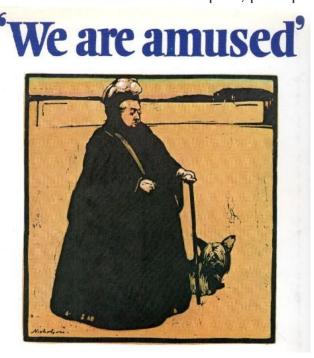
La caricature anglaise et la monarchie 1760 – 1820 ... and after par Michel Jouve – séance du 13 avril 2015

In memoriam Marie-Claire Rouyer-Daney

La présente communication s'inscrit dans la prolongation de celle que je vous avais présentée il y a maintenant quelques années, où j'avais tenté de démontrer que la caricature politique moderne en Europe dérivait directement de celle qui s'est développée en Angleterre sous le règne de George III, tant du point de vue de l'attitude satirique que de celui du langage graphique.

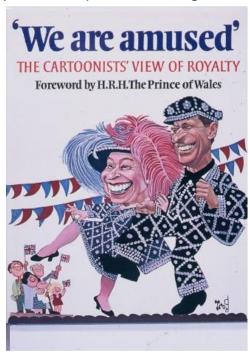
Pour la communication d'aujourd'hui, ma réflexion a tiré des pistes fructueuses en particulier de la lecture de quatre textes. Sur le dessin d'humour, l'excellent *L'œil qui rit* de Michel Melot (1975). Sur le plan historique, l'ouvrage d'Ernst Kantorowicz *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Theology* (1957), le long article de Marina Valensise « Le Sacre du roi: stratégie symbolique et doctrine politique de la monarchie française » (in Annales ESC, mai-juin 1986) et plus récemment *Le Corps du roi* de Stanis Perez (2018).

En matière de satire graphique, plus encore que dans d'autres genres artistiques, les formes varient avec les conditions historiques, politiques et culturelles.



III.1 Nicholson La reine Victoria

On imagine mal à l'époque de cette très belle figuration, simplifiée mais non chargée, de la reine Victoria par William Nicholson, des images débridées du genre de celles qui ont pu fleurir soixante-quinze ans plus tard où figure la famille royale.



III.2 Trog. La reine Elizabeth et le prince Philippe en 'pearly king and queen'

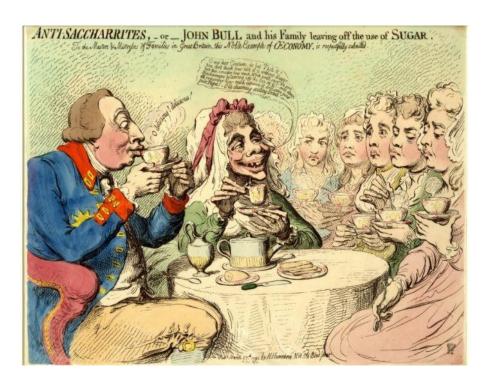
Mais l'évolution du respect à l'irrespect ne s'est pas faite linéairement. Le 18ème siècle sur lequel nous allons primordialement nous pencher a été un siècle gaillard en Angleterre. Le Prince Charles, dans l'introduction qu'il a fournie à un ouvrage publié à la suite d'une exposition consacrée à la représentation de la royauté dans les dessins de presse, a souligné que l'actuelle famille régnante n'avait pas à se plaindre de son traitement, comparé à celui réservé à ses ancêtres du 18ème siècle, en particulier à George III.

Par vocation, la caricature s'attache à triturer la forme, et comme son sujet de prédilection est l'humain, la forme pertinente est le corps. Mais le corps du roi est-il un corps comme les autres? Dans nos âges démocratiques et dans les pays de tradition républicaine, on aurait tendance à affirmer que oui. Mais en monarchie et à des époques un peu plus reculées, la chose n'est pas aussi simple. En développant la théorie des deux corps du roi, appliquée à la dynastie des Tudor, Ernst Kantorowicz met en lumière la dimension mystique et mythique de la monarchie. Le roi se distingue de ses sujets en cela qu'il possède un corps terrestre, tout en incarnant le corps politique. Par le sacre, ce dernier est réputé participer du sacré. Le corps terrestre peut mourir, le corps politique d'une certaine manière survit : « le roi est mort, vive le roi » est une formule qu'il faut quasiment prendre au pied de la lettre. On constatera une survivance de cette croyance et de cette superstition à des époques où le sacré aura perdu de sa prégnance. L'inconscient collectif paraît avoir gardé trace de cette attitude théologique à l'égard du pouvoir politique, et primordialement monarchique.

La situation politique de l'Angleterre du 18ème siècle doit également être prise en compte pour situer de façon pertinente le développement de la caricature politique à cette époque. La « glorieuse révolution » de 1688 a mis fin à la dynastie des Stuart

et imposé un régime parlementaire où le pouvoir politique est partagé entre trois composantes : le roi, les Communes et les Lords. On peut considérer que l'Angleterre est sortie de l'absolutisme, qui continue de prévaloir dans la plupart des pays sur le Continent. On sait l'admiration de Voltaire pour ce type de régime. Le pouvoir du roi est donc relatif, même s'il est encore bien réel, et le personnage a descendu quelques marches de son piédestal.

Du fait que la caricature graphique, vendue en feuilles volantes, avait échappé à la censure qui frappait l'écrit et notamment le théâtre, et qu'elle n'était pas tenue par le carcan des politiques éditoriales que les siècles suivants ont connu avec la publication des dessins dans la presse, la critique politique et la verve satirique se sont donné libre cours dans ce medium. A peu près rien ne retenait les artistes dans la représentation des grands de leur monde, au premier rang desquels George III et sa famille (ill.3)



III.3 Gillray. Anti-Saccharrites

LA FORME CARICATURALE

Que retenir, dans le contexte de cette communication, de la constitution et de la rapide complexification de la forme caricaturale? Tout d'abord l'adoption d'un point de vue dialectique, destiné à placer le destinataire dans une situation intellectuellement critique. Les exemples sont très nombreux de dialectique synchronique, avec notamment des images présentant les deux termes d'une alternative ou d'une situation. Mais je me concentrerai plutôt sur la dialectique diachronique, souvent beaucoup plus implicite. Elle place le destinataire dans un temps historique qui transcende l'immédiateté. (III. 4 *The Mirror of Patriotism*)



III.4 Sayers. The Mirror of Patriotism

La satire de Charles James Fox se regardant dans un miroir qui reflète une image qui est celle de Cromwell situe le supposé risque de sédition représenté par ce politicien d'opposition par rapport à un épisode traumatisant de l'histoire politique du pays. L'épisode de la révolution, pour bref qu'il ait été, est ressenti par les monarchistes comme une douloureuse rupture de la pérennité de la monarchie. Le corps politique avait révélé sa fragilité.

La caricature projette souvent un regard sur le présent induisant rétrospectivement une référence le plus souvent implicite à un temps révolu. C'est généralement une sorte de rêve vague d'un âge d'or, mais occasionnellement comme dans l'image précédente un cauchemar historique à proscrire. L'œuvre de Gillray intitulée *Temperance enjoying a frugal meal* (III.5) dépeignant la famille royale dans son intimité médiocre, présente une surcharge sémiologique offrant des indices multiples de la dégradation des temps présents par rapport à une monarchie prospère.



III.5 Gillray. Temperance enjoying a Frugal Meal

Cette caricature invite à une « explication d'image » comme on peut faire une explication de texte. Chaque signe analysé confirme le sens de tous les autres signes, dont le faisceau renvoie à une supposée pingrerie du roi. Les jérémiades concernant l'insuffisance de la liste civile ne semblent pas être l'apanage de l'actuelle famille royale. Dans un autre contexte, cette œuvre pourrait faire penser à la description misérabiliste d'une famille petite bourgeoise frappée par la misère.

Ceci nous amène à parler d'un autre aspect de la démarche caricaturale : la simplification. Par rapport au grand art, la caricature s'annonce comme une forme régressive. L'œuvre se dépouille des apprêts qui enrichissent la peinture d'histoire et le portrait, et qui sont potentiellement générateurs d'illusion. En outre, initialement, les satires graphiques sont également dépourvues de couleur et sont proposées à la clientèle soit en noir et blanc, soit coloriées, à des prix bien sûr différents. Il s'agit d'œuvres au trait sélectif ; l'artiste recherche la ligne la plus susceptible de désigner dans leur nudité les caractères de ses sujets qui doivent être mis en lumière. A ce titre, une différence essentielle existe entre le dessin caricatural et les croquis de peintres académiques : ces derniers sont percus comme des étapes vers une œuvre finie, tandis que le croquis caricatural s'annonce comme une fin en soi. La corrélation entre cette simplicité formelle et l'objet décrit est patente. La réaction du destinataire, que l'on pourrait ramener à l'exclamation : « ce n'est que ça! », s'applique tout à la fois à l'œuvre et au sujet traité. Le choix de la forme par le caricaturiste est dicté par l'intention polémique. Notons au passage que des caricaturistes majeurs comme Gillray ou Rowlandson étaient par ailleurs des artistes talentueux capables de produire des œuvres finies de facture non satirique, même si Gillray s'est quasi exclusivement consacré à la satire graphique.

LE CORPS DU ROI. « A cat may look at a king »

La simplification formelle est loin de faire du message caricatural quelque chose de simple, surtout lorsque la figure royale est concernée. Les œuvres reflètent parfaitement les ambiguïtés et la bivalence des attitudes de la plupart des citoyens à l'égard des monarques. Le souci d'affirmer le droit à un regard critique sur celui qui incarne le pouvoir n'exclut pas un attachement à la pérennité rassurante de l'institution. Cette dualité n'a pas cessé jusqu'à l'époque actuelle au Royaume-Uni, où les critiques parfois virulentes contre la famille royale n'ont pas gonflé le nombre très minoritaire de ceux qui prônent la suppression de la monarchie.

A l'opposé de cette simplification, un effort majeur de la peinture européenne après le Moyen-Age a été d'accroître sa compétence technique pour favoriser la mimesis. Cela est passé par un art de plus en plus affiné pour rendre la perspective, c'est-à-dire transcrire notre perception de l'espace. Parmi la multitude de sens qu'il faut donner à cette évolution, nous intéresse particulièrement par rapport au propos d'aujourd'hui celui, psychologique, de la relation des hommes à l'espace. Dans un monde perçu comme problématique, l'être humain a besoin de percevoir la pérennité du temps et la stabilité de l'espace où il s'insère. Notre perception de l'espace passe par celle du réel, qui est fondée sur la croyance en la stabilité des choses qui jalonnent notre univers familier. Il est rassurant de penser que, quelle que soit la perspective, une table reste une table et un chat un chat. La sémiotique utilise le terme de « signifiant absolu » pour désigner cette perception et ce rôle des signes constitutifs du réel. Ce signifiant absolu dicte au monde sa situation spatiale et à l'artiste illusionniste sa représentation.



III.6 David. Le couronnement de Napoléon

Dans le système de représentation que sont les monarchies, les rois ont tendu à fonder leur pouvoir sur une mise en scène d'eux-mêmes en tant que « signifiants absolus » dans un espace politique et social stable et pérenne. Certains moments clés de leur règne sont ainsi soigneusement codifiés afin que soit fixé l'espace (sacré) qu'ils entendent définir pour eux-mêmes. Marina Valensise a magnifiquement démontré cela dans son étude sur la forme et le rôle des sacres dans la monarchie française. L'illustration la plus éclatante de cette utilisation stratégique de la représentation picturale est fournie par le tableau de David où Bonaparte devenu Napoléon reconstitue autour de lui un espace d'autorité absolue, après l'épisode révolutionnaire, briseur des clichés monarchiques (III.6). L'espace de ce tableau est à la démesure de l'empereur, qui de surcroît assure et proclame l'empiètement de son espace sur celui du pape qui s'y soumet. L'intention politique est patente.

Dans cette perspective, l'entreprise subversive des caricaturistes consistera à contester le statut de « signifiant absolu » à la figure du roi et, pour ce faire, à s'arroger le droit de définir l'espace qu'ils lui assignent. Depuis l'âge classique, les conventions de représentation des souverains ou des membres de la haute aristocratie étaient codifiées. Louis XIV, en tant que maître en communication, a grandement contribué à élaborer ce modèle où tous les signes définissant l'espace de majesté sont fixés pour les décennies à venir. Le célébrissime portrait peint par Rigaud (III. 7) fixe le modèle, par exemple, pour ces portraits du roi George III en Angleterre (III. 8) et de son fils le duc d'York, dont nous reparlerons un peu plus tard (III.9). A travers le temps et en tous lieux, l'espace de majesté affirme son immuable pérennité.



III.7 Rigaud. Portrait de Louis XIV



III.8 Allan Ramsay. Portrait de George III



III.9 Pompeo Batoni. Portrait du Duc d'York

Par rapport à ces modèles classiques, la caricature s'applique quasiment en permanence à substituer une figuration où les souverains sont descendus de leur piédestal. L'exemple que je choisis de vous montrer est, de ce point de vue, un des plus représentatifs (III.10 *Taking Physick*). D'un point de vue sémiologique, la latrine en guise de trône, pour un roi dont la terreur à l'idée d'une possible contagion de la révolution agit fâcheusement sur les entrailles, est de nature à entraîner une radicale remise en question de la dignité royale.



III.10 Gillray. Taking Physick

Ceci nous ramène brutalement à la conscience que, pour le caricaturiste, des deux corps du roi c'est le corps physique individuel qui, pour le meilleur et surtout pour le pire, prédomine. Pour assurer l'efficacité du message, il importe que le portrait caricatural soit ressenti comme suffisamment proche du modèle pour que l'identification soit indiscutable.



III.11 Portrait de George III

Ainsi, entre ce portrait de George III (III. 11) et par exemple la gravure intitulée *Monstrous Craws at a New Coalition Feast* (III.12), les similitudes de facies sont flagrantes.



III.12 Gillray. Monstrous Craws at a New Coalition Feast

Cependant, l'écart entre la figuration officielle du roi (à droite) et sa caricature donne la mesure de la critique. George III et sa famille sont en voie de se métamorphoser en créatures hybrides, donc de régresser, en raison d'une cupidité exagérée qui les amène à se remplir le gésier des ressources engrangées du Trésor.

On l'a vu, la régression formelle par rapport aux canons de l'art académique renvoie à une régression de l'objet caricaturé. Celle-ci ne s'inscrit pas seulement dans le domaine des principes moraux ou politiques; elle est souvent carrément ontologique. Dans les exemples que nous avons vus, le caricaturiste s'emploie à livrer une révélation scandaleuse de la nature essentielle de l'être.

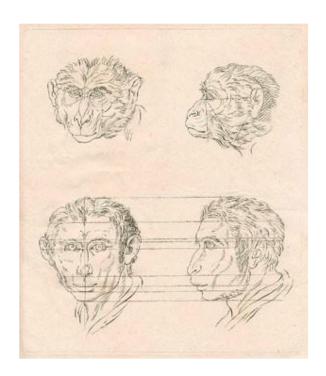
Il convient de rappeler qu'à la même époque se développait la vogue de Lavater et de ses théories sur la physiognomonie. Les caricaturistes se sont appuyés sur cette théorie à bien des égards contestable, mais qui se voulait néanmoins scientifique, pour démontrer la pertinence de leurs représentations. Comme toujours, Gillray se révèle l'analyste le plus avisé de la démarche caricaturale dans une gravure intitulée Doublûres of Characters or Striking Resemblances in Physiognomy (III.13).



III.13 Gillray. Doublûres of Character

Une série de huit portraits en buste de ses têtes de turc politiques favorites est doublée pour chacun d'entre eux par leur représentation caricaturale habituelle. Le coup de génie dans cette application systématique de la dialectique est d'avoir réduit l'écart entre le modèle public supposé et son reflet véridique caricatural. La démonstration implique que les modèles portent en eux leur propre caricature, et que l'analyse objective de leur physionomie renvoie « scientifiquement » à leurs propensions néfastes. Le trait caricatural ne se donne donc pas comme déformation morale mais simplement comme une légère accentuation de certains traits révélateurs. Je ne suis pas loin de considérer cette œuvre comme un manifeste pour la caricature en tant qu'art légitime et nécessaire.

Sans remonter aux peintres italiens de la Renaissance, on peut trouver une source inattendue à cette quête des traits régressifs chez Charles Lebrun qui, didactiquement, a produit une série de planches pour enseigner à peindre des caractères humains selon une typologie systématique. Pour ce faire, il a ramené certaines passions ou humeurs courantes chez les hommes à des modèles animaux, soulignant les similitudes morphologiques selon lui évidentes. Loin de lui bien sûr l'idée de caricature, aux antipodes des théories classiques. Paradoxalement cependant, il existe une connexité de sa démarche normative avec celle pragmatique de la satire graphique (III. 14 et 15).



III.14 Charles Lebrun

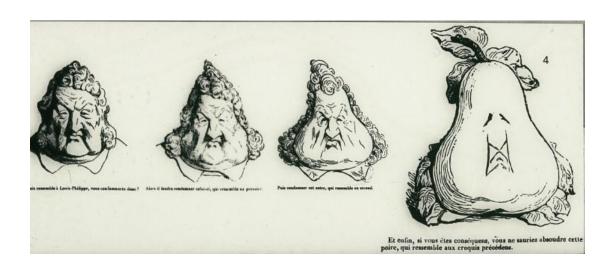


III.15. Photographie du Prince Charles

Le photographe malicieux qui a saisi cet instantané du Prince Charles a chargé son cliché, sans doute pas à son corps défendant, d'une efficacité caricaturale en sous-entendant une régression simiesque.

L'idée est que le sujet, dans son apparence et son comportement, renvoie inévitablement à une assimilation et donc à une représentation régressives. Si l'on croit à une hiérarchie dans l'ordre des règnes de la création, on ne peut manquer de citer les dessins de Philippon et de Daumier satirisant Louis-Philippe comme la culmination de la figuration régressive. Le roi effectue une évolution à rebours jusqu'à l'ordre parfaitement non pensant du végétal : la poire (III. 16 et 17).





III. 16 et 17 Philipon et Daumier Caricatures de Louis Philippe

DU CORPS SACRE AU CORPS PRIVE

L'évolution des mentalités et des idées a entraîné une atténuation de la perception mystique médiévale de la royauté. En Angleterre en particulier, la « glorieuse révolution » de 1688 et la pensée philosophique qui l'a accompagnée ont mis fin au principe sacré de monarchie absolue. Le concept d'équilibre des pouvoirs rend suspecte toute vénération exagérée de la figure du souverain. Une gravure est

particulièrement intéressante de ce point de vue (III. 18 Frontispiece to Reflections on the French Revolution).



III.18 Frontispiece to Reflections on the French Revolution

Alors même que l'opinion publique anglaise ainsi que le pouvoir ont pris fait et cause contre la révolution française et naturellement contre le régicide, le philosophe Edmund Burke publie *Réflexions sur la révolution de France*. Par son contenu, cet ouvrage est en parfaite conformité avec l'opinion dominante. Cependant, le ton hagiographique de l'ouvrage et en particulier l'espèce de délire dévotionnel dont fait preuve l'auteur à l'égard de Marie-Antoinette suscitent une réaction satirique qui nous convainc que la sacralisation des monarques est bel et bien désuète et suspecte en Angleterre. Le militantisme antirévolutionnaire ne signifie pas un retour à une conception réactionnaire de la monarchie. La caricature illustre bien le fait que l'on est passé d'une evotion à une adhésion critique et raisonnée à l'égard de la monarchie.

Est-ce pour autant que la superstition s'attachant à l'immortalité du corps monarchique a entièrement disparu ? Dans un passage brillant de son *Histoire de la Révolution Française*, cité dans son article par Marina Valensise, Michelet s'interrogeait sur la pertinence non pas de la condamnation à mort du roi, mais de son exécution. Il concluait : « Le Roi, confondu avec l'institution morte, n'était qu'une tête de bois creuse, rien qu'une chose. Que si l'on frappait cette tête et qu'on en tirât seulement une goutte de sang, la vie était constatée, on recommençait à croire que c'était une tête vivante : la royauté revivait ». La caricature anglaise projette sur cet épisode un éclairage qui confirme en quelque sorte l'opinion de Michelet et la survivance de la croyance en les deux corps du roi. Par tradition, le Français est l'ennemi héréditaire et son monarque incarnant la nation est l'objet d'un traitement

caricatural réducteur. L'épisode de la fuite à Varennes fait l'objet de plusieurs caricatures où Louis XVI et sa famille sont présentés dépourvus de leur dignité ; c'est la transcription du fait que la fuite se soit assortie d'un déguisement indigne de la majesté que l'on est en droit d'attendre d'un monarque. Cependant, dès l'exécution connue, instantanément la représentation graphique de Louis XVI se dépouille de ses caractéristiques caricaturales (III.19 *The Martyrdom of Louis XVI*).



III.19 The Martyrdom of Louis XVI

Dans cette satire, dont la qualité formelle est moyenne, on note que le roi a regagné une dignité physique et morale par la mort ; le corps humain veule ayant été détruit, reste le corps monarchique pérenne : « Le roi est mort, vive le roi » semble affirmer cette gravure. Elle reflète indirectement les ambiguïtés des attitudes à l'égard des monarchies.

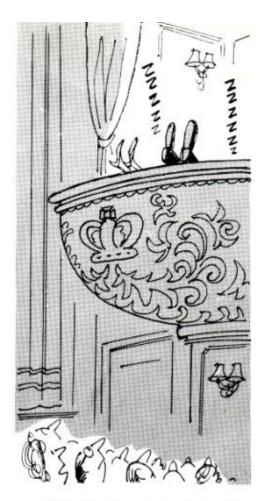
DE L'INCARNATION A LA DISSOCIATION

Comme nous l'avons déjà noté, l'entrée dans l'ère moderne, déjà largement amorcée au XVIIIème siècle, a vu la focalisation de l'opinion relative à la monarchie se déplacer du sacré vers le temporel. Les satires graphiques reflètent intégralement ce mouvement des idées et, on l'a bien vu, à bien des égards le précèdent. Même s'il serait abusif d'affirmer que leur rôle a été déterminant, il a constitué un accompagnement efficace de l'évolution des idées, en tout cas à Londres où se concentrait l'essentiel de la vie et de l'influence politiques au XVIIIème siècle.

Ce qu'affirment les caricaturistes, c'est le droit des citoyens à porter un regard critique sur le roi. C'est ce qu'un siècle plus tard le chat du Cheshire affirmera comme un principe de la démocratie au Pays des Merveilles, « un chat a le droit de regarder un roi ». Le doux et conservateur Lewis Carroll, assisté par son illustrateur et à ses heures caricaturiste John Tenniel, ridiculise une monarchie de pacotille où des citoyens plats comme des cartes à jouer se jettent face contre terre en signe de respect terrorisé devant des figures royales, de fait tout aussi plates qu'eux. Le corps du roi est, organiquement, parfaitement équivalent à celui de ses sujets ; seule le distingue son ornementation.

Cette émancipation démocratique passe dans la caricature ou le dessin de presse des XIXème et XXème siècles par une intrusion du physique, voire du physiologique dans la représentation des monarques. Le corps privé a des fonctions qui obstinément rappellent son humanité commune, ce qui au XVIIIème siècle peut inciter les artistes à aller jusqu'à la scatologie (v. *Taking Physick* évoqué précédemment).

La caricature ayant développé un langage propre élaboré, le procédé de synecdoque a fourni de nombreuses figurations où l'insolence a pu se développer avec une redoutable efficacité. Je me concentrerai sur une seule d'entre elles. Dans l'acception courante, les pieds représentent une des parties du corps les moins considérées; c'est celle la plus éloignée du siège des facultés cognitives et sensibles, et c'est la plus « terre à terre ». Les dessinateurs de presse souhaitant offrir un antidote à la vénération parfois délirante suscitée par les somptueuses célébrations du jubilée de la Reine Elizabeth II, auxquelles la famille royale avait participé sans compter ses efforts, choisissent de mettre en lumière l'épreuve que cela a représenté pour les pieds royaux. Comme tout un chacun la reine et son époux n'aspirent qu'à une chose : faire un petit somme (III. 20) et même se déchausser dès que les circonstances le leur permettent (III.21).



'Well, it has been an exhausting year!'



III. 20 et 21 Dessins humoristiques de Cookson et David Langdon

Cependant, ces images sont plus comiques que véritablement satiriques, même si l'affirmation de l'humanité corporelle commune du monarque est fondatrice de cet humour graphique.

Sans doute au XVIIIème siècle y avait-il plus à craindre d'un risque de dérive monarchiste rompant l'équilibre des pouvoirs, si bien que la sauvagerie des images est nettement plus virulente. La même synecdoque que nous venons de voir illustrée au XXème siècle a fourni à Gillray le sujet d'une des plus célèbres compositions de l'histoire de la caricature. A l'occasion du mariage arrangé d'un fils de George III, le duc d'York, dont la vie jusque-là n'avait pas été particulièrement exemplaire, les « communicants » et thuriféraires de la couronne se sont trouvés un peu en panne d'images hagiographiques susceptibles de dorer le blason de la famille royale. Frederika de Prusse, la future épouse, étant tellement dépourvue de charme physique, la propagande ne pouvait guère s'appuyer sur un éloge dithyrambique de sa beauté. Le trait de génie propagandiste a été de constater que la jeune femme avait été gratifiée par la nature de ravissants petits pieds. Le tout Londres a alors retenti de louanges hyperboliques de ces extrémités du corps, avec production de colifichets que l'on qualifierait aujourd'hui de « touristiques », du style de ceux produits systématiquement à notre époque pour célébrer tel ou tel événement lié à la famille royale (mariages, jubilées). Irrité par cette superstition « people », (III. 22) Gillray choisit de célébrer cette union en composant Fashionable Contrasts dont le sous-titre souligne le sens égrillard, si par hasard celui-ci n'avait pas été perçu (The Duchess's little foot yielding to the magnitude of the Duke's foot). On voit avec guelle brutalité, comparée à l'affectueuse insolence des dessins du XXème siècle que nous venons de voir, cette gravure rappelle le public à la réalité physique des monarques : les délires idéalisateurs sont placés implicitement en regard de la banalité commune de la copulation.



III. 22 Gillray. Fashionable Contrasts

Avec le temps, la dissociation des deux corps du roi se normalise. Avec les temps modernes, elle se transforme en une réflexion dialectique sur le pouvoir. Cependant demeure précisément la conscience d'une dualité, surtout dans le cas des monarchies modernes, en raison de la pérennité de celui ou celle qui incarne l'autorité suprême, fût-elle principalement symbolique du point de vue de la réalité du pouvoir. La démythification acquise, reste encore la démystification. Un excellent portrait au trait de la reine Victoria par Nicholas Bentley accompagné d'un quatrain sonnant comme une comptine pose la question essentielle ramenant à la nature réelle d'un monarque (III. 23)



If by some parental piece of folly, Queen Victoria had been christened Dolly, I wonder if the aura of her name Would have been quite the same?

III.23 Nicholas Bentley

(Si en raison de quelque accès de folie parentale La reine Victoria avait été nommée Dolly Je me demande si l'aura qui entoure son nom Aurait eu tout à fait le même éclat)

Tout en étant parfaitement reconnaissable, le portrait dépourvu de toute ornementation adventice pourrait être celui de n'importe quelle bourgeoise anglaise quinquagénaire et respectable. Le texte fait apparaître que, se fût-elle appelée Dolly, son destin et son identité sociale auraient été tout différents. Nous sommes loin de l'essence participant du divin qui constituait un attribut fondamental des monarques des temps anciens. Il ne s'agit presque plus que d'un accident génétique si l'on est à la tête du plus puissant empire ou si l'on est chargé de la gestion domestique d'une famille ordinaire : Victoria ou Dolly.

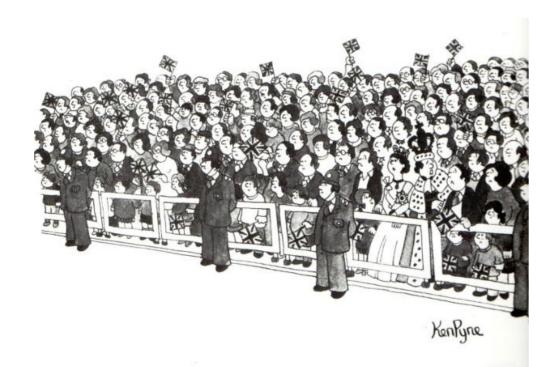
Les humoristes vont donc fonder leur réflexion critique sur les attributs et conventions arbitraires qui créent l'écart entre les citoyens ordinaires et le monarque. Les attributs de la monarchie, à commencer par les atours solennels, sont traités comme des

signes vidés de leurs connotations symboliques. Que reste-t-il du respect dû automatiquement aux membres de la famille royale si la couronne n'est plus qu'un simple chapeau qui peut être pris par erreur à la place d'un autre dans un vestiaire de restaurant (III. 24)



III.24 Hector Breeze

ou si, parmi les curieux attendant le passage du cortège royal, figurent des personnages vêtus des atours cérémoniaux monarchiques, sans que leurs voisins de foule prêtent la moindre attention aux différences flagrantes (III. 25) ?



'Excuse me, but would you mind telling me who it is that we're waiting for?'

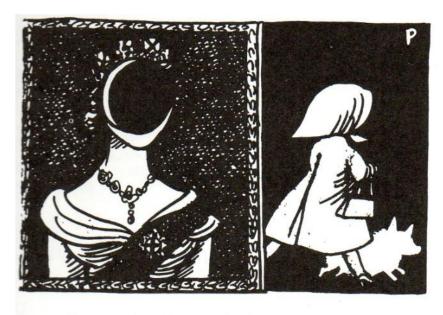
III.25 Ken Pyne

Cette dernière mise en abyme sanctionne le nivellement que les âges démocratiques ont promu. Dès lors, l'exercice du pouvoir royal est présenté pour ce qu'il est : un rôle dans un spectacle théâtral (III. 26),



III.26 Chic

ou pire encore dans une kermesse où la petite figurante à fichu, flanquée d'un corgi comme dans les photos de la reine en vacances à Balmoral, a des horaires d'employée pour prêter son visage à la forme en trompe l'œil représentant une reine en majesté (III. 27).



'Gone to luncheon-back in half-an-hour.'

III.27 Posy

Le destin figuratif de l'attribut suit celui de la considération dont les monarques font l'objet. Dépouillés de leurs connotations symboliques, ils cessent de fait de participer à la sacralisation de l'espace vénérable arbitraire qui avait été bâti autour de la figure du roi. Le signifiant absolu est bel et bien devenu signifiant relatif.

Tout étant affaire d'image, la caricature et le dessin d'humour ont joué un rôle moteur dans le processus de démocratisation, au moins pour ce qui relève du discours iconique.

La dernière illustration que je montrerai en guise de conclusion ouverte constitue une variation sur le thème de la double nature du roi. C'est une des œuvres les plus profondément signifiantes de Gillray (III. 28 *A Puzzle of Portraits*).



III.28 Gillray. A Puzzle of Portraits

Comme souvent, le sous-titre explicite l'intention : Or the Hour Glass exhausted (« ou le sablier épuisé »). Cette œuvre introduit une préoccupation sous-jacente des peuples liée au temps. La sacralisation d'un des corps du roi contribuait à conjurer l'angoisse métaphysique de l'éphémère, et de ce fait servait tout à la foi l'ambition de pouvoir des souverains et une attente inconsciente des sujets. Cette gravure en forme d'énigme iconique repose sur le fait que la perception d'une image représentant simultanément deux sujets ne peut englober simultanément les deux sujets : leur perception est nécessairement consécutive. L'esprit fait alors un va-etvient critique autant de fois qu'il le juge bon pour déchiffrer le sens profond dissimulé derrière l'énigme. La profondeur de la réflexion résultant de ce mécanisme de déchiffrement sera d'autant plus grande que la lecture du message aura demandé un effort conscient au destinataire. Le fait monarchique est ici tout entier résumé : le duo de silhouettes (forme de représentation très en voque au XVIIIème siècle) figurant les profils de William Pitt et du roi George III dessine également les contours d'un sablier. Ce contour est, du fait de l'influence des deux profils, déliquescent. Si l'on ajoute à cela que le sable est presque entièrement écoulé, la réflexion politique autant que métaphysique est sombre. Le corps physique influe négativement sur l'aspect pérenne du pouvoir.

Cette œuvre résume les ambiguïtés, voire les contradictions, de l'attitude de l'homo socialis à l'égard de la monarchie. Conscient, parfois rageusement, de l'essence temporelle de l'incarnation du pouvoir, son inconscient regimbe contre l'angoisse du temporaire. Par le droit qu'elle s'est octroyé d'aller fouiller sous la couche de maquillage des apparences, la caricature se révèle un moyen privilégié de nous faire accéder à certaines zones de notre inconscient, à la fois individuel et collectif.

Table des illustrations

Nicholson: La reine Victoria

Trog: la reine Elizabeth II et le prince Philip en pearly king and queen

Gillray: Anti Saccharites

Sayers: The Mirror of Patriotism

Gillray: Temperance enjoying a Frugal Meal

David: le couronnement de Napoléon

Rigaud: portrait de Louis XIV

Allan Ramsay: portrait de George III Pompeo Batoni : portrait du duc d'York

Gillray: Taking Physick Portrait de George III

Gillray: Monstrous Craws at a New Coalition Feast

Gillray: Doublûres of Characters

Charles Lebrun

Photographie du prince Charles Philippon : Louis Philippe (poires) Daumier : Louis Philippe (poires)

Frontispiece to Reflections on the French Revolution

The Martyrdom of Louis XVI

Cookson: "Well, it has been an exhausting year!"

David Langdon: "So would you flake out after a Royal walkabout"

Gillray: Fashionable Contrasts Nicolas Bentley: Victoria/Dolly

Hector Breeze: "I still can't understand how he could have picked up yours by

mistake"

Ken Pyne: "Excuse me, but would you mind telling me who it is that we're waiting

for?"

Chic: "On in five minutes, Marm!"

Posy "Gone to luncheon – back in half-an-hour"

Gillray: A Puzzle of Portraits"