« Le trône adoré de l'impudeur » : cul et caricatures en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle*

*« The adored throne of immodesty ». The Ass and scatology in Great-Britain
during the 18th century*

Pascal Dupuy

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ahrf/11721>

DOI : 10.4000/ahrf.11721

ISSN : 1952-403X

Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2010

Pagination : 157-178

ISBN : 978-2-200-92633-5

ISSN : 0003-4436

Référence électronique

Pascal Dupuy, « « Le trône adoré de l'impudeur » : cul et caricatures en Grande-Bretagne au
xviii^e siècle* », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 361 | juillet-septembre 2010, mis
en ligne le 01 septembre 2013, consulté le 23 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/11721> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.11721>

« LE TRÔNE ADORÉ DE L'IMPUDEUR »¹ : CUL ET CARICATURES EN GRANDE-BRETAGNE AU XVIII^e SIÈCLE*

Pascal DUPUY

Les fesses, le cul, la scatologie sont des instruments au service de la technique satirique. Dans les premières décennies du XVIII^e siècle, alors que s'affirme une production satirique graphique originale en Grande-Bretagne, ces éléments, sous des formes diverses et variées, sont utilisés dans des attaques d'une rare violence contre Walpole. Un demi siècle plus tard, tout cet arsenal orienté vers les bas est réactualisé dans des images qui s'en prennent au mouvement révolutionnaire français, tout en marquant ses distances avec les autorités politiques du pays.

Mots-clés : cul, scatologie, caricature, Walpole, Révolution française.

Il semble élémentaire d'associer les procédés stercoraires à l'art de la caricature. Cette dernière en a abusé, en abuse et en joue encore, utilisant le cul et ses déclinaisons sous toutes ses formes, dans une démarche de dévalorisation de l'adversaire. Mécanique du rire, mais aussi du mépris, les fesses et ses variations scatologiques possèdent une place prépondérante dans l'attirail du caricaturiste, au même titre que l'avalage ou le vomissement². Le corps, ses entrailles et ses secrets, est utilisé dans le dessin ou la gravure satirique afin de dénoncer ou de

* L'auteur souhaite remercier Philippe de Carbonnières pour ses conseils et sa disponibilité.

(1) Paul VERLAINE, « Partie Carrée », *Femmes*, 1890.

(2) Voir *Ridiculousa*, « Les procédés de déconstruction de l'adversaire », Brest, n° 8, 2001, 257 pages.

détruire, rarement dans une démarche bienveillante, la propreté corporelle s'associant davantage au vice qu'à la vertu. Les images produites sous la Révolution française vont largement utiliser ce lexique scurrile et transformer à répétition l'ennemi aristocrate en « un produit à éliminer »³. Cette démarche, qui donnera de nombreuses œuvres originales, puise ses sources dans la littérature, l'œuvre de Rabelais tout particulièrement, mais s'inspire également de l'esthétique carnavalesque et de la « scatologie mystique »⁴ de Luther et de la Réforme⁵. Ces sources étant universelles, la caricature en Grande-Bretagne, dès le début du XVIII^e siècle, va très largement utiliser ce langage du corps pour affirmer un abécédaire visuel et dépréciatif fondé sur la purge, le baiser au cul et les matières fécales. Le roi, les ministres, et tous ceux qui pouvaient prétendre à des positions d'autorité en Grande-Bretagne, feront les frais de ces charges subversives qui donnaient finalement à voir ce que les mots ne pouvaient que suggérer et ce que la peinture⁶ s'interdisait de montrer. Fort de ce bagage rhétorique impudique, la caricature anglaise lors de la Révolution française va diriger sa verve scatologique vers le sans-culotte français, avant de l'orienter, sous l'Empire, contre Napoléon. Cependant, même si ces œuvres sont marquées par des préjugés politiques et une idéologie globalement conservatrice, elles peuvent, à l'occasion, porter en elles des attaques dont l'orientation vers le bas atteint par assimilation les autorités britanniques et leurs représentants les plus éminents. Le cul et ses réalités intestines, qui en appellent à la dépravation et à la dépréciation, deviennent dans ces images, des objets porteurs de messages contradictoires, polysémiques, des charges outrées que les bonnes mœurs essaient, sans succès, de censurer. À partir de quelques exemples tirés principalement des riches fonds du *British Museum*, nous envisagerons l'affirmation des références scatologiques dans la caricature britannique sous l'ère Walpole, puis sa permanence lors du mouvement révolutionnaire français, l'ensemble permettant ainsi de découvrir des images porteuses de traditions anciennes mais réactualisées au gré des événements politiques de la fin du XVIII^e siècle.

(3) Claude GANDELMAN, « Appréciation et fécalisation : le rôle de la scatologie dans l'imagerie et le langage sans-culotte », in Harvey CHISICK (dir.), *The Press in the French Revolution*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991, p. 403.

(4) *Ibid.*, p. 402.

(5) Voir l'article de Wolfgang Cillessen et Rolf Reichardt dans ce numéro.

(6) Nadejje DAGEN-LANEYRIE, « La beauté et ses monstres : la scatologie dans l'art du XVII^e siècle », in Line COTTEGNIES et alii (dir.), *La beauté et ses monstres dans l'Europe baroque, 16^e-18^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2003, p. 199.

Le cul au temps de William Hogarth

En juin 1727, George II accède au trône. Mais la vie politique du royaume de Grande-Bretagne n'en est cependant pas bouleversée. Au contraire, après quelques jours d'indécision, tout semble continuer dans la même illusion de stabilité avec un parti whig au pouvoir, une majorité confortable au Parlement et un ministre omnipotent, en la personne de Robert Walpole, lord de la Trésorerie et chancelier de l'Échiquier depuis 1721. Pourtant, la colère monte et le régime, personnifié par son ministre le plus influent, est accusé de pratiques de corruption. Articles de journaux, pamphlets, romans⁷, images, mais aussi le fameux *Beggar's Opera* de John Gay (*Opéra des gueux*) s'en prennent à Bob (Robert) Booty (Walpole), soit « Bob le butin ». En effet, plusieurs scandales retentissant (l'affaire de la Charitable Corporation, celle de la spoliation de la Derwentwater Trust) permettent aux opposants politiques et aux satiristes de se déchaîner. Imprimeurs et éditeurs de journaux dénonçant ces pratiques d'enrichissement suspect et accusant Walpole de les diriger sont poursuivis par le pouvoir qui contre-attaque en faisant publier par des plumes amies des titres vantant les mérites et les vertus du « grand vizir whig »⁸. La période est ensuite marquée par le déferlement d'une propagande contradictoire dirigée par les deux partis en présence, scellant des haines farouches entre opposants politiques. Du point de vue de la production satirique, ce premier tiers du XVIII^e siècle, fait entrer la Grande-Bretagne dans une époque nouvelle, celle qui procure à l'opinion publique une capacité d'intervention idéologique jusqu'alors jamais atteinte. Caricatures, pamphlets et journaux satiriques inventent, diffusent et affirment un alphabet visuel recyclé et adapté ensuite pendant des dizaines d'années⁹ dans tous les canaux d'information du temps. D'autant que la réforme fiscale de Walpole entraîne une flambée de manifestations et de mouvements contestataires qui ébranlent encore un peu plus le régime. Prenons ainsi l'exemple d'une œuvre anonyme¹⁰ intitulée *The Festival of the Golden Rump*, publiée en 1737¹¹. Les éditions

(7) Voir H. T. DICKINSON, *Walpole and the Whig supremacy*, Londres, The English Universities Press, 1973 et plus particulièrement le chapitre 8 : « Walpole and his critics », p. 140-159.

(8) Bernard COTTRET, *Histoire d'Angleterre, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Nouvelle Clio, PUF, 1996, p. 123.

(9) Paul LANGFORD, *Walpole and the Robinocracy (The English satirical print, 1600-1832)*, Cambridge, Chadwyck-Healey, 1986.

(10) Elle est signée par un *Author of Common Sense*.

(11) Anonyme, *The Festival of the Golden Rump*, 1737, British Museum (puis BM) 2327.

du 19 et du 26 mars du *Common Sense or the Englishman's Journal*, un journal d'opposition, puis des extraits publiés par *The Gentleman's Magazine* en furent les inspirateurs¹². Au centre de la gravure (fig. 61) se trouve le roi, George II, sous les traits d'un satyre, présenté de dos afin de nous permettre d'admirer son postérieur (*rump*) nu laissant échapper un pet vapoureux. À sa droite se tient la reine Caroline qui le nourrit (par l'intermédiaire d'un clystère dans la version littéraire) d'« *Aurum potabile* » (du cognac), tandis que de l'autre côté se tient Robert Walpole sous les traits d'un magicien. L'image renvoie à des extraits de l'*Énéide* de Virgile¹³, mais fait également référence au caractère impulsif de George II (connu pour ses coups de pieds intempestifs) tout en évoquant son postérieur disproportionné et ses affections hémorroïdales. Il a longtemps été avancé que cette fable allégorique (*Le postérieur doré*) fut le point de départ d'une pièce d'Henry Fielding, censurée par Walpole, qui l'utilisa afin de faire passer au Parlement son *Licensing Act* (21 juin 1737) instituant la censure préalable pour les pièces de théâtre. Aujourd'hui, les historiens doutent de l'existence même de la pièce et pensent qu'elle ne servit que de prétexte à Walpole afin de restreindre la liberté d'expression en Angleterre¹⁴ !

Mais toute cette affaire est révélatrice de l'opposition grandissante et organisée qui se développe au milieu des années 1730 contre Walpole dont le ministère, cependant, ne tombera pas en raison de ses difficultés intérieures, mais de sa politique étrangère, dont il n'avait d'ailleurs pas officiellement la responsabilité¹⁵. Contraint de déclarer la guerre à l'Espagne en 1739, Walpole n'en était effectivement pas partisan, ce qui lui valut les reproches d'une opinion publique et d'un Parlement de plus en plus hostiles. En février 1742, à la tête d'une majorité réduite et indécise, Walpole se retire et, élevé à la pairie avec le titre de comte d'Oxford, passe de la chambre des Communes à celle des Lords. Si son retrait est finalement lié à la guerre et répond à un contexte singulier, il met, cependant, en évidence deux éléments qui seront bientôt constitutifs du paysage politique britan-

(12) Voir Peter THOMSON, « Magna Farta : Walpole and the Golden Rump », in Keith CAMERON (dir.), *Humour and History*, Oxford, Intellect Books, 1993, p. 100-135.

(13) Voir Vincent CARRETTA, *George III and the satirists from Hogarth to Byron*, Athens, The University of Georgia Press, 1990, p. 26-29. Face aux demandes de vent de Junon, Éole répond : « Commandez, grande Reine, C'est à moi d'obéir, et j'obéis sans peine ; Je règne sur les vents, je dompte leur courroux ». VIRGILE, *L'Énéide*, Chant I, Traduction de Jean Regnault de SEGRAIS (1624-1701).

(14) Peter THOMSON, « Magna Farta », *op. cit.*, p. 130.

(15) Paul VAUCHER, *Robert Walpole et la politique de Fleury (1731-1742)*, Paris, Plon, 1924, p. 304.

nique. Le premier concerne une sorte de patriotisme économique qui a eu raison de Walpole à qui l'on reprochait une attitude trop pacifique envers l'Espagne et trop conciliante avec Fleury et le commerce français. De très nombreuses caricatures dénoncent ouvertement cette politique¹⁶. Ensuite, c'est le poids de la propagande satirique qui devient dans cette première partie du siècle un élément incontournable dans l'argumentation politique se déployant alors, afin de diriger l'opinion publique¹⁷. Et cette propagande prend une dimension de plus en plus chargée, excessive, utilisant des armes placées bien en dessous de la ceinture. Ainsi dans un pamphlet anonyme, Walpole est explicitement présenté comme un bâtard, propageant des maladies vénériennes, conspirant avec les marchands afin de tromper le peuple¹⁸. Mais les images ne sont pas en reste et on s'attardera sur une caricature, massivement diffusée, qui a synthétisé, à sa manière, l'ensemble des reproches dirigés contre Walpole depuis près de trente ans¹⁹.

Publiée probablement en février 1740, l'image²⁰ (fig. 62) présente le cul immense et dénudé d'un colosse (Walpole), la culotte baissée, devant l'entrée d'une arcade menant à « St [James] Place, au Trésor, à l'Échiquier et à l'Amirauté ». Aux pieds du colosse se tiennent deux courtisans, l'un rappelant, par l'intermédiaire des inscriptions placées sur son cerceau, les différentes accusations de corruption et de favoritisme associées à Walpole, tandis que l'autre, allant encore un peu plus loin dans la servilité, monté sur un poteau, embrasse le postérieur dénudé du ministre. L'allusion ne peut être plus claire sur les rapports qu'entretenait Walpole avec certains membres du Parlement qui lui étaient largement redevables de leurs élections ou de leurs positions. Comme l'indique le titre de la gravure, il s'agit de visualiser ici « le couloir de l'avancement » celui qui mène au pouvoir... Loin d'être confidentielle, malgré la charge satirique

(16) *Ibid*, p. 297, et Paul LANGFORD, *Walpole and the Robinocracy*, *op. cit.*

(17) Jerry C. BEASLEY, « Portraits of a Monster : Robert Walpole and Early English Prose Fiction », *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 14, n° 4, 1981, p. 406-431 et Herbert M. ATHERTON, *Political prints in the age of Hogarth. A study of ideographic representation of politics*, Oxford, Oxford University Press, 1974.

(18) *A true and impartial history of the life and adventures of some-body*, Londres, 1740. Voir Jerry C. BEASLEY, « Portraits of a Monster... », *op. cit.*, p. 427.

(19) En 1712, alors secrétaire de la guerre, Walpole est accusé de corruption. Déclaré coupable, il est renvoyé du Parlement et emprisonné dans la Tour de Londres pendant plus de six mois.

(20) Anonyme (attribuée à George Bickham), *Idol-Worship or The Way of Preferment*, (février?) 1740, BM 2447. Voir Jürgen DÖRING, *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur*, Hildesheim, Gerstenberg, 1991, p. 277.

qu'elle véhicule, l'image est annoncée dans plusieurs journaux²¹ et a pu être suscitée par un membre de l'opposition²². Jürgen Döring²³ l'attribue à George Bickham junior. Ce dernier, fils d'un graveur, mais aussi auteur d'estampes pornographiques, est devenu progressivement un polémiste, utilisant pour ses commentaires politiques le véhicule de la caricature. Comme son père, George Bickham junior était un tory convaincu qui recevait régulièrement dans sa boutique la visite des agents du ministère en raison de la publication de pamphlets comparant Walpole à Piers Gaveston, le favori d'Edouard II, ou faisant l'apologie de l'assassinat politique²⁴. On connaît une autre gravure satirique de sa main qui s'attaque de nouveau à Walpole, et qui mélange, dans sa composition, des éléments tirés des portraits du premier ministre à des thèmes empruntés de livres d'emblèmes du XVII^e siècle, le tout associé à des détails extraits d'une estampe d'Hubert-François Gravelot, réalisée lors de son séjour profitable en Angleterre²⁵. Cette caricature²⁶ contre Walpole (fig. 63) présente le ministre sous la forme d'une statue, enjambant l'entrée d'un port britannique à la manière du colosse de Rhodes, comme on avait coutume de le représenter dans les gravures depuis la Renaissance. Autour de lui, une variété de détails et d'attributs symboliques le désigne comme un homme corrompu, malhonnête, avide de pouvoir, en train de plonger la Grande-Bretagne dans la défaite militaire et la récession économique et commerciale. Si l'estampe est moins visuellement et explicitement grossière et satirique que la précédente, elle n'en reste pas moins une charge tout aussi outrée dans la mesure où elle porte des accusations directes contre la politique de Walpole, tout en utilisant une complexe intertextualité iconique. Si l'on en revient à George Bickham, on observe également que ses attaques contre Walpole n'ont certainement pas diminué avec le temps et se sont même multipliées au début des années 1740, lorsque le ministre connaissait ses plus grandes difficultés politiques. Sans faire de ces œuvres les explications principales

(21) *The Daily Post*, 29 juillet 1740, p. 2, et *The Country Journal; or The Craftsman*, 10 mai 1740, p. 2.

(22) David BINDMAN, *Hogarth and his Times*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1997, p. 156.

(23) Jürgen DÖRING, *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur*, op. cit., p. 177.

(24) Sur George Bickham, voir Mark HALLETT, *The Spectacle of Difference. Graphic Satire in the Age of Hogarth*, New Haven et Londres, Yale University Press & The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1999, p. 151-167.

(25) *Ibid.*, p. 151-153.

(26) George Bickham, *The Stature of a Great Man, or the English Colossus*, 1740, BM 2458.

de la chute de Walpole, elles n'en restent pas moins des flèches qui ont fragilisé son statut d'homme d'État. En effet, on relève plusieurs gravures attribuées à Bickham qui s'en prennent encore à Walpole, utilisant une rhétorique et un vocabulaire visuel assez semblables, et reposant sur des recettes grossières déjà soulignées. Ainsi dans *Bror Robert under his last Purgation*²⁷, publié en 1742, le cardinal Fleury, armé d'un clystère est en train de purger le « frère » Walpole tandis que devant lui, la duchesse de Montagu ouvre un coffre résolument vide (fig. 64). La scène se déroule dans la *Chambre de la Corruption* en un rappel de la chute du ministre et des raisons de son éviction. Le clystère est évidemment un attribut qui accompagne fréquemment le langage satirique²⁸, et tout particulièrement celui de la caricature. Si de nombreuses illustrations « sérieuses » nous indiquent que le lavage rectal était pratiqué depuis l'Antiquité, il connut une véritable vogue²⁹ aux XVII^e et XVIII^e siècles, comme l'atteste Molière dans le *Malade imaginaire* ou dans *Monsieur de Pourceaugnac*. Il est aussi intéressant de constater que cet instrument apparaît à deux reprises dans *Les Voyages de Gulliver*, dont la version non censurée date de 1735 et fut reçue comme une charge violente contre Walpole, figuré sous les traits du premier ministre Flimnap³⁰. On trouve ainsi la première allusion au clystère lorsque Gulliver obtient la permission de visiter l'académie de Lagado, moyen politique pour l'auteur de critiquer les scientifiques et les médecins :

« Je me sentais depuis quelques moments une légère douleur d'entrailles, lorsque mon conducteur me fit entrer fort à propos dans la chambre d'un grand médecin célèbre pour avoir trouvé de guérir la colique par l'emploi d'un mécanisme agissant en sens contraire à l'opération des entrailles. Il avait un grand soufflet dont le tuyau, très mince et très long, était d'ivoire ; il insinua plusieurs fois ce tuyau à huit pouces dans l'anus, et il prétendait par cet espèce de clystère de vent, chasser tous les vents intérieurs, purger et rendre ainsi les entrailles aussi plates qu'une vessie vide. Mais quand le mal était violent, il introduisait le tuyau, le soufflet étant plein de vent, et il le déchargeait dans le corps du malade, puis le retirait pour le remplir

(27) George Bickham (?), *Bror Robert under his last Purgation*, 1742, BM 2533. Jürgen DÖRING attribue cette caricature à G. Bickham (Voir Jürgen DÖRING, *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur*, op. cit. p. 282).

(28) Voir Hélène DUCCINI, « Le clystère », in *Ridiculous*, op. cit., p. 66.

(29) Voir François LEBRUN, *Se soigner autrefois. Médecins, saints et sorciers aux 17^e et 18^e siècles*, Paris, Messidor/Tempus actuels, 1983, p. 62-67.

(30) Dans le *Voyage à Lilliput*.

de nouveau, en appuyant son pouce sur l'orifice du fondement. [...] Je vis faire l'expérience des deux opérations sur un chien ; mais je ne pus discerner aucun effet produit par la première. Après la seconde, l'animal semblait prêt à crever, et fit une décharge si terrible, que nous en fûmes tous très désagréablement affectés. Le chien mourut sur la place et nous laissâmes le docteur occupé à le ressusciter par la même opération »³¹.

Un peu plus loin, Gulliver explique aux Houyhnhnm (une race de chevaux possédant l'intelligence et la sagesse) quelques subtilités du pays des Yahoos (fac-similés des hommes), en particulier l'utilisation du clystère que les médecins conseillent car « la nature, disent-ils, nous a donné l'orifice supérieur et visible pour l'introduction des aliments et l'orifice inférieur pour la déjection de leur superflu : or la maladie change la disposition naturelle du corps, il faut donc que le remède agisse de même et combatte la nature ; et pour cela il est nécessaire de changer l'usage des orifices, c'est-à-dire d'avalier par celui d'en bas, et d'évacuer par celui d'en haut »³². Si le clystère est un moyen de ridiculiser les pratiques des médecins et par là celles des hommes qui s'y résignent, nous savons aussi que Swift a utilisé les déjections anales et tout ce qui leur est associé dans un autre ouvrage à portée « médico-ethnologique », mais surtout très largement politique et satirique, comme le rappellent Wolfgang Cillessen et Rolf Reichardt³³. L'ouvrage s'affiche, sous les formes de la discussion sérieuse et scientifique, comme une proposition d'étude des comportements humains dans les latrines, car le lieu peut nous servir, nous dit l'auteur, « à la conduite de la vie, pour régler notre corps et notre âme, & pour perfectionner en nous la connaissance de nous-mêmes & des autres hommes »³⁴. Un peu plus loin, dans un passage désopilant, Swift précise sa pensée :

« Il s'élève de la matière contenue dans les intestins certaines vapeurs, dont les particules diversement figurées, opèrent diversement sur le cerveau. Selon qu'elles affectent notre jugement & notre faculté appétitive ; elles produisent en nous l'espérance ou la crainte, la joie ou la douleur, l'amour ou la haine. Elles sont la cause efficiente de notre bonne ou

(31) Jonathan SWIFT, *Voyages de Gulliver dans des contrées lointaines*, Paris, Librairie Fournier, 1881, p 155-156.

(32) *Ibid*, p. 228.

(33) Voir leur article dans le présent numéro du *AHRF*.

(34) *Le grand mystère ou l'art de méditer sur la garde-robe par l'ingénieux docteur Swift*, Paris, 1729, p. 17.

mauvaise humeur, de notre honnêteté ou de notre malhonnêteté pour nos voisins, de notre opinion sur les cérémonies, de notre attachement ou de notre aversion pour les gouvernements. Que dis-je ? Après que la matière fécale est séparée du corps, tandis qu'elle est encore fraîche, il s'en exhale des particules, qui montant au travers des nerfs optiques & des nerfs olfactoires de quiconque se tient vis-à-vis, excitent en lui par sympathie les mêmes affections qu'à l'auteur de l'excrément, & si on est bien instruit de ses profonds mystères, c'en est assez pour apprendre tout ce qu'on veut de son tempérament, de ses pensées, de ses actions mêmes, & de l'état de sa fortune »³⁵.

Les caricaturistes, vont reprendre ces principes et proposer des images mettant en scène des hommes « soulageant leurs intestins »³⁶ en un déluge « d'évacuations fécales »³⁷. L'association était d'autant plus aisée que l'après-Walpole fut marqué par l'arrivée au pouvoir d'une coalition regroupant une administration élargie, connue sous le nom peu flatteur de *Broad-Bottoms*, soit « doté d'une grande assise »³⁸. Évidemment, cette expression n'allait pas laisser les caricaturistes insensibles et George Bickham, dans une estampe intitulée *Broad-Bottoms*³⁹ (fig. 65), présente Sir John Hynde Cotton, entouré de ses amis politiques, en train de déféquer sur des ânes lourdement chargés de taxes et d'impôts. Ici, l'artiste raille l'attitude de Cotton⁴⁰, jacobite fervent, longtemps opposé à la politique de Walpole, proche un temps des réformateurs, qui, une fois au pouvoir, pratique avec ses alliés la même politique que son prédécesseur : l'augmentation des charges fiscales, qui sous la forme d'étrons alourdissent les besaces de tous les ânes qui l'ont amené au pouvoir... Mais si cette caricature reprend satiriquement les principes de la méditation sur la garde-robe telle que l'enseigne Swift, elle est aussi à rapprocher d'une estampe qui va connaître pendant toute la deuxième moitié du XVIII^e siècle une grande popularité et qui sera à plusieurs reprises rééditée et réadaptée en fonction des événements politiques du temps. Il s'agit de *Sawney in the boghouse*, une gravure (fig. 66) publiée en 1745 longtemps

(35) *Ibid.*, p. 17-18.

(36) *Ibid.*, p. 32.

(37) *Ibid.*, p. 19.

(38) Bernard COTTRET, *Histoire d'Angleterre, op. cit.*, p. 127.

(39) George BICKHAM, *Broad-Bottoms*, 1745, BM 2621.

(40) Gabriel GLICKMAN, « The career of Sir John Hynde Cotton », *The Historical Journal*, Vol. 46, n° 4, Déc. 2003, p. 817-841.

attribuée par erreur à William Hogarth⁴¹. On y trouve Sawney, un Écossais des Highlands, revêtu de ses habits traditionnels, que l'artiste a malicieusement placé sur des latrines publiques à Londres. Le pauvre Écossais qui n'a pas l'habitude de fréquenter de tels lieux et qui depuis sa naissance assouvit, comme nous indique la lettre de la gravure, ses besoins naturels en pleine terre, a, par erreur, placé ses jambes dans les trous censés recevoir son postérieur. Si l'estampe reprend assez classiquement les préjugés anglais à l'égard des « bretons du nord », elle est provoquée également par les mouvements jacobites qui en 1745 soulevèrent une partie des Highlands et qui devaient se terminer tragiquement, aux environs d'Inverness lors de la fameuse bataille de Culloden. Les deux gravures, en s'attaquant au mouvement jacobite, attestent donc l'inquiétude qui régnait à Londres à cette époque, l'Écosse demeurant, comme le note un historien français, « le point faible de la Couronne, surtout durant les périodes de conflit avec la France »⁴². Par la suite, l'image fera sa réapparition à de nombreuses reprises, de 1745 au début du XIX^e siècle, le plus souvent afin de commenter des événements survenant en Écosse⁴³. C'est ainsi le cas en juin 1779, dans l'une des premières œuvres de James Gillray⁴⁴ (fig. 67). Reprenant explicitement l'estampe de Charles Mosley, Gillray évoque les émeutes presbytériennes de Glasgow et d'Édimbourg, qui venaient d'éclater quelques mois plus tôt, en réaction à la proposition du gouvernement d'étendre à l'Écosse le *Catholic Relief Act* qui permettait aux catholiques de servir dans l'armée⁴⁵. Afin de rendre son propos plus éloquent, l'artiste a resserré le portrait de Sawney et fait disparaître pratiquement toutes les images qui l'entouraient, ne conservant derrière lui qu'une sorte de graffiti représentant un chardon émergeant d'une couronne renversée ainsi que le motto⁴⁶ de l'Ordre du chardon en une évocation du caractère subversif du mouvement jacobite. Mais surtout il a donné au visage de Sawney

(41) La gravure est à présent attribuée à Charles Mosley (après Louis Philippe Boitard), *Sawney in the Boghouse*, 1745, BM 2678. Voir Jürgen DÖRING, *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur*, op. cit., p. 297, et Tim CLAYTON, *Caricatures of the Peoples of the British Isles*, Londres, The British Museum Press, 2007, p. 24.

(42) François-Joseph RUGGIU, dans Stéphane LEBECQ et alii, *Histoire des îles britanniques*, Paris, PUF, 2007, p. 449.

(43) Voir M. Dorothy GEORGE, *Catalogue of Political and Personal Satires the British Museum*, Londres, British Museum, 1942-1954, Vol. VI-X.

(44) James GILLRAY, *Sawney in the Bog-House*, 4 juin 1779, BM 5539.

(45) Voir Tim CLAYTON, *Caricatures...*, op. cit., p. 24. James Gillray. *The art of caricature*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Gallery Publishing, 2001, p. 53 ; Draper HILL, *Fashionable Contrasts. 100 caricatures by James Gillray*, Londres, Phaidon Press, 1966, p. 169.

(46) *Nemo Me Impune Lacessit*.

une expression brutale d'imbécillité teintée de surprise, qui doit beaucoup aux principes de Charles Le Brun et de Johann Kaspar Lavater avec lequel Gillray sera d'ailleurs associé⁴⁷. Notons encore qu'une autre caricature inspirée par l'image de 1745 et réadaptée par Robert Dighton a dû également voir le jour en 1783, car si la gravure est aujourd'hui perdue, on connaît, en revanche, un bol à punch en porcelaine chinoise⁴⁸ (fig. 68) datant des années 1780, dont les motifs reprennent ceux de la gravure de 1745. De manière tout à fait originale, il est indiqué précisément sur le bol le nom de l'auteur et la date de la publication de la gravure qui a inspiré son décor ainsi que l'adresse de son éditeur⁴⁹, preuve à la fois du statut de la caricature dans les dernières décennies du siècle et du succès du thème, en dépit de son caractère xénophobe et trivial !

Le cul que l'on embrasse, le postérieur dénudé, les latrines et matière fécale, toutes ces données représentent bien dans les images satiriques et dans la littérature populaire britannique dans cette première moitié du siècle, des motifs de dé-légitimation et de discrédit, que les auteurs emploient dans des compositions encore très largement inspirées de la culture médiévale et folklorique. Mais ces jeux d'identification ne reposent pas sur des principes répondant uniquement à des mécanismes grossiers. Ainsi, lorsque William Hogarth veut stigmatiser les goûts douteux du négociant de la Cité de Londres, père de l'héroïne d'un *Mariage à-la-Mode* dans la dernière planche (fig. 69) de la célèbre série⁵⁰, il le fait par l'intermédiaire d'une reproduction imaginaire d'un petit maître hollandais que le riche bourgeois a accroché au mur de sa maison près du vieux Pont de Londres. Le spectateur, ou « le lecteur » selon l'observation de Baudelaire⁵¹, au travers des toiles choisies par le riche bourgeois, perçoit à la fois l'avarice du propriétaire des lieux et ses goûts pour les scènes vulgaires venues de l'étranger. Derrière le groupe formé par la nourrice, la comtesse en train de mourir empoisonnée et son père qui lui retire sa coûteuse bague, seul bénéfice qui lui reste du mariage de sa fille, on distingue un tableau figurant un paysan présenté de dos (fig. 70), au

(47) Voir David BINDMAN, *Ape to Apollo. Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*, Londres, Reaction Books, 2002, p. 92-123.

(48) *Sauney's Mistake*, bol en porcelaine, vers 1783-1785, British Museum, Franks.744.+

(49) La gravure aujourd'hui disparue est de la main de Robert Dighton. Concernant l'éditeur, l'inscription sur le bol indique : *Published Jn. Smith No. 35 Cheapside Robt. Sayer Jn. Bennett No. 53 Fleet Street, as the Act directs 11 September 1783.*

(50) *La mort de la Comtesse*, Planche VI, 1743-1745.

(51) Voir Charles BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, Lausanne, Éditions de Clairefontaine, 1940, chapitre VIII « sur quelques caricaturistes étrangers », p. 393.

postérieur saillant en train de se soulager contre un mur, en un dernier message d'adieu aux protagonistes de la scène⁵². La comtesse moribonde, l'histoire d'un mariage arrangé prend fin et la vulgarité se découvre avec ce postérieur encadré qui réfléchit à la fois la honte et l'impudeur de l'un de ses principaux responsables. Chez Hogarth, probablement à la différence de nombreux caricaturistes de son temps, auxquels du reste il ne voulait surtout pas être associé, la grossièreté est suggérée, plus explicite qu'implicite, et renvoie à des considérations reposant avant tout sur des critères esthétiques.

Cul et Révolution en Grande-Bretagne

La Grande-Bretagne a été confrontée dans la seconde partie du XVIII^e siècle à deux révolutions. La première, la Révolution américaine, a entraîné une vague de réactions publiques de grande ampleur, dans le domaine du pamphlet notamment, mais également dans celui de la caricature dont la production s'analyse selon un rythme à trois temps, fondé d'abord sur l'enthousiasme, puis le scepticisme et enfin l'hostilité⁵³. C'est une respiration assez semblable que nous retrouvons avec la Révolution française, les caricaturistes armés de leur expérience forgée lors des événements américains, vont s'attaquer avec véhémence, après une courte période d'attentisme bienveillant, au mouvement révolutionnaire français. Dès 1790, mais surtout à partir de 1792, la Révolution française deviendra un objet de répulsion et d'attaques continuelles de la part des caricaturistes britanniques, tout en étant également, en raison de ses multiples rebondissements et de son histoire saccadée, un sujet dont la puissance comique semblait infinie⁵⁴. Les vieilles recettes ordurières déjà employées dans la première partie du siècle sont alors réactualisées afin de dénoncer des événements qui fascinent et inquiètent à la fois. D'ailleurs, le mouvement révolutionnaire français ne sera pas l'unique victime de ce recyclage. À l'occasion, l'élite politique britannique en fera également les frais. C'est ainsi le cas dans une caricature⁵⁵ de 1791

(52) Sur les significations des œuvres aux murs des intérieurs des six planches d'un *Mariage à-la-Mode*, voir : Ronald PAULSON, *Hogarth. High Art and Low, 1732-1750*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992, vol. 2, p. 218-226.

(53) Michel JOUVE, « Les caricaturistes anglais et la Révolution américaine », *Annales du Centre de recherches sur l'Amérique anglophone*, Université de Bordeaux III, 4 (1), 1975, p. 9-41. Peter D G THOMAS, *The American Revolution (The English satirical print, 1600-1832)*, Cambridge, Chadwyck-Healey, 1986.

(54) Pascal DUPUY, *Face à la Révolution et l'Empire. Caricatures anglaises (1789-1815)*, Paris, Paris Musées-Nicolas Chaudun Éditions, 2008.

(55) William Dent, *Public Credit, or, the State Idol*, Publiée le 3 juin 1791, BM 7872.

qui, reprenant littéralement la célèbre estampe *Idol-Worship* de George Bickham (fig. 62), raille à la fois le premier ministre William Pitt, son ministre du Trésor, George Rose, mais également leurs opposants en la personne de Sheridan abattu par le pet gargantuesque lâché par le ministre (fig. 71). Bien plus tard, en 1798, un autre caricaturiste, Richard Newton, dirigera cette fois le vent mauvais, poussé par un John Bull brava-ché, vers l'effigie d'un George III au regard indigné, dans une caricature⁵⁶ qui s'en prend aux mesures prises par le gouvernement britannique afin d'essayer de mettre un terme aux revendications radicales (fig. 72). On voit d'ailleurs, à la gauche de l'image, apparaître le visage de Pitt indiquant à John Bull que son geste est passible d'une condamnation. Mais, l'estampe évoque également le « *Pop-Gun-Plot* » selon l'expression de Sheridan, un complot révélé en 1795, mené par deux membres de la Société de Correspondance londonienne, qui auraient eu l'intention d'assassiner George III, au moyen d'une fléchette empoisonnée tirée par une sarbacane. Ici, point de fléchette, mais un souffle empoisonné qui sent la révolution puisque John Bull, sous le crayon de Newton, a même revêtu le « costume » du sans-culotte ! Toutefois, Richard Newton fait figure d'exception. Proche des milieux radicaux, ayant commencé son apprentissage auprès de William Holland, il prit un malin plaisir, lors de sa trop courte carrière de satiriste, à railler le gouvernement de Pitt ou la monarchie britannique⁵⁷, sans cependant ménager, comme nous le verrons plus loin, les révolutionnaires français. Enfin, cette image date de la toute fin du siècle, période pendant laquelle la contestation contre les autorités britanniques est à son apogée, ce que ne manqueront pas, d'ailleurs, d'illustrer les caricatures⁵⁸.

De manière générale, le pet, une des autres armes utilisées sans relâche par la satire graphique⁵⁹, est plutôt associé aux révolutionnaires français ou à leurs partisans britanniques, dans des évocations qui jouent

(56) Richard Newton *Treason !!!*, Publiée le 19 mars 1798, BM 9188. Voir David ALEXANDER, *Richard Newton and English caricature in the 1790s*, Manchester University Press, 1998, p. 51-52. John BREWER, *The Common People and Politics, (The English satirical print, 1600-1832)*, Cambridge, Chadwyck-Healey, 1986, p. 110. Diana DONALD, *The age of caricature. Satirical Prints in the Reign of George III*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1996, p. 162. Vic GATTREL, *City of Laughter: Sex and Satire in Eighteenth-Century London*, Londres, Atlantic Books, 2006, p. 483.

(57) Voir David ALEXANDER, *Richard Newton and English caricature in the 1790s*, op. cit.

(58) Illustrant parfaitement en cela la définition de la caricature selon Freud : « La révolte contre l'autorité ». Sigmund FREUD, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988 (1ère édition en allemand en 1905), p. 202.

(59) Voir sur ce sujet, dans le présent numéro des AHRF, les commentaires pertinents de Philippe Bourdin.

de manière explicite avec la représentation littérale « sans culotte » des individus satirisés. L'un des exemples les plus éloquentes de cette union perfide est l'œuvre de Gillray dans une estampe⁶⁰ de 1793 représentant Charles James Fox sous les traits d'un sans-culotte, les mains ensanglantées, les jambes à l'air, comme il se doit, en train de lâcher un vent probablement bestial, si l'on s'en tient à la pilosité abondante de notre « démocrate ». La lettre et l'image (fig. 73, cahier couleur) jouent sur les contrastes existant entre la noblesse des idéaux progressistes proclamés par les révolutionnaires français et leurs alliés britanniques (démocratie, philosophie, raison...) et la réalité, figurée par un individu en pleine régression, plus proche de l'animal que de l'homme supposé régénéré⁶¹. En outre, le comique repose également sur l'opposition de comportement entre la figure du « sans-culotte-démocrate » et les manières de gentilhomme campagnard que Fox aimait afficher en public⁶². Gillray avait probablement aussi en tête le pamphlet⁶³ de Fox de 1783 dans lequel le député whig dissertait avec humour et dérision sur l'art des flatulences !

Mais, à l'occasion, la charge scatologique peut aussi être synonyme d'attaques plurielles et non plus uniquement centrées sur un seul individu, même si celui-ci, comme dans le cas que nous venons de développer, représente l'allégorie de tous les sympathisants britanniques aux idées françaises. Ce procédé enrichit la dimension polysémique de la gravure, même si les ressorts employés reposent sur la farce et la pantalonnade. On peut de nouveau évoquer une caricature⁶⁴ de Gillray, dans laquelle George III, dont la silhouette figure les contours de l'Angleterre, est en train de déféquer sur la tête du représentant national français (fig. 74) et repousse grâce à ce jet de « bateaux-croupes »⁶⁵ la tentative d'invasion française. Il a été avancé que cette estampe fut « le point de départ »⁶⁶ de la riposte satirique de David contre les Anglais, bientôt matérialisée

(60) James Gillray, *A Democrat or Reason & Philosophy*, Publiée le 1^{er} mars 1793, BM 8310. Voir M. Dorothy GEORGE, *English political Caricature. A study of opinion and propaganda*, Oxford, Clarendon Press, 1959, Vol. 2, p. 3. David BINDMAN, *The French Revolution (version anglaise)*, Vizille, Musée de la Révolution française, 1990, p. 114.

(61) Diana DONALD, *The Age of Caricature*, op. cit., p. 168.

(62) David BINDMAN, *The French Revolution (version anglaise)*, op. cit., p. 114.

(63) Charles James FOX, *An essay upon wind : with curious anecdotes of eminent peteurs : humbly dedicated to the Lord Chancellor*, Londres, 1783.

(64) James Gillray, *The French Invasion ; or John Bull Bombarding the Bum-Boats*, 1793, BM 8346.

(65) *Bum-Boats*.

(66) Albert BOIME, « Jacques-Louis David et l'art de la caricature », in *Politique et Polémique. La caricature française et la Révolution, 1789-1799*, Paris, 1988, p. 79.

par ses caricatures commandées par le Comité de salut public⁶⁷. Mais, plusieurs éléments sont à relever dans cette image qui semble au premier abord, on l'a dit, fonder son dispositif comique sur un mécanisme grossier traditionnel. Si l'on s'attache aux détails de sa composition, apparaît un discours plus équivoque, voire chargé de sens contraires. Ainsi, George III y est assimilé à John Bull, lui-même la personnification, dans l'esprit de son géniteur, John Arbuthnot⁶⁸ de la Grande-Bretagne⁶⁹. Ici, George III est à la fois porteur de la charge contre la France (il est celui qui projette les déjections), mais également objet de la satire. Affublé d'un bonnet ridicule, le corps lourd et épais, le visage rougeaud, il devient un personnage grotesque sur le plan domestique, mais à la tête d'un pays exhibant sa puissance de feu, aussi ridicule soit-elle. En outre, si on s'en réfère aux écrits diététiques du même docteur Arbuthnot, on peut assimiler George III à un alcoolique dont le vice influe sur sa constitution et ses déjections : « les liqueurs fortes [...] pris en grande quantité » avance Arbuthnot, « enyvrent, resserrent, durcissent, irritent les fibres et coagulent les fluides. Elles corrodent et détruisent la tunique interne de l'estomac et de l'intestin. [...] Les liqueurs encore fermentées sont sujettes à produire des spasmes dans l'estomac, des coliques et des diarrhées »⁷⁰. Quant au personnage du Français, soit disant sans-culotte, il reprend, en fait, les traits du petit-maître d'Ancien Régime tel qu'il était représenté dans les

(67) *Ibid.*, p. 224-225.

(68) John ARBUTHNOT, *The History of John Bull*, Alan W. BOWER et Robert A. ERICKSON (s.l.d.), Oxford, 1976. John ARBUTHNOT, *L'histoire de John Bull*, Paris, Aubier, 1976, Traduction de C. BRUNETEAU. Voir également : M. BEATTIE, *John Arbuthnot : Mathematician and Satirist*, Cambridge, Mass., 1935. Michel JOUVE, « La formation de l'image de John Bull dans la caricature anglaise au XVIII^e siècle » in *Linguistique, Civilisation, Littérature*, Actes du Congrès de Tours, 1977, Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur, Paris, Didier-Erudition. Jeannine SUREL, « La première image de John Bull, bourgeois radical, Anglais loyaliste (1779-1815) », *Le Mouvement Social*, n° 106, janvier-mars 1979. Alain BONY, « 'The History of John Bull' et les comédies d'Aristophane : le modèle grec dans la propagande torie », *Studies in Voltaire and the Eighteenth Century*, ccxli, 1986. Tamara HUNT, *Defining John Bull : Political Caricature and National Identity in Late Georgian England*, Aldershot, Ashgate, 2003.

(69) Dans le livre d'Arbuthnot, John Bull est un propriétaire terrien et un négociant, « un homme honnête, franc et loyal, irascible, hardi, d'humeur très instable ; il ne craignait le père Louis [Louis XIV] ni au sabre ni au coutelas, ni au gourdin ; mais il lui arrivait souvent de se quereller avec ses meilleurs amis, surtout s'ils prétendaient le gouverner [...] ». John Bull était un joyeux luron, il aimait la dive bouteille et les plaisirs ; car à la vérité nul ne faisait meilleure chère ou ne dépensait son argent avec plus de magnificence que John. Grâce à un commerce honnête et loyal, John avait mis du foin dans ses bottes. John ARBUTHNOT, *L'histoire de John Bull*, op. cit., traduction C. Bruneteau, p. 100.

(70) John ARBUTHNOT, *Essai sur la nature et le choix des aliments suivant les différentes constitutions*, Paris, 1741, p. 161.

nombreuses caricatures précédant la Révolution⁷¹, comme si cette dernière n'avait finalement rien changé aux habitudes et aux comportements des Français. Tout en s'en prenant, dès 1793, aux ambitions militaires françaises et à ses projets supposés d'invasion de l'Angleterre, l'estampe torpille également la réponse des autorités britanniques, par l'intermédiaire de la figure satirisée de son plus haut représentant, ce dernier personnifiant non seulement le royaume, mais également la nation toute entière⁷². John Bull, quant à lui, à partir des années 1790, apparaît dans les caricatures afin de mettre en évidence l'originalité, mais également les incohérences du système politique britannique⁷³. Il est même utilisé après 1815 tout autant par les loyalistes que par les radicaux⁷⁴. Dans la caricature de Gillray, *John Bull-George III* symbolise donc la réaction d'une partie de la population britannique aux ambitions militaires françaises, mais aussi la défiance populaire contre l'autorité renforcée de la couronne britannique⁷⁵.

Toutefois, les procédés comiques reposant sur la verve scatologique et utilisés dans les nombreuses caricatures réagissant aux événements de France sont le plus souvent fonctionnels, la charge symbolique présente relevant uniquement de la dérision grotesque. Ainsi William Dent, en 1792⁷⁶, puis en 1793, propose deux gravures qui illustrent, l'une les défaites militaires autrichiennes de l'automne 1792, l'autre les revers rencontrés par Dumouriez en Hollande au printemps 1793. Toutes deux utilisent le même vocabulaire : tir de pets, d'étrons, de vomissures ou d'urine de civils qui mettent à mal les armées régulières. L'artiste, visiblement satisfait de ce réalisme grotesque, utilisera à plusieurs reprises, dans sa production relative à la Révolution de France, ces effets scatologiques⁷⁷. On l'a vu, dans un style plus élaboré, James Gillray ne sera pas en reste. On peut ainsi évoquer sa célèbre gravure⁷⁸ (fig. 75, cahier cou-

(71) Voir Pascal DUPUY, *Face à la Révolution et l'Empire*, op. cit., p. 58-61.

(72) Vincent CARRETTA, *George III and the satirists*, op. cit., p. 302.

(73) Miles TAYLOR, « John Bull and the Iconography of Public Opinion in England c. 1712-1929 », *Past and Present*, n° 134, février 1992, p. 93-128.

(74) *Ibid.*, p. 106.

(75) Diana DONALD, *The Age of Caricature*, op. cit., p. 157-162.

(76) Cette gravure fut rapidement traduite en français et passe à tort depuis pour une œuvre originale française. Voir *Politique et Polémique. La caricature française et la Révolution, 1789-1799*, Paris, 1988, p. 219-220.

(77) Voir Pascal DUPUY, « La caricature anglaise face à la France en Révolution (1789-1802) », *Dix-huitième siècle*, n° 32, 2000, p. 307-320.

(78) James Gillray, *The zenith of French Glory; the Pinnacle of Liberty*, Publiée le 12 février 1793, BMC 8300.

leur) relatant l'exécution de Louis XVI qui montre une « France à l'apogée de sa gloire » au « sommet de sa Liberté » grâce à un sans-culotte se tenant à califourchon sur une lanterne où sont pendus un évêque et deux moines. La rénovation politique et religieuse qui s'opère alors en France n'a rien pour Gillray d'une renaissance méliorative, au contraire, la scatologie, exprimée par le postérieur nu du sans-culotte prêt à déféquer dans la lanterne, renforce la charge grotesque, l'incongruité loufoque du personnage et du régime qu'il représente. Le sans-culotte, dans les gravures de l'artiste, prend un emploi ou une fonction qui n'est pas la sienne : il dirige le pays par un malentendu et par une erreur qu'il convient de corriger ou d'effacer au plus vite.

Les gravures publiées par Richard Newton peuvent également, à l'occasion, on le sait, s'appuyer sur ces réflexes grossiers à travers tout un éventail de références scatologiques. Nous voudrions nous arrêter sur l'une d'entre elle, dans la mesure où son discours renvoie à différents éléments symboliques et politiques aux prises en cette fin de siècle. Il s'agit de *Making a Freemason!*, une caricature⁷⁹ datant de 1793 (fig. 76, cahier couleur). Tout d'abord, on retrouve dans cette œuvre un résumé des axes principaux de la technique de la caricature⁸⁰. On peut aussi remarquer que la lettre de la gravure renvoie explicitement à l'initiation maçonnique auquel on préfère en Angleterre l'expression de « *faire un maçon* déjà attestée au XVI^e siècle »⁸¹. L'effet de déformation repose toujours sur des faits réels et le comique se situe dans la juste distance entre réalité avérée et déformation. D'ailleurs, à cette époque et depuis 1730, on connaît assez bien les secrets maçonniques grâce aux divulgations du livre de Samuel Prichard. La gravure distille donc un certain nombre de symboles et d'objets utilisés par les loges lors des initiations comme les catéchismes, le compas ou les bougies évoquant la lumière. Les rites sont donc connus et peuvent être adaptés satiriquement à partir d'une littérature maçonnique et antimaçonnique qui met en exergue les « vices et les folies des maçons »⁸². Ainsi, le livre que l'impétrant déchiffre avec difficulté rappelle les métaphores utilisées afin d'évoquer le caractère secret des rites

(79) Richard Newton, *Making a Freemason!*, Publiée le 25 juin 1793, BM 8386.

(80) Pascal DUPUY, « Les rites maçonniques au regard de *Making a Freemason* de Richard Newton ou l'art de la caricature », dans Christine GAUDIN et Eric SAUNIER (dir.), *Franc-Maçonnerie et histoire. Bilan et perspectives*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2003, p. 167-182.

(81) Eric SAUNIER (dir.), *Encyclopédie de la Franc-Maçonnerie*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 433.

(82) Voir *Masonry, the way to hell, a sermon*, Londres, Robinson & Roberts, 1768, p. 27.

francs-maçons. Un ouvrage⁸³ publié à peu près à la même époque que la caricature de Newton compare lui aussi les usages et les coutumes maçonniques aux secrets des hiéroglyphes égyptiens. Newton illustre grotesquement cette image littéraire. Mais *Making a Freemason* joue également sur les contrastes entre des personnages gras et maigres, plus généralement les frères (souvent taxés du péché de gourmandise dans la littérature anti-maçonnique⁸⁴) qui participent activement à la « constitution » de l'impétrant aux formes plus fluettes mais doté toutefois, pour les besoins de la satire, d'un postérieur dénudé volumineux ! Ce dernier va recevoir dans un mélange de cruauté, de sadisme et de connotations (homo)sexuelles un pieu énorme, taillé en pointe, qui devrait grotesquement participer à l'initiation intérieure du maçon en devenir. On pourrait comme David Alexander ou Mary Dorothy George⁸⁵ interpréter cette image comme relevant uniquement d'un humour puéril. On pourrait aussi y déceler des éléments du burlesque où l'on parle d'un sujet élevé dans les termes graphiques les plus vils. On pourrait encore rapprocher cette évocation des charges de sodomie et de libertinage auxquels les maçons furent associés pendant tout le XVIII^e siècle, comme l'ont remarqué nombre d'auteurs⁸⁶. Enfin, on pourrait évoquer les récits des initiations tels qu'ils circulaient dans la production pamphlétaire anti-maçonnique. Ainsi, *Masonry, the way to Hell*⁸⁷ rappelle par exemple que l'impétrant était accueilli par des armes pointues qui lui étaient présentées de la manière la plus menaçante qui soit ! Mais, ce qui nous semble intéressant ici, outre l'adéquation entre les obsessions personnelles de Newton (pour la mort, par l'intermédiaire du cercueil) et les récits anti-maçonniques en circulation (ainsi sur la nécromancie⁸⁸ supposée des maçons), outre les effets de crayons de l'artiste, somme toute naturels pour un graveur qui travaille le plus souvent dans la précipitation de l'idée, du sujet et du dessin, le tout dans le cadre étouffant de la médiation commerciale, ce sont ses rapports avec la politique anglaise et la Révolution française. Comme Gillray, mais de

(83) J. BROWNE, *The master-key through all the degrees of a free-mason's lodge*, Londres, 1794-98, p. 35.

(84) *Masonry, the way to hell, a sermon*, op. cit., p. 26

(85) David ALEXANDER, *Richard Newton and English caricature in the 1790s*, op. cit., p. 120. M. Dorothy GEORGE, *Catalogue of Political and Personal Satires the British Museum*, op. cit., Vol. VII, p. 60.

(86) Voir Margaret C. JACOB, *Living the Enlightenment. Freemasonry and Politics in Eighteenth-Century Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 6, p. 70 et p. 121.

(87) *Masonry, the way to hell, a sermon*, op. cit., p. 13.

(88) *Ibid.*, p. 25.

manière moins éloquente, Newton s'en prend tout autant aux loges maçonniques anglaises que l'on sait fréquentées par les plus grands noms du royaume, mais également à la France qui est en train en juin 1793 de se composer un nouveau visage politique. L'allusion directe à la France vient du frère initié qui déclare devant l'ésotérisme du livre qui lui est présenté « qu'il ne sait pas lire le français » ! On a là un élément satirique classique à l'égard de la culture et de la langue de Voltaire éloignées au plus loin de la culture et de la langue de Shakespeare, mais également, croyons-nous, un moyen d'évoquer le conservatisme et les réactions contre-révolutionnaires de la franc-maçonnerie anglaise. Si ce que font subir ces maçons en Angleterre à leurs apprentis est pour Newton la transposition dans la douleur et dans la cruauté, de ce qui se passe en France où un roi vient d'être guillotiné et où l'on vient de voter une nouvelle constitution aussi inintelligible pour beaucoup d'Anglais que le livre indéchiffrable proposé à l'impétrant. Il n'en reste pas moins vrai que pour Newton les francs-maçons anglais, s'ils mènent un combat acharné contre la Révolution française, n'en demeurent pas moins une société de gens cruels, soumis à des pratiques contestables, morbides et sadiques, le tout bien sûr enveloppé dans un écrin d'humour grotesque. En d'autres termes, la violence reprochée à la Révolution française se révèle dans les loges maçonniques, au cœur même de la bonne société anglaise, fréquentée par pratiquement tous les fils de George III. Si la société que la France propose est plutôt inquiétante, et d'autres caricaturistes que Newton le martèleront à coup d'images chocs, derrière la bienséance, en Angleterre, se révèle un monde obscur, grotesque sans nul doute, mais tout aussi cruel. Cette approche que nous avons déjà vue à l'œuvre dans certaines estampes de Gillray, peut également apparaître dans ses commentaires graphiques relatifs à l'expédition d'Égypte de Bonaparte, qui a donné lieu à une importante réponse satirique en Grande-Bretagne. En effet, l'expédition présentait deux défauts majeurs du point de vue britannique : attaquer un pays sous influence anglaise et emmener avec elle une cohorte de scientifiques forcément suspects d'arrière-pensées propagandistes, jacobines et athées. James Gillray ne pouvait laisser lui échapper une telle matière à dérision et il donnera avec ses *Egyptian Sketches* (croquis égyptiens) un recueil de six estampes commentant l'expédition. *Théologie à la Turquie* (fig. 77, cahier couleur) en est la quatrième⁸⁹. On y trouve un civil français visiblement terrifié par ce qui va lui

(89) James Gillray, *Theologie a la Turquie. The Pale of the Church of Mahomet*, Publiée le 12 mars 1799, BM 9355. Voir Pascal DUPUY, *Face à la Révolution et l'Empire*, op. cit., p. 142-143.

arriver : le supplice du pal. Deux Égyptiens en habits traditionnels l'entraînent vers un autre homme armé d'une pique. Ce dernier dirige les opérations et pointe du doigt un pieu planté dans le sol qui va accueillir notre infortuné Français, coupable d'avoir révélé « l'imposture de Mahomet » et d'avoir « démasqué » le prophète. Placé au second plan, un soldat français vient lui aussi, visiblement, de connaître le même supplice, mais son rictus ne semble pas indiquer qu'il en a véritablement souffert, sa perversion jouissant probablement de la violence et de la cruauté qu'il vient de subir ! Pour Gillray, la politique révolutionnaire française est l'occasion de laisser s'exprimer son penchant naturel tourné vers la dérision et le grotesque. Mais, lorsque les événements lui permettent aussi de s'en prendre à des civilisations ou à des sociétés éloignées de ses habitudes religieuses ou de ses convictions politiques, il laisse alors parler son tempérament, lui-même reflet des préjugés de son temps. Quant à Bonaparte, son parcours dans la caricature britannique allait être marqué par d'innombrables satires dont les premières datent de 1797. Son image n'est alors pas encore fixée et il faudra attendre 1803 pour que Gillray lui donne toutes ses caractéristiques à venir au travers du personnage de *Little Boney*. Avant cela, les artistes britanniques hésitent encore sur la silhouette et les formes que doit porter le général français. Ainsi, Newton, entre avril et novembre 1797, exploitant la peur des victoires françaises en Italie, va le représenter trois fois dans des œuvres où le futur empereur revêt allégoriquement la figure du croque-mitaine. La seconde⁹⁰ le met ainsi en scène, le postérieur dénudé, recevant un baiser du pape, ce dernier précédant un William Pitt décomposé à l'idée de devoir s'abaisser de la sorte (fig. 78, cahier couleur). Le baiser sur le derrière évoque le remplacement du haut par le bas – le derrière étant le visage à l'envers –, « l'un des gestes rabaissants les plus répandus dans le monde entier »⁹¹ et un artifice symbolique fréquemment employé par Rabelais. Mais, par un effet semblable déjà relevé à partir d'autres exemples, c'est l'ensemble des représentants de l'autorité qui sont ici visés : Bonaparte, le pape, William Pitt, tous sont dans des positions fondées sur le renversement des codes et des symboles, et c'est aussi par là « culbuter quelque peu la décence et mettre les bonnes mœurs cul par-dessus tête que de jeter ainsi pêle-mêle toutes les conven-

(90) Richard Newton, *Buonaparte establishing French Quarters in Italy*, publiée le 9 novembre 1797, British Museum 2001.0520.31

(91) Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, 1970, p. 371, note 1.

tions »⁹². La production satirique britannique de la fin du XVIII^e siècle porte en elle une dimension d'irrévérence qui, si elle est principalement tournée contre les révolutionnaires français, n'épargne pas non plus tous ceux qui, en Grande-Bretagne, possèdent pouvoir ou autorité. D'une certaine manière, la caricature anglaise tient à rappeler à tous ceux qui sont dans une position de domination, avérée ou espérée, la fameuse formule de Montaigne qui veut que « si haut qu'on soit placé, on n'est jamais assis que sur son cul » !

Pour Richard Newton, mais aussi pour James Gillray avant qu'il ne tombe un temps, grâce à une pension, entre les mains du gouvernement, réussir une bonne caricature, c'est faire exister un degré de réaction interne, c'est mener un combat qui ne réagisse pas à une propagande simpliste ou univoque, mais qui, au contraire, attaque tous les partis sans épargner quiconque. Si la caricature anglaise a pu souvent tomber à l'époque de la Révolution française dans une propagande conservatrice unilatérale, on a vu également que le message contre-révolutionnaire éclabousse les représentants de l'autorité britannique. 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 pestilentielle ont été utilisés avec malice tout au long du XVIII^e siècle par les caricaturistes qui répondaient avec leurs armes à une volonté de faire disparaître de la société les expressions les plus « grossières » de la culture populaire. D'ailleurs, comme les spécialistes l'ont noté⁹³, la première partie du siècle en Grande-Bretagne est encore marquée par une littérature employant complaisamment la référence scatologique. En revanche, lors de sa seconde partie, cette dimension de valorisation du bas disparaît du champ littéraire et ne trouve son exutoire que dans la production satirique graphique, pour finalement s'évanouir au XIX^e siècle sous la poussée policière de l'ère victorienne qui a traqué la vulgarité supposée de l'imaginaire scatologique. Malgré tout, ces références révèlent une double réaction : à la fois une volonté de s'inscrire dans un système de références relevant de traditions anciennes, mais également une farouche entreprise de résistance à la norme supposée être imposée par la bonne société et une fascination pour la transgression. Cette insistance provocatrice, cet emportement contre les bonnes manières, n'est pas sans rappeler

(92) Bob O'NEILL, *Variations scatologiques. Pour une poésie des entrailles*, Paris, La Musardine, 2005, p. 92.

(93) Vic GATTREL, *City of Laughter. Sex and Satire in Eighteenth-Century London*, op. cit., p. 187-209.

cette révolte de « potache rabelaisien »⁹⁴ de Flaubert qui conseillait, le 15 mars 1842, à son ami Ernest Chevalier : « Foire dans les bottes, pisse par la fenêtre, crie merde, chie clair, pète dur... »⁹⁵.

Pascal DUPUY
GRHis, Université de Rouen
Département d'Histoire
76821, Mont Saint Aignan cedex
Pascal.Dupuy@univ-rouen.fr

(94) Alain CORBIN, *Le miasme et la jonquille*, Paris, Flammarion, 1982, p. 256.

(95) Cité dans Alain CORBIN, *ibid.*