX^e siècle », *Ridiculousa*, 17, janvier 2011, p. 51-65.
13. *Le Journal amusant*, 85, 15 août 1857, p. 3.
14. Anne McCauley, A.A.E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1985.
15. McCauley 1983, cité n. 10.
16. Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, supplément, Paris, Hachette, 1886, p. 63.
17. On note aussi l'existence de pratiques hybrides telles que la photo caricature qui consiste à prendre deux photographies d'une même personne à des distances différentes et, par montage, à apposer sur la photographie de son corps, sa tête qui paraît démesurée. Gaston Tissandier, *Les Merveilles de la photographie*, Paris, Hachette, 1874, p. 147.
18. Philippe Ortel, « Le rituel de la pose dans la caricature », conférence prononcée à Paris, au musée de la Vie romantique, le 4 avril 2015, lors de l'atelier de la Société d'études romantiques et dix-neuviémistes intitulé « Littérature et photographie. Le rituel du portrait ».
19. Dans le contexte de la Commune, par exemple, Albert Robida présente une image ainsi légendée : « Le Parisien, saisi d'effroi, prend les objectifs braqués partout pour des mitraillettes dernier modèle. » Robida 1871, cité n. 2, p. 3.
20. Ada Ackerman, « Daumier et le mouvement expressif : réflexions sur la biomécanique », *Eisenstein et Daumier. Des affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 81-106.
21. Eugène Disdéri, *Renseignements photographiques indispensables à tous*, Paris, chez l'auteur, 1855, p. 16.
22. Sur le rapport entre grimace et caricature, voir : Martial Guédron, *L'Art de la grimace. Cinq siècles d'excès du visage*, Paris, Hazan, 2011.
23. Sur la critique morale de la caricature, voir Judith Wechsler, *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th-Century Paris*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1982.
24. Claire Goldberg Moses, « La Querelle des Femmes of the Second Empire », dans *id.*, *French Feminism in the 19th Century*, Albany, State University of New York Press, 1984, p. 151-172.
25. Marcelin, « Ce qui va se passer », *Petit journal pour rire*, 135, 1858, p. 5.
26. Eugène Disdéri, *Essai sur la photographie* (1862), Paris, Séguier, 2003, p. 64.
27. À ce sujet, voir Maddalena Parise, « Visages "mangés" par les détails. Réflexions autour d'une double rhétorique de la ressemblance aux débuts de la photographie », *Images re-vues*, 3, 2007. Dans la littérature, Balzac distingue ainsi, au sujet de la mise du cousin Pons, le détail significatif de la caricature : « En conservant dans quelques détails de sa mise une fidélité quand même aux modes de l'an 1806, ce passant rappelait l'Empire sans en être par trop caricature. » Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, Paris, Gallimard, 1977, p. 483.
28. Francis Wey, « Théorie du portrait II », *La Lumière*, 27 avril 1851, p. 46.
29. Marc-Antoine Gaudin évoque par exemple « ces étonnantes découvertes de MM. Niépce et Daguerre, qui permettaient de reproduire tout ce qui s'offre à nos yeux, dans les moindres détails ». Marc-Antoine Gaudin, *Traité pratique de photographie*, Paris, J.-J. Dubochet, 1844, p. 5.
30. Sur l'origine de ces conceptions, voir Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992. En outre, Naomi Schor consacre un chapitre de son livre aux positions de l'académicien britannique Joshua Reynolds sur la question : « In the Academy », *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, New York/Londres, Routledge, 1987, p. 3-19.
31. Randon, « Photographie militaire », *Le Journal amusant*, 450, 13 août 1864, p. 4.
32. Au sujet du dessinateur allemand Wilhelm Busch, Daniel Poncin remarque qu'il souligne dans ses caricatures la façon dont la photographie fait ressortir les attributs de la bourgeoisie (bijoux, chapeau haut-de-forme, etc.). Daniel Poncin, « "Honneur au photographe, car il n'y est pour

rien !” La photographie vue par Daumier et Busch », *Recherches contemporaines*, numéro spécial : Hélène Duccini et Jean-Claude Gardes (dir.), *L'image satirique face à l'innovation*, actes de colloque (Nanterre, 1996), 1998, p. 219-231.

33. Alfred Grévin, « La photographie », *Le Journal amusant*, 313, 28 décembre 1861, p. 2-4, ici p. 4.
34. Victor Fournel, « La *portraiture*omanie, considérations sur le daguerréotype », dans *id.*, *Ce que l'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1858, p. 413.
35. « Ne me parlez plus des photographes, ça vous fait voir des portraits bien jolis, bien mignons... On fait faire le sien, Crac !, v'là qu'on fiche une horreur. » Grévin 1861, cité n. 33, p. 2.
36. Jules Barbey d'Aurevilly, « Ridicules du temps. Les photographies et les biographies », *Le Nain jaune*, 346, 3 janvier 1867, p. 2-3.
37. Littré 1873-1874, cité n. 11, p. 1742.
38. Marcelin 1856, cité n. 12.
39. Alison Unruh, « *Aspiring to la vie galante: Reincarnations of Rococo in Second Empire France* », thèse de doctorat, New York University, 2008.
40. Bertrand Tillier, « La caricature. Une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », dans Alain Vaillant (dir.), *Esthétique du rire*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012.
41. Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, E. Dentu, 1865.
42. Marcelin, « Les cartes de visite en photographie », *Le Journal amusant*, 216, 18 février 1860, p. 1-5.
43. « La théorie photographique s'apprend en une heure ; les premières notions de pratique, en une journée [...] Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire : – c'est le sentiment de la lumière, – c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés [...] Ce qui s'apprend encore beaucoup moins, c'est l'intelligence morale de votre sujet, – c'est ce tact rapide qui vous met en communion avec le modèle [...] et vous permet de donner, non pas [...] une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime. – C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux. » Nadar, *Jugement rendu par le tribunal de commerce de la Seine le 22 avril 1856 et supplément au mémoire*, Paris, Dondey-Dupré, 1856, p. 15, [en ligne via Gallica] URL : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10250327.

INDEX

Index géographique : France

Thèmes : caricature, satire, portrait, photographie, presse, portrait carte de visite

Mots-clés : caricature, satire, portrait, photographie, presse, portrait carte de visite

Index chronologique : XIXe siècle

AUTEUR

ÉRIKA WICKY

Collegium de Lyon

Le Diable d'argent et la Folie

Enjeux et usages de la satire financière autour de 1720

Valentine Toutain-Quittelier

L'autrice souhaite remercier la professeure Catherine Labio (University of Colorado, Boulder) pour ses relectures et conseils avisés, ainsi que le professeur Antoin E. Murphy (Trinity College, Dublin), grâce à qui certaines questions essentielles ont été soulevées.

- 1 L'année 1720 marqua l'Histoire avec un évènement important : l'éclatement de la bulle spéculative qui concernait les transactions liées au commerce de l'Europe avec le Nouveau Monde. Ce bouleversement économique majeur toucha, par une réaction en chaîne, une large part de l'Europe du Nord et agit durablement sur l'économie des Provinces-Unies, de l'Angleterre et de la France¹.
- 2 L'Écossais John Law, installé à Paris à la fin du règne de Louis XIV, convainquit le régent Philippe II d'Orléans de moderniser l'économie française, alors en grande difficulté, en embrassant son Système. Fruit de son esprit visionnaire, ce Système consistait en la création d'un véritable commerce libéral au détriment de l'argent des rentes. Pour cela, Law créa une Banque générale en 1716, vite devenue Banque royale en décembre 1718, qui émit des billets de Banque et relégua les monnaies métalliques au Trésor royal². Son postulat était simple : plus l'argent est léger et impalpable, plus il circule vite de main en main et satisfait, à valeur constante, ses porteurs. Le bimétallisme représentait autant un poids physique qu'un frein mental à cette mobilité³. Restait la richesse à créer. Pour cela, une bourse de valeurs fut installée et la Banque comme la Compagnie des Indes émirent des actions qui s'échangèrent avec férocité. Banque, bourse et compagnie étaient liées par la confiance du public, séduit par la facilité du billet et par le succès du commerce avec le Mississippi. Tant que les nouvelles du Nouveau Monde étaient bonnes, le Système s'épanouissait dans l'allégresse générale.
- 3 Mais peu à peu, la méfiance s'insinua dans les esprits. La famine aux Amériques, doublée des rafles de prostituées et de mendiants dans Paris pour les envoyer peupler ces nouvelles terres sauvages, refroidit – doux euphémisme – tout d'abord l'opinion générale⁴. Puis, au mois de mai, le scandale arriva par l'action de deux figures majeures de l'aristocratie du sang et de la finance, le duc de Bourbon et le comte d'Évreux, qui retirèrent brutalement la totalité de leurs valeurs financières en or des coffres de la

Banque royale, au mépris de la loi et de la théorie de Law qui s'inscrivait dans un développement à long terme. La spéculation à court terme céda place à la panique, qui s'empara de Paris puis de l'Europe entière, suivant le même mouvement de défiance. La Banque fut prise d'assaut pendant plusieurs semaines par une foule apeurée. L'action de la Banque et de la Compagnie, ainsi que le prix du billet lui-même, ne valait plus rien. Des familles entières qui, la veille, vivaient confortablement, se retrouvèrent dans l'indigence à cause de ce commerce du papier reposant sur du vent.

- 4 Cette bouleversante année 1720 engendra une production d'estampes satiriques importante. Compte tenu de la relative liberté de ton qui régnait en Angleterre et dans les Provinces-Unies, c'est à Londres et à Amsterdam que la production fut la plus intense ; elle le fut moins à Paris. Un recueil de ces caricatures et satires visuelles agrémentées de pamphlets imprimés fut publié depuis la Hollande autour de 1720, « année fatidique pour beaucoup de fous et de sages⁵ », comme l'indique la page de titre. Il s'agit du *Het groote tafereel der dwaasheit*, *Le Grand Miroir de la Folie* en français, qui offrit un écho formidable aux bouleversements du temps⁶.
- 5 Recensant plus de soixante-dix gravures – leur nombre comme leur enchaînement sont très aléatoires et varient d'un recueil à l'autre⁷ –, le volume dénonce, sur le mode satirique, les travers de la folie que fut l'engouement pour le commerce du papier-monnaie et les compagnies soutenant le développement du commerce transatlantique en 1720⁸. À ce corpus, on peut ajouter près de quatre-vingts planches elles-aussi consacrées à la bulle spéculative⁹. Toutes interrogent la réalité du monde de la finance, qu'elles mettent en scène au moyen de ressorts satiriques empruntés à la comédie. Ces images embrassent un vaste champ narratif avec l'emploi de motifs au confluent de la vision historique et du fantasme, tandis que le trait forcé évolue du mode parodique à l'allégorie. Surtout, leur grande mobilité territoriale leur confère un poids politique considérable et dévastateur. Les copies voyagent entre Paris, Londres, Amsterdam et jusqu'à Venise. Avec elles s'affirme une imagerie politique contestataire en Europe.

Réalité : fondements de la mise en scène, de la vision historique au fantasme

- 6 La centaine de gravures – il s'agit de l'évaluation minimale d'une recherche qui mériterait d'être approfondie – qui compose le corpus d'images satiriques dénonçant la bulle spéculative du commerce avec le Mississippi, également appelée South Sea Bubble ou Mississippi Bubble, fait état d'une grande variété de mises en scènes.
- 7 Dans *Le Grand Miroir de la Folie*, la figure de Law apparaît comme un ancrage historique essentiel, rattachant des scènes outrancières à une réalité tangible et douloureuse. Ses traits sont souvent difficiles à reconnaître. Aussi son identification n'est-elle rendue possible qu'au moyen d'inscriptions qui semblent flotter dans les airs, entre les personnages. Ni véritables cartouches, ni phylactères, ces textes orientent le spectateur dans sa compréhension de l'image. Ils lui apportent les renseignements dont il a besoin pour tirer les conclusions que la mise en scène suggère. La lettre, plus explicite, détaille les scènes les plus complexes. John Law y est toujours figuré en homme élégant et puissant, habillé selon la mode de son temps. La lettre de la planche 51 du volume que nous avons étudié à la Bibliothèque nationale de France (BnF), cataloguée Muller 3535/2¹⁰, détaille son rang : *M[onsieu]re Jean Law Con[seill]er du Roy en tous ces*

con[se]ils controleur g[éné]ral des finances en 1720. La physionomie choisie par Léonard et Peter Schenck est relativement proche du portrait que la pastelliste vénitienne Rosalba Carriera fit de lui cette même année, aujourd'hui en collection privée et que nous avons eu l'occasion de publier dernièrement¹¹. Malgré les limites de l'identification basée sur des critères physiques, on retrouve certaines concordances avec le portrait de Carriera : le nez en bec d'aigle, relié à l'arcade sourcilière en un angle si particulier, et la fossette du menton. C'est un homme que l'on admire ici, mais que l'on rêve tout autant de dénoncer, à l'image de la planche 27 du volume de la BnF (Muller 3568/33), où son portrait en médaillon domine un arc de triomphe sous lequel sont représentées la vie et la mort d'un actionnaire, entraîné dans sa chute par ce que l'on appelle alors « la folie du Vent », formule allégorique qui dénonce un commerce reposant sur des éléments irrationnels.

- 8 La représentation de la physionomie de Law va vite évoluer. La justesse des traits se perd au bénéfice de l'efficacité de la mise en scène. Sur la planche 31 (Muller 3572/37b), il apparaît sous la forme d'un homme bourru, aux traits lourds. Le titre laisse peu de place au doute : *Waare afbeelding van den vermaarden Heer Quinquenpoix* [Voici l'image du célèbre Monsieur Quincampoix]. Surtout, une inscription sur une banderole file la métaphore scatologique, récurrente dans le volume : *Ms of Stront of Konig* [Monsieur merde de roi]. La ressemblance avec le modèle s'estompant, les inscriptions accompagnant l'image deviennent d'autant plus utiles. Ainsi, tous les effets sont possibles pour mettre en scène le père du Système, dont les actes apparaissent tour à tour chimériques – à l'image de Don Quichotte (*Law, als een tweede Don-Quichot, op Sanches Graauwtje zit ten fpot* [Law, comme un second Don Quichotte, assis à la place de Sancho], pl. 19, Muller 3559/24 ; fig. 1) – ou divins – *L'Atlas actieux de papier à la Mode, avec ses complices et le jeu de Quille du petit Tems* montre Law en Atlas, soutenant le monde à bout de bras (pl. 5, Muller 3543-8).



Fig. 1 : *Law, als een tweede Don-Quichot, op Sanches Graauwtje zit ten fpot* [Law, comme un second Don Quichotte, assis à la place de Sancho], 1720-1721, gravure au burin et eau-forte, 217 × 285 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, TF-211-Pet Fol., pl. 19.

© Photo : Valentine Toutain-Quittelier.

- 9 Poussant plus loin le jeu des références visuelles, une fusion s'opère entre le personnage historique et l'iconographie du Grand Diable d'argent. Désormais, John Law apparaît le visage grimaçant (*De Laggende Law, de Treurende Actionist met de Smekende Mercurius* [Law souriant, l'actionnaire en deuil et Mercure mendiant], pl. 46, Muller 3587/52), environné de serpents (*De Viaantsche Tol-Poort voor d'Actionisten komende uyt alle Steeden* [Le péage de Vianen pour les actionnaires venus de toutes les villes], pl. 26, Muller 3567/32), voire en Diable lui-même (*Lucifer's new Row-Barge* [La nouvelle barge à rames de Lucifer], 1721, hors texte). L'image du Grand Diable d'argent, apparue dans la seconde moitié du XVI^e siècle et pleinement épanouie au XIX^e siècle, trouve l'occasion de s'affirmer pendant la période trouble du Système. L'idée de vendre son âme au diable pour s'octroyer faveurs et fortune est dénoncée comme une action immorale et donc condamnable¹². Derrière les images satiriques de 1720, c'est la moralisation des mœurs économiques et sociales qui est en jeu, ainsi que l'a montré Laurence Fontaine dans son ouvrage *Le Marché*¹³ – et l'appui du ressort religieux dans la narration est incontournable.
- 10 Lorsque, parfois, la présence de Law se fait plus discrète dans la composition, l'ensemble du message conserve malgré tout son efficacité. C'est le cas de la planche 60, intitulée *Baal of the Waereld in Maskerade* [Le monde en mascarade], ou *The World in Masquerade* (Muller 3601/66), où son visage apparaît parmi les mascarons qui encadrent la scène principale. Associé à une guirlande de physionomies plus monstrueuses les unes que les autres, il devient, par phénomène d'association, l'un de ces monstres. Au cœur de cette planche se trouve représentée une scène de bal parfaitement ancrée dans

la réalité du temps, telles qu'en étaient organisées au Palais Royal, aux Tuileries ou encore dans la demeure de Law et dans celle de Pierre Crozat¹⁴.

- 11 La représentation des rues de Paris, premier lieu d'expression du Système, renforce l'ancrage des images satiriques dans la réalité historique. On reconnaît aisément la cathédrale Notre-Dame à l'arrière-plan de la planche 9, *Quincampoix in Duigen* ([L'effondrement de Quincampoix], Muller 3549/14 ; fig. 2). Le café « Quincampoix », qui attire alors les agioteurs d'Amsterdam et témoigne de l'internationalité de cette dynamique, fait référence à la rue Quincampoix, qui accueillit quelques mois durant la bourse des valeurs. C'est le même café que l'on retrouve dans la célèbre planche de Bernard Picart, *Monument consacré à la postérité en mémoire de la folie incroyable de la XX. année du XVIII. siècle* (pl. 13, premier état, Muller 3553/18 ; fig. 3). Désormais, il tombe en ruine sous la pression du chaos social. Ces ruines symbolisent le transfert du chaos parisien vers Amsterdam. La véritable rue Quincampoix apparaît, elle, dans l'estampe d'Antoine Humblot, *Rue Quinquempoix en l'année 1720* (Muller 3551/16b)¹⁵. La rue étroite est le théâtre d'un nombre de débordements si important que la police est contrainte de disperser les agioteurs dans Paris. Ces derniers trouvent vite refuge dans le jardin de l'hôtel de Soissons pour y rétablir leur commerce du papier¹⁶. Humblot ne force pas le trait de ses scènes. Il n'en a pas besoin pour montrer la brutalité des échanges ; la simple description suffit. Il dénonce, lui aussi, par le seul intermédiaire du témoignage – et non de la charge –, le monde renversé par une idée démoniaque et une mode vouée à l'échec. Promesses de gains et réalité des pertes sont les deux pôles de sa démonstration sans concession, qui dénonce *in fine* la pauvreté et la chute sociale.



Fig. 2 : Anonyme, *Quincampoix in Duigen* [L'effondrement de Quincampoix], 1720-1721, gravure au burin et eau-forte, 317 × 316 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, TF-211-Pet Fol., pl. 9.



Fig. 3 : Bernard Picart, *Monument consacré à la postérité en mémoire de la folie incroyable de la XX. année du XVIII. siècle*, 1720, gravure au burin et eau-forte, 278 × 369 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, TF-211-Pet Fol., signé « B. Picart fecit 1720 », pl. 13, premier état.

© Photo : Valentine Toutain-Quittelier.

Motifs : le trait forcé, entre parodie et allégorie

- 12 Le trait forcé est surtout l'apanage des planches imprimées en Hollande. Elles constituent un vaste répertoire allégorique, convoquant tour à tour des références à la mythologie profane, à l'art sacré et à la tradition picturale hollandaise, pour mieux les détourner.
- 13 L'imagerie de l'abondance et de l'opulence déployée dans ces planches reprend d'abord certains éléments de l'iconographie traditionnelle¹⁷. Ainsi, les pièces d'or et les billets peuvent être figurés sortant d'une corne d'abondance ou d'un coffre, comme dans *De Laggende Law* [...] (pl. 46, Muller 3587/52), ou tombant du ciel, telles les pièces d'or de Danaé dans *Nieuw-Jaars geschenck* ([Le cadeau du Nouvel An], pl. 48, Muller 3589/54). L'idée que l'argent provient d'un endroit secret et mystérieux, magique ou inaccessible stimule l'imagination des graveurs. Elle les mène à s'éloigner sensiblement de cette iconographie traditionnelle : l'argent est ainsi souvent représenté comme rejeté par le corps sous forme d'étron (*De Verwarde Actionisten Torenbouw Tot Babel* [La construction confuse de la tour de Babel des actionnaires], pl. 25, Muller 3566/31). Le ressort scatologique est certes grossier mais efficace d'un point de vue sémantique : il témoigne de la perte de valeur de cette monnaie de papier, passée de l'or à la matière fécale, produite par l'agioteur ou bien par une mule, aidée par un diable qui lui relève la queue (*Law, als een tweede Don-Quichot, op Sanches Graauwtje zit ten spot*, pl. 19, Muller 3559/24).

14 L'allégorie de la Fortune est aussi souvent convoquée pour porter la charge. Cette figure, qui accompagne traditionnellement la richesse ou la pauvreté des Hommes¹⁸, devient, en 1720, une femme en équilibre instable sur un globe, soumise aux vents contraires au point d'emporter les hommes crédules dans le vide (*De Begeerlykheyt zoekt de Fortuin t'Achterhalen of voor by te Loopen* [La cupidité entraîne à rechercher la fortune par tous les moyens], pl. 50, Muller 3591/56a). Versatile, elle est aussi assimilée à la roue qui tourne et écrase les êtres crédules (Bernard Picart, *Monument consacré [...]*, troisième état, pl. 21, Muller 3535-27). D'un mouvement, elle élève ; d'un autre, elle fait chuter, voire écrase implacablement. De bonne Fortune, elle devient mauvaise Fortune et rejoint le camp des Diables d'argent emmenés par Bombario. Dans son *Monument* (et ce, sur tous les états), Picart conserve l'iconographie de la Folie, à la mode dans les milieux intellectuels depuis le succès des pièces d'André Cardinal Destouches au début du siècle¹⁹. Il la montre chapeauté de clochettes, couverte de mouches et vêtue d'un jupon aux arceaux excentriques. Mais d'autres graveurs, plus influencés par les scénettes qui circulaient sous le manteau, lui préfèrent les figures de Bombario et d'Arlequin. L'usage de ce dernier, directement issu du répertoire de la commedia dell'arte²⁰ dans les planches satiriques du *Grand Miroir de la Folie*, fait référence au désordre d'une société aux valeurs et aux rangs sociaux renversés. La planche 24, intitulée *De vervallen Actionisten, hersteld, door den Triompheerden Arlequin* ([Les actionnaires déchus rétablis par l'Arlequin triomphant], Muller 3565/30), le montre assis sur un char tiré par la France casquée, jetant sur une foule hystérique des actions sans plus de valeur que le papier sur lequel elles sont imprimées. Bombario, plus complexe, est une figure d'invention qui mélange plusieurs traits de caractères issus du théâtre italien et de l'imagerie populaire. Lui aussi donne corps au chaos, mais sa rareté en dehors du *Grand Miroir* l'assimile, par analogie, à ce recueil fondateur dans l'iconographie politique et économique. La planche 35, intitulée *Vonnis van Apol over de Bubbels* (Muller 3576/41), est particulièrement saisissante (fig. 4). Traduite par *L'Arrêt d'Apollon sur les Actionnaires*, elle dépeint la guerre engagée entre le camp d'Apollon, celui des Anciens dont les références sont celles de l'Antique, et celui des actionnaires, vus ici comme des Modernes menant le monde à sa perte. Si Apollon doit, selon le titre, ramener la paix et la raison, les barbares continuent de s'agiter en tous sens. Ils portent des coiffures primitives et brandissent des gourdins qui accentuent leur sauvagerie. Déshumanisés, ils accourent pour brutaliser la civilisation des Humanités qui semble désarmée. Le monde de Bombario rappelle l'Enfer de Dante : sous son trône creusé dans la roche, une cavité s'ouvre et nous montre une caverne infernale où un agioteur est mis au supplice sur une roue. Deux diables le frappent, pendant que la roue tourne sur elle-même et l'écrase. Cette estampe utilise les traditions visuelles issues du vocabulaire mythologique pour mieux les malmenier. Elle dresse le portrait d'un monde aux valeurs renversées, où l'ordre n'existe plus. Les dieux de l'Olympe sont dépassés et, sur la planche 69 intitulée *Op en ondergang der Actieonisten / Het Thuilleriece Hof / Quinquempoix* ([L'ascension et la chute des actionnaires / Le tribunal du tonnerre / Quinquempoix], Muller 3535/7), Hermès, malheureux de cette situation, nous confirme que le paradigme antique et classique est attaqué de toutes parts par la folie financière.



Fig. 4 : Anonyme, *Vonnis van Apol over de Bubbels* [L'arrêt d'Apollon sur les actionnaires], 1720-1721, gravure au burin et eau-forte, 284 × 357 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, TF-211-Pet Fol., pl. 35.

© Photo : Valentine Toutain-Quittelier.

Copies : mobilité politique des images autour de 1720, reprises d'estampes entre Paris, Londres et Amsterdam

- 15 L'immoralité des nouvelles pratiques financières, qui appauvrissent des populations entières, est aussi mise en image par le recours aux êtres monstrueux. Bosch et Brueghel viennent à l'esprit du spectateur qui regarde les planches *By veele zit de kei in't hoofd / om dat men in de wind geloofd* ([Pour beaucoup le rocher est dans la tête / Parce que les gens croient au vent], pl. 70, Muller 3535/9) et *Stryd tuszen de Smullende Bubbels Heeren, en de aanstaande Armoede* ([Lutte entre les messieurs de la bulle spéculative et la pauvreté à venir], pl. 20, Muller 3560/25a). Outre la monstruosité et l'aliénation humaine, ces estampes sont obtenues au moyen de matrices plus anciennes remployées et parfois modifiées. On connaît deux états de la planche 20, *Stryd tuszen de Smullende Bubbels Heeren* [...], celui de 1720 n'étant que le second. Le premier date de 1630 et raconte le combat métaphorique du Carême où s'affrontent le Gras et le Maigre. La matrice, réutilisée, a été modifiée en 1720. Ne subsistent pour témoigner de ce changement d'usage et de propos que quelques traces dans le deuxième état, autour du titre. Certaines lettres mal effacées de l'ancien titre de 1630 restent encore perceptibles sur l'impression.
- 16 Autre exemple de reprise à travers le temps : la planche 23, *De Inventeur der Wind Negotie* ([L'inventeur du commerce du vent], Muller 3581/46a). Elle est obtenue au moyen d'une

matrice datant de 1706 représentant le duc de Vendôme à la capitulation de Menin, remployée et modifiée. Intitulée *Triomfen in de Vlucht Kastelen inde Lucht* [Le triomphe des châteaux dans le ciel], la composition d'origine relate la guerre de succession d'Espagne et la capitulation de Menin le 22 août 1706²¹. Sur un char en ruines, le duc de Vendôme devient, en 1720, le financier John Law ; les coqs qui le tirent ont perdu la plupart de leurs plumes et leur queue est désormais clairsemée. La charge, déjà évidente dans la première version, avec le char ridicule tiré par des coqs, est ici renforcée par la pauvreté matérielle et la perte des plumes. La ville fortifiée de Menin devient la « Citadelle du Mississippi ». De cette planche 23, on connaît également une copie contemporaine de 1720, où les inscriptions sont en caractère cursif²². Ce n'est pas un retraitage mais véritablement une copie, réalisée d'une autre main. Elle témoigne de la réactivité des graveurs, qui s'embarrassent peu des questions de paternité de l'œuvre et copient des planches qu'ils jugent efficaces en un temps record. Ce qui compte alors, ce sont les liens entre le texte et l'image qui constituent un discours dénonciateur et moral, laissant peu de place à l'interprétation. La portée de la charge s'en trouve ainsi amplifiée auprès du public populaire qui la reçoit.

- 17 Les copies de planches célèbres sont relativement fréquentes dans ce mouvement figuratif de 1720. La *Rue Quincampoix en l'année 1720*, d'Antoine Humblot, dont on connaît une version originale sans la lettre (Muller 3551/16b) et une version avec la lettre, est copiée sans inversion avec une lettre en allemand et également avec une lettre en hollandais (Muller 3551/16a)²³. Cette dernière version comporte des ajouts de textes dans l'image qui en renforcent ou en modifient la lecture (fig. 5). De la planche originale, marquée par l'emploi de ressorts subtils autour de la réalité des actions décrites, on passe à une copie chargée – au propre comme au figuré – explicite, laissant peu de place à la lecture de l'image, à l'interprétation et à la libre appréciation du lecteur. À trop forcer le trait, la version hollandaise bouleverse le regard des historiens qui ont parfois tendance à utiliser les images satiriques comme des témoignages et non comme des interprétations²⁴. Par la présence de John Law à la fenêtre, à gauche, il fut longtemps possible de soutenir que Law habitait rue Quincampoix, que sa Banque y était installée et qu'en 1720, la rue comme le financier constituaient le *nucleus* du Système. Or, si la Banque générale fut bien installée rue Quincampoix en 1716, la Banque royale, elle, fut déplacée sur le site de l'hôtel de Nevers en mai 1719. Law n'est donc plus présent rue Quincampoix en 1720, ni dans la chronologie du Système, ni dans la version française de Humblot. La copie hollandaise, utilisée dans *Le Grand Miroir de la Folie* et bénéficiant ainsi d'une diffusion plus large que la feuille originale, ne peut donc être considérée comme un témoin de l'histoire mais plutôt comme une interprétation historique.

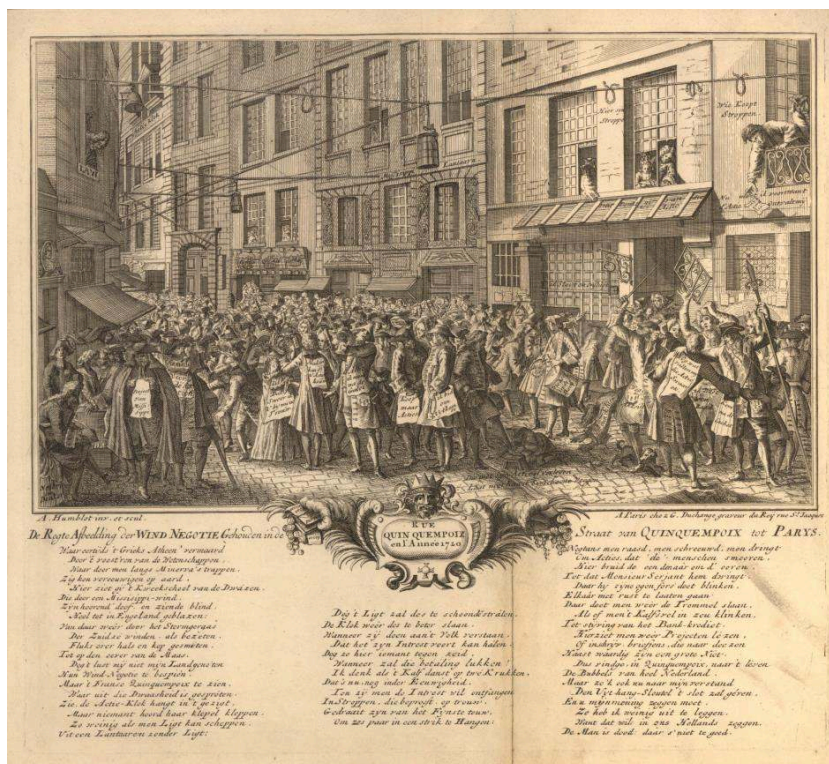


Fig. 5 : Anonyme d'après Antoine Humblot, *Rue Quinquempoix en l'année 1720*, gravure au burin et eau-forte, 371 × 334 mm, lettre en néerlandais, Londres, British Museum, BM Satires 1655.

© Trustees of the British Museum.

- 18 La répétition des planches gravées et leur rapide mobilité européenne posent inévitablement la question de la datation du volume. En 2013, Kuniko Forrer a publié une passionnante enquête dédiée aux diverses éditions du *Grand Miroir*, dans laquelle elle recense quatre éditions différentes, précédées d'un prototype. Le prototype, qu'elle date de 1720, est aujourd'hui conservé à la National Library of Scotland²⁵. La première édition, dont elle distingue trois états, semble avoir été compilée entre 1720 et 1721. La deuxième édition comporte deux états mis en place de 1721 à 1723. Forrer date la troisième édition, version la plus luxueuse et la plus aboutie de ce volume si polémique, après l'année 1723, expliquant qu'un certain recul vis-à-vis des faits fut nécessaire pour mieux détourner les planches en circulation. Le quatrième état, enfin, fut commercialisé après 1780, sans lien direct avec le traumatisme engendré par la crise du Système, si ce n'est l'ambition de réaliser un « coup » éditorial, sans grand succès d'ailleurs.
- 19 Selon Forrer, le *Portrait de Madame Law* (fig. 6) est une planche insérée dans le dernier état de la première édition du *Grand Miroir*, en 1721²⁶. Employée avec inconstance, elle ne fait pas partie du volume conservé à la BnF et est cataloguée comme hors texte (« hors *Grand Miroir* ») par Muller. Son sujet n'a aucun lien, si ce n'est le titre explicite, avec l'épisode de la Banque royale. Pourtant, elle concentre l'animosité du temps envers la famille de John Law. Il s'agit en réalité d'une image exécutée d'après une gravure tirée de l'œuvre de Rosalba Carriera, la miniature intitulée *Allégorie de l'Hiver*, gravée par Claude Duflos (1665-1727) durant son séjour parisien en 1720-1721. Cette estampe montre une jeune femme souriante, se tenant place Saint-Marc, à Venise. La copie employée dans le *Grand Miroir*, de piètre qualité, détourne son propos en lui apportant un titre en lien avec l'actualité. La prompte réinterprétation de la planche de

Duflos témoigne de l'importante mobilité des images gravées au début du siècle des Lumières. On en connaît deux versions, avec ou sans le cadre volumineux de Wilhelmus Koninck, sans rapport avec la planche de Duflos. La version satirique met en scène une femme identifiée comme Madame Law, d'allure provocante, presque indécente tant elle nargue le spectateur depuis Venise. À la place du lion ailé placé en haut d'une des fameuses colonnes de la Piazzetta, représenté sur la planche d'origine, on trouve désormais les deux L entrelacés de « Law of Lauriston », qui cultivent si bien l'ambiguïté avec le chiffre royal²⁷.



Fig. 6 : Anonyme d'après Claude Duflos, lui-même d'après une miniature de Rosalba Carriera, *Portrait de Madame Law*, 1721, gravure au burin et eau-forte, 126 × 84 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.

© Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksstudio.

- 20 Représenter Katherine Knowles, que l'on appelle alors « Madame Law²⁸ », à Venise est, en 1721, une erreur sans doute volontaire tant elle appuie le mouvement contestataire. En 1720, John Law est encore à Paris. Il ne quitte clandestinement la France en direction de la Hollande qu'à la mi-décembre. Très vite, sa présence à Venise est relayée par la rumeur publique. Il est accompagné de son fils, tandis que sa compagne et sa fille sont restées à Paris, contraintes d'affronter les créanciers²⁹. Elles ne le rejoindront que plusieurs mois plus tard, en 1723. Certes retirée de la vie mondaine, Katherine Knowles ne peut ainsi défier les Parisiens touchés par la faillite du Système depuis la place Saint-Marc. Pourquoi alors inscrire cette charge dans un tel décor ? Venise est ici assimilée à un lieu de débauche. Lointaine mais reconnaissable entre mille, la cité lacustre semble protéger les fugitifs. La troupe d'arlequins qui remplace, à l'arrière-plan, les paisibles promeneurs vénitiens figurés dans la gravure de Duflos confère à l'image une aura de fête licencieuse et de corruption. Par la fusion de ces deux univers pourtant éloignés, nous assistons à la construction d'une image volontairement chargée d'un pouvoir métaphorique pour mieux orienter la lecture qui en est faite par le spectateur.

- 21 Composition se jouant de la réalité et diffusion à l'échelle européenne constituent les deux forces d'une imagerie satirique en germe au début du XVIII^e siècle. Les grands succès de l'époque sont vite détournés pour dénoncer la folie du temps, celle de la crise économique du Système de Law qui balaye la France, l'Angleterre et la Hollande en 1720. Les planches produites dans ce contexte sont, pour beaucoup, encore anonymes et de qualité variable, malgré leur format in-folio et la complexité de leur composition. Mais déjà, leur rayonnement est international, soutenu par une demande commerciale importante. Surtout, elles traduisent une ambiguïté nouvelle : à la dénonciation du commerce du papier-monnaie et des actions boursières se substitue un nouveau commerce du papier, du papier satirique cette fois-ci, qui va créer les conditions du succès d'un William Hogarth quelques années plus tard.

NOTES

1. Il y eut surtout trois bulles spéculatives, toutes systémiques et qui toutes aboutirent en faillite généralisée. La bulle anglaise, nommée South Sea Bubble, reposait sur le développement de la British South Sea Compagny. La bulle française trouvait, elle, sa source dans les difficultés rencontrées par la Compagnie du Mississipi, tandis que la bulle hollandaise dérivait des deux autres. Toutes virent leur dynamique de l'échec converger au cours de l'année 1720. Consulter Rik Frehen, William N. Goetzmann et K. Geert Rouwenhorst, « Finance in *The Great Mirror of Folly* », dans William N. Goetzmann, Catherine Labio et al. (dir.), *The Great Mirror of Folly: Finance, Culture, and the Crash of 1720*, New Haven, Yale University Press, 2013, p. 63-87, en particulier p. 68.
2. Sur l'histoire de la Banque royale et son installation à l'hôtel de Nevers, consulter Valentine Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie. La rencontre de Paris et Venise à l'aube des Lumières*, Rennes, PUR, 2017, chap. 5.
3. Paris, BnF, Mss, Clairambault 529, *Mémoire de Law concernant la banque*, f^o 430v : « La monnaie est dans l'Etat ce que le sang est dans le corps humain, sans l'un on ne scauroit vivre, sans l'autre on ne scauroit agir ; la circulation est nécessaire à l'un comme à l'autre, et le crédit figure dans le commerce comme les esprits ou la partie la plus subtile du sang. » Sur les traités de John Law, consulter Antoin E. Murphy, *John Law, Economic Theorist and Policy-Maker*, Oxford, Clarendon Press, 1997 (trad. fr : *John Law. Économiste et homme d'état*, Bruxelles, Peter Lang, 2007).
4. Marcel Giraud, *Histoire de la Louisiane française*, III : *L'époque de John Law (1717-1720)*, Paris, PUF, 1966. Notons que l'une des plus saisissantes images des colonies en Louisiane qui nous soient parvenues est un dessin à la plume et au lavis de Jean-Baptiste Michel Le Bouteux, qui devait être destiné à la gravure. Intitulé *Veü du camp de la Concession de Monseigneur Law au Nouveau Biloxy, coste de la Louisianne*, daté du 10 décembre 1720 et conservé à la Newberry Library de Chicago, il représente un camp de fortune, où les habitats de peaux et de paille sont plus répandus que les demeures en bois et où les hommes amaigris travaillent avec acharnement pour survivre dans une nature hostile qu'ils tentent de domestiquer avec quelques outils. Loin de montrer l'Eldorado, cette vue plus documentaire que métaphorique témoigne des dures conditions d'existence des premiers Européens installés sur les terres de Louisiane.
5. « *Gedrukt tot waarschouwinge voor de Nakomelingen, in't noodlottige Jaar, / voor veel Zotte en Wyze 1720.* »
6. Goetzmann, Labio et al. 2013, cité n. 1.

7. Kuniko Forrer a proposé, dès 2013, de les classer et de les comparer. Lire Kuniko Forrer, « *Her groote tafereel der dwaasheid: A Bibliographical Interpretation* », dans *ibid.*, p. 35-51.
8. Le volume qui nous sert de référence pour cet article est celui conservé à Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, TF-211-Pet Fol.
9. Il s'agit de gravures recensées dans le catalogue établi au XIX^e siècle par Frederik Muller et servant toujours de référence : Frederik Muller, *De Nederlandsche Geschiedenis in Platen. Beredeneerde Beschrijving van Nederlandsche Historieplaten*, Amsterdam, F. Muller & Co, 1863-1882, p. 123-132.
10. Par souci d'uniformisation, nous ferons concorder les planches du volume TF-211-Pet Fol. avec les numéros Muller qui renvoient à son catalogue.
11. Valentine Toutain-Quittelier, « Les portraits de John Law, entre réalité et chimère », dans Florence Magnot-Ogilvy (dir.), *Gagnons sans savoir comment. Représentations du Système de Law du XVIII^e à nos jours*, Rennes, PUR, 2017, p. 67-78.
12. Maurice de Meyer, « Le Diable d'argent. Évolution du thème du XVI^e au XIX^e siècle », *Arts et traditions populaires*, 15/3-4, juillet-décembre 1967, p. 283-290.
13. Laurence Fontaine, *Le Marché*, Paris, Gallimard (« NRF »), 2014, p. 320.
14. Cette scène de bal renforce le témoignage de Rosalba Carriera qui, lors de son séjour à Paris en 1720-1721, assista au grand bal du Nouvel An organisé par le régent. Dans son journal, en date du 30 décembre 1720, elle écrit : « *Andata al Balletto del Re, dove si vide tutta la corte in gala, e tutta la magnificenza, che immaginarsi possi.* » (« Allée au bal du Roi, où l'on peut voir toute la cour au gala et toute la magnificence que l'on puisse s'imaginer. ») Dans Bernardina Sani (dir.), *Rosalba Carriera. Lettere, diarii, frammenti*, II, Florence, L. S. Olschki, 1985, p. 773.
15. Le volume du *Grand Miroir de la Folie* consulté à la BnF contient une copie d'après Humblot. Il s'agit de la planche 11, qui comporte une lettre en hollandais et est inventoriée Muller 3551-16a.
16. Sur cette planche, consulter Valentine Toutain-Quittelier, « Le monde de la finance sous la régence d'Orléans. Une gestuelle nouvelle pour une économie nouvelle », *Histoire de l'art*, 74, 2014/1, p. 65-76.
17. Philippe Hamon, *L'Or des peintres. L'image de l'argent, du XV^e au XVII^e siècle*, Rennes, PUR, 2010.
18. Rappelons la définition de la « Fortune » par Ripa : « D'où arrive la plupart du temps ou beaucoup de bien, ou beaucoup de mal aux hommes. » Cesare Ripa, *Iconologie* (1593), trad. Jean Baudouin, Paris, Aux amateurs de livres, 1643, seconde partie, p. 62.
19. André Cardinal Destouches, *Le Carnaval et la Folie*, avec un livret d'Antoine Houdar de La Motte, comédie-ballet, 1703.
20. Sur la commedia dell'arte en France, son interdiction du temps de Louis XIV et son retour au début de la Régence, consulter François Moureau, *Présence d'Arlequin sous Louis XIV. De Gherardi à Watteau*, Paris, Klincksieck, 1992 ; *id.*, *Le Goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture, v. 1680-1750*, Paris, PUPS, 2011.
21. Un exemplaire est conservé à Londres, British Museum, BM Satires 1456.
22. Un exemplaire se trouve à la Baker Library de l'Université de Harvard (inv. 1280317), [en ligne] URL : iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/ids:1280488.
23. Yves Bruand et Michèle Hébert, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, XI, Paris, Bibliothèque nationale, 1970, p. 439-440.
24. Cette antinomie fondamentale distinguant l'histoire de l'histoire de l'art est rappelée par Roland Recht : « L'artefact change de statut lorsqu'il passe des mains de l'historien – qui le considère comme un *document* – aux mains de l'historien de l'art pour lequel il devient un *monument*. » Roland Recht, *À quoi sert l'histoire de l'art ?*, entretiens avec Claire Barbillon, Paris, Textuel, 2006, p. 57-58.
25. L'unique exemplaire connu se trouve à Édimbourg, National Library of Scotland, RB.I.203(1). Voir Forrer 2013, cité n. 7, p. 35-51. Forrer propose de reconnaître en l'assembleur des planches le graveur Gijsbert Tijssens (1693-1732), connu sous le pseudonyme « Philadelphus ».

26. La planche ne figure pas dans le volume de la BnF. Voir Muller 3612. Kuniko Forrer précise dans son article : « *Of these, the portraits of Madame Law and the King of Mississippi originated with Koninck. These may be found in the last state of the first edition, printed in one of his decorative frames (this can be done if one owns the copperplates of both pictures), and they were even listed in his decorated index as 73 and 74a (the latter contains Madame Law only).* » [« Parmi ceux-ci, les portraits de Madame Law et du roi du Mississippi sont dus à Koninck. On les retrouve dans le dernier état de la première édition, imprimés dans l'un de ses cadres décoratifs (ce qui peut être fait si l'on possède les plaques de cuivre des deux images) et ils ont même été répertoriés dans son index décoré sous les numéros 73 et 74a (ce dernier ne contient que Madame Law). »] Forrer 2013, cité n. 7, p. 51, n. 33.

27. Le double L entrelacé cultivait la confusion avec le chiffre de Louis XIV, perpétué par Louis XV. On retrouve à dessein cette ambiguïté sur la rambarde du grand escalier de l'ancienne Banque royale, dirigée par John Law de 1718 à 1720, aujourd'hui conservée (sensiblement modifiée) à la Wallace Collection de Londres. Voir Valentine Toutain-Quittelier, « John Law et le décor de la Banque royale. Un programme architectural et ornemental unique ? », dans Magnot-Ogilvy 2017, cité n. 11, p. 41-57.

28. John Law et Katherine Knowles ne se sont jamais mariés. À défaut d'être passée devant l'autel, leur union fut néanmoins concrétisée par la naissance de deux enfants, la signature conjointe de nombreux documents notariés et une vie commune parfaitement assumée.

29. Cette séparation temporaire du couple est confirmée par l'inscription insérée dans le cadre ovale : « Je suis ni épouse ni veuve. Quittée d'un époux pèlerin. Qui est, pour soi, absolu fin. »

INDEX

Index géographique : Europe, Provinces-Unies, Royaume-Uni, France, Venise, Londres, Paris, rue Quincampoix

Index chronologique : XVIIIe siècle

Mots-clés : satire, économie, portrait, politique, caricature, spéculation, finance, John Law, actionnaires

Thèmes : satire, économie, portrait, politique, caricature, spéculation, finance, John Law, actionnaires

AUTEUR

VALENTINE TOUTAIN-QUITTELIER

docteur de l'université Paris-Sorbonne

Circulations du satirique

La caricature comme pilier du premier comic du monde : *Glasgow Looking Glass* (1825)

Laurence Grove

- 1 Le *Glasgow Looking Glass*, premier comic du monde ? Un débat passionné autour de cette question s'ouvrit en 1996, lors d'un colloque qui eut lieu au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême sur « Les origines de la bande dessinée » et dont la revue *Le Collectionneur de Bandes Dessinées* nous a livré la retranscription¹. Yves Frémion, critique de bande dessinée et ancien député européen, souligna lors de l'ouverture du colloque le fait que celui-ci avait lieu pour célébrer le cent cinquantième anniversaire de la mort de Rodolphe Töpffer :

C'est bien connu, les Américains ont tout inventé : l'aviation (qui est germano-française), la fusée (qui est russo-allemande), l'homme dans l'espace (ce fut un russe [sic]), le cinéma (qui est français), le sida (qui est zairois), la science-fiction (qui est anglaise), les Jeux Olympiques (qui sont grecs), le blue-jean (qui vient de Nîmes) et les grottes de Lascaux. Quelques-uns tentent également de fêter cette année le centenaire de la BD, qui en a bientôt deux. Pour des Américains incultes ne sachant même pas où placer l'Europe sur la carte entre le Japon et la Russie, rien d'étonnant à ce qu'ils prennent pour base ce qu'ils ont choisi : l'anniversaire du *Yellow Kid* de Outcault, puisque c'est une BD américaine comme eux. Plus ennuyeux est de savoir qu'ils ont entraîné dans cette galère certains officiels belges et même Morris, ordinairement plus avisé. [...]

Il me revient l'honneur, en commençant ce colloque, d'orienter le débat clairement pour éviter qu'il ne dévie vers un résultat mitigé, et pour que cette imposture soit démasquée sans ambiguïté. En réalité, tout ce que nous pouvons fêter cette année, c'est le cent-cinquantième anniversaire de la mort de l'inventeur de la BD, Rodolphe Töpffer².

- 2 Le débat sur l'origine de la bande dessinée met généralement face à face le personnage M. Jabot, de Töpffer, et *The Yellow Kid*, de Richard F. Outcault, les dates 1833 et 1895, mais aussi un sujet d'album, d'un côté, et un personnage figurant dans un journal à grande circulation, de l'autre³.
- 3 C'est seulement relativement récemment que l'on a découvert que, en restant dans l'âge industriel – donc en excluant William Hogarth, la tapisserie de Bayeux ou la grotte

de Lascaux –, le titre de première BD revient en fait à une publication de 1825, un *comic* avec des bandes dessinées resté jusque-là dans les archives, largement inaperçu des chercheurs. Le *Glasgow Looking Glass* (fig. 1), créé et édité par Thomas Hopkirk, John Watson et surtout William Heath, fut publié à raison de dix-sept numéros paraissant tous les quinze jours entre le 11 juin 1825 et le 3 avril 1826⁴. Le journal changea de titre à partir du numéro 6 pour devenir le *Northern Looking Glass*⁵.



Fig. 1 : *Glasgow Looking Glass*, 1, 11 juin 1825, couverture.

© Glasgow University Library.

Sur les traces de William Heath

- 4 Avant d'aller plus loin, il nous convient d'explorer, tant que possible, le contexte de la création du *Glasgow Looking Glass* et de retrouver les traces de ses acteurs principaux, surtout William Heath. On pense que Heath est né vers 1795, sûrement à Londres, mais, de sa jeunesse, presque rien ne nous est parvenu. Selon Simon Houfe, il aurait fait une carrière militaire, mais aucun document ne le confirme, et il aurait parfois pris pour nom de plume Paul Pry⁶. Mais les premières estampes conservées au British Museum qui lui sont attribuées datent de 1805, ce qui entre en contradiction avec sa date de naissance supposée et nous incite à réviser l'une des deux dates, soulignant dans les deux cas nos lacunes historiques à son sujet.
- 5 Ce que nous savons de Heath, c'est que sa production était prolifique et variée. Le catalogue du British Museum recense 673 estampes, réalisées principalement entre 1810 et 1825, puis entre 1827 et 1831, neuf ans avant sa mort en 1840 ; celui du Victoria and Albert Museum propose une centaine d'estampes datant plus ou moins des mêmes dates. Il s'agit généralement d'estampes satiriques, parfois coloriées à la main, publiées à Londres, souvent par Thomas McLean, surtout après 1827. Heath se moque des mœurs

de l'époque – par exemple la mode en ville ou à la campagne, ou bien l'évolution des soupirants d'une dame dont l'âge avance – mais aussi de la politique : il s'en prend au duc de Wellington, au roi George IV et à William Pitt, que ce soit pour les aventures amoureuses du duc, pour la corpulence du roi ou pour l'émancipation des catholiques promue par la politique du Premier ministre.

- 6 Les lacunes dans les collections londonniennes, entre 1825 et 1827, correspondent donc au séjour de Heath à Glasgow. C'est John Strang, dans *Glasgow and its Clubs*⁷, récit de la vie sociale à Glasgow au début du XIX^e siècle, qui nous explique l'arrivée de Heath et les débuts du *Looking Glass* :

M. Heath est venu à Glasgow, de Londres, pour peindre un ou deux grands panoramas, et pendant son séjour il s'est amusé de temps en temps à caricaturer les principales folies du jour, comme il avait fait à Londres. À cette époque la lithographie à Glasgow était dans son berceau – la seule presse étant celle de M. Hopkirk à George Street, que l'on avait employée avec succès pour imprimer le « Northern Looking Glass⁸ ».

- 7 Le panorama en question était peut-être celui de la bataille de Waterloo, installé sur Buchanan Street, l'axe principal du centre de Glasgow, et dont le deuxième numéro du *Looking Glass* porte une illustration. Selon Strang⁹, c'est au Cheap-and-Nasty Club que Heath et Hopkirk eurent l'idée de créer le *Looking Glass*. Le Cheap-and-Nasty avait pris le relais du What-you-please Club, fondé en 1798, un club où « on ne [pouvait] qu'être frappé par l'évidence récurrente que les rendez-vous de chaque soir étaient marqués par une ironie ludique », et qui comptait Hopkirk parmi ses membres¹⁰. Une telle ambiance régnait également au Cheap-and-Nasty, où « il ne manquait pas d'esprit et d'humour parmi les cigares que l'on fumait et les crachoirs que l'on secouait¹¹ ».
- 8 Comme nous l'apprend Strang, Thomas Hopkirk était ainsi propriétaire de la seule presse lithographique de Glasgow. L'auteur nous donne ici quelques indices sur le contexte d'émergence de ce nouvel art en Écosse, mais, encore une fois, on en sait très peu. Néanmoins, sachant que la publication de *L'Art de la lithographie* d'Alois Senefelder ne date que de 1818 pour l'originale et de 1819 pour les traductions anglaise et française, on peut supposer que la ville déjà industrielle de Glasgow jouissait de la technologie de pointe par le fait d'avoir une presse en 1825, ne fût-ce qu'une seule : selon Mark Bills, même Londres n'a vu la lithographie qu'au cours des années 1820¹².
- 9 Concernant l'équipe fondatrice du *Looking Glass*, on sait donc que Heath et Hopkirk se sont rencontrés dans les clubs à boire où régnait un esprit satirique. Heath fournissait les caricatures, Hopkirk l'argent et l'usage de la presse, ce dernier étant l'héritier d'une des plus anciennes et plus respectées des familles de Glasgow – avec une fortune cependant quelque peu diminuée – mais également doué d'un « esprit très cultivé et de considérables connaissances scientifiques¹³ », surtout dans le domaine de la botanique. Le rôle de John Watson, on l'imagine, était technique : imprimer, publier et vendre les divers numéros du *Looking Glass*¹⁴. Pour l'anecdote, il est à noter que la famille Watson a continué à travailler dans ce domaine à Glasgow, se spécialisant ensuite dans l'imprimerie des boîtes en carton abritant les bouteilles de whisky ; c'est l'actuel John Watson qui, en 2016, a sponsorisé l'exposition *Comic Invention*, où la publication de son ancêtre comptait parmi les objets vedettes.

Un format déterminé par la lithographie

- 10 En feuilletant n'importe quel numéro du *Glasgow Looking Glass*, on voit tout de suite qu'il s'agissait d'une production visuelle frappante, qui misait sur l'effet de la lithographie, technologie alors nouvelle. Dès le début, dans la petite rubrique qui figure à la fin de chaque numéro, est souligné le fait que la production est issue de « John Watson, Lithographic Press ». En général, chaque numéro comprend quatre pages – la couverture, la quatrième de couverture et les deux pages intérieures – pour le prix d'un shilling ; la version colorée de luxe coûte 6 shillings¹⁵. Le contenu mélange satires locale et internationale, s'en prenant aussi bien à la politique, à la mode et aux affaires courantes du grand monde qu'à des problématiques quotidiennes. Le format est également hybride, proposant des poèmes, des présentations culturelles (mais qui, souvent, ne sont pas particulièrement signifiantes pour le moment, comme par exemple la crypte de la cathédrale de Glasgow ou l'épée de William Wallace), des histoires en images, des mises en scène animées par des bulles de dialogue, des portraits de personnalités, des illustrations de scènes de vie et ainsi de suite¹⁶.

Proposition de typologie des caricatures du *Glasgow Looking Glass*

- 11 L'élément déterminant du *Glasgow Looking Glass* est la caricature, l'image railleuse. On ne peut en fournir ici qu'un échantillon, sachant qu'il reste bien des recherches à faire pour en saisir toutes les références ludiques. Pour simplifier les choses, on peut toutefois diviser le corpus en trois catégories : la caricature de mœurs, la caricature d'individus ou d'événements spécifiques et le calembour visuel.
- 12 Un exemple notable pour la caricature de mœurs est vraisemblablement la première bande dessinée dans le premier *comic*, « History of a Coat¹⁷ » (fig. 2). Ce récit en trois épisodes raconte la vie d'un manteau, ou plutôt de ses propriétaires, et, ainsi faisant, dresse les contours de la société, du berger élevant le mouton qui fournira la laine au dandy qui achète ensuite le manteau et jusqu'aux plus démunis qui se l'approprient à la fin de son existence. Le « Voyage of a Steam Boat » (fig. 3) nous montre les passagers¹⁸ d'un bateau à vapeur reliant Glasgow à Liverpool, mais, comme disait Horace, « *caelum non animus mutant qui trans mare currunt*¹⁹ ».

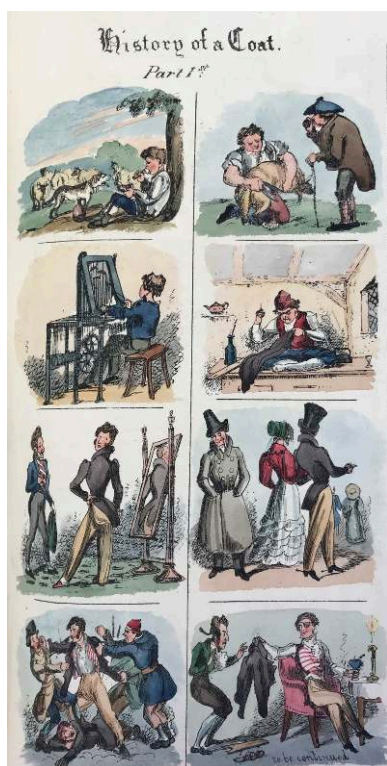


Fig. 2 : « History of a Coat », *Glasgow Looking Glass*, 4, 23 juillet 1825, p. 3.
© Glasgow University Library.



Fig. 3 : « Voyage of a Steam Boat », *Glasgow Looking Glass*, 2, 25 juin 1825, couverture.
© Glasgow University Library.

- 13 Les personnages représentent un échantillon de la société, avec ses marins, ses dandies et ses bourgeoises à grand chapeau, lors de l'embarquement, à l'intérieur du bateau,

quand le bateau fait escale à Greenock, pendant les moments de mer agitée, la nuit et finalement pour l'arrivée à Liverpool. Il s'agit d'un portrait de certains aspects éternels de la condition humaine – les différences entre couches sociales, les querelles, les beuveries, les flirts – avec certaines touches humoristiques, par exemple ceux qui vomissent les uns à côté des autres, la famille qui rate le bateau, ou la métafiction des passagers qui rient devant le *Looking Glass*.

- 14 Dans la suite de cinq vignettes « New-Year-Day Scenes » (fig. 4) est représentée la ville en fête pour la Saint-Sylvestre²⁰, dont le désordre extérieur contraste avec « My House in Town » (fig. 5), montrant la vie domestique dans une maison de ville²¹, en réalité une narration d'histoires croisées en une seule image, une idée qui sera reprise plus tard dans les pages de *L'Illustration*²².



Fig. 4 : « New-Year-Day Scenes », *Northern Looking Glass*, 14, 9 janvier 1826, p. 2-3.
© Glasgow University Library.



Fig. 5 : « My House in Town », *Northern Looking Glass*, 15, 23 janvier 1826, p. 3.

© Glasgow University Library.

- 15 Pour ce qui a trait à la vie domestique, on lit l'ennui lors d'un concert amateur dans un salon bourgeois sur les visages distraits des spectateurs, notamment par le large bâillement de celui au premier plan²³ (fig. 6). Dans ses caricatures de types plus spécifiques, le *Glasgow Looking Glass* s'attaque aux excès des banquiers anglais, les opposant à la prudence de leurs homologues écossais²⁴ (fig. 7) ; au vol de cadavres pour satisfaire aux besoins de la recherche médicale, avec deux squelettes traversant un cimetière en tenant l'étendard du « Popular Anatomy Mechanics Institution²⁵ » ; ou encore aux taux de pollution en ville suite à l'invention par James Watt de la machine à vapeur, avec une case « Present », montrant un square envahi par la fumée de l'usine, et une case « Future », où ce même square, dorénavant visible, offre fleurs et arbres fleurissants, avec des citadins souriants et un nid d'oiseaux en haut de la cheminée maintenant hors service²⁶.

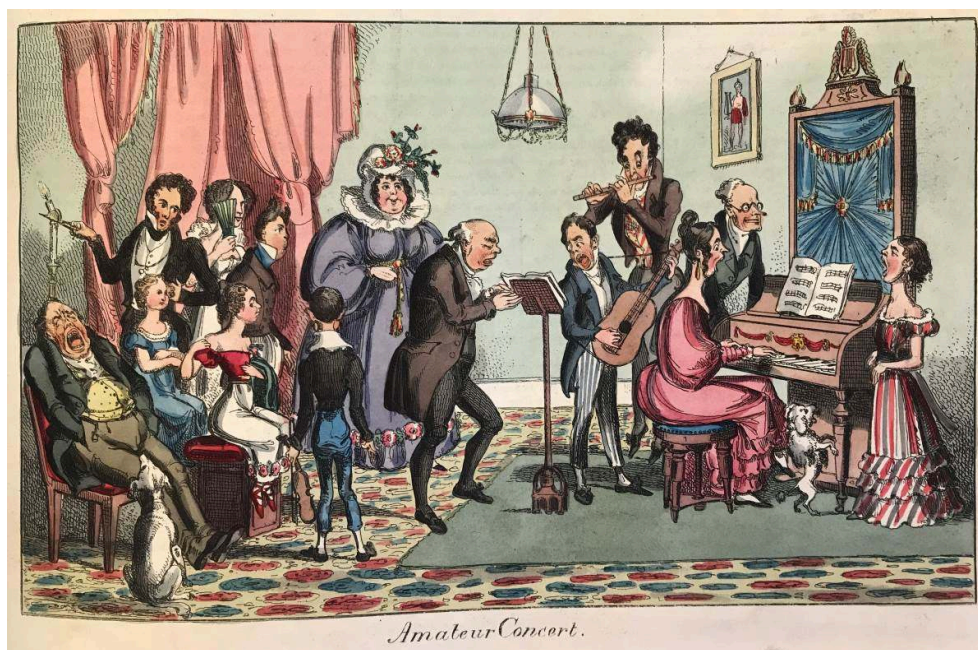


Fig. 6 : « Amateur Concert », *Northern Looking Glass*, 11, 28 novembre 1825, p. 3.

© Glasgow University Library.

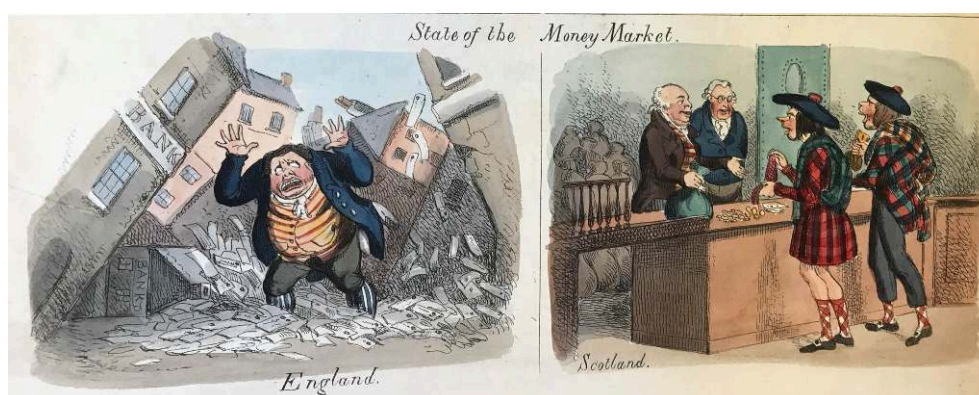


Fig. 7 : « State of the Money Market », *Northern Looking Glass*, 13, 26 décembre 1825, p. 2.

© Glasgow University Library.

- 16 En ce qui concerne les personnalités de l'époque, on se moque du comédien shakespearien Edmund Kean (1787-1833), qui, lors de sa deuxième tournée en Amérique, fut hué par un public tumultueux à cause de son libertinage réputé²⁷ (fig. 8). En couverture du premier numéro (voir fig. 1), c'était le tohu-bohu des personnages politiques mélangés au bas peuple qui était pointé du doigt. Plus tard, un article intitulé « France: The following is the manner in which the King of France passes his time at St. Cloud » montre le ridicule de la vie quotidienne de Charles X vieillissant²⁸. Le roi n'entend qu'à peine les laquais, se servant de deux cornets acoustiques, tire sur des moineaux et se fait attaquer par ses petits enfants lors de leurs jeux. Plus près de Glasgow, suite à son indécision concernant l'acceptation ou non de son affectation à l'église St John's Parish, le révérend Russel de Muthil est comparé à la girouette de son église²⁹.



Fig. 8 : « Kean in America », *Northern Looking Glass*, 13, 26 décembre 1825, couverture.

© Glasgow University Library.

- 17 Pour les calembours visuels, on peut citer « Domestic Intelligence » (fig. 9), un jeu de mots sur l'idiome utilisé au XIX^e siècle pour indiquer les activités locales et faits divers, mais pris ici dans son sens littéral pour montrer une scène domestique dépourvue d'intelligence, avec un mari désespéré, menacé par sa femme et dont les enfants se chamaillent en cassant les meubles³⁰. L'illustration intitulée « Public Library » indique « 75 Hutcheson Street », adresse qui correspond en fait au point de vente du *Looking Glass*, qui était tenu par un certain Richard Griffin, ce qui explique la présence d'un griffon derrière le comptoir³¹. Utilisant d'autres ressorts, l'illustration « Board & Lodging » annonce : « A few Ladies and Gentlemen may be accomodated with several well aired furnished rooms³² » (fig. 10) – cet hôtel « bien aéré » est en fait la prison de Duke Street³³ !

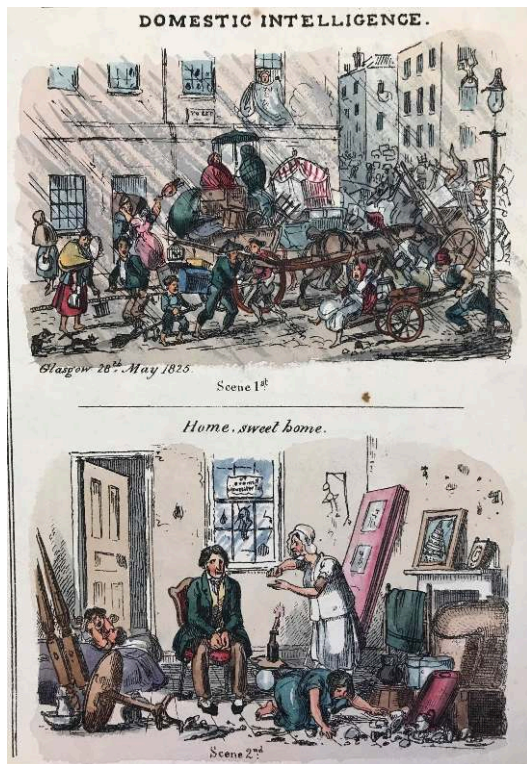


Fig. 9 : « Domestic Intelligence », *Glasgow Looking Glass*, 2, 25 juin 1825, couverture.
© Glasgow University Library.



Fig. 10 : « Board & Lodging », *Glasgow Looking Glass*, 1, 11 juin 1825, p. 3.
© Glasgow University Library.

L'effet de la caricature : des fortunes changeantes

- 18 Quel était donc l'effet, la réception de ces images railleuses ? Sachant que le *Glasgow Looking Glass* reste aujourd'hui presque entièrement inconnu³⁴ et que cette publication n'a duré que onze mois, on pourrait penser que ce fut un échec total. Mais la vérité est tout autre. Le *Looking Glass* figure en fait dans les récits de l'époque, par exemple dans *Glasgow and its Clubs* de John Strang³⁵. La liste des points de vente, fournie dans la rubrique finale de chaque numéro, est, elle aussi, éclairante. Alors que le premier numéro n'est distribué qu'à deux adresses à Glasgow – John Watson, 169, George Street et Richard Griffin, 75, Hutcheson Street –, le seizième est distribué par des vendeurs situés à Glasgow, Paisley, Greenock, Édimbourg, Londres, Cambridge et Liverpool.
- 19 Pourquoi ce journal est-il donc passé inaperçu dans l'histoire de la bande dessinée ? Il faut ici rappeler qu'avant l'âge d'Internet avec ses catalogues en ligne, ses expositions virtuelles et ses forums, les techniques de recherche étaient bien différentes : ainsi, on ne pensait pas fouiller dans les fichiers d'une université écossaise fondée au Moyen Âge pour trouver les traces du premier *comic* du monde. Ceux qui avaient consulté ces documents jusqu'ici menaient plutôt des recherches concernant l'histoire locale, sans se soucier du format innovateur de la publication de Heath.
- 20 Étant donné le succès du journal, que s'est-il passé : pourquoi le *Looking Glass* n'a-t-il connu que dix-sept numéros ? La réponse, me semble-t-il, se trouve dans l'efficacité de ses images railleuses. Certes, la personnalité difficile et les habitudes dépensières de Heath lui-même n'ont pas facilité la survie de la revue, comme le suggère le mécène Dawson Turner (1755-1858) dans une note inscrite dans son exemplaire du *Glasgow Looking Glass* :
- C'est quelqu'un d'un talent extraordinaire ; mais, malheureusement, le talent, surtout de ce genre, et « la prudente maîtrise de soi » ne vont pas toujours ensemble. Le pauvre Heath s'est donc continuellement trouvé en difficulté. C'est à cause de ses dettes qu'il fut obligé de quitter Glasgow³⁶.
- 21 L'annonce de la rubrique finale du dernier numéro (3 avril 1826) en dit le plus long sur les motifs de la fermeture de la revue :
- Le rédacteur en chef du *Northern Looking Glass* a le regret de devoir annoncer à ses amis et au public l'interruption de son journal : il se console uniquement à l'idée que ces circonstances ne manqueront pas d'ajouter au moins un attrait de plus à la singularité du journal – celui de l'esprit – car, la concision étant l'âme de l'esprit et l'ennui, ses membres et floraisons extérieures – le journal fut bref. Le rédacteur, qui présente ses remerciements les plus sincères à ceux qui ont soutenu le journal pendant sa brève existence, espère que l'on lui pardonnera la faute d'avoir par mégarde touché trop brutalement les sentiments de certains – rien ne fut plus loin de ses intentions que d'offenser³⁷.
- 22 Même si l'intention n'était pas d'offenser – mais faut-il ici croire Heath ? –, dans *Glasgow and its Clubs*, Strang nous informe que le *Northern Looking Glass*, « a pendant plusieurs mois de l'année 1825 provoqué l'ire des officiers de police et les éclats de rires des citoyens, et n'a pas qu'un peu contribué, par la satire acérée de ses illustrations et par sa typographie littéraire, à enrayer des saletés sans pitié³⁸ ».
- 23 En attendant des recherches plus approfondies sur le contenu de chaque numéro, il est difficile de savoir exactement ce qui a tenu les citoyens pliés de rire et quelles étaient les « saletés » visées. Une note manuscrite sur un des exemplaires du livre de Strang conservé à la Glasgow University Library mentionne un certain M. Hardie,

« anciennement surintendant des rues », et ajoute qu'« étant un fervent Tory, il était méprisé par la populace³⁹ ». Une caricature intitulée « Police Intelligence: Dismissal of M. Hardie⁴⁰ » représente le départ de Hardie fêté par le peuple. Peut-on imaginer un licenciement injuste ciblé par la satire de Heath ? Force est de constater, pour le moment, que, comme souvent avec les images railleuses, le passage du temps nous a éloignés des subtilités de l'humour alors répandu. Mais une chose est certaine : comme tout journal satirique qui se respecte, le *Glasgow Looking Glass* a touché des cordes sensibles !

Quel héritage laisse le *Glasgow Looking Glass* ?

- 24 Heath a quitté Glasgow pour Londres, où, à partir de 1830, il a continué sa publication sous le titre *The Looking Glass*⁴¹ (fig. 11), avant de contribuer à *McLean's Monthly*, avec Thomas McLean, éditeur également de ce nouveau *Looking Glass*, basé au 26, Haymarket. Ces deux publications londonniennes ont suivi le style, le format et le ton de celle de Glasgow, et, me semble-t-il, ont inspiré, en 1841, *Punch*. Précisons néanmoins que *The London Charivari*, pour citer son sous-titre, aurait pu également s'inspirer d'un autre journal, même si moins illustré, *The Glasgow Punch*⁴² (fig. 12), créé en 1832, avec comme personnage principal Pulcinella, connu depuis dans le monde anglophone sous le nom de M. Punch.

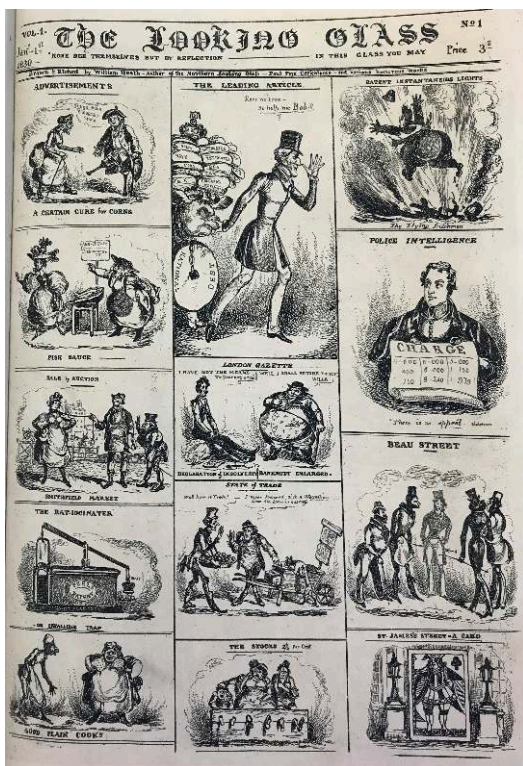


Fig. 11 : *The Looking Glass*, 1, 1^{er} janvier 1830, couverture.

© Glasgow University Library.

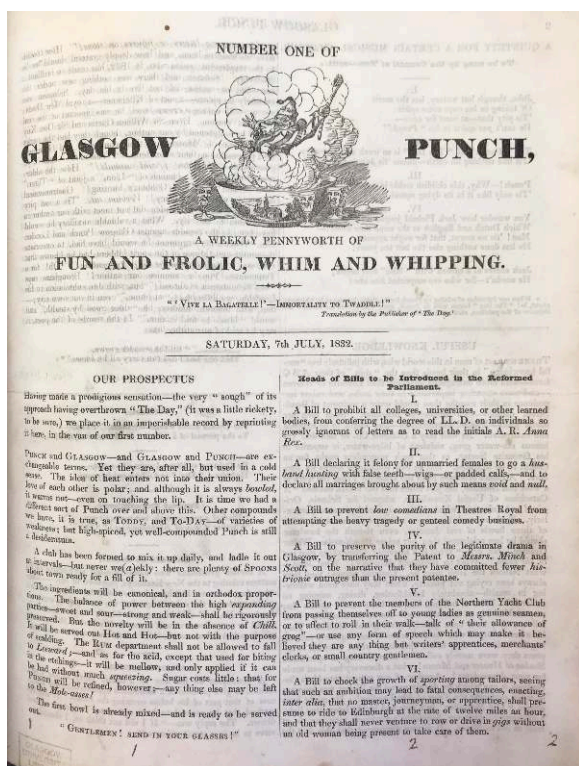


Fig. 12 : *Glasgow Punch*, 1, 7 juillet 1832, couverture.

© Glasgow University Library.

- 25 Concernant les publications glaswégiennes qui ont suivi le *Looking Glass*, il est difficile d'en avoir une vue systématique et complète, mais la collection Murray de la Glasgow University Library, où figurent certains exemplaires du *Looking Glass*, peut nous livrer quelques indices. Léguée par David Murray (1842-1928), avocat et antiquaire de Glasgow, la collection comprend vingt-trois mille pièces, portant pour la plupart sur l'histoire locale⁴³. Dans le volume Mu60-a.25 – pour n'en citer qu'un seul –, dont les dernières pièces sont des réimpressions du *Looking Glass* (voir plus bas), on trouve toute une gamme de journaux illustrés du XIX^e siècle : *The Penny Magazine*, de 1835, visiblement une version écossaise de la publication londonienne, avec des gravures représentant la ville de Glasgow ; *The Eclipse*, de 1868, remarquable pour ses caricatures ; *The Hoolet*, revue satirique illustrée datant également de 1868 ; et *The Hawk*, dans le même style et de la même année.
- 26 Ces titres sont à comparer avec ceux cités par Mark Bills pour la ville de Londres, en commençant avec la version anglaise du *Looking Glass*, mais aussi, par exemple, *Every Bodys Album and Caricature Magazine* (1834), *Figaro in London* (1831) et *The Devil in London* (1832)⁴⁴. En France, on pourrait y ajouter *La Silhouette* (1829), *La Caricature* (1830), *Le Charivari* (1832) et bien d'autres⁴⁵. Il s'agit, on le sait, d'un essor à l'échelle européenne, voire mondiale, de publications illustrées dans un contexte de nouvelles technologies de l'image et de l'imprimerie. Cependant, pour une ville dont la taille était bien éloignée de celles de Paris ou de Londres, Glasgow semble avoir eu une production proportionnellement très élevée et annonciatrice. Cette production, comme pour le *Looking Glass*, est d'ailleurs souvent fondée sur des images railleuses plutôt que sur des images informatives ou purement illustratives. Pourquoi ? On peut imaginer que le

mélange de technologies industrielles et de *drinking clubs* populaires fut propice à cette innovation.

- 27 Une dernière remarque : même si la première version du *Looking Glass* a cessé d'exister en 1826, ceci n'a pas empêché la survie, ailleurs, des images railleuses de Heath. Le « Vacuum Tube », transportant des passagers d'Édimbourg à Londres en environ cinq heures, présenté en couverture du numéro 9, renaît ainsi dans *March of Intellect*, une fantaisie sur les nouvelles inventions publiée par McLean en 1829. De même, la page sur les « Evening Fashions and New Quadrilles » du numéro 11⁴⁶ fut plus tard reprise en sections, par exemple avec *Quadrilles Plate 4: La Finale*, publiée à nouveau par McLean en 1829. Ce ne sont là que deux exemples, qui nous permettent de penser qu'il en existe bien d'autres.
- 28 Lors de la réimpression en facsimilé du *Glasgow Looking Glass* en 1906, il fut sous-titré *The Scotch Punch of 80 Years Ago*⁴⁷, en clin d'œil peut-être à son influence sur l'histoire de la caricature anglaise. Peut-on donc ainsi en déduire que le *Looking Glass* était en fait resté dans une certaine mémoire populaire ? Néanmoins, la note préliminaire le qualifie de « relique du temps passé, peu connue par la génération actuelle⁴⁸ ». Comment donc expliquer cet oubli ?
- 29 Pour le moment, on ne peut qu'avancer des hypothèses. Même si la lithographie était une technologie de pointe des années 1820, elle a rapidement été dépassée par la photographie, domaine où l'Écosse ouvrit là aussi la voie, surtout avec les productions de David Octavius Hill et Robert Adamson (actifs aux alentours des années 1840) et de Thomas Annan (vers 1860). D'autre part, on ne peut que constater la nature évocatrice de la notion de « *looking glass* », un miroir où la société regarde ses propres folies, une tradition continuée par Lewis Carroll et illustrée par les caricatures de Sir John Tenniel⁴⁹. Ce sont des pistes qui restent à explorer, ainsi que la possibilité d'une édition critique et commentée des dix-sept numéros du *Looking Glass*. Mais avant ceci, revenons à la question du premier *comic* du monde posée au début de cette étude : si l'histoire de l'image railleuse à partir de *Punch* est bien connue⁵⁰, il semble, en regardant dans le *Looking Glass*, que cette histoire est en fait à réécrire.

NOTES

1. Thierry Groensteen (dir.), *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, 79, hors-série : *Les origines de la bande dessinée*, printemps 1996.

2. Yves Frémion, « Inventions, inventeurs et inventards. Un Inventaire, une aventure », dans *ibid.*, p. 6.

3. Pour un survol de la question et une bibliographie sur le débat autour de la première bande dessinée au monde, voir Laurence Grove et Peter Black, *Comic Invention*, Glasgow, BHP Comics, 2016. Il s'agit de la publication sous forme de collection en boîte qui a accompagné l'exposition *Comic Invention* (Glasgow, Hunterian Art Gallery, 18 mars – 17 juillet 2016), dont l'un des objets vedettes était le premier numéro du *Glasgow Looking Glass*.

4. À la fin de cette série, deux numéros supplémentaires ont essayé de faire revivre le *Looking Glass*. Toujours sous le titre *Northern Looking Glass*, la nouvelle série, désormais mensuelle (1/1, 1^{er} mai 1826 ; 1/2, juin 1826), fut publiée par Richard Griffin, Hutcheson Street, Glasgow.
5. Il existe très peu de travaux sur le *Looking Glass*, publication également à peine mentionnée dans les dictionnaires de la bande dessinée. À part *Comic Invention*, de 2016, les seuls articles à ma connaissance sont les suivants : John McShane, « Through a Glass Darkly: The Revisionist History of Comics », *The Draught*, 23, 2007, p. 62-70 ; Julie Gardham, « Glasgow/Northern Looking Glass », *Glasgow University Library Special Collections Department: Book of the Month*, juin 2005, [en ligne] URL : special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/june2005.html. Les exemplaires du *Looking Glass* consultés pour la rédaction de cet article sont conservés dans les bibliothèques suivantes : Glasgow, Glasgow University Library (Bh14-x.8 et Bh14-x.10) ; Glasgow, Mitchell Library (63106299) ; Édimbourg, National Library of Scotland (R274b).
6. Simon Houfe, *The Dictionary of 19th-Century British Book Illustrators and Caricaturists* (1978), Woodbridge, The Antique Collectors' Club, 1996, p. 173.
7. John Strang, *Glasgow and its Clubs: Or Glimpses of the Condition, Manners, Characters, and Oddities of the City, During the Past and Present Centuries*, Londres/Glasgow, Richard Griffin, 1856. L'exemplaire consulté est GUL Mu23-b.1, qui comprend de nombreuses annotations manuscrites du XIX^e siècle.
8. « M. Heath came to Glasgow, from London, to paint two or three large panoramas, and while here amused himself occasionally in caricaturing the leading follies of the day, as he had previously done in the Metropolis. At that period, lithography was in its infancy in Glasgow—the only press being that belonging to M. Hopkirk in George-street, and which was successfully employed in printing the “Northern Looking-Glass”. » *Ibid.*, p. 339.
9. *Ibid.*, surtout p. 324-339.
10. « [...] one cannot but be struck with the ever recurring evidence that a playful irony was the characteristic of their nightly meetings [...] », *ibid.*, p. 333.
11. « [...] there was no lack of wit and humour amid the puffing of cigars and the rattling of spittoons [...] », *ibid.*, p. 338.
12. Mark Bills, *The Art of Satire: London in Caricature*, Londres, Philip Wilson, 2006, p. 144.
13. « [...] a highly cultivated mind and considerable scientific acquirements [...] », Strang 1856, cité n. 7, p. 339.
14. La mention « Printed, Published and Sold by John Watson » apparaît dès le premier numéro du *Looking Glass*.
15. À l'exception des deux premiers numéros, qui ne comprennent que trois pages, la quatrième de couverture restant blanche.
16. Pour une idée du format, consulter Grove et Black 2016, cité n. 3 : cet ouvrage comprend un facsimilé du premier numéro du *Looking Glass*. La couverture de ce premier numéro (voir fig. 1) donne également une indication du mélange de contenus visuels et textuels.
17. 4, 23 juillet 1825, p. 3 ; 5, 6 août 1825, p. 2 ; 6, 18 août 1825, p. 3.
18. 2, 25 juin 1825, p. 1 ; 3, 9 juillet 1825, p. 1 ; 4, 23 juillet 1825, p. 1 ; 5, 6 août 1825, p. 2 ; 6, 18 août 1825, p. 2 ; 7, 3 septembre 1825, p. 2.
19. Horace, *Épîtres*, 1, 11, 27 : « ceux qui traversent les mers changent de ciel mais pas d'âme ».
20. 14, 9 janvier 1826, p. 2-4 [51-53]. Les chiffres entre crochets concernent la pagination globale qui figure à partir du numéro 8.
21. 15, 23 janvier 1826, p. 3 [56].
22. *L'illustration*, 4/98, 11 janvier 1845, p. 293.
23. 11, 28 novembre 1825, p. 3 [40].
24. 13, 26 décembre 1825, p. 2 [47].
25. 6, 18 août 1825, p. 3.
26. 8, 17 septembre 1825, p. 3 [28].
27. 13, 26 décembre 1825, p. 1 [46].

28. 6, 18 août 1825, p. 1.
29. 16, 20 février 1826, p. 3 [60]. Le récit des tergiversations du révérend Russel se trouve à la page suivante.
30. 2, 25 juin 1825, p. 1.
31. *Ibid.*, p. 3.
32. « Quelques Dames et Messieurs pourront être hébergés dans plusieurs chambres meublées et bien aérées. »
33. 1, 11 juin 1825, p. 3.
34. Dans les dictionnaires classiques de la bande dessinée (voir, par exemple, Patrick Gaumer et Claude Moliterni, *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Paris, Larousse, 1994), aucune référence n'est faite au *Looking Glass*. Cependant les choses commencent à changer : la publication de Heath a figuré dans les expositions *Comics Unmasked* (Londres, British Library, 2014) et *The Story of British Comics So Far* (Woking, The Lightbox, 2016), et surtout dans *Comic Invention* (Glasgow, Hunterian Art Gallery, 2016). Suite à l'exposition de Glasgow, quelques spots télévisuels et articles de presse, surtout en Écosse, ont parlé du *Looking Glass* en tant que « world's first comic ».
35. Strang 1856, cité n. 7.
36. « [Heath] is a person of extraordinary talents; but, unfortunately, talents, especially of that kind, and "prudent, cautious self-control" do not always go together. Hence poor Heath has continually been in difficulties. It was on account of debt that he was obliged to quit Glasgow. » Dawson Turner, note manuscrite dans l'exemplaire du *Glasgow Looking Glass* conservé à la Mitchell Library, Glasgow (Mitchell 63106299). La Mitchell Library, fondée en 1877, est l'une des plus grandes bibliothèques publiques d'Europe. Le fonds en question est largement dédié à l'histoire locale.
37. « *The Editor of the Northern Looking Glass regrets the necessity of announcing to his Friends and the Public, the discontinuance of his paper: and can only console himself that this circumstance cannot fail of adding to its novelty, at least one other attraction—that of wit:—For, since brevity is the soul of wit, and tediousness the limbs and outward flourishes—it has been brief. Whilst his warmest thanks are due for the kind patronage he has received, during its short career, he trusts he will be forgiven, if in any instance whatever he may have accidentally touched too roughly individual feeling—nothing was farther from his intention than to offend.* »
38. « [...] for many months during the year 1825, kept the members of the Police Board in hot water and the citizens in roars of laughter, and contributed not a little by the cutting ridicule of its pictorial illustrations and its literary typography, to arrest the force of the pitiless muck [...] » Strang 1856, cité n. 7, p. 339.
39. « *Being a keen Tory, he was unpopular with the "unwashed."* » GUL Mu23-b.1, p. 339.
40. 4, 23 juillet 1825, p. 3.
41. Les exemplaires consultés sont conservés à la Glasgow University Library (GUL Bh14-x.8. GUL Bh14-x.10) et à la National Library of Scotland (Dur.2515-2517).
42. *Glasgow Punch: A Weekly Pennyworth of Fun and Frolic, Whim and Whipping* [Glasgow], 1832. L'exemplaire consulté est conservé à la Glasgow University Library (Mu24-b.21).
43. Pour une introduction à la collection de David Murray, voir « Murray Collection », *University of Glasgow*, s. d., [en ligne] URL : www.gla.ac.uk/services/specialcollections/collectionsa-z/murraycollection. Une autre collection d'histoire locale, où on trouve également des exemplaires du *Looking Glass*, est celle de Robert Wylie ; voir « Wylie Collection », *University of Glasgow*, s. d., [en ligne] URL : www.gla.ac.uk/services/specialcollections/collectionsa-z/wyliecollection.
44. Bills 2006, cité n. 12, p. 144-146.
45. Sur les illustrés en France du XIX^e siècle dans le contexte de l'histoire de la bande dessinée, voir Laurence Grove, *Comics in French: The European Bande Dessinée in Context*, Oxford, Bergahn, 2013, surtout p. 103-108.
46. 11, 28 novembre 1825, p. 2.
47. *Glasgow Looking Glass Afterwards Called Northern Looking Glass: The Scotch Punch of 80 Years Ago*, Glasgow, David Bryce and Sons, 1906. L'exemplaire consulté est le GUL Bh26-x.6.

48. « [...] *relic of olden times, little known to the present generation* [...] »

49. De nos jours, ce rôle est par exemple joué par « le miroir de la vérité » contemplé par Superman dans *All Star Superman*, de Grant Morrison et Frank Quitely.

50. Voir, par exemple, Brian Maidment, *Comedy, Caricature, and the Social Order, 1820-50*, Manchester, Manchester University Press, 2013.

INDEX

Thèmes : caricature, satire, bande dessinée, journal, presse, Glasgow Looking Glass

Mots-clés : caricature, satire, bande dessinée, journal, presse, Glasgow Looking Glass

Index chronologique : XIXe siècle

Index géographique : Glasgow, Ecosse, Royaume-Uni

AUTEUR

LAURENCE GROVE

University of Glasgow

Joseph Légaré et la satire graphique à Québec vers 1850

Une lecture comparée de la *Ménagerie annexioniste* et du *Journal de Québec*

Suzanne Simoneau

- ¹ Il existe peu d'exemples de satires visuelles produites au Bas-Canada dans la première moitié du XIX^e siècle qui nous soient parvenus. En 1987, le musée national des Beaux-Arts du Québec¹ fit l'acquisition d'une gravure sur bois datée d'environ 1850 et intitulée *Ménagerie annexioniste* (fig. 1). Différents auteurs l'attribuent à William Augustus Leggo, Jr. (1830-1915), graveur, lithographe et éditeur, qui illustra le *Journal de Québec*². Il s'agit d'un des rares exemples de caricature politique avec phylactères produits au Canada-Est³ au milieu du XIX^e siècle.



Fig. 1 : William Augustus Leggo [attrib.], *Ménagerie annexioniste*, vers 1850, encre sur papier, gravure sur bois, 43 × 60,4 cm, don du D^r W. D. Lighthall, Québec, musée McCord, inv. M5960.

© Musée McCord, collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/M5960.

- 2 Le sujet de cette gravure se réfère à la campagne électorale qui eut lieu dans la cité et le district de Québec en janvier 1850. Deux partis s’y affrontèrent : d’un côté, les annexionnistes, partisans de la fusion du Québec avec les États-Unis, dont le candidat était Joseph Légaré (1795-1855), peintre, collectionneur et citoyen très engagé dans sa communauté⁴. De l’autre, les réformistes, qui présentaient le député sortant, Jean Chabot (1806-1860), avocat et juge. Tout au long de cette campagne, les annexionnistes furent en butte aux attaques virulentes de Joseph-Édouard Cauchon (1816-1885), député réformiste de Montmorency, éminence grise de ce parti dans la région de Québec et, à ce titre, responsable du patronage. Surtout, cet homme était le rédacteur en chef du *Journal de Québec*, qu’il avait cofondé en 1842 avec son beau-frère Augustin Côté (1818-1904). Ce journal appuyait inconditionnellement les politiques réformistes. Ceux qui osaient soutenir l’annexion aux États-Unis y étaient féroce­ment attaqués, Cauchon se faisant un devoir de les détruire aux yeux de l’opinion publique. De leur côté, les annexionnistes étaient appuyés par les journaux *L’Avenir* et *Le Moniteur canadien*⁵.
- 3 Principal personnage attaqué dans la *Ménagerie annexioniste*, le peintre autodidacte Joseph Légaré fut actif entre 1820 et 1855, une période que l’historien de l’art Mario Béland qualifie d’époque « se caractérisant par l’affirmation et par l’épanouissement de la peinture qui connaît alors une sorte de maturité ou d’apogée⁶ ». Légaré commença sa carrière en restaurant et en peignant des copies de tableaux religieux faisant partie du fonds Desjardins⁷. Puis sa production se diversifia rapidement : outre des sujets religieux, il peignit des paysages, des scènes d’histoire et de genre, des natures mortes, des allégories et des événements contemporains. Pour compenser son manque d’éducation artistique, il acheta et collectionna très tôt tableaux et gravures qui lui servirent de réservoirs de motifs pour la composition de ses œuvres⁸. Cette superposition de sources picturales diverses crée une ambiguïté de sens au sein de ses œuvres qui se montrent ainsi quelquefois assez sarcastiques à l’égard du système

politique en place⁹. Légaré fut également un citoyen politiquement et socialement très engagé. Partisan inconditionnel de Louis-Joseph Papineau (1786-1871), le chef du Parti patriote, il l'appuya dans ses projets politiques. L'artiste ouvrit également trois galeries successives pour donner accès à l'art au plus grand nombre possible de ses concitoyens. Après son décès, sa veuve poursuivit l'entreprise de son époux et laissa accessible la galerie de peintures que l'artiste avait ouverte à même son domicile. En 1874, cette collection fut achetée par le Séminaire de Québec et devint le noyau d'une première pinacothèque. Aujourd'hui, les œuvres de Joseph Légaré se retrouvent dans les grandes collections muséales du Canada, dont le musée des Beaux-Arts de Montréal, le musée national des Beaux-Arts du Québec (Québec), le musée des Beaux-Arts du Canada (Ottawa) et l'Art Gallery of Ontario.

Le reflet d'une situation de crise au Bas-Canada

- 4 Au Bas-Canada, la période entre 1830 et 1850 est marquée par des crises successives¹⁰. Le Parti patriote, dirigé par Papineau, essaie d'abord d'obtenir plus de responsabilités à la Chambre d'assemblée pour les députés élus face au Parti bureaucrate, allié au gouverneur britannique. En 1834, les patriotes envoient à Londres les 92 Résolutions, un résumé de leurs principales revendications. Ils reçoivent en réponse, en février 1837, les 10 Résolutions Russell, qui les rejettent catégoriquement. La situation s'envenime et atteint alors un point de non-retour, donnant lieu aux Rébellions de 1837 et 1838, qui échouent face à une répression impitoyable. Le Parlement de Londres suspend alors la Constitution de 1791 et envoie Lord Durham évaluer la situation dans le Haut et le Bas-Canada. En février 1839, Durham dépose devant les Communes, à Londres, un rapport jugeant très durement les Bas-Canadiens, qu'il qualifie de « peuple sans histoire et sans littérature¹¹ ». Suite à ce rapport, le gouvernement de Londres sanctionne l'Acte d'Union du Bas et du Haut-Canada en 1841. Les principaux chefs politiques étant exilés ou emprisonnés, Louis-Hippolyte LaFontaine (1807-1864) prend leur relève et s'emploie à amender l'Union en s'alliant avec les réformistes du Haut-Canada, menés par Robert Baldwin (1804-1856). Ensemble, ils obtiennent la double majorité nécessaire pour obtenir le gouvernement responsable et corriger les effets les plus détestables de l'Union pour les citoyens du Bas-Canada¹². Cela ne plaît pas au parti opposé – en avril 1849, une émeute des Torys (conservateurs) cause l'incendie du Parlement à Montréal. De retour d'exil, Papineau réintègre la Chambre afin de demander le rappel de l'Union. Il est débouté par les élus du Parti réformiste. De leur côté, les jeunes libéraux de l'Institut canadien de Montréal réclament l'annexion du Bas-Canada aux États-Unis. L'Église catholique les fustige, les qualifiant dans ses journaux de « socialistes¹³ ». Depuis les Rébellions, l'Église a consolidé son pouvoir au sein de la population et des institutions, s'accaparant les domaines de l'éducation et du soin aux malades et aux indigents. Elle se tourne de plus en plus vers l'ultramontanisme et privilégie en politique un nationalisme conservateur.
- 5 Se trouvent donc ici réunis tous les ingrédients d'une situation de crise, où chaque élection est l'objet d'une chaude lutte accompagnée de polémiques. Si la satire prolifère en période de crises, il y a donc lieu de réfléchir sur la société coloniale du Canada, puisqu'une tradition d'écrits satiriques y est solidement implantée, notamment depuis l'avènement du premier imprimé, à la fin des années 1770¹⁴ : *La Gazette littéraire pour la ville et le district de Montréal*, fondée par les turbulents Fleury Mesplet (1734-1794) et

Valentin Jautard (1738-1787). Des polémiques mêlant ironie et prose mordante caractérisent aussi *Quebec Mercury*, *Le Courrier de Québec* ou encore *Le Canadien*¹⁵. Suite à la polémique entourant les 92 Résolutions, *La Gazette de Québec* et *Le Canadien* se moquent tour à tour des partisans des deux camps dans le cycle des « Comédies du Statu quo ». Enfin, à la veille des Rébellions, l'émigré suisse Napoléon Aubin (1812-1890) publie à Québec un journal entièrement consacré à la satire, l'ironie et le comique : *Le Fantasque*. À ces imprimés s'ajoute la tradition comique qui se déploie à travers les charivaris et autres pratiques carnavalesques populaires. Il ne faut donc pas s'étonner que, durant la campagne électorale de janvier 1850, le *Journal de Québec*¹⁶ ne recule devant aucun sarcasme pour ridiculiser le peintre Joseph Légaré : la *Ménagerie annexioniste* représente la quintessence imagée de ces attaques.

- 6 Dans un premier temps, l'analyse de la *Ménagerie annexioniste* en lien avec ces articles permettra de dégager la porosité des frontières entre l'écrit et l'image satirique. Ensuite, l'examen de la méthode de composition de Légaré, qui bricole ses tableaux à partir de sources hétéroclites, nous permettra de saisir le mécanisme de son recours à l'ironie. Nous terminerons par l'étude d'un exemple de circulation et de réemploi d'images satiriques en provenance de la France. À travers cette analyse, nous verrons comment la satire, aussi bien visuelle que littéraire, témoigne d'un comportement social déjà largement implanté dans la culture du Bas-Canada. Cette attitude se manifeste particulièrement en période de crise et de polémique et se trouve consolidée par l'héritage visuel importé des mères patries.

La *Ménagerie annexioniste* à la lumière du *Journal de Québec*

Joseph Légaré en peintre aveugle

- 7 Dans la scène centrale de la *Ménagerie annexioniste*, Joseph Légaré est représenté habillé de son manteau d'artiste et coiffé d'un bonnet d'âne. Les yeux vides, signe de la cécité, il tient de la main gauche ses pinceaux et, de la droite, les laisses de deux petits chiens à tête humaine qui le guident. Cette représentation de Légaré s'inscrit dans une tradition déjà ancienne, si l'on pense à l'œuvre de Pieter Bruegel l'Ancien (1525-1569), *La Parabole de l'aveugle menant des aveugles*¹⁷. Elle s'appuie sur l'Évangile selon saint Matthieu qui déclare, à propos des pharisiens : « Laissez-les ! Ce sont des aveugles qui guident des aveugles ; si un aveugle guide un aveugle, tous les deux tomberont dans un trou¹⁸. » Légaré a déjà le pied droit au-dessus du gouffre qui s'ouvre devant lui et sous lequel est inscrit le mot « précipice », réitérant et amplifiant la menace par redondance.
- 8 Le bonnet d'âne, attribut des ignorants ou des bouffons depuis le Moyen Âge, sert à stigmatiser Légaré pour son manque d'instruction et d'apprentissage artistique européen¹⁹. On pourrait également considérer cette représentation de Légaré comme une parodie de l'archétype des autoportraits de peintre, blouse d'artiste et pinceaux à la main. Dans le phylactère qui surplombe l'artiste, on peut lire :

Messieurs, je n'y vois goutte mais je sui...T... annexioniste, et il faut bien que je marche tout le monde me veut ! Je qu'opine que les ouvriers auront toujours dix chelins par jour si j'suis élu, au lieu de deux comme à c'e heure. C'qui m'console, c'est qu'ils disent que c'télection ici ne m'coûtera rien. Mais je crains de tomber dans le précipice, parce qu'un dogue de la Suisse est un mauvais guide dans une

route ÉTRANGÈRE ! J'suis ben sûr de ne jamais entrer dans les travaux publics, quand même il m'en coûterait encore une centaine de mes chefs-d'œuvre !

- 9 Le principal sujet de moquerie, la mauvaise liaison, le « T » entre les mots « sui » et « annexioniste », avait été rapporté dans le *Journal de Québec* du 19 janvier 1850²⁰. Pendant une assemblée réunissant ses partisans, Joseph Légaré aurait terminé son discours par des mots qui lui furent soufflés à l'oreille par Auguste Soulard (1819-1852). C'est là qu'il aurait prononcé cette liaison grammaticale malheureuse, qui fut montée en épingle dans le *Journal de Québec* afin de démontrer son ignorance des règles de base de la langue française, à une époque où l'éloquence était une qualité hautement appréciée dans la société canadienne²¹.
- 10 La mention du « dogue de la Suisse » réfère à l'un de ses partisans politiques, Napoléon Aubin, né à Chêne-Bougeries, près de Genève, et installé au Bas-Canada après un bref séjour aux États-Unis vers 1835. Ce génial touche-à-tout y publia notamment le journal satirique *Le Fantasque* (1837-1848). Tout au long de cette campagne, le *Journal de Québec* publia des commentaires xénophobes au sujet d'Aubin. On peut ainsi lire : « écoute la voix qui vient, menaçante, des montagnes de l'Helvétie, qui s'élève fangeuse de radicalisme et d'impiété des eaux du lac de Genève²² » ou encore : « Ce trouble et cette agitation sont dus à un individu, étranger au pays, qui se soucie peu ou point du tout de l'avancement du pays, qui n'a aucun intérêt quelconque dans le pays, et qui sème la désunion entre les Canadiens²³ [...] » L'allusion aux travaux publics concerne l'adversaire de Légaré, le député sortant Jean Chabot, qui venait alors d'être nommé Commissaire aux Travaux publics, ce qui justifiait la tenue de l'élection partielle dans le comté de Québec, la loi de l'époque stipulant qu'un membre du Parlement acceptant une telle nomination avait le devoir de se représenter devant son électorat. Les réformistes, qui détenaient alors la majorité à la Chambre du Canada-Uni et venaient d'obtenir la responsabilité ministérielle longtemps réclamée au gouvernement britannique, s'empressèrent de nommer des Canadiens français dans la haute fonction publique, jusqu'alors occupée en majorité par des personnes favorables au parti du gouverneur britannique. De leur côté, les annexionnistes leur reprochaient ces nominations partisans et accusaient les bénéficiaires de ces places d'être « vendus », « à vendre », voire « ventrus »²⁴. Quant à Légaré, le *Journal de Québec* ne le jugeait pas compétent pour un tel poste. D'ailleurs, il ne le considérait pas non plus comme un artiste digne de ce nom, comme on peut le lire dans ses colonnes : « Ils s'apercevraient que nous ne sommes plus aux siècles où il suffisait d'ébaucher grossièrement un morceau de bois ou de barbouiller une huile pour les présenter et les faire accepter aux adorateurs des peuples. Ces temps sont passés sans retour²⁵. »
- 11 C'est donc dénigrer à la fois le peintre et l'homme politique que de le représenter en aveugle guidé par des chiens. Dans le *Journal de Québec*, on peut ainsi lire : « Il faut donc ou que M. Légaré soit profondément aveugle, ou que, pour le seul plaisir de faire de l'agitation, on le conduise dans un abîme d'humiliation sans lui dire ce qui se passe autour de lui²⁶. » D'ailleurs, ses adversaires considéraient Légaré comme un homme sans convictions profondes :
- M. Joseph Légaré est encore le candidat de l'opposition. L'année dernière, il se présentait comme l'homme de M. Papineau ; cette année, il se présente comme l'homme de l'annexion [...] et ils [les annexionnistes] s'en servent, comme de raison, aussi souvent qu'ils en ont besoin pour tous les usages possibles²⁷ [...]
- 12 Quant à la figure du chien, c'est un animal que le rédacteur du *Journal de Québec* utilise à d'autres reprises pour qualifier ses opposants : « En général, ce prétendu socialiste n'est

rien du tout, qu'un fainéant et un ambitieux. Il aboie comme le chien, parce qu'il n'a rien dans la gueule. Jetez-lui un morceau de pain et il se taira²⁸. »

- 13 L'un des chiens à tête humaine, une patte appuyée sur une brique de 500 livres, déclare dans une bulle : « Mes idées se troublent ! Je ne sens que trop qu'il y a sympathie entre la tête et l'estomac. » Ces paroles nous permettent de reconnaître Napoléon Aubin, qui avait utilisé les mêmes mots dans un discours, rapporté dans le *Journal de Québec* :

[...] il y a une vérité que personne n'a jamais essayé de contester ; c'est qu'il y a sympathie parfaite entre la tête et l'estomac, et que quand l'estomac est vide et faible, le cerveau est vide et faible aussi. Or ces messieurs qui nous combattent ont l'estomac vide, voilà pourquoi ils raisonnent si mal. Quelque mal intentionné présent se dit : « Ah ! C'est donc pour cela que vous raisonnez si mal²⁹. »

- 14 Le chien qui le suit lui renifle les fesses et s'exclame : « Oh ! msieu, qu'ça sent bon, msieu, la république msieu ! » Il s'agirait, selon les rédacteurs du *Journal de Québec*, de Paul Fréchette (dates inconnues), lié selon eux à Aubin car, tout comme ce dernier, il avait longtemps vécu à l'étranger :

Ceux qui paraissent être les chefs les plus éminents et les plus influents du parti, ceux enfin qui dirigent dans Québec le mouvement de l'opposition et de l'annexion tout ensemble, sont MM. N. Aubin, Paul Fréchette et Thomas Lee. Les deux premiers ont vécu assez longtemps aux États-Unis, et sont venus ou revenus chercher l'existence parmi nous. Voilà pourquoi, sans doute, ils prêchent l'annexion³⁰ !

- 15 Derrière le peintre, un personnage a la main droite appuyée sur son dos, comme s'il voulait le pousser dans le précipice. Il déclare : « Quand on est dans l'abîme, le mieux à faire en guise de consolation, c'est d'y précipiter autrui ! *Go it damn you!* » Il fut beaucoup reproché aux partisans de l'annexion de s'être alliés à des Torys, opposants des Canadiens français au moment des Rébellions et de l'Union. Les Torys furent également impliqués dans l'incendie du Parlement du Canada-Uni à Montréal, le 25 avril 1849, alors qu'ils manifestaient contre le *bill* d'indemnisation des victimes des rébellions de 1837-1838³¹. Deux anglophones participaient à la campagne annexionniste de Légaré : l'avocat Charles Alleyn (1817-1890) et le propriétaire de chantiers navals Thomas Conrad Lee. La figure poussant Légaré dans le précipice pourrait être l'un d'eux.

Jacques-Philippe Rhéaume

- 16 Dans la *Ménagerie annexionniste*, un deuxième groupe de figures situé à droite se compose d'un personnage aux cheveux hérissés, tenant sa tête dans ses mains, et d'un chien couché à ses pieds avec une bouteille et un verre près de lui ainsi qu'une bourse d'argent sous la patte. Le personnage déclare : « O rage ! Ils m'ont trompé ! Ils m'ont fait croire qu'il n'accepterait pas. Mais je suis sauvé je vais avertir mon père, mon beau-père et mon beau-frère et je suis sauvé. » Le chien lui répond : « Arrête prends [*sic*] du gin, ça te donnera du courage ! Moi je n'en use pas. Je serai ton second et je t'en tirerai avec honneur. »
- 17 Cette image prendrait sa source dans un événement survenu au début du mois d'août 1848 et opposant Joseph-Édouard Cauchon et Jacques-Philippe Rhéaume (1818-1891), ancien étudiant du Séminaire de Québec, admis au Barreau du Bas-Canada en 1840, cofondateur de la Société Saint-Jean-Baptiste de Québec en 1842 et échevin du quartier Saint-Roch au Conseil municipal de Québec depuis 1847. Cauchon lui vouait une haine féroce depuis que Rhéaume avait organisé, le 1^{er} août 1848, une assemblée

contradictoire à Château-Richer, localité que le député considérait comme son fief personnel. Durant cette assemblée, plusieurs résolutions furent adoptées, dont l'une affirmant que Cauchon avait perdu la confiance de ses électeurs en s'opposant à la demande de représentation proportionnelle³². Cauchon se présenta à l'assemblée de Château-Richer avec de nombreux partisans³³. La réunion tourna à l'émeute ; le député fut sévèrement battu et obligé de se réfugier dans une ferme voisine, où il fut encerclé par ses opposants. Une caricature anonyme, produite vers 1850 et intitulée *Le Carillon n° 3 : Grande Chasse du Saut-à-la-Puce (tableau allégorique)* (fig. 2), et une pièce de théâtre publiée en feuilleton dans le journal *Le Fantasque* d'août à octobre 1848 ridiculisèrent le député Cauchon et son implication dans cette affaire³⁴. Vers 1851, Joseph Légaré peignit un tableau intitulé *Scène d'élection à Château-Richer*³⁵, dont certaines figures rappellent étrangement cette affaire.

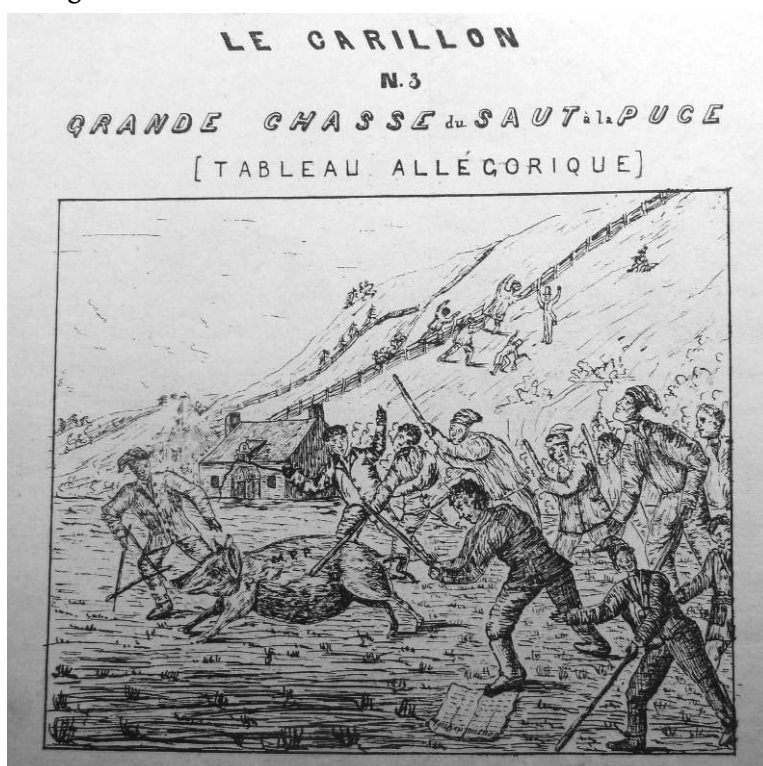


Fig. 2 : *Le Carillon n° 3 : Grande Chasse du Saut-à-la-Puce (tableau allégorique)*, vers 1850, gravure entoilée, 17 × 21 cm sur feuille de 27 × 31 cm, Montréal, archives de la Ville de Montréal, inv. CAM001 BM007-2-DO4-P006.

© Archives de la Ville de Montréal.

- 18 Pour discréditer Rhéaume dans l'esprit de ses concitoyens, Cauchon publia dans son journal, en novembre 1849, un récit intitulé « Ma confession ou Mon voyage à Montréal en 1836... », prétendument écrit par Rhéaume lui-même, désireux de se faire pardonner ses nombreux défauts, dont la lâcheté, la trahison et l'ivrognerie. Au même moment, Cauchon avoua dans une lettre personnelle à Louis-Hippolyte LaFontaine³⁷ (1807-1864), le chef du parti réformiste, qu'il avait également publié un article exprimant son dégoût profond envers la pratique du duel. C'était un piège pour Rhéaume. Persuadé que le député répondrait par la négative à l'offre, il provoqua Cauchon en duel suite à la publication de l'article infamant. Ce dernier accepta aussitôt, au grand dam de Rhéaume, qui essaya ensuite par tous les moyens de se défilier. Toute cette histoire nous porte à croire que c'est donc Jacques-Philippe Rhéaume qui est caricaturé en figure du

désespoir dans la *Ménagerie annexionniste*, alors qu'il fait intervenir ses relations pour éviter le duel avec Cauchon.

- 19 Le chien personnifie le témoin de Rhéaume dans l'affaire du duel, Marc-Aurèle Plamondon (1823-1900), ancien étudiant du Séminaire de Québec, avocat, journaliste, éditeur et juge. Il fut l'un des fondateurs de l'Institut canadien de Montréal, autour duquel gravitaient les jeunes libéraux rouges. Toujours selon les écrits de Cauchon à LaFontaine, le témoin Plamondon « dressa un procès-verbal où il déclarait que Rhéaume avait forfait à l'honneur et s'était rendu indigne du titre de gentilhomme, ce procès étant signé par les deux témoins. Puis Plamondon sur l'effet de l'enthousiasme [lui] donna au bas du procès-verbal un certificat à [lui] adressé : "M. Cauchon – M. Rhéaume s'est conduit en insigne poltron dans son affaire d'honneur avec vous, et je regrette d'avoir été si longtemps le dupe d'un homme sans cœur³⁸." » Dans l'esprit de Cauchon, Rhéaume avait donc dorénavant perdu toute crédibilité dans l'opinion publique.

Auguste Soulard

- 20 À l'arrière-plan, entre Légaré et Rhéaume, se trouve un autre personnage, barbu et moustachu, avec des oreilles pointues de faune. Assis sur un bouc, il a la main droite posée sur le cœur, une écharpe enserrant son torse et une épée suspendue à sa ceinture. Il déclame :

Messieurs, moi je ne vais pas en carrosse, et je ne suce pas les pauvres ouvriers ; ainsi, croyez-moi, l'élection actuelle est une lutte entre l'esclavage et la liberté sur les bords fleuris qu'arrosent les eaux bleuâtres du majestueux St. Laurent, sous un ciel azuré où les ventrus sucent la moelle du pauvre peuple qui est perdu s'il ne choisit pour le représenter l'homme ÉCLAIRÉ et CLAIR-VOYANT que vous voyez, cet homme vraiment digne d'entrer dans la noble société des ODD-FELLOWS qui [la suite du message est illisible].

- 21 Il s'agirait d'Auguste Soulard (1819-1852), ancien étudiant du collège Sainte-Anne de la Pocatière, poète, avocat et organisateur à la Société Saint-Jean-Baptiste de Québec. Il est reconnaissable au fait que l'on se moque beaucoup de Soulard dans le *Journal de Québec* en l'accusant de toujours se réclamer du peuple alors que son habillement le rangeait plutôt du côté du dandy : « Et pendant qu'il s'identifiait ainsi avec le peuple, il déployait amoureusement une cravate, tombant coquettement sur une chemise étincelante de blancheur ; de magnifiques gants et une badine de lion³⁹... » On le parodie aussi en poète, déclamant la main sur le cœur. Son langage est aussi critiqué : « Puis vint M. Soulard, qui comme toujours employa un langage calembouriqué⁴⁰ » ; « M. Auguste Soulard dont les phrases quarrés-longues et plates comme des boîtes à "cigarre"[sic], produisirent une hilarité incompréhensible⁴¹. » Enfin, on le traite de « Juif errant » ou de « bouc d'Israël » : « Dans le cortège de M. Légaré, on a remarqué un individu à longue barbe qui rappelait à tout le monde les traits sous lesquels on représente le "Juif Errant"⁴². »

Charles Alleyne

- 22 Dans le coin inférieur gauche de l'image se trouve un homme habillé en milicien, qui personnifie les Torys ultraloyalistes. Un sabre brisé en trois morceaux est dessiné devant son pied gauche au-dessus des mots « *Oath of allegiance* ». Le milicien renégat

proclame au sujet de Légaré : « 1837: *Hang the damned old rebel—hurrah for the Queen's volunteers, 1850: He was a martyr to his political opinion—a victim of a tyrannical government! Hurrah for Legare.* » [« 1837 : Que ce satané rebelle soit pendu – vive les partisans de la reine, 1850 : Il fut un martyr en raison de ses opinions politiques – une victime d'un gouvernement tyrannique ! Vive Légaré. »] Il semble que ce personnage soit Charles Alleyn, accusé d'avoir fait partie du corps des volontaires. Dans le *Journal de Québec*, on peut lire à son sujet :

Il n'y avait pour l'attiser qu'une question à faire à ce braillard ambitieux et incapable : « Pendant que M. Légaré était en prison, où étiez-vous vous qui vous faites aujourd'hui son glorificateur ? » Il ne pouvait que répondre piteusement : « J'étais lieutenant dans le corps des volontaires, et j'aurais vu avec joie mon candidat d'aujourd'hui monter sur l'échafaud⁴³. »

- 23 Véridique ou non, pour les réformistes, cette déclaration vise surtout à mettre en lumière la confusion qui règne chez les annexionnistes, regroupant à la fois Torys, marchands anglais et jeunes libéraux rouges.

Télesphore Fournier

- 24 La dernière scène de la *Ménagerie annexionniste*, dans la partie gauche de l'image, comprend trois personnages. C'est une parodie de vente à la criée, qui se passe probablement avant la campagne électorale. L'auteur veut démontrer que les motifs des partisans de l'annexion n'étaient pas aussi nobles que leur discours pouvait le laisser supposer et qu'ils n'auraient pas dédaigné une place dans la fonction publique. Dans un article du *Journal de Québec*, on peut lire : « Ce sont ces hommes qui ont le gousset aussi vide que la tête et qu'on achèterait pour quelques louis s'ils valaient la peine d'être achetés, qui traitent de ventrus ceux qui sont ni vendus ni à vendre⁴⁴. » Un personnage se tient debout devant l'hôpital de la Marine, la main gauche sur le cœur. Il s'écrit : « Je l'ai bien mérité ! Pourquoi aussi ai-je demandé (perdu) CETTE MAUDITE PLACE ; mais donne toujours tu vois bien que je ne suis pas ventru. » On pourrait identifier là Télesphore Fournier (1823-1896), comme semble l'accréditer une lettre d'un correspondant anonyme, parue dans le *Journal de Québec* en 1850 :

M. Télesphore Fournier, avocat, que nous avons entendu crier contre les vendus et ceux qu'il dit être à vendre, a fait application pour la place de secrétaire-trésorier de l'Hôpital de la Marine, et appuyait sa demande d'un certificat écrit et signé par M. Chabot. M. Fournier n'a pas été heureux dans ses démarches, et aujourd'hui, j'ai lieu de croire que sa rage d'annexion disparaîtrait devant une situation quelconque. Je pourrais peut-être ajouter qu'il veut venger sa déconvenue⁴⁵.

- 25 Dans la caricature, Fournier s'adresse à un personnage installé à la fenêtre d'un édifice, sur le mur duquel est inscrit « Hôpital de la Marine ». Cette figure tient une bourse d'argent et déclare : « Votre individu est trop MINCE il n'est pas vendable. » Il s'adresse au troisième personnage, debout derrière une table à laquelle est accrochée une pancarte indiquant « P. Gingras, store ». Ce troisième homme est donc Pierre Gingras (1813-1850), encanteur de marchandises sèches et partisan de l'annexion, qui, levant de sa main droite un marteau, s'écrie : « Combien pour ? Vous l'aurez à bon marché, et c'est ce que nous avons de mieux. »

Une iconographie entre beaux-arts et culture populaire

- 26 L'auteur de cette gravure utilise à des fins caricaturales certains codes iconographiques du répertoire des beaux-arts ayant migré dans la culture populaire : l'aveugle, le précipice, le peintre, le poète. Il reprend deux codes de l'autoportrait de peintre, la blouse et les pinceaux, pour permettre d'identifier Légaré. Pour démontrer l'aveuglement de celui-ci, ses yeux sont représentés vides. D'autres éléments sont directement hérités du répertoire des beaux-arts : le marteau d'encanteur de Gingras, les poses de déclamation et de désespoir théâtralisées. La trahison est symbolisée par le sabre jeté à terre et brisé. Quelques bourses d'argent dénoncent la corruption et une bouteille rappelle l'ivrognerie.
- 27 Les différentes scènes constituant la gravure présentent aussi tout un éventail de créatures hybrides, entre l'homme et l'animal. Plamondon est ainsi entièrement transformé en chien, conservant pour seul caractère humain la parole, qui permet de l'identifier. Les deux autres chiens sont des hybrides à tête d'homme sur corps d'animal. Les oreilles pointues et la barbe de Soulard l'assimilent au bouc sur lequel il est assis. Légaré, lui, ne porte qu'un bonnet d'âne. Cette utilisation du zoomorphisme à différents degrés teinte l'œuvre d'une forte dimension carnavalesque.

Diffusion de la *Ménagerie annexioniste*

- 28 Outre l'analyse de son iconographie, la question du mode de diffusion de la gravure est aussi intéressante pour le chercheur. Jusqu'à présent, aucune allusion à son sujet dans un article ou une publicité du *Journal de Québec* n'a été retrouvée. L'image aurait pu être imprimée à part et insérée à l'intérieur du périodique⁴⁶. C'est l'idée soutenue par Robert Stacey dans *The Canadian Poster Book*⁴⁷. L'auteur parle de *broadside*, terme utilisé depuis 1575 et désignant une grande feuille de papier imprimée d'un seul côté, dont le style et le contenu fourniraient des informations sur le climat politique, social, économique et artistique de différentes époques. En France, dès le xvii^e siècle, ce genre d'œuvres imprimées présentant des caricatures politiques et de mœurs ainsi que des actualités était publié sous le nom de « planche libre » et diffusé par les libraires ou les colporteurs, ouvertement ou sous le manteau⁴⁸. Au Bas-Canada, les imprimeries des journaux étaient souvent associées à des librairies. Ainsi, *Le Canadien* et le *Journal de Québec* avaient chacun une librairie attenante où étaient vendus les livres annoncés dans leurs pages⁴⁹. Il est possible que la *Ménagerie annexioniste*, imprimée sur les presses du *Journal de Québec*, ait été vendue discrètement dans sa librairie. Comme mentionné plus haut, la société canadienne de l'époque appréciait l'éloquence et ne dédaignait pas le mot d'esprit, l'ironie et la satire. Le journal *Le Fantasque*, fondé par Napoléon Aubin, proche de Légaré, et publié à partir d'août 1837, misait lui aussi sur le rire et le carnavalesque pour rendre compte des événements traversant la société bas-canadienne de l'époque⁵⁰. Notons que si Légaré est ridiculisé dans la *Ménagerie annexioniste*, cela faisait longtemps que lui-même pratiquait l'ironie quant à la situation politique et sociale de son époque en produisant des œuvres énigmatiques et ambiguës grâce à une méthode de composition combinant de multiples sources. Nous nous appuierons maintenant sur trois de ses tableaux des années 1840 pour démontrer cette idée⁵¹.

Joseph Légaré, un ironiste militant

- 29 *Paysage au monument à Wolfe*⁵², peint par Joseph Légaré vers 1845, représente une allégorie satirique de la situation du Bas-Canada après les Rébellions de 1837-1838. Légaré, qui avait pris une part active dans ce mouvement, avait été emprisonné quelques jours en novembre 1837. Libéré sous caution puis gracié, il ne dut pas apprécier la suite des événements et l'Union envisagée du Bas et du Haut-Canada, préjudiciable à la cause des Bas-Canadiens. Le peintre s'est inspiré de trois gravures de sa collection personnelle pour la composition de son allégorie. Le paysage est une copie presque intégrale d'une estampe⁵³ d'Émile Carlier d'après un tableau de Salvator Rosa, *Mercur endormant Argus*. Pour la statue du général James Wolfe (1727-1759), il a utilisé une gravure⁵⁴ de Richard Houston. Enfin, pour la position de l'« Indien⁵⁵ », il s'est servi d'une autre de ses possessions, une gravure⁵⁶ de Jacques Danzel d'après le *Vulcain présentant à Vénus des armes pour Énée* du peintre François Boucher. Cette méthode de composition multiplie les sens de *Paysage au monument à Wolfe*, si l'on tient compte des mythes représentés dans deux des trois emprunts.
- 30 En examinant chacune des figures principales du tableau, leur ambiguïté saute aux yeux. Légaré a choisi, pour son monument du général, la même gravure qui a servi de modèle pour une petite statue de bois polychrome représentant Wolfe⁵⁷, qui ornait une maison de la ville de Québec. Cette statue était plutôt méprisée par les Bas-Canadiens et par les Anglais qui, eux non plus, ne la jugeaient pas digne de leur grand héros⁵⁸. D'ailleurs, Légaré aurait pu choisir deux autres monuments érigés pour le général Wolfe à Québec : une colonne sur le lieu de sa mort et un obélisque dans le jardin de la maison du gouverneur. Les deux célébraient, de manière solennelle, la mémoire du général, vainqueur de la bataille des Plaines d'Abraham, et l'obélisque témoignait en outre de la magnificence de l'Empire britannique, tandis que la petite statue de bois avait été maintes fois malmenée, jetée au bas de son socle et même emportée par des marins ivres⁵⁹. Que Légaré ait jeté son dévolu sur cet exemple en dit long sur ses sentiments envers le général, représentant dans le tableau du pouvoir colonial britannique.
- 31 La figure de l'« Indien » est tout aussi ambivalente. Feignant de se soumettre à la statue de Wolfe, il semble avoir caché un canot pouvant lui permettre de s'échapper. Les historiens qui ont analysé le tableau expliquent que Légaré s'est servi de cette figure pour représenter ses compatriotes bas-canadiens de langue française⁶⁰. Durant cette période, ces derniers s'identifiaient aux « Indiens » car ils les considéraient en voie d'extinction, tout comme eux-mêmes face au risque d'assimilation aux Canadiens de langue anglaise après la promulgation de l'Acte d'Union⁶¹. Les Bas-Canadiens projetaient leur propre peur de disparaître sur l'« Indien », s'identifiant à cet Autre et s'en distanciant tout à la fois. Ils différenciaient entre « bons » et « mauvais Indiens » ou « Sauvages »⁶². Le sens de *Paysage au Monument à Wolfe* se complexifie ainsi de façon exponentielle lorsque l'on explore les significations des deux figures principales sous le prisme des sources mythologiques qui informent la composition⁶³.
- 32 Le temps et l'espace du tableau sont indéterminés : sommes-nous dans un passé récent ou immémorial, dans le présent ou dans l'avenir, alors que la nature aura repris ses droits ? Il ne resterait plus rien de la ville de Québec que cette statue de bois un peu ridicule. Le fait que Légaré ait copié presque intégralement un paysage de Salvator Rosa dont il possédait une copie gravée ajoute à l'indétermination de l'œuvre, en la situant

dans un paysage non canadien. Les emprunts multiplient les sens et creusent l'ambiguïté de la peinture, qui s'enrichit de tous les sous-textes impliqués. Mentionnons ici le rappel fait par Mark Hallett du sens latin original de la satire, la *satura*, assemblage composite de différents matériaux résultant en une forme mordante et critique⁶⁴. La satire est proche de l'ironie, figure rhétorique comprenant un signifiant et deux signifiés, l'un explicite et l'autre implicite. C'est le mécanisme qui paraît être ici à l'œuvre : le *Paysage au monument à Wolfe* nous présente une figure « indienne » qui semble tendre ses armes à une statue de Wolfe en signe de soumission. Mais la signification ultime de l'œuvre nous échappe à la faveur de la complexité et de l'hétérogénéité qui caractérisent sa conception, le signifiant renvoyant à autant de signifiés qu'il y a de spectateurs. Cette œuvre de Légaré semble rejoindre ce que plusieurs auteurs ont convenu d'appeler la polyphonie ironique⁶⁵.

- 33 Tout aussi ambivalent est *Le Manoir Caldwell et les moulins de l'Etchemin*⁶⁶, a priori un magnifique paysage de la rive sud du fleuve Saint-Laurent, devant Québec. Pourtant, si l'on se penche sur l'histoire des Caldwell, on découvre vite un scandale financier qui retint l'attention de la presse bas-canadienne durant près de vingt ans. Les Caldwell, père et fils, avaient occupé successivement la fonction de receveur général du Bas-Canada et avaient pioché dans la caisse de la colonie pour alimenter leurs propres affaires : compagnie de navigation, industrie du bois de sciage et achats de terres. Incapables de remettre les sommes dues au trésor de la colonie, ils furent poursuivis en justice. Le fait que Légaré, qui fut toute sa vie un ardent patriote, peigne la demeure des Caldwell devrait donc mettre la puce à l'oreille. Il s'agirait plutôt de voir dans ce tableau une mise en abîme ironique du pouvoir colonial, représenté à la fois par les possessions matérielles et par l'autorité militaire devant deux humbles habitants du pays, un « Indien » et un cultivateur canadien échangeant au premier plan du poisson contre des pommes.
- 34 Enfin, *Scène d'élection à Château-Richer* fait sans doute allusion à la rencontre politique d'août 1848 évoquée plus haut. Au premier plan droit du tableau, on distingue un cochon suivi ou poursuivi par des garnements armés de bâtons. On peut d'abord penser que ces derniers veulent battre l'animal qu'ils pourchassent. Ou alors, l'entraînent-ils avec eux pour faire un mauvais parti au berger, qui garde ses moutons de l'autre côté d'un petit chemin, dans la partie inférieure gauche du tableau ? Ce chemin mène au village, où une bagarre se déroule devant l'hôtel de la place, ajoutant au caractère burlesque de la scène, qui se moque du système électoral et des mœurs politiques⁶⁷.
- 35 Nous ne venons de traiter ici que quelques exemples de la production de Légaré, qui a peint plusieurs événements marquants de la vie de ses concitoyens. Ces œuvres nous laissent penser qu'en examinant d'autres de ses tableaux et en les comparant aux articles de journaux publiés au même moment, nous pourrions mettre au jour encore d'autres traces d'ironie de la part de Légaré. Le peintre participe à la construction du comportement satirique de sa collectivité. Il ironise sur la politique, les classes sociales et le système électoral. Dans la *Ménagerie annexioniste*, c'est à son tour d'être moqué et ridiculisé à l'heure des conflits électoraux qui opposent les réformistes aux annexionnistes, c'est-à-dire deux visions fondamentalement imperméables l'une à l'autre ; soit celle d'une collectivité d'expression française qui s'intégrerait au projet colonial du Canada, soit celle qui ferait fondre cette collectivité dans le projet états-unien. Nous verrons maintenant que le Parti réformiste fut lui aussi l'objet de caricatures le ridiculisant.

Une autre ménagerie

- 36 Dans le cadre de cette recherche, une deuxième gravure ayant pour thème une ménagerie fut retrouvée au service des archives de la Ville de Montréal, où est entreposée la collection de Philéas Gagnon (1854-1915)⁶⁸. Ce dernier publia en 1895 un premier *Essai de bibliographie canadienne*, où l'on peut lire, sous la notice 4502, correspondant à la *Ménagerie annexionniste* : « tel est le titre d'une caricature grossière fabriquée à Québec, dit-on, par un nommé Leggo, elle est l'œuvre du parti de ceux qui s'opposaient à l'annexion du Canada aux États-Unis⁶⁹... » Dans une édition revue et augmentée publiée en 1913, la notice 4502 indique cependant :

[...] je possède deux caricatures du même genre, qui font la contrepartie où on ridiculise les partisans du Statu Quo qui s'opposaient au mouvement annexionniste. Les deux pièces sont intitulées comme suit : *Le Carillon n° 1* et *Le Carillon n° 6* avec sous-titre « Ménagerie ». C'est de la gravure primitive sur bois probablement faite par Aubin⁷⁰.

- 37 Une visite au service des archives de la Ville de Montréal pour accéder à la collection Gagnon a permis d'identifier, outre un exemplaire de la gravure *Ménagerie annexionniste*, trois autres caricatures : *Le Carillon n° 3 : Grande Chasse du Saut-à-la-Puce* (tableau allégorique), *Le Carillon n° 1 : La Fête des Ventrus* (fig. 3) et *Le Carillon n° 6 : Ménagerie* (fig. 4).

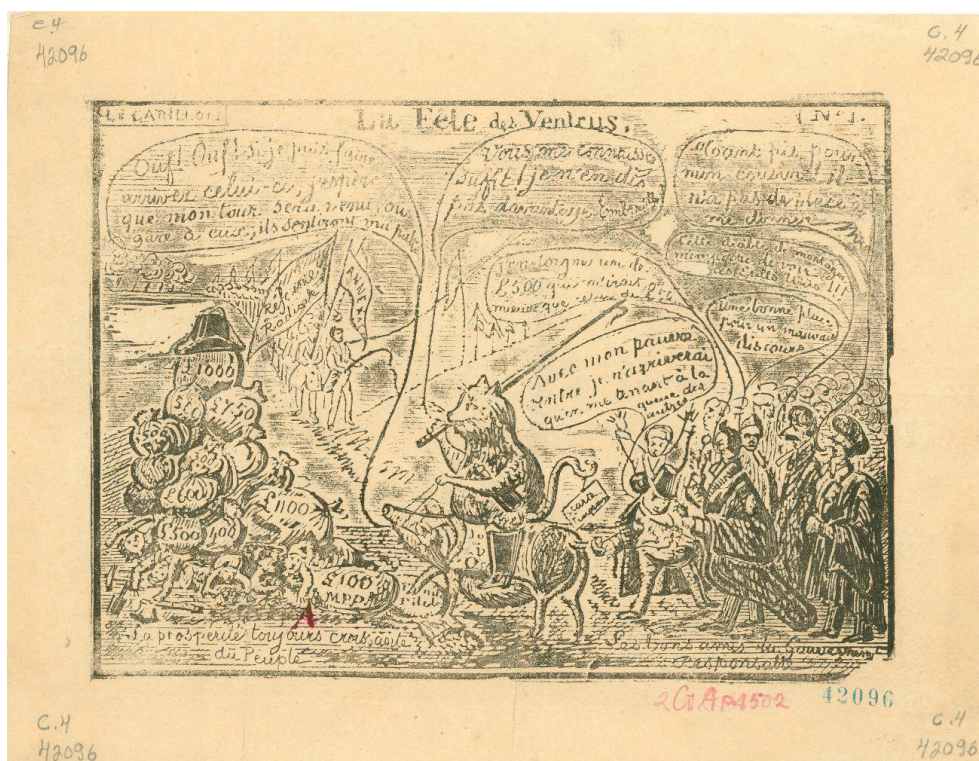


Fig. 3 : *Le Carillon n° 1 : La Fête des Ventrus*, vers 1850, gravure entoilée, 16 × 22 cm sur feuille de 21 × 27 cm, Montréal, archives de la Ville de Montréal, inv. BM007-2-DO4-P005.

© Archives de la Ville de Montréal.

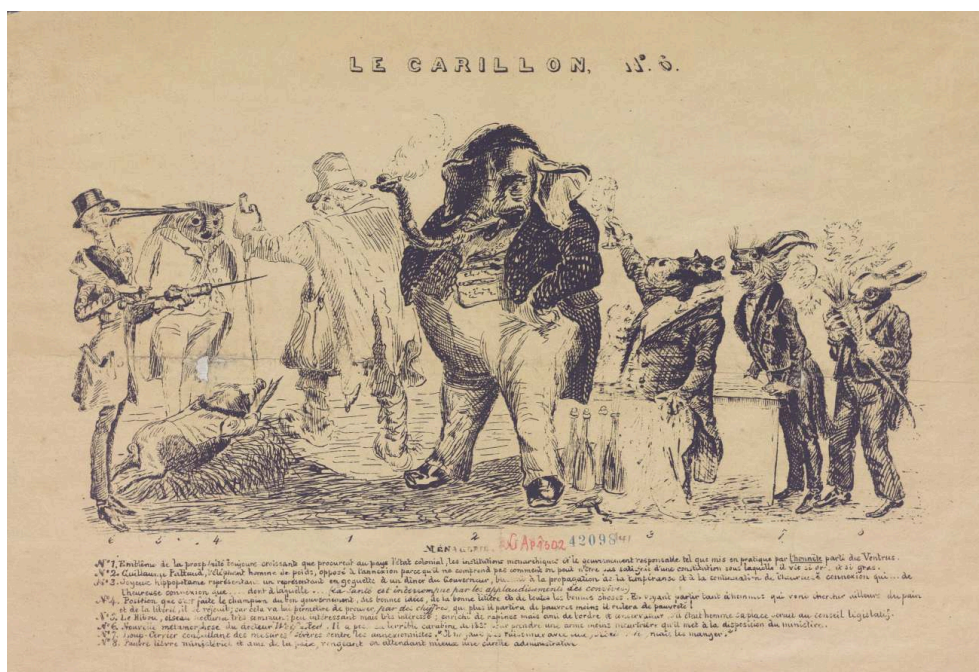


Fig. 4 : Le Carillon n° 6 : Ménagerie, vers 1850, gravure entoilée, 17 × 35 cm sur feuille de 31 × 47 cm, Montréal, archives de la Ville de Montréal, inv. CAM001BM007-2-DO4-P007.

© Archives de la Ville de Montréal.

- 38 Cette dernière présente une frise composée de huit figures hybrides à têtes d'animal sur des corps humains vêtus ; elles sont numérotées. Dans la légende sous l'image, chacun des animaux est décrit par une formule lapidaire qui l'associe au parti au pouvoir et paraît donc n'avoir aucun intérêt à amender un système dont il profite si largement. Ainsi, la légende pour la cigogne armée d'un clystère indique : « Nouvelle métamorphose du docteur Wolfred. Il a posé sa terrible carabine de 1837 pour prendre une arme moins meurtrière qu'il met à la disposition du ministère. » Wolfred Nelson (1791-1863) était un ancien rebelle patriote, vainqueur de la bataille de Saint-Denis, obligé de s'enfuir ultérieurement aux États-Unis et devenu, à son retour d'exil, député sous la bannière réformiste à l'Assemblée du Canada-Uni. La cigogne/Nelson serait-elle en train de menacer la figure de l'errant qui s'éloigne en lui tournant le dos sous les yeux approbateurs du cochon/Cauchon ? À la fin mai 1848, le docteur Nelson avait accusé Papineau d'avoir fui la bataille de Saint-Denis. Cette accusation fut le début d'une attaque en règle contre Papineau qui, ne parvenant à obtenir la représentation proportionnelle en prélude au rappel de l'Union qu'il réclamait, finit par se retirer de la politique⁷¹.
- 39 Le reste de la légende est à l'avenant : les réformistes sont soumis au ridicule à l'aide de formules telles que « opposé à l'annexion », « représentant en goguette à un dîner du gouverneur », « l'heureuse connexion » ou « ami de l'ordre et conservateur, s'il était homme sa place serait au conseil législatif ». Il existe donc deux ménageries, l'une s'opposant aux annexionnistes et l'autre pourfendant les réformistes. Ces deux œuvres témoignent du fait que les adversaires s'emparent des mêmes méthodes pour discréditer leur opposant et faire rire à ses dépens. Elles présentent des thématiques identiques : le pouvoir corrompueur de l'argent et l'ivrognerie, vus sous le prisme du carnavalesque et du grotesque par la métamorphose d'êtres humains en animaux. Ce dédoublement de la structure risque cependant d'instaurer une redondance qui peut

saper auprès du lecteur l'efficacité de chacune des images tout en inscrivant celles-ci dans le régime d'une troublante ambiguïté, celui de la guerre des images contre elles-mêmes.

- 40 Cette porosité entre des images étroitement liées doit aussi se comprendre dans le champ plus large des emprunts constants qui nourrissent la culture visuelle des artisans de l'image satirique. Ainsi, les figures animales hybrides composant la gravure *Le Carillon n° 6 : Ménagerie* ont pu évoquer l'œuvre du caricaturiste, dessinateur et lithographe français Jean-Jacques Grandville (1803-1847)⁷², notamment ses *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1840-1842). Ces recueils illustrés par Grandville répertorient de courts récits signés par quelques-uns des plus célèbres écrivains de l'époque⁷³. Grandville s'était fait une spécialité d'illustrer les travers de la grande bourgeoisie de la monarchie de Juillet en utilisant des figures animales pour marquer des archétypes humains⁷⁴. La reprise de son iconographie à Québec n'est qu'un des nombreux indices de l'importance de la littérature française pour la société bas-canadienne. À partir des années 1840, le commerce du livre est en expansion au Bas-Canada. Le nombre de librairies augmente de façon significative dans les villes de Montréal et de Québec. Plusieurs facteurs expliquent cette situation : l'augmentation du nombre de lecteurs francophones⁷⁵, l'amélioration des techniques de navigation et enfin l'abolition progressive des Actes de navigation à partir de 1848, permettant l'arrivée de marchandises du Havre via New York. Les citoyens du Bas-Canada commencent à se rendre plus régulièrement en Europe et les libraires eux-mêmes font le voyage en France afin d'y commander ce dont ils ont besoin pour répondre aux demandes des clients. Des milliers de volumes français sont ainsi importés au Bas-Canada et deviennent accessibles non seulement en librairie, mais aussi grâce aux bibliothèques et salles de lecture des différentes associations culturelles ou religieuses⁷⁶.
- 41 Il ne faut donc pas s'étonner de ce réemploi de gravures, qui est une pratique déjà répandue en Europe⁷⁷. C'est exactement ce qu'a fait l'auteur du *Carillon n° 6* : il s'est servi des gravures des *Scènes de la vie privée et publique des animaux* pour ses propres fins⁷⁸. Cette gravure démontre que les Canadiens ne faisaient que poursuivre une tradition répandue de copie et de réemploi d'images dans un monde où la culture visuelle de masse s'imposait, entre autres, en ce qu'elle favorisait de plus en plus ces usages imprévus, ces adaptations personnelles qui deviennent alors le médium d'une resémantisation de l'image.

Conclusion

- 42 Les quelques exemples étudiés ici, témoins d'une activité qui reste encore largement à explorer, permettent de reconstituer le recours à la satire au Canada à l'heure du régime colonial britannique. Elle est une stratégie de choix pour la défense de positions et d'opinions, notamment dans les journaux. Si *Le Fantasque* se consacrait entièrement au genre, il n'était pas le seul : *Le Canadien*, *Le Courrier de Québec*, *La Gazette de Québec* et, comme nous venons de le voir, le *Journal de Québec* ne dédaignaient pas s'y consacrer, surtout lorsqu'il s'agissait de ridiculiser les adversaires, voire de les disqualifier et, par là, de les isoler en les privant de parole, d'après la définition qu'en fait Marc Angenot : « Le genre satirique développe une rhétorique du mépris. [...] Le satirique a "des gens derrière lui", le rire a un effet de regroupement, tandis que l'adversaire est tenu à

distance. [...] si le satirique fait rire, il prouve que l'adversaire s'est coupé de l'humain⁷⁹. »

- 43 L'époque était extrêmement troublée, donc propice à la satire, comme le souligne Ruben Quintero⁸⁰ :

We might suspect satire to be, at bottom, a product of our biological grammar. Robert C. Elliott, perceiving a deeply rooted impulse within the art of satire, declares that magical satire, a ritual form present in the earliest of cultures sprang "from one primordial demand—a demand that out of the fears and confusions engendered by a hostile world man shall be able to impose some kind of order" (Elliott 1960:58). Satirists were our first utopians⁸¹.

- 44 Pleinement engagé dans la sphère publique, le satiriste utilise tous les outils à sa portée : littérature, beaux-arts, religion ou politique. Tout lui est bon pour acculer l'adversaire et prouver la supériorité de sa propre position. La satire se retrouve partout, elle subvertit tout. Elle permet d'ouvrir l'espace du discours et de l'image à de multiples fictions qui, s'additionnant les unes aux autres, ajoutent de la polysémie et du dialogisme à toute narration. Les frontières sont poreuses entre les différents domaines de l'activité humaine ; au Canada français sous le régime colonial britannique, on constate que journalistes, graveurs et peintres sont ensemble responsables de la construction des discours satiriques, étayant une pensée, un jugement et un appel au rire par les structures textuelles et visuelles de la culture contemporaine.

NOTES

1. * L'auteure respectera l'orthographe originale dans le titre de la gravure, dans les phylactères et dans les articles de journaux de l'époque.

De 1963 à 2002, ce musée se nommait musée du Québec.

2. Robert Aird et Mira Falardeau, *Histoire de la caricature au Québec*, Montréal, VLB éditeur, 2009, p. 15 ; Denis Martin, « Aux origines de la gravure québécoise. Deux témoins clefs », *Cap-aux-Diamants*, 4/1, 1988, p. 57-59 ; Philéas Gagnon, *Essai de bibliographie canadienne. Inventaire d'une bibliothèque comprenant imprimés, manuscrits, estampes, etc. relatifs à l'histoire du Canada et des pays adjacents avec des notes bibliographiques*, Québec, A. Côté et C^{ie}, 1895, p. 670 ; Robert Stacey, *The Canadian Poster Book. 100 Years of Posters in Canada*, Toronto/New York/Londres/Sydney, Methuen, 1979.

3. Le Canada-Est est le nom donné au Bas-Canada à partir de l'entrée en vigueur de l'Acte d'Union, qui réunit le Bas et le Haut-Canada pour former le Canada-Uni le 10 février 1841. Consulter Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec, 1760-1896*, Saint-Laurent, Fides, 2000, p. 283-287.

4. Pour une biographie exhaustive de Joseph Légaré, consulter John R. Porter, « Légaré, Joseph » (1985), dans *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 8, Université Laval/University of Toronto, 2003-, [en ligne] URL : www.biographi.ca/fr/bio/legare_joseph_8F.html ; John R. Porter, « Un peintre et collectionneur québécois engagé dans son milieu : Joseph Légaré (1795-1855) », thèse de doctorat, Université de Montréal, 1981.

5. Les annexionnistes furent aussi soutenus précédemment par *Le Canadien indépendant*, qui cessa de paraître le 31 octobre 1849 ; voir Lamonde 2000, cité n. 3, p. 311.

6. Mario Béland (dir.) *La Peinture au Québec, 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, cat. exp. (Québec, musée du Québec, 16 octobre 1991 – 5 janvier 1992), Québec, Publication du Québec, 1991, p. 4 et 348.
7. Il s'agit d'un lot de 180 tableaux, presque exclusivement de thèmes religieux, envoyés de France au Bas-Canada entre 1817 et 1820 par l'abbé Philippe Desjardins à son frère l'abbé Louis-Joseph Desjardins pour combler les besoins des églises du Bas-Canada. Ils furent dispersés à travers les paroisses bas-canadiennes, où ils connurent des fortunes diverses. Ces envois furent une formidable école pour les peintres du Canada. Voir Laurier Lacroix, « Le fonds de tableaux Desjardins. Nature et influence », thèse de doctorat, Université Laval, 1998 ; Guillaume Kazerouni et Daniel Drouin (dir.), *Le Fabuleux Destin des tableaux des abbés Desjardins*, cat. exp. (Québec, musée national des Beaux-Arts du Québec, 15 juin – 4 septembre 2007 ; Rennes, musée des Beaux-Arts, 14 octobre 2017 – 28 janvier 2018), Gand, Snoeck, 2017.
8. Il est fait mention d'un prêt par son père pour l'achat de ses premiers tableaux en 1819, alors qu'il est âgé de 24 ans. Concernant la collection de Légaré, voir Louise Prieur, « La collection Légaré et la création de la pinacothèque de l'Université Laval », mémoire, Université du Québec à Montréal, 2005.
9. Pour une étude exhaustive de l'œuvre de Joseph Légaré en lien avec la satire, consulter Suzanne Simoneau, « Joseph Légaré, un ironiste militant. Contexte et portée satirique de *Paysage au monument à Wolfe* », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2015, [en ligne] URL : www.archipel.uqam.ca/id/eprint/7174. Concernant la méthode de composition, voir Sandrine Garon, « Échos d'une tradition mythologique américaine. Joseph Légaré et le tableau d'histoire (1825-1855) », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010, [en ligne] URL : papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/4454 ; Didier Prioul, « Joseph Légaré, paysagiste », thèse de doctorat, Université Laval, 1993.
10. Pour une étude approfondie de la période, on peut consulter Lamonde 2000, cité n. 3 ; Jacques Monet, *La Première Révolution tranquille. Le nationalisme canadien-français (1837-1850)*, Montréal, Fides, 1981 ; John R. Saul, *Louis-Hippolyte LaFontaine et Robert Baldwin*, Montréal, Boréal, 2011 ; Éric Bédard, *Les Réformistes. Une génération canadienne-française au milieu du XIX^e siècle*, Montréal, Boréal, 2012 ; Martin Lavallée, « Faire échec à l'Union. Denis-Benjamin Viger, un patriote face au Canada-Uni », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013.
11. Voir le « Rapport de Lord Durham, haut-commissaire de Sa Majesté, etc., etc., sur les affaires de L'Amérique septentrionale britannique », publié en 1839 dans le journal *L'Ami du peuple*, p. 178, [en ligne via Canadiana] URL : eco.canadiana.ca/view/oocihm.32373/2?r=0&s=1.
12. Ces effets sont nombreux : conseil législatif nommé à vie par le gouverneur, donc non électif ; droit de réserve sur toute législation pour le gouverneur et ultimement la Reine ; anglais comme langue officielle et unique de l'Assemblée du Canada-Uni ; pas de gouvernement responsable ni de représentation selon la population ; partage inéquitable de la dette de la colonie. Voir Lamonde 2000, cité n. 3, p. 284.
13. Voir entre autres : « Démocratie et socialisme », *L'Ami de la religion et de la Patrie*, 11 avril 1849, p. 2 ; « Le socialisme », *Les Mélanges religieux, politiques, commerciaux et littéraires*, 12/93, 3 août 1849, p. 1 ; « Le communisme », *Les Mélanges religieux*, 12/94, 7 août 1849, p. 1. Voir Lamonde 2000, cité n. 3, p. 310 et 314.
14. Pour une brève étude de ces imprimés en lien avec l'ironie et la satire, consulter Simoneau 2015, cité n. 9, chap. 2 : « La satire, un genre connu au Bas-Canada ».
15. L'un des responsables du *Courrier de Québec*, Pierre-Amable de Bonne (1758-1816), fit d'ailleurs l'objet d'une caricature intitulée « En voilà encore de Bonnes », vers 1810 (attribuée au peintre Louis Dulongpré, dessin à l'encre sépia sur papier vergé, 17 × 13,5 cm, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ), centre d'archives de Montréal, fonds Louis Dulongpré, MSS147). Voir Dominic Hardy, « Les collections d'imprimés et les fonds d'archives de BANQ. Des ressources importantes pour l'histoire de la caricature et de la satire graphique québécoise avant 1960 »,

Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 4, 2012, p. 96-109, [en ligne] URL : www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/revue_banq/revue4_banq2012-complet.pdf.

16. Un dépouillement du *Journal de Québec* (1842-1889) entre novembre 1849 et fin janvier 1850 a permis de retracer l'ensemble des articles ayant trait à cette élection. Ils peuvent tous être retrouvés dans les collections numériques de BANQ, [en ligne] URL : www.banq.qc.ca.

17. Pieter Brueghel l'Ancien, *La Parabole de l'aveugle menant des aveugles*, 1568, tempera sur toile, 86 × 154 cm, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte, [en ligne], URL : www.museocapodimonte.beniculturali.it/wp-content/uploads/2017/11/Brueghel_La-parabola-dei-ciechi.jpg.

18. Mt. 15:14.

19. Voir à ce sujet Porter 1981, cité n. 4.

20. *Journal de Québec*, 8/19, 19 janvier 1850, p. 2.

21. Voir à ce sujet Claude Galarneau, *Les Collèges classiques au Canada français (1620 à 1970)*, Montréal, Fides, 1978, p. 175.

22. *Journal de Québec*, 8/17, 15 janvier 1850, p. 2.

23. *Journal de Québec*, 8/18, 17 janvier 1850, p. 2. Il semble que l'animosité entre Cauchon, rédacteur du *Journal de Québec*, et Aubin date de fort longtemps. Selon Jean-Paul Tremblay, biographe de Napoléon Aubin, la polémique aurait débuté en 1842, au moment de la fondation de la Société Saint-Jean Baptiste de Québec. Aubin fut nommé secrétaire de l'association, au grand dam de Cauchon, qui l'accusait de ne pas être canadien, bien qu'il fût naturalisé, mais sujet britannique originaire de Genève. Voir Jean-Paul Tremblay, *À la recherche de Napoléon Aubin*, Québec, Presses de l'Université Laval (« Vie des lettres canadiennes », 7), 1969, p. 111-117.

24. *Journal de Québec*, 8/15, 10 janvier 1850, p. 2 ; *Journal de Québec*, 8/18, 17 janvier 1850, p. 2.

25. *Journal de Québec*, 8/17, 15 janvier 1850, p. 2

26. *Journal de Québec*, 8/18, 17 janvier 1850, p. 2.

27. *Journal de Québec*, 8/14, 8 janvier 1850, p. 2.

28. « Le Socialiste et le rouge », *Journal de Québec*, 8/21, 24 janvier 1850, p. 2. Dans ce contexte postérieur aux révolutions européennes de 1848, les Bas-Canadiens, comme tous les Nord-Américains, suivirent et commentèrent ces événements selon leurs différentes options politiques, créant ainsi une polémique entre les jeunes libéraux de *L'Avenir* et les ultramontains des différents journaux d'obédience religieuse ; voir Lamonde 2000, cité n. 3, p. 299-310.

29. *Journal de Québec*, 8/16, 12 janvier 1850, p. 2.

30. *Journal de Québec*, 8/14, 8 janvier 1850, p. 2. De plus, Fréchette et Aubin s'étaient associés pour publier *Le Canadien indépendant*, un journal encourageant l'annexion aux États-Unis, qui parut du 21 mai au 31 octobre 1849.

31. Lamonde 2000, cité n. 3, p. 242-248 et 311-313. Voir aussi *id.*, « Frankenstein's Tory: Graphic Satire in 1840s Montreal, from *Le Charivari canadien* to *Punch in Canada* », dans Dominic Hardy, Annie Gérin et Lora Senechal Carney (dir.), *Sketches from an Unquiet Country: Canadian Graphic Satire, 1840-1940*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, p. 39-74.

32. Pour le compte rendu et le libellé des différentes résolutions, voir *Le Canadien*, 18/37, 2 août 1848, p. 2.

33. On peut lire le compte rendu de cet épisode dans Monet 1981, cité n. 10, p. 360, ainsi que dans la notice du tableau *Scène d'élection à Château-Richer*, dans Béland 1991, cité n. 6, p. 380.

34. La pièce s'intitule *Avant, pendant et après ou les Grands Chefs de la nouvelle tribu sauvage Les amis de la paix*. Elle fut publiée dans les numéros des 12, 19 et 26 août, des 2, 9, 16 et 23 septembre, des 7 et 14 octobre et du 4 novembre 1848.

35. Joseph Légaré, *Scène d'élection à Château-Richer*, vers 1851, huile sur toile, 64,5 × 95,5 cm, Québec, musée de la Civilisation, inv. 1992-79, [en ligne] URL : mcq-cdn.org/VIGNETTE/PHOTO/2015/2015-10-21/n1991-79_img2_v.jpg.

36. *Journal de Québec*, 7/143, 8 novembre 1849, p. 2.
37. Voir Monet 1981, cité n. 10, p. 467-468.
38. *Ibid.*, p. 468.
39. *Journal de Québec*, 7/145, 13 novembre 1849, p. 2.
40. *Ibid.*
41. *Journal de Québec*, 7/140, 30 octobre 1849, p. 2.
42. *Journal de Québec*, 8/21, 24 janvier 1850, p. 2.
43. *Journal de Québec*, 8/20, 22 janvier 1850, p. 2.
44. « Le Proud'honisme à Québec », *Journal de Québec*, 8/8, 17 janvier 1850, p. 2.
45. *Journal de Québec*, 8/15, 10 janvier 1850, p. 2.
46. Merci à Josée Desforges, doctorante en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, qui nous a suggéré cette piste.
47. Stacey 1979, cité n. 2, p. 1.
48. Ceci nous est rappelé par Jean Watelet, « La presse illustrée », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, III : *Le Temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Promodis, 1985, p. 328-341.
49. Ainsi, la Librairie canadienne, située au même endroit que les bureaux du journal *Le Canadien*, au 33, rue de La Montagne, à Québec, annonçait dans les pages du périodique les articles qu'elle proposait et vendait celui-ci en volume relié. Pour un exemple de ces annonces, voir *Le Canadien*, 30 janvier 1850, p. 3. Le *Journal de Québec* possédait lui aussi sa propre librairie ; voir *Journal de Québec*, 7/18, 3 juillet 1849, p. 3.
50. Pour une étude exhaustive de ce journal, consulter Lucie Villeneuve, « Le "journal-fiction" *Le Fantasque* de Napoléon Aubin (1837-1845). Formes théâtrales et romanesques dans le discours journalistique », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2008, [en ligne] URL : archipel.uqam.ca/id/eprint/1283.
51. Pour une étude exhaustive de ces trois tableaux, voir Simoneau 2015, cité n. 9, chap. 3, « Joseph Légaré, ironiste militant », p. 105-131.
52. Joseph Légaré, *Paysage au monument à Wolfe*, vers 1845, huile sur toile, 131,3 × 174,6 cm, Québec, musée national des Beaux-arts du Québec, inv. 1955.109, [en ligne] URL : www.mnbaq.org/collections/oeuvre/paysage-au-monument-a-wolfe-600002527.pdf.
53. Tel qu'expliqué dans la notice « Paysage au monument à Wolfe, vers 1840 », dans Béland 1991, cité n. 6, p. 363-365. Émile Carlier d'après Salvator Rosa, *Mercure endormant Argus*, 1768, eau-forte, 24,4 × 39,6 cm, musée du Séminaire de Québec, portefeuille 70-G, f° 15.
54. Richard Houston d'après un dessin d'Hervey Smyth, *Général James Wolfe*, v. 1760, gravure à l'eau-forte, 35,4 × 24,9 cm, Québec, musée de la Civilisation, inv. 1993.16448.
55. À l'époque du peintre Légaré, on parle d'« Indiens » ou de « Sauvages » pour désigner les ressortissants des Premières Nations. C'est ainsi qu'ils sont nommés depuis le début de la colonisation à l'époque de la Nouvelle-France. C'est aussi le terme utilisé dans la Proclamation royale de 1763 pour définir les territoires qui leur sont concédés et au moment de la création de la Confédération canadienne, en 1867. En 1966, le gouvernement fédéral crée le ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien. Dans les années 1970, le terme prend une connotation péjorative, mais ce n'est que le 18 mai 2011 que le ministère fédéral change de nom pour devenir le ministère des Affaires autochtones et du Nord canadien. Pour le gouvernement fédéral, le terme autochtone qualifie trois populations, soit les Premières Nations, les Inuits et les Métis.
56. Jacques Danzel d'après François Boucher, *Vulcain présentant à Vénus des armes pour Énée*, s. d., gravure au burin, 49,5 × 63,4 cm (au trait carré), Québec, musée du Séminaire de Québec, inv. P984,569.
57. Yves Chalette et Hyacinthe Chalette, *Statue du général James Wolfe*, vers 1779, bois polychrome, 155,5 × 97 × 31 cm, Québec, Morrin Centre, inv. 2004-656, [en ligne] URL :

www.quebecurbain.qc.ca/wordpress/wp-content/uploads/2010/08/Morrin-Centre-James-Wolf-statue-01.jpg.

58. Jean-Marie Lebel, « L'odyssée de la statue du général Wolfe », *Cap-aux-Diamants*, 2/1, 1986, [en ligne via Érudit] URI : id.erudit.org/iderudit/6492ac ; Jean Trudel, « À propos de la statue de Wolfe », *Vie des arts*, 59, été 1970, p. 34-37, [en ligne via Érudit] URI : id.erudit.org/iderudit/58069ac.

59. Lebel 1986, cité n. 58 ; Trudel 1970, cité n. 58, p. 35.

60. Voir parmi les principales analyses : John R. Porter, Jean Trudel et Nicole Cloutier, *Joseph Légaré, 1795-1855. L'œuvre*, Ottawa, Galerie nationale du Canada/Musées nationaux du Canada, 1978, p. 64-65 ; François-Marc Gagnon, « Joseph Légaré et les Indiens », *Annales d'histoire de l'art canadien*, 5/1, 1980, p. 39-46 ; François-Marc Gagnon et Yves Lacasse, « Antoine Plamondon et *Le Dernier des Hurons* (1838) », *Annales d'histoire de l'art canadien*, 12/1, 1989, p. 68-79 ; Prioul 1993, cité n. 9 ; Garon 2010, cité n. 9, p. 40.

61. Sur la thématique de la disparition, consulter le journal *Le Canadien*, 7/148, 30 avril 1838, p. 3.

62. Concernant la thématique des « bons » et « mauvais Indiens », consulter Garon 2010, cité n. 9, chap. 2, p. 46-79 ; Louise Vigneault, « Résurgence du sujet autochtone dans les arts visuels au Québec. Effet miroir et présence du refoulé », *Tangence*, 85, automne 2007, p. 69-82, [en ligne via Érudit] URI : id.erudit.org/iderudit/018609ar ; Réal Ouellet, « Le Beau, le Bon et le Mauvais Sauvage », *Québec français*, 123, 2001, p. 67-70, [en ligne via Érudit] URI : id.erudit.org/iderudit/55904ac ; Denys Delâge, « La peur de “passer pour des Sauvages” », *Les Cahiers des dix*, 65, 2011, p. 1-45, [en ligne via Érudit] URI : id.erudit.org/iderudit/1007771ar.

63. Pour en savoir plus sur la méthode de composition de l'artiste, consulter Prioul 1993, cité n. 9.

64. Mark Hallett, « Introduction: Two Satires », dans *id.*, *The Spectacle of Difference: Graphic Satire in the Age of Hogarth*, New Haven, Yale University Press, 1999, p. 5. Dans la langue latine, *satura* désigne un plat garni de plusieurs sortes de fruits et légumes, à la façon d'une macédoine, d'un ragoût, d'un pot-pourri ou d'une farce. Voir « *satura* », dans Félix Gaffiot, *Dictionnaire abrégé latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1396.

65. Alain Vaillant, *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 137-138 ; Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur (« Recherches littéraires »), 1996, p. 151-153 ; Pascal Engel, « La pensée de la satire », dans Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah (dir.), *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 36.

66. Joseph Légaré, *Le Manoir Caldwell et les moulins de l'Etchemin*, vers 1843, huile sur toile, 58,4 × 87,6 cm, Québec, musée national des Beaux-Arts du Québec, inv. 1956.404, [en ligne] URL : www.mnbaq.org/collections/oeuvre/le-manoir-caldwell-et-les-moulins-de-l-etchemin-600003192.pdf.

67. Durant cette période mouvementée, les campagnes électorales donnaient fréquemment lieu à des bagarres lors des réunions politiques ou au moment du vote. Il y eut même des morts. C'est ce qui ressort des comptes rendus des journaux et c'est ce que veut illustrer *Scènes d'élection à Château-Richer*. Pour la description d'une de ces élections mouvementées, consulter Hardy 2018, cité n. 31.

68. Philéas Gagnon, tailleur de profession, ardent bibliophile et auteur, réussit à se bâtir une immense collection comprenant livres, brochures, journaux, revues, estampes, gravures et portraits des débuts de la colonie jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Voir Daniel Olivier, « Gagnon, Philéas », dans *Dictionnaire biographique du Canada, XIV : 1911-1920*, Université Laval/Université of Toronto, 2003-, [en ligne] URL : www.biographi.ca/fr/bio/gagnon_phileas_14F.html.

69. Gagnon 1895, cité n. 2.

70. Philéas Gagnon, *Essai de bibliographie canadienne. Inventaire d'une bibliothèque comprenant imprimés, manuscrits, estampes, etc. relatifs à l'histoire du Canada et des pays adjacents ajoutés à la*

collection Gagnon, depuis 1895 à 1910 inc., préface par Victor Morin, Montréal, Cité de Montréal, 1913, p. 457.

71. Lamonde 2000, cité n. 3, p. 305-308.

72. Nous tenons à remercier M. Laurent Baridon, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Lyon 2 et responsable de l'axe Art, images, sociétés du LARHRA, pour cette précision sur l'origine de ces figures.

73. P.-J. Stahl (dir.), *Scènes de la vie privée et publique des animaux. Études de mœurs contemporaines*, 2 vol., illustré par J.-J. Grandville, Paris, J. Hetzel et Paulin, 1842.

74. Keri Berg Yousif, « Taming the Bourgeoisie: Grandville's *Scènes de la vie privée et publique des animaux* », *EnterText*, 7/3, 2005, p. 43-69, [en ligne via Brunel University London] URL : www.brunel.ac.uk/creative-writing/research/entertext/documents/entertext073/ET73BergED.pdf.

75. Cet accroissement du nombre des lecteurs s'explique par une amélioration du taux d'alphabétisation à partir de 1840 en lien avec les lois promulguées sur l'instruction publique. Voir Lamonde 2000, cité n. 3, p. 401-432.

76. Sur ce sujet, consulter *La Vie littéraire au Québec*, III : Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (dir.), *Un peuple sans histoire ni littérature*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1996, en particulier le chap. 4, « La diffusion de la littérature » ; voir également Lamonde 2000, cité n. 3, p. 136-142.

77. Comme l'explique Jean Watelet à propos du journal *Le Nain couleur de rose* : « Celui-ci inaugure une formule qui sera utilisée pendant tout le XIX^e siècle : la reprise d'illustration déjà parue d'un autre périodique, en modifiant éventuellement la légende. » Watelet 1985, cité n. 48, p. 329.

78. Cette publication fut très populaire en France dès sa parution en feuilletons de novembre 1840 à novembre 1841 pour le premier tome, et de novembre 1841 à décembre 1842 pour le second. Plus de 14 000 copies furent vendues dès les premiers mois de publication. Il y eut des rééditions en 1844, 1852, 1866, 1867 et 1868. Yousif 2005, cité n. 74.

79. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, p. 36.

80. « *Thus satirists write in winters of discontent.* » [« Ainsi, les satiristes écrivent lors des hivers de mécontentement. »] Ruben Quintero, « Introduction: Understanding Satire », dans *id.* (dir.), *A Companion to Satire Ancient and Modern*, Singapour, Wiley-Blackwell, 2011, p. 1.

81. *Ibid.*, p. 3. « On pourrait soupçonner que la satire est, à la base, un produit de notre grammaire biologique. Robert C. Elliott, percevant une impulsion profondément enracinée dans l'art de la satire, déclare que la satire magique, forme rituelle présente dans les premières cultures, est née "d'une exigence primordiale - une exigence qu'au-delà des peurs et des confusions engendrées par un monde hostile, l'homme soit capable d'imposer une sorte de discipline" (Elliott 1960:58). Les satiristes ont été nos premiers utopistes. »

INDEX

Index chronologique : XIX^e siècle

Index géographique : Canada, Québec

Mots-clés : caricature, satire, portrait, politique, estampe, gravure

Thèmes : caricature, satire, politique, portrait, estampe, gravure

AUTEUR

SUZANNE SIMONEAU

chercheuse indépendante

John Heartfield et la tradition satirique française

Modèles et transferts

Franck Knoery

- 1 En 1935, l'artiste allemand John Heartfield (1891-1967), co-fondateur du Club Dada de Berlin et célèbre contributeur de l'hebdomadaire communiste *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (couramment abrégé *AIZ*), fut invité à Paris par l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, alors dirigée par Louis Aragon, pour y présenter la première exposition française de ses œuvres, à la Maison de la Culture (fig. 1). Cette exposition, annoncée par le sous-titre « 150 photomontages politiques et satiriques d'actualité », se tint dans le contexte du vaste débat qui animait alors la scène artistique et culturelle française autour des enjeux du réalisme. Elle donna lieu à quelques affrontements demeurés célèbres entre les tenants de l'autonomie de l'art et les partisans d'un rapprochement avec le réalisme socialiste.



Fig. 1 : Affiche de l'exposition des œuvres de John Heartfield à la Maison de la Culture, Paris, 1935.
© CC-BY.

- 2 Dans ce contexte, l'œuvre de Heartfield, issue des expérimentations du Club Dada, mais désormais conforme aux exigences de la III^e Internationale, pouvait recueillir une certaine unanimité. Dans un texte intitulé « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », Louis Aragon identifie l'œuvre du photomonteur comme la synthèse des nécessités de l'art et des nouveaux enjeux politiques dans une Europe menacée par la montée du nazisme. Pour justifier cette légitimité politique, Aragon convoque une référence significative à la tradition satirique, et notamment française. Il établit en effet une filiation dans laquelle se succèdent naturellement Francisco de Goya, Honoré Daumier et Heartfield : « Depuis *Les Châtiments* et *Napoléon le Petit*, aucun poète n'avait atteint les hauteurs où voici Heartfield face à Hitler. Car aussi bien, dans la peinture et le dessin, les précédents manquent-ils malgré Goya, Wirtz et Daumier¹. » Ce sont les mêmes noms que sollicite à son tour René Crevel dans son intervention à l'occasion de ces débats :

John Heartfield a traité, avec la plus exacte violence et la plus péremptoire imagination, les sujets que l'actualité, l'urgence de la lutte, le besoin de savoir, l'indignation qui n'a pas à se contenir, les nécessités révolutionnaires peuvent imposer à l'artiste, pour le plus grand profit de l'art. D'autre part, l'histoire nous montre que des tableaux, des dessins à signification politique précise, des œuvres révolutionnaires, aussi bien par le sujet que par la technique, comme furent celles de Goya, de Daumier, non seulement ont décrit, pour la condamner dans ce qu'elle avait de plus atrocement particulier, leur époque, mais encore ont permis aux artistes à venir de trouver des chemins nouveaux².

- 3 La réception française de l'œuvre de John Heartfield témoigne de la vitalité des réseaux de l'avant-garde européenne. Elle exprime également la pérennité de certains modèles graphiques véhiculés par la tradition satirique dont il a assuré le renouvellement. Nous proposons d'étudier, à travers son exemple, les mécanismes par lesquels le corpus du

dessin de presse français a pu se communiquer à l'avant-garde allemande de l'entre-deux-guerres. Nous identifierons dans un premier temps les principaux acteurs de ce transfert (critiques, historiens d'art, éditeurs et collectionneurs) ainsi que la pérennisation de certains motifs par la tradition du dessin de presse. Nous aborderons alors les spécificités du photomontage envisagé dans son champ d'action politique et sa caractérisation comme « arme ». Enfin, nous proposerons de rapprocher les œuvres de leurs sources afin d'isoler des procédés récurrents et de faire émerger une typologie de motifs.

Transfert et intercesseurs

- 4 Les rencontres organisées à Paris en 1935 donnèrent l'occasion de voir s'exprimer des personnalités au rôle déterminant dans le rapprochement entre la tradition satirique française et le combat antifasciste en Allemagne. La Maison de la Culture accueillit en effet deux autres exilés allemands : Eduard Fuchs et Walter Benjamin. Le premier était un francophile convaincu, collectionneur et historien de la caricature, qui avait fréquenté Heartfield et George Grosz dans le milieu des années 1920. Connu depuis de nombreuses années des marchands d'estampes parisiens, il était souvent décrit comme un bibliophile compulsif et génial³. Grosz le qualifia notamment de « scarabée du genre à ramasser tout ce qui se trouvait sur son passage⁴ ». Il passe également pour avoir fait connaître l'œuvre de Daumier en Allemagne, en lui consacrant de nombreux articles et plusieurs volumes aux éditions Albert Langen⁵. La double entreprise de Fuchs visait d'une part à abolir la perception de l'œuvre de Daumier en deux ensembles séparés, la grande peinture et l'illustration, et, consécutivement, à encourager une lecture politique de celle-ci. Il fait ainsi valoir que « [le] secret de la puissance de Daumier se trouve justement dans sa conviction politique. [...] Et par conséquent, on ne peut, lorsque l'on fait une analyse de son œuvre peinte, rejeter le problème politique, comme cela a été fait jusqu'ici par tous ceux qui ont commenté la peinture de Daumier⁶. »
- 5 Fuchs avait trouvé un ami et exégète en Walter Benjamin, qui était également à Paris au milieu des années 1930. Après son célèbre discours à l'Institut pour l'étude du fascisme, dans lequel il avait identifié en Heartfield le modèle de l'auteur « producteur », à même de donner à sa technique une « valeur d'usage révolutionnaire⁷ », il était en effet occupé à la rédaction de deux nouveaux articles, dont le fameux « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». L'autre texte était précisément consacré à Eduard Fuchs, « collectionneur et historien⁸ ». Il reconnaissait l'apport significatif de ce dernier à la formation d'une méthodologie marxiste de l'histoire de l'art liée à la singularité de sa position d'historien collectionneur d'estampes, qui l'avait mis en contact avec une production sérielle remettant en cause les principes d'unicité de l'œuvre et de génie. L'autre apport de la méthode de Fuchs consistait en sa capacité à éclairer les œuvres du passé de sa connaissance de la production contemporaine. Benjamin l'avait relevé : « La référence permanente à l'art contemporain fait partie des impulsions les plus importantes du collectionneur que fut Fuchs. [...] Sa connaissance incomparable de la caricature ancienne permet à Fuchs d'accéder très tôt aux travaux d'un Toulouse-Lautrec, d'un Heartfield et d'un George Grosz⁹. » Après avoir été proche de Max Liebermann et de Max Slevogt, il s'était intéressé aux productions les plus radicales de son temps, pour peu que ces dernières affichassent des intentions révolutionnaires¹⁰. La lecture marxiste de l'histoire à laquelle s'était prêtée l'œuvre de

Daumier donna encore lieu à une autre explication, dans les termes d'une actualisation. C'est celle que proposait le journaliste et critique d'art Erich Knauf, qui pouvait présenter les « dessins politiques » de Daumier comme « toujours actuels », en précisant : « Ses dessins, et les légendes qui les accompagnent, sont d'une telle clarté politique qu'ils s'accordent avec l'analyse la plus claire des phénomènes de l'époque, c'est-à-dire avec les analyses de Marx et Engels¹¹. »

- 6 Si le rapport de Heartfield au dessin de presse français a pu être décrit dans les termes d'une filiation, il apparaît que ce mécanisme linéaire de transmission est assez peu opérant pour comprendre la circulation des modèles graphiques. Heartfield est né en 1891, soit douze ans après la mort de Daumier, et fut actif en Allemagne durant la période comprise entre la guerre de 1914-1918 et l'accession au pouvoir des nazis, c'est-à-dire dans des circonstances politiques extrêmement défavorables aux échanges culturels entre les deux pays. Le lien qui les unit se serait davantage construit *a posteriori* et selon un principe de recherche de sources et de citations.
- 7 La connaissance de Daumier en Allemagne a bénéficié de plusieurs intermédiaires qui, dès le tournant du siècle, avaient rendu son œuvre accessible à tel point qu'en 1956, Jean Adhémar pouvait dire que l'œuvre de Daumier avait bénéficié d'une meilleure reconnaissance en Allemagne qu'en France¹². Dès 1904, le célèbre critique d'art Julius Meier-Graefe avait en effet réservé au peintre français une place de choix dans son *Histoire des développements de l'art moderne*, un ouvrage plusieurs fois réédité¹³. Mais c'est en premier lieu à l'historien de l'art Erich Klossowski que l'on doit d'avoir étudié la peinture de Daumier et d'avoir entrepris le premier travail de catalogage en 1908¹⁴. On peut identifier une première tendance de la réception de Daumier en Allemagne, qui, comme en France, a d'abord accompagné une intention de reconnaissance du peintre et s'est inscrite dans une lecture sensualiste et nietzschéenne qui trouvait un certain écho chez les artistes expressionnistes. Klossowski décrit ainsi Daumier comme « le peintre de l'énergie vitale, le visionnaire d'un chaos dans lequel les forces naissantes gonflent et frémissent avec une puissance terrible et surnaturelle¹⁵ ».
- 8 La réception de l'artiste par les cercles expressionnistes, et en particulier par Ernst Ludwig Kirchner, a été soulignée par Werner Hofmann¹⁶. Mais on pourra également relever qu'elle fut plus particulièrement le fait des tendances urbaines et révolutionnaires de ce mouvement qui avaient pu se former à la veille de la Première Guerre mondiale. L'une de ces tendances était représentée par l'hebdomadaire *Die Aktion*, dirigé par Franz Pfemfert, qui avait reproduit des œuvres de Daumier, en couverture comme au sein du journal, après le déclenchement des hostilités (fig. 2). Au moyen d'un procédé comparable à ceux qu'employait Daumier pour contourner la censure, la revue convoquait une œuvre du dessinateur français éloignée d'un demi-siècle pour dénoncer le nouvel embrasement nationaliste au cœur de l'Europe. La couverture du numéro du 12 septembre 1914 fait en effet référence à un autre conflit en présentant des soldats français au moment de la campagne d'Italie, en 1859. Deux mois plus tard, c'est au tour de l'écrivain Walter Serner, futur contributeur de Dada à Zurich, d'évoquer l'œuvre de Daumier en se référant à la toile *Ecce homo*¹⁷.



Fig. 2 : *Die Aktion*. Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst, 36-37, 12 septembre 1914.

© CC-BY.

- 9 Les revues allemandes telles que *Die Aktion* ont grandement contribué à la diffusion de ce corpus et à façonner ce qui apparaît comme un modèle satirique français. Fondées pour la plupart dans la période dite du Vormärz, autour de 1848, comme c'était le cas de *Fliegende Blätter* et de *Kladderadatsch*, elles revendiquaient une filiation avec les revues satiriques françaises *La Caricature* et *Le Charivari*¹⁸. Les revues apparues à la fin du XIX^e siècle, qui constituaient le patrimoine visuel des artistes de la génération de Heartfield, avaient prolongé cette tradition. *Jugend* avait par exemple publié à plusieurs reprises des planches de Daumier à côté de celles d'illustrateurs contemporains¹⁹. On signalera encore le rôle particulier joué par un autre titre, le *Süddeutscher Postillon*. Cet organe socialiste, dont Eduard Fuchs fut le rédacteur en chef, faisait également référence à la satire française. Comparé aux célèbres « mouchérons politiques » de Daumier²⁰, le dessin de couverture du numéro 10, de mai 1898, réalisé par Max Engert, confine au plagiat.
- 10 Le rôle des collectionneurs privés et publics fut également décisif. Certains d'entre eux permirent de constituer des corpus importants, voire exhaustifs, dans le domaine de l'estampe satirique, à tel point que certains commentateurs, comme par exemple Claude Roger-Marx, s'inquiétèrent de voir l'Allemagne « s'emparer » de l'essentiel des œuvres de Daumier²¹. Parmi eux, l'entrepreneur et assureur berlinois Otto Gerstenberg, très grand collectionneur de l'art français du XIX^e siècle et en particulier de l'impressionnisme, qui, avant 1914, avait acheté plus de trois cents œuvres du dessinateur. Max Liebermann, qui avait également joué un rôle important dans la connaissance de l'œuvre de Daumier, possédait 3 000 de ses lithographies²². Du côté des institutions publiques, on retrouve la figure du grand défenseur de la modernité et de l'art français Hugo von Tschudi. Ce dernier fut à l'origine de l'entrée de nombreuses

œuvres de Daumier dans les collections publiques allemandes à Berlin, Munich et Mannheim. Comme l'a souligné Werner Hofmann, l'acquisition par Karl Ernst Osthaus, en 1909, de la toile de Daumier *Ecce homo* pour le musée Folkwang de Hagen (aujourd'hui à Essen) put aussi être considérée comme un événement²³.

Le photomontage comme arme

- 11 La question de la transmission à l'avant-garde artistique de l'entre-deux-guerres de ces modèles, issus de la stratification des exemples donnés par la presse allemande et du corpus sélectif des collectionneurs, soulève cependant d'autres questions. L'une des plus déterminantes est celle de l'adaptabilité des procédés de la caricature, reposant sur la déformation des motifs traditionnels empruntés à l'enseignement académique, aux recherches d'une avant-garde qui s'est débarrassée de toute tradition naturaliste. Au moment de la fondation du Club Dada, aux lendemains de la Première Guerre mondiale, le langage graphique de Daumier, dont la forme avait pu se transmettre à certains artistes de la Sécession berlinoise, comme Max Slevogt ou Max Liebermann, pouvait sembler parfaitement étranger aux expérimentations de Dada. Daumier était de surcroît associé au goût de la bourgeoisie libérale pour l'art français, qui cristallisait toute l'exécration des jeunes artistes. Dada n'était cependant pas exempt d'une forme de réalisme : sa production, en particulier le collage, passait pour l'expression d'une réalité déconstruite et parcellaire, par analogie avec la société de Weimar et la crise de l'après-guerre. Le philosophe Günther Anders affirme par exemple que Dada n'était « rien d'autre qu'un moyen pour représenter, par le trouble de l'image, le désordre du monde²⁴ ».
- 12 Peu d'observateurs ont cependant relevé la corrélation entre la simplification du photomontage dada et l'adoption plus systématique et plus lisible des procédés satiriques. Sonia de Puineuf a souligné l'importance de la composante caricaturale du photomontage dada, qui combine des éléments de la réalité pour les rassembler dans un dispositif grotesque²⁵. Raoul Hausmann peut par exemple avoir recours à des procédés de déformation ou d'animalisation pour représenter un Ludendorff ou un Hindenburg, dans un ouvrage dont le sous-titre revendiquait une portée satirique²⁶. On peut également observer leur emploi dans son célèbre collage de 1920 intitulé *Le Critique d'art* : le personnage y est représenté doté d'une tête démesurée, d'une bouche déformée et d'un stylo, attribut lié à sa fonction qui joue également ici un rôle de substitut phallique²⁷. Dans la même veine, Hannah Höch dresse le portrait collectif de la République de Weimar en une série de grands collages envisagés comme des coupes transversales de la société²⁸.
- 13 Cette composante satirique apparaît très tôt également dans les montages de Heartfield. La première publication où apparaît son nom, le numéro unique de *Jedermann sein eigener Fussball* [À chacun son propre football], paru en 1919, en exploite les ressorts. Dans un collage apparemment inoffensif, il se prête au jeu de l'association visuelle. Le portrait collectif des principaux dirigeants de la République de Weimar, présentés en éventail, rapproche en effet des personnalités d'obédiences politiques différentes pour suggérer une certaine collusion : le président social-démocrate Friedrich Ebert se trouve ainsi associé à son ministre répressif, Gustav Noske, ou encore au héros de guerre Ludendorff. L'historien de l'art Andrés Mario Zervigón nota que l'écart entre l'image et le texte, « Lequel d'entre eux est le plus beau ? », ouvre

également une brèche satirique qui interroge la validité de la photographie elle-même²⁹.

- 14 Dans les perfectionnements qu'allait lui apporter Heartfield, le photomontage pouvait encore se rapprocher d'une certaine forme de réalisme social. Parce qu'il intégrait un matériau photographique, dont la qualité supposée objective avait été largement promue par la guerre, il semblait également en mesure de satisfaire aux exigences du combat politique révolutionnaire. En 1920, le promoteur des éditions Malik, Wieland Herzfelde, fait encore valoir cette composante réaliste dans l'activité de Dada : « Les dadaïstes se reconnaissent pour unique programme le devoir de donner pour contenu à leurs images l'événement présent tant sur le plan du temps que du lieu, raison pour laquelle ils prennent comme source de leur production non pas les *Mille et une nuits* ou les *Tableaux indochinois* mais les magazines illustrés et éditoriaux de presse³⁰. » Le photomontage présentait l'avantage de pouvoir conserver la puissance réaliste de l'image photographique en lui adjoignant, par la découpe et l'assemblage, les moyens de déformation du dessin satirique. Walter Benjamin relève également qu'une photographie modifiée et augmentée d'une légende peut s'apparenter à « un instrument politique³¹ ». Il rejoint en cela Sergueï Tretiakov, qui voit dans l'évolution du photomontage développé par Heartfield un potentiel révolutionnaire. Auteur de la première monographie consacrée à l'artiste allemand, il décrit ainsi cette évolution :

L'épanchement dadaïste dans les travaux de Heartfield n'a pas tenu très longtemps. Il a rapidement renoncé à employer sa force créatrice à ce feu d'artifice inutile. Ses œuvres sont devenues des armes acérées. Bientôt ses montages sont devenus indissociables de son activité pour le parti. Ils sont une histoire du Parti communiste d'Allemagne. Les photomontages de la période dadaïste de Heartfield, consistaient en l'assemblage d'une multitude de détails, mais plus le temps passait, plus son langage devenait laconique, et plus ses montages se construisaient avec une économie de moyens³².

- 15 Le réalisme socialiste auquel avait adhéré Tretiakov requiert en effet un langage unifié et simplifié empruntant aux codes d'une photographie à laquelle il attribue des qualités de véracité et de sincérité. Heartfield s'en était rapproché en augmentant la part photographique de ses collages et en retrouvant une certaine cohérence visuelle par ses assemblages. Sa contribution à l'hebdomadaire *Arbeiter Illustrierte Zeitung* à partir de 1930 l'amena tout particulièrement à systématiser ces procédés. On observe également que les grands satiristes français, au premier plan desquels Daumier, y sont plus directement cités.

Une iconographie actualisée

- 16 La référence à la tradition satirique commence avec l'association de son auteur à l'iconographie de la liberté de la presse. Celle-ci est dominée par le motif de la paire de ciseaux qui, de *La Résurrection de la Censure* de Grandville à *l'Anastasie* de Gill, ponctue l'imagerie satirique du XIX^e siècle français. Si l'on rapproche ici le portrait du chef de la police Zörgiebel³³, responsable des répressions contre les spartakistes, du portrait du ministre Antoine d'Argout par Daumier, on trouve dans les deux cas un usage détourné du motif : associée à la censure, la paire de ciseaux se voit ici retournée contre ses instigateurs (fig. 3).



Fig. 3 : Honoré Daumier, « D'ARG... », *La Caricature*, 9 août 1832.

© CC-BY.

- 17 La dénonciation de la presse bourgeoise, qui, chez Daumier, était incarnée par le journal *Le Constitutionnel*, devenu l'organe officiel de la monarchie de Juillet, fournissait un autre sujet de moquerie. Dans une planche de Daumier, Chevassut est représenté aveuglé par son bonnet de nuit³⁴. Plus tard, George Grosz adapte ce principe à l'ensemble de la presse bourgeoise en employant à son tour la métaphore des yeux bandés pour mieux montrer l'aveuglement dont ses lecteurs seraient victimes³⁵. Un procédé repris également par John Heartfield deux ans plus tard, qui emmaillote cette fois complètement le lecteur dans les feuilles de la presse sociale-démocrate, *Vorwärts* et *Tempo*³⁶.
- 18 Un autre motif fut également rendu célèbre au cours d'un XIX^e siècle qui vit se répéter les scènes de répression politique et les opérations militaires : celui des terres dévastées et des champs de cadavres. En associant à ce paysage une figure identifiée, les satiristes trouvèrent un moyen de pointer du doigt quelque chef de guerre rendu responsable des atrocités. Heartfield puisa également dans ce registre. On pourra s'en convaincre si l'on rapproche le photomontage *Der Krieg*, paru dans le numéro 29 de l'*AIZ* en 1933, de la planche de Daumier *Voyage à travers les populations empressées*, tirée de *La Caricature* du 14 août 1834. L'analogie entre Louis-Philippe arpentant un champ de morts sur une monture grotesque et Hitler assimilé à l'allégorie de la Guerre du célèbre tableau de Franz von Stuck a été plusieurs fois soulignée³⁷. Les commentateurs de l'époque virent à juste titre dans ce nouveau montage l'exploitation de deux niveaux de lecture : celui, évident, de la dénonciation de la marche à la guerre, et celui, plus subtil, du détournement d'une œuvre qui a pu être associée à une certaine tradition picturale³⁸.
- 19 L'un des procédés les plus populaires du dessin satirique consiste en l'application de traits zoomorphes aux physionomies humaines. C'est ainsi que les « représentants »

politiques de Daumier peuvent voir leurs intentions exprimées à travers les caractères de l'animal auxquels ils sont apparentés. Le fouriériste Victor Considérant, dont la généreuse chevelure se prêtait facilement à cette assimilation, est par exemple représenté en fauve dans une lithographie de 1849 (fig. 4).



Fig. 4 : Honoré Daumier, « Victor Considérant », *Le Charivari*, 24, 22 février 1849.

© CC-BY.

- 20 Dans une planche décrivant les conclusions d'un congrès du SPD qui s'était tenu non loin du zoo de Berlin en 1931, John Heartfield affuble à son tour un représentant social-démocrate, tenu pour avoir trahi les intérêts du peuple ouvrier, d'un faciès félin³⁹. On relèvera l'intérêt pour le motif du zoo de Berlin, qui put jouer un rôle comparable à celui du Jardin des Plantes parisien au XIX^e siècle. Les animaux, identifiés à des corps sociaux ou à des types, permettent aux artistes d'exprimer leurs considérations sur la société et la politique⁴⁰.
- 21 De manière générale, l'imaginaire attaché aux sciences naturelles est régulièrement sollicité dans l'imagerie satirique. *Les Métamorphoses du jour* de Grandville ou *La Ménagerie impériale* de Paul Hadol attestent de son empreinte. Parmi ces motifs, les descriptions des mutations biologiques furent entre autres employées pour désigner, par analogie, les transformations de la société (fig. 5).

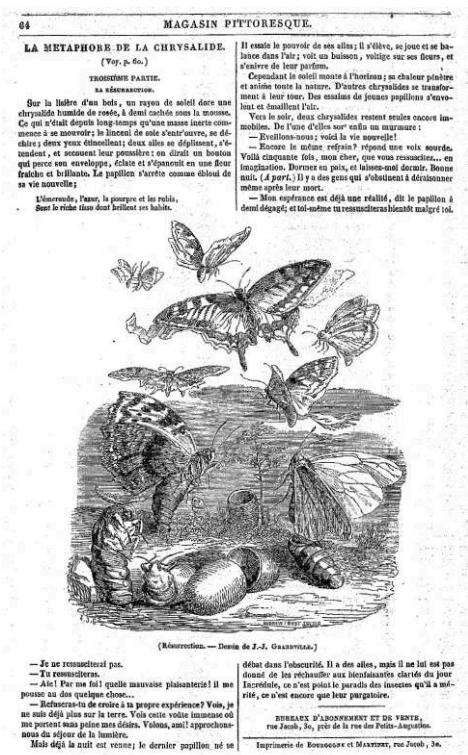


Fig. 5 : J.-J. Grandville, « La Métaphore de la chrysalide », *Le Magasin pittoresque*, 8, 1841.

Source : gallica.bnf.fr / BnF.

- 22 C'est bien à cette tradition graphique que Heartfield semble faire référence lorsque, dans le montage *Deutsche Naturgeschichte* [Histoire naturelle allemande], il décrit la gestation du nazisme⁴¹. La chrysalide du social-démocrate Ebert y engendre la chenille Hindenburg, qui elle-même donne naissance au papillon-sphinx Hitler. Une nouvelle fois, les procédés satiriques imaginés par le dessin de presse se prêtent efficacement à la description d'une société en proie aux mutations les plus radicales. Le registre scatologique, largement associé à la tradition satirique, est également réactualisé dans le cadre du combat antifasciste de Heartfield. Là où, dans son célèbre *Gargantua*, Daumier installe la chaise percée de Louis-Philippe place de la Concorde et décrit le cheminement digestif de l'impôt du roi, Heartfield montre la radiographie de Hitler avalant l'argent du peuple pour le transformer en fer-blanc⁴².
- 23 Après l'accession d'Hitler au pouvoir, l'existence de nombreux artistes allemands jugés subversifs fut menacée et beaucoup d'entre eux durent s'exiler. Heartfield se réfugia d'abord à Prague, où il rejoignit l'équipe éditoriale de l'*AIZ*, qui put, en empruntant des voies clandestines, continuer de diffuser le journal à travers l'Europe et en Allemagne. Cette situation put conforter encore le sentiment d'identification aux grands satiristes français, menacés et parfois condamnés pour avoir défendu la liberté de la presse. Il semble en effet que Heartfield cultivait largement l'analogie entre les moments héroïques de la biographie de Daumier et sa propre situation. Dans un article paru en 1937, il fait valoir la réactualisation, nécessaire à ses yeux, du message de l'artiste républicain : « Le chef-d'œuvre de Daumier, son crayon sagace, d'une intelligence politique incomparable, a survécu à maintes "œuvres d'art éternelles", et le combat qu'il menait est encore aujourd'hui notre combat⁴³. »

24 En 1942, il reprit cette comparaison pour réagir à l'exploitation, par les autorités nazies, d'un dessin de Daumier paru dans la revue SS *Das Reich*. Ce nouvel article au ton indigné fournit à son auteur l'occasion d'un inventaire de quelques planches de l'artiste français contre la Prusse de Bismarck, mais aussi d'un hommage à Eduard Fuchs, mort peu de temps plus tôt, et qui se trouvait désormais inscrit dans la même généalogie héroïque des grands opposants à l'obscurantisme⁴⁴. Davantage que la filiation soulignée par la proposition de Heartfield, nous reconnâtrons ici une communauté d'intentions dans les stratégies éditoriales d'une presse contournant la censure, dans la reconnaissance du rôle qu'avaient à jouer les artistes dans le combat politique et, enfin, dans la foi, partagée aussi bien par Daumier que par Heartfield, en la capacité de l'œuvre imprimée à se propager et à transformer les consciences. Les mécanismes par lesquels des motifs apparus dans les conditions particulières de la monarchie de Juillet ont pu être transposés dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres ne peuvent être appréhendés qu'au regard de certains éléments de continuité culturelle. Les préceptes républicains qui ont pu servir de référence au socialisme allemand en sont une composante essentielle. Mais ces derniers sont également intimement liés au développement du dessin de presse, qui en est à la fois le produit et le mode d'expression privilégié. Dans ses spécificités techniques, le photomontage apparaît comme la combinaison la plus aboutie des qualités supposées réalistes de la photographie et de la capacité de déformation du dessin. À ce titre, il a pu assurer la continuité de certains procédés satiriques et satisfaire aux exigences d'un réalisme que le premier conflit mondial avait imposé aux arts visuels.

NOTES

1. Louis Aragon, « John Heartfield et la beauté révolutionnaire » (1935), *Commune*, 21, 15 mai 1935, reproduit dans *id.*, *Les Collages* (1965), Paris, Hermann, 1980, p. 79-89.
2. René Crevel, fragments d'une conférence donnée le 9 mai 1935 à la Maison de la Culture, publiés dans Serge Fauchereau (dir.), *La Querelle du réalisme*, Paris, éditions Cercle d'Art, 1987, p. 211.
3. Fedor von Zobeltitz, *Chronik der Gesellschaft unter dem letzten Kaiserreich*, Hambourg, 1922, cité par Thomas Huonker, *Revolution, Moral & Kunst. Eduard Fuchs. Leben und Werk*, Zurich, Limmat Verlag, 1985, p. 101.
4. George Grosz, *Un petit oui et un grand non. Sa vie racontée par lui-même* (1955), trad. Christian Boulay, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1990, p. 260.
5. Voir notamment Eduard Fuchs, *Honoré Daumier. Lithographien*, Munich, Albert Langen Verlag, 1921.
6. Eduard Fuchs, *Der Maler Daumier*, Munich, Albert Langen Verlag, 1927, p. 11.
7. Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » (1934), dans *id.*, *Essais sur Brecht*, trad. Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique Éditions, 2003, p. 134.
8. L'article avait été commandé par l'Institut für Sozialforschung de Francfort.
9. Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien » (1937), dans *id.*, *Œuvres*, t. II, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 189-190.

10. Voir l'article d'Ulrich Weitz, « Der Sammler Eduard Fuchs. „Das Wesen der Revolution ist das Wesen der Daumierschen Kunst“ », dans Werner Hofmann (dir.), *„Daumier ist Ungeheuer!“ Max Liebermann. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Bronzen von Honoré Daumier*, cat. exp. (Berlin, Stiftung Brandenburger Tor – Max Liebermann Haus, 2 mars – 2 juin 2013), Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2013, p. 69-73.
11. Erich Knauf, « Der aktuelle Daumier », *Die Front*, 8-9, 1930, reproduit dans Christine Hoffmeister et Christian Suckow (dir.), *Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933*, cat. exp. (Berlin, Altes Museum, 8 novembre 1978 – 25 février 1979), Berlin, Staatliche Museen, 1979, p. 92.
12. Cité dans Werner Hofmann, *Daumier et l'Allemagne*, trad. Thomas de Kayser, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 45.
13. Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, Stuttgart, Hoffmann, 1904.
14. Erich Klossowski, *Honoré Daumier* (1908), Munich, R. Piper & Co., 1914.
15. *Ibid.*, p. 119.
16. Hofmann 2005, cité n. 12, p. 43.
17. Walter Serner, « Honoré Daumier », *Die Aktion*, 46-47, 21 novembre 1914, p. 875-878.
18. Voir Ursula E. Koch, *Der Teufel in Berlin. Von der Märzrevolution bis zu Bismarcks Entlassung. Illustrierte politische Witzblätter einer Metropole 1848-1890*, Cologne, C. W. Leske Verlag, 1991, p. 137.
19. Voir par exemple la reproduction du dessin *L'émeute* dans *Jugend*, 32, 1913.
20. Dessin paru dans *Le Charivari* du 3 juin 1850.
21. « Epouvantés de voir l'Allemagne puis l'Amérique s'emparer de tous les Daumier importants, voici longtemps que nous réclamions une exposition... ». Claude Roger-Marx, *Daumier. Peintures, aquarelles, dessins*, cat. exp. (Paris, musée de l'Orangerie, 14 mars – 3 juillet 1934), Paris, Musées nationaux, 1934, p. 16.
22. Claude Keisch « „Ungeheuer !“ – Daumier ungeteilt », dans Hofmann 2013, cité n. 10, p. 21.
23. Hofmann 2005, cité n. 12, p. 43.
24. Günther Anders, « Die Kunst John Heartfields » (1938), reproduit dans Wieland Herzfelde, *John Heartfield. Leben und Werk. Dargestellt von seinem Bruder*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1962, p. 317.
25. Sonia de Puineuf, « Manipulation dadaïste de la photographie : caricature de l'art », *Ridiculous*, 17, 2011, p. 167-180.
26. Raoul Hausmann, « Mon Allemagne » (1921), dans *id.*, *Houra ! Houra ! Houra ! 12 satires politiques*, trad. Catherine Wermester, Paris, Allia, 2004, p. 8.
27. Raoul Hausmann, *Le Critique d'art*, 1919-1920, collage et lithographie, 31,8 × 25,4 cm, Londres, Tate Modern, [en ligne] URL : www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918.
28. Hannah Höch, *Coupe au couteau de cuisine dans la dernière époque culturelle bedonnante de l'Allemagne*, 1919-1920, 114 × 90 cm, Berlin, Nationalgalerie.
29. Andrés Mario Zervigón, *John Heartfield and the Agitated Image*, Chicago, University of Chicago Press, 2012, p. 158.
30. Wieland Herzfelde, « Zur Erführung », dans *Erste Internationale Dada-Messe*, Berlin, Der Malik-Verlag, juin 1920, n. p., d'après trad. François Mathieu, dans Olivier Lugon (dir.), *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 214.
31. Benjamin (1934) 2003, cité n. 7, p. 133.
32. Sergueï Tretiakov, *John Heartfield. Eine Monographie*, Moscou, Ogis, 1936, cité d'après Herzfelde 1962, cité n. 24, p. 309.
33. John Heartfield, *Selbstporträt mit Polizeipräsident Zörgiebel* [Autoportrait avec le chef de la police Zörgiebel], 1929, Houston, The Museum of Fine Arts, [en ligne] URL : www.mfah.org/art/detail/15579.

34. Honoré Daumier, *Gros, gras et... Constitutionnel*, lithographie publiée dans *Le Charivari*, 19 novembre 1833.
35. George Grosz, dessin de jaquette pour le livre d'Upton Sinclair, *Sündenlohn*, Berlin, Malik Verlag, 1928.
36. John Heartfield, *Wer Bürgerblätter liest wird blind und taub* [Qui lit la presse bourgeoise devient sourd et aveugle], photomontage pour *AIZ*, 6, 1930.
37. Nous reprenons ici une comparaison proposée par Roland März dans *id.* (dir.), *Daumier und Heartfield. Politische Satire im Dialog*, cat. exp. (Berlin, Altes Museum, 18 juin – 30 août 1981), Berlin, Staatliche Museen, 1981, p. 28-29.
38. Anders (1938) 1962, cité n. 24, p. 337.
39. John Heartfield, « Zum Krisen-Parteitag der SPD » [Au congrès de crise du SPD], *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, 24, 1931, [en ligne] URL : www.mfah.org/art/detail/15731.
40. On pourra par exemple comparer le photomontage de Heartfield, *Gespräch im Berliner Zoo* [Conversation dans le zoo de Berlin], *AIZ*, 24, 1934, avec certaines planches de Grandville tirées de P.-J. Stahl (dir.), *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, 2 vol., Paris, Hetzel, 1841-1842.
41. John Heartfield, *Deutsche Naturgeschichte* [Histoire naturelle allemande], *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, 33, 1934, [en ligne] URL : photobibliothek.ch/Photo005/AIZ01.jpg.
42. Honoré Daumier, *Gargantua*, lithographie publiée dans *La Caricature* le 16 décembre 1831, et John Heartfield, *Adolf der Übermensch*, photomontage paru dans *AIZ*, 29, 1932.
43. John Heartfield, « Daumier, lebendig wie nie! », *Volks-Illustrierte*, 33, 1937, d'après trad. Claude Riehl, dans Emmanuel Guigon et Franck Knoery (dir.), *John Heartfield. Photomontages politiques. 1930-1938*, cat. exp. (Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain, 7 avril – 23 juillet 2006), Strasbourg, Éditions des musées de Strasbourg, 2006, p. 136-137.
44. John Heartfield, « Daumier im „Reich“ », *Freie Deutsche Kultur*, février 1942, dans *ibid.*, p. 137-141.

INDEX

Index géographique : Europe, France, Allemagne

Index chronologique : XXe siècle

Thèmes : caricature, satire, presse, journal, collage, gravure, politique, Dada, culture visuelle, réception, photomontage, transferts culturels, John Heartfield, Honoré Daumier

Mots-clés : caricature, Satire, Dada, réception, collage, presse, journal, gravure, politique, culture visuelle, photomontage, transferts culturels, John Heartfield, Honoré Daumier

AUTEUR

FRANCK KNOERY

Université Lyon 2, Bibliothèque des musées de Strasbourg

La part de l'ironie et de la satire dans la promotion d'un artiste

Le rôle des journalistes dans l'affaire de *La Famille* de Robert Roussil (1949-1950)

Julie-Anne Godin-Laverdière

- 1 À la fin des années 1940, Robert Roussil (1925-2013) est un artiste en début de carrière, peu connu du grand public. Cette situation change dès le 10 novembre 1949, lorsque *La Famille* (fig. 1), une sculpture de 318 cm de hauteur, taillée dans un pin et enduite de cire rouge, est saisie par des policiers après avoir été retrouvée de manière inusitée sur le terrain attenant au musée des Beaux-Arts de Montréal¹. L'institution n'avait pas commandé l'œuvre et ignorait qu'elle y serait livrée². La sculpture représente trois personnages entièrement nus : un jeune enfant est juché sur les épaules d'une femme agenouillée devant un homme debout, stoïque, les mains placées derrière le dos. Les corps sont schématisés et les visages exempts de détail. Le physique du père se caractérise par des épaules anguleuses et des côtes proéminentes, alors que chez la mère sont mises en évidence les rondeurs des fesses et des seins dépourvus de mamelons. Le pubis de la femme est lisse et le sexe de l'enfant indéterminé, tandis que chez le père, les organes génitaux sont bien visibles. À environ 180 cm du sol, ils sont placés directement à la hauteur du visage de l'enfant (fig. 2).



Fig. 1 : Robert Roussil, *La Famille*, 1949, épinette enduite de cire rouge, 318 × 74 × 66 cm, Montréal, musée des Beaux-Arts, inv. 1990.37, don de Bernard Janelle.

© Musée des Beaux-Arts de Montréal, www.mbam.qc.ca/collections/art-quebecois-et-canadien/?t=roussil#detail-14683. Avec l'aimable autorisation de Danielle Roussil.



Fig. 2 : Robert Roussil aux côtés de *La Famille*, 1949, photographie, Québec, musée national des Beaux-Arts du Québec, fonds Robert Roussil (P20).

Source : musée national des Beaux-Arts du Québec.

- 2 Une plainte est déposée par une passante en raison de l'obscénité de l'œuvre, ce qui mène à sa saisie par les policiers et à son transfert au commissariat du quartier³. Les organes génitaux du personnage masculin sont recouverts d'un tissu par les agents de la paix peu après son arrivée au poste. De nombreux articles paraissent dans la presse montréalaise, tant anglophone que francophone, et plusieurs ridiculisent la situation. Le ton railleur est présent dans les paroles rapportées (celles de l'artiste ou des différents acteurs impliqués), mais plus encore dans les propos des journalistes de faits divers et dans le choix des photographies accompagnant leurs articles⁴. Chacun de ces éléments permet de contrecarrer la censure tout en contribuant à lancer la carrière de Roussil.
- 3 L'attention dont bénéficie le sculpteur dans la presse se poursuit au-delà des journées suivant la censure. En janvier 1950, des textes comiques paraissent au sujet du sauvetage de la sculpture, ensevelie sous la neige. Ils sont suivis, en février et en mars 1950, par la publication d'une dizaine d'articles annonçant la tenue du « procès d'un sans-culotte », un débat satirique conçu par des amis et connaissances de Roussil – dont plusieurs sont journalistes – pour dénoncer la censure exercée sur *La Famille* quelques mois auparavant.
- 4 En tenant compte de la réception de *La Famille* durant les années 1949 et 1950, j'examinerai le rôle joué par les journalistes et photographes de presse dans cette affaire, puisqu'il semble aller au-delà de la simple nouvelle rapportée chez plusieurs d'entre eux. En effet, dans les journaux, la satire et l'ironie semblent être utilisées comme les instruments d'un coup publicitaire afin de mettre sur l'avant-scène un artiste jusqu'alors peu connu. Ces armes permettent aussi de dénoncer la censure dont est victime Roussil, mais qui, ironiquement, lui sert pourtant de levier promotionnel.

Le Québec au tournant des années 1950

- 5 L'affaire de *La Famille* s'inscrit dans une période durant laquelle il est généralement admis que le gouvernement et la censure exerçaient un pouvoir important sur diverses sphères de la société québécoise. L'idée selon laquelle les positions intransigeantes auraient émané du Premier ministre de la province alors au pouvoir, Maurice Duplessis⁵ (1890-1959), a été nuancée par les historiens ces dernières années⁶, mais il est indéniable que Duplessis a occupé un rôle important dans la censure au Québec. Il fit par exemple adopter la loi du cadenas, en vigueur de 1937 à 1957, qui permettait aux autorités de faire fermer les lieux soupçonnés d'abriter des sympathisants de l'idéologie communiste⁷. De même, comme le rappellent les auteurs du *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, « [l]es moments où Duplessis [détint] le pouvoir correspondent à ceux où la censure du cinéma [fut] la plus sévère⁸ ». En effet, puisqu'il occupait la double fonction de Premier ministre et de procureur général, c'est lui qui choisissait ceux qui remplissaient la fonction de censeur. Le gouvernement de Duplessis fut aussi l'instigateur, en 1950, de la loi concernant les publications et la morale publique, qui régissait la présence des images immorales dans les journaux et magazines⁹.
- 6 Le clergé jouait aussi, au même moment, un rôle important dans la censure au Québec, s'alliant souvent au gouvernement provincial sur cette question. La littérature était par exemple sous la loupe des représentants de l'Église, qui interdisaient certaines lectures

à leurs fidèles, en chaire ou par les cotes morales qu'ils attribuaient aux productions locales et étrangères¹⁰. Ils faisaient de même pour le cinéma¹¹. Le clergé avait une place privilégiée au Québec au milieu du xx^e siècle, puisqu'en plus de s'occuper des aspects religieux, il régissait les domaines de l'éducation, de la santé, des services sociaux et même des loisirs.

- 7 La société n'étant toutefois pas monolithique, des actions contestant le pouvoir en place furent entreprises par des artistes, des intellectuels et même certains membres du clergé¹². Ainsi, tous les ecclésiastiques n'étaient pas d'accord avec les idées mises en avant par Duplessis¹³. Des journaux tels que *Le Devoir* et *Cité Libre* publièrent de nombreux articles dans lesquels leurs collaborateurs dénonçaient le gouvernement. Dans la sphère artistique, l'un des événements contestataires majeurs de la période fut le lancement de *Refus global*¹⁴, un recueil de textes écrits par Paul-Émile Borduas (1905-1960) et cosigné par une quinzaine de jeunes artistes du mouvement automatiste¹⁵. Le groupe s'opposait en bloc au conservatisme ambiant, qui étouffait selon lui la population de la province, et réclamait une plus grande liberté sur les plans des mœurs, des structures sociales et de la création. Il critiquait aussi l'emprise de la religion catholique sur la population du Québec. Borduas fut renvoyé de son poste de professeur à l'École du meuble près d'un mois après la publication de ce manifeste¹⁶. Sans être membre de ce groupe, Robert Roussil côtoyait des Automatistes et prit part à certaines de leurs expositions¹⁷.

L'implication des journalistes dans la genèse de l'affaire *La Famille*

- 8 Robert Roussil entama sa formation en 1945 à l'École d'art et de design de l'Art Association of Montreal, qui devint musée des Beaux-Arts en 1948, grâce à une bourse d'études gouvernementale offerte aux vétérans de la Seconde Guerre mondiale. Il enseigna dans cette même école la sculpture sur pierre à partir de 1947¹⁸, tout en cherchant à se faire connaître comme artiste sur la scène montréalaise. Il participa à deux expositions durant l'été 1949, une exposition personnelle du 1^{er} au 17 juillet et une exposition collective regroupant le travail de quinze artistes, dans laquelle Roussil présenta deux de ses sculptures, du 30 juillet au 28 août. Ces événements eurent tous les deux lieu à la librairie d'Henri Tranquille (1916-2005), un point de rassemblement important pour les avant-gardes artistiques et littéraires de Montréal, ouvert « à tout ce qui se disait anticonformiste¹⁹ ». De 1948 à 1953, le libraire Tranquille présenta des expositions mensuelles de peintures et de sculptures entre les étagères de livres, qui furent traitées par les critiques d'art des principaux journaux de la métropole. C'est là, notamment, que fut lancé *Refus global*, le manifeste des Automatistes, en août 1948.
- 9 À l'occasion des deux expositions auxquelles il prit part chez Tranquille durant l'été 1949, Roussil fit la connaissance des journalistes Roger Guil († 1983), Émile-Charles Hamel (1914-1961), Arthur Prévost (1910-2004) et Pierre Saint-Germain († 2000), qui assistèrent à l'un ou l'autre des vernissages. Dans leurs comptes rendus, ces journalistes n'ont que de bons mots à dire sur l'artiste et ses œuvres²⁰. Dans les mois qui suivirent, chacun d'entre eux joua un rôle important dans l'affaire de *La Famille*, parfois par la publication d'articles sur Roussil ou sur son œuvre. De même, en compagnie d'Henri Tranquille, de son commis-libraire Jean-Jules Richard (1911-1975) et du journaliste

André Lecompte²¹ († 1996), ils co-organisèrent un procès spectacle annoncé à la fin du mois de février 1950. Nous y reviendrons.

- 10 Les journalistes, le libraire et son assistant se connaissaient bien. Certains étaient amis, comme Tranquille, Hamel et Richard. Des liens professionnels existaient aussi entre eux : Richard, nous l'avons vu, était commis-libraire chez Tranquille et responsable des expositions²². De plus, en 1949, il publia durant une courte période une série de chroniques dans *Le Petit Journal*²³, un hebdomadaire dans lequel travaillaient Guil, Lecompte, Saint-Germain et Prévost. Ce dernier collabora aussi au journal *Le Canada*, tout comme Hamel. La composition de ce comité explique sans doute pourquoi *Le Petit Journal* et *Le Canada* sont les deux journaux qui publièrent le plus grand nombre de textes au sujet de *La Famille* à l'automne 1949 et à l'hiver 1950 (quinze des trente-cinq textes recensés). Cependant, comme nous le verrons, la réception satirique et ironique de la censure ne se limita pas à ce groupe de connaissances et caractérise aussi les publications de leurs homologues écrivant pour d'autres journaux, même ceux de langue anglaise.
- 11 Arthur Prévost semble être tout particulièrement important dans la genèse de l'affaire de *La Famille*. En effet, peu après avoir rencontré Roussil chez Tranquille, il offrit à l'artiste l'arbre dans lequel celui-ci sculpta ensuite son groupe familial. Roussil s'installa même sur le terrain de Prévost, dans le quartier de Bordeaux, pour réaliser la sculpture²⁴. Prévost publia un article dans *Le Petit Journal* le 25 septembre 1949, le premier à s'attarder ainsi sur Roussil et sa production en dehors des comptes rendus des expositions tenues l'été précédent. Le journaliste y trace un portrait biographique de l'artiste dans lequel il vante ses qualités et évoque pour la première fois *La Famille*²⁵. En tenant compte de la suite des événements, la publication de cet article peut prendre une connotation particulière : elle semble préparer le terrain au coup de théâtre que fut la découverte inopinée de la sculpture sur le terrain du musée des Beaux-Arts quelques semaines plus tard, légitimant le statut de l'artiste, mais aussi celui de l'œuvre encensée²⁶.

L'affaire de *La Famille* ou comment ridiculiser « l'arrestation » d'une œuvre d'art

- 12 La nouvelle de la censure de *La Famille*, tout près de l'entrée du musée des Beaux-Arts de Montréal, fut rapportée par de nombreux journalistes. Ceci s'explique aisément par le caractère inusité de la découverte d'une telle sculpture à quelques pas de la porte latérale de l'institution. Cependant, il faut aussi garder à l'esprit le fait que Prévost savait sans doute que l'œuvre allait y être déposée, puisque la sculpture quittait par le fait même son jardin.
- 13 Dès le début, un brouillement caractérise le discours concernant l'arrivée de la sculpture près du musée, les raisons qui ont mené Roussil à déposer *La Famille* à cet endroit n'étant pas claires. L'une d'elles laisse entendre que l'artiste souhaitait la présenter dans une exposition des travaux des professeurs de l'école d'art du musée, qui devait avoir lieu au mois de novembre 1949²⁷. Une autre explication veut que le sculpteur ait cherché un refuge pour son œuvre qui causait une certaine commotion, en raison de la nudité représentée, dans le quartier où habitait Prévost²⁸. Les deux versions s'entendent toutefois sur un fait : il semblerait que les portes du musée aient été closes

au moment de la livraison de la statue, les responsables n'ayant pas été prévenus de son arrivée.

- 14 Des passants intrigués formèrent rapidement un attroupement autour de la sculpture et une plainte fut déposée auprès du service de police de la métropole²⁹. Dès l'arrivée des policiers dépêchés sur les lieux, *La Famille* fut recouverte d'une bâche, puis transportée par six hommes vers le fourgon de police. Une photographie de la scène est reproduite dès le lendemain à la une du *Herald* et, quelques jours plus tard, dans les pages du *Petit Journal*³⁰ (fig. 3).



Fig. 3 : Arless-Zarov, *La Famille mise dans le fourgon de police*, 1949, photographie, Québec, musée national des Beaux-Arts du Québec, fonds Robert Roussil (P20).

Source : musée national des Beaux-Arts du Québec.

- 15 Le crédit de la photographie est attribué à Arless-Zarov dans l'article du *Herald* : le premier nom fait sans doute référence au photographe de presse Richard Arless (1906-1995) et le second au couple de photographes Annette (1906-1956) et Basil Zarov (1913-1998), qui opéraient dans un studio de photo spécialisé dans le portrait. Leurs clichés étaient régulièrement publiés dans la section mondaine du journal *La Presse* au milieu du xx^e siècle. La photographie du *Herald*, reproduite quelques jours plus tard dans *Le Petit Journal*, détonne de ce que le couple proposait habituellement dans les journaux et les liens qui l'unissaient à Roussil laissent croire que la publication de cette image-choc n'est peut-être pas innocente. En effet, les Zarov possédaient une sculpture réalisée par l'artiste et ils prirent publiquement la défense de Roussil dans les pages du *Standard*, deux jours après la saisie de *La Famille*³¹. Par conséquent, il est permis de se demander si le couple³² fut expressément dépêché sur les lieux afin de documenter le sort de l'œuvre.
- 16 L'image considérée seule ne permet pas au lecteur de déterminer qu'une œuvre d'art se trouve sous le drap ; la photographie se rapproche davantage de celle d'une dépouille chargée dans la voiture de police que de celle d'une sculpture. *Le Petit Journal* joue avec cette idée dans la légende qui l'accompagne : « Pas des funérailles ! La statue monte dans la patrouille³³ », se référant à la statue comme à un cadavre. L'œuvre est aussi

comparée à un être vivant par le titre de l'article du *Herald*, « Off to the Bastille ». La mention de la prison parisienne, tout comme l'entrefilet qui l'accompagne, ne laisse aucun doute sur la destination finale de l'œuvre : les locaux de la police du quartier³⁴. L'analogie est peut-être aussi faite pour rappeler le démantèlement de la Bastille durant la Révolution française, soulevant ainsi la question de la destruction possible de *La Famille* par les forces policières montréalaises.

- 17 L'œuvre ne fut toutefois pas démolie et les agents de la paix préférèrent recouvrir les organes génitaux du personnage masculin dès son arrivée au poste de police. Ils semblent même avoir invité des photographes de presse à assister à la scène puisqu'elle est immortalisée par quelques images qui circulèrent également dans la presse dans les jours suivants. L'une d'elles montre un policier nouant l'étoffe autour de la taille du personnage masculin (fig. 4). Une seconde, prise quelques instants après par le photographe de presse David Bier (1926-1991), présente le même agent pointant l'œuvre incriminée³⁵ (fig. 5). Une troisième, faite par un certain Robitaille, montre *La Famille*, toujours affublée de son pagne, mais sans policier auprès de la sculpture³⁶ (fig. 6). Dans les articles publiés à partir de ce moment, le vêtement fut souvent désigné comme une « culotte » ou une « couche » par les journalistes.



Fig. 4 : Photographie anonyme reproduite dans *Le Petit journal*, 18 novembre 1949, p. 35.
Source : Bibliothèque et Archives nationales du Québec.



Fig. 5 : David Bier, photographie reproduite dans *The Gazette*, 11 novembre 1949, p. 13, Québec, musée national des Beaux-Arts du Québec, fonds Robert Roussil (P20).

Source : musée national des Beaux-Arts du Québec.



Fig. 6 : Robitaille, photographie reproduite dans *Le Canada*, 11 novembre 1949, p. 1.

Source : Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

- 18 Ironiquement, en attirant ainsi le regard des lecteurs directement vers la zone censurée, ces images ne firent que renvoyer dans la sphère publique ce qui, au départ, devait être caché : les organes génitaux masculins. Ce genre de détournement est aussi employé sur le plan linguistique puisque l'allusion à la nudité semble taboue pour certains journalistes. En effet, si certains d'entre eux relèvent sans gêne la nudité de la sculpture, qu'ils identifient parfois comme l'une des causes de sa censure, d'autres ne parlent que d'une sculpture représentant un homme, une femme et un enfant, sans mentionner la nudité des personnages ni le vêtement ajouté par les policiers. L'indécence de la sculpture est signalée au passage dans six textes, mais, là encore, sans que les journalistes ne précisent sa nature. Dans chacun de ces cas, le lecteur doit réfléchir sur les raisons qui ont pu mener à la saisie de la sculpture, du moins lorsqu'aucune image n'est publiée. Le silence de ces journalistes au sujet de la nudité – qu'il s'agisse d'autocensure ou de dénégation – fut ouvertement raillé, non sans ironie, de manière évidente par un journaliste du *Standard* : « *The trouble with it, from the police point of view, is that the figures are all (shhhh!) nude*³⁷. » D'une part, le journaliste insiste ici sur le fait qu'il est mal vu, pour certains, de mentionner que les personnages sont nus ; d'autre part, il souligne à gros traits cette nudité en misant sur l'usage, entre parenthèses, d'une interjection enjoignant au silence. Le journaliste, par cette formulation à double sens chargée d'une dimension comique, joue ainsi avec les caractères implicite et explicite de la situation.
- 19 Par ailleurs, les commentaires de certains journalistes semblent mettre en doute l'aspect indécent de la sculpture. Ainsi, *Le Canada* publie un article où il est fait dans le titre allusion au « monument prétendu indécent³⁸ ». Le journaliste conclut son texte en affirmant que « les dites indécentes ne seraient qu'imaginatives³⁹ » et donc qu'elles émaneraient de la tête des censeurs. Quelques jours plus tard, le même journal, dans lequel, rappelons-le, travaillaient Prévost et Hamel, parle encore d'une sculpture « soi-disant indécente⁴⁰ ». Il n'y a pas qu'au *Canada* que les journalistes ont recours aux guillemets, utilisés pour encadrer des mots tels que « scandaleuse⁴¹ », « *indecent*⁴² » et « osée⁴³ », démontrant ainsi qu'ils ne sont pas d'accord avec l'étiquette attribuée à l'œuvre censurée. Cette critique se répercute aussi dans une perspective ironique lorsque les termes « statue⁴⁴ », « œuvre⁴⁵ », « *masterpiece*⁴⁶ » et « *work of art*⁴⁷ » sont utilisés entre guillemets, ce qui permet d'insister sur le caractère artistique de l'œuvre et l'aspect insolite, pour ne pas dire ridicule, de sa censure par des policiers. Cependant, il est aussi possible que certains des reporters usent de ces guillemets avec ironie, pour manifester le fait qu'ils doutent du statut artistique de *La Famille*.
- 20 La raillerie se poursuit dans le choix des termes privilégiés pour parler des péripéties de la sculpture. Les journalistes emploient des formules comme « arrestation⁴⁸ », « "l'embarquement" dans la patrouille⁴⁹ » ou « *police custody*⁵⁰ » [garde à vue], et non « saisie » ou « censure » ; ils mentionnent que l'œuvre se trouve « *behind bars*⁵¹ » [derrière les barreaux] ou « *in the cells*⁵² » [en cellule] ; un auteur du *Petit Journal* évoque « la mise en cellule d'une sculpture⁵³ ». Le choix de ces mots liés au champ lexical de la police est loin d'être banal. Il s'agit d'une stratégie satirique dont le but est d'exagérer ou de déformer les faits et joue un rôle important dans la réception de *La Famille*. Par exemple, en déclarant que la sculpture se trouve dans une « cellule », alors qu'elle est en réalité conservée dans un garage attenant au poste de police⁵⁴, les reporters cherchent à montrer que les réactions des policiers sont démesurées et inappropriées lorsqu'il est question d'art et de pudeur. Autrement dit, la multiplication

des guillemets et l'emploi de termes inadaptés permettent aux journalistes de pointer la confusion des policiers, qui semblent ici considérer comme de véritables personnes la représentation artistique devant laquelle ils se trouvent.

- 21 Les journalistes ne furent pas les seuls à railler la censure de l'œuvre. Roussil lui-même y participa lorsqu'il accepta de se confier à un journaliste du *Standard*⁵⁵, auquel il déclara ne pas comprendre comment une statue – qui, comme le mentionne le journaliste, représente Roussil et sa famille – put être considérée comme offensante. En aucun cas l'artiste ne relève la nudité des personnages ni la représentation des organes sexuels. Malgré ses propos, il semble impossible que Roussil n'ait pas prévu la réaction qu'allait engendrer l'œuvre au moment de sa conception, en alliant, comme il le faisait, des formes modernes à un motif généralement caché, les organes génitaux masculins. Surtout, le sculpteur, au courant du vêtement ajouté à la taille du père de *La Famille*, ne pouvait ignorer à ce moment-là les raisons de l'intervention policière. Il use donc ici d'une forme socratique d'ironie, puisqu'il *prétend* ne pas comprendre en *jouant* le rôle de l'innocent. La photographie accompagnant l'article, prise par le couple Zarov, fait écho aux paroles de l'artiste en montrant Roussil, sa femme et son jeune enfant, tous vêtus, prenant la pose de *La Famille*. La statue se trouve en arrière-plan, mais placée de façon à ce que le sexe masculin ne soit pas visible. L'ironie des propos du sculpteur est accentuée par cette photographie qui, tout comme les déclarations de Roussil, cache au lecteur du journal les raisons qui ont mené à la censure de la sculpture.

Les policiers montréalais, nouveaux « gardiens » de l'art moderne ?

- 22 Pendant le laps de temps où *La Famille* fut conservée au poste de police, des journalistes s'amusèrent à comparer les agents de la paix à des collectionneurs d'art. La *Gazette* affirme par exemple : « *The Montreal Police Department has been taking a great interest in sculpture during the last 24 hours. In fact they've even got a modern statue down at Station No. 10*⁵⁶. » Un parallèle est aussi fait entre le poste de police et une salle d'exposition. La *Presse* titre ainsi l'un de ses articles : « Une sculpture sur bois exposée au poste n° 10⁵⁷ ». Ce faisant, sous la plume des journalistes, les policiers, qui ont pourtant joué le rôle de censeurs, deviennent les protecteurs de l'art. Selon la rumeur, une foule composée de critiques d'art et d'amateurs se serait d'ailleurs massée au poste de police après que certains journalistes ont invité le public à s'y rendre afin de voir l'œuvre de Roussil⁵⁸. Ce lieu, que l'on cherche habituellement à éviter, est ainsi détourné de sa fonction réelle pour devenir un endroit que le public est invité à fréquenter en grand nombre. L'une de ces invitations se trouve dans un article de la *Gazette* : « *You have two days left to see the "censored" sculpture display at Police Station, No. 10 in Montreal. The Police have announced that the show closes Monday when Montreal's most-looked-at statue will be returned to Robert Roussil, the young war veteran, who carved it*⁵⁹. » La formulation parodie les invitations régulièrement lancées par les critiques d'art dans les pages des quotidiens lorsqu'ils convient le public à se rendre dans les galeries et musées de la métropole. En plaçant le mot « *censored* » (« censurée ») entre guillemets, l'auteur démontre qu'il est conscient de l'inefficacité de la mesure.
- 23 Inconnu jusqu'ici du public, le sculpteur se trouva soudainement au cœur de l'actualité, gagnant en renommée. Roussil semble ainsi plutôt avoir bénéficié d'un coup de publicité que d'une censure, une situation soulevée par certains journalistes⁶⁰ et dont

l'artiste était bien conscient. Un reporter écrit au lendemain de l'affaire : « *At first Roussil was a little astounded, even a bit hurt, when he heard his pride and joy was in the cooler. He felt that perhaps his reputation as a serious sculptor would be impaired through the resulting publicity. But today he finds that the entire fracas was a blessing. Roussil [...] said that perhaps this was the best break he had experienced since taking up the serious task of becoming a Canadian sculptor*⁶¹. » Lorsque Roussil récupéra son œuvre, après sa sortie du commissariat, il s'empressa d'accepter l'invitation de Thomas L. Marchant (1914-1974), propriétaire des Galeries d'art Marchant, à exposer chez lui. *La Famille*, clou du spectacle, servit à publiciser l'exposition⁶². S'il ne nous a pas été possible de trouver d'autres informations sur cette galerie que le nom de son propriétaire et son adresse⁶³, tout porte à croire que Marchant chercha à ce moment à profiter des retombées de la récente célébrité de Roussil et de la publicité engendrée par l'événement, puisqu'il ne semble pas que ses expositions aient jusqu'ici souvent attiré l'attention de la presse montréalaise⁶⁴.

Le « procès d'un sans-culotte » : rire, dénoncer et réhabiliter

- 24 Au début du mois de décembre 1949, il n'était plus question de *La Famille* ni de Roussil dans les journaux montréalais. L'intérêt pour ce fait divers s'était envolé et l'exposition chez Marchant semble terminée⁶⁵. Ce n'est qu'à la fin du mois de janvier que les Montréalais apprirent ce qui était advenu de la sculpture : elle avait été recueillie à Saint-Lambert, une banlieue de Montréal, par un ami de Roussil qui l'avait entreposée dans la cour de sa demeure. Deux articles, l'un du *Petit Journal* et l'autre du *Canada*, rapportent ces informations. Leur ton est empreint d'ironie et ils sont pourvus de références au catholicisme, notamment via les questions de la résurrection de l'œuvre et de sa filiation divine⁶⁶. Le lien fait ici avec la religion dominante du Québec n'est certes pas anodin, compte tenu de l'importance du clergé catholique dans la province jusqu'au milieu du xx^e siècle⁶⁷, mais également du thème principal de la sculpture de Roussil, qui peut être rapprochée d'une représentation moderne de la Sainte Famille⁶⁸.
- 25 Le texte du *Canada* se conclut par une question préparant le lectorat à la suite des événements : « Assisterons-nous à un procès en réhabilitation de la statue considérée comme indécente mais en tout point innocente de tout ce qui lui arrive⁶⁹ ? » L'article est anonyme, selon la norme journalistique de l'époque, mais Arthur Prévost admit par la suite en être l'auteur⁷⁰. Il fait revenir *La Famille* et Roussil dans l'actualité et prépare le terrain pour l'annonce du « procès d'un sans-culotte » que Prévost et ses acolytes Guil, Hamel, Lecompte⁷¹, Saint-Germain, Tranquille et Richard⁷² orchestrent pour le mois de février 1950.
- 26 C'est la seconde fois depuis le début de l'affaire de *La Famille* qu'une référence est faite à la Révolution française, puisqu'après la Bastille, c'est l'expression « sans-culotte » qui est utilisée. Il est possible d'avancer que certaines des idées mises en avant par les sans-culottes du xviii^e siècle se retrouvent dans l'initiative du comité organisateur montréalais, dont celle de l'importance d'un débat populaire permettant d'aborder les enjeux sociaux ainsi que les questions d'égalité et d'abus de pouvoir. De même, Roussil était proche du milieu ouvrier, duquel il était d'ailleurs issu. Ceci l'amena entre autres à instaurer la Place des arts, un atelier collectif qui devint un lieu de rencontres où se côtoyaient artistes et ouvriers afin de discuter d'art et de politique⁷³.

- 27 Le comité provisoire du « procès d'un sans-culotte » ne fait toutefois aucun lien direct entre *La Famille* de Roussil et les sans-culottes de la Révolution française, ni dans l'invitation lancée aux journaux, ni dans les différents textes parus dans la presse. Cette appellation annonce plutôt le ton satirique du procès et fait référence de manière directe, non sans une pointe d'humour, à l'absence de vêtement de la sculpture – rappelons que le mot « culotte » fut aussi abondamment utilisé par les journalistes pour parler de l'étoffe dont les policiers revêtirent la sculpture⁷⁴. Autrement dit, l'expression « sans-culotte » adoptée par le comité organisateur isole, pointe et ridiculise le geste hâtif des policiers après la saisie de l'œuvre et s'oppose à leurs actions consistant à retirer une sculpture de la rue avant de la rhabiller. Une fois de plus, l'utilisation des guillemets encadrant le terme « sans-culotte » souligne l'ironie du message véhiculé par les termes « arrestation⁷⁵ » et « tribunal⁷⁶ ».
- 28 Une invitation lancée aux médias et au public montre que ce procès parodique devait se tenir en deux temps. La première étape consistait à « choisir un juge, des assesseurs, un ou des accusateurs publics, un ou des avocats de la défense et un jury, [...] tracer la marche du procès et [...] décider si l'accusé devra[it] se présenter nu ou culotté dans la boîte⁷⁷ ». Pour dénoncer la censure de l'œuvre, deux activités distinctes furent organisées : une « enquête préliminaire⁷⁸ », le 27 février 1950, à la librairie Tranquille, puis le procès proprement dit, prévu comme étant celui de l'œuvre et non de son créateur, faisant ainsi écho aux événements de l'automne 1949. En effet, ce n'est pas l'artiste qui fut condamné, mais bien sa sculpture, traitée comme une véritable « criminelle » en étant mise en prison ; aucune accusation ne fut en revanche portée contre Roussil⁷⁹. Dans l'invitation, le comité d'organisation rappelle aux Montréalais que la presse s'est « prononcée de façon non équivoque » sur l'affaire de *La Famille* l'automne précédent, rappelant ainsi l'appui offert dès le départ par les journalistes à Roussil⁸⁰. La liste des invités conviés au procès et publiée dans différents journaux de l'époque est impressionnante. Elle comprend des artistes, des journalistes, des acteurs, des musiciens, des écrivains et des sportifs parmi les plus célèbres de Montréal⁸¹ (fig. 7).

Nom	Métier	Rôle dans le procès
BAULU, Roger	Commentateur radio	Avocat
BÉLIVEAU, Juliette	Actrice	Policrière
CHARLAND	Homme de théâtre	Juge
CÔTÉ, Roland	Journaliste	Non mentionné
DAUTHUILLE, Laurent	Boxeur	Non mentionné
DE GRAMMONT, Éloi	Poète	Non mentionné
DELAGE, Gérard	Homme de théâtre	Juge
DENIS, Fernand	Éditeur du <i>Petit Journal</i>	Policier
DESBAILLETS, Jacques	Acteur (radio)	Huissier

DESPRÈZ, Jean	Journaliste, romancière	Avocat
DROUIN, Denis	Acteur	Policier
EUDES, Bernard	Producteur (concert)	Juré
GAGNON, Jean-Louis	Journaliste	Juré
GARAND, Roger	Acteur	Avocat
GARDONI	Accordéoniste	Non mentionné
GAUVREAU, Claude	Dramaturge et poète	Avocat de la sculpture
GÉLINAS, Gratien	Acteur et dramaturge	Juge
GERMAIN, Nicole	Actrice	Avocate
GUIL, Roger	Journaliste	Membre du comité préliminaire
HAMEL, Jean-Charles	Journaliste	Membre du comité préliminaire
L'ANGLAIS, Paul	Producteur (cinéma et radio)	Juré
LECOMPTE, André	Journaliste	Membre du comité préliminaire
LÉGARÉ, Ovila	Acteur	Policier
LEMELIN, Roger	Auteur	Juré
LÉVESQUE, René	Journaliste	Avocat
MASSON, Jean-Pierre	Acteur (radio)	Greffier du tribunal
MATHIEU, André	Pianiste	Témoin
MAUFETTE, Guy	Commentateur radio	Avocat
O'LEARY, Dostaler	Journaliste	Non mentionné
PRÉVOST, Arthur	Journaliste	Membre du comité préliminaire
RICHARD, Jean-Jules	Auteur et libraire chez Henri Tranquille	Secrétaire du comité préliminaire
SAINT-GERMAIN, Pierre	Journaliste	Membre du comité préliminaire
TRANQUILLE, Henri	Libraire	Membre du comité préliminaire
VAL, Barbara	Actrice	Non mentionné

Anonyme	Chauffeur de taxi	Non mentionné
---------	-------------------	---------------

Fig. 7 : Liste des personnalités devant participer au procès d'un sans-culotte selon les journaux montréalais.

- 29 Il existe certes un certain flou quant à la présence de ces personnes à la soirée⁸², mais il faut insister sur le fait que la mention des participants potentiels n'est en aucun cas anodine : à l'exception du chauffeur de taxi anonyme, chacune de ces personnes était en effet bien connue et bénéficiait alors d'un certain prestige. En proposant ainsi une surenchère de personnalités, le comité met en place une stratégie satirique visant à attirer l'attention du lectorat et à accroître la visibilité de l'événement. Elle sert aussi à démontrer aux Montréalais le ridicule de la réaction des policiers à l'égard de *La Famille* en novembre 1949, à moins que celle-ci n'ait été largement exagérée. En effet, il est possible de croire que les policiers aient pris part à la blague, puisqu'ils avouèrent à la presse avoir pris beaucoup de plaisir à cette affaire⁸³. Il semble même que l'aventure ait mené à une certaine complicité entre certains d'entre eux et l'artiste, comme l'explique Roussil dans quelques textes publiés à l'automne 1949⁸⁴. Par exemple, *La Presse* laissa entendre que le sculpteur n'eut pas « à se plaindre des policiers qui, au contraire, se [montrèrent] extrêmement gentils à son égard, particulièrement le sergent Marquis⁸⁵ ». Celui-ci aurait rendu une faveur au sculpteur, puisqu'il « eu[t] la gentillesse de garder le “Groupe familial” jusqu'à ce qu'on lui [trouva] un gîte⁸⁶ ». Il est aussi possible de lire dans *Le Canada* que : « [l]e sculpteur n'[eut] que des félicitations à adresser à la police “qui [sut] comprendre les choses et aussi au sergent, qui [fut] un père pour moi”⁸⁷ ». Plus tard, Henri Tranquille raconta lui aussi que les policiers étaient complices de Roussil :
- Un après-midi, le sculpteur vit arriver une auto-patrouille à cet endroit. Deux policiers en descendirent, armés d'une grande toile. Comme ils s'apprêtaient, après l'avoir détronée, à emporter la statue dans le fourgon, Roussil leur demanda : « Pourquoi apportez-vous ma statue ? qu'est-ce qu'elle a ? avez-vous quelque chose contre elle ? – Ben non ! on n'a rien contre ta statue, mais on a reçu l'ordre de venir l'enlever. C'est ce qu'on fait. » Ils font mine de la remettre en place. Alors Roussil les arrête et leur dit : « Savez-vous, les gars, au fond j'sais pas trop quoi en faire. Vous pourriez pas la garder quelques jours ? »⁸⁸
- 30 Cette connivence pourrait d'ailleurs expliquer la présence des photographes de presse au poste de police lorsque la « culotte » fut nouée autour de la taille du personnage masculin de *La Famille*. Bien qu'il ait parlé en novembre 1949 de sa bonne entente avec le corps policier, Roussil n'a jamais raconté de version semblable par la suite, continuant plutôt à affirmer toute sa vie que les policiers avaient joué le rôle de censeurs et que leur réaction fut grandement exagérée. Si l'histoire racontée par Tranquille, proche de Roussil, est vraie, on pourrait alors en déduire que le sculpteur aurait adapté le récit pour servir l'image qu'il voulait projeter, celle d'un artiste s'étant battu toute sa carrière durant contre le pouvoir de l'État et la censure⁸⁹.
- 31 En incarnant des rôles associés au tribunal et ordinairement tenus dans des circonstances qui demandent sérieux et décorum, comme ceux de juges, témoins ou avocats, les personnalités conviées au procès du sans-culotte inversent l'ordre des choses, jouant de manière presque théâtrale une véritable parodie du système judiciaire, dans un esprit satirique. Ainsi le pianiste André Mathieu (1929-1968) fut-il cité à comparaître à titre de témoin, ce que le jeune prodige accepta de faire, bien qu'il

avouât à la journaliste et écrivaine Mavis Gallant (1922-2014) ne pas être certain d'avoir été à Montréal au moment de l'arrestation de la sculpture⁹⁰. Ce qui serait considéré comme un parjure dans un véritable tribunal participe ici au comique satirique de l'événement.

- 32 La parodie du système judiciaire proposée par le comité du procès d'un sans-culotte et la manière avec laquelle on insista sur la présence de la sculpture à la barre des accusés⁹¹ pointent l'absurdité de la situation. Les organisateurs espéraient aussi, en raillant la réaction initiale des policiers (recouvrir l'œuvre d'un drap avant de la mettre dans le fourgon, puis la couvrir d'un pagne une fois au commissariat, à l'abri des regards de la foule), dénoncer la pudeur excessive qui mena à la censure afin d'innocenter la sculpture (et son auteur).
- 33 Selon le poète Claude Gauvreau, la soirée préliminaire durant laquelle fut préparé le « procès » fut bien arrosée, les préparatifs ayant commencé deux heures plus tard que prévu. Gauvreau se souvient : « [Un] buffet exclusivement liquide servit à nous rendre tous souls assez tôt⁹². » Il insista ainsi sur le fait que la soirée préliminaire ressembla davantage à une beuverie qu'à un véritable débat⁹³.
- 34 L'exubérance est aussi présente dans un texte d'André Lecompte affirmant qu'« une centaine de personnes » auraient demandé à Tranquille s'ils pouvaient assister au procès et que « certains journaux américains [durent] même envoyer des représentants à Montréal pour y assister⁹⁴ ».
- 35 Malgré l'absence apparente de discussions au sujet de la censure et du sort réservé à *La Famille* lors de la soirée préliminaire, le rire et la raillerie se trouvaient au cœur de l'initiative de Prévost et de ses acolytes. L'invitation lancée par le comité organisateur donne le ton de la soirée, puisqu'on y lit que le peuple est convié à participer en grand nombre à la réunion, que ce soit « avec ou sans le sourire⁹⁵ » ; le texte insiste aussi sur la présence de la sculpture « dans le box des accusés » et s'amuse de l'« animisme » qui lui est associé. Ce texte est accompagné de la photo du policier affairé à nouer l'étoffe autour de la taille du personnage masculin.
- 36 Cette photo fut aussi parodiée lors de la rencontre préliminaire du 27 février 1950 par un photographe du *Herald*⁹⁶. Se livrant à une reconstitution, un dénommé Zed Koenig imite le geste du policier, tendant les bras vers Roussil qui personnifie une fois de plus le père de *La Famille*, et dont la taille est couverte d'un tissu semblable à celui qui servit à habiller sa sculpture quelques mois plus tôt. Les deux autres personnes immortalisées par la photographie, en train de comparer la pose de Koenig et de Roussil avec la photographie ornant l'invitation au procès, sont Pierre Saint-Germain et Roger Guil, deux des co-organisateurs de l'événement. Cette image démontre que la cible principale de la soirée n'est nulle autre que le corps policier ayant agi à titre de censeur l'automne précédent.
- 37 Un article publié au lendemain de la rencontre préparatoire rapporta que le procès se tiendrait à la fin du mois de mars⁹⁷. Un second texte paru quelques semaines plus tard annonça son report en mai, période qui correspondait alors au Québec à celle des déménagements⁹⁸, symbolisant ainsi, selon son auteur, le sort de la sculpture, qui avait « subi jusqu'ici, bon nombre de déplacements⁹⁹ » : du jardin de Prévost au terrain jouxtant le musée des Beaux-Arts, de la rue au poste de police, des galeries Marchant jusqu'au terrain d'une maison de Saint-Lambert. Il semble toutefois que le projet ait été abandonné et que le débat tant désiré par le comité d'organisation n'eut jamais lieu, puisqu'aucun texte à son sujet ne fut publié par la suite et qu'aucun témoignage sur sa

tenue ne fut retrouvé. Ceci semble étonnant puisque, bien que le mécontentement éveillé par la censure de l'art ait circulé dans la presse au moment de la rencontre préparatoire, la tenue de la soirée aurait sans doute permis de débattre davantage de la question. Elle aurait aussi sans doute suscité la publication d'autres articles afin d'attirer encore plus l'attention du public¹⁰⁰. Cependant, la tenue du procès en tant que tel devint inutile puisque l'objectif satirique derrière l'événement était pleinement atteint, d'une part grâce à l'importante couverture médiatique dont il avait bénéficié au préalable et, d'autre part, par la fête arrosée que fut la soirée préliminaire.

Conclusion

- 38 En examinant la réception de *La Famille*, il est possible de comprendre le rôle joué par les journalistes dans l'ensemble de cette affaire, à tel point qu'il est permis de croire que la découverte de l'œuvre en pleine rue, un matin de novembre 1949, fut probablement un événement orchestré par certains d'entre eux et par l'artiste lui-même pour réaliser un « coup » publicitaire. La censure de l'œuvre peu après son apparition près du musée des Beaux-Arts est loin d'avoir miné ces efforts d'autopromotion. En effet, l'emploi de l'ironie, de la satire et, dans une moindre mesure, de la parodie amena un renversement sur le plan censorial et contribua à propulser Roussil et son œuvre au cœur de l'actualité de la métropole. Ceci se produisit non seulement dans les jours qui suivirent l'intervention des policiers, mais aussi plusieurs mois après. L'anecdote de cette censure est d'ailleurs inlassablement racontée par les journalistes et les historiens de l'art qui traitent depuis de l'art de Roussil. Les policiers, s'ils ont d'abord été présentés comme les instigateurs de la censure, semblent plutôt avoir participé de bon cœur à cette affaire. Enfin, la saisie de *La Famille* permit aussi aux journalistes, à Roussil et à ses amis de prendre publiquement position contre la censure dans le domaine artistique, à une époque où les productions culturelles étaient observées avec attention par les autorités gouvernementales et cléricales. Ainsi, le « procès du sans-culotte », annoncé dans de nombreux articles de journaux populaires, et l'invitation à y assister lancée au public participèrent pleinement du désir du comité organisateur de susciter le débat sur cette question et sur les conséquences que la censure avait alors sur la société.

NOTES

1. Pour un bon compte rendu des événements entourant l'affaire de *La Famille*, voir Lise Lamarche, « La Famille de Robert Roussil. Chronique d'une sculpture », dans *id.*, *Textes furtifs. Autour de la sculpture (1978-1999)*, Montréal, Centre de diffusion 3D (« Lieudit »), 1999, p. 57-73.
2. Anonyme, « Now Behind Bars, Unclad Statue Draws Protests », *The Montreal Star*, 10 novembre 1949, p. 14.
3. John Walsh, « Art on Sherbrooke St. Lawn Shocks Art-Loving Citizens », *The Herald*, 11 novembre 1949, p. 3 ; Anonyme, « La police a coffré cette statue », *Le Petit Journal*, 18 novembre 1949, p. 35.

4. Les principaux journaux francophones et anglophones publiés à Montréal en 1949 ont été dépouillés afin de retrouver les articles portant sur la censure de *La Famille*. Cela inclut la presse d'information (*La Presse, La Patrie, Le Canada, Le Devoir, The Gazette, The Montreal Star*), ainsi que quelques tabloïds qui misent sur le divertissement, les photographies, les chroniques et les faits divers (*Le Petit Journal, The Herald, The Standard*). Toutes les publications consultées paraissent quotidiennement, à l'exception du *Petit Journal* et du *Standard*, qui sont des hebdomadaires.
5. Premier ministre du Québec de 1936 à 1939, puis de 1944 à 1959.
6. Voir notamment Xavier Gélinas et Lucia Ferretti, *Duplessis: son milieu, son époque*, Québec, Septentrion, 2010.
7. Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry (dir.), *Le Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, Montréal, Fides, 2006, p. 416-418.
8. *Ibid.*, p. 221.
9. Gélinas et Ferretti 2010, cité n. 6, p. 218-226.
10. Pierre Hébert, *Censure et littérature au Québec. Des vieux couvents au plaisir de vivre, 1920-1959*, avec la collaboration d'Élise Salaün, Montréal, Fides, 2004, p. 142-145.
11. Yves Lever, *Anastasia ou la censure du cinéma au Québec*, Québec, Septentrion, 2008, p. 150-152.
12. Gélinas et Ferretti 2010, cité n. 6 ; É.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren, *Sortir de la "grande noirceur". L'horizon "personnaliste" de la Révolution tranquille*, Québec, Septentrion, 2002.
13. Alexandre Dumas, « "Les évêques mangent dans ma main." Les relations entre l'Église et l'État sous Maurice Duplessis (1944-1959) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 69/4, 2016, p. 63-67.
14. Le manifeste a été réédité de nombreuses fois depuis. Voir notamment Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits. Essais*, éd. André-Gilles Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, Typo (« Essai »), 2010.
15. Ces artistes ont, dans les années suivantes, marqué la sphère artistique du Québec, notamment par le développement de la peinture non figurative.
16. L'École du meuble, comme les autres écoles d'enseignement technique où étaient transmises les connaissances sur les arts et métiers, était sous la responsabilité du gouvernement du Québec et non du clergé. Fernand Harvey, « Le gouvernement Duplessis, l'éducation et la culture, 1944-1959 », *Les Cahiers des dix*, 68, 2014, p. 169-247, ici p. 172.
17. François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Montréal, Lanctôt éditeur (« L'histoire au présent »), 1998.
18. Son statut s'apparentait à celui de chargé de cours. Lamarche 1999, cité n. 1, p. 71.
19. Raymond Giroux et Alyne Lebel, « Henri Tranquille : libraire de l'avant-garde », *Cap-aux-Diamants. La revue d'histoire du Québec*, 4/4, 1989, p. 15-17.
20. Anonyme, « Robert Roussil, sculpteur, expose », *Le Canada*, 6 juillet 1949, p. 6 ; Charles Hamel, « L'art vigoureux et sincère de Robert Roussil », *Le Canada*, 9 juillet 1949, p. 5 ; Anonyme, « Rétrospective réussie chez Tranquille », *Le Devoir*, 30 juillet 1949, p. 3 ; Pierre Saint-Germain, « Rétrospective chez Tranquille », *Le Petit Journal*, 31 juillet 1949, p. 46.
21. Il n'a pas été possible de trouver la preuve que Lecompte a rencontré Roussil lorsque ses œuvres étaient exposées chez Tranquille. Ceci ne veut toutefois pas dire que les deux hommes ne s'y sont pas croisés.
22. Yves Robillard, « Les lieux de la nouvelle expression de 1940 à 1980 », *ETC*, 12, 1990, p. 10-14, ici p. 11. Jean-Jules Richard semble être à l'extérieur du pays au moment des deux vernissages. André Lecompte, « L'œil en coulisse », *Le Petit Journal*, 3 juillet 1949, p. 59 ; André Lecompte, « L'œil en coulisse », *Le Petit Journal*, 31 juillet 1949, p. 60.
23. La série, intitulée « Pour un bain de rhum », fut publiée du 13 février au 27 mars 1949.
24. Anonyme, « Le "Groupe familial" indécent ou non ? », *La Patrie*, 15 novembre 1949, p. 6.
25. Anonyme [Arthur Prévost], « L'artiste Roussil est bûcheron, pour mieux réussir la sculpture », *Le Petit Journal*, 25 septembre 1949, p. 48. L'article n'est pas signé, mais un document retrouvé

dans les archives de Prévost confirme qu'il en est l'auteur. Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, P765 : fonds d'archives Arthur Prévost, boîte 2C 023-03-06-001A-01 1999-04-015\3. Ce document permet aussi d'attribuer à Prévost plusieurs articles anonymes portant sur Roussil et *La Famille*.

26. Lise Lamarche croit aussi que « [c]es détails biographiques [eurent] des incidences sur la suite des événements ». Lamarche 1999, cité n. 1, p. 59.

27. « Le “Groupe familial” indécent ou non ? », cité n. 24. Il n'y a cependant pas d'archives permettant de confirmer la tenue d'une telle exposition. Lamarche 1999, cité n. 1, p. 71.

28. Anonyme, « Une statue se balade... », *Le Devoir*, 10 novembre 1949, p. 1 ; Anonyme, « The Statue... “The Boy Has Talent:” Art Comes to the Police Department in Big, and Rather Embarrassing, Way », *The Gazette*, 11 novembre 1949, p. 13 ; Anonyme, « Une sculpture sur bois exposée au poste n° 10 », *La Presse*, 11 novembre 1949, p. 45 ; Anonyme, « Le nu est-il chaste ? », *Le Canada*, 11 novembre 1949, p. 1 ; Anonyme, « La police a coffré cette statue », cité n. 3.

29. « Now Behind Bars, Unclad Statue Draws Protests », cité n. 2 ; J. W. Alexander, « Statue's Arrest May Aid Sculptor », *The Standard*, 12 novembre 1949, p. 4 ; « Le “Groupe familial” indécent ou non ? », cité n. 24.

30. Anonyme, « Off to Bastille », *The Herald*, 11 novembre 1949, p. 1 ; « La police a coffré cette statue », cité n. 3.

31. Anonyme, « Police Release Diapered Statue », *The Standard*, 12 novembre 1949, p. 4.

32. Lise Lamarche attribue la photographie à Basil Zarov seulement, ne faisant aucune allusion ni à Richard Arless ni à Annette Zarov. Voir Lamarche 1999, cité n. 1, p. 61.

33. « La police a coffré cette statue », cité n. 3.

34. Une référence à la Bastille est aussi faite dans Walsh 1949, cité n. 3, p. 3.

35. Elle est parue avec l'article « The Statue... “The Boy Has Talent” [...] », cité n. 28.

36. On peut la voir dans les articles : « Now Behind Bars, Unclad Statue Draws Protests », cité n. 2 ; « Le nu est-il chaste ? », cité n. 28 ; Anonyme [Arthur Prévost], « Un procès en réhabilitation... artistique », *Le Canada*, 18 février 1950, p. 3.

37. « Le problème, du point de vue de la police, c'est que les personnages sont tout (chut !) nus. » Alexander 1949, cité n. 29, p. 4.

38. Anonyme, « Monument prétendu indécent », *Le Canada*, 10 novembre 1949, p. 8.

39. *Ibid.*

40. Anonyme, « La statue soi-disant indécente, transportée, dévoilée et exposée », *Le Canada*, 14 novembre 1949, p. 3.

41. « La police a coffré cette statue », cité n. 3.

42. « The Statue... “The Boy Has Talent” [...] », cité n. 28.

43. Anonyme, « La police confisque une sculpture “osée” », *La Presse*, 10 novembre 1949, p. 51.

44. *Ibid.*

45. « La statue soi-disant indécente, transportée, dévoilée et exposée », cité n. 40.

46. Anonyme, « Unwanted Masterpiece: Police Give Sculptor 2 Days to Rid Station of Statue », *The Montreal Star*, 11 novembre 1949, p. 48 ; Walsh 1949, cité n. 3, p. 3.

47. « Off to Bastille », cité n. 30.

48. Alexander 1949, cité n. 29, p. 4 ; Prévost 1950, cité n. 36 ; Anonyme, « La sculpture de Roussil, jugée devant un “tribunal du peuple” », *Le Petit Journal*, 19 février 1950, p. 39 ; Mavis Gallant, « Statue's “Trial” Set for Monday », *The Standard*, 25 février 1950, p. 4 ; John Stockdale, « Public Meet to “Try” “Arrested” Statuary », *The Herald*, 18 février 1950, p. 4. Le mot « arrestation » est parfois placé entre guillemets.

49. « La police a coffré cette statue », cité n. 3.

50. « Now Behind Bars, Unclad Statue Draws Protests », cité n. 2.

51. *Ibid.*

52. « The Statue... “The Boy Has Talent” [...] », cité n. 28.

53. « La police a coffré cette statue », cité n. 3. Aussi Prévost 1950, cité n. 36 ; « La sculpture de Roussil, jugée devant un “tribunal du peuple” », cité n. 48.
54. Anonyme, « “Peace” Causes Commotion: Sculptor’s Nude Creation Put Police in Quandary », *The Montreal Star*, 5 mars 1951, p. 24.
55. Alexander 1949, cité n. 29, p. 4.
56. « Le service de Police de Montréal s’est intéressé de près à la sculpture durant ces dernières 24 heures. Ils ont d’ailleurs même installé une statue moderne au poste n° 10. » « The Statue... “The Boy Has Talent” [...] », cité n. 28. Une idée semblable se retrouvait aussi dans « Now Behind Bars, Unclad Statue Draws Protests », cité n. 2 ; Anonyme, « Art Is Long But Time Is Fleeting To See Sculpture at Police Station », *The Gazette*, 12 novembre 1949, p. 3.
57. « Une sculpture sur bois exposée au poste n° 10 », cité n. 28.
58. « The Statue... “The Boy Has Talent” [...] », cité n. 28 ; Anonyme, « Une sculpture sur bois exposée au poste n° 10 », cité n. 28 ; « Unwanted Masterpiece [...] », cité n. 46.
59. « Il vous reste deux jours pour voir l’exposition de la sculpture “censurée” au poste de police n° 10, à Montréal. La police a annoncé que l’exposition se terminerait lundi, lorsque la statue la plus en vue de Montréal sera rendue à Robert Roussil, jeune vétéran de la guerre, qui l’a sculptée. » « Art Is Long [...] », cité n. 56.
60. Alexander 1949, cité n. 29, p. 4.
61. « Au début, Roussil fut un peu étonné et même un peu blessé, lorsqu’il apprit que l’œuvre qui fit sa fierté et sa joie se trouvait derrière les barreaux. Il pensa que sa réputation de sculpteur sérieux serait peut-être entachée par la publicité qui en résulterait. Mais aujourd’hui, il trouve que tout ce fracas fut une bénédiction. Roussil [...] dit que ce fut peut-être la meilleure ouverture qu’il ait connue depuis qu’il entreprit la sérieuse tâche de devenir un sculpteur canadien. » *Ibid.*
62. Anonyme, « La sculpture de M. Robert Roussil aux Galeries Marchant », *La Presse*, 14 novembre 1949, p. 17.
63. La galerie se trouvait au 1262, Sherbrooke Ouest, soit à quelques blocs du musée des Beaux-Arts de Montréal, situé sur la même rue. Adrien Robitaille, critique d’art au *Devoir*, usait d’une orthographe légèrement différente lorsqu’il parlait de l’endroit qu’il nommait « Merchant Gallery » ou « Galerie Merchant » dans deux critiques d’exposition à l’automne 1949. Adrien Robitaille « Triomphe de l’impressionnisme et des jeux de la couleur », *Le Devoir*, 7 octobre 1949, p. 6 ; *id.*, « Sculpteur qui vaut mieux que le tapage fait autour de lui », *Le Devoir*, 30 novembre 1949, p. 6.
64. « Triomphe de l’impressionnisme et des jeux de la couleur », cité n. 63 ; « La sculpture de M. Robert Roussil aux Galeries Marchant », cité n. 62 ; « Sculpteur qui vaut mieux que le tapage fait autour de lui », cité n. 63 ; R. B., « L’expo Roussil. Le Musée du Vatican et la sculpture », *Le Canada*, 26 novembre 1949, p. 3. Il est possible que la durée de vie de la galerie Marchant ait été assez éphémère, ce qui expliquerait la rareté des articles mentionnant l’endroit et son absence des travaux des historiens de l’art Yves Robillard et Hélène Sicotte. Voir Robillard 1990, cité n. 22 ; Hélène Sicotte, « Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années 1950 : lieux et chronologie. Première partie : 1950 à 1955 », *Annales d’histoire de l’art canadien*, 15/1, 1992, p. 64-95.
65. La date exacte de la fin de l’exposition n’est pas précisée dans la presse recensée.
66. Anonyme, « Résurrection de la statue scandaleuse », *Le Petit Journal*, 29 janvier 1950, p. 35. Dans *Le Canada*, la filiation chrétienne est aussi bien présente puisque *La Famille* y est associée à l’arbre de Jessé. Anonyme [Arthur Prévost], « Statue indécente qui subit l’épreuve du... pic à glace », *Le Canada*, 30 janvier 1950, p. 14.
67. L’hégémonie du clergé s’effrite à partir des années 1930 et sa mainmise sur la population du Québec est dénoncée par plusieurs intellectuels, dont les signataires du *Refus global*.
68. Ce lien n’est toutefois jamais fait ni par les journalistes ni par Roussil.
69. Prévost 1950, cité n. 66.

70. Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, P765 : fonds d'archives Arthur Prévost, boîte 2C 023-03-06-001A-01 1999-04-015\3.
71. Il est possible que Lecompte et Roussil se soient rencontrés lorsque les œuvres du second furent exposées chez Tranquille, mais nous ne disposons pour le moment pas de preuve corroborant cette hypothèse.
72. Richard était responsable de l'organisation des expositions présentées chez Tranquille. Robillard 1990, cité n. 22, p. 11.
73. Il était possible d'y assister à des conférences ; l'endroit était d'ailleurs perçu comme une sorte d'université populaire. Voir Marc Comby, « *In memoriam*. Il y a 60 ans, Robert Roussil fondait l'Atelier de la Place des arts », *Bulletin d'histoire politique*, 22/1, 2013, p. 11-15.
74. Une image de la sculpture avec sa « culotte » accompagne deux des neuf articles annonçant la tenue du procès. Prévost 1950, cité n. 36 ; « La sculpture de Roussil, jugée devant un “tribunal du peuple” », cité n. 48.
75. *Ibid.* ; Gallant 1950, cité n. 48.
76. *Ibid.* ; Stockdale 1950, cité n. 48 ; Gallant 1950, cité n. 48.
77. Une copie de l'invitation se trouve au musée des Beaux-Arts de Montréal, dans le dossier d'acquisition de *La Famille* (n° 68.1990).
78. Anonyme, « Procès à un sans-culotte », *La Patrie*, 19 février 1950, p. 80.
79. « Art Is Long [...] », cité n. 56 ; Alexander 1949, cité n. 29, p. 4.
80. Voir l'invitation du comité.
81. Prévost 1950, cité n. 36 ; « La sculpture de Roussil, jugée devant un “tribunal du peuple” », cité n. 48 ; Anonyme [Arthur Prévost], « Pour juger la statue selon les statuts », *Le Canada*, 25 février 1950, p. 3 ; Stockdale 1950, cité n. 48 ; Gallant 1950, cité n. 48.
82. Certains déclinèrent l'invitation, par exemple Paul-Émile Borduas, dont la lettre, empreinte d'humour, fut publiée quelques années plus tard dans un numéro de *La Barre du jour*, sous le pseudonyme « A/Z 1^{er} ». Faisant allusion à demi-mot au texte de *Refus global*, à sa réception et à son propre renvoi de l'École du meuble en raison du contenu du texte, Borduas justifie ainsi son absence : « Dans le passé je me suis assez compromis [...] pour qu'il me soit maintenant interdit de défendre publiquement, ou même d'accuser, cet énorme Sans-Culotte. » A/Z 1^{er} [Paul-Émile Borduas], lettre à Jean-Jules Richard, *La Barre du jour*, 17-20, 1969, p. 45. La correspondance du poète et dramaturge automatiste Claude Gauvreau (1925-1971) témoigne de sa participation à la soirée, en raison de la sympathie qu'il éprouvait pour Roussil. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, l'Hexagone, 1993, p. 192-194. La présence de plusieurs des autres invités est également fort probable, puisque certains entretenaient des relations amicales ou professionnelles avec les co-organisateurs du « procès ». André Mathieu côtoyait par exemple Henri Tranquille et Prévost était un ami de son père, Rodolphe Mathieu (1890-1962). Georges Nicholson, *André Mathieu. Biographie. Précédée d'un entretien avec Alain Lefèvre*, Montréal, Québec Amérique (« biographie »), 2010, p. 223 et 422. Tranquille affrontait aussi souvent Roger Lemelin aux échecs. Giroux et Lebel 1989, cité n. 19, p. 15.
83. Alexander 1949, cité n. 29, p. 4.
84. *Ibid.* ; « La sculpture de M. Robert Roussil aux Galeries Marchant », cité n. 62. Il est aussi possible de croire que ces déclarations d'amitié soient empreintes d'une forte dose d'ironie, dans le but de réprover le comportement des policiers, contrastant donc avec les véritables relations qu'ils auraient entretenues avec l'artiste.
85. « La sculpture de M. Robert Roussil aux Galeries Marchant », cité n. 62.
86. « La police a coffré cette statue », cité n. 3.
87. « La statue soi-disant indécente, transportée, dévoilée et exposée », cité n. 40.
88. Louise Deschênes, « Henri Tranquille. Libraire et témoin de nos arts et lettres », *Perspectives-Dimanche*, 21 janvier 1973, p. 22.

89. Voir entre autre le film de Werner Volkmer, *Roussil ou le Curieux Destin d'un anarchiste impénitent*, Aquilon film, Société grics, 2003, 50 min. L'artiste raconte devant la caméra comment les événements de 1949 se sont déroulés. Concernant les idées de Roussil sur l'art, le pouvoir et la censure, voir aussi ses manifestes : Robert Roussil et Claude Jasmin, *Manifeste*, Montréal, Les Éditions du Jour (« Les Idées du jour »), 1965 ; Robert Roussil, Denys Chevalier et Pierre Perreault, *L'Art et l'État*, Montréal, Éditions du Parti Pris, 1973 ; Robert Roussil et Michel Gaudet, *Vers l'universalité le cul par terre*, Montréal, s. n., 1977.
90. Gallant 1950, cité n. 48.
91. « La sculpture de Roussil, jugée devant un "tribunal du peuple" », cité n. 48.
92. Gauvreau et Dussault 1993, cité n. 82, p. 193.
93. Gauvreau confia même à son correspondant avoir été malade durant plusieurs jours, à cause de la quantité d'alcool ingurgitée durant cette soirée. *Ibid.*
94. André Lecompte, « L'œil en coulisse », *Le Petit Journal*, 26 février 1950, p. 65.
95. *Ibid.*
96. Stockdale 1950, cité n. 48.
97. *Ibid.*
98. La plupart des baux des locataires au Québec se terminent à date fixe. Aujourd'hui fixée au 1^{er} juillet, cette date fut jusqu'en 1970 le 1^{er} mai.
99. Anonyme, « Sursis obtenu pour la statue », *Le Canada*, 6 mars 1950, p. 14.
100. Il est aussi possible de croire que plusieurs des acteurs impliqués dans le procès du sans-culotte étaient occupés durant le mois de mars 1950 à d'autres manifestations contre la censure et la répression, telles que l'exposition des Rebelles, qui se tint du 18 au 25 mars 1950 à Montréal. Il s'agissait d'une sorte de Salon des refusés organisé afin de contester les décisions du jury du Salon annuel du musée des Beaux-Arts, jugé peu enclin à accepter les nouvelles propositions plastiques. Roussil y participa et joua un rôle dans son organisation. Gagnon 1998, cité n. 17, p. 660-687. De même, la librairie Tranquille fut l'hôte de la commémoration du centième anniversaire de Balzac, organisée pour défier le clergé québécois, qui désapprouvait fortement la lecture des œuvres de cet auteur français et s'était opposé aux célébrations. Roussil fut l'un des participants actifs de ces célébrations. Hébert, Lever et Landry 2006, cité n. 7, p. 67-70.
-

INDEX

Mots-clés : presse, journal, journaliste, censure, satire, sculpture

Index chronologique : XXe siècle

Thèmes : presse, journal, journaliste, caricature, sculpture, satire, censure

Index géographique : Canada, Québec, Montréal

AUTEUR

JULIE-ANNE GODIN-LAVERDIÈRE

Université du Québec à Montréal

L'encre et la bile

Caricature politique et roman graphique satirique au prisme de *Gulliver's Travels Adapted and Updated* de Martin Rowson

Brigitte Friant-Kessler

- 1 Célèbre classique traduit maintes fois, adapté pour un public jeunesse en livre, sur scène et à l'écran, *Les Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift (1667-1745) furent un succès immédiat, dès leur première édition en 1726, et constituent depuis une œuvre emblématique du canon littéraire britannique¹. Leur portée satirique dépasse les frontières temporelles et géopolitiques de la Grande-Bretagne du début du XVIII^e siècle pour broser un tableau pessimiste du genre humain. Publiés en mars 2012, conçus et dessinés par Martin Rowson, *Gulliver's Travels Adapted and Updated*² [Les voyages de Gulliver adaptés et mis au goût du jour] rendent hommage à l'esprit du célèbre satiriste irlandais tout en transposant le récit original dans une société contemporaine, profondément affectée par les symptômes d'une dystopie aussi swiftienne qu'orwellienne. Cet article s'attache à analyser les rapports que peuvent entretenir une bande dessinée contemporaine inspirée de la fiction de Swift et la satire politique gravée et/ou dessinée, de William Hogarth à nos jours.
- 2 La narration graphique de Rowson débute en 1997. Lemuel Gulliver y est campé en médecin travaillant pour l'ONG Oxfam. Suite à un accident, il arrive chez les Lilliputiens qui avaient, trois siècles auparavant, érigé une statue en l'honneur de son ancêtre, également nommé Gulliver. Ce cycle onomastique est à nouveau exploité dans le quatrième voyage au pays des Houyhnhnms, lorsque le nom de Gulliver déclenche l'ire d'un dictateur équin. Dans le Lilliput de 1997, les habitants sont crédules et, affublés de sourires figés, suivent un dirigeant corrompu et menteur. Ils se nourrissent d'une mixture indéterminée dont la nature et l'origine excrémentielles constituent un pôle important de la circularité et de la circulation du propos satirique rowsonien dans cette adaptation graphique.
- 3 Martin Rowson est un artiste graphique aux multiples métiers et talents³. Auteur-illustrateur et caricaturiste, il a publié en 1996 une adaptation de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* de Laurence Sterne (1759-1767), sous forme de roman graphique. Auparavant, il avait adapté *The Waste Land* de T. S. Eliot (1990), dans un style

parodique du film noir américain des années 1950⁴. En tant que caricaturiste indépendant, il travaille régulièrement pour *The Guardian*, *The Independent on Sunday* et bien d'autres organes de presse, dont *The Morning Star*⁵. Son adaptation des *Voyages de Gulliver* prend appui sur le texte de Swift, sans toutefois le suivre à la lettre⁶. En outre, l'œuvre graphique satirique de Rowson s'inscrit dans une longue filiation de caricaturistes anglais (William Hogarth, James Gillray, George Cruikshank, Thomas Rowlandson) pour qui les métaphores scatologiques ont toujours fait partie intégrante de l'idiome visuel, se voulant ainsi le reflet d'une multitude d'agressions subies par le corps aux mains d'un pouvoir étatique dont il fustige l'abus d'autorité⁷.

- 4 Par ailleurs, les liens entre la littérature et la caricature du XVIII^e siècle à nos jours sont nombreux. Dans les années 1700, *Les Voyages de Gulliver* mettent au jour la vanité et les abus du gouvernement de Robert Walpole. Le roman graphique de Rowson est un genre hybride, qui a des objectifs similaires, à la croisée du divertissement visuel à pouvoir purgatif et de l'exploration des entrailles en guise de voyage souterrain. Il sert également à l'auteur-adaptateur d'exutoire, qui aime à répéter combien « la colère est [sa] muse⁸ ». Mue par cette bile noire, l'encre de Rowson se teinte non seulement de la satire swiftienne, mais charrie avec elle les traces d'une posture idéologique qui lui est propre. Au-delà de cette devise programmatique, Rowson déploie au fil des pages de son adaptation une esthétique et une éthique de la violence satirique dérivées de sa caricature politique, et dont il s'explique en détail dans son opuscule de 2009, *Giving Offence*⁹.
- 5 L'iconographie satirique de Rowson peut être interprétée à plusieurs niveaux : en tant que manifestation symptomatique de l'idéologie du dessinateur, en tant qu'indice étimologique de ce qui, pour lui, relève du journalisme visuel et, finalement, en tant qu'objet matriciel, dans la mesure où certaines planches recyclent des dessins parus dans des journaux et en ligne. Parmi les questions qui méritent notre attention se trouve la mise à l'épreuve de la représentation des personnalités politiques d'un dessin de presse initial lorsque celle-ci se déploie sur des dizaines de pages. C'est précisément le cas pour Tony Blair dans l'adaptation graphique de Rowson. Outre les divers modes d'expansion narrative et visuelle que les processus de migration impliquent, d'un genre vers un autre ou d'un médium à un autre, nombreuses sont les transformations corporelles, contextuelles et culturelles qui s'y rattachent, tant pour les personnages, en particulier Gulliver, que pour le lecteur-spectateur confronté à des mises en scène graphiques visant souvent à évoquer un univers nauséabond, autant sur un plan moral que sensoriel.
- 6 Depuis sa parution en 1726, *Gulliver* occupe une place essentielle dans le canon de la littérature classique britannique. Rowson rappelle dans l'une de ses nombreuses conférences, ainsi que dans le texte imprimé sur la jaquette de l'ouvrage¹⁰, que tout le monde sait qu'il s'agit, du moins en apparence, d'une histoire de petites personnes, de géants, de savants fous et de chevaux dotés de raison. Mais la satire rowsonienne ne peut être séparée du rapport au corps, de la transgression des tabous et de la bestialité déjà présente dans la satire vitriolique qui avait jailli de la plume de Swift. Pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, le *Gulliver* de Swift est un hypotexte qui, comme le note Daniel Brewer, a eu une belle fortune hors page¹¹. Cet hypotexte gullivérien offre au caricaturiste britannique une caution idéale pour sa vindicte à l'encontre de Tony Blair, alors Premier ministre, fustigé dans le camp des archéo-travailleurs. Blair, largement satirisé dans la presse du type de *The Guardian* pour son

engagement dans le conflit irakien et sa connivence avec George W. Bush, se retrouve ainsi dessiné et vertement critiqué par Rowson dans son adaptation de *Gulliver*.

- 7 Afin de mieux saisir les relations entre caricature et bande dessinée chez Rowson, je montrerai d'abord comment son œuvre graphique s'inscrit dans une longue lignée de caricaturistes qui se sont inspirés de *Gulliver*. Je m'attacherai également, en m'appuyant sur une étude de la reprise du motif de *Gulliver*, à démontrer sa pertinence pour la compréhension de l'intégration par Rowson des formules scatologiques conventionnelles de la caricature anglaise. Ensuite, j'analyserai comment se déploie l'imaginaire satirique de Rowson entre ses dessins de presse et le roman graphique, et dans quelle mesure il tire parti du format de la bande dessinée. Finalement, je m'intéresserai au roman graphique conjointement à la lecture de *Giving Offence* pour montrer comment le dessinateur met en pratique, au fil des publications sérielles de ses caricatures politiques, ce que je nomme un art de la « féco-graphie », c'est-à-dire une véritable poésie esthétique de l'abject nauséeux et de la scatologie, non seulement pour la faire entrer en résonance avec celle de Swift, mais aussi, et surtout, pour faire du roman graphique une caisse de résonance amplifiant la puissance de sa propre rhétorique visuelle et satirique¹².

Les (nouveaux) voyages de Gulliver, entre fiction et caricature politique

Gulliver et la satire graphique

- 8 La première estampe qui établit un lien graphique avec les *Voyages de Gulliver*, signée de William Hogarth, parut à peine quelques semaines après le roman de Swift¹³. Souvent étudiée et commentée par les critiques, *The Punishment Inflicted on Lemuel Gulliver* comporte tous les éléments pour lui donner la légitimité éditoriale d'une illustration du roman. En effet, Hogarth indique dans la légende que cette estampe est un frontispice, alors qu'elle représente une scène de violence corporelle absente chez Swift. La charge satirique, entièrement plausible et en cohérence avec le récit swiftien, indique que l'image de Hogarth peut effectivement faire écho à l'épisode où Gulliver urine sur le palais pour éteindre un incendie. Hogarth a imaginé ce que Leigh Dillard nomme une « illustration parallèle¹⁴ », donnant ainsi à son estampe le caractère supplétif d'une supercherie ou d'une imitation contrefaite, ce qui était une pratique courante au XVIII^e siècle¹⁵. Mais au-delà de l'allusion au *Gulliver* de Swift, cette gravure inscrit le texte et toutes les images qui s'y rattachent dans le paradigme scatologique qui traverse toute la satire ménippéenne de Swift, ainsi qu'une grande partie de l'iconographie satirique en Grande-Bretagne.
- 9 Pour Hogarth, la représentation d'une pratique médico-purgative permet de satiriser de manière oblique les mœurs et la corruption sous couvert d'une pseudo-illustration littéraire. La composition et le sujet de l'estampe, essentiellement d'inspiration flamande, relèvent du style des *bambocciate*¹⁶. Plus typiquement hogarthienne, néanmoins, est la façon de saturer chaque recoin de l'espace de microscénarios distillant de nombreux éléments relatifs au gouvernement de Walpole. Aussi n'aperçoit-on pas immédiatement le garçon qui urine sur le chapeau de Gulliver subissant l'énéma. Cette estampe indique également la volonté d'accentuer la dimension politique du récit, puisque la purge est donnée en représailles d'un crime de

lèse-majesté. Par cette pratique, le jeu graphique consiste à mettre l'arrière-train au premier plan. Hogarth ridiculise ainsi le pouvoir du corps politique, comme c'est le cas dans l'estampe *Idol-Worship*¹⁷. La même estampe, reprise en 1757, devient une variante accompagnée du titre *The Political Clyster*¹⁸ (fig. 1). Cette reprise de Hogarth porte une signature où le nom de l'artiste a été déformé pour devenir « Dr O. Gearth sculp ». C'est donc Hogarth, le graveur, qui tient à la fois le burin et le clystère en prenant le titre de docteur. Il souligne par ce biais la combinaison de la métaphore médicale dans la satire politique. Pour David F. Taylor, cette image ne marque pas véritablement le début de la politisation de la figure de Gulliver. Elle va toutefois devenir une véritable formule satirique et iconographique au fil du siècle¹⁹. L'âge d'or de ce motif visuel correspond à celui de la satire graphique jusque dans les années 1810, en particulier grâce à des caricaturistes comme les frères Cruikshank ou encore James Gillray²⁰.



Fig. 1 : William Hogarth, *The Political Clyster*, 1726/1757, Londres, British Museum, BM Satires 1797, inv. Y.4.143.

© Trustees of the British Museum.

Gillray et la *gullivermania* sous George III

- 10 Gulliver repolitisé avec le *Political Clyster* de Hogarth annonce le début d'une longue tradition des représentations graphiques du personnage de Swift, avec une prédilection pour les deux premiers voyages et une omission presque systématique des troisième et quatrième voyages. À la fin du XVIII^e siècle, la *gullivermania* fait rage. Le personnage éponyme est transformé en *topos* visuel décliné de diverses manières dans la caricature politique et sociale, avec ou sans référence directe au personnage swiftien. Dans *The King of Brobdingnag, and Gulliver*, Gillray mentionne directement Swift dans la légende. Cette estampe, souvent citée dans les études sur Gillray et la caricature napoléonienne, a ensuite été reprise à l'envi. Elle figure même sur la couverture de l'édition de 2008 par Oxford Classics de *Gulliver's Travels*. La scène emblématique constitue non seulement un indicateur de la longévité d'une réception littéraire, mais elle signale surtout la porosité entre les genres et la plasticité du motif gullivérien entre littérature et

caricature politique, en jouant sur l'amalgame entre le monarque hanovérien et un personnage de fiction.

- 11 Les estampes gullivériennes de Gillray ont été traduites et diffusées dans d'autres pays européens (Espagne, Allemagne). Comme le note Taylor, en 1804, la représentation par Gillray du roi George III en monarque de Brobdingnag regardant Gulliver faire de la voile, dans *The King of Brobdingnag and Gulliver* (pl. 2), était autant destinée à faire rire qu'à mettre en scène le ridicule de la cour. En matière de caricature politique, *Gulliver* est presque toujours réduit aux scènes de Lilliput ou du pays des géants à Brobdingnag. Les deux autres voyages, pourtant bien plus marqués par la misanthropie de Swift, n'ont paradoxalement pas inspiré les caricaturistes, ni d'ailleurs la plupart des illustrateurs de livres pour enfants. Bien plus que le seul personnage de Gulliver, c'est tout un imaginaire gullivérien (et gullivérisé) qui anime l'esprit des caricaturistes.
- 12 Les artistes qui pratiquent la satire graphique affectionnent la gullivérisation, même lorsque celle-ci se manifeste *in absentia*. Dans plusieurs estampes des années 1790, le plus souvent en rapport avec les guerres napoléoniennes, de nombreuses scènes sont peuplées d'armées miniaturisées. Certaines de ces caricatures mettent en scène des troupes entières qui, à la manière d'un festin gargantuesque, se font dévorer par un ogre géant. La figure tutélaire et grotesque de John Bull incarne à travers ce motif de l'alimentation une nation anglaise rustre qui se goinfre de bateaux de guerre²¹. Pendant la Grande Guerre, ce motif sera repris dans la propagande satirique allemande pour ridiculiser l'ennemi anglais. L'excès et la consommation de chair soulignent la vigueur physique et sont le signe d'une nation qui mange à sa faim, contrairement à la France qui, à la même époque, est toujours représentée affamée et en haillons, faisant donc facilement figure d'épouvantail.
- 13 L'ingestion sauvage et démesurée, qui rappelle bien entendu aussi le géant rabelaisien Gargantua, rend donc le motif gullivérien doublement hyperbolique. La miniaturisation, emblématique de l'univers de Lilliput et/ou Brobdingnag, ou le gigantisme ne sont que l'avert et le revers d'une même monnaie puisque le changement d'échelle permet d'augmenter la charge satirique en faisant osciller les points de vue entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. Comme le soulignait en 2011 Peter Stuart, illustrateur de *Gulliver's Travels* pour l'édition de luxe de la Folio Society, le texte de Swift est tout entier dédié à la question de la perspective²². On oublie trop souvent que Swift écrivait à une époque où l'on débattait beaucoup de traités et de théories d'optique, comme par exemple le problème de Molyneux, publié par John Locke en 1690²³. À plus d'un siècle d'écart, la représentation du roi George III tenant sa longue-vue rend compte de cette logique en l'appliquant au domaine politique. La présence du motif gullivérien, initié par Hogarth et Gillray, perdure dans la satire graphique jusqu'à nos jours et reste particulièrement vivace outre-Manche.

Gulliver et la caricature politique après Gillray

- 14 La figure de Gulliver représentée ligotée, assaillie ou auscultée par une multitude de personnages miniatures est reprise sur tous les continents et à toutes les époques. Depuis Napoléon jusqu'à Abraham Lincoln en passant par Grover Cleveland, Adolphe Thiers, Guillaume II, Théodore Roosevelt, Charles de Gaulle et même Hillary Clinton, les personnalités politiques de tous bords et de toutes les régions du monde ont été adaptées graphiquement pour prendre les traits du voyageur aux mains d'une horde de

minuscules individus ou, au contraire, dans le rôle d'un géant dominateur. La reprise fréquente de cette scène permet le plus souvent de signifier, selon le point de vue privilégié, soit la puissance dominatrice, voire destructrice, soit l'impuissance et l'échec politiques.

- 15 Le Gulliver graphique part souvent en guerre. On le voit en géant plus ou moins vorace, comme dans la caricature d'Honoré Daumier en 1866 *Renouvelé de Gulliver*, traduit en allemand *Der Neue Gulliver*²⁴. La guerre des Boers a également été traitée dans un esprit similaire par les caricaturistes du magazine américain *Puck*. Le dessinateur David Low, par ailleurs mis sur liste noire par la Gestapo, signe le 15 mai 1933 une caricature dans la veine gullivérienne en mettant en scène Adolf Hitler et les partisans de l'*appeasement* au creux d'une paume géante. La même année, E. H. Shepard, plus connu comme l'illustrateur de *Winnie the Pooh*, publie une composition allégorique avec un dieu Mars, où Gulliver est sur le point de se réveiller pour déclencher les hostilités face aux Lilliputiens de la conférence de Genève²⁵. Au Canada, en 1944, John Collins, caricaturiste pour la *Gazette de Montréal*, fait de Gulliver la figure de proue du combat des alliés dans la guerre du Pacifique en le représentant comme un marin face à un officier japonais lilliputien terrorisé²⁶.
- 16 L'autre versant de cette composition emblématique est mis en œuvre pour servir de métaphore au réveil d'une force²⁷. C'est tout particulièrement le cas durant la période de la décolonisation africaine, avec ses tensions politiques et ethniques. Charles Leslie Illingworth, également listé par la Gestapo pendant la guerre, publie dans l'hebdomadaire britannique *Punch* en 1953 une caricature intitulée *Gulliver Africanus*²⁸. Il revisite dans ce dessin le moment où Gulliver sort de sa torpeur et symbolise ainsi la prise de conscience qui va déclencher les mouvements de décolonisation en Afrique. Le même dessinateur avait déjà réalisé le 10 mai 1941 pour le *Daily Mail* une caricature représentant la figure allégorique de l'Oncle Sam en Gulliver. En France, la taille du général de Gaulle semble presque naturellement induire un double caricatural²⁹. Illingworth reprend à nouveau en 1948 le motif gullivérien dans un dessin de presse où il rebaptise le général de Gaulle « The Man-Mountain³⁰ », c'est-à-dire l'Homme-Montagne³¹. Inversement, la figure de Nicolas Sarkozy, souvent réduite à l'extrême dans la satire graphique, se retrouve gullivérisée par Steve Bell dans une caricature qui est autant un hommage à Swift qu'à l'époque de Gillray. En référence indirecte à une scène bien moins reprise, Bell encastre le corps de Sarkozy³² dans une botte. Il montre le double caricatural du président de la France dans la même posture que celle de Napoléon dans l'estampe réalisée par Charles Williams en 1803, *The King's Dwarf Plays Gulliver a Trick* (fig. 2). Dans le récit de Swift, cela correspond au moment où le nain de Brobdingnag, rival de Gulliver à la cour, le séquestre dans un os à moelle. En raison des limites imposées par cet article, il est impossible de lister de façon exhaustive le corpus satirique diffusé à partir du récit swiftien, mais il en émerge de façon marquante une domination du début du voyage à Lilliput et/ou au pays des géants. La source ne semble pas prêt de se tarir, pas plus que les innombrables adaptations pour les enfants.



Fig. 2 : Charles Williams, *The King's Dwarf Plays Gulliver a Trick*, 1803, Londres, British Museum, BM Satires 10111.

© Trustees of the British Museum.

- 17 L'entrée du texte swiftien dans le domaine de la littérature jeunesse, surtout à partir de l'époque victorienne, marque un tournant dans l'iconographie associée au texte³³. La version traduite en France et illustrée par J.-J. Grandville en 1838 en décuple la vitalité. Toutefois, la plupart des éditions illustrées font le deuil de la dimension satirique, hormis peut-être l'édition de Jonathan Coe, publiée en 2011, et pour laquelle l'auteur souhaite conserver toute la dimension satirique pour un jeune public³⁴. Dans son *Gulliver*, Martin Rowson fait le pari de transposer les quatre voyages en les adaptant de sorte que la charge satirique swiftienne soit non seulement perceptible, mais littéralement décuplée. Dans cette perspective, son métier de caricaturiste est non seulement l'un des meilleurs moyens de s'y atteler, mais certains éléments de ses dessins de presse satiriques sont recyclés et réincorporés dans l'adaptation à la manière d'autocitations.

Anatomie d'un imaginaire satirique entre masques et métamorphoses

L'esprit de Swift souffle sur le dessin de Rowson

- 18 Pour reprendre les termes de Philippe Kaenel, on peut dire au sujet de Rowson lorsqu'il adapte Swift que « pour comprendre l'œuvre de l'illustrateur, il faut d'abord se tourner vers le caricaturiste³⁵ ». Ces deux métiers sont étroitement liés, comme en témoigne, entre autres, l'œuvre graphique de Grandville, à la fois caricaturiste, illustrateur et lithographe, mais aussi celles de Daumier et de Gustave Doré. En Grande-Bretagne, John

Tenniel, illustrateur d'*Alice au pays des merveilles*, ainsi que d'autres dessinateurs ayant travaillé pour *Punch*, tels que John Leech ou George du Maurier, sont également polyvalents. Avant d'être l'illustrateur des romans de Charles Dickens, George Cruikshank, proche de William Hone, avait commencé sa carrière comme caricaturiste politique en faveur de la cause des Radicaux³⁶. E. H. Shepard, mentionné plus haut, avait également cette double casquette. En 2004, Chris Riddell, un caricaturiste politique contemporain de Rowson et de Bell, a illustré une édition des *Voyages de Gulliver*³⁷. Le trait caractéristique de son dessin satirique tend vers le grotesque et se retrouve dans ses illustrations burlesques et fantaisistes, d'où la figure de Tony Blair n'est pas non plus absente³⁸. Mais la fantaisie et le burlesque de sa version pour un jeune public, a priori, ne modernisent pas le contexte social et politique du récit, contrairement à ce que fit Rowson en 2012. En proposant des personnages qui ne sont pas en costume d'époque et en mettant en scène des actions situées dans une temporalité proche du lectorat du début du XXI^e siècle, Martin Rowson aborde le processus d'adaptation d'une autre façon³⁹.

- 19 La version de Rowson importe la caricature dans le roman graphique, non seulement par le truchement du trait satirique du dessinateur, mais également, voire surtout, par les allusions à Tony Blair et l'intégration de son double caricatural dans le voyage à Lilliput. S'y ajoute la satire des dérives de la société de consommation, excès et absurdités de toutes sortes. Gulliver dans l'époque contemporaine échoue sur les rives d'un pays inconnu en 1997, l'année où Tony Blair gagne les élections le 1^{er} mai. Le 31 août de la même année, la princesse Diana décède à Paris dans un accident de voiture. Rowson adapte et s'approprie *Les Voyages de Gulliver* sur fond de discours éthique en situant la narration dans une modernité où la technologie est mère de tous les vices (réseaux sociaux, tabloïds, trafic humain), ce qui n'est somme toute pas si éloigné du propos satirique de Swift qui, lui, présente un Gulliver d'abord crédule et aveugle, puis, au retour de son quatrième voyage, reclus et misanthrope aliéné.
- 20 À l'instar du modèle swiftien, le narrateur de Rowson décide de transmettre la mémoire de son récit, mais sous forme de bande dessinée. L'adaptation ne se fait donc pas seulement sur le plan du contexte et du fond, mais également en donnant une place à des propos réflexifs sur le médium⁴⁰. La particularité de ce discours méta-graphique se retrouve dans *Giving Offence*. Contrairement au dessin de presse qui ne permet pas, ou peu, de modulations de ton ou de trait dans un seul espace graphique, à moins de réaliser un strip, avec toutes les limites et contraintes inhérentes à un format bref, le roman graphique permet de conjuguer, en alternance ou en symbiose, de multiples variations de tonalités et de modes graphiques⁴¹ : satire swiftienne, satire rowsonienne, autocitations parodiques, jeux typographiques et pastiches humoristiques. Parmi les touches d'humour ajoutées par Rowson, on notera, entre autres, une planche qui décline les différentes manières de casser des œufs au fil des siècles en créant des vignettes faussement historiques (fig. 3). Fenêtre ouverte sur une autre façon d'adapter un classique, l'une de ces cases (p. 18) semble tout droit sortie de son *Tristram Shandy* de 1996. Son style graphique, le traitement burlesque de la querelle entre les Trameksans et les Slameksans (fig. 4) et les costumes parodiques inspirés de la mode sous George I^{er} rappellent la veine des illustrations grotesques de Rowson pour l'ouvrage *Gimson's Kings and Queens: Brief Lives of the Forty Monarchs since 1606*⁴². Une autre touche humoristique consiste à ajouter des illustrations de tête de chapitre en prétendant qu'elles ont été dessinées par le docteur Gulliver, interné à la fin de l'histoire dans une institution

psychiatrique, transformant ainsi une partie du récit en art-thérapie, tout en se dédouanant, comme Swift, de la responsabilité d'un narrateur extradiégétique.

...UNTIL A CENTURY AFTER YOUR LAST VISIT, MAN MOUNTAIN, IN BLEFUSCU THEY STARTED TO INSIST, AFTER LONG AND PAINFUL CONJECTURE, THAT EGGS BE OPENED FROM NEITHER THE **BIG NOR** THE LITTLE END, BUT IN THE NAME OF UNIVERSAL JUSTICE, BE **SCRAMBLED** INSTEAD...



Fig. 3 : Différentes manières de casser des œufs, dans Martin Rowson, *Gulliver's Travels Adapted and Updated*, 2012.

© Martin Rowson, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

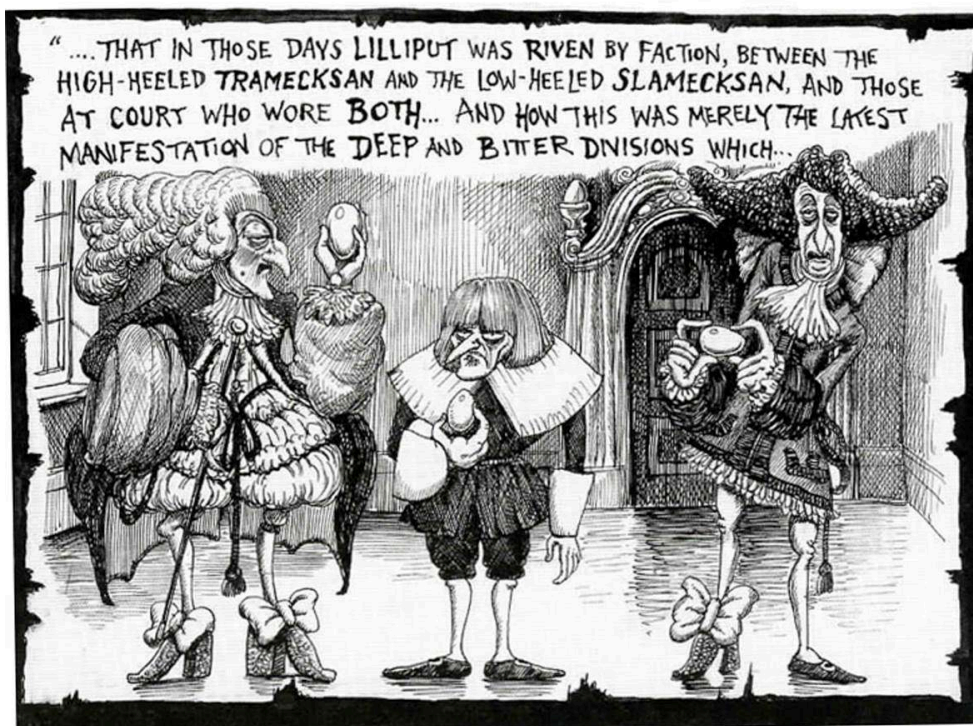


Fig. 4 : La querelle entre les Trameksans et les Slameksans, dans Martin Rowson, *Gulliver's Travels Adapted and Updated*, 2012.

© Martin Rowson, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 21 Outre les divers modes d'expansion narrative et visuelle rendus possibles par le processus d'adaptation et de migration, nombreuses sont les transformations corporelles, contextuelles et culturelles qui en découlent. Le lecteur-spectateur est confronté à des mises en scène et en page audacieuses, où la polygraphie du traitement plastique s'allie à la violence du trait. Chez Rowson, comme chez d'autres caricaturistes britanniques (Steve Bell, Dave Brown ou Peter Brookes), le jeu/je de la satire ménipéenne est fait de violence et d'érudition, en écho peut-être à la pratique du « *learned wit* » des Scriblériens, auxquels appartenait Swift. Dans l'imaginaire gullivérien de Rowson, cette violence se traduit le plus souvent par une satire scatologique et l'omniprésence de matières fécales sous toutes sortes de formes. Les travaux de Pascal Dupuy sur la récurrence de cette imagerie dans la satire graphique montrent que la scatologie a notamment contribué à diffuser un discours antirévolutionnaire et francophobe extrêmement virulent, mais que le procédé remonte à la Réforme. Kenneth Baker a, quant à lui, fait remarquer combien l'efficacité militaire de la Grande-Bretagne, à travers la figure du roi George III, se trouve renforcée grâce à l'effet Gulliver. À l'imagerie scatologique peut en outre s'allier la métaphore sexuelle, comme dans *The Siege of Blenheim* (1791), estampe où Gillray représente une femme assise à cheval sur un canon, dont la déflagration, activée à l'aide d'une plume, répond avec des écrits et lettres aux salves d'étrons en provenance du palais⁴³. Le travail graphique de Rowson, surtout dans ses dessins de presse, comme celui de 2013 intitulé *Stools of the World* (fig. 5), constitue un véritable échantillonnage de féco-graphie anthropologique qui s'inscrit très clairement dans la continuité de cette tradition de la satire scatologique, l'une des principales composantes de ce que l'on nomme plus couramment outre-Manche « *Rude Britannia* ».

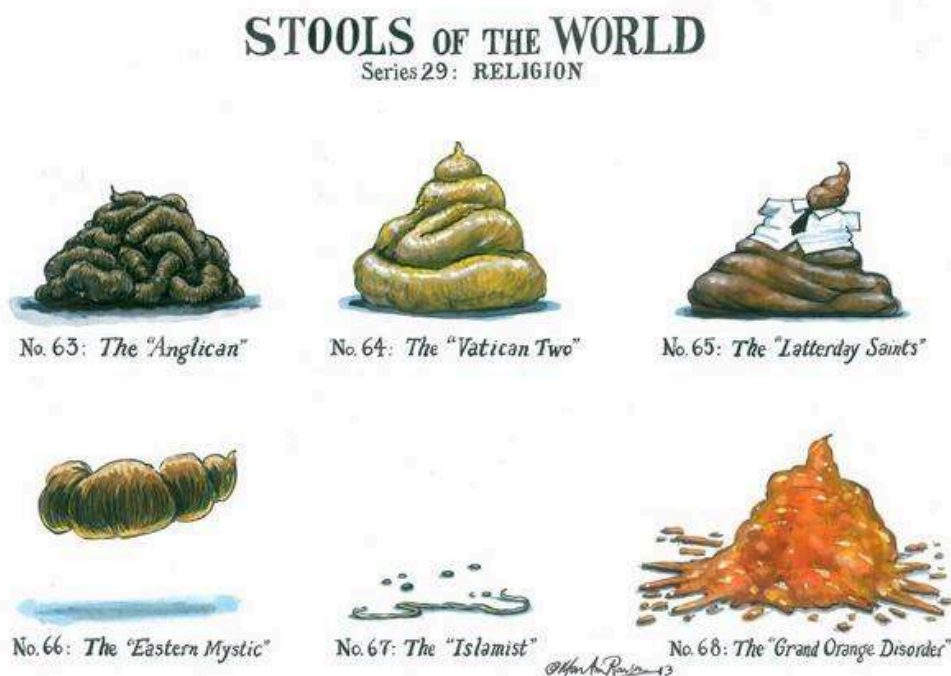


Fig. 5 : Martin Rowson, *Stools of the World*, 2013, dessin de presse.

© Martin Rowson, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Gulliver dans le monde moderne : quelle satire de la société ?

- 22 Peter J. Smith distingue deux modes de la scatologie : un mode carnavalesque et un mode cynique et dystopique⁴⁴. Le roman graphique de Rowson, tout comme le texte de Swift, relève de la seconde catégorie. Sous diverses formes graphiques et métaphoriques, le voyage à Brobdingnag, dans la bande dessinée, met en scène une communauté humaine non « civilisée », au sens que Norbert Elias donne à la « civilisation des mœurs⁴⁵ ». Le langage crypté des géantes et géants, que l'on devine ordurier, imite les caractéristiques phonétiques du *cockney*, l'un des accents anglais traditionnellement associé au Sud de Londres et à des classes sociales peu éduquées. Le troisième voyage de Swift est situé sur l'île suspendue de Lagado et s'apparente, à bien des égards, au roman victorien de H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau* [*L'île du docteur Moreau*], publié en 1896. L'action, transposée dans un Londres dantesque, montre en effet une cité inondée et submergée de matières fécales⁴⁶ ; Gulliver y visite des laboratoires d'expérimentation génétique où se côtoient des monstres hybrides et des savants dangereux. Rowson fait ici référence à tout un pan de la science dont les répercussions peuvent être potentiellement néfastes pour l'humanité.
- 23 En tant que dessinateur, Rowson aime traiter ces sujets avec une noirceur que l'on pourrait qualifier de viscérale, presque humorale, au sens galénique du terme, en ce qu'il libère par ce biais son humeur noire⁴⁷. À ce titre, les divers liquides et humeurs visqueuses qui suintent et éclaboussent ses caricatures hebdomadaires pour *The Guardian* sont éloquentes, même dans les dessins en couleurs. C'est un élément d'identification fort de son trait graphique comparé, par exemple, à celui de Steve Bell, également caricaturiste pour *The Guardian*, mais qui travaille fréquemment ses sujets à

la manière de strips, avec moins d'éclaboussures de matières organiques et d'encre que Rowson, bien qu'ils soient tout aussi scatologiques et violents.

- 24 Pour son adaptation graphique, Rowson se saisit de la trame narrative de Swift et réalise une œuvre empreinte de syncrétisme graphique car il entend aussi défendre, à travers cette bande dessinée, sa propre posture idéologique et satirique contre le gouvernement de Blair. À la fois lecture politique de la Grande-Bretagne à l'ère du New Labour et divertissement visuel à vertu purgative, *Gulliver* en roman graphique met en tension la tradition curative de la satire censée guérir des vices et l'hyperbolisation constante des fonctions vitales du corps humain comme métaphores de l'incapacité, voire de l'impossibilité à digérer un discours politique. À ce titre, la transposition du récit swiftien en bande dessinée de plus de cent pages laisse plus de latitude que ne le ferait un ouvrage illustré ou des séries de dessins de presse. Le format choisi pour ce *Gulliver* de 2012 permet au caricaturiste de développer un idiome graphique en résonance avec la satire de Swift tout en parsemant les pages d'attaques *ad hominem* contre Blair, notamment en recyclant des dessins de presse satiriques publiés ailleurs avant 2012, y compris ceux reproduits dans *Givig Offence*⁴⁸. Ce manifeste et traité théorique, publié en 2009, se présente sous la forme d'un petit opuscule de soixante pages dans lequel Rowson explicite en détail sa vision du métier, le chemin éthique qu'il préconise et les principes qui régissent son travail en fonction des lignes éditoriales des journaux qui publient ses dessins et desquelles il ne peut, bien entendu, pas s'affranchir⁴⁹. En théorisant sa pratique de caricaturiste, il reprend à son compte le pouvoir magique de l'image tel qu'il a été interprété par Ernst Kris et Ernst Gombrich. Sur le plan graphique, il cite William Hogarth, James Gillray, Gerald Scarfe et Ralph Steadman comme modèles et mentors auxquels il rend régulièrement hommage.
- 25 Rowson, illustrateur et caricaturiste, se sert de sa plume comme d'un burin. Le trait hachuré (en anglais *cross-hatching*) est un hommage à Hogarth et à Gillray, dont les compositions et la technique de gravure continuent à se sentir dans son dessin⁵⁰. Le traitement en noir et blanc est marqué par l'intensité et la densité des noirs. En traitant le sujet comme une œuvre gravée, Rowson tourne son regard vers ses maîtres, tout en instituant dans le même temps un *Gulliver* presque hollywoodien, notamment par les décors, les accessoires et les plans cinématographiques. La scène de *Gulliver* enchaîné⁵¹ est, à cet égard, dramatisée par l'arrivée de hordes de journalistes et des hélicoptères d'escadrons de police dignes d'un blockbuster américain.
- 26 Outre cet effet de caméra plongeante, les visages des individus formant les foules sont couverts de masques. Ils emplissent la page de centaines d'émoticônes du type « smiley », tous identiques, signifiant une masse passive, dénuée d'identité propre et abrutie par l'addiction aux écrans. Le procédé du « masque émoticône » est récurrent dans l'œuvre graphique de Rowson, comme on le voit dans les années 1997-1998. Un dessin de presse publié en 1997 dans le magazine *Time Out* satirise la morbidité ambiante et l'émotivité exacerbée du peuple anglais suite au décès de la princesse Diana (fig. 6). De la même façon, mais en adaptant un autre médium, Rowson produit une caricature de Tony Blair faisant un discours lors d'un important meeting du parti travailliste (Annual Labour Party Conference) (fig. 7) en reprenant une photographie publiée en 2005 dans *The Guardian*⁵². Il ajoute à cette scénographie une foule masquée au premier plan. Dans le roman graphique, le jeu satirique sur Blair en proie à un épisode lacrymal théâtralisé⁵³ se double de celui de l'autocitation graphique (fig. 8). Ce qui est visé par l'œil du satiriste est ce que Steve Bell appelle « *podium language* », c'est-à-dire la

manière de faire appel à un langage corporel particulier ou à certaines mimiques lors d'apparitions en public, en se fondant sur une interprétation physiognomonique, dans la mesure où chaque posture est implicitement révélatrice d'un régime de vérité contrefaite et de discours superficiel de la part des politiciens⁵⁴.

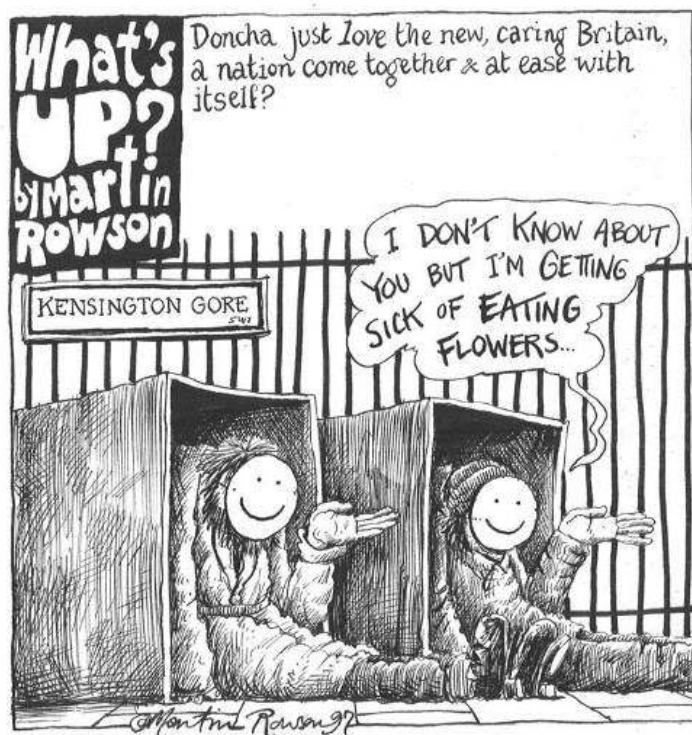


Fig. 6 : Martin Rowson, *What's up?*, paru dans *Time Out*, 1997.

© Martin Rowson, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

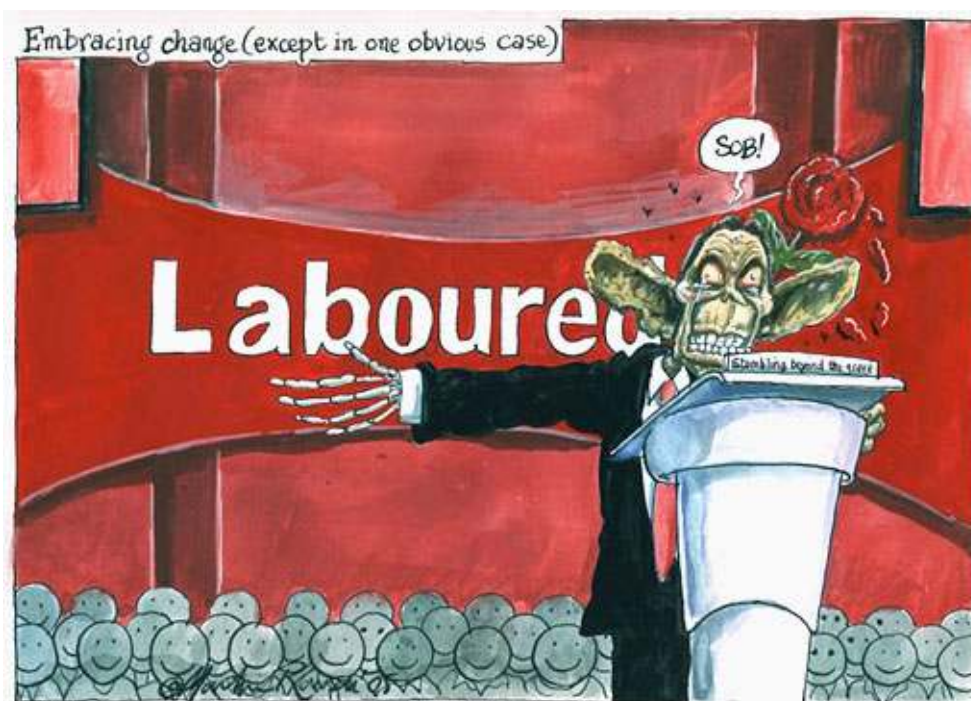


Fig. 7 : Martin Rowson, *Annual Labour Party Conference*, 2005, dessin de presse.

© Martin Rowson, avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Fig. 8 : Foule masquée et double caricatural de Tony Blair, dans Martin Rowson, *Gulliver's Travels Adapted and Updated*, 2012.

© Martin Rowson, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Le je/jeu satirique et le plaisir de l'autocitation

- 27 Alors que les émoticônes apparaissent déjà ailleurs dans la production graphique de Rowson⁵⁵, ils sont resémantisés, dans son adaptation de *Gulliver*, avec une connotation cynique et dystopique accrue. La multiplication de ces masques ne rend la noirceur de l'univers totalitaire que plus prégnante. Dans le dessin de presse, les émoticônes de la foule qui écoute le discours du double caricatural de Blair indiquent la capacité de ce dernier à hypnotiser son public, malgré ses mensonges. Ces masques sont censés représenter la joie et la gaieté. Mais dans la bande dessinée, leur prolifération crée un effet d'inquiétude anxiogène. Les sourires figés sont détournés pour symboliser exactement le contraire du bonheur ; la valeur indicielle de l'émoticône traduit graphiquement la tyrannie d'un univers émotionnellement stérile. La responsabilité et le rôle des médias de type tabloïd sont critiqués avec virulence puisqu'ils participent à la mascarade politique dénoncée. D'ailleurs, dans le troisième voyage, Rowson fait surgir le spectre d'un Rupert Murdoch décharné et cadavérique. Plus la narration progresse, plus la dystopie se renforce. Le masque interchangeable du personnage de Blair dans l'une des planches⁵⁶ est un autre exemple significatif de la mise en scène satirisée qui critique l'hypocrisie du discours politique. Il reprend un commentaire fait ailleurs par Rowson, dans une série de portraits caricaturaux de Blair grimaçant, déclinant la palette émotionnelle du Premier ministre (fig. 9). Le dessin se présente comme une planche physiognomonique animée par des métamorphoses grotesques que l'on perçoit comme monstrueuses.

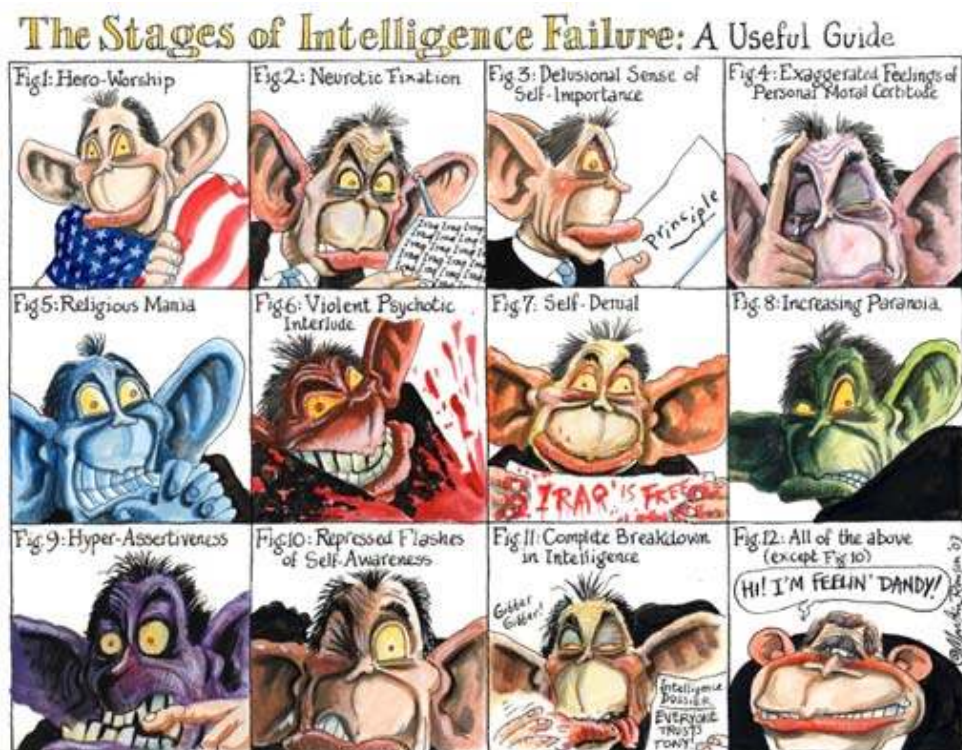


Fig. 9 : Martin Rowson, *The Stages of Intelligence Failure: A Useful Guide*, 2007, dessin de presse.

© Martin Rowson, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 28 Le quatrième voyage se termine sur une note presque touchante mais faussement naïve, puisqu'elle renforce la cécité du personnage. De même que le Gulliver swiftien a une compréhension du monde réduite à son propre univers, les limites de la perception visent à faire du sujet du roman graphique un individu attaché à la complaisance et à la régression. Comme pour infuser temporairement un peu de douceur dans un monde de brutes, la reprise, sur la dernière page, d'une célèbre couverture de 1943 (fig. 10) de la collection éditoriale états-unienne « Classic Comics » veut rappeler l'humanisme du personnage⁵⁷. Mais comme cette citation graphique est adossée à un discours anticonsumériste, Rowson joue avec ironie sur l'amalgame entre baume au cœur et fiel satirique. Le détail de la planche de la page 107 (fig. 11) montre Gulliver dans la calle du navire en train de découvrir avec effroi ce qui est destiné au commerce (parfum, accessoires en cuir de Yahoo et le fameux Plip-Plap).

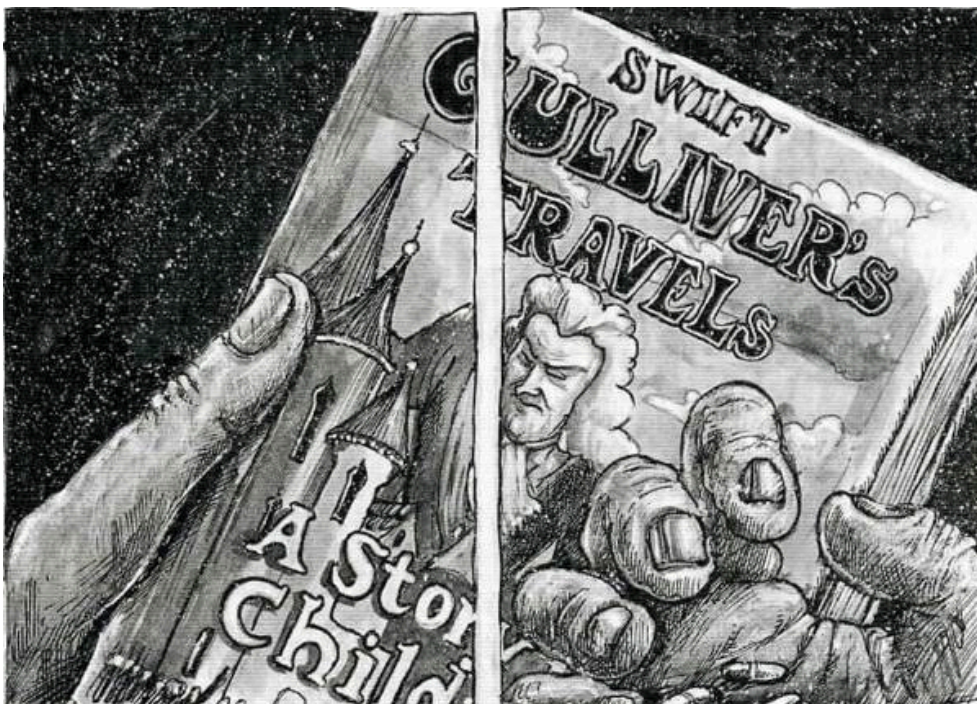


Fig.10 : Couverture de l'édition des *Gulliver's Travels* par Classic Comics en 1943, redessinée par Rowson, dans Martin Rowson, *Gulliver's Travels Adaptated and Updated*, 2012, [p. 107].

© Martin Rowson, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

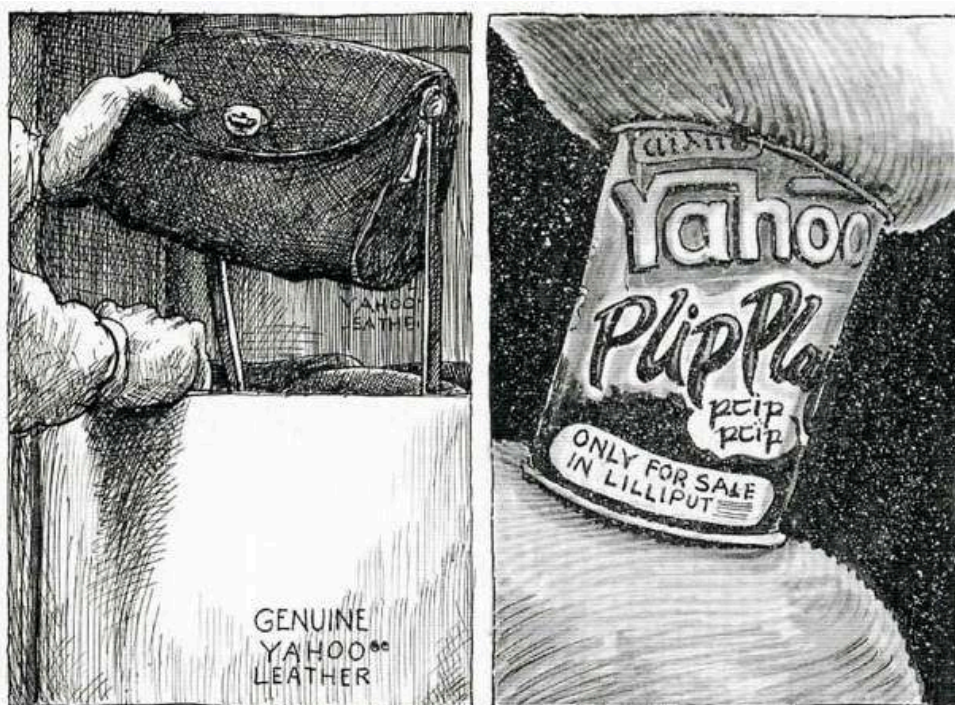


Fig. 11 : PliP-plap, détail, dans Martin Rowson, *Gulliver's Travels Adaptated and Updated*, 2012, [p. 107].

© Martin Rowson, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 29 Dans cette même planche, l'ironie d'une version pour enfants, présentée sous forme de littérature abrégée populaire, délicatement reliée avec du cuir de Yahoo, se superpose à la satire sociopolitique et se veut ainsi dénonciatrice du libéralisme économique sans

borne et de l'exploitation d'une main-d'œuvre bon marché. On y reconnaît l'allusion, à peine voilée, à des grandes marques d'équipementiers sportifs, à des fabricants d'articles de luxe et à des multinationales de la technologie qui y sont vilipendées. Loin d'être le fruit de l'imagination de Rowson, l'exploitation de la peau des Yahoos était déjà présente dans le quatrième voyage de Gulliver lorsque le voyageur, dépourvu de toute empathie pour sa propre espèce, fabrique des pièges avec la pilosité des Yahoos et des voiles avec leurs peaux, prenant ainsi à revers l'expérience capitaliste de la fabrication et de la production d'objets, célébrée comme un bienfait par Daniel Defoe dans *Robinson Crusoe*, par exemple. À la manière d'un discours métagraphique, la mise en abîme de « Classic Comics » pointe vers la façon dont Rowson invite à relire Gulliver. Son but est d'amener le lecteur à réinterpréter la candeur des versions expurgées pour enfants. Sa propre relecture s'inscrit dans le paradigme plus large de l'adaptation et son vocabulaire visuel physiologique place l'œuvre sous le signe des cycles de la digestion, de l'indigestion et de la régurgitation. Les diverses déclinaisons scatologiques en font partie et viennent affûter l'outil et l'arme du satiriste.

Vers une satire politico-somatique : les cycles d'une (in)digestion et la féco-graphie rowsonienne

Reprise et digestion seconde de la satire scatologique

- 30 Alors qu'il nourrit une grande admiration pour Swift, Rowson ne fait curieusement pas ou que très peu référence à lui dans ses dessins de presse, où la scatologie est pourtant omniprésente, comme si pour lui, le raccourci visuel de Gulliver ligoté et/ou libéré n'avait pas suffisamment d'efficacité sur l'œil du spectateur. Or, selon les principes qu'il énonce dans *Giving Offence*, il y a quelque chose de fondamental dans l'image satirique – dans son cas, le dessin de presse dit « *editorial cartoon* » – qui le rend différent d'autres formes picturales. Alors que Rowson emploie le terme « *cartoon* », je traduis le terme par « dessin satirique » plutôt que par « caricature » pour couvrir un champ plus large, bien que les personnalités politiques soient caricaturées et souvent transformées en animaux, en objets ou parfois simplement en matière non humaine, dans un geste encore plus transgressif. Sa définition commence par une analogie de la caricature « comme une gargouille juchée en haut du pilastre⁵⁸ », puis il poursuit sur l'image elle-même : « En plus d'être intrinsèquement différente d'une photographie produite par une machine, une image satirique est un fragment de journalisme polémique, ce qui la distingue d'une illustration. Étant donné la manière viscérale dont l'image est absorbée, directement de l'œil au cerveau reptilien, il n'est pas surprenant que la réaction soit aussi viscérale. L'offense administrée est ainsi rendue en retour⁵⁹. » Il n'est donc pas étonnant que le corps tout entier participe de cette réaction. Pour reprendre les termes de Pascal Dupuy, chez Swift comme chez Rowson, la violence satirique s'exprime surtout par « le bouleversement des conventions, la coprophagie, la copromanie, la scatologie et son arsenal de cul dénudé, d'étrons, de déjections, d'excréments, de fange, de latrines, de pets et d'odeur pestilentielle⁶⁰ ».
- 31 Là où le dessin isolé, comme celui publié dans la presse, constitue un concentré stercoraire, le roman graphique de Rowson, parcouru de multiples scènes scatologiques, offre une plateforme idéale pour médiatiser son esthétique satirique et politique et lui donner plus d'ampleur. Dans le sillage des caricaturistes de l'âge d'or

des XVIII^e et XIX^e siècles, comme James Gillray, Thomas Rowlandson ou encore Isaac et George Cruikshank, Rowson trempe sa plume dans l'encre pour en extraire l'élixir de toutes sortes de coulures organiques et les étaler page après page. Le parti pris technique de la noirceur, des griffures et des coulures est au service d'une esthétisation de la scatologie. Déjà largement présents dans les dessins de presse de Rowson, les motifs liés aux excréments et aux fonctions naturelles d'expulsion ou de flatulences abondent. Mais l'étalement possible en raison du format de la bande dessinée donne à cette imagerie plus de vigueur et la rend d'une certaine façon visuellement plus toxique et, par conséquent, plus insupportable. On note ainsi les termes qui reviennent dans les commentaires sur ces dessins. Ils appartiennent tous au même champ lexical et la liste de ces synonymes est impressionnante. L'un des articles parus suite à la publication du roman graphique commentait : « C'est une mixture qui pue, qui ne vous lâche pas et qui n'est pas destinée aux cœurs tendres. Mais si vous aimez que la satire vous laisse un goût âpre et fort dans la bouche, alors n'hésitez pas à vous procurer ce livre⁶¹. » La force de la nausée semble être à la hauteur de la satire scatologique, dont Rowson parvient à transmettre une expression esthétique et idiosyncratique.

Une esthétique féco-graphique au service de la satire

- 32 Dès la deuxième page se dessine, vue de l'espace, une cartographie des reliefs du globe terrestre dont les courbes de niveaux sont en forme de colomains. À la page 16, le spectateur de la planche voit Gulliver enjamber des édifices dans un quartier décoré de boudins à la forme ambivalente (fig. 12). Gulliver, d'abord entravé à Lilliput, est littéralement transformé en larve dans un cocon de chaînes. Il est ensuite hélicoptéré dans une ville à l'architecture évocatrice d'étrons coniques, fraîchement déposés comme autant de ravissants monticules de glace industrielle. Cette ambiguïté formelle pourrait d'ailleurs être une pique à l'encontre des structures organiques de l'architecture urbaine d'une Zaha Hadid ou d'un Ken Shuttleworth, l'architecte concepteur du fameux « Gherkin » londonien, que l'on aperçoit sur une autre planche. À la manière d'une métaphore filée en littérature, de nombreuses pages reprennent la formule et, finalement, tout l'environnement des personnages du roman graphique est, d'une façon ou d'une autre, mis en relation avec de la matière fécale, soit déversée comme une pluie, soit excrétée à une échelle gigantesque ou encore ingérée. Dans le récit swiftien, Gulliver est agressé par des Yahoos qui défèquent sur lui depuis un arbre et les savants de Lagado tentent de transformer les déjections intestinales en aliment (Gulliver III, chap. V). Mais chez Rowson, les quatre voyages de ce nouveau Gulliver se réalisent par et dans les viscères, au plan littéral comme au figuré. À bien des égards, la satire de Rowson, pour reprendre la formulation de Mark Thomas⁶², vise à l'« éviscération » des sujets qu'il cible.

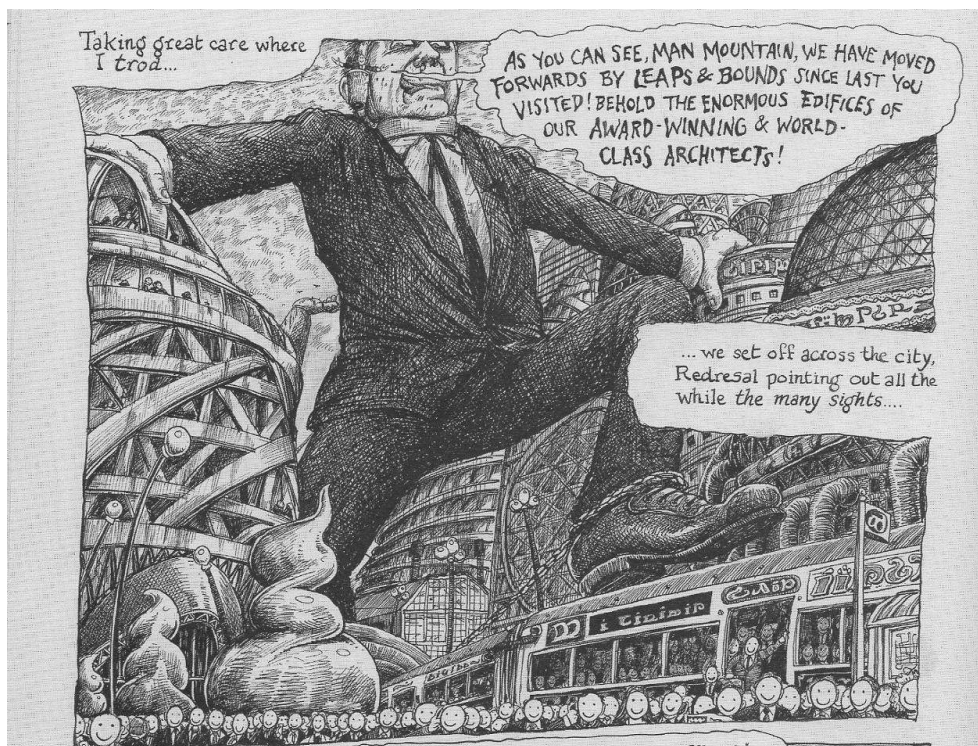


Fig.12 : Quartier urbain, dans Martin Rowson, *Gulliver's Travels Adapted and Updated*, 2012.

© Martin Rowson, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 33 Les projections d'encre sur la feuille représentent autant d'expulsions violentes du corps graphique et fictionnel. À la violence du trait s'ajoute le traitement d'un sujet dont la matérialité critique se mesure à l'aune du cycle digestion-déjection, pour permettre à la plume et à la bile de célébrer ensemble la fusion d'un humour vitriolique et jeter un pont entre le début du XVIII^e siècle et la satire graphique en Grande-Bretagne au XXI^e siècle. Autant grille de lecture du contexte politique de la Grande-Bretagne à l'ère du New Labour que divertissement visuel à pouvoir purgatif, *Gulliver's Travels Adapted and Updated* oscille entre la tradition curative de la satire, censée guérir des vices et l'hyperbolisation constante de l'importance accordée aux fonctions vitales du corps humain. Comme métaphore de l'impossibilité de digérer un discours politique par essence fallacieux, les dessins de Rowson renvoient à l'acte même de la digestion. Les thèmes de la duperie politique ou encore du mensonge peuvent aisément être métaphorisés en caricature, l'un des procédés les plus courants étant l'allusion au long nez de Pinocchio⁶³. Pinocchio devient la matrice (en anglais, « *template* ») graphique et métaphorique des caricatures de Clegg durant les années 2010 à 2014 et, par extension, le raccourci visuel de la critique politique immédiatement identifiable. Mais pour marquer encore davantage le rejet de telles pratiques, Rowson applique à ses dessins – qu'ils soient destinés à la presse ou à des adaptations littéraires – un graphisme jubilatoire de l'excrétion et de la coulure. Il met ainsi en œuvre une véritable fécographie satirique.
- 34 À l'explosion des entrailles, comme celle que Swift applique au chien maltraité par l'un des savants de Lagado, s'ajoutent l'incontinence des phlegmes et la dimension physiologique de l'épanchement due à la pollution de la cité babylonienne, ou plutôt « babylondonienne », de Lilliput. L'excrétion se fait par tous les orifices du corps, par des projections et des projectiles organiques, un procédé graphique déjà utilisé par

Gillray. On revoit en filigrane palimpsestique les étrons en forme de navires de guerre expulsés du fondement de George III⁶⁴ pour attaquer la flotte napoléonienne⁶⁵. Pour dynamiser son trait techniquement, Rowson se sert d'ailleurs d'un petit instrument en forme de sarbacane reliée à une petite fiole remplie d'encre (« *mouth atomiser* » en anglais) qu'il utilise pour cracher l'encre et mieux souffler un peu d'humeur bilieuse sur la page, mais qu'il associe également affectueusement à son mentor graphique, Ralph Steadman⁶⁶. Chez Rowson comme chez Hogarth – l'on songe par exemple à une estampe de Hogarth intitulée *Frontis-piss* –, ou encore chez Rowlandson, la coulure, l'éclaboussure ou le trait vacillant sont à la fois graphiques et organiques. La fécographie, qui renvoie à l'idée d'un liquide s'écoulant sans contrôle, traduit une abjection qui vise à susciter le dégoût, tant de la matière excrécée elle-même que du discours politique, voire des politiciens eux-mêmes. Les glaires ou les écoulements du nez mêlés à la salive, comme c'est le cas dans une satire sociale de Thomas Rowlandson (fig. 13), deviennent, au fil des pages, particulièrement écœurants et insoutenables⁶⁷. La répétition, rendue possible par la séquentialité des cases et le rythme de la mise en page, favorise l'amplification de l'art fécographique de Rowson et lui confère une valeur performative à l'efficacité organique accrue.

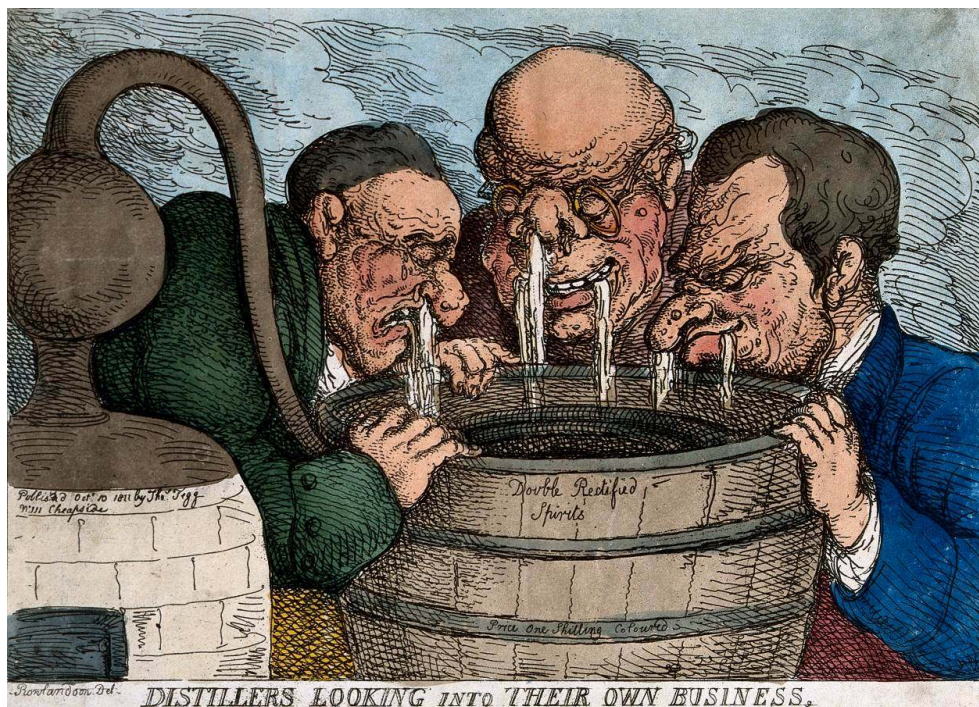


Fig. 13 : Thomas Rowlandson, *Three grisly distillers with streams running from their noses and mouths into a tub of double rectified*, 1811.

© CC-BY.

- 35 Dans la satire de Swift mise en image par Rowson, les cycles organiques jouent aussi le rôle de marqueurs de l'inversion. De l'autre côté du miroir, la satire dévoile l'image trouble de Blair/« B-LIAR » et révèle ainsi son identité, comme sur une affiche du Scottish National Party [Parti national écossais] qui, durant la campagne électorale de 1999, indiquait « *Tony Bliar* » en grandes lettres. Ce menteur n'est pas très éloigné du « splendide mendax » du portrait de Lemuel Gulliver, bien que dans le roman graphique, Blair ne soit pas Gulliver. La rhétorique politique de Blair repose, selon ses détracteurs, sur la tromperie et la capacité de jouer des affects par le biais de toute une gamme d'épanchements. La rhétorique visuelle de Rowson y répond en le plaçant dans

un environnement avili, liquéfié et humoral. L'univers dystopique, vraisemblablement pollué, à l'air irrespirable à en juger par la rhinite chronique de Gulliver, est imaginé pour être perçu comme une entité malade, notamment par le biais de l'impuissance organique, de nombreuses manifestations somatiques du personnage de Gulliver (rhinite, diarrhée, nausées) et par le trafic économique à base de matière excrémentielle. À la tête de cette société infectée de Lilliput, un dirigeant, avatar graphique de Tony Blair, qui fait mine d'ignorer l'étendue du désastre rappelle le *Léviathan* de Hobbes sur la nation comme un corps politique. Blair ne fait qu'une brève apparition dans les pages de la bande dessinée et, en raison du jeu avec les masques, il est graphiquement narrativisé sur un mode plutôt carnavalesque. Mais son image, déjà écornée par les dessins de presse⁶⁸, n'invite pas le lecteur à y voir une image engageante – tout au contraire.

36 Convaincu que le satiriste a les mêmes pouvoirs magiques qu'un prêtre vaudou⁶⁹, Rowson, à l'instar de Kris et de Gombrich, pense son art par le truchement de cette analogie : une caricature serait capable de voler l'âme du sujet représenté. « *It's about deep, dark magic – and not just because caricature can be described as a type of voodoo – doing damage to someone at a distance with a sharp object, albeit in this case with a pen. It's also concerned with control, like all visual art*⁷⁰. » Aussi commente-t-il régulièrement en public – et le rappelle dans *Giving Offence* – l'acquisition de ses originaux par les principales victimes⁷¹ pour les afficher dans les toilettes comme un geste exorcisant⁷². La violence du trait et du traitement polymorphe est indissociable d'un esprit attaché au bon mot, à la répartie teintée d'érudition, souvent littéraire ou philosophique, et surtout au respect d'une longue tradition satirique en Grande-Bretagne⁷³. En recyclant la caricature comme objet décoratif dans les toilettes, le comique bas, grossier, réducteur, empreint du célèbre « *rude* » anglais, pourrait être contrecarré par l'acte parodique de l'élévation d'une effigie, elle-même destinée dans un premier temps à servir d'objet rituel. De la dimension radicale et orwellienne du roman graphique nous parvient ainsi en différé et en filigrane l'essence de la satire ritualisée que distillent régulièrement les dessins de presse hebdomadaires. Au fil des planches se mêlent l'encre de la plume et la bile de la rage antiblairienne du dessinateur pour tracer un langage graphique qui donne une forte visibilité à la matérialité du médium. De manière métagraphique, le dessinateur fait de ses personnages les porte-parole de ses opinions : antimondialisation, quête d'égalitarisme absolu⁷⁴. On ne peut imaginer pire philippique que ce Swift mis au goût du jour pour dénoncer les maux de la société moderne.

37 Le recyclage des matières organiques va même plus loin. Progressivement, l'accumulation des tuyaux, l'enchevêtrement des pipelines et les vues sur des sites industriels saturant les pages font sens. Dans cette narration néoswiftienne pour lecteurs et spectateurs du XXI^e siècle, la féco-graphie s'accompagne de coprophagie des personnages : le cycle économique décrit et dessiné est étroitement lié à un cycle organique dans lequel alimentation, évacuation et société de consommation ne font qu'un. Comme dans le film *Soleil vert* ([*Soylent Green*], 1973), de Richard Fleischer, où, dans le New York de 2022, l'anthropophagie conditionne l'alimentation des habitants, tout est pré-digéré mais loin d'être digeste. En faisant référence à des formes de cannibalisme modernes (ravages causés par la maladie de la vache folle, animaux élevés en batterie, alimentation aux origines douteuses, industries agroalimentaires multinationales), la narration graphique de Rowson offre un concentré de discours

métaphorique esthétisé, certes, mais souvent capable de retourner les estomacs même les plus résistants.

- 38 Rowson sollicite chez le spectateur de ses dessins de presse et, *a fortiori*, à travers les planches du volume, d'abord un œil tactile, puis olfactif et, enfin, le corps tout entier. La longueur du roman graphique permet de donner à la féco-graphie une densité et une intensité progressivement envahissantes. Tout en faisant naïvement songer à un mot enfantin, « Plip-Plap », le nom donné à la nouvelle matière alimentaire, crée l'effet onomatopéique d'un pas dans une matière semi-liquide et gluante dont on ne se défait pas. Le mot lu, vu et entendu à travers les bulles résonne de façon incessante, comme de la fiente qui s'incruste obstinément dans les semelles de caoutchouc. Avec une certaine ironie, ce nom évoque aussi une bouillie pour nourrisson et l'allusion n'est probablement pas fortuite. D'une part, Swift est réputé pour avoir inventé des langages étranges et employé du vocabulaire enfantin pour crypter sa correspondance. D'autre part, l'anthropophagie est un thème traité par Swift dans le pamphlet satirique *Une modeste proposition* [*A Modest Proposal*], publié en 1729, où il est suggéré, par l'intermédiaire d'une *persona* qui prend le rôle d'un docte *homo economicus*, de rôtir les enfants en bas âge à la broche pour les servir aux riches et ainsi résoudre les problèmes de famine en Irlande. Les voyages de Gulliver de Rowson, comme ceux de Swift, dénoncent l'hypocrisie du discours politique et la crédulité (en anglais, « *gullibility* » a donné Gulliver) qui l'emportent sur la raison et le jugement critique. Contrairement à la forme brève du dessin de presse, aussi scatologique fût-il, la succession des pages qui déclinent les coulures, les épanchements, les déjections et excréments converge vers une sentence unique : le monde entier n'est qu'un immense et insondable cloaque que même l'imagerie édulcorée de la couverture d'un magazine de l'âge d'or des *comics* américains ne sauvera pas du naufrage.

Conclusion

- 39 Sur la quatrième de couverture de cette adaptation graphique, Will Self, critique et auteur satirique, commente la publication de l'ouvrage en insistant sur la résurrection d'un chef-d'œuvre grâce à Rowson. Une nouvelle vie pour un vieux classique, aussi intemporel soit-il, est à chaque fois un défi. Mais c'est aussi une formidable caisse de résonance et une plateforme pour augmenter la visibilité autoréférentielle d'un artiste, notamment en incorporant des avatars graphiques de sa propre production. *Gulliver* en roman graphique offre une occasion rêvée de faire saliver les détracteurs de la politique du New Labour, tout en cultivant la veine scatologique poussée parfois à son paroxysme. Caricature et satire graphique visent des individus bien spécifiques, qui peuvent être nominalement reconnus. Le roman graphique, en tant qu'objet éditorial et support narratif, permet de combiner vindicte satirique et réflexion universelle sur le genre humain. *Gulliver's Travels Adapted and Updated* de Rowson constitue une polyphonie graphique et un espace dialogique où se réalise l'hybridation féconde entre satire graphique et bande dessinée. En outre, cette hétérogénéité graphique s'avère doublement fertile puisqu'elle redonne vie à des caricatures et à des images autrement tombées dans l'oubli. Le motif gullivérien du jeu d'échelle n'est pas au centre du propos car la gullivérisation et l'hommage rendu à Swift⁷⁵ opèrent de façon plus souterraine que le simple recyclage d'un motif déjà beaucoup employé par les caricaturistes, depuis Hogarth jusqu'à nos jours.

- 40 À la croisée de la littérature classique, de la satire politique et de la bande dessinée se forme une constellation circulaire qui prend en compte un Gulliver modernisé et où la représentation des médias et réseaux sociaux permet de redéployer la rhétorique swiftienne d'origine sur fond de virtuosité graphique. La violence satirique mise en case est censée refléter la détestation profonde vouée au personnage⁷⁶. Mais Martin Rowson est-il plus noir, plus scatologique ou plus violent que ses confrères caricaturistes Steve Bell⁷⁷, Dave Brown ou Matt Buck⁷⁸ ? La scatologie n'est absente chez personne dans ce milieu professionnel en Grande Bretagne, sans oublier les grandes figures de la satire graphique britannique du xx^e siècle telles que Gerald Scarfe ou Ralph Steadman, tout aussi adeptes de la féco-graphie. On peut toutefois avancer l'hypothèse que Rowson a développé un art de la féco-graphie⁷⁹, qui dans son *Gulliver* varie en fonction de plusieurs modalités esthétiques tout au long des quatre voyages. Pour ce qui est du propos politique, les spectres de Hogarth et Gillray semblent veiller comme des bonnes fées pour garder vivace la tradition culturelle et graphique d'une satire journalistique libre et, à bien des égards, presque sans limites.
- 41 Mais ce qui semble distinguer encore bien plus, du moins jusqu'à aujourd'hui, le travail de Rowson de celui de ses collègues, c'est la façon dont ce dernier théorise et formalise son rapport au médium graphique et à quel point sa démarche est réflexive, comme dans *Giving Offence*. Parmi les artistes graphiques qui l'ont marqué, Rowson cite volontiers David Low, pour qui les politiciens étaient comparables à des figures de cire inertes : « *Politicians are merely waxworks, it's the cartoons that bring them to life*⁸⁰. » À l'occasion de l'une de ses émissions pour la BBC, Rowson pose aussi à Ralph Steadman la question de la relation haine-amour au sujet dessiné : « *Do you fall in love with the people you abominate and hate, just because you love drawing them*⁸¹? » Au-delà d'une posture politique revendiquée et assumée par le dessinateur, persiste ce qui semble être un paradoxe, mais qui n'en est pas un pour lui. C'est ce qu'il nomme, de concert avec Steadman, « *hideous radiation*⁸² », une sorte de fascination pulsionnelle qu'exercent sur le caricaturiste les sujets qu'il déteste le plus. Ainsi l'autoportrait (fig. 14) dessiné par Rowson en 2014, où il se représente avec la tête de David Cameron plantée au bout d'une pique sanguinolante, donne-t-il une vision archaïque et effrayante du dessinateur dont la formule favorite est : « *Cartooning is like assassination without the blood*⁸³. » L'on songe sans hésitation aux estampes antirévolutionnaires de Gillray⁸⁴. De Tony Blair à Theresa May, en passant par David Cameron ou George Osborne⁸⁵, ce rapport aux personnalités politiques se traduit par une sorte de liberté conditionnelle⁸⁶. En effet, depuis les élections de 2015, Rowson s'est exprimé avec regret, mais non sans ironie et conscience du paradoxe, à propos de la coalition entre conservateurs et libéraux-démocrates qu'il ne peut plus dessiner : « Bien que ce soit, sans doute aucun, l'un des pires gouvernements que j'aurai connu de mon vivant – inhumain, complaisant, cruel et incompetent – j'en suis secrètement amoureux. » N'est-ce pas là une manière de dire que, lorsque disparaît l'amertume de la bile et que s'estompe la noirceur de la colère mue par l'amour du dessin, la plume se trouve étonnamment dépourvue d'encre ?



Fig. 14 : Martin Rowson, L'artiste dessiné par lui-même, avec la tête de David Cameron sur une pique, 2014, dessin de presse.

© Martin Rowson, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

NOTES

1. La première édition du texte est londonienne et Swift prend grand soin de rester anonyme. Pour les détails sur les différentes éditions, consulter Jonathan Swift Archive, [en ligne] URL : otaqa.bodleian.ox.ac.uk/repository/xmlui/handle/20.500.12024/126849.
2. Martin Rowson, *Gulliver's Travels Adapted and Updated*, Londres, Atlantic Books, 2012. À la fin du roman graphique, l'auteur précise qu'il s'est appuyé sur la version du livre audio pour réaliser ses dessins.
3. Voir le site personnel de l'artiste, *Martin Rowson*, [en ligne] URL : www.martinrowson.com. Voir également la page de présentation de Rowson sur le site des archives de satire graphique de l'université de Kent, où il est explicitement fait référence au style viscéral et vengeur de Rowson, « Martin Rowson », *British Cartoon Archive*, s. d., [en ligne] URL : www.cartoons.ac.uk/cartoonist-biographies/q-r/MartinRowson.html.
4. Martin Rowson, *The Waste Land*, New York, Harper Collins, 1990.
5. Pour une liste complète des journaux dans lesquels Martin Rowson publie ses caricatures, voir la page de présentation sur son site, cité n. 3. Il a précisé ne pas être payé par *Morning Star* dans Mark Reynolds, « Martin Rowson draws up a storm », *Bookanista*, s. d., [en ligne] URL : bookanista.com/martin-rowson.

6. Notons que, tout comme *Tristram Shandy*, l'adaptation de *Gulliver's Travels* n'est pas paginée. On peut toutefois calculer qu'elle consiste en 110 pages, auxquelles s'ajoutent deux pages consacrées à une postface métaréflexive et des remerciements.
7. Voir par exemple Pascal Dupuy, « "Le trône adoré de l'impudeur" : cul et caricatures en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle », *Annales historiques de la Révolution française*, 361, juillet-septembre 2010, p. 157-178, [en ligne] DOI : 10.4000/ahrf.11721.
8. « *Anger is my muse* » est une formule que Rowson emploie fréquemment, soit dans des tables rondes, soit dans des conférences, comme celle qu'il avait donnée à Dijon le 6 avril 2014, à l'occasion du colloque « The Birth of Images ». Pour un compte rendu en images, voir « A Great Day on "The Birth of Images"! », *Illustr4tio*, 6 avril 2014, [en ligne] URL : illustrationnetwork.wordpress.com/2014/04/06/117.
9. Martin Rowson, *Giving Offence*, Londres, Seagull Books, 2009. L'introduction de cet ouvrage est reprise dans la rubrique de son site web intitulée « Words », cité n. 3, où l'artiste consigne par ordre chronologique des conférences et des discours non publiés ainsi que de courts essais réflexifs sur son activité de caricaturiste.
10. « *Jonathan Swift's classic satire about little people, big people, mad scientists and rational horses [...] is also one of the greatest indictments of humanity ever written.* » [« La satire classique de Jonathan Swift sur les petits, les grands, les savants fous et les chevaux rationnels [...] est aussi l'une des plus grandes critiques de l'humanité jamais écrites. »]
11. Daniel Brewer, *The Afterlife of Character, 1726-1825*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2005, p. 26 : « *explosion of adventures off-page* ».
12. Le terme « fécopographie » (en anglais « *fecographics* ») que j'emploie ici est calqué sur ce que Susan Morrison nomme « *fecopoetics* ». Pour Morrison, il existe une poétique des excréments à travers les œuvres littéraires : « *Fecopoetics exposes a wide spectrum of attitudes to excrement in the Middle Ages.* » [« La fécopoétique révèle un large spectre de comportements liés aux excréments au Moyen Âge. »] Voir Susan S. Morrison, *The Literature of Waste. Material Eco-poetics and Ethical Matter*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 1.
13. William Hogarth, *The Punishment Inflicted on Lemuel Gulliver, 1726*, Londres, British Museum, BM Satires 1797, [en ligne] URL : www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1419707&partId=1&images=true.
14. Sur la représentation de Gulliver par Hogarth et la notion d'illustration parallèle, voir Leigh Dillard, « Drawing Outside the Book: Parallel Illustration and the Building of a Visual Culture », dans Christina Ionescu (dir.), *Book Illustration in the Long Eighteenth Century: Reconfiguring the Visual Periphery of the Text*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 196-241.
15. Voir René Bosch, *Labyrinth of Digressions: Tristram Shandy as Perceived and Influenced by Sterne's Early Imitators*, trad. angl. Piet Verhoeff, Amsterdam, Rodopi, 2007. Sur les pamphlets et imitations de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, voir p. 12.
16. Peter Wagner, *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*, Londres, Reaktion Books, 1995, p. 19.
17. Anonyme, *Idol-Worship or the Way to Preferment*, Londres, British Museum, BM Satires 2447, [en ligne] URL : www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1478125&partId=1. Voir Dupuy 2010, cité n. 7, p. 361, et l'analyse de la fig. 62, § 4.
18. Initialement publiée en 1726 sous le titre *The Punishment inflicted on Lemuel Gulliver*, cette estampe est reprise en 1757 par Robert Sayer, qui était propriétaire de la plaque (variante BM Satires 1797 ; n° Y.4.143). Voir la page de l'œuvre sur le site du British Museum, [en ligne] URL : www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3543937&partId=1&searchText=the+new+minister&page=1.
19. David F. Taylor, « Gillray's Gulliver and the 1803 Invasion Scare », dans Daniel Cook et Nicholas Seager (dir.), *The Afterlives of Eighteenth-Century Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 212-232.

20. Diana Donald, *The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III*, Londres/New Haven, Yale University Press, 1998.

21. James Gillray, *John Bull taking a luncheon: -or- British cooks, cramming old grumble-gizzard, with bonne-chère*, 1798, Londres, British Museum, BM Satires 9257, [en ligne] URL : www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1401433&partId=1. Voir aussi Catherine Girard, « Dedans le ventre des Anglais, figures de mangeurs et abject chez James Gillray », dans Ségolène Le Men (dir.), *L'Art de la caricature*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2011, p. 173-189.

22. Voir The Folio Society, « Gulliver's Travels - a conversation with illustrator Peter Suart », 2011, [en ligne via Youtube] URL : www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=D6LHlhjWae.

23. Voir par exemple à ce sujet Andréa Goulet, *Optiques: The Science of the Eye and the Birth of Modern French Fiction*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2006, p. 110.

24. Honoré Daumier, *The New Gulliver*, 1866, [en ligne via German History in Documents and Images] URL : germanhistorydocs.ghi-dc.org/print_document.cfm?document_id=1388.

25. E. H. Shepard, *Dealing with Gulliver*, paru dans *Punch*, 1933, [en ligne] URL : punch.photoshelter.com/image?_bqG=10&_bqH=eJxtkM1uwjAQhJ8mufQSUN1KkXww9mItTZziH6T0YgFKW1BKpAR4_toRaQPSPay_mfXYsvm.3PFutVx3ly_Z8UySR_X.dnoq1pDP5jnJsnYWhcrRC8OpvLTt4dr0yfx5eDj322vTDil6I5iFhCzKMiGCTgwhoiHEXKpDRTOuwYa_UbiPwv9RjrYeL33n.lmTMux89i_AXv7dig-. La légende indique: « *The Leading Lilliputians (all at once). "Now, boys, if the Geneva strings burst before we've finished with him we'll use this rope to tie him down."* »

26. John Collins, *Gulliver se libère*, paru dans *The Gazette*, 1944, Montréal, musée McCord, inv. M965.199.2311, [en ligne] URL : collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/large.php?Lang=2&accessnumber=M965.199.2311&idImage=216582.

27. Une autre caricature d'E. H. Shepard montre Gulliver ligoté par des croix gammées au lieu des Lilliputiens. *The Giant Awakes*, paru dans *Punch*, 1941, [en ligne] URL : punch.photoshelter.com/image?_bqG=6&_bqH=eJxtkM1uwjAQhJ8mufQSUN1KkXww9mItTZziH6T0YgFKW1BKpAR4_toRaQPSPay_mfXYsvm.3PFutVx3ly_Z8UySR_X.dnoq1pDP5jnJsnYWhcrRC8OpvLTt4dr0yfx5eDj322vTDil6I5iFhCzKMiGCTgwhoiHEXKpDRTOuwYa_UbiPwv9RjrYeL33n.lmTMux89i_AXv7dig-.

28. Charles Leslie Illingworth, *Gulliver Africanus*, paru dans *Punch*, 1953, [en ligne] URL : punch.photoshelter.com/image?_bqG=4&_bqH=eJxtkM1uwjAQhJ8mufQSUN1KkXww9mItTZziH6T0YgFKW1BKpAR4_toRaQPSPay_mfXYsvm.3PFutVx3ly_Z8UySR_X.dnoq1pDP5jnJsnYWhcrRC8OpvLTt4dr0yfx5eDj322vTDil6I5iFhCzKMiGCTgwhoiHEXKpDRTOuwYa_UbiPwv9RjrYeL33n.lmTMux89i_AXv7dig-.

29. Voir notamment Guillaume Doizy et Pascal Dupuy, « Introduction : le chef d'État et son double caricatural », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 131, 2016, p. 13-20, [en ligne] URL : chrhc.revues.org/5131.

30. Charles Leslie Illingworth, *The Man-Mountain*, paru dans *Punch*, 1948, [en ligne] URL : punch.photoshelter.com/image?_bqG=9&_bqH=eJxtkM1uwjAQhJ8mufQSUN1KkXww9mItTZziH6T0YgFKW1BKpAR4_toRaQPSPay_mfXYsvm.3PFutVx3ly_Z8UySR_X.dnoq1pDP5jnJsnYWhcrRC8OpvLTt4dr0yfx5eDj322vTDil6I5iFhCzKMiGCTgwhoiHEXKpDRTOuwYa_UbiPwv9RjrYeL33n.lmTMux89i_AXv7dig-.

31. Le terme « Homme-Montagne » est déjà employé par Swift pour exprimer le point de vue des habitants de Lilliput qui voient en Gulliver un géant qu'il faut maîtriser.

32. Steve Bell, *Hollandemerkel*, paru dans *The Guardian*, 2012, [en ligne] URL : belltoons.co.uk/bellworks/index.php/leaders/2012/3321-080512_HOLLANDEMERKEL.

33. Les premières éditions abrégées et destinées aux enfants sont publiées par Francis Newbery dans les années 1770 ; Taylor 2015, cité n. 18, p. 217.

34. Voir en particulier la présentation de l'ouvrage de Coe sur le site de l'auteur, « The Story of Gulliver », Jonathan Coe, s. d., [en ligne] URL : www.jonathancoewriter.com/books/storyOfGulliver.html.
35. Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880*, Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré [Paris, Messene, 1996], réédition mise à jour, Genève, Droz, 2004, p. 300.
36. Voir par exemple Brigitte Friant-Kessler, « The Art of Cursing: The Circulation of Shandean Fragments in Pamphlets and Prints (1815-1821) », *XVII-XVIII*, hors-série, 2010, p. 257-277, [en ligne] URL : www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_2010_hos_2_1_2492. Au sujet de Hone et Cruikshank, voir aussi Ian Haywood, *Romanticism and Caricature*, Cambridge, CUP, 2013.
37. Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, éd. Mark Jenkins, illustré par Chris Riddell, Londres, Walker Books, 2004.
38. « *The face of Tony Blair pops up in full frontal at one point, representing the government ministers of Laputa, and having one of his two large ears pulled, to remind him of forgotten promises.* » [« À un moment donné, le visage de Tony Blair surgit de manière frontale, représentant l'un des ministres du gouvernement de Laputa. On lui tire ses deux grandes oreilles pour lui rappeler des promesses non tenues. » Traduction de l'autrice.] Michael Torn, « Michael Thorn Enjoys Five Enchanting Illustrated Children's Books », *Literary Review*, décembre 2004, [en ligne] URL : literaryreview.co.uk/michael-thorn-enjoys-five-enchanting-illustrated-childrens-books.
39. On reconnaît notamment dans le troisième voyage l'architecture urbaine du Londres actuel.
40. À l'avant-dernière page de la postface, Martin Rowson ajoute : « *Dr Gulliver was passionately insistent that his adventures be retold in what he called 'the defining medium of the age.* » [« D^r Gulliver a insisté avec véhémence pour que ses aventures soient retranscrites dans ce qu'il nomme 'le médium caractéristique de l'époque actuelle. »]
41. Pour une étude récente sur le rapport entre satire graphique et bande dessinée, voir par exemple *Ridiculous*, 25 : Aline Dell'Orto, Brigitte Friant-Kessler et al. (dir.), *Image satirique et bande dessinée*, 2019, [en ligne] eiris.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=1566:image-satirique-et-bande-dessinee&catid=27&Itemid=50.
42. Andrew Gimson, *Gimson's Kings and Queens: Brief Lives of the Forty Monarchs since 1066*, illustré par Martin Rowson, Londres, Square Peg, 2015, p. 147 et 153.
43. James Gillray, *The Siege of Blenheim-or-the new system of Gunning, discovered*, 1791, Londres, British Museum, BM Satires 7980, [en ligne] URL : www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1628718&partId=1&searchText=james+gillray&page=27.
44. Peter J. Smith, *Between Two Stools: Scatology and its Representation in English Literature, Chaucer to Swift*, Manchester, Manchester University Press, 2012.
45. Elias entend par « civilisation des mœurs » la répression des pulsions d'agression, les comportements qui régissent les relations sexuelles ou les manières de table, par exemple. Il défend la thèse selon laquelle la contrainte se mue au fil des générations en autocontrôle, sorte de surmoi au sens freudien, mais variable selon les sociétés et les époques. Voir Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, trad. Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1973, rééd. Pocket, 2002. Dans l'adaptation graphique de Rowson, les habitants de Brobdingnag ne font précisément pas montre de ce genre de contrôle.
46. Le poème scatologique de Swift, « On a City Shower », ou encore l'estampe de Hogarth intitulée *Night*, dans la série *The Four Times of the Day* (1738), évoquent une ville nauséabonde, aux conditions sanitaires déplorables, jonchée de détritiques et de déjections avec, à tout moment, le risque pour les promeneurs de se retrouver aspergé d'urine ou d'excréments. William Hogarth, *The Four Times of Day*, 1738, Londres, British Museum, BM Satires 2392, [en ligne] URL : www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1401129&partId=1&searchText=hogarth+four+times+of+the+day&page=1. Voir aussi par

exemple Maureen Waller, *1700: Scenes from London Life*, Londres, Hodder and Stoughton, 2000, p. 145.

47. La critique de ses caricatures et les commentaires dans la presse de ses ouvrages graphiques emploient souvent le terme « *bilious* ».

48. Citons par exemple les personnages arborant des masques de *smiley*, repris dans cet ouvrage, qui apparaissent déjà dans ses dessins dès la fin des années 1990. Voir par exemple une sélection de dessins parus dans *Time Out* entre 1997 et 1999, [en ligne] URL : www.martinrowson.com/time-out-1997-1998-1999/lrsu5qlehqg90de2jehudti0q1zz4x ou dans *The Guardian* en 1997, [en ligne] URL : www.martinrowson.com/the-guardian-1997/0xfy1g55ouh9wrvxj2dmp42e5gwts.

49. Martin Rowson, « On Offence, for Index on Censorship », *Martin Rowson*, 1^{er} mai 2008, [en ligne] URL : www.martinrowson.com/yes/2019/2/7/on-offence-for-index-on-censorship-published-spring-2008.

50. Dans une interview donnée à Simon Griffiths au Goldsmiths (University of London), Rowson explique qu'il a découvert Gillray à l'âge de dix ans, dans un livre d'histoire illustré, et qu'il a ensuite essayé de dessiner comme Gillray gravait. De là lui vient sa vocation de caricaturiste. Ses modèles graphiques se trouvent chez Ralph Steadman et Gerald Scarfe. Goldsmiths, University of London, « Martin Rowson in Conversation », 2014, [en ligne via YouTube] URL : www.youtube.com/watch?v=yqQO_oWSvB4.

51. Rowson 2012, cité n. 2, [p. 9].

52. Michael White, « "We are the changemakers." Blair urges ever-faster reform », *The Guardian*, 28 septembre 2005, [en ligne] URL : www.theguardian.com/society/2005/sep/28/publicservices.politics.

53. Pour une analyse des figures politiques britanniques en larmes, voir Thomas Dixon, *Weeping Britannia: Portrait of a Nation in Tears*, Londres, Oxford University Press, 2015, p. 286-288. Je remercie Sarah Rey pour avoir attiré mon attention sur cet ouvrage. Récemment, la démission de Theresa May a donné lieu à une scène similaire.

54. Pour des analyses détaillées du rapport entre caricature et physiognomonie, voir les travaux de Laurent Baridon et Martial Guédron, par exemple : *Corps et arts. Physiologies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006 (rééd. 2009 et 2015).

55. Voir la rubrique du magazine *Time Out* des années 1997 à 1998 sur le site de Rowson, [en ligne] URL : www.martinrowson.com/time-out-1997-1998-1999/lrsu5qlehqg90de2jehudti0q1zz4x.

56. Rowson 2012, cité n. 2, [p. 18].

57. Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, New York, Gilberton Company (« Classic Comics », 16), 1943. La même couverture est reprise plus tard dans la collection rebaptisée « Classics Illustrated » à partir de 1947. Il semblerait que deux illustrations distinctes étaient en circulation durant les années 1940, l'une d'elles faisant référence à Gulliver ligoté, l'autre (celle reprise par Rowson) à Gulliver aux abords de la ville de Liliput, debout, dominant les toits des maisons.

58. « *Like a gargoye on top of the column.* » Rowson 2009, cité n. 9, p. 42.

59. « *On top of being intrinsically different from a machine-made photograph, a cartoon is a piece of polemical journalism, which also makes it different from an illustration. Given the visceral way a cartoon is consumed, straight from the eye to the reptile brain, it's unsurprising that the response is often equally visceral. And the offence, freely given, is duly received.* » Rowson 2009, cité n. 9, p. 43. Le texte est également disponible sur le site de Martin Rowson, dans la section « Words », avril 2008, [en ligne] URL : www.martinrowson.com/yes?month=April-2008.

60. Dupuy 2010, cité n. 7, p. 177.

61. « *Martin Rowson's Gulliver's Travels is the kind of book that repays repeated readings - as long as you have the stomach for it. [...] All told, it's a heady, stinking brew that is not for the faint of heart, but if you like your political satire to leave a strong taste in your mouth, this is a book you should make a bee-line for.* » Peter Wild, « "If you like your political satire to leave a strong taste in your mouth" -

Gulliver's Travels – adapted and updated by Martin Rowson », *Bookmunch*, 27 mars 2012, [en ligne] URL : bookmunch.wordpress.com/2012/03/27/if-you-like-your-political-satire-to-leave-a-strong-taste-in-your-mouth-gullivers-travels-adapted-and-updated-by-martin-rowson.

62. Mark Thomas, auteur primé, performer et agent provocateur autoproclamé, a rédigé la préface de Martin Rowson, *The Coalition Book*, Londres, SelfMadeHero, 2015 : « *When you've got a vicious bunch of cut throats in power you need a cartoonist who is up for the evisceration. Rowson's your man.* »

[« Quand on a une vicieuse bande de gorges tranchées au pouvoir, on a besoin d'un caricaturiste qui est prêt pour l'éviscération. Rowson est l'homme de la situation. »] Mark Thomas a aussi rédigé une préface intitulée « A Quite Rude Foreword » pour l'ouvrage *Austerity Bites* de Mary O'Hara, qui critique le gouvernement de coalition au pouvoir de 2010 à 2014.

63. Durant le gouvernement de coalition entre les conservateurs et les LibDem, Rowson avait transformé Nick Clegg en Cleggnocchio, un pantin de bois au nez surdimensionné. Rowson explique comment il a conçu l'analogie entre Clegg et Pinocchio dans Reynolds s. d., cité n. 5. Clegg devient sous la plume de Rowson un pantin désarticulé qui métaphorise l'échec politique de la coalition en 2010. Voir la rubrique « The Guardian » sur le site de l'artiste, [en ligne] URL : www.martinrowson.com/the-guardian-2010/fswhe99ktfkqhy3itqd9m5bvxpw69a.

64. James Gillray, *The French Invasion; or John Bull, bombarding the Bum-boats*, 1793 Londres, British Museum, BM Satires 8346, [en ligne] URL : www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1457067&partId=1. Cette estampe est aussi analysée dans Dupuy 2010, § 10.

65. Voir n. 21.

66. Voir la série *Life Drawing*, BBC Sounds, 2017, [en ligne] URL : www.bbc.co.uk/programmes/p05d17lk et www.bbc.co.uk/sounds/play/b091w0f6. « *I'm doing this in a Steadman-esque way with mouth atomizer [...] And use beer as wash.* »

67. Bertrand Tillier, *Républicature. La caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS Éditions, 1997, p. 162.

68. Voir, entre autres, les caricatures de Tony Blair archivées sur le site de Martin Rowson et sur celui de Steve Bell.

69. Rowson emploie souvent le terme « *voodoo with a pen* ».

70. Rowson 2009, cité n. 9, p. 33 : « Il s'agit d'une magie noire et profonde, pas seulement parce que la caricature peut être décrite comme une sorte de vaudou – faire du mal à distance avec un objet pointu, bien que dans ce cas, ce soit une plume ou un stylo. C'est aussi une question de contrôle, comme dans tout art visuel. » Traduction de l'autrice.

71. Rowson explique comment il a transformé Alastair Campbell en w.-c. dans une caricature de 2002, dans British Council Russia, « William Hogarth and Laurence Sterne: satire in the XVIII London », 2016, 9'53-11'35, [en ligne via YouTube] URL : www.youtube.com/watch?v=K61-HVjSDAQ. Voir aussi le site web de l'artiste, [en ligne] URL : www.martinrowson.com/the-guardian-2002/pr3w6fys9j877dpt196mhjj4tvjtt3.

72. Lors de son entretien avec Simon Griffiths du Goldsmiths, il reprend cette analogie entre la caricature et la magie. Voir « Martin Rowson in Conversation », cité n. 50.

73. Voir notamment les réflexions de Lord Kenneth Baker, vice-président du Cartoon Museum, à Londres, à propos de la satire graphique britannique : « *I too have been on the receiving end of a pointed pen and bruising brush but I must say, there's been no blood drawn.* » Kenneth Baker, « Laughter in the House », *BBC One*, 7 mars 2007, [en ligne] URL : news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/politics_show/6420963.stm.

74. Dans un article sur l'adaptation de la vie de Karl Marx publiée en 2018, Rowson se qualifie lui-même de socialiste proche d'un utopiste-anarchiste tel que William Morris. Voir Martin Rowson, « Filth, Fury, Gags, and Vendettas: The Communist Manifesto as a Graphic Novel », *The Guardian*,

1^{er} mai 2018, [en ligne] URL : www.theguardian.com/books/2018/may/01/communist-manifesto-graphic-novel-martin-rowson-marx-filth-fury-gags.

75. La préface indique que cette adaptation est dédiée à la mémoire de Michael Foot, lui-même grand admirateur de Jonathan Swift, cité en tant que doyen de la cathédrale Saint-Patrick à Dublin : « *To the memory of Michael Foot, in gratitude for his company and appreciation, and in the vain hope that he would accept in my poor efforts of fitting homage to his beloved Dean, I've at least got the politics right [...]* »

76. Pour une réflexion sur la violence dans la satire graphique, voir par exemple Gilbert Millat, « Témoigner, dénoncer, révéler : dessins de haine, XX^e-XXI^e siècles », *LISA*, 6/1, 2008, p. 151-171, [en ligne] DOI : 10.4000/lisa.506.

77. Steve Bell présente sa vision du métier de caricaturiste dans « Steve Bell: A Life in Cartoons », *BBC One*, 10 mars 2007, [en ligne] URL : news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/politics_show/6437053.stm.

78. Voir par exemple le dessin satirique de Matt Buck, « The Wrong Type of Rain », qui représente un Cameron au visage jovial et un peu idiot sous une pluie d'excréments, sur *Tribune Cartoons*, 2 mai 2012, [en ligne] URL : tribunecartoons.com/2012/05/02/the-wrong-sort-of-rain-hack-cartoons/the_wrong_sort_of_rain.

79. Voir le dessin de presse de 2011 où Rowson joue sur la fécondité et la plasticité typographique pour véhiculer un discours assassin sur les liens entre le pouvoir et les banques : Martin Rowson, *Cameron CorpBank*, 2011, sur le site *Tribune Cartoons*, [en ligne] URL : tribunecartoons.com/?s=Martin+Rowson.

80. « Les politiciens ne sont que des figures de cire ; ce sont les caricatures qui leur donnent vie. » « Introduction », dans Rowson 2015, cité n. 62.

81. « Tombez-vous amoureux des personnages que vous abhorrez et détestez, juste parce que vous adorez les dessiner ? »

82. *Life Drawing*, saison 1, « Ralph Steadman Meets Martin Rowson », *BBC Sounds*, 2'42, [en ligne] URL : www.bbc.co.uk/sounds/play/b091w0f6.

83. « Caricaturer, c'est comme assassiner, avec le sang en moins. » Traduction de l'autrice.

84. James Gillray, *Buonaparte 48 Hours after Landing*, 1803, Londres, British Museum, BM Satires 10041, [en ligne] URL : www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1638581&partId=1&images=true.

85. La première émission de la série *Life Drawing* fut consacrée à George Osborne, chancelier de l'Échiquier durant la coalition. En entretien avec le caricaturiste, Osborne donne son point de vue sur l'art et la pratique de la caricature politique, en signifiant à quel point les politiciens, depuis le XVIII^e siècle, se doivent de faire bonne figure contre mauvaise image. *Life Drawing*, saison 1, « George Osborne Meets Martin Rowson », *BBC Sounds*, 1'14, [en ligne] URL : www.bbc.co.uk/sounds/play/b091sz8s : « *If you couldn't take what the visual satirists did to you, people like Gillray, then you couldn't be a statesman.* »

86. Rowson, conscient du paradoxe, redit souvent qu'il adore dessiner George Osborne et que cette joie est inversement proportionnelle au mépris qu'il a pour l'homme en tant que politicien. Il appelle cela « le syndrome de Stockholm du caricaturiste » : « *As I mention in the book, cartoonists do get involved in this weird kind of Stockholm syndrome where we fall in love with our victims. In 2004 every single fibre of my being wanted Bush to lose, except my over-active satire gland which just loved drawing his eyebrows like mad chinchillas on his forehead. I love drawing George Osborne - and I despise him more than anybody in politics in the last thirty years* ». Reynolds s. d., cité n. 5.

INDEX

Index géographique : Royaume-Uni, Angleterre, Londres

Index chronologique : XXI^e siècle

Thèmes : caricature, satire, journal, dessin de presse, presse, politique, adaptation, dystopie, roman graphique, Gulliver

Mots-clés : caricature, satire, journal, dessin de presse, presse, politique, adaptation, dystopie, roman graphique, Gulliver

AUTEUR

BRIGITTE FRIANT-KESSLER

Université Polytechnique Hauts-de-France

Anatomie du satirique

Quand l'image parodie le texte

Grandville et le visuel de la satire

Laurent Baridon

- 1 Grandville, bien qu'il ait été un dessinateur satirique de premier plan vers 1830, est aujourd'hui davantage connu pour son travail d'illustrateur. Il s'est en effet trouvé au cœur des débats qui traversèrent l'essor de cette pratique profondément renouvelée au cours de la première moitié du XIX^e siècle. Les travaux d'Annie Renonciat, Ségolène Le Men, Philippe Kaenel et Keri Yousif ont mis au jour la rivalité entre l'artiste, les écrivains et leurs éditeurs. Grandville la représenta fréquemment. C'est notamment le cas dans *Un autre monde*, l'ouvrage le plus personnel et le plus inventif de l'artiste¹. Les deux protagonistes de l'histoire, la plume et le crayon, se mettent au défi de raconter avec leurs moyens respectifs les aventures de trois « néo-dieux ». Philippe Kaenel a mis en évidence le contexte éditorial de cette création². Après le succès de la publication des *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1840-1842), une querelle envenime les relations entre l'illustrateur et Pierre-Jules Hetzel, l'éditeur de cet ouvrage. En 1842, apprenant que ce dernier s'appête à publier un livre illustré par Tony Johannot intitulé *Voyage où il vous plaira*, Grandville se plaint d'avoir été spolié, plagié par anticipation, puisqu'il avait proposé à l'éditeur un projet similaire. Il publie ce projet sous le titre *Un autre monde*, chez Henri Fournier, en livraisons entre les mois de février et novembre 1843, puis en volume en 1844. Le texte est de Taxile Delord, mais son nom n'apparaît pas en couverture : Grandville revendique en effet la pleine et entière paternité de l'ensemble de l'ouvrage. Le texte est rédigé d'après ses idées et l'illustrateur lui assigne la fonction d'accompagner ses dessins.
- 2 *Un autre monde* aborde de nombreux sujets au prisme de la rivalité entre la plume et le crayon. Parcourant les idées qui ne sont pas encore « reçues » selon les critères de Gustave Flaubert, Grandville en propose une sorte de « magasin pittoresque » – pour reprendre le titre du journal illustré fondé par Édouard Charton, auquel l'artiste a collaboré. Parmi les multiples sujets abordés par l'image et commentés par le texte, il n'a pas été suffisamment remarqué que les écrivains eux-mêmes font l'objet d'une approche satirique. Au sein de ce renversement des hiérarchies entre le texte et l'illustration, la question plus spécifique des relations de Grandville avec Théophile Gautier mérite d'être examinée. Si les rapports de l'illustrateur avec Honoré de Balzac

sont désormais mieux connus³, si les jugements de Charles Baudelaire et de Gautier ont été plusieurs fois analysés⁴, il reste à interpréter les passages où Grandville se réfère implicitement aux écrivains. Il s'agit ici d'étudier la satire visuelle par laquelle le dessinateur vise la littérature : l'illustration est *contre* le texte, dans le sens où elle s'oppose à lui tout en le jouxtant. Grandville est-il ainsi parvenu à mettre en œuvre ce qui serait le visuel de la satire ?

Compositions narratives

- 3 En juin 1847, Édouard Charton, fondateur et directeur du journal illustré *Le Magasin pittoresque*, pour lequel Grandville a souvent travaillé, publie les dessins de rêves de l'illustrateur, décédé le 17 mars de la même année⁵. Ils paraissent accompagnés d'une lettre de Grandville qui leur confère une valeur de testament esthétique. De fait, ils ouvrent au dessinateur une postérité réactivée par les symbolistes et les surréalistes. L'intention de Charton est explicite : faire de Grandville un artiste à part entière en montrant toute l'originalité de son art, lequel dépasse un simple talent d'illustrateur assujéti aux textes qu'il doit mettre en image. Peu de temps avant, Théophile Gautier avait ouvert sa nécrologie de Grandville dans *La Presse* par une appréciation dubitative, qui semble viser les rêves du *Magasin pittoresque* bien qu'il indique ne pas les connaître :

Grandville, qui jouissait d'une réputation populaire et dont les dessins, les caricatures et les illustrations sont connus de tout le monde, est mort à quarante-cinq ans. Il laisse, dit-on, des œuvres posthumes ; nous ne les connaissons pas, mais nous doutons qu'elles puissent ajouter beaucoup à sa renommée, à moins qu'il ne se soit fait dans la manière de l'artiste une révolution complète⁶.
- 4 En réalité, Grandville a plusieurs fois utilisé le type de composition qui caractérise les rêves du *Magasin pittoresque*. Il consiste en une série de métamorphoses qui fait passer l'œil d'une forme à une autre dans l'espace de la vignette. Ainsi *Le Monologue de Baptiste*, publié dans le *Magasin pittoresque* en juillet 1842, montre le passage d'une expression à l'autre, décomposant le jeu de physionomie d'un comédien, en relation avec le texte qui explique ses émotions. Dans le même journal, en avril 1843, *L'animal s'élève vers l'homme* et *L'homme descend vers la brute* parodient les compositions rendues célèbres par l'édition de Johann Kaspar Lavater par Moreau de la Sarthe. La première gravure transforme un chiot en chien savant porteur de lunettes tandis que la seconde montre la dégénérescence d'un enfant jusqu'à l'état de brute bestiale. Ces compositions sont marquées par des modes de représentation liés à la physiognomonie et à l'histoire naturelle. En montrant les similitudes entre l'homme et l'animal, rendues bien visibles par une série de transformations, il s'agit sans doute d'une forme plus ou moins satirique de présentation des conceptions unitaires d'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire. Mais il s'agit également de raconter en quelques dessins la vie entière d'un individu, autrement dit de faire œuvre de romancier et de moraliste.
- 5 La récurrence de cette composition au début des années 1840 est sans doute liée aux compliments que Rodolphe Töpffer adresse à Grandville en 1841 par l'entremise de son cousin Jacques-Julien Dubochet⁷. L'artiste genevois incite Grandville à composer ses propres histoires, ainsi qu'il le fait lui-même avec ses « histoires en estampes ». Dubochet, qui a fait part de ces louanges à Grandville, répond à Töpffer : « sans savoir votre nom, il connaissait depuis longtemps vos œuvres croquées dont il avait été très frappé tant sous le rapport de la forme que de l'invention⁸ ». Or c'est précisément en 1842 que paraît dans le *Magasin pittoresque* la succession d'expressions du *Monologue de*

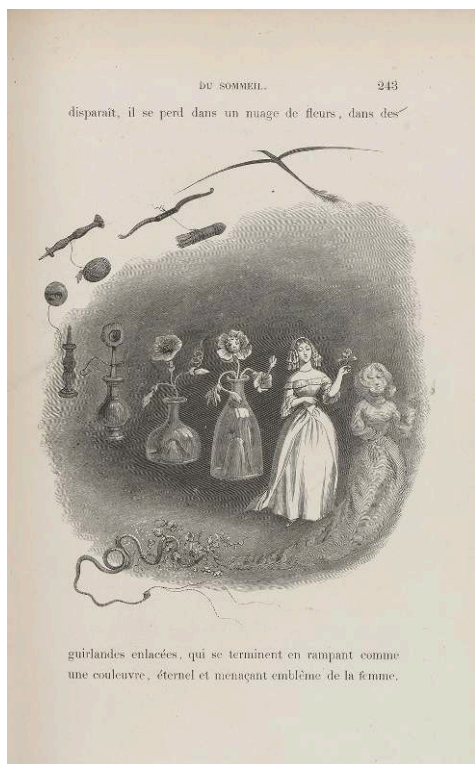


Fig. 2 : Grandville, *Les Métamorphoses du sommeil*, xylogravure, dans *Un autre monde*, Paris, H. Fournier, 1844, p. 243.

Source : gallica.bnf.fr / BnF.

- 8 Un dessin conservé dans la collection Ronny Van de Velde, probablement préparatoire à la composition du chapitre « Les métamorphoses du sommeil », montre que ces glissements sont élaborés entre texte et image (fig. 3). Une légende accompagne chaque transformation, ce qui témoigne bien du fait que Grandville entend ici raconter une histoire qui tient sa logique étrange du rêve, ainsi que l'indique l'esquisse du titre : « Génération d'un rêve et mouvement du songe pendant le sommeil ».

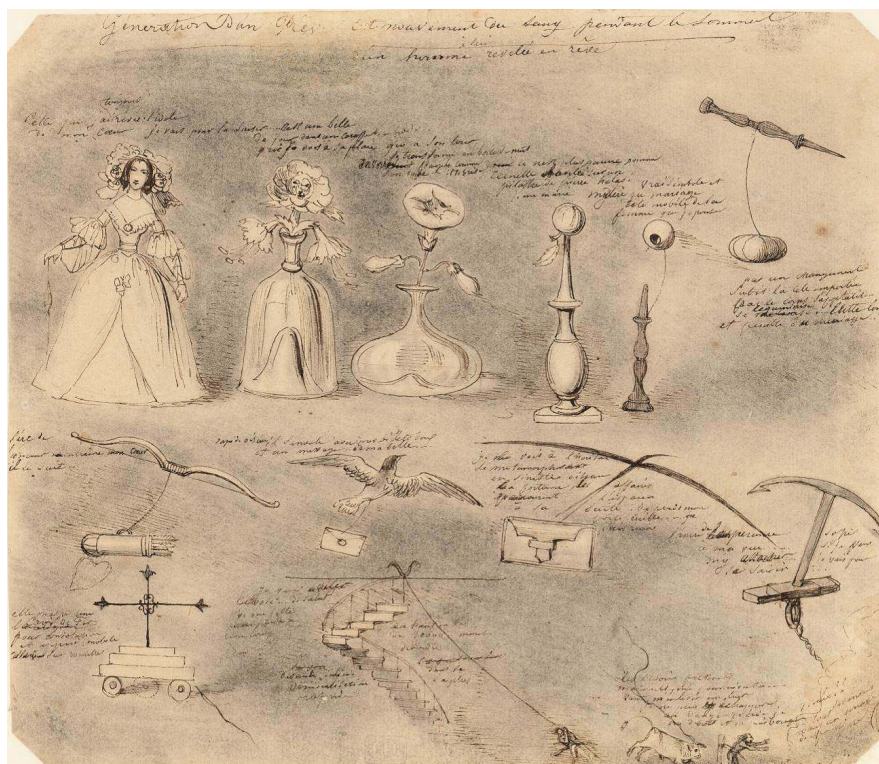


Fig. 3 : Grandville, *Étude pour Un autre monde*, chapitre « Les Métamorphoses du sommeil », 1843, fusain, plume et encre brune sur papier, 20 × 30 cm, Anvers-Knokke, galerie Ronny Van de Velde. Droits réservés.

Grandville/Gautier : un dialogue secret

- 9 Le dessin et, par conséquent, la planche XXXII qui en est issue ont un lien étroit avec Théophile Gautier, ce que confirme le texte d'*Un autre monde*. Comme il est rédigé par Taxile Delord sur des idées de Grandville, il faut donc prêter attention aux références qui l'émaillent. Il indique que cette hallucination a été provoquée par « une ou deux gouttes de l'élixir » dont l'Amour tient une coupe pleine. Le héros s'exclame alors : « Ah ! Que je suis heureux ! » Son bonheur est comparé à celui que procure l'usage de psychotropes :

Qui ne l'eût été à sa place ? L'influence du philtre divin se fit tout à coup sentir d'une façon merveilleuse ; pénétrant dans son corps par tous les pores l'élixir eut bientôt atteint le cœur et le cerveau ; le siège des affections et celui des idées ou des instincts, pour peu que vous teniez à la phrénologie, en reçut un redoublement de vie et d'activité. Hahbille se trouva dans la situation exacte d'un mandarin qui a fumé de l'opium en contrebande, ou d'un feuilletoniste qui a mangé du hachych (prononcez rrahahchihhh). Ceci en dit plus que toutes les analyses que nous pourrions faire de ses sensations¹².

- 10 Le chapitre fait ensuite passer très rapidement le lecteur de scène en scène, sans logique apparente, si ce n'est celle d'une hallucination. En exergue, il est en effet indiqué que ce chapitre « n'est qu'une longue extase ». Une telle félicité après l'absorption d'un « élixir d'amour » nous amène à considérer avec attention les mentions de l'opium et du hachich. Hahbille semble se trouver dans l'état qui

correspond au kief – un mot parfois synonyme de hachich en arabe¹³ –, cette « béatitude calme et immobile¹⁴ » évoquée par Baudelaire.

- 11 Il est ici fait allusion à Théophile Gautier. La mention d'un « feuilletoniste qui a mangé du hachich », étrange dans ce contexte, s'explique par le fait que Gautier utilise le mot dans son article « Le Haschich », paru dans le feuilleton de *La Presse* le 10 juillet 1843 : « Pour raconter toute entière une hallucination de hachich, il faudrait un gros volume, et un simple feuilletoniste ne peut se permettre de recommencer l'Apocalypse ! » Par ailleurs, l'expression « Ah ! Que je suis heureux ! », dans *Un autre monde*, se retrouve chez Gautier : « Mon Dieu, que je suis heureux ! »
- 12 Ces références à l'article de Gautier sont d'autant plus dignes d'être remarquées que quelques lignes avant de décrire ses hallucinations, le critique éreinte un vaudeville intitulé *Petites misères de la vie humaine*¹⁵ – titre qui paraphrase les *Petites misères de la vie conjugale* de Balzac. Gautier ne manque pas de signaler que cette pièce « n'est qu'un prétexte pour mettre en action les bouffonnes caricatures que Grandville a publiées sous le même titre ». L'ouvrage est paru en feuilleton en 1842, chez Fournier, l'éditeur d'*Un autre monde*, et sur un principe semblable – si ce n'est que Grandville a dû batailler ferme avec l'auteur, Émile Daurand-Forgues, alias Old Nick, qui supportait moins bien son statut subalterne que Taxile Delord¹⁶.
- 13 Le récit de Théophile Gautier décrivant son expérience du hachich évoque étrangement les monstres hybrides qui ont fait la réputation de Grandville depuis les *Métamorphoses du jour*¹⁷ :

Je voyais encore mes camarades à certains instants, mais défigurés, moitié hommes, moitié plantes, avec des airs pensifs d'ibis debout sur une patte, d'autruches battant des ailes si étranges, que je me tordais de rire dans mon coin, et que, pour m'associer à la bouffonnerie du spectacle, je me mis à lancer mes coussins en l'air, les rattrapant, les faisant tourner avec la dextérité d'un jongleur indien¹⁸.

- 14 Une référence à la dextérité du jongleur indien se retrouve également dans le vingt-et-unième chapitre d'*Un autre monde*, intitulé « Les Mystères de l'infini » : « Jamais jongleur indien ne déploya autant de dextérité ni de souplesse¹⁹. » La phrase est accompagnée d'une grande vignette à la page suivante. Même si les jongleurs indiens sont un spectacle de rue assez répandu à l'époque²⁰, la citation de cette même figure dans les deux textes pourrait ne pas être une coïncidence. Ce chapitre étant paru quelques semaines avant la critique de Gautier dans *La Presse*, il pourrait s'agir d'un témoignage de l'influence de Grandville sur Gautier, dont il existe un indice plus frappant encore.
- 15 Théophile Gautier poursuit le récit de son expérience en des termes évocateurs des dessins de Grandville et qui font même référence à des dessins que l'écrivain aurait réalisés lui-même :

Mais bientôt la pâte magique tout à fait digérée agissait avec plus de force sur mon cerveau, je devins complètement fou pendant une heure. Tous les songes pantagruéliques me passèrent par la fantaisie : caprimulges, coquesigrues, oysons bridés, licornes, griffons, cochemaes, toute la ménagerie des rêves monstrueux trottaient, sautillait, voletait, glapissait par la chambre ; c'étaient des trompes qui finissaient en feuillages, des mains qui s'ouvraient en nageoires de poissons, des êtres hétéroclites avec des pieds de fauteuils pour jambes, et des cadrans pour prunelles, des nez énormes qui dansaient la cachucha montés sur des pattes de poulet ; moi-même je me figurais que j'étais le perroquet de la reine de Saba, maîtresse du défunt Salomon. Et j'imitais de mon mieux la voix et les cris de cet honnête volatile. Les visions devinrent si baroques que le désir de les dessiner me

prit et que je fis, en moins de cinq minutes, avec une vélocité incroyable, sur le dos de lettres, sur des billets de garde, sur les premiers morceaux de papier qui me tombaient sous les mains, une quinzaine de croquis les plus extravagants du monde²¹.

- 16 Ces dessins, qui ne figurent pas dans les inventaires de l'œuvre graphique de Gautier, n'ont peut-être jamais existé ; mais le fait qu'ils soient évoqués renforce l'hypothèse de l'influence des illustrations de Grandville. La description de cette ménagerie infernale rappelle d'autres chapitres de *Petites misères*²², mais aussi d'*Un autre monde*. Les deux chapitres intitulés « Une après-midi au Jardin des Plantes », vraisemblablement parus au mois de mai ou de juin 1843²³, font défiler des monstres hybrides tout à fait conformes aux hallucinations décrites par Gautier. La planche intitulée *La Poursuite* (fig. 4) regroupe des créatures complexes : ours vert à tête de boa ; quadrupède à pattes d'insectes et à tête d'oiseau ; cavalier nanti de sabot et d'une tête vaguement humaine ; chien à corps de tortue. Ces deux chapitres explorent toutes les possibilités de croisements et de confrontations entre les règnes humain et animal. Gautier, en écrivant son texte, avait-il à l'esprit les créatures hybrides imaginées par Grandville ? Il aurait pu lire ce chapitre, paru en livraisons vraisemblablement en juin 1843, peu de temps avant d'avoir rédigé son article²⁴, d'autant plus que *La Poursuite* était parue dans le prospectus de l'ouvrage, dès le mois de février 1843.



Fig. 4 : Grandville, *La Poursuite*, dans *Un autre monde*, Paris, H. Fournier, 1844, hors texte entre les pages 106 et 107.

Source : gallica.bnf.fr / BnF.

- 17 Pour résumer, il semble que Gautier rend compte en juillet 1843 d'un spectacle théâtral inspiré d'un livre de Grandville paru en 1842, avant de décrire ses propres visions à la manière des dessins publiés par l'artiste dans les premiers chapitres d'*Un autre monde* à partir du mois de février de 1843. À l'appui de cette hypothèse, il faut signaler que Gautier qualifie ses hallucinations de « fantasias », en se référant aux œuvres d'Eugène

Delacroix réalisées au début des années 1830. Dans le texte « Le Haschich » sont notamment cités Jacques Callot, Francisco de Goya, Daumier et Paul Gavarni – mais pas Grandville. Quelques semaines plus tard, Grandville ne mentionne pas, lui non plus, le nom de l'écrivain, mais cite implicitement et précisément son article pour représenter l'état de béatitude inquiète d'un des héros d'*Un autre monde*, sous l'effet d'un puissant philtre d'amour comparé au « rrahahchihhh ».

- 18 S'agit-il entre les deux créateurs d'une complicité ou d'une rivalité ? Grandville et Gautier ont-ils partagé une expérience du club des Hachichins ? Le nom du dessinateur n'apparaît jamais dans la littérature qui entoure les séances organisées par Jacques Moreau de Tours²⁵. Cet aliéniste, élève de Jean-Étienne Esquirol, était alors en pleine préparation de son plus célèbre ouvrage, *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, publié en 1845. Ces séances avaient pour but d'observer l'effet du hachich, ingéré sous la forme de *dawamesc*²⁶, sur des écrivains et des artistes dont l'imagination était réputée particulièrement fertile. Moreau de Tours pensait en effet que la folie avait des causes physiologiques et que l'on pouvait tenter de les approcher en observant les homologues entre le rêve, l'hallucination et le délire. Les expérimentations avaient lieu à l'hôtel Pimodan, sur l'île Saint-Louis à Paris, où résidait Baudelaire. On pouvait également y rencontrer Balzac, Alexandre Dumas, Flaubert, Alphonse Karr, Gérard de Nerval, Delacroix, Daumier et Johannot. D'autres personnes étaient probablement présentes mais leur nom est resté secret. Grandville évoquant le hachich dès l'été 1843, il n'avait aucune raison de dissimuler son expérimentation du *dawamesc*. Il semble même vouloir laisser penser qu'il en a consommé alors que rien ne l'atteste. Grandville n'est donc pas un « hachichin » avéré. En termes balzaciens, il n'a pas recouru à « l'agent matériel qu'est l'opium » pour « déterminer le jeu d'une âme censée immatérielle²⁷ ». Il est en revanche probable que Gautier se soit servi des images de Grandville pour rendre compte de ses hallucinations, à moins que ces images aient guidé son imagination vers des visions présentant ce type de figurabilité.
- 19 Il s'agit en réalité probablement d'un échange. La mention du « feuilletoniste qui a mangé du haschich » atteste que Grandville a lu la critique de Gautier du 10 juillet 1843 – rappelons qu'il y est question d'un vaudeville tiré d'un de ses livres – et qu'il s'y réfère pour parler des hallucinations de Hahbille. Le chapitre XXXII, intitulé « Les métamorphoses du sommeil », constitue la trente-et-unième livraison, qui n'a pu paraître avant octobre 1843. Un dialogue s'instaure entre l'écrivain et le dessinateur, assez comparable à celui que Grandville a entretenu avec Balzac dans les décennies précédentes²⁸. Mais ce dialogue semble empreint d'une certaine ironie teintée d'acrimonie. Nous proposons d'y voir une forme de parodie satirique, qui trouve sa source dans les relations entre Grandville et les écrivains au sein de l'économie générale de la librairie du livre illustré dans les années 1840.

Illustration et « littérature industrielle »

- 20 Les lois de septembre 1835 achèvent de restreindre la liberté de la presse en mettant fin à l'exercice de la satire politique. La presse satirique n'est plus un débouché suffisant et nombre de dessinateurs se tournent alors vers l'illustration. Son succès en tant qu'illustrateur permet à Grandville de s'assurer des revenus réguliers. Il se voit rapidement confier de grands textes, comme les *Fables* de La Fontaine, les *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift, des œuvres satiriques et parfois fantastiques qui l'ont sans

doute beaucoup inspiré. En 1848, après sa mort, paraissent encore chez Mame ses illustrations pour Miguel de Cervantès. Parallèlement à ces éditions illustrées de textes patrimoniaux, Grandville dessine pour des éditions princeps. Le développement du marché du livre illustré est spectaculaire au cours de la première moitié du XIX^e siècle. L'abaissement des coûts permet de produire de petites éditions populaires ; un large public accède ainsi au charme du dialogue du texte avec l'image, désormais placés côte à côte, soit en pleine page, soit en vignette. Les *Physiologies* en constituent un exemple bien connu. Grandville travaille également pour la toute nouvelle littérature de jeunesse, au point d'être qualifié de « Desnoyers de l'illustration²⁹ ». Il exploite tous les secteurs de ce nouveau créneau éditorial.

- 21 Cette industrie fait vivre éditeurs, écrivains et illustrateurs non sans concurrence ni rivalité. Les éditeurs proposent des catalogues étendus, concurrents les uns des autres, s'arrachant les auteurs à succès ou, à défaut, les faisant plagier par des littérateurs qui privilégient la productivité à l'originalité et à l'authenticité. Dans ces années 1830-1840, alors que se développe la « littérature industrielle », la question de la propriété littéraire est omniprésente. Balzac et Hetzel, qui travaillent avec Grandville, luttent contre les plagiaires et les contrefaçons, tout en ne se privant pas de faire des emprunts sous couvert de références « amicales ».
- 22 Les illustrateurs, en général associés en dernier lieu, n'ont qu'un statut subalterne. Grandville constitue un exemple célèbre de la contestation de cette hiérarchie. Pierre-Jules Hetzel, éditeur et écrivain sous le pseudonyme de P.-J. Stahl, confie à Grandville l'illustration des *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, dont les auteurs prestigieux sont placés sous la houlette de Balzac. Le titre capitalise le prestige de l'écrivain en faisant référence à ses premiers succès littéraires : *Scènes de la vie privée* et *Scènes de la vie de province*. Aujourd'hui encore considéré comme un des fleurons du livre illustré romantique, il représente un tournant dans la carrière de Grandville. Le livre est de fait écrit à partir de ses dessins satiriques hybridant les hommes et les animaux. Les textes des prestigieux écrivains sollicités doivent respecter ce principe de façon à ce que le dessinateur puisse les illustrer. Le dessin est donc réalisé après le texte, mais en est bien à l'origine, d'où la revendication de Grandville de voir son statut et sa rémunération réévalués – d'où, également, les nombreuses allusions qu'il fait, par l'image, à son statut subalterne, utilisant sa pratique de la satire politique pour dénoncer l'injustice qui lui est faite. Saisissant chaque occasion de se représenter, il ironise sur son sort, se présentant comme un insecte de peu d'importance face aux grands oiseaux que sont les « hommes de plume³⁰ ».
- 23 Cette mise en scène d'une rivalité concurrentielle a longtemps éclipsé les relations étroites que Grandville entretenait en fait avec les écrivains. Le cas de Balzac est aujourd'hui mieux connu, même s'il reste encore à faire pour apprécier la façon dont l'esthétique littéraire de l'auteur de la *Comédie humaine* a contribué aux procédés du dessinateur³¹. Balzac, dont les œuvres commencèrent à être éditées à la fin de la Restauration, est au cœur de cette littérature industrielle naissante. Ses enjeux financiers ne lui échappent pas, ainsi que le prouvent ses combats pour la propriété intellectuelle. À côté des grands écrivains pullulent les plumitifs. Grandville, en tant qu'illustrateur, passe donc des grands textes du patrimoine littéraire aux produits, aussi nombreux qu'inégaux, de cette littérature industrielle. Pourquoi n'aurait-il pu revendiquer une place au moins égale à celle de ses écrivains de peu de talent, prompts à reprendre les idées de leurs confrères ou de leurs prédécesseurs ? Pour ne prendre

qu'un exemple, Paul-Émile Daurand-Forgues, également connu sous les pseudonymes d'Old Nick et de Tim, écrit pour Grandville les *Petites misères de la vie humaine* et collabore aux *Cent proverbes*. Il s'est fait connaître pour avoir publié en 1846 une traduction de *The Murders in the Rue Morgue*, sous un autre titre, sans indiquer qu'il s'agissait d'une nouvelle d'Edgar Allan Poe, ce qui lui valut d'être surnommé par Baudelaire « l'écumeur des lettres ».

24 *Un autre monde* est une utopie satirique qui se présente comme un vaste compendium des idées et des inventions du siècle de la modernité industrielle. Walter Benjamin en a pointé les « fantasmagories » sous la forme des « lubies théologiques de la marchandise » qui concernent en effet certains aspects de cette nouvelle culture de l'article de nouveauté produit en série au moyen des premières machines³². Grandville interroge, en particulier avec *L'Orchestre à la vapeur* ou *Le Ballet mécanique*, la rencontre de la révolution industrielle et de l'art. Il devait être particulièrement sensible à ce sujet, lui qui avait peu à peu renoncé à sa carrière de peintre pour faire des images reproductibles grâce à de nouvelles techniques – la lithographie et la gravure sur bois de bout – et dans de nouveaux médias – la presse satirique illustrée et le livre illustré populaire. Il est possible de considérer l'illustrateur travaillant pour ces formes d'édition comme un « artiste industriel », en butte aux mêmes questions qui se sont posées dans le domaine des arts décoratifs – souvent qualifiés à partir du milieu du siècle d'« arts industriels ». Ces nouvelles techniques sont moquées par Grandville qui crée ainsi une sorte d'utopie technique sur le mode satirique. Elle vise le plus souvent le fouriérisme et, dans une moindre mesure, le saint-simonisme, dans un double mouvement de promotion et de discrédit qui est la caractéristique même de la satire. Grandville la manie de façon moins ambiguë dans les chapitres XIII et XIV pour ridiculiser l'enseignement académique, le « grand Art », les peintres et les sculpteurs, le Salon et même le public qui s'y presse. Le pantographe fait mieux que le professeur représenté par un peintre-singe aveugle juché sur un « dada raphaëlique » dont la queue est colonisée par une cohorte de disciples dégénérescents. Grandville crée un des premiers salons caricaturaux, pour reprendre le titre générique qui désigne ce genre à part entière de critique satirique appelé à connaître un grand succès. Il en a peut-être trouvé l'idée dans *Le Charivari* qui publie en mars, avril et mai 1843 neuf planches qui s'apparentent à cette approche, systématisée par Bertall en mars de la même année³³. À moins que l'idée n'ait été volée à Grandville qui, d'ailleurs, propose une satire du jury en monstre froid qui préfigure le « prologue » du célèbre Salon de 1846, dont Baudelaire serait l'un des auteurs³⁴.

25 Le rédacteur du texte d'*Un autre monde*, Taxile Delord, fut choisi par l'éditeur après que Grandville a tenté de l'écrire lui-même³⁵. Mais il est bien établi que le dessinateur en est le grand inspirateur – le contrat rédigé par l'éditeur H. Fournier précise : « le texte sera rédigé d'après vos notes par un littérateur dont le travail restera à ma charge³⁶ ». Taxile Delord, qui fut rédacteur en chef du *Charivari*, publie sous de nombreux pseudonymes des textes de toute nature : feuilletoniste avec *Gianna*, il est aussi chroniqueur en charge des portraits contemporains pour *Le Siècle*. Il écrit des récits de voyage romancés et des textes humoristiques dans le genre des *Physiologies*, dont par exemple *Mort aux locataires assez canailles pour ne pas payer leurs termes*, illustré par Daumier. Les *Mémoires de Bilboquet*, un grand succès, lui donnent l'opportunité de réaliser toute une série sur la capitale, déclinant le Paris des actrices, de la bohème, de la Bourse, des omnibus, des cocus, etc. Il collabore également aux *Français peints par eux-mêmes*. À la fin de sa vie, après avoir été député, il entreprend une *Histoire du Second Empire* en six

volumes qui est longtemps restée un livre de référence. Sa collaboration aux *Fleurs animées*, le dernier livre de Grandville, s'explique sans doute par le succès de leurs précédentes publications communes. On trouve dans les dernières lignes de ce livre un écho de leur complicité intellectuelle forgée à l'époque d'*Un autre monde* sous la forme d'un double autoportrait constituant une référence directe aux deux personnages principaux de cet ouvrage : la plume et le crayon³⁷.

- 26 Taxile Delord a également contribué aux *Cent proverbes*³⁸. Son nom n'y apparaît pas plus que dans *Un autre monde*, puisqu'il est mentionné avec ses confrères écrivains sous la forme d'un dessin du frontispice regroupant trois têtes non identifiées. Ces « trois têtes dans un bonnet », dont il est question dans le titre, seraient en réalité quatre : Émile Forgues, Taxile Delord, Arnould Frémy et Amédée Achard³⁹. Dans cet ouvrage, Grandville poursuit le même objectif que dans *Un autre monde* : montrer que le crayon vaut mieux que la plume. Ainsi que l'indique le titre, l'ouvrage réunit et met en concurrence « 50 proverbes avec textes et 50 proverbes en images », comme si Grandville voulait montrer qu'à lui seul il pouvait égaler l'association de ces quatre écrivains. Selon une expression aujourd'hui disparue, « deux ou trois têtes dans [ou sous] un bonnet » sont autant de personnes toujours du même avis. Dans ce livre et sous le même bonnet qui les identifie et les rend anonymes à la fois, les écrivains sont marginalisés.

Caricature et satire, par le texte et l'image

- 27 Bien que Grandville, après 1842 notamment, ait maintes fois insisté sur la primauté que doit avoir l'image sur le texte dans le livre illustré, il ne fait aucun doute que Balzac a joué un rôle considérable au début de sa carrière. Cela est évidemment dû au fait que l'écrivain était, autour de 1830, fasciné par le dessin satirique et caricatural. Cela transparait dans sa collaboration aux journaux satiriques lancés par Charles Philipon, un des mentors de Grandville. Balzac a plusieurs fois célébré le talent de Grandville, par exemple en procédant à une véritable explication des *Mœurs aquatiques*. Ségolène Le Men a fait remarquer que cette dernière contribution de Balzac au journal *La Silhouette*, parue avant les événements de 1830, constitue également un condensé du programme du journal fondé par Philipon⁴⁰. Le texte du 17 février 1831 par Balzac, qui évoque l'épisode du sac de l'archevêché deux jours auparavant, renvoie aux *Bacchanales de 1831*, une composition de Grandville, la présentant comme une forme de prémonition de cet événement. Pour Balzac, « le peuple apparaît travesti comme pour une énorme farce [...], littéralement décalqué d'une caricature de Grandville ». En soulignant le mimétisme qui semble guider les manifestants, Balzac ne saurait mieux expliciter le caractère performatif de l'image et sa capacité, autant que le texte d'un article, à prévoir le cours des événements.
- 28 Les rapports texte/image ont intéressé Balzac et Grandville, qui ont pratiqué le jeu de mots et en particulier le calembour, une forme d'humour qui provoque souvent l'imagination visuelle pour subvertir la sémantique textuelle. Les « proverbes retournés », les « à peu près » collectés et parfois placés dans la bouche de Mistigris, personnage d'*Un début dans la vie*, en témoignent : « Pas d'argent, pas de suif », « Les petits poissons font les grandes rivières », « On a vu des rois épousseter des bergères » ou encore « Les murs ont des orteils »⁴¹. Un de ces innombrables mots d'esprit peut être rapproché d'une œuvre de Grandville. Dans *Les Illusions perdues*, Balzac évoque le

restaurant Flicoteaux dans le Quartier latin ; il propose un double jeu de mots sur la carte du restaurant et la Charte de la Restauration⁴². Dix ans auparavant, Grandville avait conçu une suite de treize planches sur le même principe. La *Carte vivante du restaurateur* dénonçait, au début de la monarchie de Juillet, les mensonges du nouveau régime. Il l'assimilait au régime de la Restauration, présentant les restaurateurs comme ceux qui œuvraient à ce retour en arrière. Dans un carnet conservé au musée Carnavalet⁴³, on peut retrouver l'ébauche des titres des planches de la *Carte vivante*. Elle témoigne du fait que le dessinateur a cherché les ressorts de ses plaisanteries visuelles dans les double-sens des mots. Il dresse ainsi une liste des associations liées au phonème *ver* : « Verre Gobelet / Vers Morceau de poésie / Ver insecte / Vert encore jeune / Vert bois qui n'est pas sec / Vert de couleur verte / Vair hermine... (blason) » ; et plus loin : « Serre chambre garnie de vitrage / Serre patte d'oiseau / Cerfs animaux quadrupèdes / Sers de servir ». Pour reprendre une formule de Ségolène Le Men appliquée à *Un autre monde*, « la pensée s'exprime tantôt par images, tantôt par mots, et rebondit souvent de l'un à l'autre⁴⁴ ».

- 29 Les descriptions de Balzac reposent sur le même processus, inversé, en allant du mot à l'image au moyen d'analogies constantes et de métamorphoses entre les hommes et les animaux, les végétaux et les objets. Dans *Pierre Grassou* (1839), roman sur la peinture bourgeoise, la description de la famille Vervelle file la métaphore potagère⁴⁵. Comme chez Grandville, les analogies avec les plantes et les animaux caractérisent physiquement et moralement les personnages. Dans *Sarrasine*, la description du petit vieillard répugnant est traversée d'analogies qui sont autant de symbolisations visuelles de sa véritable personnalité : un vieux castrat richissime empreint de coquetterie. Michel Serres a avancé l'idée que cette nouvelle est une sorte de nouveau *paragone* destiné à promouvoir la littérature face à la musique – le castrat –, la peinture – le tableau de Joseph-Marie Vien – et la sculpture – la statue du castrat Zambinella par Sarrasine⁴⁶. Mais l'interprétation de Roland Barthes paraît plus pertinente : en évoquant cette description dans *S/Z*, il plaide pour que l'on cesse de considérer qu'images et textes sont de natures différentes⁴⁷.
- 30 En un sens, Balzac et Grandville réalisent cette unité parfaite : la littérature de Balzac tend à la caricature et les charges satiriques de Grandville à un travail de symbolisation très évocateur qui s'apparente aux différents niveaux de signification d'une description littéraire. Grandville et Balzac avaient probablement beaucoup échangé leurs idées au cours des années 1830. *La Comédie humaine* tout entière ne repose-t-elle pas sur l'idée, formulée par Balzac dans son avant-propos de juillet 1842, qu'il existera « de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques » ? Ces mots évoquent irrésistiblement *Les Métamorphoses du jour* de Grandville et, bien entendu, leur dernière collaboration, les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. On le sait, cependant, c'est cet ouvrage qui provoqua la brouille entre Grandville et son éditeur et qui conduisit le premier à s'émanciper le plus complètement possible des écrivains pour tenter de devenir un illustrateur – célèbre – d'auteurs – anonymes. C'est ce qui le pousse à prétendre, dans *Un autre monde*, que le crayon est supérieur à la plume, le visuel supérieur au textuel. Si l'opposition entre la plume et le crayon mise en scène dans cet ouvrage est bien connue, d'autres allusions à cette rivalité méritent d'être signalées, ne serait-ce que parce qu'elles opposent le dessinateur à l'un des plus grands écrivains de son temps.

Illustrer : l'image *contre* le texte

- 31 Si Keri Yousif a pu montrer que Balzac et Grandville évoluaient dans les mêmes cercles⁴⁸, le cas de Théophile Gautier est bien différent. Grandville n'a pas travaillé directement avec Gautier et les rares représentations caricaturales de l'écrivain qu'il a pu commettre sont apocryphes⁴⁹. Il suffit de lire les deux plus célèbres nécrologies de Grandville par Gautier et Baudelaire pour prendre la mesure de l'irritation des plus grands noms de la littérature de l'époque. Grandville a payé cher ses velléités d'indépendance vis-à-vis du texte. Théophile Gautier, dans sa nécrologie, lui dénie le pouvoir de parler en images :

Il s'est souvent mépris sur la portée et les moyens d'expression de son art. Il a voulu faire parler au crayon le langage de la plume ; mais n'ayant pas la ressource des piquantes légendes qui servent d'âme aux croquis de Gavarni, il manque souvent de clarté et ne présente aux yeux que des rébus difficiles à deviner⁵⁰.

- 32 Il a donc manqué à Grandville de savoir écrire. Gautier se livre même à une critique de son incapacité à utiliser le rêve et le cauchemar⁵¹, visant les métamorphoses et l'ambition de Grandville de pousser plus loin l'animalomanie, le rapprochement de l'homme et de l'animal, qui est, selon l'écrivain, tout le talent du dessinateur : « mais que cette hallucination dessinée se poursuive à travers de formes complètement différentes comme des arbres, des fleurs et des pincettes, c'est ce qu'on ne saurait comprendre ». La phrase conclusive peut être entendue à la fois comme une appréciation positive de son originalité mais aussi comme une critique d'un art sans postérité : « On pourra singer Grandville, mais non le refaire ou le continuer. »

- 33 Pire encore est le jugement de Baudelaire, qui le fait entrer au panthéon de ses *Quelques caricaturistes français* pour mieux l'étriller⁵². Faisant implicitement référence aux deux *Rêves du Magasin pittoresque*, il indique :

Avant de mourir, il appliquait sa volonté, toujours opiniâtre, à noter sous une forme plastique la succession des rêves et cauchemars, avec la précision d'un sténographe qui écrit le discours d'un orateur. L'artiste-Grandville voulait, oui, il voulait que le crayon expliquât la loi d'association des idées. Grandville est très comique : mais il est souvent un comique sans le savoir⁵³.

- 34 Explicitons : quand Grandville prétend être artiste, il devient un opiniâtre et ridicule sténographe qui aurait eu besoin de la plume et non du crayon pour atteindre la haute ambition esthétique toute baudelairienne qu'est l'association d'idées, en d'autres termes, les « correspondances », à l'œuvre dans « L'Invitation au voyage ». Dans ce poème, que Baudelaire écrivit alors qu'il habitait l'hôtel Pimodan, où se réunissait le club des Hachichins, il lie les impressions visuelles et le sentiment amoureux, les « soleils mouillés » et les « traîtres yeux, / Brillant à travers leurs larmes ». En formulant le terrible diagnostic d'un « esprit maladivement littéraire » et en s'inquiétant du « côté fou de son talent », Baudelaire assimile la mort délirante de Grandville à son ambition esthétique : un dérèglement de la pensée.

- 35 On constate ainsi que ces deux prestigieux auteurs critiquent Grandville pour avoir tenté, sans en avoir les moyens graphiques, de créer des formes hybrides tenant de l'hallucination et de l'association d'idées. C'est surtout après les *Scènes de la vie privée et publique des animaux* de 1840-1842 que le fantastique se développe dans l'œuvre du dessinateur, notamment à travers un type de composition en métamorphoses qui

associe les formes par glissement, faisant passer de l'une à l'autre à la manière d'un rêve ou d'une hallucination.

- 36 Ces compositions parues entre avril et mai 1843 se réfèrent soit à des transformations sur le mode de l'histoire naturelle et de la physiognomonie, soit à des hybridations d'objets sur un mode fantastique et onirique. *Apocalypse du ballet* est qualifiée dans le texte de « vision », car tous les êtres sont soit des animaux, soit des marionnettes, soit des objets. Mais il s'opère dans cette grande vignette un glissement d'une forme à l'autre qui emprunte sa logique au rêve. Cette même logique se retrouve dans les descriptions que Gautier fait de son expérience du hachich. Sans pousser plus loin l'hypothèse que Gautier hallucinait à la manière de Grandville après avoir vu cette planche, il importe surtout de constater que Grandville accentue le caractère hallucinatoire et onirique de ses compositions après avoir lu Gautier décrivant son expérience du hachich. Le texte, on l'a vu, renvoie explicitement à Gautier, au point que l'on peut parler de parodie littéraire.
- 37 La parodie textuelle des effets du kief se double d'une satire visuelle. Les monstres à pieds de bouc et les hommes à jambes de mandragore évoqués par Gautier ressemblent fort à des dessins de Grandville, en particulier *La Poursuite*, du chapitre « Une après-midi au Jardin des Plantes » et *Apocalypse du ballet*. Pourquoi Grandville n'aurait-il pas saisi l'occasion de montrer que l'image est plus apte que le texte à rendre toutes ces visions, qu'il peut montrer mieux que Gautier comment « le Kief tourne au cauchemar⁵⁴ » ? Un infléchissement vers le fantastique, vers un onirisme plus dramatique apparaît alors chez Grandville. Les « visions » font certes partie du projet du livre, et ce mot figure en effet dans le très long titre d'*Un autre monde*, mentionnant « transformations, incarnations, ascensions, excursions, locomotions, explorations, pérégrinations, stations ». Mais il y manque « hallucination », mot qui devint, avec le club des Hachichins, le porte-drapeau d'un romantisme renouvelé dont Gautier et Baudelaire furent les hérauts. Grandville a donc bien lu Gautier et a ajouté ce mot dans le chapitre « Les métamorphoses du sommeil » à toutes les « choses » dont il est question dans le titre d'*Un autre monde*.
- 38 Si la thématique du rêve est particulièrement romantique, celle des glissements de formes, appliqués à toutes sortes de domaines, rattache Grandville au tournant fantastique et mystique qui s'opère au début des années 1840⁵⁵. Gautier et Baudelaire en sont les principaux artisans et le club des Hachichins en fut un cénacle éphémère, mais fondateur. Grandville a participé à cette évolution esthétique, probablement sans avoir été membre du groupe. Dessinateur vers 1830 d'êtres hybrides, moraux, sociaux et politiques, avec les *Métamorphoses du jour*, il devient un « voyant » dans les années 1840, avec ses métamorphoses de la nuit et des songes. Et si c'était pour cette raison que Théophile Gautier et Charles Baudelaire avaient poursuivi jusque dans la tombe cet illustrateur qui, de surcroît, prétendait se passer des écrivains ? Leurs nécrologies sont cruelles et ironiques. Elles répondent à la satire de Grandville. Habitué par son métier de dessinateur politique à manier la charge, il excelle dans les doubles sens et les allusions. Il sait créer des images qui nécessitent une lecture longue et savante. Mais en 1843, dans le contexte du dialogue avec Gautier, il adopte ce mode de composition en métamorphoses qui a l'avantage de raconter une histoire, de proposer une narration, alors même qu'il est impuissant à inventer lui-même des légendes susceptibles de dialoguer avec les images. Ces compositions, pour parties empruntées à Töpffer et à ses « histoires en estampes », constituent le procédé par lequel Grandville entend rivaliser

avec les écrivains. Elles présentent également une valeur de manifeste esthétique sur le mode hallucinatoire. Le dessinateur s'exprime sous la forme d'une parodie satirique du texte de Gautier. D'autres passages d'*Un autre monde*, sur Fourier notamment, procèdent des mêmes intentions. Par-delà ces circonstances particulières, Grandville est-il parvenu à créer une satire purement visuelle ? Certainement pas, puisqu'il a tenté de la faire *contre* la littérature. Mais il a probablement contribué à entériner l'idée, avec d'autres prestigieux contemporains, que l'image peut tenir un discours fort et complexe, qu'il soit esthétique ou politique.

NOTES

1. Voir notamment l'étude fondamentale de Ségolène Le Men dans *id.* et Jan Ceuleers (dir.), *Grandville, « Un autre monde ». Les dessins et les secrets*, cat. exp. (Namur, musée Félicien-Rops, 25 juin – 11 septembre 2011), Brasschaat/Paris, Pandora Publishers/Éditions de l'Amateur, 2011 ; ainsi que Grandville, *Un autre monde*, éd. Daniel Grojnowski, Paris, Classiques Garnier, 2010.
2. Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, 2005, p. 299-389.
3. Keri Yousif, *Balzac, Grandville, and the Rise of Book Illustration*, Farnham, Ashgate, 2012 ; Michela Lo Feudo, « Balzac à la charge. Écriture journalistique et théorie de la caricature en marge de la Comédie humaine », *Between*, 6/12 : Elisabetta Abignente, Francesco Cattani *et al.* (dir.), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, 2016, [en ligne] DOI : [dx.doi.org/10.13125/2039-6597/2470](https://doi.org/10.13125/2039-6597/2470).
4. Kaenel 2005, cité n. 2, p. 306-312.
5. Philippe Kaenel, « Les rêves illustrés de J.-J. Grandville (1803-1847) », *Revue de l'Art*, 92, 1991, p. 51-63.
6. Théophile Gautier, *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, p. 231. Ce texte est paru le 29 mars dans *La Presse*, soit avant le fascicule du *Magasin pittoresque* renfermant les rêves de Grandville, qui parut en juin.
7. Voir Kaenel 2005, cité n. 2, p. 278-285 ; Yousif 2012, cité n. 3, p. 108-109 ainsi que, du même auteur, « 1830-1848 : la réception de l'œuvre de Daumier et Grandville en Suisse », *Sociétés & Représentations*, 10/2, 2000, p. 145-161.
8. Jacques-Julien Dubochet à Rodolphe Töpffer, 24 janvier 1841, dans Rodolphe Töpffer, *Correspondance complète*, éd. Jacques Droin avec Danielle Buysens et Jean-Daniel Candaux, V : 12 août 1840 – 19 novembre 1841, Genève, Droz, 2011, p. 125.
9. Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomonie*, Genève, autographié chez Schmidt, 1845.
10. Chapitre IX, « Le royaume des marionnettes [1] », paru probablement dans le courant du mois d'avril 1843.
11. Allusion probable aux *Métamorphoses du jour*, le recueil qui a rendu Grandville célèbre, titre qui lui-même renvoie aux *Métamorphoses* d'Ovide, mises au goût « du jour ».
12. Grandville, *Un autre monde*, Paris, H. Fournier, 1847, p. 241-242.
13. On le trouve cité dans C. de Méry, *Histoire générale des proverbes, adages, sentences, apophthegmes, dérivés des mœurs, des usages, de l'esprit et de la morale des peuples anciens et modernes*, II, Paris, Delongchamps, 1828 ; mais surtout dans Jacques-Joseph Moreau, *Recherches sur les aliénés, en Orient. Notes sur les établissements qui leur sont consacrés à Malte, île de, au Caire, Égypte, à Smyrne, Asie-Mineure, à Constantinople, Turquie*, Paris, Bourgonne et Martinet, 1843, p. 19.

14. Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels, opium et haschisch*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1860, p. 65.
15. Grandville et Émile Daurand Forgues [Old Nick], *Petites misères de la vie humaine*, Paris, H. Fournier, 1843.
16. Kaenel 2005, cité n. 2, p. 351-356.
17. Grandville, *Métamorphoses du jour ou les Hommes à têtes de bêtes*, Paris, chez Aubert, [1836].
18. Théophile Gautier, « Feuilleton », *La Presse*, 10 juillet 1843, p. 2.
19. Grandville 1847, cité n. 12, p. 170.
20. Grandville s'y est déjà référé dès 1835 dans une charge contre Louis-Philippe : *Le Jongleur, sauteur, banquiste et prestidigitateur*, supplément à *La Caricature*, 224, 19 février 1835, pl. 467.
21. Gautier 1843, cité n. 18, p. 2.
22. Voir par exemple le cauchemar, p. 86.
23. Quatorzième et quinzième livraisons : les numéros sont indiqués en bas à droite de la première page des chapitres.
24. « Une après-midi au Jardin des Plantes » est le titre des chapitres XVII et XVIII. Les 36 livraisons, avec 34 chapitres et 36 planches, ont dû être hebdomadaires. Ayant commencé en février 1843, à raison de quatre livraisons par mois, les livraisons 17 et 18, soit probablement les chapitres XVII et XVIII, correspondent ainsi au moins de juin. La *Bibliographie de la France* signale le début de la parution avec l'annonce des 36 livraisons dans le n° 7 du 18 février 1843 (notice n° 817) et l'annonce de la fin dans le n° 45 du 11 novembre 1843 (notice n° 5217), qui précise : « prix de la livraison 0,50, de l'ouvrage, 18 ».
25. Théophile Gautier, *Le Club des Hachichins*, suivi de *La Pipe d'opium. Le Hachich*, éd. Paolo Tortonese, Paris, Mille et une nuits, 2011.
26. Une pâte à forte concentration qualifiée par Gautier de « confiture verte ».
27. « Quelle pitié de voir l'opium, agent matériel, dominer ou déterminer le jeu d'une âme censée immatérielle. » Honoré de Balzac, *Pensées, sujets, fragmens*, Paris, A. Blaizot, 1910, p. 5.
28. Voir Yousif 2012, cité n. 3.
29. Voir Francis Marcoin, *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIX^e siècle*, Paris, H. Champion, 2006, p. 332 et 392. L'auteur qualifie Grandville de « Desnoyers de l'illustration, allant cependant plus loin dans le fantastique ».
30. Laurent Baridon, « Hybridation d'un artiste romantique. Les identifications animales de J.-J. Grandville », dans Laurent Baridon et Martial Guédron (dir.), *Homme-Animal. Histoires d'un face à face*, cat. exp. (Strasbourg, musées de Strasbourg, 8 avril - 4 juillet 2004), Paris/Strasbourg, Adam Biro/musées de Strasbourg, 2004, p. 139-153.
31. Voir Ségolène Le Men, « La "littérature panoramique" dans la genèse de *La Comédie humaine*. Balzac et *Les Français peints par eux-mêmes* », *L'Année balzacienne*, 3/1, 2002, p. 73-100 ; ainsi que Yousif 2012, cité n. 3, p. 94 notamment.
32. Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991 ; « Paris, capitale du XIX^e siècle, exposé », p. 296.
33. Marie-Claude Chadefaux, « Le Salon caricatural de 1846 et les autres Salons caricaturaux », *Gazette des Beaux-Arts*, 6/71, 1968, p. 161-176 ; ainsi que *Les Omnibus. Pérégrinations burlesques à travers tous chemins*, 7^e livraison : *Le Salon de 1843. Appendice au livret*, p. 89-104. Sur les salons caricaturaux voir Thierry Chabanne (dir.), *Les Salons caricaturaux*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 25 octobre - 20 janvier 1990), Paris, RMN, 1990 ; ainsi que Yin-Hsuan Yang, « Les Salons caricaturaux au XIX^e siècle. Des origines à l'apogée », thèse de doctorat, université Paris Ouest - Nanterre La Défense, 2012.
34. 1846. *Le Salon caricatural. Critique en vers et contre tous*, 1^{re} année, Paris, Charpentier, 1846.
35. Kaenel 2005, cité n. 2, p. 361 ; Yousif 2012, cité n. 3, p. 144.
36. Annie Renonciat, *La Vie et l'Œuvre de J.-J. Grandville*, catalogue par Claude Rebeyrat, Courbevoie/Paris, ACR Édition/Vilo, 1985, p. 230.

37. La plume y rend hommage au crayon : « Le crayon peut se reposer en paix, lui du moins n'a pas de remords. L'esprit, la verve, la grâce, la finesse ne lui ont pas fait défaut un seul instant, mais hélas, la plume ne peut en dire autant ; pardonnez-lui pauvres fleurs, qu'avait-elle besoin de vouloir vous faire parler, vous si éloquents dans votre silence. La plume c'est la bavarde du livre, le poète c'est le crayon. » Grandville et Taxile Delord, *Les Fleurs animées*, Paris, Gabriel de Gonet, 1847, II, p. 364.
38. Grandville, *Cent proverbes, par Grandville et par Trois têtes dans un bonnet*, Paris, H. Fournier, 1845.
39. Selon Joseph-Marie Quérard, *Supercheries littéraires dévoilées. Galerie des écrivains français de toute l'Europe qui se sont déguisés sous des anagrammes, des astéronymes, des cryptonymes, des initialismes, des noms littéraires, des pseudonymes facétieux ou bizarres* [1847-1853], III : P-Z, Paris, 1875, col. 858.
40. Ségolène Le Men, « "Mœurs aquatiques". Une lithographie de Grandville "expliquée" par Balzac », *Gazette des Beaux-Arts*, 1428-1429, janvier-février 1988, p. 63-70.
41. Cités par Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 43 et, pour le dernier, transcrit par Jacques Crépet dans Balzac 1910, cité n. 27, p. 66.
42. Voir la contribution de Frédérique Desbuissons au présent volume sur la richesse et la permanence des métaphores de la satire culinaire.
43. Ségolène Le Men, *Grandville au musée Carnavalet*, Paris, Paris Musées, 1987 (supplément au catalogue de l'exposition *Grandville. Dessins originaux*, organisée par le musée des Beaux-Arts de Nancy et présentée au musée Carnavalet du 13 octobre 1987 au 3 janvier 1988).
44. Ségolène Le Men, « Le jongleur des mondes. Les dessins pour *Un autre monde* de Grandville », dans Le Men et Ceuleers 2011, cité n. 1.
45. Maurice Ménard, *Balzac et le comique dans « La Comédie humaine »*, Paris, PUF, 1983, p. 330.
46. Michel Serres, *L'Hermaphrodite. Sarrasine sculpteur*, Paris, Flammarion, 1987.
47. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 7.
48. Yousif 2012, cité n. 3, p. 23-78.
49. La version de la troisième planche de la *Grande course au clocher académique*, parue le 22 février 1844, a été modifiée par Giraud pour faire apparaître de nouveaux écrivains, dont Gautier. La signature de Grandville apparaît toujours, mais la maladresse des dessins rajoutés montre bien qu'il n'y a nullement pris part. Néanmoins, l'écrivain aurait pu prendre ombrage de ce qu'il apparaît comme le moins bien placé pour accéder à l'Académie. Voir Aurélia Cervoni, *Théophile Gautier devant la critique, 1830-1872*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 165.
50. Gautier 1874, cité n. 6, p. 232. Le nom de Grandville n'apparaît pas dans l'index des artistes réalisé par Claudine Lacoste-Veysseyre, *La Critique d'art de Théophile Gautier*, Montpellier, Sup Exam, 1985.
51. « Il apportait l'exactitude du naturaliste dans les folies de la caricature et de la métempsychose ; aussi que d'efforts pour tordre en pleine lumière, à la forme humaine, un animal dont il eût suffi d'éclairer les portions d'une ressemblance caractéristique en baignant de l'ombre du rêve et du cauchemar les portions purement bestiales ! » Gautier 1874, cité n. 6, p. 232-233.
52. Texte pour la première fois publié dans *Le Présent*, le 1^{er} octobre 1857, puis dans *L'Artiste*, du 24 au 31 octobre 1858.
53. Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes, français », dans *id.*, *Curiosités esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, 1999, p. 265-289, ici p. 284.
54. Titre de Gautier pour le chapitre VII du texte « Le Haschich ».
55. Donata Pesenti Campagnoni et Paolo Tortonese (dir.), *Les Arts de l'hallucination*, actes de colloque (Turin, juin 1998), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.

INDEX

Index géographique : France

Index chronologique : XIXe siècle

Thèmes : caricature, satire, hallucination, métamorphose, rêve, hachich, Grandville

Mots-clés : rêve, hachich, hallucination, métamorphose, caricature, satire, Grandville

AUTEUR

LAURENT BARIDON

université Lumière Lyon 2 ; LARHRA UMR 5190

Recettes satiriques

Cuisine, contrainte et caricature

Frédérique Desbuissons

J'adresse tous mes remerciements pour leur aide concernant Hara-Kiri à l'agence photographique Dalle, à Marc Brucknert et Thomas Mailaender, commissaires de l'exposition Hara-Kiri Photo, et à Nicolas Hérisson, fondateur et animateur de l'association Piacé-le-Radieux, Bézard – Le Corbusier. Et pour sa relecture bienveillante, à Ersy Contogouris.

Si je savais accommoder un article d'almanach comme les hommes célèbres, dont je veux apprécier les talents, savent accommoder leurs mets, j'en ferais un morceau piquant ; mais pour un Véry, un Beauvilliers, un Robert en littérature, combien de cuistres qu'il est inutile de nommer !

Almanach des plaisirs de Paris, 1815.

La recette, c'est un pensum...

Entretien de Pierre Gagnaire avec Virginie Félix, *Télérama*, 2011.

- 1 La caricature contemporaine et, avant elle, les formes prémodernes de satire visuelle se sont emparées depuis longtemps de l'infinité de sujets, de motifs et de conventions qui participent de ce que l'on peut appeler le « système alimentaire » : ingrédients et ustensiles, espace de la cuisine, nourritures et mets, manières de table – tous les aspects de l'alimentation se prêtent à de multiples détournements satiriques. C'est un trait que l'alimentation partage avec la sexualité, à laquelle elle s'apparente par son universalité concrète et, quoiqu'à un moindre degré, par son obscénité, ainsi que le manifeste, parmi tant d'autres exemples possible, la caricature de Félix parue dans *Charlie-Hebdo* associant la recette des pâtes à la sauce *all'amatriciana* (tomate, oignon, joue de porc et pecorino) et le séisme à Amatrice, dans le Sud de l'Italie, une semaine après que celui-ci y ait fait des centaines de victimes (fig. 1)¹. Parmi tous ses usages métaphoriques, la recette de cuisine constitue une variante emblématique pour qui s'intéresse aux mécanismes de la satire autant qu'à ce que manger veut dire.



Fig. 1 : Félix, « Séisme à l'italienne », *Charlie-Hebdo*, 31 mars 2016.

© Félix / *Charlie-Hebdo*, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 2 Considérées au sens restreint, les recettes de cuisine sont des textes à finalité pratique, « qui ont en commun de dire de faire et de dire comment faire en prédisant un résultat et en incitant très directement à l'action² ». Ils se distinguent par ce que les linguistes appellent des « régularités micro-linguistiques » (lexique spécialisé, formes verbales...) caractéristiques des énoncés dits « procéduraux » transmettant des compétences d'un « programmeur » à un lecteur appelé à se les approprier³ ; de nature descriptive et de forme séquentielle, ces textes combinent les formes du titre (de la recette), de la liste (des ingrédients) et du récit (des tâches à accomplir). La recette ne se réduit toutefois pas à un type d'énoncé. Elle constitue également un objet matériel longtemps manuscrit, puis incarné dans l'objet-livre, mais qui est aujourd'hui étendu à la page numérique. Elle se caractérise par une typographie (en particulier une succession de petits paragraphes) et/ou des images qui, dans leur forme fixe, donnent elles aussi à voir des ingrédients et des actions sous une forme séquencée. Toutes ces dimensions de la recette – énoncé, matérialité, processus – ont fait l'objet de détournements satiriques.
- 3 Cette forme particulière d'iconographie culinaire a attiré mon attention dans les années 2000, lorsque le caricaturiste Willem s'en est emparé dans des planches parues dans le quotidien français *Libération*⁴. Elles ne semblent pas avoir été reprises dans les recueils publiés par la maison d'édition Les Requins Marteaux, à l'exception d'une charge de François Bayrou (fig. 2), député des Pyrénées-Atlantiques, qui présidait l'Union pour la démocratie française (UDF, devenu Mouvement démocrate ou Modem), alors la seconde formation de droite française en nombre d'électeurs et force d'appoint de l'UMP (Union pour un mouvement populaire, désormais Les Républicains)⁵. Willem comparait à un cocktail obtenu en mélangeant au shaker « une moitié de droite / une

moitié de gauche » celui qui tentait d'incarner un « centre » mal défini, mais de plus en plus critique envers la politique du président UMP Jacques Chirac à mesure que se rapprochait l'échéance de l'élection présidentielle de 2007. Il s'y porterait d'ailleurs candidat l'année suivante, face à ceux qui incarnent les deux « ingrédients » du « cocktail », Nicolas Sarkozy (pour l'UMP) et Ségolène Royal (pour le Parti socialiste). La représentation de Bayrou et de son programme comme les produits d'une « recette » est une variante d'une autre métaphore alimentaire, celle de la « cuisine politique ». Déjà ancienne, elle est attestée depuis le XVIII^e siècle (selon le *Trésor de la langue française*) pour qualifier une manœuvre, une négociation ou un suffrage de « fabriqué », « louche », voire, dans le pire des cas, de « falsifié »⁶. La caricature de Willem a la particularité de recourir à cette figure du faux en politique non seulement dans sa sémantique, mais aussi dans sa rhétorique : textuelle, puisque sa légende énumère des ingrédients et leur manipulation (« une moitié de », « bien secouer »), aussi bien que visuelle, en empruntant le motif des mains tronquées aux illustrations des anciens manuels de cuisine⁷.

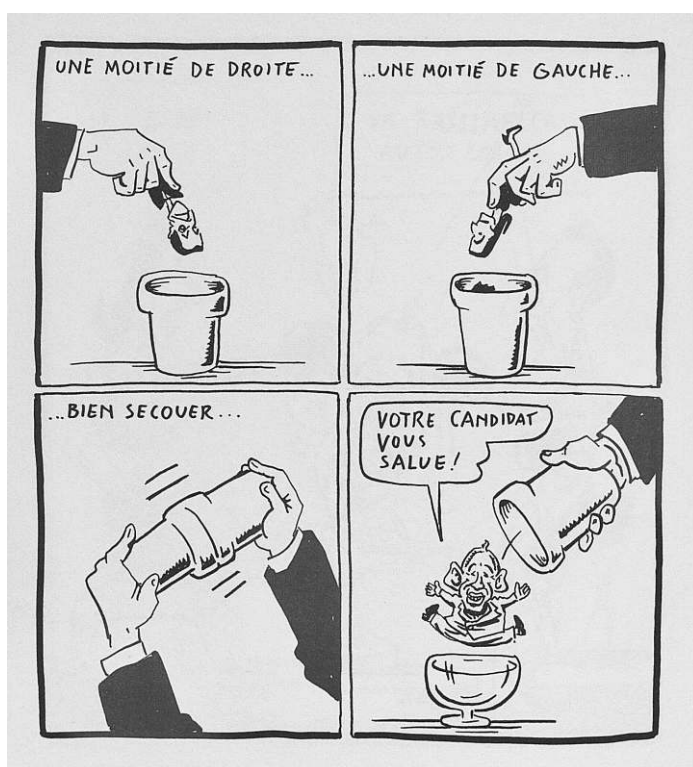


Fig. 2 : Willem [Bernhard Willem Holtrop], « Une moitié de droite... [...] », dans *Le Roman noir des élections*, Albi, Les Requins Marteaux, 2013, chap. 8, n. p.

© Willem, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 4 La persistance de cette imagerie culinaire pluriséculaire est une conséquence de l'émergence dans la France postrévolutionnaire de ce que j'ai appelé, en paraphrasant Alexandre Dumas fils, une « esthétique du ventre », alors que se popularisait la culture du « bien manger » développée depuis la fin de la période moderne⁸. J'ai dès lors postulé l'existence d'un genre spécifique, la « recette satirique », qu'identifient un type de sujets et/ou un traitement conventionnel. Pour vérifier cette hypothèse, je me suis appuyée sur les multiples usages satiriques de l'alimentation dans la culture visuelle française à compter de la monarchie de Juillet, période pendant laquelle l'image imprimée connut un développement sans précédent, encore amplifié sous le Second

Empire et la Troisième République. À l'issue de cette enquête, je suis en mesure de montrer qu'un stéréotype visuel et textuel s'est formé depuis le XIX^e siècle, selon des modalités ayant certes fluctué au cours du temps, mais tout en conservant une cohérence autorisant à parler de genre (satirique) à part entière.

Figures de la recette

- 5 Depuis son introduction dans la satire visuelle, le thème de la recette a donné lieu à quatre déclinaisons principales : le processus, l'objet imprimé, le produit et la forme rhétorique. Rarement exclusives, ces quatre modalités constituent des formules visuelles coexistant à des degrés divers dans la plupart des images. C'est le cas dans les exemples qui suivent, à partir desquels je dresserai une typologie de la recette satirique dans la caricature de l'époque contemporaine.

La recette comme processus

- 6 La célèbre planche du caricaturiste britannique George Cruikshank *Mixing a Recipe for Corns*⁹ [Préparation d'une recette pour les cors] figure une vieille dame décatiée concoctant dans son salon une mixture destinée à soigner ses pieds déformés. Cette satire de mœurs féroce et misogyne vise la déchéance d'une femme que ses cors caractérisent comme une prostituée et la déformation des traits de son visage comme syphilitique. Elle est entourée d'objets à double sens, qui rappellent avec ironie sa jeunesse et sa beauté évanouies : des artifices envahissants (modes d'un autre âge, fards et onguents), des œuvres d'art sur le thème de la séduction féminine (le décor du manteau de la cheminée figure Diane et Actéon, le tableau au mur Suzanne et les vieillards) et des emblèmes de vanité (plumes de paon, perroquet dépenaillé, chatte blanche empaillée). La casserole ébréchée, sur le point d'éteindre un feu métaphorique, rappelle que la lutte de la vieille femme contre la décrépitude est vouée à l'échec. Sa concoction est à la cuisine ce que la prostituée est à la femme honnête : une version dévaluée, horrible et illusoire. La recette qui donne son titre à la planche articule la description d'ingrédients et de gestes au récit d'un processus, selon l'analyse faite par Adam du plan des textes de cuisine¹⁰. Mais la transformation des ingrédients contenus dans les pots, les bouteilles et les paquets posés sur la table, qui passent du mortier (à droite) à la casserole (à gauche) suivant les instructions suivies à la lettre par la vieille femme, se déroule à rebours du sens de lecture spontané, « naturel », en Occident, avec pour effet de qualifier de « contre-nature » la suite d'opérations destinée à inverser les effets du temps. Le thème de la recette de cuisine – qui est aussi une recette de beauté, selon l'ancienne conjonction de la diététique et de la cosmétique – participe d'une critique du féminin comme dissimulation et danger¹¹. Associée à celle du luxe artificiel, celle-ci affiche une morale du quotidien dont la cuisine est l'un des vecteurs principaux.

La recette comme objet

- 7 La feuille de papier dans les mains de la vieille prostituée matérialise l'énumération des ingrédients et des opérations qui constitue la recette. Cette métonymie est également au centre d'une caricature d'Henri Julien intitulée *Le Discours du Trône*, parue le

24 février 1877 dans *The Canadian Illustrated News* (fig. 3). Cette satire vise le discours de politique générale présenté à l'ouverture de la session parlementaire canadienne de 1877, dont le chef de l'opposition conservatrice, John A. Macdonald, dénonça l'« absence de substance » qu'il compara à une recette excessivement longue et à un ver solitaire, tandis que le chef du gouvernement, Alexander Mackenzie, lui répondit que, comme le ver, il serait aisément avalé. Transposée en cuisine, la scène oppose les deux « chefs » autour de trois figures du politique : celle, désormais familière, de la cuisine, en l'occurrence l'espace de travail des cuisiniers dans lequel elle est concoctée loin des yeux des mangeurs ; la forme matérielle extravagante de l'objet qui la symbolise ; la métaphore du parasite détournant la nourriture à son profit.

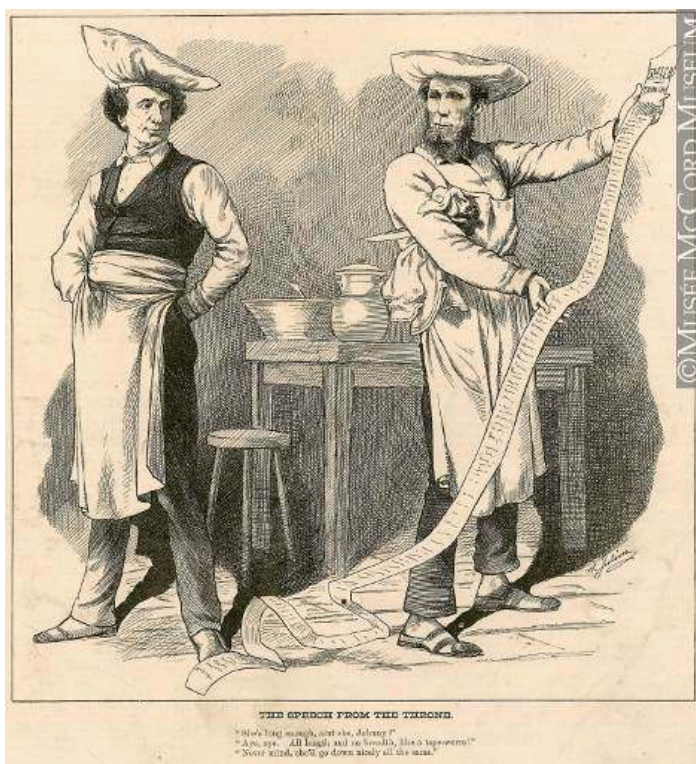


Fig. 3 : Henri Julien, « Le Discours du Trône », *The Canadian Illustrated News*, 24 février 1877.

© Musée McCord, Montréal, inv. M988.182.152.

La recette comme produit

- 8 La charge de François Bayrou par Willem figurait l'homme politique comme le résultat d'une fabrication, soit une action répliquable moyennant le recours à des ingrédients et des procédures prédéfinis. L'identification de la recette à une production sans individualité ni authenticité se retrouve dans une satire¹² signée « Tropicalboy », postée le 12 octobre 2009 sur un site internet militant consacré à Nicolas Sarkozy, l'un des hommes politiques français les plus vilipendés de ce début de XXI^e siècle¹³. Il s'agit d'une parodie de l'affiche d'un film populaire français des années 1970, *L'Aile ou la Cuisse*, sur laquelle sont substitués aux visages des acteurs ceux de Nicolas Sarkozy et de son fils Jean. Réalisé par Claude Zidi et réunissant deux célèbres comiques de générations et de cultures très éloignées, Louis de Funès (1914-1983) et Coluche (1944-1986), cette comédie populaire reposait sur les deux lieux communs alimentaires que sont la cuisine comme source d'identité et la famille comme espace de sa transmission. De Funès y

incarnait le puissant Charles Duchemin, directeur d'un guide gastronomique éponyme, qui entendait voir lui succéder son fils, joué par Coluche, dont il contrariait sans le savoir la vocation de clown. La crise familiale se déroulait sur fond de menace de la « Grande Cuisine française » par le dirigeant d'une chaîne de restauration autoroutière, Pierre Tricatel (une allusion à peine voilée à l'industriel de l'alimentation Jacques Borel), en passe d'investir les établissements gastronomiques promus par le Guide Duchemin.

- 9 Sous-titrée « des recettes politiques transmises de père en fils », la parodie développe une critique du népotisme. Elle résonne avec les accusations dont faisait alors l'objet le jeune Sarkozy, âgé de 23 ans, entré en politique l'année précédente à la faveur de son élection au siège de conseiller général de Neuilly-Sud, d'avoir « hérité » d'un mandat électif grâce à la mobilisation des réseaux paternels, au moment où l'on venait d'apprendre que le jeune homme accéderait à la présidence de l'établissement public chargé de l'aménagement de l'important quartier d'affaires de La Défense, un poste qu'avait occupé son père quelques années plus tôt¹⁴. L'efficacité du détournement repose sur la représentation fortement genrée de la gastronomie française au cœur du scénario du film, dans lequel elle tient lieu de « patrimoine » que le père transmet à son fils. Le titre *L'Aile ou la Cuisse* y faisait déjà allusion : la découpe à table de la volaille rôtie, une viande chargée depuis des siècles de connotations sexuelles¹⁵, est une manifestation traditionnelle de la *patria potestas* du *pater familias* qui en distribue les morceaux. Le film, numéro 2 au box-office à sa sortie en 1976, immédiatement après *Les Dents de la mer*, autre film à la gloire de l'héroïsme masculin, fit un total de 5,8 millions d'entrées¹⁶. Le détournement, en 2009, de cet énorme succès populaire jouait sur la disponibilité de tous ces signifiants : ses véhicules sont autant les deux héros Duchemin que la malbouffe du cynique Tricatel. La critique de la famille politique et de ses pratiques si peu démocratiques prend fond sur une méfiance grandissante envers l'industrie agroalimentaire. Le poulet du titre en est le symbole bien connu, mais celui-ci évoque également le dédain d'une certaine classe politique envers les électeurs.

La recette comme rhétorique

- 10 L'exemple du « cocktail Bayrou », révélant que la satire peut intégrer des instruments de la rhétorique visuelle propre aux livres de cuisine, est loin d'être unique. En 1955, on trouvait le motif de la main tronquée et la représentation séquencée du processus de transformation culinaire dans *La Recette gagnante* dessinée par John Collins, alors que se réunissaient à Genève, en pleine guerre froide, les représentants des quatre principaux pays vainqueurs de 1945 (fig. 4). L'image détourne cette fois encore le code figuratif des illustrations techniques des manuels de cuisine du XIX^e siècle, aux recettes accompagnées de représentations d'ingrédients, d'ustensiles et de gestes isolés sur un fond abstrait. Une simple main, identifiée comme masculine par le bouton de manchette, manipule une cuillère, s'appêtant à déposer son contenu (« *East-West disarmament talks* » [pour parler Est-Ouest sur le désarmement]) dans une casserole (« *the Geneva spirit* » [l'esprit de Genève]) en suivant la liste des procédures énumérées dans le livre de recettes (« *recipe book* ») ouvert au premier plan. La rhétorique jette une ombre sur le processus comme sur son résultat : la rencontre apparaît comme une pseudo-négociation ne pouvant aboutir qu'à un pseudo-accord.



Fig. 4 : John Collins, *La Recette gagnante*, 1955, encre et mine de plomb sur papier, 37,1 × 29 cm, Montréal, musée McCord, inv. M965.199.5249.

© Musée McCord.

- 11 Plus contemporaine, une affiche satirique réalisée en 2012 par l'artiste et universitaire canadien Clément de Gaulejac¹⁷ (fig. 5) s'empare d'une autre forme propre à l'illustration culinaire : les inscriptions surimposées aux représentations des viandes et des poissons dans les plans de découpe, une forme d'illustration technique qui figure dès la Renaissance dans les traités d'officiers tranchants, avant d'être diffusée dans les livres de cuisine et, enfin, vulgarisée par les manuels de cuisine et d'économie domestique du XIX^e siècle¹⁸. Gaulejac, qui fut étudiant à l'Université du Québec à Montréal, participa à la grève pendant laquelle les opposants à la politique universitaire du gouvernement de Jean Charest (qui ne survécut pas aux événements) firent résonner dans les rues des outils de cuisine. Plus discrète que la précédente, la référence à une rhétorique visuelle propre aux livres de cuisine repose sur un code figuratif non mimétique (lignes, mots), allié aux connotations de la « casserole » et à la représentation schématique de la morphologie d'un homme politique (en l'occurrence, le ministre des Finances d'alors, Raymond Bachand¹⁹). De tous les ustensiles culinaires, la casserole est le plus commun et, à ce titre, l'attribut le plus souvent utilisé pour caractériser le cuisinier et son activité. Dans le contexte politique, elle possède une histoire déjà ancienne : dans la France de 1830, l'opposition républicaine s'en prenait aux députés conservateurs en organisant sous leurs fenêtres un charivari à l'aide de récipients sonores²⁰ et, sous le Second Empire, les enfants s'amusant à l'attacher à la queue des chiens, elle devint la métaphore de la réputation gênante dont on ne peut se défaire²¹. Tout en ironisant sur l'accusation, régulièrement portée à l'encontre des grévistes, d'être des « casseurs », les casseroles et autres objets métalliques dont s'armaient les manifestants peuvent être vus dans le contexte québécois comme une réponse satirique et dérisoire à la matraque et au bouclier de la police antiémeute. Aux

démonstrations de violence gratuite dénoncées aussi bien par l'opposition que par Amnesty International, le dessinateur réplique en visant les parties du corps – « les oreilles », « les couilles », « les pieds » – agressées symboliquement par le tapage. Quoique conçue dans un contexte militant, cette image a la particularité d'éviter la métaphore usée de la « cuisine politique » pour s'approprier d'une manière plus inattendue la dimension injonctive de la recette, tout en liant ensemble cultures visuelles et matérielles de la cuisine et de la politique. L'énoncé de l'affiche est satirique tout en restant procédural, dès lors qu'il propose une méthode à suivre pour parvenir à obliger le gouvernement à retirer un projet de loi jugé néfaste aux étudiants, à l'université et à ses personnels. La normativité d'habitude associée au genre de la recette est ici transférée au stéréotype du bureaucrate en costume-cravate et au crâne dégarni. L'activité culinaire s'en trouve en conséquence libérée, autorisant sa réappropriation positive, bien loin de l'image de la règle contraignante qui lui est ailleurs attachée. La casserole incarne une forme dérisoire d'« outil de production » (pour reprendre un vocabulaire marxiste), distinct de l'héroïsme machiste de l'usine et de ses machines, mais d'autant plus disponible pour l'action qu'elle est à la portée de toutes les mains, quels que soient leur genre et leur classe. Le jeune plasticien investit l'espace subalterne de la cuisine, cette marge sociale où se trouvent aujourd'hui encore relégués principalement les femmes et les travailleurs pauvres, en particulier les émigrés, et s'approprie les significations d'une activité parodiquement créatrice pour en subvertir les usages et la détourner au profit de la lutte politique.

LES CASSEROLES AUSSI C'EST POUR CASSER!

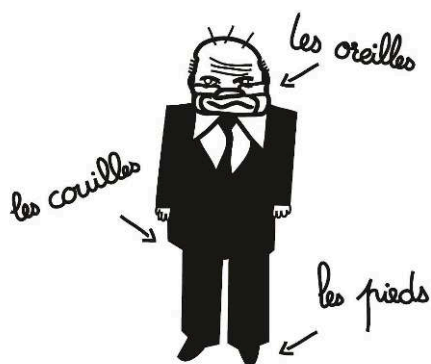


Fig. 5 : Clément de Gaulejac, *Les casseroles aussi, c'est pour casser !*, 26 mai 2012.

© Clément de Gaulejac.

Rhétorique (de la) contrainte

- 12 Les recettes de cuisine ne se caractérisent donc pas seulement par leur fonction (produire des actions en vue d'une transformation), leur registre thématique (l'alimentation) et leur lexique (des noms d'ingrédients et d'ustensiles ainsi que des termes de métier), mais aussi par leur rhétorique (un répertoire de figures, une structure et des enchaînements spécifiques, l'omniprésence de la description-liste et de la description-action, par exemple). La rigueur du code formel préétabli auquel se plient toutes les recettes a conduit les linguistes à qualifier de « contraint » ce genre de discours²². Dans cette même catégorie figure le menu, dont les usages satiriques sont, eux aussi, innombrables (fig. 6). Menu et recette se distinguent toutefois sur un point : alors que les formes du premier ont considérablement évolué au cours du temps²³, celles de la seconde sont restées suffisamment stables pour que nous soyons toujours capables de lire et de reproduire les recettes écrites il y a plusieurs centaines d'années. Les objets que désigne en français le terme « recette » ont en revanche évolué au fil du temps. La « recette » a d'abord désigné tout texte donnant des instructions²⁴, avant de s'identifier étroitement au domaine culinaire, puis de qualifier, dans un troisième temps seulement et au sens figuré cette fois, n'importe quel autre objet, tout en se chargeant de significations supplémentaires (ce « supplément » caractéristique du trope). C'est donc lorsque l'usage extensif du terme était en voie d'effacement, au cours du XVIII^e siècle, qu'il a refait surface au second degré et sur un mode parodique. Il a fallu pour cela que la forme de discours codé que constitue la recette de cuisine soit devenue familière au lecteur pour qu'il puisse l'identifier, ainsi que le soulignait Linda Hutcheon dans son ouvrage consacré à la théorie de la parodie²⁵. Cette familiarité est un signe, s'il en fallait, de la démocratisation de la culture gastronomique. Les formules et les modes de composition très codifiés qui caractérisent la recette sont ainsi moqués depuis plusieurs siècles. Selon le *Trésor de la langue française*, les premières occurrences textuelles de la métaphore de la « recette électorale », par exemple, dateraient des Lumières. C'est toutefois au cours du XIX^e siècle qu'elle se vulgarise dans la presse, en particulier satirique, comme chez Bertall, alors que se tenaient les premières élections de la Seconde République²⁶.



Fig. 6 : Willem, « Sur le menu [...] », dans *Le Pire est derrière nous*, Bègles, Les Requins Marteaux, 2013, chap. 5, n. p.

© Willem, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 13 Le XIX^e siècle n'est pas seulement la période pendant laquelle se multiplient les différentes figures de la recette dans la satire visuelle, mais aussi les textes de recettes parodiques. Dans cet extrait d'une livraison de sa « Physiologie de l'esprit » (un titre oxymorique mêlé d'une allusion à Jean Anthelme Brillat-Savarin) parue en 1861 dans *Le Figaro*, Louis Lemerrier de Neuville explique comment réaliser une peinture dans le style de celles de Jean-Louis Hamon (1821-1874), un artiste académique jugé froid et dénué de style :

Salade romaine à la Hamon

Sur une petite toile, étendez un ciel bleu sans nuages, coupez ce ciel de petites figures plates mais habilement dessinées : – qu'elles aient autant que possible une physionomie moderne. – Drapez-les dans des péplums toges, etc. ; bref, dans des vêtements romains. – Mêlez dans le tout une idée ingénieuse, plus ou moins rebattue, mais qui saute aux yeux du vulgaire. Peu de coloris, mais beaucoup de détails ; – c'est la fourniture qui donne du goût à cette salade.

De l'huile, du dessin et du faire et remuez le tout.

On peut remplacer les détails par du bleu de Prusse, mais alors il faut enlever l'idée ingénieuse. – Cette dernière recette est moins bonne.

- 14 Associée à la métaphore de la mauvaise peinture comme « cuisine »²⁷, la rhétorique de la recette vient souligner l'absence de génie du peintre. La passivité associée à son exécution appuie la dénonciation d'un art « fabriqué », en contradiction avec les valeurs d'originalité et d'authenticité attachées à la création. La peinture d'Hamon, explique Lemerrier, n'est finalement pas de l'art, mais un produit de consommation résultant d'un processus stéréotypé, simple à cuisiner et à peine avalé que déjà digéré. À la même époque mais dans un contexte entièrement différent, le texte d'Ernest d'Hervilly qui accompagnait dans *La Lune* le portrait-charge par Gill du célèbre auteur

culinaire Léon Brisse, plus connu comme le « Baron Brisse »²⁸ (1813-1876), faisait un tout autre usage des contraintes du genre (fig. 7) :

Recette pour accommoder un baron.

Depuis un an que j'ai l'honneur de rédiger, chaque semaine, le menu de la Lune, nombre de personnes me demandent ce que j'entends par un BARON BRISSE : L'entrée dans une salle à manger d'un baron copieux sortant de broche est un triomphe s'il a été engraisé à la Liberté, et s'il n'est âgé que de soixante-dix ans.

Par son excellence et son prix toujours élevé, le baron de la Liberté constitue un mets des plus sérieux, digne des plus respectueux regards de la sollicitude la mieux entendue.

Un bon principe, et c'est le mien, consiste à avoir chacun raison de son baron. S'il est trop gros, la tâche est rude, mais on y arrive sans trop d'efforts avec la recette suivante : Videz, flambez, troussiez, embrochez, couronnez de roses, et faites le bien rendre : poivrez et servez dans son jus avec adjonction d'une bonne réclame²⁹.



Fig. 7 : Gill [Louis Alexandre Gosset de Guines], « Le Baron Brisse », *La Lune*, 3/58, 14 avril 1867, p. 1.

© gallica.bnf.fr / BnF.

- 15 Ce texte satirique comporte, selon l'usage, des détails biographiques qui s'insèrent avec d'autant plus d'éloquence dans le cadre de la recette qu'ils concernent un auteur gastronomique. L'expression « baron rôti » fait bien sûr allusion au titre de fantaisie dont Brisse s'était affublé, mais aussi à la physionomie d'un gourmand réputé pour son embonpoint. Il joue en outre sur le vocabulaire de la boucherie, où un « baron » désigne une imposante pièce de viande réunissant les gigots, les filets et la selle d'un animal³⁰. La « salle à manger » renvoie quant à elle au titre du journal dédié à la culture de table qu'avait fondé en 1864 le Baron Brisse, avant d'être débauché par Émile de Girardin pour tenir la rubrique gastronomique de *La Liberté*, celle-là même dans laquelle il publiait les menus quotidiens auxquels il devait sa popularité³¹.

Dialectique de la dissimulation et de la révélation

- 16 Ce dernier exemple excepté, les satires précédemment analysées se caractérisent par une rhétorique du soupçon et de la dénonciation. La recette satirique ne dit pas seulement comment faire mais montre également comment les choses sont faites, ce qui la désigne non seulement comme image de la fabrication, mais aussi de sa révélation. C'est pourquoi elle contribue si efficacement à la mise à nu des travers du temps, traquant la réalité dissimulée derrière les convenances, les mensonges, l'hypocrisie. La pièce de la cuisine, ordinairement à l'écart et fermée aux étrangers, au sein de laquelle les malversations se déroulent à l'abri du regard, et le texte de la recette, qui en révèle la logique sous-jacente, sont des motifs propres à ce type de caricature, qui, en délimitant au sein de la représentation un espace secondaire, autorisent un regard distancié et critique sur le processus incriminé.
- 17 Il existe une thématique où la rencontre du champ alimentaire et de la rhétorique de la révélation s'avère particulièrement efficace : celle des contrefaçons. On la rencontre en abondance dans la satire visuelle du XIX^e siècle, période pendant laquelle les peurs alimentaires étaient encore très présentes. Alors que du fait de la censure, les caricaturistes politiques se reconvertissaient dans la satire de mœurs, les pratiques alimentaires faisaient l'objet de railleries faciles et récurrentes. Honoré Daumier, par exemple, a traité à de multiples reprises des dessous des commerces de bouche de la capitale, où l'anonymat et la faiblesse des liens sociaux faisaient le lit de la méfiance et du soupçon. Dans *Une station chez un pâtissier à la mode*³², sous-titré « confection de petites friandises si appétissantes », il oppose en deux registres superposés la boutique du pâtissier à son laboratoire. À la division entre les espaces de production et de consommation répond le contraste du noir de l'habit contemporain et du blanc des vêtements de travail, ainsi que la gourmandise des bouches qui dévorent les gâteaux et le manque d'hygiène des marmitons occupés à se décrotter le nez, à éternuer ou simplement à renifler. La satire s'identifie ici à la mise en lumière d'une réalité parallèle et souterraine, dissimulée certes aux regards des Parisiens, mais pas au crayon du caricaturiste. Quelques années plus tard, Daumier amplifie l'effet de la dissociation entre le produit et sa fabrication dans une lithographie de sa série des *Marchands de Paris* éditée par Martinet, que l'administration impériale préféra censurer au motif que « c'est un bien vilain tableau à mettre sous les yeux du public et fait pour dégoûter à toujours de la charcuterie³³ ». Les deux espaces que la planche précédente superposait sont cette fois représentés dans le prolongement l'un de l'autre : au premier plan, l'atelier d'un boucher-charcutier parisien où l'on dépèce et travaille les viandes canines ; à l'arrière-plan, la vitrine de la boutique où pendent les « saucissons de Lyon ». La perspective, qui est un mode traditionnel de figuration de l'espace aussi bien que du temps, est ici investie d'une fonction allégorique et satirique.
- 18 La disjonction entre les espaces de production et de consommation alimentaires est devenue un lieu commun alors que la popularisation de la culture du restaurant à l'époque contemporaine a banalisé l'opposition entre cuisine et salle. Cette disjonction structure une caricature de John Collins (fig. 8) parue à l'issue de la Seconde Guerre mondiale dans *The Gazette*, dans laquelle deux des principaux vainqueurs de 1945, la Grande-Bretagne et les États-Unis, sont représentés en cuisiniers tentant, à l'aide du « Livre de cuisine des Nations Unies », de composer avec le « ragoût de l'énergie atomique », la « révolte de Java », la « guerre civile chinoise » et les « troubles en

Palestine », tandis que, par la porte entrebâillée de la cuisine, on aperçoit le Monde inquiet de savoir s'il pourra « goûter la paix ».



Fig. 8 : John Collins, *Ils n'ont pas encore trouvé la bonne recette*, v. 1945, encre, crayon gras et mine de plomb sur papier, 35,6 × 29,3 cm, Montréal, musée McCord, inv. M965.199.4712.

© Musée McCord.

- 19 De façon comparable, c'est la popularisation précoce, en France, du vocabulaire culinaire³⁴ (découper, flamber...) qui autorisa son utilisation à double sens par la satire. On le voit à l'œuvre dans une planche de Willem de 2016 où le serveur, sous les traits de Vladimir Poutine, apporte au client Bachar al Assad un plat composé d'une ville en ruines et déclare : « Le Alep flambé est quelque peu cramé... » (fig. 9).



Fig. 9 : Willem, « Le Alep flambé est quelque peu cramé [...] », *Libération*, 17 février 2016.

© Willem / Libération, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Un art du déplaire

- 20 La parodie de Lemercier de Neuville montrait que, parmi les réalités cachées que les recettes satiriques ont pour fonction de révéler, figurent les procédés de la création³⁵. Comme le soulignait Christelle Reggiani dans la thèse qu'elle a consacrée à Georges Pérec et à l'Oulipo, « la force des écritures contraintes [est] de faire du procès même de l'écriture l'un des enjeux de la lecture³⁶ ». De la même façon, ce que les recettes satiriques dévoilent, au-delà de la « vérité » de leur objet, c'est le fonctionnement même de la satire. Elles mettent particulièrement en évidence le travail de transformation, de combinaison et de variation qui les caractérise, autant que la dimension rhétorique inhérente à toute pratique d'écriture dépendante.
- 21 Le XIX^e siècle a souvent développé la dimension réflexive de la recette satirique, aussi bien dans la presse et l'estampe que dans la littérature. Ainsi Auguste Bouquet métamorphose-t-il la rédaction de *La Caricature* en vaste cuisine collective, réunissant autour du « grand cuisinier en chef Philipon » une brigade de célèbres caricaturistes – entre autres Daumier, Grandville, Traviès et lui-même – occupés à « la préparation, friture et cuisson de la poire » Louis-Philippe³⁷. Dix ans plus tard, Lucien de Rubempré, le héros d'*Illusions perdues* (1843), se voit conseiller par le journaliste Étienne Lousteau de se venger de l'éditeur qui lui avait refusé un manuscrit par une critique négative de sa dernière publication : « Saupoudre-moi d'esprit ces raisonnements, relève-les par un petit filet de vinaigre, et Dauriat est frit dans la poêle aux articles³⁸. »
- 22 C'est la raison pour laquelle la recette satirique constitue une pédagogie *de et par* l'image. À de rares exceptions (la charge de Gaulejac, par exemple), c'est une pédagogie

du négatif, qui révèle comment les choses *ne devraient pas* être, ou tout au moins leur ridicule, en se fondant sur une décomposition analytique de leurs éléments et de leurs procédures. On la voit très clairement à l'œuvre dans une planche de Georges Delaw datant de la Troisième République³⁹. La visite du président du Conseil y est satirisée par le biais d'une liste, comme autant d'ingrédients d'une recette, des stéréotypes d'une petite ville de province française – sa rue Gambetta, son avenue de la gare, son jardin d'horticulture, son musée municipal, son marché couvert, son épicerie de Paris et son café-concert – et du rituel républicain – ses délégations, ses discours, son banquet et ses toasts. La rhétorique de la recette de cuisine, son vocabulaire spécialisé et sa syntaxe s'articulent à la forme séquentielle de la bande dessinée, qui offre un cadre propice à la combinaison d'énumération et de description qui caractérise ce genre⁴⁰.

- 23 Cette démarche analytique peut prendre des formes qui, pour être plus simples, n'en sont pas moins percutantes. Une carte postale éditée pendant la Première Guerre mondiale, intitulée *Cuisine de campagne. Ennemi sauté sauce barbare !...* (fig. 10), condense plusieurs traits de la rhétorique culinaire : dans un paysage que domine une mosquée, un zouave fait littéralement « sauter » sur un feu de camp et à l'aide d'un canon un cavalier allemand dont les moustaches évoquent l'empereur Guillaume II. L'image de propagande n'est pas dénuée d'ambivalence, dès lors que la « barbarie » du titre peut tout aussi bien évoquer celle d'une guerre particulièrement meurtrière que celle des ennemis accusés de ne respecter aucune des valeurs de la civilisation, ou encore celle du zouave. La représentation s'inscrit dans une tradition iconographique proprement réactionnaire, celle de l'orientalisme, qui juxtapose et associe dans un même exotisme le paysage de minarets et l'Autre indigène – alors que depuis la fin de la monarchie de Juillet, les soldats d'infanterie de l'armée d'Afrique n'étaient plus recrutés parmi les populations d'Algérie et que le spectaculaire et inconfortable uniforme d'origine n'était plus guère utilisé que pour la parade⁴¹. La mise en pièce de l'ennemi n'est pas qu'une métaphore de son anéantissement : elle est aussi une analyse des éléments constitutifs de la recette, ainsi qu'une allusion aux plans de découpe des viandes des manuels de cuisine ; l'explosion décompose ainsi le militaire allemand en jambes, bras, mains, épauvette, tête casquée, insigne impérial, autant d'ingrédients que le zouave-cuisinier assaisonne d'un coup de canon.

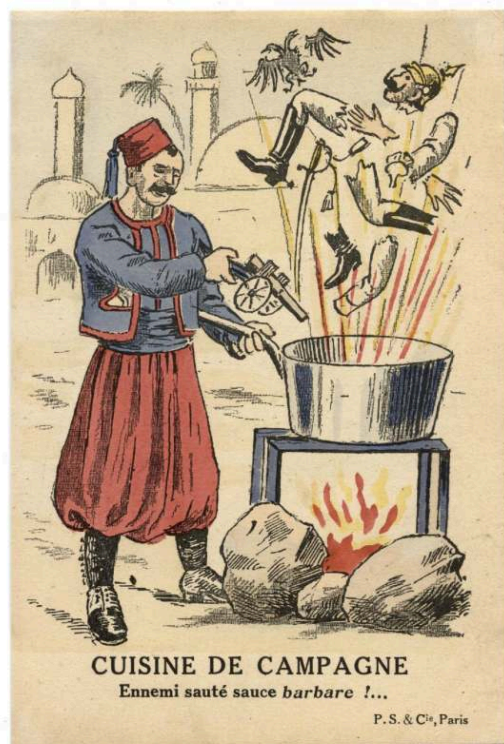


Fig. 10 : Anonyme, *Cuisine de campagne. Ennemi sauté sauce barbare !...*, v. 1914-1918, carte postale, Paris, P. S. & C^e.

© CC-BY.

- 24 La rhétorique, entendue comme art de persuader, est chargée depuis l'Antiquité de significations négatives : ses enjolivements visant à séduire pour convaincre ont été compris comme des artifices, qui menacent toujours de glisser vers la tromperie. Ces connotations sont aussi celles attachées à la recette : comme bien des caricatures précédentes l'ont montré, elle constitue une figure de l'anticréation venant brider l'imagination, l'invention et la spontanéité artistiques. La recette satirique, qui se joue de la rhétorique de la contrainte, des stéréotypes et du recyclage du « déjà-vu » pour révéler et dénoncer les réalités cachées derrière les apparences, constitue une forme quelque peu perverse de rhétorique puisqu'elle ne vise pas à convaincre en séduisant, mais au contraire en déplaisant.
- 25 Ce déplaisir s'appuie sur un affect moins volontiers convoqué que dans d'autres types de satire, le dégoût. Il est l'un des ressorts principaux des fiches-cuisine de *Hara-Kiri*⁴², le « journal bête, méchant et de mauvais goût⁴³ » fondé en 1960 par François Cavanna et Georges Bernier, lequel prendra quelques années plus tard le pseudonyme de Professeur Choron⁴⁴. Introduites sous leur forme définitive en novembre 1969, elles participaient d'une évolution sensible de la forme du journal : présence accrue de photographies, dont certaines en couleur, et multiplication des rubriques parodiques – jeux, romans-photo, fiches pratiques... – ainsi que des fausses publicités⁴⁵. Présentes dans chaque numéro la première année, puis alternativement avec les fiches-bricolage, les fiches-cuisine sont, après quelques tâtonnements, constituées de quatre photographies se détachant sur un fond noir, légendées du nom de la recette, servie dans un couvert dressé pour une personne. Les photographies sont signées Chenz, alias Jacques Chenard, un ingénieur travaillant à la Radio-télévision française, où il avait inventé un procédé d'incrustation d'images sur fond bleu pour Jean-Christophe Averty,

par l'intermédiaire duquel il fit vraisemblablement la connaissance de Choron⁴⁶. Auteur de textes de vulgarisation des techniques photographiques, il était également expert en photographie sous-marine et enseignant à l'École Louis-Lumière, spécialisée dans les métiers du cinéma, de la photographie et du son. Il rejoignit l'équipe dès 1963, contribuant par ses clichés d'une apparente neutralité à forger son esthétique si particulière⁴⁷. À l'instar des autres photographes ayant collaboré à *Hara-Kiri*, en particulier Michel Lépinay⁴⁸, Chenz, considéré comme un simple exécutant, est demeuré dans l'ombre de ses « auteurs » – Choron, Cavanna, Fred, Cabu, Gébé, Wolinski ou Willem⁴⁹. Les fiches-cuisine étaient en effet conçues pour l'essentiel par Choron ; Jean-Jacques Cartry réunissait les objets et les accessoires qu'il mettait en scène et que Chenz photographiait, avant que le jeune maquettiste Daniel Tallet ne mette l'ensemble en page⁵⁰. Contrastant avec les obscénités et l'humour potache du journal, le professionnalisme de ses ektachromes donnait aux planches une efficacité *punchy* qui touchait le lecteur à l'estomac⁵¹. Si, dès le premier numéro du journal, initialement sous-titré « Honni soit qui mal y pense », Cavanna déclarait : « Crachons dans le strip-tease à la camomille, tirons sur la nappe et envoyons promener le brouet fadasse⁵² », ses fiches-cuisine ont systématisé le dégoût en s'appuyant sur la rhétorique désormais bien connue de la recette. Photographiées en plan rapproché et reproduites plein cadre, ces tables dressées sont très marquées par le surréalisme. Les plats, conçus sur le principe de l'association libre, juxtaposent des ingrédients alimentaires à des matériaux et des objets non comestibles, selon la logique du défilé des signifiants propre aux jeux verbaux et visuels : « le canard et la grosse orange » réunit ainsi une viande en sauce et une tranche de potiron, « les escargots géants » sont composés de langues de mouton surmontées d'une coquille de bourgogne, « les cochons de lait en souricière » montrent des queues de rat dépassant d'un piège, etc. Si ces collages visuels sont pour l'essentiel soumis à l'ordre du discours, leur mise en image repose sur un savant équilibre entre la simplicité du dispositif visuel et les connotations chargées d'accessoires souvent vernaculaires (nappe en tissu basque, vaisselle imitation bois...). Au fil du temps, les prises de vue s'épurent : les mets sont saisis dans une perspective réduite mettant l'accent sur la matérialité de leurs volumes et de leurs surfaces, que rehaussent des ombres portées nettement dessinées. Cette esthétique de la dénotation, associée à la saturation des couleurs des ektas, parodie l'hyper-iconicité qui caractérise les illustrations culinaires en couleurs depuis le XIX^e siècle.

26 Oscillant entre rejet, fascination et rire, ces fiches-cuisine ne visent toutefois pas tant la rhétorique de la recette, dont elles ne retiennent que le résultat et non le processus, que son principal média, le magazine féminin, et son esthétique kitsch et aseptisée. À travers elles, c'est la reproduction sociale et culturelle de la domesticité bourgeoise qui était visée, celle-là même que pourfendait au quotidien le directeur de *Hara-Kiri*⁵³. Avec la sexualité, l'alimentation (et son miroir inversé, la scatologie) était l'une des thématiques privilégiées du mensuel, que le journaliste gaulliste Michel Droit avait identifié à des « vomissures⁵⁴ ». Ce qualificatif ne s'applique jamais mieux qu'aux fiches-cuisine, dont l'une des premières avait en vis-à-vis une page portant le slogan : « Voulez-vous maigrir sans vous priver ? C'est très facile : dégueulez⁵⁵ ! »

27 Si cette injonction était à l'évidence plus radicale que l'appel à la protection du patrimoine gastronomique de *L'Aile ou la Cuisse*, leur proximité est aujourd'hui manifeste. *Hara-Kiri* partageait avec le film de Claude Zidi un même arrière-plan social, économique et culturel, caractérisé par l'omniprésence, en France comme dans l'ensemble des pays développés, de l'industrie agroalimentaire. La restauration bas de

gamme commercialisée par Jacques Borel, clairement attaquée dans le film, était à la même époque la cible de plusieurs fausses publicités de *Hara-Kiri*. Plus largement, c'est toute la « commodification » de la vie française pendant les Trente Glorieuses qui se trouvait au centre de sa satire du quotidien et de son formatage par les médias contemporains. Ces deux traits – essor sans précédent du commerce agroalimentaire et de la standardisation injonctive dans les médias – relient le XIX^e siècle à la société de consommation qui s'est développée à l'issue de la Seconde Guerre mondiale. Ils assurent aussi la pérennité du genre de la recette satirique depuis trois siècles, moyennant quelques transformations dont j'ai retracé les développements, la rhétorique et les usages. Je n'ai pas abordé ici l'image en mouvement – cinéma, vidéo, images numériques –, qui ressort de techniques, d'opérations et de logiques médiatiques sensiblement différentes ; leurs contributions et leurs effets sur le microgenre de la recette satirique restent un vaste champ d'étude à explorer⁵⁶.

NOTES

1. L'indignation que l'image suscita en Italie conduisit la commune à déposer plainte pour diffamation contre le journal. Je remercie vivement Félix, ainsi que Marika Bret de *Charlie-Hebdo*, de m'avoir autorisée à reproduire cette caricature.
2. Jean-Michel Adam, « Types de textes ou genres de discours ? Comment classer les textes qui disent de et comment faire ? », *Langages*, 35/141 : *Les discours procéduraux*, 2001, p. 10-27, ici p. 12, [en ligne] DOI : 10.3406/lgge.2001.872.
3. Algirdas Julien Greimas, « La soupe au pistou ou la conservation d'un objet de valeur », dans *id.*, *Du Sens*, II, Paris, Seuil, 1983, p. 157-169, cité dans Adam 2001, cité n. 2, p. 11.
4. Willem (pseudonyme de Bernhard Willem Holtrop) bénéficiait dans ce quotidien d'une rubrique propre, « L'Œil de Willem » (« La semaine de Willem » le week-end), sous la forme d'une unique image commentant l'actualité. Le service de documentation de *Libération* n'a pas souhaité donner suite à notre demande d'accès à ses archives. Sur ce caricaturiste, lire Numa Sadoul, *Dessinateurs de presse. Entretiens avec Cabu, Charb, Kroll, Luz, Pétilon, Siné, Willem et Wolinski*, Grenoble, Glénat, 2014, p. 169-173. Je remercie Willem et son éditeur de m'avoir autorisée à reproduire cette caricature.
5. La récente recomposition du paysage politique français consécutive à la fondation du parti de La République en marche et à l'élection de son leader, Emmanuel Macron, à la présidence de la République, rendent ces éclaircissements quelque peu paradoxaux et, de ce fait, encore plus nécessaires.
6. Le *TLFi* se réfère au *Grand Dictionnaire du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, qui mentionne son usage par Voltaire dès 1778.
7. Voir par exemple : d'après Eugène Ronjat (1822-1912), « Démoulage de l'entremet de sucre », dans Jules Gouffé, *Le Livre de pâtisserie*, Paris, Librairie Hachette, 1873, fig. 117, p. 418, [en ligne via Gallica] URL : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510043d/f462.image.
8. Frédérique Desbuissons, « Yeux ouverts et bouche affamée. Le paradigme culinaire de l'art moderne, 1850-1880 », *Sociétés & Représentations*, 34 : *L'artification du culinaire*, 2012, p. 49-70 ; Julia Csergo, *La gastronomie est-elle une marchandise culturelle comme une autre ?*, Chartres, Menu Fretin, 2016.

9. George Cruikshank (1792-1878), *Mixing a Recipe for Corns*, Londres, George Humphrey, 4 décembre 1822, eau-forte coloriée, 20,6 × 25,5 cm, Londres, British Museum, inv. 1935,0522.7.99.b, [en ligne] URL : www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1594001001&objectId=3020302&partId=1. Cette célèbre charge avait été initialement publiée le 31 mars 1819 avant d'être réimprimée trois années plus tard sous la forme d'un placard : voir Albert Mayer Cohn, *George Cruikshank: A Catalogue Raisonné of the Work Executed during the Years 1806-1877* (1924), réimpr. Staten Island, Maurizio Martino, 1995, p. 329.
10. Adam 2001, cité n. 2, p. 12.
11. Sur la critique du rouge et de sa popularisation au XVIII^e siècle, voir Catherine Lanoé, *La Poudre et le Fard. Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p. 293-294. Sur la métaphore de la peinture comme fard, voir Jean Clay, « Onguent, fards, pollens », dans Catherine David, Frédérique Mirotnikoff et Isabelle Monod-Fontaine (dir.), *Bonjour, Monsieur Manet !*, cat. exp. (Paris, Centre Georges-Pompidou, 8 juin – 3 octobre 1983), Paris, Centre Georges-Pompidou, 1983, p. 6-24.
12. Tropicalboy, « Nicolas et Jean Sarkozy. L'Aile ou la Cuisse. Des recettes politiques transmises de père en fils », *Sarkozix*, 12 octobre 2009, [en ligne] URL : sarkozix.canalblog.com/archives/2009/10/12/15401560.html.
13. Sur le satiriste Tropicalboy, postant depuis 2005 des détournements d'affiches publicitaires sur internet, voir « Tropicalboy soumis à la question sur Sarkostique », *Sarkostique*, 13 mars 2011, [en ligne] URL : www.sarkostique.over-blog.com/article-tropical-boy-soumis-a-la-question-sur-sarkostique-69204449.html.
14. Béatrice Jérôme, « L'irrésistible ascension de Jean Sarkozy dans les Hauts-de-Seine », *Le Monde*, 9 octobre 2009, [en ligne] URL : www.lemonde.fr/politique/article/2009/10/09/l-irresistible-ascension-de-jean-sarkozy-dans-les-hauts-de-seine_1251497_823448.html.
15. Notamment dans ses représentations picturales, comme l'a montré Valérie Boudier : voir « Ruralité et débordements lubriques », dans *id.*, *La Cuisine du peintre. Scènes de genre et nourriture du Cinquecento*, Tours, Presses universitaires François Rabelais/Rennes, PUR, 2010, p. 269 sq.
16. Jean-Jacques Jelot-Blanc, avec Daniel de Funès, *Louis de Funès. L'oscar du cinéma*, Paris, Flammarion, 2011, p. 239.
17. Sur l'œuvre de Clément de Gaulejac, voir son site internet, *Calcul mental*, [en ligne] URL : www.calculmental.org, et son blog, *L'eau tiède*, [en ligne] URL : eau-tiede.blogspot.fr, ainsi que sa contribution à la présente publication.
18. Voir par exemple *Gros Manuel de la cuisinière bourgeoise [...]*, Paris, J. Monroval, 1875, p. 36.
19. Je dois cette identification à Dominic Hardy, que je remercie pour son aide.
20. Emmanuel Fureix, « Le charivari politique. Un rite de surveillance civique dans les années 1830 », dans Adeline Beaurepaire-Hernandez et Jérôme Guedj (dir.), *L'Entre-deux électoral. Une autre histoire de la représentation politique en France (XIX^e-XX^e siècle)*, Rennes, PUR, 2015, p. 53-70, notamment p. 57 sur l'usage des casseroles.
21. C'est ainsi que Champfleury se compare à « un chat qui se sauve, traînant à sa queue la casserole du réalisme que des polissons y ont attachée ». Lettre de Champfleury à Max Buchon, citée dans Jules Troubat, *Une Amitié à la d'Arthez. Champfleury, Courbet, Max Buchon*, Paris, L. Duc, 1900, p. 87-88. André Gill, lui, croque son ami Jules Vallès en chien traînant une casserole : Gill [Louis Alexandre Gosset de Guines], *La Lune*, 14 juillet 1867.
22. Adam 2001, cité n. 2. Pour son application à l'analyse d'œuvres littéraires, on se reportera à la thèse de doctorat de Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec, L'OuLiPo*, Paris, Eurédit, 2013.
23. Voir Caroline Poulain (dir.), *Potager tortue, buisson d'écrevisses et bombe glacée. Histoire(s) de menus*, Paris, Agnès Viénot, 2011.

24. En témoigne la *Recette véritable* de Bernard Palissy (v. 1564), « par laquelle tous les hommes de la France pourront apprendre à multiplier et augmenter leurs trésors ». Sur la *Recette véritable*, voir l'édition critique établie par Frank Lestringant et Christine Bartaud : *Recette véritable : 1563*, Paris, Macula, 1996. Sur la rhétorique de la recette au XVIII^e siècle, lire Marie Leca-Tsiomis, « La rhétorique de la recette. Remarques sur le *Dictionnaire Économique* de Chomel (1709) et l'*Encyclopédie* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 25, 1998, [en ligne] DOI : 10.4000/rde.1241.
25. Linda Hutcheon, *Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms* (1985), rééd. New Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2000, p. 18.
26. Bertall [Charles Albert d'Arnoux], « Les vacances de l'Assemblée nationale », *Le Journal pour rire*, 18 août 1849, [en ligne via Gallica] URL : gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53071248q/f168.item.
27. Sur cette thématique, particulièrement développée dans le discours sur l'art comme dans la satire visuelle, je me permets de renvoyer à mon article : « The Studio and the Kitchen: Culinary Ugliness as Pictorial Stigmatisation in Nineteenth-Century France », dans Andrei Pop et Mechtild Widrich (dir.), *Ugliness: The Non-Beautiful in Art and Theory*, Londres, I. B. Tauris, 2013, p. 104-121.
28. Sur cette importante figure de la gastronomie parisienne du XIX^e siècle, on consultera sa biographie par Jean-Léo, *Le Baron Brisse. Un gastronome du Second Empire*, Bruxelles, Le Grenier du Collectionneur, 1992.
29. Gill [Louis Alexandre Gosset de Guines], « Le Baron Brisse », *La Lune*, 3/58, 14 avril 1867, p. 1.
30. Le terme serait britannique et trouverait son origine dans un jeu de mots d'Henri VIII, auquel on avait servi un spectaculaire double *sirloin* grillé (un morceau comparable au faux-filet français), que le roi aurait surnommé « Sir Loin, Baron of Beef ». En France, où l'usage de cuisiner d'imposantes pièces de bœuf est moins répandu qu'en Grande-Bretagne, le terme s'applique aujourd'hui exclusivement à l'agneau et au mouton. Georges Chaudieu, *Le Petit Dictionnaire de boucherie et de boucherie-charcuterie*, Paris, Éditions J. Peyronnet, 1970, p. 34.
31. Réunis sous le titre de *Calendrier gastronomique*, les menus du Baron Brisse furent offerts en 1867 en étrennes aux abonnés de *La Liberté*. Ils reparurent l'année suivante, sous le titre *Les 366 menus du Baron Brisse*, et furent réédités à plusieurs reprises au cours du siècle.
32. Honoré Daumier, « Croquis parisien. Une station chez un pâtissier à la mode. Confection de petites friandises si appétissantes », *Le Charivari*, 15 mars 1853, [en ligne via *Daumier Register*] URL : www.daumier-register.org/detail_popup.php?img=DR2440_1&dr=2440&lingua=fr.
33. Daumier, *Manière dont on fait à Paris le saucisson de Lyon*, 1855, lithographie inédite, 2^e état sur 2, avec la lettre, [en ligne via *Daumier Register*] URL : www.daumier-register.org/detail_popup.php?img=DR2725_5&dr=2725&lingua=fr.
34. Une spécificité des livres de cuisine français dès le XIX^e siècle. Voir Amy B. Trubek, *Haute Cuisine: How the French Invented the Culinary Profession*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2000, p. 22.
35. Christophe Reig l'a remarqué à propos des romans de Jacques Roubaud. Christophe Reig, « Récits de recettes/recettes de récit. Antitexte et métatexte dans le cycle romanesque de Jacques Roubaud », *Formules*, 17 : *Constrained Worlds/Mondes contraints*, juin 2013, p. 141-153, [en ligne] URL : www.ieeff.org/f17reig.pdf.
36. *Ibid.* ; Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec, L'OuLiPo*, Paris, Eurédit, 2013.
37. Auguste Bouquet, « “À quelle sauce la voulez-vous ?” demanda “le grand cuisinier en chef Philipon”, dans la cuisine de *La Caricature*, au moment de la préparation, friture et cuisson de la poire », *La Caricature*, 162, 13 décembre 1833, pl. 339, [en ligne via Gallica] URL : gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53006373n.
38. Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, t. V : *Illusions perdues* (1843), Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1977, p. 444.

39. Georges Delaw, *La Cuisine bourgeoise*, planche initialement parue dans *Le Courrier français*, v. 1870-1913, Paris, Bibliothèque nationale de France, Collection Jaquet. Dessinateurs et humoristes, t. 2, [défets d'illustrations de périodiques], f° 27, [en ligne] URL : gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530713661/f34.item.
40. De cette convergence, le dessinateur Christophe Blain a tiré parti dans une bande dessinée dans laquelle il analyse et étudie avec un humour décalé le travail du chef de L'Arpège. Christophe Blain, *En cuisine avec Alain Passard*, Paris, Gallimard, 2011.
41. André Galot et Claude Robert, *Armée d'Afrique*, Paris, Société des collectionneurs de figurines historiques (« Les Uniformes de l'armée française »), 1967.
42. Professeur Choron [Georges Bernier] et Chenz [Jacques Chenard], « Fiche-cuisine Hara-Kiri », *Hara-Kiri*, 100, janvier 1970, p. 56, [en ligne] URL : fr.1001mags.com/parution/hara-kiri/numero-100-janvier-1970/page-56-57-texte-integral.
43. C'est moi qui souligne.
44. Sur l'histoire d'*Hara-Kiri*, on se reportera à l'ouvrage de Stéphane Mazurier issu de sa thèse de doctorat, « L'hebdo *Hara-Kiri/Charlie Hebdo*, 1969-1982. Un journal des années soixante-dix », publié sous le titre : *Bête, méchant et hebdomadaire. Une histoire de Charlie Hebdo (1969-1982)*, Paris, Buchet-Chastel (« Les Cahiers dessinés »), 2009. L'extension du sous-titre « et de mauvais goût » figure sur la couverture du numéro 110 « Spécial Scato » de 1970.
45. Une sélection de ces planches figure dans *Hara-Kiri. Les belles images, 1960-1985*, présentées par Cavanna, Delfeil de Ton et al., Paris, Hoëbeke, 2008, ainsi que dans Michèle Bernier et al., *Ça, c'est Choron !*, Grenoble, Glénat, 2015. Les éditions du Square, qui publiaient *Hara-Kiri* et que dirigeait Choron, ont repris en 1977 les fiches-bricolage en volume. Stéphane Mazurier note que cette nouvelle orientation, rendue possible par l'augmentation continue des ventes à partir du milieu des années 1960, fut amplifiée lorsque Gébé devint rédacteur en chef, en 1971. Mazurier 2009, cité n. 44, p. 74-75.
46. En 1963, Jean-Christophe Averty faisait participer le Professeur Choron à l'émission *Les Raisins verts* qu'il animait sur la première chaîne de télévision française, où Chenz était ingénieur image. Mazurier 2009, cité n. 44, p. 41. Voir l'émission du 9 novembre 1963. Paris, Institut national de l'audiovisuel : *Les Raisins verts*, 2, enregistrement de l'émission du 9 novembre 1963, cassette vidéo, 1975.
47. Olivier Delhoume, « Jacques Chenard alias Chenz », dans *id.*, *Mises au point. Paroles de photographes*, Paris, Éditions Alternatives, 2006, p. 39-45 ; Delfeil de Ton [Henri Roussel], « Les Lambau », dans Arnaud Baumann et Xavier Lambours, *Dans le ventre d'Hara-Kiri*, Paris, Éditions La Martinière, 2015, p. 12.
48. L'association Piacé le radieux vient de consacrer une exposition à ce photographe (*Hara-Kiri à la campagne !*, Piacé, 24 juin – 30 juillet 2017), auquel on doit la photographie en couleurs de la première recette de *Hara-Kiri*, en octobre 1964 : « Les bonnes recettes de Hara-Kiri. La Saucisse aux dragées ». Le collectionneur Christophe Postel en dresse la liste sur son site *Bête et méchant*, [en ligne] URL : cpratix.wixsite.com/beteme.
49. Dès 1983, le ton fut donné par Odile Vaudelle, alors compagne et collaboratrice de Bernier, qui parlait des « "fiches bricolages" qu'il assurait tout seul ». Odile Vaudelle et Christian Bobet, *Moi, Odile, la femme à Choron*, Paris, Mengès, 1983, p. 129. Chenz est brièvement mentionné dans l'histoire de *Charlie Hebdo* par Stéphane Mazurier, qui ne le compte pas parmi les membres de « l'équipe des pionniers ». Mazurier 2009, cité n. 44, p. 40-41.
50. Delhoume 2006, cité n. 47, p. 43 ; Delfeil de Ton 2015, cité n. 47, p. 13 et 21 ; Professeur Choron [Georges Bernier], *Vous me croirez si vous voulez*, éd. Jean-Marie Gourio, Paris, Flammarion, 1993, p. 160 ; Bernier et al. 2015, cité n. 45, p. 139.
51. Marc Bruckert, directeur de l'Étrange Festival, et Thomas Mailaender, artiste plasticien, ont consacré à Chenz une exposition dans le cadre des 47^e Rencontres de la photographie d'Arles, du 4 juillet au 25 septembre 2016. Voir Sam Stourdézé (dir.), *Arles 2016. Les Rencontres de la*

Photographie, cat. exp. (Arles, 4 juillet – 25 septembre 2016), Arles, Actes Sud/Les Rencontres d'Arles, 2016, p. 218-225.

52. Mazurier 2009, cité n. 44, p. 35.

53. Le Professeur Choron récusait non sans violence la fabrique du féminin, du couple et la vie bourgeoise, à *Hara-Kiri* comme dans sa vie privée. En témoignent ses mémoires, de même que celles de sa dernière compagne. Professeur Choron 1993, cité n. 50 ; Sylvia Lebègue, avec Jean-Pierre Le Roux, *Choron et moi*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2014.

54. Michel Droit dans *Le Monde* du 23 mai 1976, cité par Mazurier 2009, cité n. 44, p. 9.

55. *Hara-Kiri*, 98, novembre 1969, p. 17.

56. L'alimentation dans la satire vidéo aux États-Unis fait l'objet d'une contribution dans la présente publication (Fabio Parasecoli, « *Eat it, don't tweet it* », *supra*). L'un des exemples étudié, l'épisode 14 de la quatorzième saison de la série animée *South Park* intitulé *Crème fraîche*, traite de l'obsession de l'un des personnages pour les recettes de cuisine.

INDEX

Index chronologique : époque contemporaine, XIXe siècle, XXe siècle, XXIe siècle

Thèmes : caricature, satire, recette, cuisine, gastronomie, presse, journal, études visuelles

Mots-clés : caricature, satire, cuisine, recette, gastronomie, presse, journal, études visuelles

Index géographique : France

AUTEUR

FRÉDÉRIQUE DESBUISSONS

université de Reims Champagne-Ardenne ; HiCSA

Zone grise

Jake et Dinos Chapman et la question de l'efficacité politique de l'œuvre d'art grotesque

Emily Falvey

Je tiens à remercier Jean-Philippe Uzel, Dominic Hardy, Ersy Contogouris et Delphine Wanes pour l'aide qu'ils m'ont apportée pendant la rédaction de ce texte.

- 1 La critique artistique occidentale contemporaine a tendance à imputer une fonction satirique à l'œuvre d'art grotesque, estimant qu'elle critique l'ordre dominant par le biais d'un renversement extrême susceptible de provoquer un rire amer, inquiet ou même hystérique¹. L'œuvre grotesque est donc comprise dans le cadre d'un art dissident, qui franchit les limites (morales, rationnelles, du goût) et brouille les distinctions hiérarchiques classiques, fixes ou oppositionnelles, afin de faire ressortir ce que la culture officielle s'efforce d'obscurcir ou de refouler. Ainsi, lorsque l'artiste française Orlan mutile son propre visage dans un projet où elle essaie, au moyen des techniques de la chirurgie plastique, de se doter de traits pillés dans les « chefs-d'œuvre » de l'histoire de l'art², on dit qu'elle tourne en dérision les normes oppressives et misogynes de la beauté occidentale³. Quand Wim Delvoye met sur pied des fermes porcines en Chine⁴, où une équipe d'ouvriers élève des porcelets et les tatoue de dessins issus de la culture populaire avant de les vendre (morts ou vivants) aux collectionneurs d'art spéculateurs, on y voit une parodie du marché de l'art capitaliste minant malicieusement sa logique⁵. De même, Maurizio Cattelan installe au Guggenheim des toilettes fonctionnelles moulées en or, intitulées *America*⁶ : il critiquerait avec virulence la complaisance sociale, tout en ridiculisant les icônes culturelles⁷.
- 2 Dans la situation politique actuelle, et surtout aux États-Unis, cette corrélation entre la satire et le grotesque paraît aller de soi. La vague récente de caricatures du président Donald Trump semble confirmer ce lien, en associant l'idéologie politique du président aux caractéristiques excessives, grotesques, de son corps (sa corpulence, sa peau rendue orange par le maquillage, sa perruque...) et à ses prédilections sexuelles (son inclination autoproclamée à « attraper les femmes par la chatte⁸ », l'affaire de la supposée « *golden shower*⁹ » à Moscou, son « affection » pour Vladimir Poutine souvent

ournée en dérision...). Cette corrélation entre l'objectif satirique de telles images et leurs éléments grotesques politise ses derniers par défaut. Mais le grotesque comporte-t-il une position politique ou morale en soi ? Est-il synonyme de satire ? Cet essai traite brièvement des différences et des points communs entre le grotesque et la satire afin d'effleurer la question de l'efficacité politique de l'œuvre d'art grotesque dans son contexte actuel. Mon objectif est ici de montrer comment le grotesque diverge politiquement de la satire, sans nécessairement quitter sa sphère d'influence, et de remettre en question l'idée que l'œuvre d'art grotesque s'oppose toujours à l'ordre dominant.

- 3 Pour mieux comprendre la perception classique du pouvoir critique de l'œuvre d'art grotesque dans un contexte contemporain, j'examinerai ici la pratique des artistes britanniques Jake et Dinos Chapman (nés respectivement en 1966 et 1962). Étroitement associés au groupe Young British Artists, qui rencontra le succès pendant les années 1990, ces deux frères sont connus des milieux artistiques occidentaux pour leurs œuvres provocantes, qui exploitent une myriade de tabous sociaux (sexualité infantile, ingénierie génétique, perversion polymorphe, plaisir à voir la souffrance) et qui semblent vouées à la transgression comme fin en soi. À titre d'exemple, leur sculpture notoire, *Zygotic Acceleration, Biogenetic De-Sublimated Libidinal Model (enlarged × 1000)*¹⁰ de 1995, qui fit partie de l'exposition controversée *Sensations: Young British Artists from the Saatchi Collection* (1999-2000), consiste en vingt mannequins pubescents en fibre de verre, réunis en cercle et fusionnés en un seul organisme hybride. Hormis les perruques et les chaussures de sport de la marque Fila qu'ils portent, marquant une parenté esthétique avec le surréalisme, ces enfants terribles (c'est le cas de le dire) sont entièrement nus ; le spectateur constate ainsi qu'ils ne sont pas anatomiquement sexués. Bien qu'effectivement dépourvus de genre, certains d'entre eux présentent un phallus à la place du nez ou un anus à la place de la bouche. Cet amalgame contradictoire confronte une vision aseptisée de la sexualité, évoquant les dessins animés de Walt Disney ou les histoires pour enfants, à une vision excessive et stérile, héritée de la pornographie. Cette contradiction se poursuit dans la notion d'« accélération » telle que mise en scène dans l'œuvre : c'est celle de la prolifération des forces vitales, des cellules mutantes ou encore du désir obsessif, qui se retrouve paradoxalement figée dans la fibre de verre, un médium statique et inerte. Conçue expressément pour provoquer l'outrage moral, *Zygotic Acceleration* constitue, selon les artistes, « un objet confessionnal », une sorte d'indice de répression visant à révéler l'instabilité des structures morales prédominantes tout en permettant au public de se délecter d'éprouver du dégoût¹¹.
- 4 Il n'est pas étonnant qu'un important courant de pensée critique rejette cette pratique comme l'expression la plus pure de l'excessive futilité postmoderne, voire même du fascisme¹². Dans cette perspective, les aspects grotesques des œuvres des Chapman sont considérés comme les symptômes d'une dégénération sociale plus large¹³. L'historien de l'art Julian Stallabrass, par exemple, relie leurs œuvres à l'échec généralisé de la culture de contestation¹⁴, tandis que l'artiste Martin Maloney les renvoie à un sensationnalisme cupide et démodé qui plaît à un public peu instruit¹⁵. Selon l'avocat et universitaire Anthony Julius, il s'agit d'une fascination ignoble pour l'horreur et la souffrance banalisant les atrocités réelles, telles que l'Holocauste ou la maltraitance des enfants – une sorte de « *schlock-horror* » qui réjouit les imaginations fascinées par des images de carnage et de monstres nazis en glorifiant la représentation de corps mutilés et violés¹⁶. Dans la même optique, le philosophe français Paul Virilio relie le travail des Chapman à

« un *art terminal* » qui « n'a plus besoin pour s'accomplir que du face à face d'un corps torturé et d'une caméra automatique¹⁷ ». La condamnation la plus accablante se trouve dans un article de la journaliste Julie Burchill, qui relie le travail des frères Chapman à la pédophilie¹⁸. Dès la première ligne de cette mise en accusation acerbe, qui commente sarcastiquement la bonne fortune actuelle des agresseurs d'enfants, il est évident que les œuvres ciblées jouent pour l'autrice un rôle plutôt symptomatique, dans la mesure où elles impliquent un mal social étendu¹⁹.

- 5 Les critiques moins courageuses que celle de Burchill ont une tendance marquée à cacher leur indignation derrière de l'ennui. Il s'agit, dans ce contexte, de désamorcer l'effet-choc recherché par les artistes en associant leurs œuvres à des pratiques démodées et de mauvais goût. Vue sous cet angle, une œuvre comme *Zygotic Acceleration* n'est pas scandaleuse, mais tout simplement triviale. Maloney, par exemple, se plaint, dans un texte célèbre publié dans *Flash Art International*, que l'œuvre des Chapman l'embarrasse et l'ennuie profondément. Pourtant, ce sentiment désagréable ne lui est pas inspiré par le contenu grossier des œuvres, mais plutôt par la croyance qu'elles représentent un art de second rang qui prétend être imposant, important et durable²⁰. Julian Stallabrass émet un avis similaire lorsqu'il déclare que les artistes participent à une tendance antiscientifique répandue et démodée lorsqu'ils présentent sous forme divertissante et politiquement incorrecte une plate opposition entre le « bon » corps et le « mauvais » intellect²¹.
- 6 Ces énoncés méritent qu'on s'y attarde. D'abord, ce genre de critique semble souvent jaillir d'une déception profonde des auteurs, qui constatent le succès populaire rencontré par de telles œuvres. C'est l'état intellectuel du grand public, sa séduction facile par des gestes artistiques vides ou éculés qui sont visés. Ensuite, signalons que l'excès attribué à ces œuvres ne réside pas dans la nature de leur transgression – leur contenu suscitant l'horreur –, mais plutôt, au contraire, dans l'absence de réelle transgression, c'est-à-dire dans l'épuisement de l'art transgressif en tant que genre²². On pourrait également conclure que cet ennui sert un rôle stratégique, dans la mesure où il nie toute possibilité de plaisir pour ainsi se protéger de la complicité perverse requise par l'œuvre. Or, affirmer que ce n'est pas par leur contenu répugnant mais par leur insipidité que de telles œuvres transgressent est toujours l'expression d'un dégoût et, ainsi, d'une attitude morale face à l'outrage tout aussi satisfaite d'elle-même²³.
- 7 À ce courant de pensée s'oppose celui qui défend le travail des frères Chapman en tant que forme de critique sociale importante²⁴. Dans cette optique, *Zygotic Acceleration* fait partie d'une production plus large qui fonctionne comme une sorte de révélation des affreuses contradictions qui sous-tendent nos conditions d'existence. La nature ambivalente de ces œuvres offre donc une occasion de faire face aux vérités que nous préférons ne pas voir : l'irrationalité qui pourrait naître des idéaux humanistes, le plaisir que nous éprouvons à afficher notre indignation morale ou encore « l'hypocrisie qui sous-tend la mondialisation, le colonialisme et la marchandisation²⁵ ». Dans cette perspective, le travail des Chapman jouerait un rôle didactique en perçant les voiles de l'idéologie dominante, qui présente les atrocités historiques et actuelles (manipulation génétique, torture et génocide) comme des actes inhumains commis par des monstres. Pourtant, en faisant mine de nous immuniser contre la folie responsable des horreurs dépeintes, cet acte de révélation renforce paradoxalement cette même idéologie²⁶.
- 8 Ce genre de défense est celle que l'on rencontre le plus souvent dans la réception de la série des « *hellscapes* » des frères Chapman. Celle-ci consiste en une suite de dioramas

entièrement constitués d'innombrables petits soldats de plomb et figurines en autres matières détournés. Obsessionnellement détaillées, ces œuvres représentent des scènes apocalyptiques dans lesquelles Adolf Hitler et une vaste armée de soldats et de squelettes nazis s'entre-tuent et se tordent de douleur. Cadavres démembrés et monstres hybrides partagent l'espace avec des figures de la culture populaire capitaliste, surplombées notamment par Ronald McDonald. Ces œuvres sont une manifestation assez évidente du grotesque par l'amalgame de contraires, de rabaissement, de cynisme et d'immoralité campant les corps souffrants, entrouverts, transgressant leurs limites. Elles s'inscrivent ainsi dans l'histoire visuelle du grotesque en se référant librement aux œuvres des artistes du genre, tels que Bosch ou Breughel. Les *hellscapes* s'inspirent particulièrement d'une œuvre célèbre de l'artiste romantique Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) : la série de quatre-vingt-deux estampes réalisées entre 1810 et 1820, publiées en 1863 de façon posthume sous le titre *Los Desastres de la guerra*. Issues des expériences personnelles de l'artiste pendant la guerre d'indépendance espagnole, ces images dépeignent la famine, la torture, le viol, la mutilation et d'autres atrocités, ainsi que des allégories politiques. En général, elles sont comprises dans le cadre d'une critique humaniste qui vise, par le choc, à forcer le spectateur à adopter une position morale contre la guerre. Pourtant, comme l'a noté l'historien de l'art Philip Shaw, les représentations excessivement détaillées de la violence cruelle et meurtrière constituant *Los Desastres* provoquent une sorte de fascination basse qui contrevient aux aspirations transcendantes de l'humanisme²⁷.

- 9 Selon le commissaire d'exposition Christopher Turner, Goya joue un rôle essentiel dans l'œuvre de Jake et Dinos Chapman, quitte à en être l'élément central²⁸. Cette importance est assez évidente dans les *hellscapes*, dont l'idée centrale remonte à l'œuvre *Disasters of War* (1993)²⁹, une récréation de *Los Desastres* composé entièrement à partir de petits soldats fondus, démembrés et réorganisés en tableaux miniatures. Plutôt que de se concentrer sur le message dénonçant la guerre de l'œuvre originale, les frères Chapman y décortiquent son noyau abject, cette oscillation entre attirance et répulsion qui se joue au cœur de toute représentation de la souffrance et de la torture. Cette œuvre, généralement considérée comme l'une de leurs meilleures, nous mène directement à *Hell* (1999-2000)³⁰, leur premier diorama, qui fit partie de l'exposition *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art*, organisée par la Royal Academy of Arts de Londres en 2000. Les artistes mirent deux ans à compléter cette œuvre ambitieuse, qui consistait en des milliers³¹ de petits soldats peints à la main agencés dans une scène apocalyptique où des nazis commettent leur propre génocide, se pressant terriblement autour d'un volcan en éruption, qui recrache encore plus de nazis. Cette scène lugubre se déployait à travers sept dioramas rectangulaires disposés dans la salle en forme de swastika.
- 10 En 2004, dans un rebondissement inattendu, *Hell* périt avec une bonne partie de la collection Saatchi dans l'incendie de l'entrepôt de Momart, dans l'est de Londres³². Cet événement triste, que les artistes dédramatisèrent en observant qu'il serait très drôle qu'un « acte de Dieu » ait détruit *Hell*³³, rappelle un rite carnavalesque du Moyen Âge tel que l'a décrit Mikhaïl Bakhtine : « une construction grotesque dénommée "enfer" fut brûlée avec faste et pompe à l'apogée de la fête³⁴ ». En effet, les frères acceptèrent cette catastrophe inattendue comme partie intégrante de l'œuvre : « C'était fantastique, remarqua Jake Chapman. Comme une œuvre d'art toujours en cours de création, même lorsqu'elle a brûlé³⁵. » Après l'incendie de *Hell*, les frères déclarèrent que l'œuvre était un prototype, puis s'efforcèrent de la récréer sous le titre *Fucking Hell* (2008)³⁶. Ce projet

donna lieu à son tour à toute une série de *hellscapes*, grands et petits, dont le plus récent date de 2015. Ils firent partie intégrante de l'exposition *Jake & Dinos Chapman: In the Realm of the Senseless* (2017), organisée par Nick Hackworth et présentée à l'espace d'art contemporain Arter, à Istanbul, en Turquie.

- 11 Dans la grande majorité des cas, la réception des *hellscapes* leur attribue la qualité de relever d'un art critique. Trois catégories se dégagent de l'étude de cette réception. La première est celle de la critique sociale : les extravagances des *hellscapes* sont comprises comme les composantes d'une subversion des codes moraux dominants destinée à révéler l'hypocrisie des tabous humanistes. En brisant ces tabous – en tournant par exemple en dérision le génocide –, ces œuvres sont censées démasquer l'idéologie bourgeoise, qui dissimule l'avidité, la violence et l'oppression révoltante du capitalisme derrière des platitudes sur la liberté, l'égalité et la paix. Le beau est donc compris comme complice d'une moralité à double face qui prône l'équilibre et la liberté tout en reposant sur l'inégalité et l'exploitation. Les *hellscapes*, en revanche, représentent la réalité cachée, non officielle. Ils nous dérangent, et c'est en cela qu'ils nous font voir nos leurres. Dans ce contexte, un acte de profanation devient une manière de dire la vérité³⁷.

- 12 Le deuxième type de critique à laquelle sont associés les *hellscapes* est la critique institutionnelle. L'excès dont font preuve les œuvres – leur désordre, leur laideur et leur violence – mine les hiérarchies artistiques et contrevient aux normes disciplinaires des arts visuels. En contaminant les codes des beaux-arts avec la culture de masse, les pratiques amateurs, les matières banales et l'esthétique des films d'horreur, les artistes remettent en question les institutions de l'art en tant qu'arbitres neutres du beau et de l'excellence artistique. Ils brisent également la distinction entre l'art et la culture de masse et polluent l'espace muséal avec une imagerie issue de la rue. Qui plus est, toute référence aux chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art occidental (par exemple, au *Triomphe de la Mort* (1562) de Pieter Brueghel l'Ancien) laisse entendre que la culture populaire a toujours eu sa place dans les beaux-arts. Ce genre de transgression contre l'institution de l'art, qu'elle soit réelle ou présumée, est censé révéler les inégalités inhérentes à celle-ci, tout en libérant les éléments refoulés dans son discours. L'effet de cette libération est jugé positif, thérapeutique même, car elle renouvelle cette institution en lui permettant de mieux intégrer les aspects divers de la société. Cette intégration a pour corollaire un bénéfice social, dans la mesure où elle légitime ceux et celles qui auraient autrefois été exclus de la culture officielle. L'institution de l'art est donc ainsi démocratisée.

- 13 La troisième forme de critique reconnue dans les *hellscapes* est la critique historique. Dans cette optique, les frères Chapman porteraient un jugement sur le xx^e siècle en soulignant ses pires aspects. On entend alors que leurs œuvres sont des allégories satiriques d'une période historique violente, dont elles dénoncent implicitement les atrocités. Il s'agit, donc, d'une forme d'art dénonçant la guerre, pas si éloignée de la démarche de Goya, qui ravive dans le détail les horreurs de la Seconde Guerre mondiale et de l'Holocauste afin de nous tirer de nos rêveries humanistes, de nous impliquer dans un cycle de violence permanent et de nous mettre en garde contre la répétition de l'histoire. C'est bien cette lecture qui anime le cadre conceptuel de l'exposition *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art*, au sein de laquelle la première version de *Hell* jouait un rôle important³⁸.

- 14 Ces trois acceptions du rôle critique des *hellscapes* se rapportent à une idée reçue couramment acceptée. Dans le domaine des arts visuels contemporains, on estime que l'œuvre d'art grotesque sert à l'artiste à s'opposer aux catégories et aux idéaux racistes, sexistes, colonialistes – en un mot, hégémoniques –, à les renverser ou à les faire éclater. La plupart des textes contemporains qui traitent du grotesque insistent sur son pouvoir critique afin de le présenter comme socialement positif, ouvert, progressiste, libérateur et éclairant³⁹. Par la démesure, donc, l'œuvre d'art grotesque est censée percer les voiles de la « fausse conscience » en créant une incertitude dont l'excès menace tout sens de réalité stable, que ce soit par la déformation, la révélation ou la métamorphose. Cette déstabilisation extrême nous permettrait de mieux voir les failles dans la cohérence du système social, ainsi que de percevoir les subjectivités particulières et diverses qui s'y trouvent. Cette reconnaissance est possible, selon l'argument convenu, parce que le grotesque est une catégorie esthétique hétérogène, paradoxale, métamorphique, multiple, fluide et absolument opposée à la notion de totalité. Étant lui-même sans définition nette, le grotesque mine toute limite rencontrée, « dissolvant les réalités familières dans des paradoxes déconcertants⁴⁰ ».
- 15 Dans ce contexte, le grotesque figure comme une arme importante parmi l'arsenal de l'artiste qui vise à critiquer la société sur certains aspects ou dans son intégralité. Selon le point de vue dominant, l'œuvre d'art grotesque perturbe, voire choque, car, en mélangeant des objets, des signes et des concepts antithétiques, elle brouille les catégories et les hiérarchies culturelles et morales prédominantes. Elle critique le *statu quo*, soutient les marginaux et lève le voile idéologique qui recouvre la vie quotidienne dans le but d'en révéler la réalité cruelle. L'historienne de l'art Frances S. Connelly résume bien la situation : « De tout temps [...] le grotesque incarne le danger de l'art, la menace que les images blessent mortellement ce qui est connu, établi et généralement accepté⁴¹. »
- 16 Vue sous cet angle, l'œuvre d'art grotesque devient synonyme de contestation radicale, qu'elle soit esthétique, institutionnelle ou sociale. Tout comme l'œuvre d'art satirique, elle est une représentation dérangeante, au fond moralisatrice, qui nous montre les horreurs cachées du quotidien. En raison de son usage de la dérision, l'œuvre grotesque fait souvent référence aux « bas registres » de la matière, dont la corporalité (mais surtout les orifices et leurs sécrétions), la terre, la sexualité, le rire, la place du marché, le carnaval, la culture populaire (mais aussi de masse) et l'alternance éternelle de la vie et de la mort. Cette corrélation supposée avec le monde matériel lui confère une dimension politique, amplement explicitée par Mikhaïl Bakhtine dans son livre sur Rabelais⁴², par laquelle elle obtient souvent le statut de stratégie de résistance. Par exemple, d'après le politologue marxiste David McNally, les cultures oppositionnelles subvertissent le « sérieux lugubre et anticorporel des modes de vie sanctionnés⁴³ » en déployant un réalisme grotesque dont l'objectif est de tourner en dérision les autorités en inversant leurs valeurs ainsi que l'ordre symbolique dominant.
- 17 Dans cette compréhension du grotesque, tout comme dans la réception des *hellscapes*, la question du rire joue un rôle central puisque ces œuvres constitueraient un exercice cynique ou d'humour noir, destiné à provoquer un rire inquiet, hystérique ou même convulsif – un rire indiquant la présence de ce que les frères Chapman appellent « la panique morale⁴⁴ ». Dans la mesure où cet humour conteste l'ordre dominant, il devrait également comporter un élément satirique. Pourtant, un examen plus détaillé de l'œuvre des Chapman révèle qu'il est imprégné d'ambivalence et n'exprime pas de

point de vue fondé sur une position morale nette, ce qui l'éloigne de la satire, qui doit avoir une cible. Ainsi, cette atmosphère équivoque est plutôt à rapprocher du grotesque, qui s'alimente des zones grises de l'amoralité. Il est rare qu'une critique, qu'elle soit favorable ou non, ignore cet aspect de la pratique des frères Chapman, souvent réduite à une simple tension entre attirance et répulsion. L'effet de cette ambivalence – l'incertitude ou les émotions conflictuelles qu'elle provoque chez le spectateur – est donc souvent lié à un état d'infraction, tel que le plaisir coupable, l'immoralité ou les comportements marginaux⁴⁵.

- 18 Si les critiques réprobatrices considèrent cette ambivalence comme un aveu de culpabilité, celles qui lui sont favorables préfèrent lui donner une teinte morale en l'orientant vers des fins louables et, encore une fois, plutôt satiriques. Grâce à cette manœuvre, la critique de la moralité effectuée par les Chapman devient, ironiquement, la moralité de leurs œuvres. Pour Schütze, par exemple, l'humour noir des *hellscape*s sert à dénoncer « la cruauté humaine et la guerre, tout en interrogeant constamment les limites de l'art et la dimension morale qui s'y rattache⁴⁶ ». Pour Fogel, par contre, ces œuvres provoquent un rire hystérique et se moquent du regard cynique⁴⁷. Philip Shaw, quant à lui, voit dans la perte de repères comique des *hellscape*s une profondeur inattendue qui contrevient à l'ambiguïté morale recherchée par les artistes⁴⁸.
- 19 La satire et le grotesque sont des catégories esthétiques assez perméables l'une à l'autre et difficiles à définir. Selon le critique littéraire américain Geoffrey Galt Harpham, par exemple, le champ d'études sur le grotesque se distingue par le fait que les spécialistes sont continuellement en désaccord sur la nature de leur objet d'étude, sans être vraiment en conflit⁴⁹. En effet, la plupart des spécialistes de ce domaine reconnaissent que le grotesque échappe à toute définition rigide. « Le grotesque est une idée glissante », observe l'historienne de l'art Kirsten Hoving. « Comme les moisissures visqueuses, il est difficile à saisir, glissant d'abord dans un sens, puis dans l'autre, pour enfin échapper aux mains qui l'attrapent et éclabousser le sol⁵⁰. » De la même façon, les spécialistes de la satire n'arrivent pas à élaborer une définition compréhensive du genre, bien qu'ils soient plus ou moins d'accord sur ses traits caractéristiques principaux. Le théoricien de la littérature Ruben Quintero résume bien la situation lorsqu'il observe que l'on est mieux en mesure de circonscrire la satire que de la définir, bien que l'on continue d'essayer⁵¹. Il existe, pourtant, une différence importante entre les problèmes de définitions associées à chaque concept : même si l'on admet que la satire échappe à toute détermination rigide, il est universellement admis qu'elle accuse ou ridiculise quelqu'un ou quelque chose pour des raisons surtout morales ou politiques. Selon Melinda Alliker Rabb, par exemple, les différentes définitions de la satire s'entendent sur deux choses : elle doit avoir une cible et elle ridiculise afin de corriger⁵². Le grotesque, à l'inverse, n'a pas de tel principe central, de sorte que certains spécialistes voient cette absence comme sa véritable essence. D'après Justin D. Edwards et Rune Graulund, par exemple, la seule chose qui définit le grotesque est sa fluidité constante⁵³.
- 20 Dans la mesure où l'œuvre d'art grotesque représente un aspect du monde que l'artiste souhaite critiquer, elle pourrait se rapprocher de la satire. Pourtant, il existe des différences importantes entre les deux catégories, de sorte qu'on peut les considérer, dans une certaine perspective, comme complètement opposées. La satire se fonde, par exemple, sur une distinction claire entre le bien et le mal, le beau et le laid. Ce sont souvent des personnages et des phénomènes culturels brouillant cette distinction qui

sont l'objet de ses attaques, presque toujours lancées dans l'intérêt du public. « [Les] satiristes ne languissent pas de désespoir, mais au contraire, se sentent incités à exprimer leur désaccord », nous explique Ruben Quintero. « Ils n'écrivent pas seulement en raison d'une indignation personnelle, mais en raison d'un sens de la vocation morale et d'un souci de l'intérêt commun⁵⁴. » Le grotesque, par contre, naît de la confusion des contraires et de la dégradation des catégories morales. Il s'épanouit dans le relativisme et l'ambiguïté, et il ébranle tout code de conduite rigoureux. Philip Thomson observe : « Contrairement au satiriste, l'auteur grotesque n'analyse ni ne renseigne en termes de bien ou de mal, ni de vrai ou de faux, et il n'essaye pas non plus de distinguer ces termes. Au contraire, il se soucie de démontrer leur indissociabilité⁵⁵. »

- 21 Cette distinction se maintient lorsque l'on considère la relation entre la satire et l'histoire. Les spécialistes de ce domaine font souvent remarquer que l'image satirique a tendance à perdre son pouvoir mordant avec le passage du temps, jusqu'à devenir parfois complètement obscure. Pour comprendre les caricatures politiques de Jacques-Louis David, par exemple, il faut connaître, entre autres, l'histoire de la Révolution française, les personnages importants de l'époque, les symboles des classes sociales françaises du XVIII^e siècle, le discours scatologique de la période et la nature du conflit entre le néoclassicisme et l'art moderne⁵⁶. Ceci s'explique par le fait que la satire s'enracine dans les faits divers et historiques d'une période précise, sur lesquels elle porte un jugement moral. Curieusement, la satire peut sortir de cette prison temporelle en touchant au grotesque – en représentant, par exemple, une reine sous la forme d'un diable pétant sur une foule d'agents publics ou un homme riche en ogre dévorant des bébés. On conçoit ainsi comment une lecture satirique des *hellscapes* pourrait se perdre dans l'atmosphère grotesque qui y prédomine. Catherine Millet le note dans son article « Jake et Dinos Chapman : Fucking Hell » : « Si beaucoup d'éléments du décor laissent penser qu'on se trouve en présence de reconstitutions de camps mis en place par les Nazis pour exterminer les juifs, aucune figurine ne représente une victime historique. Ce ne sont que bourreaux qui massacrent d'autres bourreaux⁵⁷. » Si la satire est un art discursif et volubile qui s'ancre dans un temps historique particulier, le grotesque, lui, brise les règles du langage et de la conduite sociale afin d'exprimer l'inexprimable, et ce, d'une manière supposément universelle⁵⁸.
- 22 Bien que ces différences ne soient pas, en général, assez remarquées dans le discours sur la satire, une multitude de critiques et de théoriciens font une distinction absolue entre les deux catégories. Selon Baudelaire, par exemple, le grotesque appartient à une forme particulière du comique, paradoxalement pleine de sérieux, qui se détache de ce que le poète nomme le « comique significatif », qui comprend la satire et la caricature, pour s'élever à un niveau supérieur, celui du « comique absolu⁵⁹ ». Si le comique significatif est « une imitation » qui s'inscrit dans le cadre du sens commun en exprimant la supériorité de « l'homme sur l'homme⁶⁰ », le grotesque est, au contraire, « une création » qui exprime la supériorité de « l'homme sur la nature⁶¹ ». Cette notion rappelle passablement l'idée de « sublime inversé » avancée par Jean Paul, qui distingue entre le comique et l'humour d'une manière similaire⁶². Selon Baudelaire, le rire suscité par le grotesque est « le rire de l'homme, mais rire vrai, rire violent⁶³ ». Il s'agit d'un rire subit, qui se produit « à l'aspect d'objets qui ne sont pas un signe de faiblesse ou de malheur chez ses semblables⁶⁴ », mais qui contreviennent à la raison et à l'ordre des choses. Dans une perspective baudelairienne, donc, la satire constitue un art intéressé, inspiré par la vie quotidienne et qui n'arrive jamais à un niveau de conscience plus

élevé. Le grotesque, par contre, appartient à un monde différent – à un monde autonome et autoréférentiel. En distinguant entre le rire satirique et le rire grotesque, Baudelaire observe : « Il y a entre ces deux rires [...] la même différence qu'entre l'école littéraire intéressée et l'école de l'art pour l'art⁶⁵. » De cette manière, Baudelaire dissocie le grotesque du régime représentatif de l'art, qui repose sur l'idéal de la mimesis, pour l'associer à un régime esthétique, plutôt aux prises avec les frontières entre l'art et la vie quotidienne⁶⁶.

- 23 Mikhaïl Bakhtine fait une distinction, lui aussi, entre la satire et le grotesque, mais d'une façon complètement opposée à celle de Baudelaire. En effet, selon le philosophe russe, le grotesque jaillit des bas registres liés au monde matériel et aux milieux populaires pour exprimer « la plénitude contradictoire et à double face de la vie qui comprend la négation et la destruction⁶⁷ ». Au lieu de trouver l'autonomie en flottant au-dessus de la vie quotidienne, le grotesque plonge dans la boue de cette dernière, où il alimente « la vie seconde », c'est-à-dire non officielle, du peuple⁶⁸. Il s'agit donc d'un principe quasiment révolutionnaire, qui ne différencie pas le « haut » et le « bas ». La satire, en revanche, est plutôt perçue par Bakhtine comme négative et empêtrée dans les détails. Selon lui, « l'auteur satirique qui ne connaît que le rire négatif se place à l'extérieur de l'objet de sa raillerie. Il s'oppose à celui-ci ; ce qui a pour effet de détruire l'intégrité de l'aspect comique du monde, alors le risible (négatif) devient un phénomène particulier⁶⁹ ». À ce rire partiel, conditionné par des structures sociales et travaillant pour elles – le rire de Bergson et de Freud –, Bakhtine oppose le rire grotesque, un rire populaire ambivalent, qui « exprime l'opinion du monde entier en pleine évolution dans lequel est compris le rieur⁷⁰ ».
- 24 Ainsi, le grotesque vient dans ces deux contextes exprimer deux formes différentes de l'autonomie critique : celle de l'art face à la vie quotidienne et celle du peuple face aux structures de pouvoir officielles. Il s'inscrit ainsi dans le cadre d'un conflit, toujours irrésolu, sur l'efficacité politique de l'art. D'une part, le grotesque offre une distance autocritique par laquelle on peut comprendre les conditions d'existence de l'institution de l'art ; de l'autre, il réunit l'art et la vie quotidienne pour créer une nouvelle formation sociale égalitaire. À bien des égards, la question fondamentale de l'œuvre d'art grotesque est donc celle de la frontière entre l'art et le non-art. L'idée qu'elle critique ou même qu'elle conteste l'ordre social dominant comporte donc une incohérence idéologique importante. D'un côté, l'œuvre grotesque annonce une liberté créatrice mêlée à une prise de conscience critique ; de l'autre, elle implique un délire englobant qui contrevient aux structures de pouvoir fondées sur la hiérarchie et le bon ordre des choses. Dans le premier cas, il s'agit du génie artistique individualiste bourgeois ; dans le second, du mouvement populaire collectiviste. Cette ambivalence nous conduit à sérieusement questionner l'efficacité politique de l'œuvre d'art grotesque et surtout la croyance qu'elle sert toujours aux mieux les intérêts des marginaux. Accorder à l'œuvre grotesque une fonction politique uniquement révolutionnaire revient à ignorer les maintes façons dont elle peut servir à renforcer, voire à inoculer, les institutions sociales dominantes contre la révolution, comme ce fut le cas avec le projet de l'avant-garde. Au lieu de regarder les œuvres d'art grotesque, telles que celles produites par les frères Chapman, comme des revendications permanentes contre l'ordre social dominant, c'est-à-dire le capitalisme, on devrait peut-être commencer à les voir comme le corollaire d'une formation sociale fondée sur l'aliénation et le faux-semblant.

NOTES

1. Pour une belle introduction au concept du grotesque et à sa nature conflictuelle, voir, entre autres, Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, 2^e éd., Aurora, The Davies Group Publishers, 2006 ; Dominique Iehl, *Le Grotesque*, Paris, PUF (« Que sais-je ? »), 1997 ; Alton Kim Robertson, *The Grotesque Interface: Deformity, Debasement, Dissolution*, Francfort-sur-le-Main, Vervuert/Madrid, Iberoamericana, 1996 ; Frances S. Connelly (dir.), *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 ; *id.*, *The Grotesque in Western Art and Culture: The Image at Play*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012 ; Justin D. Edwards et Rune Graulund, *Grotesque*, New York, Routledge, 2013 ; José Lebrero Stals, « A Mysterious and Amusing Path in the History of Art », dans Valeriano Bozal, Martin Clayton *et al.*, *The Grotesque Factor*, cat. exp. (Málaga, Museo Picasso Málaga, 22 octobre 2012 – 10 février 2013), Málaga, Museo Picasso Málaga, 2012, p. 16.
2. Orlan, *7^e opération-chirurgicale-performance*, New York, 22 novembre 1993. Voir le site web de l'artiste, [en ligne] URL : www.orlan.eu/portfolio/7e-operation-chirurgical-performance-dite-omnipresence.
3. Jorge Daniel Veneciano et Rhonda K. Garelick (dir.), *Fabulous Harlequin: Orlan and the Patchwork Self*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2010.
4. Wim Delvoye, *Art Farm*, 2003-2010, cochons vivants tatoués. Voir le site web de l'artiste, [en ligne] URL : www.wimdelvoye.be/work/tattoo-works/art-farm-1.
5. Ben Lewis, « Wim Delvoye: Art Deluxe », *Bing*, 4, janvier-avril 2007, p. 30-33.
6. Maurizio Cattelan, *America*, 2016, toilettes fonctionnelles moulées en or installées au musée Solomon R. Guggenheim, New York, du 15 septembre 2016 au 15 septembre 2017.
7. « Maurizio Cattelan: "America" », *Guggenheim*, 2016, [en ligne] URL : www.guggenheim.org/exhibition/maurizio-cattelan-america.
8. Frédéric Joingot, « "Pussy" entre en politique », *Le Monde*, 12 janvier 2019, [en ligne] URL : www.lemonde.fr/idees/article/2019/01/12/pussy-entre-en-politique_5408212_3232.html.
9. Luke Harding, « How Trump walked into Putin's web », *The Guardian*, 15 novembre 2017, [en ligne] URL : www.theguardian.com/news/2017/nov/15/how-trump-walked-into-putins-web-luke.
10. Jake et Dinos Chapman, *Zygotic Acceleration, Biogenetic De-Sublimated Libidinal Model (enlarged x 1000)*, 1995, mannequins, perruques, chaussures et matériaux divers, [fig. en ligne] URL : jakeanddinoschapman.com/works/zygotic-acceleration-biogenetic-de-sublimated-libidinal-model-enlarged-x-1000.
11. Jake et Dinos Chapman, *Audio Arts*, 15/3, 1996, [en ligne] URL : www.tate.org.uk/audio-arts/volume-15/number-3,25:27 : « *confessionary object* ». Traduction de l'autrice.
12. Julie Burchill, « Death of Innocence: What Has Happened to Our Sense of Moral Outrage? », *The Guardian*, 12 novembre 1997, p. 2.
13. Le précédent historique de cette attitude se trouve dans les écrits de Vitruve, mais il est avant tout une position de contestation. Dans un passage célèbre de son traité sur l'architecture, Vitruve déplore vivement un style ornemental de peinture dont la description rappelle le style des fresques découvertes dans les ruines de la Maison dorée de Néron, à la fin du xv^e siècle, d'où est né le terme « grotesque ». Vitruve renvoie la licence artistique de ces fresques au mauvais jugement et aux « goûts dépravés » (« *moribus inprobantur* »). Vitruve, *Les Dix Livres d'architecture*, VII, trad. Claude Perrault, Paris, Errances, 2005, p. 100. Voir aussi Frances K. Barasch, *The Grotesque: A Study in Meanings*, La Haye, Mouton, 1971, p. 56-57.
14. Julian Stallabrass, *High Art Lite: British Art in the 1990s*, Londres, Verso, 1999.

15. Martin Maloney, « The Chapman Bros: When Will I Be Famous », *Flash Art International*, 29/189, janvier-février 1996, p. 64-67.
16. Anthony Julius, *Transgressions: The Offences of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 220.
17. Paul Virilio, *La Bombe informatique*, Paris, Éditions Galilée, 1998, p. 57-63.
18. Burchill 1997, cité n. 12.
19. *Ibid.*
20. Maloney 1996, cité n. 15, p. 67.
21. Stallabrass 1999, cité n. 14, p. 147.
22. Julius 2002, cité n. 16, p. 10.
23. C'est bien la perspective des frères Chapman dans leur réponse à Maloney : « Nous sommes si vaniteux que nous avons réellement pensé que son texte était à propos de nous. Imaginez notre surprise de découvrir que ce n'était pas le cas [...] [Martin] est un homme avec un intérêt intensément érotique pour sa propre opinion, un homme qui diffuse ses fantasmes narcissiques en public comme un missionnaire envoyé en enfer qui prendrait le *ressentiment* pour de la *jouissance*. » [« *We're so vain we actually thought his text was about us. Imagine our surprise to find that it wasn't... [Martin] is a man with an erotically intense interest in his own opinion, a man who airs his narcissistic delusions in public like a hell-bent missionary mistaking *ressentiment* for *jouissance*.* »] Jake et Dinos Chapman, « A Reply to Martin Maloney (Re. Flash Art No. 186 Page 64-67: When Will I Be Infamous) », publicité, *Flash Art International*, 29/187, mars-avril 1996, n. p.
24. Historiquement, ce courant remonte à la théorie de Vasari, qui associe le grotesque avec l'innovation et le génie artistique individuel qui pourrait renouveler des traditions, voire des institutions sociales, devenues ternes et oppressives.
25. Cheryl Sim, « Come and See: Jake & Dinos Chapman », brochure, Montréal, DHC/ART, 2014.
26. Le commissaire Norman Rosenthal résume bien cette perspective lorsqu'il déclare : « La fonction de l'artiste est de regarder, d'entrer dans l'esprit de ceux qui actionnent les machines de la mort et de considérer comment cela est arrivé. En d'autres termes, l'artiste peut apporter une perspective profondément éclairante qui manque à l'historien, même le plus assidu. » [« *The function of the artist is to look, to enter the minds of those operating the machinery of death and to contemplate how this came about. In other words, the artist can add a profoundly illuminating perspective that even the most assiduous historian cannot.* »] Norman Rosenthal, *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art*, Londres, Royal Academy of Arts, 2000, p. 19.
27. Philip Shaw, « Abjection Sustained: Goya, the Chapman Brothers and the Disasters of War », *Art History*, 26/4, septembre 2003, p. 479-504, en particulier p. 480.
28. Christopher Turner, « I'd like to have stepped on Goya's toes, shouted in his ears and punched him in the face », *Tate Etc.*, 8, automne 2006, [en ligne] URL : www.tate.org.uk/context-comment/articles/id-have-stepped-on-goyas-toes-shouted-his-ears-and-punched-him-face.
29. Jake et Dinos Chapman, *Disasters of War*, 1993, matériaux divers, résine, [fig. en ligne] URL : jakeanddinoschapman.com/works/disasters-of-war-3.
30. Jake et Dinos Chapman, *Hell*, 1999-2000, matériaux divers, [fig. en ligne] URL : jakeanddinoschapman.com/works/hell.
31. Le nombre de figurines varie selon la source. Dans le catalogue d'exposition *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art*, Norman Rosenthal estime qu'il y en a 5 000, alors que dans un article plus récent, Jake Chapman porte ce nombre à 60 000. Voir Rosenthal 2000, cité n. 26, p. 214 et Jake Chapman, entrevue avec Kate Abbott, « Jake and Dinos Chapman: How we made Hell... », *The Guardian*, 16 juin 2015, [en ligne] URL : www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/16/jake-and-dinos-chapman-how-we-made-hell.
32. Charlotte Higgins et Vikrim Dodd, « 50 Years of British Art Lies in Ashes », *The Guardian*, 27 mai 2004, [en ligne] URL : www.theguardian.com/uk/2004/may/27/thebritartfire.arts1.
33. *Ibid.*

34. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 99.
35. « *It was fantastic. Like a work of art still in the process of being made, even as it burnt.* » Chapman 2015, cité n. 31.
36. Jake et Dinos Chapman, *Fucking Hell*, 2008, matériaux divers, [fig. en ligne] URL : jakeanddinoschapman.com/works/fucking-hell.
37. Shaw 2003, cité n. 27, p. 503.
38. Voir Rosenthal 2000, cité n. 26, p. 18-19.
39. Voir, par exemple, Michael Kimmelman, « Art Review: The Convention of Beastly Beauty », *The New York Times*, 6 août 2004, [en ligne] URL : www.nytimes.com/2004/08/06/arts/art-review-the-convention-of-beastly-beauty.html ; Lissette Olivares, « Grotesques: Enactments of Sublime Transgression », brochure, Toronto, A Space Gallery, 2008 ; Roger Malbert, « Exaggeration and Degradation: Grotesque Humour in Contemporary Art », dans Timothy Hyman et Roger Malbert (dir.), *Carnavalesque*, cat. exp. (Londres, Hayward Gallery, 2000 ; Brighton/Hove, Brighton Museum and Art Gallery, 2000 *et al.*), Londres, Hayward Gallery, 2000.
40. « [...] *dissolving familiar realities into disconcerting paradoxes* ». Robert Storr, « Disparities and Deformations: Our Grotesque », *Site Santa Fe*, 2004, [en ligne] URL : www.sitesantafe.org/exhibition/disparities-and-deformations-our-grotesque.
41. « *In any era [...] the grotesque embodies the danger of art, the threat of images to mortally wound what is known, what is established, what is accepted.* » Connelly 2012, cité n. 1, p. 18.
42. Bakhtine 1970, cité n. 34.
43. David McNally, *Monsters of the Market: Zombies, Vampires, and Global Capitalism*, Chicago, Haymarket Books, 2011, p. 254 : « *dreary and anti-corporeal seriousness of sanctioned modes of life* ».
44. Tel que cité par David Norris, « The Royal Academy of Porn », *Daily Mail*, 16 septembre 1997.
45. Selon Douglas Fogle, par exemple, le travail des frères Chapman réduit la critique morale à un rire hystérique et incontrôlable, qui abandonne le spectateur à une position ambivalente où il oscille entre « les pôles binaires du dégoût abject et de la délectation perverse » [« *the binary poles of abject disgust and perverse delectation* »]. Douglas Fogle, « A Scatological Aesthetics for the Tired of Seeing », dans *Chapmanworld: Dinos and Jake Chapman*, Londres, ICA London, 1996, n. p. Voir aussi Maia Damianovic, « Dinos and Jake Chapman », *Journal of Contemporary Art*, 1997, [en ligne] URL : www.jca-online.com/chapman.html ; Bernard Schütze « L'esthétique de l'horreur dans l'installation *Hell* (1999-2000). Quelques réflexions sur l'art, le goût et la "panique morale" », *ESPACE. Art actuel*, 79 : *L'horreur*, 2007, p. 26-28, ici p. 28.
46. *Ibid.*
47. Fogle 1996, cité n. 45, n. p.
48. « *By a strange reversal, in an age where Anglo-American troops hold fire on enemy forces sheltering in holy sites, whilst routinely subjecting city-dwelling civilians to missile attack, an act of desecration becomes a way of telling the truth. This is to go beyond the mere revelation of internal contradictions; it is to despair at the very idea of human progress.* » [« Par un étrange revirement, à une époque où les troupes anglo-américaines tirent sur les forces ennemies s'abritant dans des lieux saints, tout en soumettant régulièrement les populations civiles des villes à des attaques de missiles, un acte de profanation devient un moyen de dire la vérité. Cela revient à aller au-delà de la simple révélation des contradictions internes, à perdre tout espoir en l'idée même de progrès humain. »] Shaw 2003, cité n. 27, p. 503.
49. Harpham 2006, cité n. 1, p. xxiv.
50. « *The grotesque is a slippery idea. Like slime mold, it is difficult to grasp, sliding first one way, then another, only to ooze through clutching hands and splatter to the ground.* » Kirsten A. Hoving, « Convulsive Bodies: The Grotesque Anatomies of Surrealist Photography », dans Connelly 2003, cité n. 1, p. 220.

51. Ruben Quintero, « Introduction: Understanding Satire », dans Ruben Quintero (dir.), *A Companion to Satire*, Malden, Blackwell Publishing (« Blackwell companions to literature and culture », 46), 2007, p. 6.
52. Melinda Alliker Rabb, « The Secret Life of Satire », dans Quintero 2007, cité n. 51, p. 568-584, ici p. 568.
53. Edwards et Graulund 2013, cité n. 1, p. 15.
54. « [S]atirists do not wither in despair but, on the contrary, feel compelled to express their dissent [...] And they write not merely out of personal indignation, but with a sense of moral vocation and with a concern for the public interest. » Quintero 2007, cité n. 51, p. 1.
55. « Unlike the satirist, the grotesque writer does not analyse and instruct in terms of right and wrong, or true or false, nor does he attempt to distinguish between these. On the contrary, he is concerned to demonstrate their inseparability. » Philip Thomson, *The Grotesque*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1972, p. 42.
56. Voir Albert Biome, « Jacques-Louis David, le discours scatologique de la Révolution française et l'art de la caricature », dans James Cuno (dir.), *Politique et Polémique. La caricature française et la Révolution, 1789-1799*, Los Angeles, University of California Press, 1988, p. 69-85 ; Laurent Baridon et Martial Guédron, « Caricaturer l'art. Usages et fonctions de la parodie », dans Ségolène Le Men (dir.), *L'Art de la caricature*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 87-108.
57. Catherine Millet, « Jake et Dinos Chapman : Fucking Hell », *Art Press*, 365, mars 2010, p. 42.
58. Il faut se méfier, par contre, de l'idée que le grotesque soit une catégorie esthétique universelle.
59. Charles Baudelaire, « De l'essence du rire » (1855), dans *Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992, p. 193-195, ici p. 195.
60. *Ibid.*
61. *Ibid.*
62. Jean Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*, trad. Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, p. 132.
63. Baudelaire (1855) 1992, cité n. 59, p. 195.
64. *Ibid.*
65. *Ibid.*
66. Je fais référence ici à deux des trois régimes des arts décrits par Jacques Rancière : le régime éthique, le régime représentatif et le régime esthétique. Voir Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2004.
67. Bakhtine 1970, cité n. 34, p. 72.
68. *Ibid.*, p. 13-20 et 84-85.
69. *Ibid.*, p. 20-21.
70. *Ibid.*, p. 21.

INDEX

Index géographique : Europe, Royaume-Uni, Londres

Mots-clés : satire, grotesque, politique, provocation, art contemporain

Index chronologique : XXI^e siècle, époque contemporaine

Thèmes : satire, grotesque, politique, provocation, art contemporain

AUTEUR

EMILY FALVEY

Université du Québec à Montréal

Dégrader/décadrer le paysage

Satiriser le discours environnemental canadien en 2012

Josée Desforges

- 1 Le 15 juin 2012, une caricature d'Yvon Roy est publiée sur les sites internet des journaux montréalais *Voir* et *Le République* (fig. 1). Le propos de l'œuvre est, a priori, assez simple. Le Premier ministre conservateur Stephen Harper, au pouvoir entre 2006 et 2015, y apparaît de profil, regardant le tableau d'un paysage dévasté par l'extraction de sables bitumineux que lui présentent deux hommes munis de gants blancs. Derrière Harper, un troisième homme s'apprête à quitter le champ de la caricature, emportant avec lui une œuvre de l'artiste québécois Alfred Pellan (1906-1988). Cette scène orchestrée par Roy dénonce les politiques culturelles et environnementales du gouvernement conservateur. La particularité de la caricature repose dans la charge satirique qui prend forme grâce aux deux cadres figurant dans la composition et aux limites du dessin, accentuées par une composition tronquée. Cet article entend analyser l'interaction des différents espaces de représentation dans la caricature de Roy, afin de saisir en quoi le cadre peut être un outil qui participe activement à la création du discours satirique, au même titre que la comparaison, la déformation ou la condensation, qui constituent l'habituel « arsenal des humoristes¹ ».

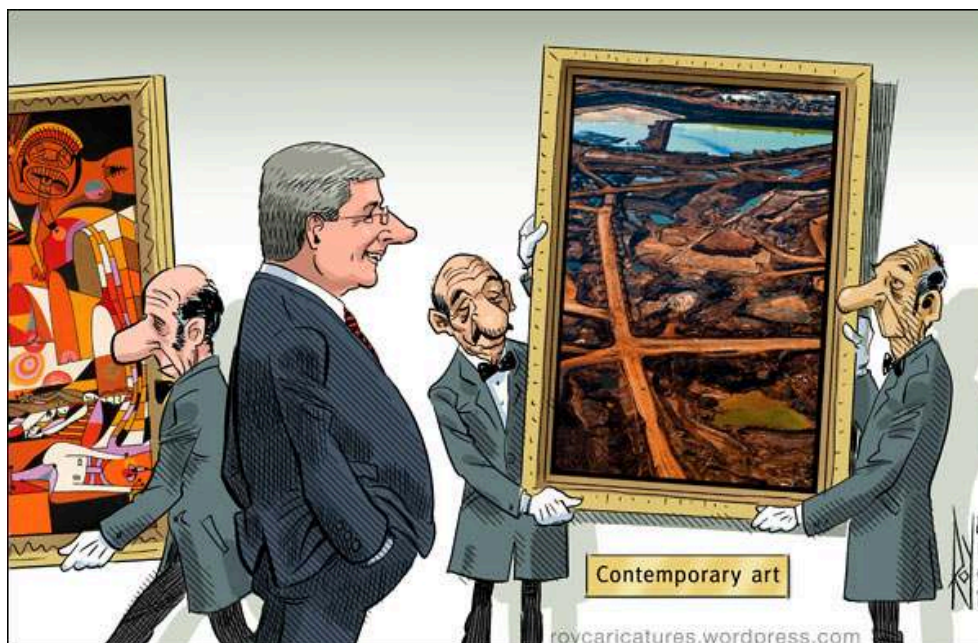


Fig. 1 : Yvon Roy, *Contemporary art*, 2012, photographie et dessin assisté par ordinateur, paru dans *Voir et Le République*, 15 juin 2012.

© Yvon Roy, avec l'aimable générosité de l'artiste.

Contigu à l'œuvre qu'il cerne et à l'environnement spatial qui l'entoure, le cadre est souvent perçu comme une frontière entre différents espaces de représentation. D'une part, il suggère une ouverture, une « fenêtre sur le monde ». D'autre part, il isole son contenu et lui donne une plus-value culturelle et économique². Or, lorsque le cadre est mis en scène dans une caricature et lui-même encadré par les bords de celle-ci, ses fonctions sémiotiques sont exacerbées et parfois même renversées. Les rapports entre les différents espaces – celui de la caricature et celui représenté dans le cadre notamment – participent alors au discours satirique³.

- 2 Trois fonctions sémiotiques du cadre satirique seront particulièrement analysées ici : son rôle de fenêtre sur le monde aux visées dénonciatrices ; son usage initial, donner une plus-value économique et culturelle à l'objet qu'il cerne, qui échoue ici ; et sa fonction distinctive sous-tendant, par sa bordure tranchante, une certaine violence⁴. L'analyse de ces fonctions éclairera le discours politique de Roy, qui dénonce deux actions iconoclastes perpétrées par le gouvernement Harper envers les arts et les sciences.

Fenêtre ouverte sur un désastre environnemental et indice d'une ignorance culturelle

- 3 L'ancien Premier ministre conservateur Stephen Harper fut perçu par plusieurs journalistes et intellectuels comme un « dictateur » exécrant les médias, muselant ses ministres et manipulant les faits historiques à son avantage⁵. Le *nation-building*, revendiqué sous le gouvernement Harper, a fait ressurgir en force l'idéologie monarchiste et l'engagement milliaire qui végétaient au Canada depuis le gouvernement libéral de Lester B. Pearson entre 1963 et 1968⁶. En effet, depuis le début des années 1960, la succession de dirigeants libéraux à la tête du pays – incluant quelques premiers ministres progressistes-conservateurs – a cristallisé et projeté l'image d'un Canada pacifique, rassemblé sous l'Unifolié, ami des États-Unis et gardien

de la paix mondiale⁷. Le castor, la feuille d'érable, les Casques bleus et le multiculturalisme⁸ ont pris le pas sur le Commonwealth et la reine d'Angleterre⁹ pour représenter le Canada à l'international, du moins jusqu'en 2006, avec l'arrivée de Stephen Harper au pouvoir. Le gouvernement conservateur a travaillé d'arrache-pied à renouer avec une définition nationale *prepearsonienne* dans laquelle la Couronne et la puissance militaire canadienne sont mises en avant. Comme le mentionne le philosophe Donald Ipperciel, les changements apportés par le gouvernement conservateur touchent moins les politiques publiques, comme l'économie et les relations internationales, que les mythes et les symboles identitaires de la nation canadienne¹⁰. Cependant, le programme idéologique des conservateurs a conduit le Canada à un rejet des questions environnementales et à un désengagement des politiques culturelles tous deux inégalés sous les précédents gouvernements. Ce traitement réservé à la culture et à l'environnement est dénoncé dans la caricature d'Yvon Roy par la présence de deux cadres dorés qui font office de fenêtres sur les politiques du Parti conservateur dans ces deux domaines.

- 4 Le programme économique du gouvernement s'est érigé autour de l'extraction des ressources naturelles et principalement de l'exploitation des sables bitumineux dans la province de l'Alberta. Les contrecoups de cet intérêt pour les sables bitumineux furent un grand laxisme envers les politiques environnementales et de nombreuses compressions budgétaires concernant la recherche sur l'environnement¹¹. Le Canada s'est d'ailleurs retiré du protocole de Kyoto en 2012. L'œuvre encadrée que regarde Stephen Harper dans la caricature d'Yvon Roy présente une percée aérienne sur une nature dévastée par l'industrie des sables bitumineux. Ce type de photographie en plan resserré et en plongée a proliféré dans les journaux canadiens, illustrant maints articles qui dénonçaient l'exploitation pétrolière et les changements de paysages qu'elle implique (coupe à blanc, pollution des lacs et des rivières, obstruction des routes par des camions et autres machineries lourdes)¹². Cette photographie journalistique est ici représentée dans un cadre doré, un indice qui contribue à associer l'extraction pétrolière à la richesse économique. Or, cette corrélation s'est grandement détériorée dans les années qui suivirent la diffusion de la caricature. En mars 2014, le prix du baril de pétrole dégringola. Cette chute, la perspective d'une élection fédérale en automne 2015 et les protestations de plus en plus vives des écologistes, tant au Canada qu'à l'étranger, forcèrent le gouvernement conservateur à nuancer son discours économique et environnemental et à se distancer de l'exploitation des sables bitumineux albertains. Néanmoins, le recadrage économique du Parti conservateur ne suffit pas à tromper les caricaturistes canadiens, qui commentèrent grandement l'intérêt du gouvernement envers l'or noir. Dans un dessin datant du 22 mai 2015, le caricaturiste Serge Chapleau représente le Premier ministre tentant de cacher un paysage de raffinerie visible à l'arrière-plan en étendant devant une œuvre de sa création, un paysage verdoyant maladroitement exécuté¹³. La toile n'étant pas assez grande pour recouvrir l'ensemble du paysage, le décadre révèle ainsi la supercherie du Premier ministre, déjà suspecte à cause des maladroitures de l'artiste amateur, qui n'arrive pas à rivaliser avec l'hyperréalisme de la photographie en arrière-plan¹⁴.
- 5 Chez Roy, la dorure du cadre qui cerne la photographie des sables bitumineux et la présence de deux experts portant les gants blancs requis pour manipuler des objets précieux ont un autre rôle : celui de faire du paysage dévasté une œuvre d'art. Non seulement Stephen Harper contemple la photographie d'un air satisfait, comme s'il

s'agissait de son œuvre¹⁵, mais il choisit de l'installer au-dessus d'une plaque sur laquelle il est inscrit « *Contemporary art* », et ce, malgré le fait que le paysage exposé ne soit pas une création d'art contemporain. Pourtant, le genre du paysage a longtemps été privilégié par les artistes œuvrant au Canada pour représenter leur pays et concevoir un « art canadien ». Dans les années 1880, la toute nouvelle Académie royale des arts du Canada privilégiait les grands paysages sublimes de peintres comme Lucius O'Brien (1832-1899), John Arthur Fraser (1838-1898) et Allan Edson (1846-1888), influencés par le luminisme américain. Plus tard, des artistes comme Maurice Cullen (1866-1934), Homer Watson (1855-1936) et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937) s'inspirèrent de l'école de Barbizon et de l'impressionnisme pour peindre des paysages. Puis les artistes du Groupe des Sept proposèrent, dans les décennies 1910 et 1920, un art national fondé sur la représentation de la nature canadienne dans un style plus décoratif. Cette dernière est toujours à l'honneur dans les années 1930 et 1940 pour représenter le Canada, comme le démontrent les œuvres de Marc-Aurèle Fortin (1888-1970) et d'Emily Carr (1871-1945). Parmi de nombreux autres genres, le paysage a continué d'inspirer les artistes canadiens durant la deuxième partie du xx^e siècle. Le thème est exploité notamment par Jean Paul Lemieux (1904-1990), Jack Chambers (1931-1978), l'artiste multimédia Kent Monkman (1965-) et le photographe Edward Burtynsky (1955-).

- 6 Connu pour ses paysages industriels, Burtynsky a justement photographié l'extraction des sables bitumineux en Alberta en 2007. Dans sa série de photographies *Alberta Oil Sands*¹⁶, l'artiste adopte une composition en plan serré et une vue en plongée que l'on retrouvera dans les photographies des sables bitumineux circulant dans les médias. Tout porte à croire qu'Yvon Roy fait ici référence au photographe, puisqu'une exposition de Burtynsky intitulée *Pétrole* se tint au musée McCord, à Montréal, du 6 octobre 2011 au 8 janvier 2012, quelques mois à peine avant la diffusion de la caricature. Roy aurait pu choisir de montrer une œuvre de Burtynsky, ce qui aurait rétabli l'écart de statut entre le cadre doré et l'image qu'il présente¹⁷. Or, il a préféré insérer une photographie de presse sans valeur artistique reconnue. Au moins deux raisons peuvent expliquer ce choix. Roy critique peut-être le travail de Burtynsky, en associant ses œuvres à des images qui ne sont habituellement pas considérées comme des œuvres d'art¹⁸. Dans le même temps, l'insertion d'une photographie de Burtynsky aurait fortement diminué la charge satirique dirigée à l'endroit du Premier ministre, puisque le personnage de Stephen Harper aurait alors été présenté comme un fin connaisseur de l'art contemporain. En effet, le Premier ministre est présenté dans la caricature de Roy comme un commissaire supervisant la sélection et l'accrochage d'un tableau sous la mention « art contemporain ». Le fait que le paysage encadré ne soit pas à proprement parler une œuvre d'art dénonce le manque de connaissances culturelles du gouvernement conservateur. Pour accentuer la charge, le Premier ministre est représenté tournant le dos à une œuvre d'art reconnue, *Au soleil bleu*, peinte en 1946 par l'artiste québécois Alfred Pellan¹⁹. En insérant une photographie de presse dans le même cadre doré que celui du tableau de Pellan, Stephen Harper attribue une valeur d'excellence artistique et de préciosité à une photographie qui n'en a pas ; il est ainsi présenté comme un ignorant en matière d'art et de culture. L'erreur du Premier ministre rappelle l'une des fonctions sémiotiques du cadre, qui consiste à donner une plus-value artistique et économique à l'image, ici déconstruite²⁰.

Parodie d'une substitution iconographique et d'une censure gouvernementale

- 7 L'ignorance artistique de Stephen Harper dénoncée dans la caricature de Roy fait écho au désengagement culturel du gouvernement conservateur. Bien que ce désintérêt pour la scène artistique ait été entamé par les gouvernements précédents, les conservateurs ont réduit drastiquement le budget accordé à plusieurs organismes et institutions culturels²¹. Quelques investissements furent cependant réalisés par le gouvernement conservateur : des aides financières furent accordées aux familles souhaitant inscrire leurs enfants à une activité culturelle²², de nombreux monuments commémoratifs furent érigés²³ et les musées nationaux continuèrent à être subventionnés, bien que la culture ait parfois été financée par l'industrie pétrolière, notamment lorsque l'Association canadienne des producteurs pétroliers devint l'un des principaux partenaires financiers du nouveau Musée canadien de l'histoire²⁴. Or, ces investissements ne firent pas le poids devant les compressions budgétaires qui ont particulièrement touché le domaine des arts. L'œuvre *Au soleil bleu* dans le dos du Premier ministre, elle-même tronçonnée par le bord de la caricature, agit comme une métaphore de ces coupes budgétaires.
- 8 L'œuvre en question s'inscrit dans un courant surréaliste québécois des années 1940, ses couleurs saturées et ses formes figuratives éparpillées à la manière d'un cadavre exquis le démontrent. Dans la caricature de Roy, *Au soleil bleu* renvoie surtout à son créateur, Alfred Pellán, figure emblématique de la modernité artistique au Canada, dont l'œuvre eut pourtant à souffrir du gouvernement conservateur, vingt-trois ans après sa mort. L'artiste fut longtemps considéré comme le libérateur d'un mythe persistant sur le retard de la modernité artistique au Canada. Il fut d'ailleurs l'ambassadeur du Canada en matière de culture en faisant partie des artistes sélectionnés lors de la première participation du pays à la Biennale de Venise en 1952. Deux œuvres, *Canada Est* (1942) et *Canada Ouest* (1942-1943), lui furent d'ailleurs commandées par l'ambassadeur canadien Jean Désy (1893-1960) en 1941 afin d'être exposées dans la nouvelle légation du Canada au Brésil²⁵. Le diptyque revint sur le territoire canadien au début des années 1970, après que la légation, devenue ambassade, ait déménagé dans un endroit plus petit qui ne pouvait l'accueillir. Dès lors, les deux paysages furent exposés dans le hall d'entrée du ministère canadien des Affaires étrangères, du Commerce et du Développement, où ils ont continué à être associés aux politiques internationales canadiennes, accueillant ambassadeurs, invités de marque et employés du gouvernement pendant près de quarante ans. À la fin du mois de juin 2011, alors que le gouvernement conservateur venait tout juste d'obtenir la majorité à la Chambre des communes, *Canada Est* et *Canada Ouest* ont été remplacés par un portrait photographique officiel de la reine Élisabeth II réalisé en 2002, lors de son jubilé²⁶. La substitution, intervenue juste à temps pour la visite officielle au Canada du duc et de la duchesse de Cambridge, s'inscrit parfaitement dans le tournant idéologique entamé par les conservateurs depuis leur arrivée au pouvoir.
- 9 Le changement de décor dans le hall d'entrée du ministère engendra plusieurs caricatures imaginant d'autres substitutions iconographiques²⁷. La caricature de Roy, qui reprend la thématique du remplacement, fait directement référence à la substitution de *Canada Est* et *Canada Ouest* en représentant une œuvre d'Alfred Pellán et en illustrant l'échange d'une peinture par une photographie. Ce changement de

médium n'est pas passé inaperçu durant l'été 2011. Il fut en effet reproché au ministère de remplacer deux peintures par un portrait photographique et non peint de la reine²⁸. Une autre controverse éclata dans les journaux lorsque les deux œuvres de Pellan disparurent mystérieusement du « radar » des journalistes. Ces derniers n'arrivant pas à les localiser, des rumeurs concernant leur vente commencèrent à circuler²⁹. Les œuvres réapparurent finalement trois ans plus tard, au printemps 2014, lors du lancement de l'exposition *Alfred Pellan, le rêveur éveillé* au Musée national des beaux-arts du Québec³⁰. La localisation de *Canada Est* et *Canada Ouest* étant cependant toujours inconnue lorsqu'Yvon Roy publie son dessin satirique en juin 2012, la sortie du champ visuel d'*Au soleil bleu*, dans la caricature, apparaît d'autant plus troublante et menaçante qu'il est impossible de savoir où est emmenée l'œuvre. Dans ses recherches sur le cadre, Louise Charbonnier insiste sur son rôle de frontière délimitant un espace visuel construit selon plusieurs conventions. Pour elle, le cadre permet d'organiser une sélection de formes et d'offrir une lecture symbolique, une pensée, une vision³¹. L'espace vers lequel est dirigée l'œuvre de Pellan, de l'autre côté de la clôture sémiotique, invisible au spectateur, est, quant à lui, un espace chaotique et dépourvu de sens. Dans la caricature de Roy, cet espace ajoute une couche supplémentaire à la menace déjà présente : non seulement le gouvernement change la définition de l'art contemporain, mais il en fait disparaître des œuvres canoniques. Cette satire métonymique permet à Roy de dénoncer les nombreux changements symboliques produits par le gouvernement conservateur depuis son arrivée au pouvoir.

10 Le choix de Roy de représenter *Au soleil bleu* et non un des panneaux du diptyque *Canada Est* et *Canada Ouest* permet de faire référence à un deuxième scandale impliquant le gouvernement conservateur. Il s'agit des modifications apportées par le musée des Sciences et de la Technologie du Canada à l'exposition itinérante *Sexe. L'expo qui dit tout !* en mai 2012. Ces modifications furent perçues par certains journalistes comme une censure de la part du gouvernement. Créée par le Centre des sciences de Montréal et inaugurée en 2010, l'exposition, adressée à un jeune public à partir de 12 ans, répondait à cent questions sur la sexualité des adolescents. L'exposition remporta le Prix Cascade 2011 dans la catégorie « Meilleure exposition ou meilleur spectacle – Grande institution », décerné par l'Association canadienne des centres de sciences ainsi que le Prix Excellence 2011 de la Société des musées québécois. Or, le discours pédagogique de l'exposition souleva la grogne de certains membres du gouvernement lorsque le projet fut hébergé dans le musée d'État. Le ministre du Patrimoine canadien de l'époque, John Baird, se dit choqué et préoccupé par le contenu de cette exposition³², tandis qu'un de ses porte-parole le qualifia d'« insulte aux contribuables³³ ». Pour sa part, le musée des Sciences et de la Technologie du Canada décida de revoir à la hausse l'âge d'accès des enfants non accompagnés et de retirer de l'exposition une vidéo qui expliquait la masturbation aux jeunes. Il est difficile de savoir s'il y eut une ingérence directe de la part du ministre James Moore, comme le laissa sous-entendre le chef de l'opposition officielle, Thomas Mulcair, du Nouveau Parti démocratique³⁴. En effet, bien que le musée des Sciences et de la Technologie du Canada soit financé par le ministère du Patrimoine canadien, un musée d'État n'est pas censé modifier le discours de ses expositions à la demande du gouvernement³⁵.

11 Dans la caricature d'Yvon Roy, la partie visible de l'œuvre d'Alfred Pellan représente une scène orgiaque où se rencontrent des fragments de corps et des formes phalliques flottant dans un espace où se mêlent représentations figuratives et formes abstraites. Le cadre de la caricature, qui sectionne l'œuvre au contenu érotique, rappelle la

censure exercée au musée, quelques semaines à peine avant la diffusion du dessin satirique. Yvon Roy est plus lapidaire encore que les journalistes qui sous-entendirent l'ingérence du ministre Moore dans le cadre de l'exposition *Sexe. L'expo qui dit tout !* : il associe directement la prise de décision du musée et celle du Premier ministre Harper en matière de culture.

Le cadre comme moteur satirique

- 12 En plus de complexifier les strates de discours dans la caricature d'Yvon Roy, les différents espaces délimités par les cadres permettent de représenter autant de références à l'actualité politique canadienne que de points de vue du caricaturiste. Mais le rôle des cadres ne s'arrête pas là, bien au contraire. Les trois délimitations dont il a été question dans la caricature d'Yvon Roy (les deux représentations de cadres et le cadre de la caricature), en dénonçant, en ridiculisant et en menaçant, sont les moteurs du discours satirique. Les cadres dorés, situés de part et d'autre de Harper, jouent le rôle de fenêtres sur l'actualité, dénonçant les politiques environnementales et culturelles du gouvernement conservateur tout en ridiculisant la méconnaissance artistique du Premier ministre. Puis l'incertitude concernant l'espace où est déplacé *Au soleil bleu* et la violence iconoclaste de sa coupure par le cadre de la caricature ajoutent à la charge une note menaçante.
- 13 Dans la caricature de Roy, l'arsenal du caricaturiste n'est pas constitué par les usuelles tactiques de déformation, de comparaison et de condensation, ici peu présentes, mais par les fonctions sémiotiques du cadre satirique évoquées en début d'article³⁶. Il reste maintenant à déterminer jusqu'où pousser les limites du cadre comme outil satirique. En acceptant l'idée de Louis Marin selon laquelle une simple bordure équivaut à un niveau zéro du cadre, le contour des formes dans la caricature devient ainsi également un cadre délimitant son propre espace de représentation régi par des critères iconographiques et stylistiques³⁷. Si cette démultiplication des espaces et bordures peut donner une impression de vertige, elle permet néanmoins de saisir toute la richesse du dessin satirique.

NOTES

1. Voir Ernst Gombrich, *Méditation sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Mâcon, Éditions W (« Art et esthétique »), 1986, p. 229-253.

2. Cette façon de voir le cadre comme une frontière entre différents espaces doit être nuancée, comme l'a fait Jacques Derrida dans « Parergon », dans *id.*, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 19-168. Bien plus qu'une simple délimitation, le cadre est à la fois partie prenante de l'œuvre et de l'environnement dans lequel se trouve l'œuvre. En ce sens, il n'est pas qu'une division, mais aussi un passage qui participe activement à façonner le discours des deux espaces en jeu.

3. Il y a aussi, bien sûr, les lieux (lieu symbolique et lieu concret) de réception de la caricature : le site internet qui héberge la caricature et l'espace dans lequel se trouve le lecteur devant son écran. Il ne sera pas question de ces deux types d'espaces qui demandent qu'un article complet soit accordé à leur analyse sociologique.
4. Pour une énumération exhaustive des fonctions sémiotique du cadre, voir Louis Marin, « The Frame of the Painting or the Semiotic Functions of Boundaries in the Representative Process », dans Seymour Chatman, Umberto Eco et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *A Semiotic Landscape/Panorama sémiotique*, actes de colloque (Milan, 1974), La Haye, Mouton Publishers, 1979, p. 777-782.
5. Voir, à titre d'exemple : Alvin Finker, « Harper's Vision of the Future Requires Reshaping of the Past », *Labour/Le Travail*, 73, printemps 2014, p. 197-199 ; Yves Frenette, « Conscripting Canada's Past: The Harper Government and the Politics of Memory », *Canadian Journal of History*, 49/1, printemps 2014, p. 49-65 ; Michael Harris, *Party of One*, Toronto, Viking, 2014 ; Jocelyn Létourneau, « L'identité canadienne refaçonnée ? », *Labour/Le Travail*, 73, printemps 2014, p. 225-227 ; Jordan Michael Smith, « Reinventing Canada: Stephen Harper's Conservative Revolution », *World Affairs*, mars-avril 2012, p. 21-28.
6. À ce sujet, mentionnons l'ouvrage de Ian McKay et Jamie Swift : Ian McKay et Jamie Swift, *Warrior Nation: Rebranding Canada in an Age of Anxiety*, Toronto, Between the Lines, 2012. Si Pearson est surtout connu pour son rôle au sein de l'ONU en matière de sauvegarde de la paix et pour son Prix Nobel de la paix remporté en 1957, les deux auteurs nuancent l'attitude de l'homme politique. En imposant la paix dans certains pays, le Canada n'a jamais été totalement neutre dans les conflits militaires auxquels il n'a pas « activement » participé.
7. Pour plus d'informations à ce sujet, voir Charles Taylor, *Radical Tories: The Conservative Tradition in Canada*, Toronto, Anansi, 1982 ; David Laycock, *The New Right and Democracy in Canada*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
8. Le multiculturalisme a été popularisé sous le premier mandat de Pierre Elliott Trudeau (1968-1972) et légiféré sous le gouvernement progressiste-conservateur de Brian Mulroney en 1988 avec la Loi sur le multiculturalisme canadien.
9. Les symboles de la royauté n'ont cependant pas totalement disparu : depuis 1954, la reine Élisabeth II figure par exemple toujours sur les billets de vingt dollars canadiens, de même que sur toutes les pièces de monnaie.
10. Donald Ipperciel, « Le tournant conservateur au Canada et le nouveau *nation-building* canadien », *Études canadiennes/Canadian Studies*, 73, 2012, p. 25-46, ici p. 36-37.
11. Voir, à titre d'exemple, les articles suivants : Alec Castonguay et Philippe Gohier, « La décennie Harper : énergie et environnement », *L'Actualité*, 2 octobre 2015, [en ligne] URL : www.lactualite.com/politique/la-decennie-harper-energie-et-environnement ; Alanna Mitchell, « A Brilliant Attack: The PMO Sets its Sights on Enlightenment Scientific Ideals », *Literary Review of Canada*, 21/9, novembre 2013, [en ligne] URL : reviewcanada.ca/magazine/2013/11/a-brilliant-attack ; Lisa-Marie Bélanger, « Le projet de loi C-38 inquiète le Regroupement national des conseils régionaux de l'environnement », *Radio-Canada*, 5 juin 2012, [en ligne] URL : ici.radio-canada.ca/regions/est-quebec/2012/06/05/009-projetloi-c38-inquietude.shtml.
12. Pour des exemples d'articles imagés, consulter : Anonyme, « Budget 2012 Good News for Canada's Oil Sands, but Environmentalists Cry Foul », *National Post*, 29 mars 2012, [en ligne] URL : news.nationalpost.com/news/canada/budget-2012-was-good-news-for-canadas-oil-sands-but-environmentalist-say-it-comes-at-their-expense ; Anonyme, « Protecting Alberta's Environment Act Criticized By Opposition », *Huffington Post Alberta*, 11 juin 2013, [en ligne] URL : www.huffingtonpost.ca/2013/11/06/protecting-albertas-environment-act-panel_n_4228849.html ; Todd Korol, « Up Close Inside Alberta's Oil Sands », *The Globe and Mail*, 26 septembre 2014, [en ligne] URL : www.theglobeandmail.com/report-on-business/alberta-oil-sands-suncor/article20813054 ; Alexandre Shields, « Le pipeline de la dernière chance », *Le Devoir*,

5 mars 2016, [en ligne] URL : www.ledevoir.com/environnement/actualites-sur-l-environnement/464680/le-pipeline-de-la-derniere-chance ; Keith Stewart, « Harper Conservatives' Secret Tactics to Protect Oil Sands: FOI Details », *National Observer*, 28 mai 2015, [en ligne] URL : www.nationalobserver.com/2015/05/28/opinion/harper-conservatives-secret-tactics-protect-oil-sands-foi-details.

13. Serge Chapleau, « Stephen Harper nous présente son plan de lutte aux changements climatiques », *La Presse*, 22 mai 2015, photographie et dessin assisté par ordinateur, [en ligne] URL : www.lapresse.ca/photos/caricatures/201505/18/12-14107-caricatures-du-17-au-23-mai-2015.php#1011689-22-mai.

14. Une autre caricature du même genre a été dessinée par Brian Gable dans le *Globe and Mail* et diffusée le 8 juin 2015. Il s'agit d'une représentation de Stephen Harper en Napoléon, défendant l'Ukraine sur son cheval blanc. En fait, le paysage de l'Ukraine représenté derrière le Premier ministre n'est pas assez grand pour cacher un arrière-plan qui illustre l'effondrement de l'économie canadienne et de l'institution du Sénat.

15. Le Premier ministre a été représenté en artiste dans plusieurs caricatures québécoises. Outre la caricature de Serge Chapleau présentée précédemment, voir : Serge Chapleau, « Harper veut ravoire le portrait de la reine prêté au ministère des Affaires étrangères », *La Presse*, 29 novembre 2011, p. A16 ; Garnotte [Michel Garneau], « Ottawa revoit la sécurité de ses ambassades en pays musulmans », *Le Devoir*, 15 septembre 2012, [en ligne] URL : www.ledevoir.com/photos/galerieres-photos/les-caricatures-de-garnotte-et-de-pascal/98355 ; André-Philippe Côté, « Le style Harper, le style Mulcair, le style Justin », *Le Soleil*, 2 décembre 2013, p. 23 ; Serge Chapleau, « Harper redessine ses affiches électorales », *Le Soleil*, 29 septembre 2015, p. A12.

16. Edward Burtynsky, *Alberta Oil Sands #3*, 2007, photographie, [en ligne] URL : www.straight.com/arts/588971/edward-burtynsky-explores-human-incursions-nature-34-works-donated-vancouver-art-gallery.

17. La présence d'une œuvre de Burtynsky dans ce cadre doré aurait modifié grandement le discours du musée McCord, où les œuvres étaient exposées dans d'étroits et sobres cadres noirs.

18. Il faut préciser que le cadre doré n'est pas un gage d'excellence artistique à toutes les époques et dans tous les milieux. Comme l'a démontré Jean-Claude Lebensztejn, certains artistes ont rejeté le cadre doré, et ce, pour plusieurs raisons. Ce dernier était parfois considéré comme un appendice rehaussant la médiocrité d'une œuvre ou comme la représentation du goût douteux des bourgeois. Le cadre a aussi subi de nombreuses transformations au fur et à mesure que les artistes de certains courants artistiques, tels que l'impressionnisme, le postimpressionnisme, le futurisme et l'expressionnisme abstrait, peaufinèrent leurs réflexions sur les propriétés formelles de la peinture. Jean-Claude Lebensztejn, « À partir du cadre », dans *Annexes de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La part de l'œil, 1999, p. 181-223. Cependant, comme le cadre d'*Au soleil bleu* est bel et bien de couleur or (quoiqu'un peu plus mince que dans la caricature), il est plus juste de lire le cadre doré comme un symbole d'excellence dans l'œuvre de Roy.

19. Alfred Pellán, *Au soleil bleu*, 1946, huile sur toile, 208 × 168 cm, Montréal, musée des Beaux-Arts de Montréal, inv. 2002.240, [en ligne] URL : www.mbam.qc.ca/collections/art-quebecois-et-canadien/?t=Pellán#detail-35620.

20. Louis Marin parle du cadre comme d'un signe et d'un indice de valeur de même que d'un index de préciosité. Louis Marin, « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture », *Rivista di Estetica*, 22/12, 1982, p. 16-35, ici p. 19-20.

21. Quelques articles à ce sujet : Anonyme, « Portrait Gallery Project Delayed », *CBC*, 14 juin 2006, [en ligne] URL : www.cbc.ca/news/arts/portrait-gallery-project-delayed-1.585897 ; Simon Jodoin, Steve Proulx *et al.*, « Art-peur », *Voir*, 6 février 2013, p. 8-9, [en ligne] URL : voir.ca/societe/2013/02/06/dossier-art-peur ; Isabelle Paré, « Vingt-neuf postes abolis au Musée des beaux-arts du Canada », *Le Devoir*, 1^{er} mars 2013, [en ligne] URL : www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/372216/vingt-neuf-postes-abolis-au-musee-des-beaux-arts-du-canada ; Johanna Piro, « À Ottawa,

on coupe encore dans les arts et la culture ! », *Coalition pour la diversité culturelle*, [en ligne] URL : coalitionculture.wordpress.com/2012/09/18/a-ottawa-on-coupe-encore-dans-les-arts-et-la-culture.

22. Anonyme, « Projet de Crédit d'impôt pour les activités artistiques des enfants, une initiative axée sur l'avenir », *La coalition canadienne des arts*, 2 octobre 2008, [en ligne] URL : www.lacoalitioncanadiennedesarts.com/archives/108.

23. Parmi les monuments commandés ou partiellement financés par le gouvernement conservateur se trouvent le *Canadian Firefighters Memorial* (2012), le *Monument de la Marine royale canadienne* (2012), le *Monument hommage aux animaux de guerre* (2012), la *Veille du Monument de l'Afghanistan* (2013), un monument dédié à la guerre de 1812 (2014), la statue du lieutenant-colonel John McCrae (2015) et les projets de *Monument Mère Canada*, *Monument national de l'Holocauste*, ainsi que le controversé *Monument aux victimes du communisme*.

24. Anonyme, « Le Musée canadien des civilisations signe un partenariat avec l'industrie pétrolière », *Radio-Canada*, 25 novembre 2013, [en ligne] URL : ici.radio-canada.ca/regions/ottawa/2013/11/25/008-musee-civilisations-ottawa-partenariat-industrie-petroliere.shtml.

25. Alfred Pellán, *Sans titre (Canada Est et Canada Ouest)*, 1942-1943, diptyque, gouaches sur toile montées sur panneaux de bois, 194,3 × 307,3 cm et 193 × 304,8 cm, ministère des Affaires étrangères, du Commerce et du Développement © Succession Alfred Pellán/Sodrac.

26. Michael Bedford, *Photographie de la reine Élisabeth II lors de son jubilé d'or*, octobre 2002, photographie marouflée sur toile, 182 × 145 cm, ministère des Affaires étrangères, du Commerce et du Développement.

27. Voir entre autres Serge Chapleau, « John Baird préfère la reine à Pellán », *La Presse*, 28 juillet 2011, p. A19 ; Garnotte, *Le Devoir*, 28 juillet 2011, p. A6 ; Serge Chapleau, « Les seules décorations de Noël permises dans les bureaux de Service Canada », *La Presse*, 3 décembre 2011, p. A34 ; et Brian Gable, « Change of Art », *Globe and Mail*, 21 novembre 2013, p. A18.

28. Anonyme, « John Baird fait remplacer Pellán par Élisabeth II », *Radio-Canada*, 26 juillet 2011, [en ligne] URL : ici.radio-canada.ca/nouvelles/National/2011/07/26/001-baird-pellan-elisabeth.shtml ; ministère des Affaires étrangères, du Commerce et du Développement, *Demande d'accès à l'information numéro A-2012-00445*, juillet 2011, p. 51.

29. Jocelyne Richer, « Le PQ veut rapatrier les deux Pellán retirés à Ottawa », *La Presse*, 27 juillet 2011, [en ligne] URL : www.cyberpresse.ca/actualites/quebec-canada/national/201107/27/01-4421461-le-pq-veut-rapatrier-les-deux-pellan-retires-a-ottawa.php ; Jennifer Ditchburn, « Portrait de la reine : Ottawa voulait vendre les tableaux de Pellán », *La Presse*, 7 janvier 2012, [en ligne] URL : www.lapresse.ca/actualites/politique/politique-canadienne/201201/07/01-4483703-portrait-de-la-reine-ottawa-voulait-vendre-les-tableaux-de-pellan.php.

30. Lorsque leur prêt arriva à terme, *Canada Est* et *Canada Ouest* furent réinstallés dans le hall d'entrée du ministère, mais sur un mur secondaire, tandis que le portrait de la reine resta en place. Près d'une semaine après l'arrivée au pouvoir du gouvernement libéral de Justin Trudeau en octobre 2015, les deux œuvres de Pellán retrouvèrent leur place initiale sur le mur principal du hall d'accueil du ministère, rebaptisé depuis ministère des Affaires mondiales.

31. Louise Charbonnier, *Cadre et Regard. Généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 29 et 42-44.

32. Anonyme, « Une exposition trop osée pour le ministre Moore », *Le Devoir*, 17 mai 2012, [en ligne] URL : ici.radio-canada.ca/regions/ottawa/2012/05/17/004-musee-sciences-sexualite.shtml.

33. James Maunder cité par Althia Raj, « "Sexe, l'expo qui dit tout !" Le musée des Sciences et de la Technologie augmente l'âge minimal d'admission », *Le Huffington Post*, 16 mai 2012, [en ligne] URL : quebec.huffingtonpost.ca/2012/05/16/sexe-expo-musee-sciences_n_1522081.html. L'exposition fut d'abord montrée à Montréal et à Regina sans qu'aucune controverse ne soit soulevée.

34. Anonyme, « Une exposition trop osée pour le ministre Moore », cité n. 32.

35. *Résumé du plan d'entreprise et budgets de fonctionnement et d'immobilisations 2010-2011 à 2014-2015*, Ottawa, Société du musée des Sciences et de la Technologie du Canada, s. d., p. 8.

36. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de déformations (Stephen Harper et les trois autres personnages ont le nez démesurément long), de comparaisons (entre Stephen Harper, mains dans les poches, et les « vrais » connaisseurs d'art, qui portent des gants blancs) ou de condensations (l'œuvre de Pellan symbolise la culture canadienne et la photographie de presse la visée économique du gouvernement Harper).

37. Certains théoriciens rattachent l'objet du cadre à d'autres types de bordures (bureaucratiques dans le cas de Lebensztejn et ontologiques dans le cas de Derrida) afin d'élargir sa richesse conceptuelle. Marin 1979, cité n. 4, p. 779 ; Lebensztejn 1999, cité n. 18, p. 183 ; Derrida 1978, cité n. 2, p. 100-101.

INDEX

Thèmes : caricature, presse, journal, satire, cadre, environnement, politique

Index géographique : Canada

Index chronologique : XXI^e siècle

Mots-clés : cadre, caricature, satire, presse, journal, politique, environnement

AUTEUR

JOSÉE DESFORGES

Université du Québec à Montréal