

Ingvild Bakken Hekland

# Napoleons flukt fra Elba i fransk og engelsk karikatur

Bacheloroppgave i Historie

Veileder: Anne Engelst Nørgaard

November 2020



Lenjambée impériale/University Libraries of Washington.



Ingvild Bakken Hekland

# **Napoleons flukt fra Elba i fransk og engelsk karikatur**

Bacheloroppgave i Historie  
Veileder: Anne Engelst Nørgaard  
November 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for historiske og klassiske studier



**NTNU**

Kunnskap for en bedre verden



## Norsk/norwegian

Denne oppgaven tar utgangspunkt i Erwin Panofskys metode for ikonografisk analyse og forsøker å besvare spørsmålet «hva er det egentlige budskapet i napoleonskarikaturene *L'enjambée impériale* og *Escape of Buonaparte from Elba*, samt på hvilke måter skiller den franske og den engelske karikaturen seg fra hverandre?». Begge karikaturene er fra 1815 og ble publisert under det som i senere tid er blitt kalt for 100 dagerskrigen. De handler begge om Napoleon Bonaparte sin flukt fra sitt eksil på øya Elba og hans forsøk på å ta tilbake makten i Frankrike. Målet med å også anvende en metode som gir en komparativ analyse, der en engelsk napoleonskarikatur sammenlignes med en fransk, er for å se på hvordan disse to nasjonalitetenes karikaturer skiller seg fra hverandre. Ikke minst hva som kan være grunnen til hvorfor de britiske i senere tid er mer synlige, samt hva slags syn på Napoleon i 100 dagerskrigen man kan lese av dem.

Først forklares forholdet mellom Frankrike og Storbritannia fra omtrent starten av den franske revolusjonen, samt karikaturenes historiske kontekst i form av 100 dagerskrigen og spesielt forholdene innad Frankrike angående Napoleon sin tilbakekomst. Deretter anvendes kunsthistoriker Erwin Panofsky sin ikonografiske analyse på karikaturene hver for seg, før resultatet av disse to analysene settes inn i karikaturkonteksten i disse to landene og sammenlignes med hverandre.

## English/engelsk

This thesis are based on Erwin Panofskys method for iconographic analysis and seek to answer the question of «what is the message in the napoleon caricatures *L'enjambée impériale* and *Escape of Buonaparte from Elba*, additionally in which ways the French and English caricatures are different from each other?». Both caricatures are from the year of 1815 and was made public in a period later called The 100 Days War. Both portraits the escape of Napoleon Bonaparte from his exile on the island Elba and his attempt to take back his position in France. The reason behind using a comparative analysis where you compare an english caricature with a french one, is because you want to look on how these two nationalities caricatures vary from each other. Not at least why the English ones seems to be more visible in later times. What kind of perspective on Napoleon within the 100 days war, and what we are able to learn from them is also essential.

First the relationship between France and Great Britain from about the french revolution will be explained, then the historic context of the caricatures in The 100 Days War and especially the conditions within France when it comes to Napoleons return. Afterwards the iconographic analysis of art historian Erwin Panofsky would be used on each of the caricatures separately, before placing the result of both analysis in the caricature context of both countries and compare them with each other.

## Innhold

Innledning .....	2
Tema .....	2
Kildemateriale .....	2
Oppgavens oppbygning .....	3
Metode .....	3
Kvalitativ metode .....	3
Komparativ metode .....	3
Bilder og illustrasjoner som forskningsobjekter .....	4
Erwin Panofsky analyse vedrørende ikonografi og ikonologi .....	5
Historiografi .....	5
Karikaturer .....	5
Napoleonskarikaturer i Storbritannia og Frankrike på 1800-tallet .....	6
Historisk kontekst .....	7
Forholdet mellom Storbritannia og Frankrike før 100 dagerskrigen .....	8
100 dagerskrigen .....	8
Analyse .....	10
L'énjambée impériale - Det lange keiserlige skritt .....	10
Nivå 1: Det primære innholdet .....	11
Nivå 2: Det sekundære innholdet .....	13
Nivå 3: Den egentlige meningen .....	19
Escape of Buonaparte from Elba – Bonaparte sin flukt fra Elba .....	21
Nivå 1: Det primære innholdet .....	22
Nivå 2: Det sekundære innholdet .....	24
Nivå 3: Den egentlige meningen .....	26
Sammenligning av den franske karikaturen «L'énjambée impériale» og den engelske karikaturen «Escape of Buonaparte from Elba» .....	30
Avslutning .....	35
Litteraturliste .....	37
Kildemateriale .....	37
Litteratur .....	38

# Innledning

## Tema

Karikatur er en sjanger der tegneserier, tegninger og trykk inneholder bilder av menneskelig fysikk eller ansikt som med vilje er overdrevet eller kraftig forvridd med hensikten å gi effekt til tegneserie eller satire. De fleste karikaturer ble laget for å bli sett og funksjonen til humoren deres var å påvirke den allmenne oppfattelsen av offentlige figurer eller økonomiske, sosiale og politiske saker, samt hendelser. Humoren som hjalp karikaturer med dette formålet var gjerne bitende på en vittig måte, sarkastisk, satirisk og parodierende.<sup>1</sup> En av de personene i historien som er blitt karikert desidert mest er en mann kalt Napoleon Bonaparte. Han var en fransk artillerikaptein med korsikansk bakgrunn som ble kronet keiser av Frankrike på starten av 1800-tallet. Han har blitt ansett for å være den største «selvlagde» mannen noensinne og mytene rundt ham er mange. Han er nærmest blitt en mytisk mann å regne i europeisk historie. Hans konflikt med britene og andre stormakter strekte seg over hele 22 år med krigføring.<sup>2</sup> Etter mange år med utrolige militære triumfer ble han til slutt beseiret av de andre stormaktene og måtte abdisere i 1814. Likevel klarte han å komme tilbake fra sitt eksil på øya Elba i 1815 og nok en gang ta over makten i Frankrike. Imidlertid så de andre stormaktene på dette som en trussel og samme året led Napoleon sitt endelige nederlag ved slaget om Waterloo.<sup>3</sup>

En grunn til å studere karikaturer nærmere er som den britiske historikeren John Moores sier, nemlig at de har vært lite anvendt og dessverre understudert.<sup>4</sup> Det er ett hav av napoleonskarikaturer, spesielt britiske. Karikaturene er godt representert, men de blir veldig ofte bare anvendt som historisk supplement eller som illustrerende pynt. De blir med andre ord lite anvendt som en faktisk historisk kilde. Derfor ville det være interessant å se hva man kan lese av karikaturene med tanke på den historiske konteksten de er skapt i. På hvilke måter skiller egentlig franske og britiske napoleonskarikaturer seg fra hverandre, samt hvorfor er de franske karikaturene ikke like mye representert i ettertiden som de britiske? Hvor mye har sensur påvirket utviklingen av napoleonskarikaturen i disse to landene? Jeg vil se på fremstillingen av Napoleon sin legendariske flukt fra hans eksil på Elba i 1815. Det jeg ønsker å se nærmere på der er forskjeller angående det kunstneriske uttrykket og den underliggende meningen i karikaturene. Med utgangspunkt i Erwin Panofskys metode for ikonografisk analyse vil denne oppgaven spørre «hva er det egentlige budskapet i napoleonskarikaturene *L'enjambée impériale* og *Escape of Buonaparte from Elba*, samt på hvilke måter skiller den franske og den engelske karikaturen seg fra hverandre?».

## Kildemateriale

Kildene i denne oppgaven vil bestå av satiriske karikaturer av Napoleon Bonaparte med forskjellig nasjonalitet i form av britisk og fransk. Det er også disse karikaturene som utgjør hovedfokuset i oppgaven. Det er alltid en mulighet for at noen karikaturer er tatt ut av sin opprinnelige kontekst med tanke på at de kanskje opprinnelig var trykt i aviser

---

<sup>1</sup> Klein, S. R. (2014). Caricature. I S. Attardo (Red.), *Encyclopedia of Humor Studies*. Los Angeles: Sage Publications: 103.

<sup>2</sup> Clayton, T., O'Connell, S. & British Museum. (2015). *Bonaparte and the British: prints and propaganda in the age of Napoleon*. London: The British Museum: 12.

<sup>3</sup> Clayton et al. 2015: 10-11.

<sup>4</sup> Moores, J. R. (2011). *Representations of France and the French in English Satirical Prints, c. 1740-1832* (Doktoravhandling, University of York). Hentet fra: <https://www.semanticscholar.org/paper/Representations-of-France-and-the-French-in-English-Moores/4f5978ac9266524a885e44436ddfdb06186941e4>: 14.

og tilhørte en tekst. Ikke alle karikaturer tilhørte nødvendigvis en tekst som var trykt i en avis, mange av dem tryktes som en selvstendig enhet. Disse vistest gjerne frem i såkalte «print-shops», dette var butikker som bla. solgte karikaturer og som stilte ut de aller nyeste karikaturene i utstillingsvinduene. Slike karikaturtrykk kunne også selges som samleobjekter eller som en del av en større samling.<sup>5</sup>

### Oppgavens oppbygning

Først i en metodedel vil jeg gjennomgå de metodene jeg anvender i oppgaven. Metodene som vil anvendes er både kvalitativ og komparativ metode. Ikke minst vil jeg også anvende Erwin Panofsky sin modell for ikonografisk analyse i min analyse av de to utvalgte settene med karikaturer. Etter metodedelen vil det komme en historiografidel som vil ta for seg tidligere forskning innad karikatur og napoleonskarikaturer. Deretter vil den historiske konteksten rundt Napoleon og Storbritannia, samt 100 dagerskrigen gjennomgås. Etter dette vil den franske karikaturen «*L'enjambée impériale*» analyseres ved hjelp av Erwin Panofsky ikonografiske analysemetode gjennom dets tre nivåer, før samme fremgangsmåte blir utført på den britiske karikaturen «*Escape of Buonaparte from Elba*». Etter dette vil resultatet av disse to analysene sammenlignes. En oppsummering vil bli gjort i den avsluttende delen og en konklusjon av utførte analyser vil redegjøres.

### Metode

I dette metodekapittelet vil jeg redegjøre for metodene som skal anvendes i analysen, samt gjennomgå fremgangsmåten av analysen av de utvalgte karikaturene. De historiske metodene jeg ønsker å anvende er kvalitativ metode og komparativ metode, samt Erwin Panofsky sin analyse vedrørende ikonografi og ikonologi.

#### Kvalitativ metode

Kvalitativ metode vil si det å finne ut av om noe betydde noe, hva det var og om det fantes. Det er en slags dybdestudie der man heller, i motsetning til kvalitativ metode, fordyper seg i få eller ett enkelt eksemplar i stedet for mange.<sup>6</sup> Den ser ikke på forekomsten av studieobjektens utbredelse og hyppighet angående opptreden som den kvantitative, men går gjerne heller sammen med hermeneutisk tilnærming når det kommer til å tolke meninger i tillegg til gå ned i dybden på få eksemplarer.<sup>7</sup> Ved en kvalitativ analyse kan man også se hvordan mange faktorer fungerer sammen, samt at en slik enkeltstudie kan resultere i både nye kategorier og i nyttige spørsmål som kan anvendes i analysen.<sup>8</sup> I denne oppgaven vil det anvendes få studieobjekter for å komme mest mulig ned i dybden, på samme tid som at meningene bak dem skal tolkes.

#### Komparativ metode

Komparativ metode på sin side er sammenligning eller sammenlignende historie.<sup>9</sup> Den kan sies å ha fire funksjoner, der den ene er kontrasterende (sammenligne forskjeller), den andre heuristisk (bidra til at nye fenomen kan oppdages og eldre forklares), den tredje distanserende (nye perspektiv på eldre fenomen og at den bla. kan tvinge

---

<sup>5</sup> Clayton et al 2015: 22.

<sup>6</sup> Kjeldstadli, K. (1999). *Fortida er ikke hva den en gang var: En innføring i historiefaget*. Oslo: Universitetsforlaget: 183.

<sup>7</sup> Kjeldstadli 1999: 183.

<sup>8</sup> Kjeldstadli 1999: 183-184.

<sup>9</sup> Melve, L. (2018). Kap 6: Å arbeide komparativt. I L. Melve & T. Ryymin (Red.), *Historikerens arbeidsmåter* (s. 70-91). Oslo: Universitetsforlaget: 71.



forskeren til å distansere seg fra nasjonal historieskrivning) og den fjerde analytisk (identifisering av årsaker eller hypotesetesting, samt knyttet til at sammenligningen er i stand til å isolere én forklaringsvariabel).<sup>10</sup> Videre har sammenligning fire dimensjoner i form av valg av antall undersøkelsesenheter, valg mellom diakron (langs en tidsakse, over et lengre tidsrom) og synkron (på tvers av en tidsakse, i en romlig dimensjon) form for sammenligning, valg mellom fokus på forskjeller og/eller likheter og valget mellom sekundærlitteratur eller primærkilder.<sup>11</sup> I denne oppgaven vil det være to undersøkelsesenheter, siden det er en karikatur fra England og en fra Frankrike som skal sammenlignes. De skal sammenlignes med hverandre siden de tar for seg samme hendelse og fordi de har forskjellig nasjonalitet. Sammenligningen vil være synkron i og med begge karikaturene er fra 1815. Fokuset vil i hovedsak ligge på forskjeller og karikaturene vil være å regne som primærkilder fra året 1815.

Det som var en av de største problemene med denne oppgaven med tanke på valg av komparativ metode var å finne primærkilder som kunne sammenlignes. For å få en mest mulig fruktbar analyse er det nemlig viktig at karikaturene er fra samme år og at de tar for seg de samme situasjonene. Det var imidlertid ikke noe problem å finne engelske napoleonskarikaturer, problemet var å finne franske. Det var omtrent ikke noen franske karikaturer å sammenligne med før rundt 1814 og 1815, samt før Napoleon ble keiser. Derfor, for å få en best mulig sammenligning ble det derfor valgt ut karikaturer fra både England og Frankrike fra året 1815. Dette var også mye av grunnen til at jeg har gått for en komparativ metode, nettopp fordi at det er så stor overflod og fokus på de engelske napoleonskarikaturene at de fra andre nasjoner fra samme tid havner i skyggen. Det vil være interessant å se på grunnen til den uforholdsmessig mye større mengden av engelske fremstillinger, også nå i ettertid. Dessuten er det også veldig interessant å se på hvilke måter Napoleon blir fremstilt på og ikke minst tolkning av selve den illustrerte situasjonen, hvordan disse varierer fra engelske til franske. Forskjellene vil komme godt frem i en komparativ analyse og gjøre det enklere å finne svar på disse tingene. En annen fordel ved bruk av komparativ metode er at man blir nødt til å også fokusere på de utslagsgivende faktorene, dette uavhengig av om formålet er forklaring eller beskrivelse. På den måten blir det automatisk fokus på årsaker bak forskjellene i undersøkelsen.<sup>12</sup>

### Bilder og illustrasjoner som forskningsobjekter

Forskningsobjektene i denne oppgaven er karikaturer, hvor disse er å regne som visuelle materialer. Dette gjør at man først må gjenkjenne den faktiske informasjonen karikaturene presenterer og deretter må de tolkes.<sup>13</sup> Som den amerikanske historikeren Jules Robert Benjamin sier så fint:

*«When an artist draws something and when a photographer takes a picture, he or she is not simply recording a visual image, but is sending a message to anyone who looks at the work. In this way, artists and photographers are like writers whose written work needs to be interpreted.»<sup>14</sup>*

Videre skriver også Benjamin at tolkningen av visuelt materiale også krever kunnskap om selve artisten, stilen, saken og ikke minst hvilken kontekst den oppstod i.<sup>15</sup> Dessuten er det også viktig å tenke på at skaperen av materialet ofte har motiv og at de har gjort

---

<sup>10</sup> Melve 2018: 72-73.

<sup>11</sup> Melve 2018: 74.

<sup>12</sup> Melve 2018: 91.

<sup>13</sup> Benjamin, J. R. (2001). *A student's guide to history* (8 utg.). Boston: Bedford/St. Martin's: 32.

<sup>14</sup> Benjamin, J. R. (2001). *A student's guide to history* (8 utg.). Boston: Bedford/St. Martin's: 32.

<sup>15</sup> Benjamin 2001: 34.

en innsats for at det visuelle materialet skal fortelle noe til dens tilskuere.<sup>16</sup> Med dette in mente er det derfor naturlig å ta i bruk den tysk-amerikanske kunsthistorikeren Erwin Panofsky sin metode angående ikonografi og ikonologi i analysen av karikaturene.

### Erwin Panofsky analyse vedrørende ikonografi og ikonologi

Ikonografi er ifølge Erwin Panofsky den delen av kunsthistorien som tar for seg kunstverkets mening eller innhold i motsetning til dens form. Det han mener med form eller et formelt synspunkt er at man observerer ut fra egen synsverden kun en endring i visse detaljer hos en del av den totale strukturen med tanke på linjer, masse og farge.<sup>17</sup> Mening deler han derimot inn i to; den faktiske meningen og den ekspressive meningen. Disse to til sammen utgjør klassen han kaller for naturlig eller primær mening. Den faktiske meningen avdekker man ved å identifisere visse synlige former med visse gjenstander som man selv kjenner igjen fra egen praktisk erfaring, samt ved identifisering av endringer i relasjonen mellom form og objekt til visse begivenheter eller handlinger. Ekspressiv mening beskriver Panofsky derimot som noe man oppfatter ved hjelp av empati eller følsomhet.<sup>18</sup> Analysen av kunstverk består av tre trinn; 1. primært eller naturlig innhold, 2. sekundært eller konvensjonelt innhold og 3. den egentlige meningen eller innhold.<sup>19</sup> Det første nivået består av identifisering av rene former eller visse farge- og linjesammensetninger, eller gjengivelser av naturlige objekter. I dette nivået identifiseres gjenstandenes relasjoner som begivenheter og ved å se på de ekspressive kvalitetene. Det andre nivået kjennetegnes av at kunstneriske motiver og kombinasjoner av disse forbindes med begreper eller temaer, på denne måten kan slike motiver være bærere av sekundær eller konvensjonell mening.<sup>20</sup> I det tredje nivået fastslås de grunnleggende prinsippene, fra de andre to nivåene, som avslører grunnholdningen til perioden eller klassen eller nasjonen osv. som ubevisst er tillagt kunstverket.<sup>21</sup>

## Historiografi

I dette kapitlet vil jeg gjennomgå tidligere forskning innen de historiske feltene karikatur og napoleonskarikatur.

### Karikaturer

Ifølge den britiske kunsthistorikeren Ernst H. Gombrich overlater de travle kunsthistorikerne karikaturene til historikerne i håp om at de skjønner seg på dem, mens historikerne på sin side ofte ender opp med å ikke prioritere dem heller og i sin tur overlater dem til samlere av populære illustrerte historier.<sup>22</sup> Dette har nok endret seg litt siden 60-tallet, men karikaturer har fortsatt likevel en tendens til å falle litt utenfor innen både historie- og kunsthistoriefeltet. Likevel, i løpet av de siste rundt 20 årene har antall stipend innen 1700-tallets grafiske satirer eksplodert.<sup>23</sup> Det har også forekommet en rekke publikasjoner av store kritiske studier som tar for seg karikaturer fra slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet. Ikke minst bøker som tar for seg f.eks. karikaturer av London og spesifikke offentlige personer der, også store engelske

---

<sup>16</sup> Benjamin 2001: 35.

<sup>17</sup> Panofsky, E. (1983). *Billedkunst & billedtolkning: udvalgte artikler*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck: 26.

<sup>18</sup> Panofsky 1983: 26.

<sup>19</sup> Panofsky 1983: 28-29.

<sup>20</sup> Panofsky 1983: 28.

<sup>21</sup> Panofsky 1983: 29.

<sup>22</sup> Gombrich, E. H. (1985). *Meditations on a Hobby Horse* (4. utg.). Oxford: Phaidon Press: 127.

<sup>23</sup> Taylor, D.F. (2017). The practice of caricature in 18th-century Britain. *Literature Compass*, vol.14(15). <https://doi.org/10.1111/lic3.12383>: 1.

karikaturer som Richard Newton, James Gillray og Thomas Rowlandson fra samme periode. Innenfor karikaturforskningen er det spørsmålet som har hatt mest fokus gjerne vært hvorvidt nyere karikaturer fortrenget en eldre variant i form av emblematiske billedlig satire der motiver, symboler og siffer anvendtes til å identifisere politiske grupper, figurer og hendelser.<sup>24</sup> Ronald Paulson, en amerikansk ekspert på 1700-talls kultur og kunst, skrev en tekst i 2007 som heter «*Pictorial Satire: From Emblem to Expression*». Denne teksten er ett godt eksempel på forskning der dette spørsmålet er forsøkt besvart.

Essayet «*The Principles of Caricature*» av de britiske kunsthistorikerne Ernst H. Gombrich og Ernst Kris fra 1938, har blitt omtalt som det mest meningsfulle forsøket på å tilnærme seg en teori om karikaturer. Teorien har blitt ett sentralt referansepunkt og den tar utgangspunkt i spørsmålet om hvorfor karikaturer oppstod såpass sent i den vestlige kunsten, den regnes nemlig å ha oppstått rundt slutten av 1500-tallet. Den går ut på at det ikke var mulig å praktisere karikatur før bla. troen på bildemagien forsvant. Når det kom til bildemagi hadde troen vært at man skadet noens ansikt ved å billedlig forvrengte det. Derfor ble ikke karikaturer sett på som noe morsomt, men heller som noe skadelig og ytterst alvorlig. På samme tid argumenterer Gombrich og Kris likevel for at effektiviteten karikaturene har avhenger av en slik gjenværende tro, siden en karikatur er mest vellykket hvis måten tilskuerne ser målet på endres til det ugjenkallelige.<sup>25</sup>

### Napoleonskarikaturer i Storbritannia og Frankrike på 1800-tallet

Når man ser etter napoleonskarikaturer er det i de fleste tilfeller flertall av de britiske som dukker opp. Det inntrykket fortsetter når man ser på litteraturen innenfor feltet hvor det også er overvekt av britiske historikere. Dette kan muligens ha å gjøre med at engelsk har dominert og fortsatt dominerer, samt Storbritannia sin historikk som stormakt. Dermed er både britisk litteratur, samt britiske karikaturer mer tilgjengelig og forståelig for de aller fleste. Mye av det som gjør at mange briter er interessert i dette feltet kan skyldes at de britiske karikaturene hadde sin gullalder fra omtrent 1760 til 1820, derfor er det ikke rart at de britiske karikaturene er ekstra godt dokumentert når hele napoleonstiden ligger inne i deres gullalder.<sup>26</sup> Verket *Napoleon in caricature 1795–1821* av britiske Alexander Meyrick Broadley og John Holland Rose fra 1911<sup>27</sup> er å regne som en av de tidligere verkene innen karikaturforskningen der hovedfokuset ligger på både andre europeiske og britiske napoleonskarikaturer. Videre tok Tim Calyton og Sheila O'Connell i 2015<sup>28</sup> for seg napoleonskarikaturer, da spesielt de britiske. Deres arbeid forekom i British Museum sin katalog fra deres utstilling *Bonaparte and the British: prints and propaganda in the age of Napoleon*. Den britiske historikeren John Moores er også en som har spesialisert seg innen karikatur og som ser ut til å begynne å fordype seg i bla. napoleonskarikaturer. Han står bak bla. teksten *George Cruikshank and the british satirical response to the hundred days* fra 2018<sup>29</sup>, i tillegg dedikerte han også i 2011 ett eget kapittel til napoleonskarikaturer i hans doktorgrad *Representations of France and*

---

<sup>24</sup> Taylor 2017: 3.

<sup>25</sup> Taylor 2017: 2.

<sup>26</sup> Rossiter, C. (2009). Early French Caricature (1795-1830) and English Influence. *European Comic Art*, 2(1), 41-64, 171. <https://doi.org/10.3828/eca.2.1.4>: 41.

<sup>27</sup> Broadley, A.M. & Rose, J.H. (1911). *Napoleon in Caricature 1795-1821*. New York: John Lane Company.

<sup>28</sup> Clayton, T., O'Connell, S. & British Museum. (2015). *Bonaparte and the British: prints and propaganda in the age of Napoleon*. London: The British Museum.

<sup>29</sup> Moores, J. R. (2018). George Cruikshank and the british satirical response to the hundred days. I K. Astbury & M. Philp (Red.), *Napoleon's Hundred Days and the Politics of Legitimacy* (s.255-273). Cham: Palgrave Macmillan.

*the French in English Satirical Prints, c. 1740-1832*.<sup>30</sup> Ofte tar de britiske historikerne for seg karikaturene av datidens mest profilerte britiske karikatører, av disse er det James Gillray som det har vært desidert størst interesse for. Dessuten virker det også som at de karikaturene av mest interesse gjerne er fra da Napoloen kåret seg selv til keiser t.o.m. 100 dagerkrigen.

Når det kommer til de franske politiske karikaturene hadde disse ifølge kunsthistorikeren Caroline Rossiter sin storhetstid under den franske revolusjonen og etter 1830, noe som kan muligens være en naturlig forklaring på hvorfor karikaturene mellom den franske revolusjonen og 1830 er viet lite oppmerksomhet.<sup>31</sup> Sannsynlige grunner til at franske karikaturer i dette tidsrommet er blitt mye ignorert mener hun er på grunn av deres manglende originalitet, mye kopiering av britene og generelt lave kvalitet.<sup>32</sup> Også særlig i ett komparativt perspektiv har denne perioden av fransk karikaturhistorie blitt ignorert på grunn av bla. franske karikatører sin anonymitet og mindre betydelige rolle, hvor tilfellet var noe helt annet i Storbritannia.<sup>33</sup> Man kan kanskje heller si at både de franske og engelske historikernes fokus angående franske karikaturer på denne tiden ligger heller på de «sosiale karikaturene» som Rossiter kaller dem, hvorav disse heller kritiserte og latterliggjorde sosiale stereotyper eller grupper.<sup>34</sup> Det var også det som var mulig å produsere i ett sensursterkt Frankrike, og av samtidige franske karikaturer en kan sammenligne med de engelske tidlig på 1800-tallet.

Imidlertid finnes det ett fransk verk fra 1985 som heter *La Caricature contre Napoléon* som er skrevet av Cathrine Clerc, denne omhandler både franske og engelske napoleonskarikaturer.<sup>35</sup> Forskningen i denne boken er dessverre ikke blitt anvendt i denne oppgaven til tross for dennes høye relevans, grunnen til dette er begrenset tilgang til materialet. Kunsthistorikeren Caroline Rossiter står bak artikkelen «*Early French Caricature (1795-1830) and English Influence*» fra 2009.<sup>36</sup> Denne artikkelen er mye anvendt i denne oppgaven. Den tar for seg hvordan de franske karikaturene så ut tidlig på 1800-tallet og om sensuren som var med på å forme dem. I tillegg tar den også for seg hvordan de engelske karikaturene påvirket disse, samt hva som gjorde dette mulig. Den ser også litt på de aller tidligste franske karikaturene som inneholdt Napoleon og egentlig var ment som motsvar på britiske anti-napoleon karikaturer, samt hvordan disse politiske karikaturene midlertidig forsvant og hvordan sosiale karikaturer blir løsningen for karikatørene i Frankrike.

## Historisk kontekst

Frankrike og England har en lang historikk som fiender og konkurrenter. Dette har resultert i en rekke kriger og konflikter i løpet av historien. Karikaturene som i denne

---

<sup>30</sup> Moores, J. R. (2011). *Representations of France and the French in English Satirical Prints, c. 1740-1832* (Doktoravhandling, University of York). Hentet fra: <https://www.semanticscholar.org/paper/Representations-of-France-and-the-French-in-English-Moores/4f5978ac9266524a885e44436ddfdb06186941e4>.

<sup>31</sup> Rossiter 2009: 43.

<sup>32</sup> Rossiter 2009: 51.

<sup>33</sup> Rossiter 2009: 43.

<sup>34</sup> Rossiter 2009: 52.

<sup>35</sup> Rue Des Livres.com. (u.å.). *La caricature contre Napoléon*. Hentet 06.11.2020 fra <https://www.rue-des-livres.com/livre/2903181403/la-caricature-contre-napoleon.html>.

<sup>36</sup> Rossiter, C. (2009). *Early French Caricature (1795-1830) and English Influence*. *European Comic Art*, 2(1), 41-64, 171. <https://doi.org/10.3828/eca.2.1.4>.

oppgaven skal analyseres er fra året 1815 og under 100 dagerskrigen, den siste krampetrekningen av revolusjons- og napoleonskrigene. Det er derfor jeg ønsker å fokusere på tiden etter 1789 og den franske revolusjonen, samt 100 dagerskrigen for å få ett godt inntrykk av karikaturenes kontekst.

### Forholdet mellom Storbritannia og Frankrike før 100 dagerskrigen

Storbritannia og Frankrike var nesten konstant i krig med hverandre 22 år i strekk.<sup>37</sup> Den franske revolusjonen, som startet i 1789, var nok med på å forsure ett allerede skjørt forhold mellom Storbritannia og Frankrike. Britiske ledere, lik i mange andre nasjoner, anså den franske revolusjonen som en trussel og allerede i 1792 ble den første koalisjonen dannet. Totalt sett før 100 dagerskrigen var det hele seks koalisjoner som ble dannet mot Frankrike fra tidsrommet 1792-1814. Storbritannia var med i alle av dem. Det ble en midlertidig pause i krigen mellom Frankrike og Storbritannia i 1802 da de inngikk en traktat med hverandre, men allerede året etter fortsatte krigen mellom dem.<sup>38</sup>

Napoleon Bonaparte hadde flere ganger planlagt å invadere Storbritannia, allerede i 1797 hadde han fått ordre om å forberede en invasjon. Planen ble derimot ikke noe av, men satte likevel en støkk i britene.<sup>39</sup> Heller ikke da han satte opp en leir i Boulogne i 1801 for å forberede en invasjon ble dette vellykket. I britenes øyne ble Napoleon Bonaparte farligere og farligere ettersom han klatret oppover statusmessig. I 1799 avbrøt nemlig Napoleon sin egyptiske kampanje og deltok i kuppet av Brumaire og ble dermed Frankrike sin Første Konsul. Han stoppet imidlertid ikke der og kronet seg selv til keiser av Frankrike i 1804. I 1812 ble den sjettede koalisjonen opprettet. Etter både oppturer og nedturer på begge sider ble det til slutt tap for Frankrike sin del. Napoleon ble tvunget til å abdisere og sendt i eksil til øya Elba.<sup>40</sup> Stormaktene opprettet Wienerkongressen for å diskutere Europa sin fremtid. Denne fredskonferanse overgikk alle de foregående i alt, til og med de overdådige selskapelighetene som fulgte med. Den holdt på fra 16. september 1814 t.o.m. 9. juni 1815, men på mellomtiden skjedde 100 dagerskrigen.<sup>41</sup>

### 100 dagerskrigen

100 dagerskrigen kan sies å starte ved Napoleon Bonaparte sin overtakelse av Paris 20. mars 1815<sup>42</sup> og være ferdig da Napoleon nok en gang abdiserte til fordel for sin sønn 22. juni 1815.<sup>43</sup> I Frankrike var det misnøye i befolkningen etter tapet i 1814.<sup>44</sup> Da til tross for freden og at de ikke hadde blitt straffet enda hardere, de slapp nemlig bla. å betale de andre nasjonene krigserstatninger og måtte kun betale egen krigsgjeld. Det gjeninnsatte monarkiet var heller ikke en restaurering av eneveldet før 1789, men var ett innskrenket monarki som bygde videre på det allerede etablerte fundamentet fra revolusjonen og som videre hadde blitt omformet av Napoleon.<sup>45</sup> Det hjalp for så vidt ikke at den gjeninnsatte kongefamilien Bourbon lot adelen ha for stor innflytelse, at de gjeninnsatte emigrerte offiserer som hadde kjempet mot Frankrike og tok vekk tusenvis av rammeverk fra militæret etablert under Napoleon. Dessuten var kanskje ikke freden

---

<sup>37</sup> Clayton et al. 2015: 12.

<sup>38</sup> Clayton et al. 2015: 10-11.

<sup>39</sup> Clayton et al. 2015: 63.

<sup>40</sup> Clayton et al. 2015: 10-11.

<sup>41</sup> Mykland, K. (1985). *Revolusjonstid-napoleonstid*. Oslo: Cappelen: 283-284.

<sup>42</sup> Dwyer, P. (2013). *Citizen Emperor: Napoleon in power*. New Haven: Yale University Press: 525.

<sup>43</sup> Mykland 1985: 287.

<sup>44</sup> Jospin, L. (2014). *Le mal napoléonien*. Paris: Seuil: 141.

<sup>45</sup> Mykland 1985: 282-283.

nok til å glemme nederlaget Frankrike hadde lidd. Som resultat av dette slo ikke monarkiet ordentlig rot og en nostalgi for tiden med Napoleon vokste frem.<sup>46</sup>

Til tross for at Napoleon hadde blitt sendt til Elba i eksil, flyktet han med en armé på over 1000 mann<sup>47</sup> og ankom Sør-Frankrike 1. Mars 1815.<sup>48</sup> Planen hans var å ta tilbake makten på fredelig vis, samt prøve å unngå en borgerkrig og beskyldninger for å ha avfyrt skudd først.<sup>49</sup> Derfor unngikk Napoleon de regionene og byene der han mest sannsynlig ikke ville være velkommen.<sup>50</sup> I starten var responsen dit han kom lunken, men etter Grenoble endret dette seg til at han begynte å bli mottatt som kongelig.<sup>51</sup> Dette kan være grunnet to ting. Den ene var at rett før Grenoble hadde den siste muligheten til kongen Louis XVIII for å stoppe ham røket, dette var fordi troppene til mannen han stolte på ikke hadde vært villige til å kjempe for monarkiet.<sup>52</sup> Napoleon hadde nemlig stor støtte hos de alminnelige soldatene i militæret, hvor disse igjen hadde latt seg rive med av befolkningen.<sup>53</sup> Den andre grunnen var nemlig at Napoleon underveis hadde skiftet til en taktikk som appellerte mer til folket. Han hadde gitt avkall på sin tidligere autoritære keiserlige pomp og prakt. I stedet presenterte han seg som «en mann av folket» hvis eneste ønske var å sikre og forsvare den franske revolusjonens idealer. I tillegg reklamerte han med at han skulle utvide stemmerettighetene, få til en delt lovgivende kraft, gjøre liberale reformer og gi dem en ny grunnlov hvor utkastet skulle lages av den liberale tenkeren Benjamin Constant. I England var det derimot ikke mange som lot seg overbevise av dette, men for de engelskmennene som trodde på Napoleon så appellerte tanken om fødselen til ett nytt liberalt regime.<sup>54</sup> Det er imidlertid viktig å påpeke at man ikke med sikkerhet kan si at Frankrike ønsket Napoleons tilbakekomst velkommen, selv om det var en økende usikkerhet angående Bourbonstyret allerede før Napoleon kom tilbake fra Elba.<sup>55</sup> Responsen angående Napoleon varierte hos folk etter hva slags region og klasse de tilhørte, dette var tilfellet både før og etter at han tok makten tilbake. Ofte var det en stum respons i de mer utdannede klassene i enkelte arbeiderklasseområder og der rojalistene stilte sterkt.<sup>56</sup>

Napoleon og hans menn tok fredelig over Paris 20. mars 1815<sup>57</sup>, men den franske kongen og prinsene hadde allerede stukket av fra Paris kvelden før.<sup>58</sup> Napoleon gjorde en del rent symbolske handlinger der han avskaffet adelen, sendte alle ministre ansatt av Bourbon i eksil og avskaffet føydale titler. Mange ble i tillegg satt i husarrest, arrestert eller vilkårlig anholdt. Dette var handlinger han måtte gjøre for å få tilbake sin keiserlige autoritet, men også fordi han var ett produkt av den franske revolusjonen. Han var nødt til å love folket en enda mer liberal forsamling enn den forrige og på samme tid kvittet seg med fundamentene til det nylig tilbakevendte Bourbon monarkiet.<sup>59</sup> En rettelse av det tidligere imperiets konstitusjon ble laget av Constant og Napoleon la ed til denne 1. juni 1815, denne inneholdt bla. endringer som frihet til pressen.<sup>60</sup> Til tross for innsatsen

---

<sup>46</sup> Jospin 2014: 141.

<sup>47</sup> Mykland 1985: 284.

<sup>48</sup> Dwyer 2013: 521-522.

<sup>49</sup> Ibid. 2013: 521-522.

<sup>50</sup> Dwyer 2013: 525.

<sup>51</sup> Dwyer 2013: 530.

<sup>52</sup> Dwyer 2013: 530-531.

<sup>53</sup> Dwyer 2013: 525.

<sup>54</sup> Moores 2018: 264-265.

<sup>55</sup> Dwyer 2013: 525.

<sup>56</sup> Dwyer 2013: 534.

<sup>57</sup> Dwyer 2013: 525.

<sup>58</sup> Mykland 1985: 285.

<sup>59</sup> Dwyer 2013: 523.

<sup>60</sup> Dwyer 2013: 538-539.

hadde Napoleon likevel ikke lenger den samme kontrollen over Frankrike som han hadde hatt inntil 1814.<sup>61</sup> Han hadde nemlig ikke kontroll over administrasjonen og derfor ikke fullstendig kontroll over landet.<sup>62</sup> Dessuten begynte han å miste popularitet, ikke minst tilliten hos mange da det ble klart at han planla krig.<sup>63</sup> Imidlertid var Napoleons intensjon om krig å slå den forventede allierte invasjonen. Han trodde han ville få en fordel ved å gi inn i offensiven først.<sup>64</sup>

Napoleons ilandstigning i Sør-Frankrike hadde imidlertid blitt plukket raskt opp av utenlandsk etterretning og Wienkongressen mottok rapportene allerede 6. Mars 1815. På kort tid besluttet Storbritannia og de andre stormaktene å danne ett felttog mot Napoleon, samtidig som at de erklærte han som fiende av verdensfreden 13. mars.<sup>65</sup> Ifølge historikeren Philip Dwyer så var dette anti-Napoleon felttoget egentlig en taktikk som hadde vært anvendt flere ganger før og senest i 1814. Han mener dette var ett forkledd motiv. Det de egentlig var ute etter var å ta den franske revolusjonen og Frankrike. Napoleon gav dem nemlig muligheten til dette da franskmennene ikke gjorde opprør mot det gjeninnsatte Bourbon monarkiet, dessuten kunne de erklære ham utilregnelig og for fritt vilt.<sup>66</sup> Slik sett kan det nesten spekuleres i om de nesten lot ham flykte og at hans påtvungne flukt hadde vært overveid som en mulighet tidligere.

Napoleon var med sine menn i Belgia 14. juni 1815, men var i ett kraftig mindretall mot de andre stormaktenes felttog. Frankrike og Napoleon led sitt endelige nederlag i slaget ved Waterloo 18. juni 1815. Napoleon flyktet etter tapet til Paris, men abdiserte 22. juni til fordel for sin sønn. Han overgav seg til slutt til britene og ble i august 1815 eskortert som krigsfange til den avsidesliggende øya St. Helena.<sup>67</sup> Her døde han fem år senere <sup>68</sup>, mens Frankrike på sin side ble straffet betydelig hardere enn i 1814.<sup>69</sup>

## Analyse

I dette analyse kapittelet vil jeg analysere to karikaturer, hvor den ene vil være engelsk og den andre fransk. Først vil jeg analysere den franske og den engelske hver for seg. Dette fordi det er viktig å se dem alene først for å få en mest mulig riktig analyse av hva de faktisk prøver å formidle før man sammenligner dem. Deretter vil jeg sammenligne dem med hverandre, for å se på hvordan de skiller seg fra hverandre i uttrykk og budskap. Den første karikaturen som vil bli analysert er den franske «*L'enjambée impériale*» og deretter den engelske «*Escape of Buonaparte from Elba*».

## L'enjambée impériale - Det lange keiserlige skritt

Dette er en fransk karikatur som ble registrert i Dépôt légal 10 april i Paris 1815, den ble mest sannsynlig gjort tilgjengelig for offentligheten kort tid etter registrering. Det er også mulig den ble laget mye tidligere og at den hadde ligget til godkjenning en stund. Med tanke på at karikaturene måtte registreres i Dépôt légal før de ble offentliggjort er det derfor liten sannsynlighet for at karikaturen ble offentliggjort før den ble godkjent.<sup>70</sup> Informasjonen om når den ble registrert og hvem som står bak den står ikke på selve

---

<sup>61</sup> Dwyer 2013: 534-535.

<sup>62</sup> Dwyer 2013: 536.

<sup>63</sup> Dwyer 2013: 534.

<sup>64</sup> Dwyer 2013: 544.

<sup>65</sup> Mykland 1985: 286-297.

<sup>66</sup> Dwyer 2013: 526.

<sup>67</sup> Mykland 1985: 287.

<sup>68</sup> Mykland 1985: 288.

<sup>69</sup> Mykland 1985: 292-293.

<sup>70</sup> Rossiter 2009: 44.

karikaturen, men man finner det registrert i *Dépôt légal*. Den er litt spesiell siden man kjenner til navnet til både den som har laget den og forleggeren. Forleggeren står ved navnet Moreau og skaperen ved Saint-Phal.<sup>71</sup> Karikatøren Saint-Phal finnes det lite informasjon om, det eneste som står om ham på f.eks britisk museum sine hjemmesider er at han var en karikatør som var aktiv ved Napoleons fall, samt at han var en mannlig fransk trykkmaker.<sup>72</sup> Det er også interessant å påpeke at Saint-Phal er navnet på en landsby og også en kommune i Frankrike<sup>73</sup>, det er derfor mulig at Saint-Phal egentlig bare er et pseudonym for hans egentlige navn og at han kanskje var opprinnelig fra dette området eller at familien hans tok stedets navn som etternavn. Siden det er lite man vet om ham er det navnet Saint-Phal mest sannsynligvis et pseudonym, en mulig grunn til dette kunne være at det fortsatt kanskje ikke var helt trygt å stå frem ved eget navn eller det at det var fortsatt det normale å ikke oppgi eget navn eller et navn i det hele tatt. Imidlertid ser man en utvikling fra Napoleons endelige fall i slutten av 1815 og utover at flere og flere franske karikatører ikke lengre holder seg anonyme, men begynner å stå frem ved eget navn og undertegner sine verker. Imidlertid så ser det ut til at nettopp denne karikaturen ble produsert og offentliggjort når Napoleon allerede var kommet til Paris. Napoleon inntok nemlig Paris uten motstand 20 mars 1815 og gjenopprettet keiserdømmet.<sup>74</sup> Derfor må man her ha i bakhodet at når akkurat denne karikaturen ble skapt og når den ble offentliggjort hadde Napoleon igjen makten. Slik sett så er det en viss sannsynlighet for at dette er en karikatur som heller skal hylle Napoleon enn kritisere ham, i så fall må kritikken hvis den finnes ligge skjult i detaljene.

#### Nivå 1: Det primære innholdet

Bakgrunnen er helt hvit, det samme gjelder øya Elba og «fastlandet» der Paris ligger. Det står skrevet Paris og isle de Elbe med bokstaver på hver sin side av havet over det som skal forestille disse stedene. Havet har en form for svak blågrønn farge, mens fjellet eller høyden med fire vindmøller bak Paris er i en enda svakere blågrønn farge. På øyen Elba står det en borg, hvor ett flagg med den franske trikolooren og de franske fargene (bare litt dusere), som også har en liten skulptur av en ørn på toppen, står på skakke på toppen av borgens tårn og heller mot retningen av Paris.

Napoleon som en stor kjempe trår over med ett kjempesteg over fra øya Elba og over til fastlandet der Paris ligger. I den ene hånden holder han ett flagg med den franske trikolooren der det står «Honneur et patrie» (ære og hjemland), på stangen til flagget sitter en ørn i gull med sine vinger spredt. I den andre hånden holder han en korde og en olivengren. Han har på seg en militæruniform der klærne er i hvitt, rødt, gull og blått. Han er dandert med ett lyserødt silkebånd på tvers av den hvite vesten hans, nederst på denne er en stjerneformet medalje i hvitt og gull med en kongelig gullkrone på toppen. Man kan også se konturene av et ansikt i gullsirkelen i kjernen til stjernen. Lengre oppe på vesten henger ett kors i hvitt eller sølv i en rød stropp. Den siste medaljen hans sitter på den blå militærjakken på høyre side. Det er en stor sølvmedalje formet som en stor

---

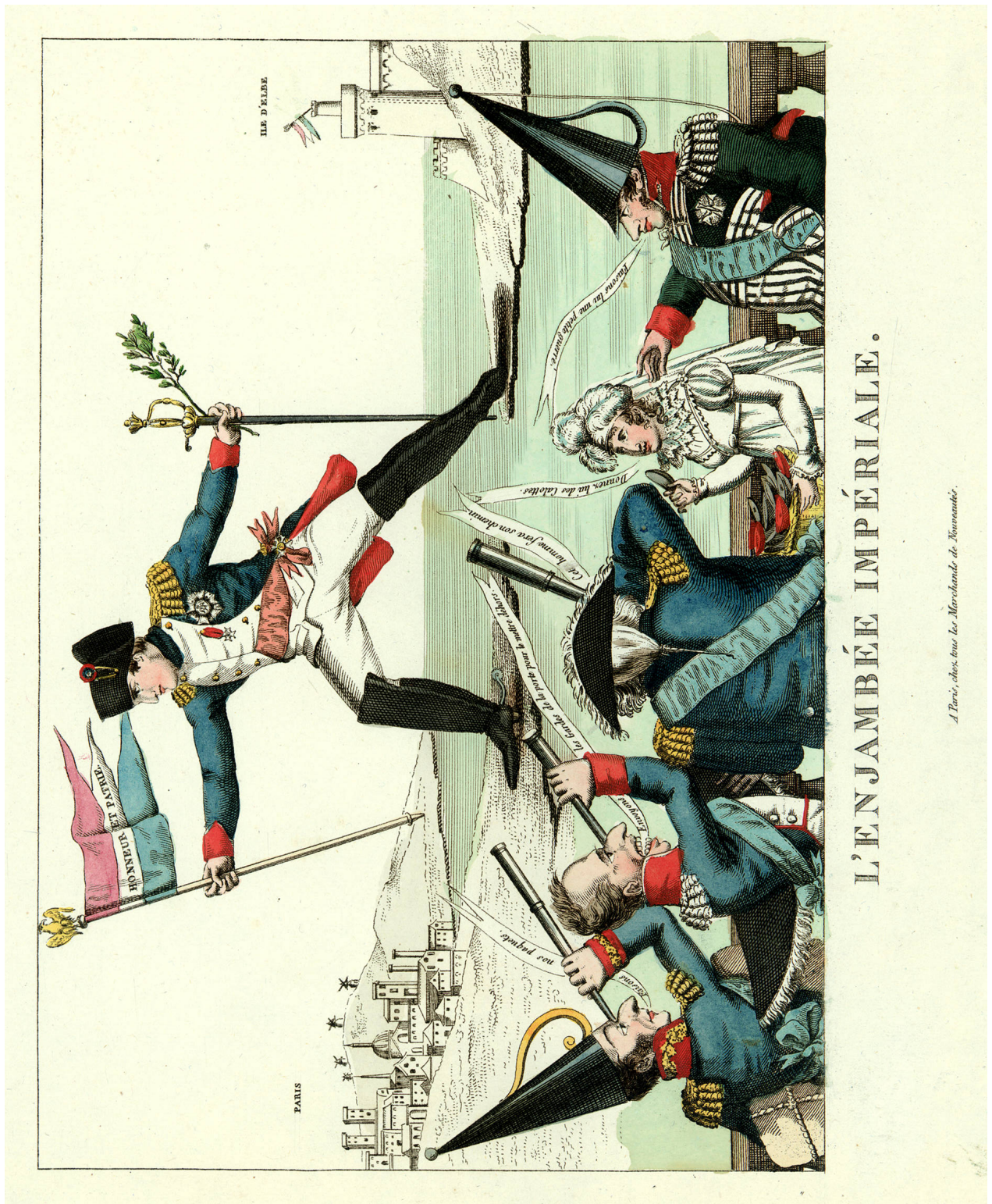
<sup>71</sup> University Libraries of Washington. (u.å.). *L'enjambée impériale*. Hentet 08.10.20 fra <https://digitalcollections.lib.washington.edu/digital/collection/napoleon/id/117/rec/36>.

<sup>72</sup> British Museum. (u.å.). Saint-Phal. Hentet 02.10.20 fra <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG137191>

<sup>73</sup> Saint-Phal. (u.å.). I *Des villages de Cassini aux communes d'aujourd'hui*. Hentet 07.10.20 fra [http://cassini.ehess.fr/cassini/fr/html/fiche.php?select\\_resultat=34054](http://cassini.ehess.fr/cassini/fr/html/fiche.php?select_resultat=34054)

<sup>74</sup> Dwyer 2013: 525.





Bilde 1: L'enjambée impériale

fem armet stjerne, helt i midten kan man se en stående ørn som ser oppover og har vingene spredt. Hatten hans er svart med en rosett i de franske fargene, selve den enkle hatten og de lange militærstøvlene med sporer er i svart.

I forgrunnen sitter fire menn og en kvinne på en terrasse i varm gråfarge. Alle mennene er kledd i mørkeblå uniform med hvite vester, røde kraver og mansjetter. Utsmykningene av uniformene varierer litt i detaljene, noen i gull og andre i sølv. Ikke minst har alle mennene ett blått silkebånd på seg. Mannen ytterst til venstre står med ryggen til i en høy svart kjeglehatt med en liten kule på tuppen, på fremsiden har den ett gullhåndtak med en innover vendt krøll. Ansiktet hans står i profil med markant nese og høye bryn, mens han skuer på Napoleon via en lang svart kikkert. I sin venstre arm holder han en stor lysebrun pakke. En slags snakkeboble i form av et bånd kommer ut av munnen, der står det «Faisons nos paquets.» eller «La oss gjøre pakkene våre.». Den neste mannen ved siden av ham står med kroppen i profil og betrakter også Napoleon ved hjelp av en kortere svart kikkert. I sin venstre arm holder han den svarte hatten sin med hvite fjær. Han har også markant nese, lang panne og fremtredende tenner i den åpne munnen. I hans snakkebånd står det «Envoyons les Gardes de la porte pour le mettre dehors.», som betyr «Send portvaktene for å sparke ham ut.».

I midten står det en ganske bred mann med ryggen helt til med den aller kraftigste kikkerten rettet mot Napoleon. Han bærer en svart hatt med hvite fjær på hodet lik mannen til venstre og trolig en hvit parykk. Mannen sier «Cet homme fera son chemin.», som kan oversettes til «Denne mannen vil gjøre sin vei.». Ved siden av ham står det en kvinne i hvitt til høyre. Hun er på vei til å spise en mørkegrå østers. Kurven hun holder er også full av østers, hvorav noen av dem er røde. Hun sier «Donnez lui des Calottes.», som kan oversettes til «Gi ham ørefiker». Mannen i godt hold ytterst til høyre har en tilsvarende fem armet stjernemedalje som Napoleon, bare at fuglen flyr nedover. Han har en svart og hvit stripete bukse, mens et tilsvarende bånd med en diskre krone på går på tvers av overkroppen. Samtidig bærer han ett sverd. I tillegg har også han en kjegleformet sort hatt med brem og en form for stort håndtak på baksiden av hatten, i tillegg til en lang snor. Han sitter i profil og strekker den ene armen mot sine samtalepartnere. Ut fra munnen hans står det «Faisons lui une petite guerre!» eller «La oss føre en liten krig mot ham!». Under selve bildet står tittelen på verket, som er «L'enjambée impériale» og betyr «Det lange keiserlige skritt». Undertittelen er «A Paris, chez tous les Marchands de Nouveautés.» eller «Nyheter hos alle handelsmenn i Paris».

## Nivå 2: Det sekundære innholdet

Ifølge nettsidene fra University Libraries of Washington skal visstnok temaet til nettopp denne karikaturen være kopiert fra en annen karikatur ved navnet «*Enjambée de la sainte famille des Thuilleries à Montmidy*» fra 1791 (bilde 2).<sup>75</sup> Tittelen kan oversettes til «Det lange skritt til den hellige familien fra Thuilleries til Montmidy». En ved navn Varennes oppgis som karikatøren bak denne karikaturen ifølge nettsidene til University Libraries of Washington. I karikaturen ser man den daværende franske dronningen Marie Antoinette i ett stort sprang fra Thuilleries palasset til Montmédy. På ryggen bærer hun kong Louis XVI og deres sønn. Sammen holder Marie Antoinette og Louis XVI det

---

<sup>75</sup> University Libraries of Washington u.å.



Bilde 2: Enjambée de la sainte famille des Thuilleries à Montmidy

kongelige sepetret, hvor toppen er brukket av.<sup>76</sup> Karikaturen ble laget under den franske revolusjonen, men før de mest dramatiske årene.<sup>77</sup> Mest sannsynlig er dette en fremstilling av den franske kongefamiliens mislykkede fluktforsøk i juni 1791, der de prøvde å flykte til utlandet for å få nok utenlandsk hjelp til å knuse revolusjonen utenifra.<sup>78</sup> Det var ikke uvanlig å verken låne fra, lage oppfølgere til eller å referere til allerede eksisterende karikaturer.<sup>79</sup> Det finnes en annen som også er basert på den fra revolusjonen, denne er også fransk og kom ut bare året etter. Denne tar imidlertid for seg keiserinne Katarina II av Russland, også kjent som Katarina den store (bilde 3).<sup>80</sup>



Bilde 3: *L'Enjambée impériale*

Hva er det som eventuelt linker denne karikaturen fra revolusjonens dager med napoleonskarikaturen «*L'enjambée impériale*»? Det mest åpenbare er det store kjempesteget som både dronning Marie Antoinette og Napoleon tar, samt at de begge kan sies å være fremstilt som kjemper. De beveger seg også begge fra ett sted til ett annet. I sin høyre hånd holder Marie Antoinette ett brukket septer, mens Napoleon på sin side vaier den franske trikoloren i sin høyre uten en skramme. Utseendemessig er Marie

Antoinette fremstilt på en mindre attraktiv måte, mens Napoleon er fremstilt som en vakker ung mann. Det samme gjelder klærne hvor Napoleon sine klær sitter som de skal, mens Marie Antoinette sine bryster faller ut av utringingen. Eventuelle andre fellestrekk er kvinnen som holder opp ett smykke som muligens kan linkes til damen som holder opp en østers. Man kan også se at en av mennene under Maria Antoinette har samme medalje som den ene fremste mannen ytterst til høyre i karikaturen fra 1815, nemlig stjernemedaljen i sølv med en nedflygende fugl.

Medaljen med den nedflygende fuglen forekommer i både karikaturen med Marie Antoinette og den med Napoleon. Dette er en medalje eller ett symbol på Ordre du Saint Esprit eller Ordenen av den Hellige Ånd, som ble dannet av den franske kongen Henri III i 1578. Denne ordenen ble betraktet som den mest ettertraktede og prestisjefulle ordenen i Frankrike før revolusjonen. Fuglen i midten skulle forestille en nedflygende hvit due, som i sin tur symboliserer den hellige ånd som stiger ned over menneskene. En ridder av denne ordenen ville i tillegg til å ha denne medaljen rundt halsen (eller en brodert versjon på venstre bryst til hverdags) også ha på seg ett blått silkebånd, disse

<sup>76</sup> Library of congress. (u.å.). *Enjambée de la sainte famille des Thuilleries à Montmidy*. Hentet 08.10.20 fra <https://www.loc.gov/resource/cph.3b51539/>.

<sup>77</sup> Tønnesson, K. (1985). *To revolusjoner: 1750-1815*. Oslo: Aschehoug: 222.

<sup>78</sup> Tønnesson 1985: 221.

<sup>79</sup> Moores 2011: 26.

<sup>80</sup> Bibliothèque Nationale de France. (2010, 3. mai). *L'Enjambée impériale: [estampe]/ [non identifié]*. Hentet 22.10.20 fra <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8411226k/f1.item.zoom#>.

tingene hadde ridderne av ordenen på seg hele tiden.<sup>81</sup> Den ble imidlertid avskaffet sammen med andre ridderlige ordner fra det gamle regimet under den franske revolusjonen, men Louis XVIII gjenopprettet den da Bourbon monarkiet kom tilbake. Kongen eller kongefamilien var overhodet for denne ordenen.<sup>82</sup>

Napoleon på sin side bærer i denne karikaturen det røde silkebåndet og medaljene til ordenen han selv opprettet i 1802, nemlig Legion de honneur eller Legionær av ære. Fuglesymbolet her er en ørn. Til tross for innsettelsen av Bourbon igjen i 1814 og 1815, så ble ikke denne ordenen fjernet. I motsetning til Ordenen av den Hellige Ånd kunne enhver som gjorde en eksepsjonell innsats for Frankrike motta denne, nesten uansett bakgrunn. Overhodet for denne ordenen var statsoverhodet eller keiseren, derfor gikk Napoleon med både båndet og disse medaljene hele tiden. Mottoet var «Honneur et Patrie» eller «Ære og Fedreland». Det er også dette mottoet som står på trikolorbanneret til Napoleon i karikaturen.<sup>83</sup>

Når det kommer til hodeplagg i napoleonskarikaturen *L'enjambée impériale*, hva er egentlig disse kjegleformede hattene som to av mennene bærer? Ifølge universitetet i Washington sine biblioteknettsider skal disse kjegleformede hattene forestille brannslukkere, eller kanskje heller lyseslukker.<sup>84</sup> Om man sammenligner disse hattene i bilde 4 med bilde 5, som viser en gammel lyseslukker, er likheten ganske slående.

Hva slags betydning har eventuelt disse? Skal man tro det som står på universitetet i Washington sine biblioteknettsider så er disse brannslukkingshattene en allegori for en gruppe som ble kalt for Brannslukkingsordenen, disse ville ta tilbake det opprinnelige regimet som forekom før den franske revolusjonen. De ønsket med andre ord å slukke opplysningsideene til revolusjonen, samt Rousseau og Voltaire. Opprinnelig var denne gruppen kjent fra kongen Louis XIV eller også kjent som Solkongen sin tid, men på slutten av Napoleon sitt styre dukket de opp igjen i ett magasin kalt *Le Nain jaune* eller *Den gule Dvergen*.<sup>85</sup>

Den franske trikoloren i form av flagg har Napoleon i sin høyre hånd og den er til stede på Elba, samt at den også er å finne i rosetten på hatten til Napoleon. I dag er den franske trikoloren det franske nasjonalflagget, men den ble først etablert som nasjonalflagg under den tredje republikken som varte fra 1870-1940. Den moderne versjonen av trikoloren har vertikale striper i rekkefølgen blått, hvitt og rødt.<sup>86</sup> Lenge før



Bilde 4: Utsnitt fra *L'enjambée impériale*



Bilde 5: Lysslukker

<sup>81</sup> De Bry, J. (1995). The Order of the Holy Spirit: An Important Decoration from a 1715 Plate Fleet Wreck. *The Florida Historical Quarterly*, 74 (1), 50-63. Hentet 25.10.20 fra [https://www.jstor.org/stable/30148790?sid=primo&seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/30148790?sid=primo&seq=1#metadata_info_tab_contents): 75.

<sup>82</sup> Identifymedals.com. (u.å.). *The Order of the Holy Spirit*. Hentet 25.10.20 fra <https://www.identifymedals.com/database/medals-by-period/pre-ww1-medals/the-order-of-the-holy-spirit/>.

<sup>83</sup> France in the United States: Embassy of France in Washinton, DC. (2007, 23. november). *History*. Hentet 25.10.2020 fra <https://franceintheus.org/spip.php?article524>.

<sup>84</sup> University Libraries of Washington u.å.

<sup>85</sup> University Libraries of Washington u.å.

<sup>86</sup> Elgenius, G. (2011). *Symbols of Nations and Nationalism: Celebrating Nationhood*. Oxford: Palgrave macmillan: 41.

den franske revolusjonen var allerede blått, hvitt og rødt godt etablerte farger på individuelle flagg i Frankrike. Kombinasjoner av disse hadde også forekommet tidligere på de kongelige uniformene.<sup>87</sup> Så selv om trikoloren gjerne oppfattes som ett revolusjonistisk symbol, så har disse fargene en enda lengre historikk. I utgangspunktet ble det røde tilknyttet Sankt Denis og Charlemagne eller Karl den store. Det blå var fargen på det første banneret til Frankrike og også kappen til Sankt Martin. Den hvite fargen ble tilknyttet både Bourbon familien og Jeanne D'Arc. Trikoloren tok med andre ord sin inspirasjon fra tidligere franske flagg som hadde blitt anvendt før revolusjonen.<sup>88</sup> Samtidig var også rød og blå de tradisjonelle fargene til Paris. De var også populære i revolusjonære omgangskretser, noe som ikke er rart i og med de samme fargene ble anvendt i parisernes opprør mot kongelig autoritet i 1358. Samtidig fortsatte den kongelige familien Bourbon å anvende hvit som en kongelig og nasjonal farge.<sup>89</sup> I oktober 1790 kom det en lov som gjorde at trikoloren, men i rekkefølgen rødt, hvitt og blått, ble satt i hjørnet på det hvite marineflagget etter press fra den franske marinen. Den endelige versjonen av trikoloren, der den er vertikal og med rekkefølgen blå, hvit og rød, kom først i 1794.

Trikoloren ble byttet ut med det gamle hvite flagget med tre kongelige liljer i 1814, men under 100 dagerskrigen i 1815 gjeninnførte Napoleon trikoloren i blå, hvit og rød. Da Napoleon tapte ved Waterloo samme året ble igjen det hvite flagget innført, og det var først i 1830 trikoloren igjen kom tilbake. I det flagget Napoleon holder og det på Elba ligger fargene horisontalt og ikke vertikalt. Dessuten er det rødt, hvitt og blått. Rekkefølgen på fargene er altså motsatt og det samme med retningen i forhold til det flagget han gjeninnførte under 100 dagerskrigen. Dette betyr at den versjonen av trikoloren som blir vist i denne karikaturen faktisk kunne vært en av de første versjonene før 1794.<sup>90</sup>

Med tanke på fargene sin rekkefølge så stemmer dette, men verken i versjonene av trikoloren før og etter 1794 lå fargene horisontalt. Dette flagget er derfor ikke ett offisielt flagg.<sup>91</sup> Imidlertid kan man se dette flagget avbildet i maleriet *Louis XVI avec son confesseur Edgeworth, un instant avant sa mort le 21 janvier 1793* eller *Luis XVI med sin skriftefar, ett øyeblikk før sin død den 21 januar 1793* av kunstneren Charles Benazech (bilde 6). En finner ikke dette flagget avbildet så veldig mange andre steder enn i dette maleriet fra 1793, det er derfor mulig at dette var et revolusjonistisk flagg og anvendt spesielt i anledningen av kong Luis XVI sin henrettelse 21 januar i 1793. Samtidig ser man på samme maleri at flaggene på trompetene i bakgrunnen venstre i bildet (se bilde 7) viser rekkefølgen rød, hvit og blå som er rekkefølgen på trikoloren før 1794. Det er derfor mulig at de store flaggene egentlig er slik banneret av trikolorflagget før 1794 så ut. Det er slik sett også mulig at det er banneret av trikolorflagget før 1794 Napoleon bærer i karikaturen. En siste mulig tolkning er at det er begge deler. Siden trikoloren var godt utbredt på sjøen eller i marinen, mens bruken av den på fastlandet slik sett hang

---

<sup>87</sup> Elgenius 2011: 43.

<sup>88</sup> Elgenius 2011: 41.

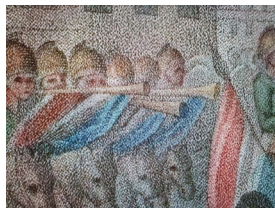
<sup>89</sup> Elgenius 2011: 43.

<sup>90</sup> Elgenius 2011: 44.

<sup>91</sup> Elgenius 2011: 41-45.



Bilde 6: *Louis XVI avec son confesseur Edgeworth, un instant avant sa mort le 21 janvier 1793*



Bilde 7: Utsnitt av bildet over.

eller flagg av det romerske keiserrikets legioner.<sup>92</sup> Slike faner eller flagg var basert på heraldiske skjold brukt av f. eks høytstående offentlige personer eller en monark eller en militær enhet.<sup>94</sup>

Guden Jupiter var den romerske hovedguden og i likhet med den greske guden Zeus var han en værgud eller en lyngud, man tilknytter dem begge spesielt til tordenværet.<sup>95</sup> Ifølge Michele Asuni var ørnen Jupiters personlige budbringer og at

hver gang en keiser ble innviet slapp de fri en ørn, grunnen var at ørnen ved å fly til himmelen ville ta med seg sjelen til den guddommeliggjorde keiseren og med dette forsikre vedkommende en plass i himmelen.<sup>96</sup> Napoleon adopterte også dette symbolet da han ble keiser. Ørnen på slagmarken var ett samlende punkt for troppene og ansett for å være hellig, ørnen måtte slik sett beskyttes for enhver pris.<sup>97</sup> Så på samme tid som at ørnen var ett symbol for guden Jupiter sin autoritet var den også ett krigssymbol.<sup>98</sup>

Noe som passer bra siden den ofte også blir fremstilt både med en og opptil flere lyn bolter i klørne (bilde 8), lyn var nemlig også ett symbol for Jupiter i det gamle romerriket og var nok ment for å tilføre enda mer symbolsk styrke. I tillegg til ørnen er også bildet av keiseren av de figurene som har vært mest brukt om igjen i historien for å ha oppe på en stang, enten det var kun en stang eller stangen til en fane eller ett flagg. Slike figurer på stolper var ikke bare ment som ett samlende punkt på slagmarken.

<sup>92</sup> Elgenius 2011: 44.

<sup>93</sup> Clayton et al. 2015: 137.

<sup>94</sup> Elgenius 2011: 28.

<sup>95</sup> Field, D. M. (1977). *Gresk og romersk mytologi*. London: Hamlyn Tanum: 153.

<sup>96</sup> Asuni, M. (u.å.). Jupiter and the Eagle. Hentet 23.10.20 fra <https://archaeologicalmuseum.jhu.edu/the-collection/object-stories/the-roman-house-at-hopkins/the-art-of-light/jupiter-and-eagle/>.

<sup>97</sup> Clayton et al. 2015: 137.

<sup>98</sup> Asuni u.å.

De gjorde det også enklere å både markere og identifisere prominente personer eller kommunisere en guds eller en persons karakter.<sup>99</sup>

Sist, men ikke minst holder Napoleon en olivengren i venstre hånd. En olivenkvist har vært brukt som ett av symbolene på fred siden romertiden. Den har opprinnelse fra tiden da barbariske stammer ved nederlag ba fienden som hadde vunnet om fred ved å sende dem en olivenkvist. I tillegg til dette har oliven vært symbol på kjernen som fornyer seg fra røttene og oppover, som er i stand til å overleve ved oppløsningen av gamle former. I tidlig kristen kunst bæres gjerne olivenkvisten av en due og dette er også ett vanlig symbol på fred.<sup>100</sup>

### Nivå 3: Den egentlige meningen

Den umiddelbare tolkningen vil være at meningen med bildet er at Napoleon bringer revolusjonen tilbake og befri Frankrike fra Monarkiet. Siden fargen hvit også var en kongelig farge, symboliserer det hvite antrekket til damen Bourbon eller kongefamilien. De blå båndene og duemedaljen symboliserer Den hellige ånd ordenen, derfor er sannsynligheten stor for at mennene også tilhører Bourbonfamilien siden disse var overhodet for denne ordenen. Napoleon på sin side bærer medaljer, mottoet og det røde båndet til Legion d' honneur. Det røde båndet symboliserer slik sett en orden basert på revolusjonen sine verdier og ideer, mens det blåe derimot symboliserer en orden fra det gamle regimet og som er bygd på dets verdier. I høyre hånd holder Napoleon en olivengren og ett sverd. Olivengrenen symboliserer at han kommer i fred. Sverdet derimot kan indikere at han også ønsker å kjempe for revolusjonen eller å få tilbake makten eller at han er innstilt på krig. Banneret han holder har rekkefølgen til trikoloren før 1794 og stripene ligger horisontalt som gjør det til ett banner før 1794 eller ett revolusjonistisk flagg. Dette kan bety at han har gått tilbake til sine «revolusjonære røtter» og ønsker det samme for Frankrike. En annen mulighet er at han har planer om å gjøre radikale handlinger i tråd med de som ble gjort i den franske revolusjonen t.o.m. året 1794. Noe som er interessant er at ørnen på toppen av flagget ser bakover og ikke fremover, dessuten ser den litt aggressiv ut. Siden Napoleon brukte ørnen som ett symbol kan dette bety at Napoleon ser bakover eller lever fortsatt i fortiden eller ønsker fortiden tilbake. Denne fortiden han ønsker seg tilbake til er nok mest sannsynlig tiden da han var keiser. Det er også mulig at den også kaster ett blick på Bourbon familien og betrakter de som byttedyr, at Napoleon er ute etter dem. De rare hattene til Bourbon som har en allegori til Brannslukkingsordenen kan tolkes som at Bourbonstyret egentlig ønsket seg tilbake til tiden før den franske revolusjonen og da de hadde enevælde. Hattene symboliserer slik sett at Bourbon familien var imot revolusjonen og dennes verdier eller tanker.

Når det kommer til hva Bourbon familien sier er det bitte litt slang og ordspill inn i bildet. «La oss gjøre pakkene våre.» er slang for «La oss komme oss vekk herfra». «Calottes» i «Donnez lui des Calottes.» betyr både lue og ørefik eller å fike til. Dermed kan denne



Bilde 8: Stang til fransk fane fra slaget ved Waterloo 1815.

<sup>99</sup> Elgenius 2011: 28-29.

<sup>100</sup> Chwalkowski, F. (2016). *Symbols in Arts, Religion and Culture: The Soul of Nature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing: 154-155.



setningen både bety «Gi ham ørefiker» og «Gi ham luer». Mest sannsynlig referer hun til de røde frygiske luene eller «bonnet rouge», noe som gjør at hun indikerer at han egentlig er revolusjonær og bør settes på plass.<sup>101</sup> Slik sett er de innom alt fra panikk, til å ville gi ham krig, til å ville hive ham ut, til å beundre ham, til å ville irettesette eller straffe ham og til å håne ham. Med andre ord blir familien Bourbon fremstilt som litt patetiske og smålige, samt ubeslutsomme og handlingslammet. Disse kommentarene er også med på å underbygge det samme som Brannslukkingshattene, nemlig at de er imot og ønsker å utrydde revolusjonen. En annen ting som ikke går i deres favør er kvinnen med smykket, grevinne de le Motte, som den hvite Bourbon kvinnen referer til i karikaturen med Marie Antoinette. Grevinne de le Motte var nemlig med på å lure Marie Antoinette i den berømte «halsbånd historien». Grevinnen lurte Marie Antoinette til å ville kjøpe ett veldig dyrt smykke, fikk sine tjenere til å utgi seg for å være dronningens tjenere da de hentet smykket hos juveleren. Hun stykket opp smykket og levde livets glade dager til det ble oppdaget ved at juveleren hadde oppsøkt Marie Antoinette for å kreve pengene sine.<sup>102</sup> Slik sett blir linken til henne sammen med det at Bourbon kvinnen spiser masse østers tolkes som at Bourbonfamilien er utspekulerte eller bedragere og grådige. At de fråtsrer seg med ting som egentlig ikke tilhører dem og at de egentlig er tyver. Det at noen av østersene også er røde kan tolkes som at de spiser av eller fortærer revolusjonen eller revolusjonære.

Bourbon familien blir med andre ord ikke fremstilt særlig fordelaktig i denne karikaturen, noe som ikke var unormalt i andre samtidige franske karikaturer. I månedene etter Napoleon sin overtakelse i 1815 ble det nemlig pumpet ut karikaturer som bla. gjorde narr av den fysiske tilstanden til den tidligere franske kongen Louis XVIII. Ikke minst forsøkte flere av karikaturene på samme tid å minne folk på hvilken rolle de allierte hadde spilt i gjenopprettelsen av Bourbon monarkiet. Disse karikaturene var mest sannsynlig en del av Napoleon og hans støttespilleres forsøk på å vinne over eventuelle skeptikere og for å befeste en anti-Bourbon mentalitet i befolkningen.<sup>103</sup> Slik sett var det kanskje også i tiden denne franske karikaturen ble skapt nesten påbudt å henge ut, kritisere og karikere Bourbon familien uansett. Samtidig er det en del detaljer som gjør at nettopp denne karikaturen ikke gir inntrykk av å være en slavisk del av Napoleon sin anti-Bourbon propaganda.

Referansen til den andre karikaturen kan også være en kritikk ved å dra linjer til Marie Antoinette. En annen mulighet er at denne referansen understreker at han lykkes i sitt mål, mens hun mislykkes. Dette kan muligens gjenspeiles i at Napoleon sine gjenstander ser bra ut, mens septeret til dronningen er i ustand og brukket. Ikke minst kan det samme sies å gjenspeiles i utseendet deres. En annen mulighet er at Napoleon kommer utenifra og vil inn, mens Marie Antoinette vil ut fra Frankrike og til utlandet. Handler dette om at Napoleon har trofasthet til landet, men ikke Marie Antoinette? Eller kan det være at mens hun prøver å nå grensen for å få en stor nok hær til å invadere Frankrike utenifra, så invaderer Napoleon med en hær utenifra (i hvert fall i starten)? En siste mulighet er at lik Marie Antoinettes forsøk på å ta tilbake den fulle makten de opprinnelig hadde vil også Napoleon mislykkes i det lange løp. En slik mening eller tanke vil i så fall kanskje appellere mer til motstandere eller skeptikere av Napoleon, som f.eks. rojalister og intellektuelle.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> University Libraries of Washington u.å.

<sup>102</sup> Mykland 1985: 104.

<sup>103</sup> Dwyer 2013: 523.

<sup>104</sup> Dwyer 2013: 534.

Var i så fall karikatøren en motstander eller skeptiker av Napoleon eller har mottakerne noe å si for hva slags mening som blir plantet inn i bildet? Ifølge Moores var karikaturer på mange måter politisk illojale, mye grunnet at de var nødt til å tjene penger til livets opphold og at de derfor ikke var like nøye på hvem oppdragsgiverne var eller hvem sitt perspektiv de illustrerte. Dette omtalte ham for så vidt om britiske karikaturer, men det kan også gjelde de franske. Lik de britiske var de neppe en del av overklassen, men en del av middelklassen. John Moores nevner også at prisen for de britiske karikaturene skulle også dekke utlegg for produksjon og kobberplater. Derfor var det ikke nødvendigvis så mye igjen som karikatøren faktisk tjente. Dermed var på mange måter karikatøryrket ikke så voldsomt lukrativt, spesielt ikke for de som ikke hadde noe kjent navn eller forholdt seg anonym.<sup>105</sup> For en som er sulten og skal ha tak over hodet eller kanskje forsørger flere enn seg selv blir naturlig nok inntekter prioritert over å formidle egne meninger eller idealer og holde ved sine prinsipper, men samtidig forhindrer dette ikke at de kunne lure inn ett lite stikk likevel.

Det er mulig at denne karikatøren helgarderer seg ved å rakke ned på Bourbonstyret og åpenbart hylle Napoleon, men på samme tid legger inn en dobbeltbetydning eller kritikk som kanskje noen få eller de riktige gruppene vil oppfatte. Den karikaturen som refereres til kom på slutten av 1700-tallet, det er en viss sannsynlighet for at kanskje bare intellektuelle eller rike som kanskje hadde ett eksemplar vil se forbindelsen. Uansett, på denne måten vil denne karikaturen nesten appellere til alle. Eller så måtte visse ting være med for at den i det hele tatt ble produsert.

Selv om det i den nye konstitusjonen ble lovet frihet til pressen og at Napoleon ikke kunne tillate seg å sensurere like strengt som før, så måtte man likevel være forsiktig.<sup>106</sup> Karikaturen er dessuten registrert i Paris, og Paris var etter at Napoleon tok over en av de plassene han hadde desidert størst støtte i.<sup>107</sup> Derfor kunne det være farlig i Paris å trykke noe som var åpenbart kritisk og ikke i Napoleon sin favør. Om ikke Napoleon selv ville slå hardt ned på det, så ville garantert støttespillerne gjøre det. En del av disse var nemlig villige til å gå i ekstreme lengder for å vise sin støtte til både Napoleon og militæret, skal man tro den engelske historikeren Philip Dwyer.<sup>108</sup> På denne måten kan man kanskje si at det oppstod en slags «folkesensur» i tillegg. Dessuten, hvis majoriteten av Paris var positive til Napoleon ville ikke karikatøren fått solgt noe særlig av karikaturene sine, for ingen vil kjøpe eller bruke penger på noe som de ikke er enige i eller som ikke appellerer til dem. Hadde karikatøren vært på en av de plassene i Frankrike som ikke var så begeistret for Napoleon så hadde kanskje det umiddelbare uttrykket i karikaturen sett annerledes ut.

## Escape of Buonaparte from Elba – Bonaparte sin flukt fra Elba

Denne karikaturen er laget av den kjente engelske karikatøren George Cruikshank. Ifølge historiker John Moores ble han ansett sett som den naturlige arvtakeren til karikatøren og landsmannen James Gillray, da som Londons fremste satiriske kunstner.<sup>109</sup> Ut ifra hva man kan se på karikaturen står mars 1815, mens karikaturen også er notert som trykt i London. Den ser ut til å ha blitt trykt i en avis, siden British museum har ett utklipp av den med en tilhørende artikkel ved samme navn. Dessverre oppgis det ikke noe om i

---

<sup>105</sup> Moores 2011: 25-26.

<sup>106</sup> Dwyer 2013: 538.

<sup>107</sup> Dwyer 2013: 536.

<sup>108</sup> Dwyer 2013: 536.

<sup>109</sup> Moores 2018: 255.

hvilken avis denne artikkelen er tatt fra.<sup>110</sup> Jeg vil først analysere karikaturen for seg selv, slik at det blir mulig å finne ut hva den sier alene uten å bli for mye påvirket av den tilhørende teksten. Deretter vil jeg se på den i sammenheng med teksten den er trykt sammen med, siden konteksten til karikaturen også må tas med i betraktningen.

### Nivå 1: Det primære innholdet

Himmelen er lyseblå, men det kommer mørke tordenskyer fra både høyre og venstre kant. Sjøen er i en litt mørkere blå og den er litt urolig med en del bølger. En seilskute avfyrer en kanon borte i horisonten, mens det i røyken etter kanonskuddet står «Stop him». Til venstre er det ett fjell og over dette fjellet flyr en engel. Denne engelen har hvite vinger og en rød toga, i sin høyre hånd holder hun ut en gren. Hun sier i en snakkeboble «Farewell to Europe now». Til høyre for skuta igjen ligger det en øy der det står Elba. På Elba er det tre menn, en galge og ett hus eller noe som minner om ett tårn. Over øya danser ett grågrønt menneskeskjelett som spiller på en fele oppe på en rødilla skjellethest, bak dem flyr det fugler som minner om rovfugler. Det felespillende menneskeskjelettet synger eller sier «Why d – me I shall be busy like a bee».

Foran det syngende skjelettet på skjeletthesten flyr en stor smilende djevel. Den har gule øyne og munn, mens vingene er røde og resten av kroppen er svart. Djevelen har også klover, spisse ører og tenner. I hver sin hånd bærer han to store kurver med de franske fargene malt på, hvorav disse er stappfulle av bitte små krigerske soldater. I den høyre kurven vaier det ett lite fransk flagg med en gullørn på toppen av stangen, den kan imidlertid minne litt om en gribb på hodefasjonen. Det er også en rød lue eller hatt som enten hives opp i luften eller er tredd på flaggstangen. Mannen nærmest stangen i grønne klær vifter også med en tilsvarende rød lue eller hatt i høyre hånd. I denne kurven er det ett hull der ett par bein stikker ut og det er fem musketter (en type gevær) med bajonetter på (små kniver), en mann med en båtshake eller en lang gjenstand stikker ut fra baksiden av kurven og fisker etter en sabel som faller nedover. I den høyre kurven vaier det også ett fransk flagg, men uten noen gullørn på toppen. Bak flagget derimot er det ett spyd som ser litt middelaldersk ut. Helt forrest i kurven sitter en mann i blått med en svart hatt og en sabel, bak han stikker det også ut en muskett med en bajonett på. På høyre side av kurven henger det en til muskett med bajonett på og noe som ser ut som kan være en stor lykt i gull eller gult. På skuldrene til djevelen sitter Napoleon, i sin høyre hånd holder han oppe en sabel. Sabelen ser litt sjørøveraktig ut med sitt taggete egg og butte spiss. I den andre hånden veiver han den svarte hatten sin, den har lange fjær i de franske fargene og den er dandert med en prangende gullkant. Uniformen hans er i rødt og blått med gullkanter lik den på hatten. Han har på seg en lysebrun bukse og lange svarte støvler. Ansiktet er i profil med markant spiss nese og lepper. I en snakkeboble sier han «Here I come my lads. I'll set you to work again».

På fastlandet fremst i bildet venter det en hær med soldater som holder musketter med bajonetter på. I fremst rekke til venstre står det en mann med blå overkropp, rød bukse og svarte støvler. Han veiver det franske flagget i sin venstre arm, mens han veiver

---

<sup>110</sup> British Museum. (u.å.). Print; satirical print. Hentet 09.10.20 fra [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0808-8197](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-8197)



Bilde 9: Escape of Buonaparte from Elba

soldathatten sin. Ved siden av ham til høyre står det en mann med tilsvarende klær, men med en annen type hatt. Til høyre for ham igjen danser en mann med bart. Han har blå overkropp, gule bukser og svarte støvler med sporer på. I sin venstre arm hever han ett sverd, mens han i den andre hånden sin vifter en svart hatt med en fjær i. I en snakkeboble sier han «Come along! my boy». På høyden bak denne hæren igjen står det ett stort telt der det står «Congress» på. Ved dette teltet er det ett mørkegrønt rundt bord hvor det sitter fire ganske nedslåtte eller slappe personer. Tre av dem bærer kroner, hvorav en av dem har hånden sin plassert inn under jakken og støtter opp hodet med den andre. En mann i hvit parykk og lang rød kappe overleverer ett brev til en soldat med lang museflette, mens han sier «Take this to Buonaparte».

## Nivå 2: Det sekundære innholdet

Menneskeskjelettet som danser og spiller en fele kan være en referanse til «dans macabre», dette er ett tema som er ansett for å være det mest berømte som tar for seg forbindelsen mellom døden og musikk.<sup>111</sup> Danse macabre eller dødsdans var en dansepantomime som spredte seg i forbindelse med svartedauden på 1300-tallet i Tyskland, Flandern og Frankrike. Motivet ble ofte anvendt i billed- og diktekunsten i middelalderen.<sup>112</sup> Ofte vippes figurene i bildet mellom å være en personifikasjon av Døden og de døde.<sup>113</sup> Personifiseringen av Døden har nemlig ikke noe bestemt utseende eller farge, noe som kan gjøre den vanskelig å skille fra de andre døde danserne som ofte også er med i bildet.<sup>114</sup> I ikonografien av dans macabre er representasjonen av instrumenter viktig, for uten musikk blir det ikke dans. Døden kan også akkompagnere musikken til dansen alene.<sup>115</sup> Den kan i noen tilfeller spille instrumenter feil, da enten ved å holde den feil vei eller ved at instrumentet er konstruert slik at det ikke kan lage lyd. Grunnen til dette var at det enten ikke kom lyd eller at den lyden som kom ut ikke ville være som den skal være.<sup>116</sup> Skjelettet i denne karikaturen bruker ett bein som bue, enten ville det ikke kommet lyd ut av denne eller så ville det kommet en masse bråk. Mens bråk i sin tur igjen var ansett for å være djevelens musikk.<sup>117</sup> Hesteskjelettet Døden rir på kan hende er en av hestene fra «Apokalypsens fire ryttere» fra bibelen, en av de fire hestene er blek og det er døden som rir den. I tillegg til denne er det en rød, en svart og en hvit hest. Hestene og rytterne av dem symboliserer til sammen krig, hungersnød, erobring og død.<sup>118</sup>

En rød lue holdes og en annen hives opp i luften eller er satt på stangen til flagget, da av en av de små soldatene i den ene kurven djevelen bærer. Den røde lua ser ut til å skulle forestille den frygiske kysen eller luen, også kalt «bonnet rouge» i revolusjonistisk sammenheng med tanke på rødfargen. Denne frygiske luen er en av de mest kjente symbolene på den franske revolusjonen, men den stammer opprinnelig fra romertiden der den ble båret av frigjorte slaver. Den er slik sett blitt anvendt i tidligere opprør i den vestre verden, da som en symbolsk figur på frihet. Videre kan det hende at det som

---

<sup>111</sup> Warda, S. (2011). Dance, Music, and Inversion: The Reversal of the Natural Order in the Medieval *Danse Macabre*. I S. Köll & S. Oosterwijk (Red.), *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe* (s. 73-100). Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars.: 74.

<sup>112</sup> Rootzén, K. (1978). Dans macabre. I K. Michelsen (Red.), *Cappelens musikkleksikon. 2 Cambiata – Frosini* (1, 2, 209-210). Oslo: J. W. Cappelens forlag AS: 209-210.

<sup>113</sup> Warda 2011: 99.

<sup>114</sup> Oosterwijk, S. (2011). Dance, Dialogue and Duality: Fatal Encounters in the Medieval *Danse Macabre*. I S. Köll & S. Oosterwijk (Red.), *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe* (s. 9-42). Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars: 16.

<sup>115</sup> Warda 2011: 74.

<sup>116</sup> Warda 2011: 76-77.

<sup>117</sup> Oosterwijk 2011: 18.

<sup>118</sup> Chwalkowski 2016: 386-387.

opprinnelig så ut som en gul lykt (som henger på høyre side av den høyre kurven) være ett annet revolusjonistisk symbol. Den kan se ut til å forestille en bunt med kjepper eller stenger som er bundet sammen og at det som stikker ut på sidene av den kan være økser, dette kalles fasces og stammer også fra romertiden. Disse ble båret foran de romerske magistratene, hvorav den dømte ble slått med kjeppene og deretter henrettet ved øksen. Dette symbolet ble brukt av senere monarker for å markere statens autoritet. Ifølge James A. Leith ble ascen da den franske revolusjonens var på sitt høydepunkt ansett som ett symbol for «*République une et indivisible*» som kan oversettes til «republikken er ett og udelelig».<sup>119</sup> Kongressteltet og de som er samlet ved det skal mest sannsynlig forestille Wienerkongressen. Det er ett fjell bak Kongressens teltet i karikaturen. Det kan være tilfeldig, men ett fjell var også ett revolusjonistisk symbol. Fjellet ble ett symbol under Terroren (hvor mange ble henrettet for mistanke om forræderi mot revolusjonen<sup>120</sup>), dette fordi at de radikale som hadde vunnet innflytelse i 1793 og som satt i Konvensjonen som styrte hadde Fjellet som kallenavn.

Trikoloren er også blitt ansett som ett revolusjonistisk symbol. I denne karikaturen er trikoloren godt representert. Den er på tre flagg, samt kurvene til djevelen og i fjærene til Napoleons hatt. Ifølge James A. Leith ble trikoloren ansett for å være den revolusjonistiske fargekombinasjonen, men at den tidligere i revolusjonen var ment som ett tegn på ønsket om enhet eller harmoni mellom kongen og folket.<sup>121</sup> Det er imidlertid forskjell på representasjonen av trikolorene i karikaturen. Rekkefølgen på de vertikale fargene er rødt, hvitt og blått i fjærene til Napoleons hatt, på flagget i høyre kurv og på flagget til armeen på land. Flagget som vaies i venstre kurv er derimot vertikalt med fargene i rekkefølgen blå, hvit og rød. Kurvene på sin side har fargene liggende horisontalt med rødt øverst, deretter hvitt og til slutt blått. Trikoloren på kurvene er slik sett lik banneret til Napoleon i den franske karikaturen «*L'énjambée impériale*». Derfor skal nok også dette forestille banneret før 1794, med mindre det er ett visuelt grep for komposisjonens skyld. Også flagget til den franske armeen på land og flagget i den høyre kurven har trikoloren slik den så ut før 1794, det samme kan egentlig sies om fjærene til Napoleon sin hatt. Det er kun flagget i venstre kurv som er versjonen av trikoloren som ble brukt fra 1794, som ble brukt av Napoleon og i ettertiden frem til i dag.<sup>122</sup>

Til venstre i karikaturen flyr det en vinget kvinne med en olivengren i venstre hånd og ett rødt klede om kroppen. Dette er enda ett symbol med opprinnelse i antikken. Denne kvinnen skal mest sannsynlig forestille den romerske gudinnen for fred som het Pax eller den greske gudinnen for fred Eirene. Eirene sitt kjennemerke er at hun holder en olivenkvist i den ene hånden. Hun er ofte avbildet på mynter fra det romerske imperiet.<sup>123</sup> Det som jeg har ansett for å være djevelen i denne karikaturen kan også muligens være en demon, men pga. kløvene og de geiteliknende beina virker den nærmere djevelen enn en demon. Djevelen er en mye brukt og en allmenn gjenkjennbar figur for ondskap med opphav i kristendommen, derfor velger jeg å ikke gå i dybden og forklare denne symbolske figuren slik jeg har forklart de andre. Gul ørnen er også med her lik i den franske karikaturen «*L'énjambée impériale*», men siden den allerede er forklart tidligere i den andre analysen forklares den derfor ikke her.

---

<sup>119</sup> Leith, J. A. (1987). Symbols in the French Revolution: The Strange Metamorphoses of the Triangle. I J. A. Leith (Red.), *Symbols in Life and Art* (s. 105-117). Kingston, Ont: McGill-Queen's University Press: 108.

<sup>120</sup> Mykland 1985: 161.

<sup>121</sup> Leith 1987: 108

<sup>122</sup> Elgenius 2011: 44.

<sup>123</sup> Chwalkowski 2016: 154-156.

### Nivå 3: Den egentlige meningen

Kongressen eller Wienerkongressen ble gjerne fremstilt i ett negativt lys i satiriske trykk og fokuset var gjerne på stormaktenes territorielle grådighet, de ble dermed fremstilt lite flatterende av andre nasjonaliteters satiriske tegnere like mye som av de i Storbritannia.<sup>124</sup> Det kan nok være derfor de blir fremstilt som en gjeng med latsabber og at den mulige referansen med plassering av hånd til Napoleon kan bety at de selv ikke egentlig er noe bedre enn Napoleon selv. Dessuten sender de ett brev til Napoleon, som kan hende være inneholdt erklæringen av 13 mars der han ble erklært som fiende av verdensfreden.<sup>125</sup> Fjellet som står rett bak teltet til Wienerkongressen som er ett symbol for terroren kan muligens tolkes slik at Wienerkongressen er fiender av revolusjonen og at Napoleon derfor må straffe dem. En annen mulighet er at det er deres skyld i at det kommer til å bli ett stort blodbad. Dette fordi at de kun handler på grunnlag av nevrotisk mistanke eller redsel om at Napoleon og revolusjonen vil prøve seg igjen på de andre nasjonene, selv uten noe klart bevis på at det er dette som er Napoleon sin intensjon denne gangen. På denne måten lik de som styrte under Terroren straffes mange uskyldige på tynt grunnlag.<sup>126</sup>

Det at man finner to bonnet rouge eller røde frygiske luer i den ene kurven kan tyde på at Napoleon bringer med seg revolusjonen og «friheten» tilbake til Frankrike. Trikolorene kan også underbygge dette. Samtidig så er det disse forskjellene på trikolorene. Det at det er den trikoloren fra før 1794 som er flagget som vaies av soldatene på land og på kurvene, fjærene og det ene flagget til Napoleon. Her kan dette virke som en slags speiling. Dette kan bety at ønsket til begge parter (eller at Napoleon speiler dette ønsket for å få støtte) er å gå tilbake til revolusjonens røtter. En annen mulighet er at dette betyr at det vil skje en reprise av den ytterliggående perioden i revolusjonen, hvor også Terrorveldet forekom, under den franske revolusjonen fra 1792-1794.<sup>127</sup> Det siste flagget i kurven til Napoleon, som var den riktige versjonen som Napoleon faktisk brukte, har en ørn på seg. Imidlertid er det ørnens egenskaper som rovdyr som blir fremhevet i ørnens uttrykk og ikke det majestetiske. Den ser nesten ut til å speile de rovfugl liknende fuglene som flyr bak Døden. Slik sett kan dette tolkes som at ørnen, som også var Napoleons symbol, ser etter sitt neste bytte. Det kan også passe med om den «lykten» som henger på høyre kurv er en fasces, med tanke på at den ble brukt til å henrette de dømte med i romertiden. Samtidig var jo dette ett symbol under den franske revolusjonen på at republikken var ett og at den var udelelig, at hvis alle stod sammen ville det bli sterke. Så med tanke på det kan man tolke det som at hvis det franske folket og Napoleon stod sammen vil de lykkes i å ta tilbake revolusjonen og republikken.

Med tanke på at felespillingen og dansingen til menneskeskjelletet skal forestille dans macabre. Musikk var av det himmelske hvis den var harmonisk, men med en gang det ble uharmonisk og dissonans ble det djevelens musikk.<sup>128</sup> Dans macabre var ett kjent og mye brukt motiv fra middelalderen av, det er mulig Cruikshank kjente godt til dette at Døden og/eller de døde i motivet lagde spetakkel ved å spille instrumentene feil. Han kan ha lagt en dypere mening i det at som et resultat av at Djevelen hjelper Napoleon å rømme vil dette i nær fremtid gi Døden mange flere døde å samle inn, siden dette gjør Døden glad spiller den Djevelens musikk. Samtidig, ved å hjelpe Napoleon vil Djevelen i sin tur få mange sjeler selv. Betyr eventuelt dette at også Døden er ond? Ifølge Sophie

---

<sup>124</sup> Moores 2018: 266.

<sup>125</sup> Mykland 1985: 287

<sup>126</sup> Mykland 1985: 161.

<sup>127</sup> Tønnesson 1985: 222.

<sup>128</sup> Oosterwijk 2011: 18.

Oosterwijk er ikke Døden likestilt med Djevelen, Døden er mer å regne som en slags bøddel og budbringer. Mens Djevelens rolle på mange måter ligger i å vente på å få bringe med seg sjeler til Helvete, så er Døden egentlig på ett vis nøytral siden den ikke bestemmer den endelige skjebnen til de døende. Det Døden og Djevelen derimot har til felles er at de liker samme type musikk, med andre ord dissonans og «bråk».<sup>129</sup> Med tanke på dette kan det nesten virke mer sannsynlig at Døden anvender ett bein til bue mer for egen fornøyelse og ikke noe som binder den sammen til Djevelen i en slags pakt. Det er også en stor sannsynlighet for at det ikke er tenkt såpass langt, men at beinet som en fiolinbue heller er ment som en humoristisk detalj.

Det som muligens er meningen med bruken av danse macabre i denne karikaturen er at Døden ikke skiller mellom folk, uansett rang eller bakgrunn så slipper man ikke unna døden. Dette vises gjerne i danse macabre der døden danser med eller blant alle typer mennesker med forskjellig bakgrunn, både de med høy status og de med lav status. Man kan videre tolke dette sammen med Dødens sang om at den vil bli like travel som en bie. Det blir ett slags forvarsel om en fremtid der veldig mange vil dø, uavhengig av nasjonalitet eller status. Hesten Døden rir på som kan tilknyttes de fire rytterne av apokalypsen og alle de rovfugl liknende fuglene som flyr bak er med på å understreke en slags apokalyptisk stemning eller fremtid. Kanskje et mulig poeng Cruikshanks fremmer her er at i krig er det egentlig ingen vinnere.<sup>130</sup> Det at fredsgudinnen stikker av og sier adjø til Europa understreker at den freden som hadde vært etter Napoleon sitt tap i 1814 var over.

Uten å ha sett karikaturen i sammenheng med den medfølgende artikkelen kan den egentlige meningen i karikaturen på mange måter sies å være litt tvetydig. Det er mange ting som tyder på at Napoleon sin flukt fra Elba vil resultere i krig og nesten apokalyptiske tilstander. På samme tid så hintes det ved brevet som kongressen vil sende ham at det like mye er stormaktene i kongressen som vil være skyldige for den mørke fremtiden. Samtidig så er det som kanskje ikke kan bestrides at ved Napoleons tilbakekomst kommer også revolusjonen tilbake til Frankrike. Selv om karikaturen absolutt taler for seg selv og fint kan stå alene er det viktig å også se den i sammenheng med artikkelen den er trykt sammen med. Det som står i artikkelen «*Escape of Buonaparte from Elba*», er at den hyklerske skurken Bonaparte har klart å rømme fra øya Elba (bilde 10). Han blåser i at Frankrike og resten av verden må lide, men tenker kun på å ta tilbake makten.

Ett spørsmål som er verdt å stille er om det er George Cruikshank selv som har skrevet den medfølgende artikkelen eller om det er en annen. Ifølge John Moores er det lite sannsynlig at George Cruikshank også skrev artikkelen som er trykt med karikaturen hans. Det virker mer sannsynlig at forfatteren bak teksten hadde sett karikaturen hans og syntes den var passende til artikkelen. Det var imidlertid også på denne tiden veldig vanlig for karikatører å ta oppdrag, dermed er det en like stor sannsynlighet for at George Cruikshank fikk i oppdrag å illustrere denne artikkelen. Noe annet som også taler for at George Cruikshank ikke har skrevet teksten er fordi det er en ganske tydelig forskjell eller uoverensstemmelse mellom karikaturen og teksten. Dette er også noe som Moores drar frem. Nemlig det at teksten prøver å demonisere Napoleon, mens karikaturen på sin side virker mye mer Napoleons vennlig. Teksten oppgir Bonaparte med den opprinnelige korsikanske stavingen med u, nemlig Buonaparte.

---

<sup>129</sup> Oosterwijk 2011: 16.

<sup>130</sup> Moores 2018: 269.





## Escape of Buonaparte from Elba.

466

BUONAPARTE---the extraordinary BUONAPARTE---burst the bounds of his seclusion at Elba, and at the head of a hostile force, landed on the 3d of March, 1815, in the Department of La Var in France, after a retirement of ten months.

It appears, that the hypocritical villain, who at the time of his cowardly abdication, affected an aversion to the shedding of human blood in a civil warfare, has been employed during the whole time of his residence at Elba, in carrying on secret and treasonable intrigues with the tools of his former crimes in France. At length, when his plots were ripe, he sailed from Elba, with all his guards, between 12 and 1300 in number, on the night of the 27th February 1815.

A year has not yet elapsed, and this man who pretended the wish to spare France the horrors of a civil war, now goes to relume the torch of war! and that which he dared not do with 40,000 Frenchmen, he now attempts with a thousand banditti, chiefly Poles, Neapolitans, and Peidmontese! May Providence, wearied out with his crimes, deceive this time the base calculation of his cowardice, and abandon him to the vengeance of the laws which he has so often violated and trampled under foot.

What Judge Jenkins said of the celebrated John Lilbourne, may be fairly applied to Buonaparte, with a little alteration of the words: "That if the world were emptied of all but Napoleon Buonaparte, Buonaparte would quarrel with Napoleon, and Napoleon with Buonaparte."

Bilde 10: Artikkelen *Escape of Buonaparte from Elba.*

Dette ble gjort for å indikere at Napoleon egentlig er en utlending og ikke fransk, dette understrekes også ved å oppgi nasjonalitetene til soldatene han tar med seg som heller ikke er franske.

Ifølge John Moores var dette en vanlig anti-napoleon teknikk for å understreke at han opprinnelig ikke var fransk og at han derfor heller ikke hadde noe krav på fransk styre pga. sin korsikanske bakgrunn.<sup>131</sup> I artikkelen blir han også omtalt som en «hyklersk skurk», som en blodtørstig mann uten omtanke for Frankrike og som en feiging. Det er med andre ord liten tvil om at teksten er rimelig anti-Napoleon og at det ikke finnes noen form for tvetydighet i den. Det er imidlertid der karikaturen og teksten skiller seg fra hverandre, nettopp fordi karikaturen kan sies å være tvetydig. Det stemmer på mange måter med hva som er skrevet, men samtidig er det en del detaljer som er lagt inn og som forteller en annen historie. Det at Napoleon rir på Djevelen kan peke på ham som grusom, men samtidig ser denne djevelen veldig glad og nesten vennlig ut.<sup>132</sup> Napoleon er også fremstilt som vennlig, men samtidig er det noe urovekkende i det han sier til tross for den humoristiske tonen og formuleringen. Ikke minst fremstilles Napoleon som nesten umenneskelig der han rir over havet på Djevelen fra øya Elba, der det står en galge mest sannsynlig ment for ham. Det kan virke som at Napoleon har klart å lure sin egen skjebne eller undergang, noe som gjør ham bare til en enda større og mer beundringsverdig mann eller nesten ett slags overmenneske.<sup>133</sup> Franske soldater kommer ham løpende i møte og er veldig glade for å se ham, så hans tilbakekomst virker kjærkommen. Samtidig ser en del av disse soldatene litt ut som kjeltringer, lik de små soldatene han har med seg. Likevel fremstilles ikke de i Kongressen så veldig positivt heller der stormaktene sløver dovent ved forhandlingsbordet.

Freden på sin side sier farvel og den dansende døden på sin hest med mange fugler bak seg gir en nesten apokalyptisk stemning. Dette sammen med de mørke skyene vitner om uvær som i sin tur er med på å symbolisere en forferdelig krig i vente. Selv om dette umiddelbart virker å skyldes Napoleon sin flukt og hans mektige hjelpere i form av Døden og Djevelen, så kan brevet som blir sendt fra Kongressen med erklæringen om at han er en trussel mot verdensfreden også indikere flere medskyldige.<sup>134</sup> Med andre ord kan det slik sett virke fremstilt som at den forestående apokalypsen ikke alene vil skyldes Napoleon, men også det at stormaktene selv erklærer krig mot ham og revolusjonen han representerer. Napoleon bringer med andre ord revolusjonen tilbake. Karikaturen er slik sett både positiv og negativ til Napoleon på en gang samtidig som at den kritiserer de andre stormaktene. Den gir imidlertid inntrykk av å være mest negativ mot Napoleon, men på samme tid var også George Cruikshank venn med noen radikale briter som var positive til Napoleon og kan muligens ha blitt litt påvirket.<sup>135</sup> Ikke minst så tjente karikatørene godt på krigstid, samt at Napoleon hadde vært en stabil figur de hadde tjent mange penger på. Slik sett ville Napoleon sin tilbakekomst bety et økonomisk oppsving for karikatørene og i tillegg gi dem mer å gjøre, dette var derfor gledelige nyheter for dem. Slik sett kan også noe av denne gleden og eventuelle innflytelsen av de radikale vennene ha gjort at disse følelsene ble kanalisert inn i karikaturen.<sup>136</sup>

---

<sup>131</sup> Moores 2018: 267.

<sup>132</sup> Moores 2018: 268.

<sup>133</sup> Moores 2018: 269-270.

<sup>134</sup> Mykland 1985: 287.

<sup>135</sup> Moores 2018: 268.

<sup>136</sup> Moores 2018: 265.

## Sammenligning av den franske karikaturen «L'enjambée impériale» og den engelske karikaturen «Escape of Buonaparte from Elba»

I utgangspunktet ser det ut til det er den franske revolusjonen som dominerer karikaturene sammen med Napoleon. Begge tar for seg Napoleon sin flukt fra Elba, men samtidig handler de også på mange måter om hvordan revolusjonen returnerer sammen med ham. Slik sett er det enighet om at med Napoleon kommer også revolusjonen og dennes verdier tilbake til Frankrike. Samtidig er det flere revolusjonære symboler i den engelske enn den franske, dermed kan det være at franskmennene er litt mer i tvil om Napoleon sitt egentlige motiv er å gjeninnføre revolusjonens verdier eller om han egentlig mest er ute etter å ta tilbake makten som keiser. I den franske blir han portrettert som en kjempe som med enkelhet trår over fra Elba og til Frankrike, slitt sett blir han fremstilt som en stor mann og en returnerende helt der han vaier den franske trikoloren med mottoet til legion d'honneur. Samtidig kan dette settes i tvil med referansen til Marie Antoinette i den karikaturen fra den franske revolusjonen og at ørnen på flagget hans ser bakover. Eventuelt kan også det at trikolorversjonen er fra før 1794 gi ett inntrykk av at det også er usikkerhet ved hvorvidt han vil gå tilbake til det radikale og om det blir en ny terror. I den engelske er han større enn sine små soldater i kurvene, men likevel liten der han sitter på ryggen til Djevelen. Samtidig så ligger det litt mellom linjene at for å kunne fly på Djevelen må han også være en ganske stor mann, for ikke hvem som helst kan gjøre dette. Han blir ikke fremstilt som en helt, men heller en koselig skurk eller antihelt som ønskes velkommen tilbake av sine medskurker. Både stormaktene i kongressen og familien Bourbon blir til sammenligning fremstilt som ganske feige eller håpløse, ikke minst som hypokritter. I motsetning til dem handler Napoleon i stedet for å sitte stille. Begge karikaturene kan sies å være tvetydige angående om hvorvidt Napoleon er en skurk eller helt, om han vil mislykkes eller lykkes i sitt mål, hva hans egentlige motiver er og hva slags konsekvenser hans tilbakekomst egentlig har.

Hvis man ser på bruken av symbolikk er det ingen tvil om at symbolene som stammer fra antikken på mange måter virker å være universalt i Europa eller en slags «felles bakgrunn» som de fleste kjenner til. Slik sett blir disse en form for ett visuelt lingua franca som forstås og brukes på tvers av landegrensene. Samtidig er det i tillegg kristen symbolikk til stede i de begge. Da i form av den hvite duen i den franske og Djevelen, samt Døden i den engelske. Med tanke på at mesteparten av Europa på den tiden var å regne for kristent er også kristne symboler noe som de fleste europeere kunne forstå og bruke, kristendommen blir slik sett lik antikken også en slags «felles bakgrunn» mange deler eller kjenner til. Symboler som disse to karikaturene deler er trikoloren, olivenkvisten og ørnen. Det som imidlertid er veldig interessant er at det er flere revolusjonistiske symboler i den engelske enn i den franske, noe som på ett vis viser at engelskmennene må ha vært relativt godt oppdatert på hva som foregikk under den franske revolusjonen.<sup>137</sup> Samtidig så har mange av revolusjonens symboler sitt opphav i antikken, slik sett er disse symbolene også litt internasjonale i utgangspunktet. Den engelske karikatøren George Cruikshank må også ha vært ganske oppdatert på flaggdringene i Frankrike. Samtidig så er det mulig at i hvert fall engelskmennene hadde god oversikt over andre lands marineflagg siden det var på sjøen engelskmennene hadde sin militære styrke. Dessuten var det mest i marinene trikoloren hadde vært stabilt brukt og hadde dominert før den ble mer brukt på det franske fastlandet.

---

<sup>137</sup> Moores 2011: 125.

Den franske virker mer seriøs i uttrykket, mye fordi linjene er ganske stramme og presise. Ikke minst er det færre farger i denne enn den engelske. Til tross for hvordan Bourbon familien er karikert og humoren i hva de sier, så virker disse også litt stive i uttrykket. Napoleon på sin side kan sies å være fremstilt som ett forfinet portrett, det eneste som er overdrevet med ham er størrelsen. Symbolene er også noenlunde statiske eller ikke så levende, ingen av symbolene kan sies å ha blitt spesielt personifisert eller levendegjort. Estetisk, helhetlig sett, minner denne fortsatt om de tidligere franske karikaturene fra tidlig på 1800-tallet som minner mer om ett mer «moteaktig» uttrykk enn en karikatur. Napoleon og Bourbon kvinnen i forgrunnen virker ikke karikert, mens Bourbon mennene kan egentlig sies å være relativt karikerte med sine overdrevne trekk. Slik sett gir de karikerte Bourbon mennene karikaturen ett slags mellomstadium uttrykk, der den kan sies å ha trekk fra både karikaturene fra tidlig 1800-tallet og de mer overdrevne fra etter 1815.

Ifølge Caroline Rossiter kan de franske karikaturene tidlig på 1800-tallet kjennetegnes ved at de er veldig figurative og at de på mange måter stilmessig nesten minner mer om moteillustrasjoner. Man kan kjenne igjen mennesketyper eller nasjonalitet eller eventuelt kjente personer ved å se på hårfrisyrer og en sjelden gang eventuelle deformasjoner angående profil.<sup>138</sup> Identifisering av de som det skulle forestille gjordes dermed oftest ved hjelp av de skrevne inskripsjonene.<sup>139</sup> I følge Rossiter er det høyst sjeldent at man vrenget på eller deformerte ansikter til folk, såpass sjelden at om man kommer over en slik vil sannsynligheten være stor for at motivet eller ideen er stjålet fra en engelsk publikasjon.<sup>140</sup> Det er flere av disse tingene «*L'enjambée impériale*» er litt annerledes på. Den ser ikke ut til å være ett motsvar til en engelsk karikatur og Bourbon mennene er litt karikerte. Det er tekst som identifiserer stedene Paris og Elba, men det er ikke skrevet noen navn på menneskene som er med for å identifisere disse. Likevel er det stor nøyaktighet på klærne, medaljer og hår som passer inn med det tidlig 1800-talls uttrykket. Siden denne karikaturen bærer preg av å være en slags «overgangs karikatur» er den på ett vis ikke helt representativ for de franske karikaturene tidlig på 1800-tallet. I 1815 var situasjonen litt annerledes og det begrensede uttrykket som kjennetegner de franske karikaturene fra tidlig på 1800-tallet hadde nok mye å gjøre med den stramme sensuren Frankrike hadde hatt.

I Frankrike fantes det nemlig en lovlig registrering for publiserte trykk. Denne prosedyren ble kalt for *Dépôt légal* og den hadde faktisk eksistert siden 1793. Dette var en lov som krevde to kopier av hvert publiserte trykk. Til gjengjeld gav den forleggerne beskyttelse, noe som også forklarer hvorfor det er lettere å finne frem til forleggerne i stedet for selve karikatørene for karikaturene. Samtidig fungerte den også, ifølge Caroline Rossiter, som et redskap for sensur.<sup>141</sup> Likevel var det først i 1810 denne loven ble iverksatt eller innført fastslått av Napoleon.<sup>142</sup> Fra 1810 ble derfor forhandlere av trykk og forleggere advart om å verken publisere eller vise frem trykk som på noen måte ville skade offentlige franske personer eller Frankrike.<sup>143</sup> Det var *bureau de presse* i politi ministeriet som hadde til oppgave å sensurere pressen. Ingen politiske nyheter kunne bli publisert uten godkjenning og selv redaktørene måtte godkjennes. I tillegg var det faktisk forbudt

---

<sup>138</sup> Rossiter 2009: 41.

<sup>139</sup> Rossiter 2009: 47.

<sup>140</sup> Rossiter 2009: 46-49.

<sup>141</sup> Rossiter 2009: 44.

<sup>142</sup> Rossiter 2009: 45.

<sup>143</sup> Rossiter 2009: 45-46.

å hylle England og Bourbon, samt å kritisere armeen.<sup>144</sup> Som resultat av dette ble det dårlig grobunn for franske politiske karikaturer, med mindre de skulle være ett motsvar til de britiske. Løsningen ble derfor for franske karikaturer å heller ty til sosiale karikaturer i stedet, der de kritiserte mennesketyper eller stereotyper.

I motsetning til engelske satiretegnere var ikke de franske karikatørene tidlig på 1800-tallet kjente i det hele tatt. Mye av dette skyldes at de forholdt seg anonyme og som regel aldri undertegnet sine verk, på denne måten var det ingen som heller visste hvem som hadde laget dem. Dessuten var det heller forleggenes navn som ble undertegnet på karikaturene, men man kan av og til se tilfeller der også kunstnerens navn er lagt til. Det var i tillegg forleggerne som eide kopperplatene som ble anvendt til å trykke karikaturen med. Med andre ord hadde forleggere i Paris en enda mer fremtredende rolle i produksjonen av karikaturene enn selve håndverkerne og tegnerne. Karikaturtrykk var ofte et arbeid av flere håndverkere, enn kun en kunstner alene.<sup>145</sup> Her bærer også denne analyserte franske karikaturen preg av å være en overgangskarikatur siden kunstneren har oppgitt ett navn, men samtidig så er sannsynligheten stor for at dette egentlig er ett pseudonym.

Når det kommer til den britiske så er streken mye løsere, nesten skisseaktig en del steder sammenliknet med den franske. Figurene er overdrevne og karikaturen helhetlig sett ganske fargerik. Mange av symbolene er personifiserte eller levendegjort; gullørnen på en av trikolorene, freden, Djevelen og Døden. På mange måter får man en slags assosiasjon til de mer moderne tegneseriene. Det er faktisk også mulig å spore forløperne til de moderne tegneseriestripene til tidlig moderne tid, men disse kan sies å være mindre seriøse og mer overfladiske. Mye av forskjellen fra disse var også det at de fleste karikaturer på denne tiden forekom stort sett i en side eller et panel trykk, karikaturer forekom sjeldent i mer enn en sides trykk i det georgianske England og ellers i Europa.<sup>146</sup> I motsetning til i Frankrike kjempet forleggerne i England om å få trykke karikaturene til de mest kjente karikatørene. Dette har nok noe med at mange av dem i London også ble ansett som politiske kommentatorer, i tillegg til at de var kjente kunstnere.<sup>147</sup> Derfor vet man som regel hvem som er karikatøren bak de engelske napoleonskarikaturene. De engelske karikaturene kan stilistisk sett generelt sies å være sterke overdrivelser av virkeligheten.<sup>148</sup> Mye fokus i disse engelske karikaturene var på å fange likheten i den portrettertes ansikt, det skulle ikke være noen tvil hvem karakterene i karikaturen skulle forestille.<sup>149</sup>

Britene kan nesten også sies å ha bygd ett eget fargerikt karikaturunivers, der kun fantasien til karikatøren satte grensene. Disse beskrivelsene beskriver karikaturen til George Cruikshank veldig godt, men samtidig stemmer ikke helt måten Napoleon er karikert på med hvordan han faktisk så ut. Ikke det at han helt skulle det med tanke på at kjennetegnene overdrives i karikaturene, det er bare at kjennetegnene som overdrives ikke nødvendigvis er hans. Det var og er ingen tvil om hvem det skal forestille, men denne napoleonsfiguren her er oppfunnet av de engelske karikatørene siden de ikke visste hvordan han så ut. Sabelen, fjærene i bicorne hatten og den glorete militæruniformen hans med magebelte ble en del av hans kjennemerke i de engelske karikaturene. Dette var en fremstilling av ham som ble populær hos engelske karikaturer

---

<sup>144</sup> Grab, A. (2003). *Napoleon and the transformation of Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan: 48.

<sup>145</sup> Rossiter 2009: 43.

<sup>146</sup> Moores 2018: 256.

<sup>147</sup> Rossiter 2009: 43.

<sup>148</sup> Rossiter 2009: 41.

<sup>149</sup> Rossiter 2009: 46.

fra ca. 1800.<sup>150</sup> «Little Boney», var kjælenavnet de gav ham. Napoleon ble nemlig også ofte illustrert som ganske liten og til tider som en lilleputt. Første gang han ble gjort kort innen de britiske karikaturene var i James Gillray sin karikatur «*German-Nonchalance, or the Vexation of Little Boney*» (1803) og etter dette var det ingen vei tilbake.<sup>151</sup> Spesielt Gillray sin fremstilling av Napoleon som en liten Gulliver i bla. «*The king of Brobdingnag, and Gulliver*» (1804), inspirert av det litterære verket *Gullivers reiser* (1726) av Jonathan Swift, gjorde at det kanskje dette også ble en av de aller største kjennetegnene på karikaturversjonen av Napoleon hos engelskmennene.<sup>152</sup> Også i Cruikshank sin karikatur bærer Napoleon preg av å fortsatt være kortvokst når man ser på proporsjonene hans, til tross for at han virker større enn sine menn.<sup>153</sup> Det er imidlertid veldig viktig å påpeke at Napoleon i virkeligheten var 167,5 cm høy og faktisk høyere enn det som var regnet som gjennomsnittshøyden i samtiden.<sup>154</sup> I motsetning til den britiske karikaturen blir Napoleon i den franske fremstilt mer realistisk, i hvert fall i bekledning og medaljer osv., siden franskmennene faktisk visste hvordan han så ut.

Når det kommer til sensur var ikke Storbritannia så langt unna sensuren av karikaturer som Napoleon praktiserte. Med en gang det var en karikatur som kritiserte kongefamilien eller departementet fikk dette konsekvenser, noe som resulterte i at kritikk mot kongefamilien nesten forsvant fra satiriske trykk. Mange havnet i fengsel da de prøvde seg eller ble arrestert og fikk kun en advarsel, dette gjaldt både karikaturer og forhandlere av karikaturer.<sup>155</sup> Til og med den store britiske karikatøren James Gillray ble arrestert i 1796 for sin karikatur hvor han angrep eller kritiserte prinsen av Wales og hans politiske allierte.<sup>156</sup>

Det er en del likheter angående symboler og det at karikaturen fra 1815 ser ut til å være en del av en utvikling der de franske karikaturene begynner å likne mer på de engelske i uttrykk. Var det noe særlig utveksling av karikaturer mellom disse landene som kan skyldes en slik utvikling? Det finnes bevis for at bla. blader eller tidsskrift reiste på tvers av grensene. Det beste eksempelet på et slik blad var tyske *London und Paris*, som gav sine tyske lesere siste nytt fra storbyene London og Paris angående sladder, nyeste mote og nyheter. Ikke minst var det en helt egen seksjon alene dedikert til karikaturer fra disse byene med detaljerte og forklarende beskrivelser.<sup>157</sup> Ifølge Caroline Rossiter er nettopp dette bladet bevis på at det forekom delinger av franske og engelske bilder rundt om i Europa, samt at det også foregikk en gjensidig utveksling mellom Europa og England. Imidlertid ble slike delinger mer problematiske etter blokaden mellom England og Frankrike som Napoleon innførte i 1806, mye ble konfiskert på grensekontrollene. Likevel klarte *London und Paris* til tross for dette å fortsette å gi sine lesere det siste fra Paris og London helt inn i året 1807. Noe som Rossiter mener kan indikere at det må ha fantes en alternativ handelsrute, hvorav Tyskland pekes ut som en mulighet. Ut ifra hva den tyske forfatteren Frederick Wendeborn, som holdt til i London, skrev i 1791 kan det se ut til at karikaturhandelen mellom kontinentet og England lenge hadde gått igjennom Tyskland, hvor karikaturene sendt fra England ble sendt ut fra Tyskland og videre til andre land igjen. Likevel ble denne ruten også ett offer for den stadig eskalerende

---

<sup>150</sup> McPhee, C. C. & Orenstein, N.M. (2011). *Infinite Jest: Caricature and satire from Leonardo to Levine*. New York: The Metropolitan Museum of Art: 168.

<sup>151</sup> Clayton et al. 2015: 110.

<sup>152</sup> McPhee & Orenstein 2011: 168.

<sup>153</sup> Moores 2018: 269.

<sup>154</sup> Clayton et al. 2015: 110.

<sup>155</sup> Clayton et al 2015: 26.

<sup>156</sup> Clayton et al 2015: 10.

<sup>157</sup> Rossiter 2009: 51-52.

konflikten mellom England og Frankrike, noe som medførte at den siste kontakten *London und Paris* hadde med London var i august 1807. Noe annet som Rossiter drar frem som interessant er at de franske politiske karikaturene forsvant omtrent rundt samme året, noe som Rossiter mener kan indikere at de franske anti-engelske karikaturene kun hadde respondert og blitt inspirert av de engelske karikaturene som hadde kommet til Frankrike.<sup>158</sup>

En viktig ting å tenke på er at den engelske ser ut til å ha blitt trykt i en avis, derfor kan dette også ha påvirket kvaliteten angående karikaturen. Det er ikke vanskelig å se for seg at tegningen er blitt laget kjapt, at fargene nesten ikke har fått lov til å tørke ordentlig før den ble sendt videre i avistrykken i all hast. Man ser det spesielt på den lange blå flekken rett over sabelen til Napoleon og den røde flekken ikke til venstre for den flygende engelen. Det er mulig at karikaturen hadde vært enda mindre skisseaktig i streken og mer nøyaktig fargelagt om den skulle ha være ett individuelt trykk, det kan hende papirkvaliteten også hadde vært enda bedre tilpasset vannfargene. Om den skulle ha hengt i en av trykkeributikken hadde den kanskje sett litt annerledes ut og vært mer nøyaktig laget, da spesielt angående fargeleggingen. Karikaturene ble nemlig stilt ut i butikkene som solgte dem og det var ett vanlig syn med en stor forsamling mennesker som så på dem i utstillingsvinduet. Det var nemlig de aller nyeste karikaturene som ble stilt ut i utstillingsvinduene og fungerte slik sett som en slags visuell avis, på denne måten kunne selv de som ikke hadde råd til å kjøpe få med seg siste nytt.<sup>159</sup> Størrelsen når det kommer til «*Escape of Buonaparte from Elba*» er også noe å ta med i betraktningen, når man forstørrer den ser den mindre ferdig ut enn den størrelsen den faktisk har i artikkelen. Derfor kan man også tenke at den er litt mindre detaljrik eller nøyaktig fordi den faktisk skal vises i ett mindre format der små detaljer ikke vil bli like synlige. Denne «unøyaktigheten» er for så vidt veldig liten og kanskje litt med vilje for å få frem det som ellers kanskje ville ha druknet i bildet. Man kan se det på at bortsett fra tre menn i den lille hæren på fastlandet er resten i hudfargen eller alle de små mennene i djevelens kurver. Det er også lett å være litt for streng med tanke på at fargene går utenfor linjene, da det faktisk ofte ble slik under trykkeprosessen i de aller fleste karikaturene.

En siste ting å tenke på er at karikatørene faktisk har en personlig stil eller strek som ofte kjennetegner dem, derfor er også dette noe å ta med i betraktningen av hva som er typisk for ett lands karikaturer. Både Cruikshank og Saint-Phal har en personlig strek eller uttrykk, til tross for at de blir påvirket av karikaturmiljøet eller landet de bor i og på hva som anerkjennes som karikatur i disse landene. Dessuten er kunstneres uttrykk i stadig utvikling, det vil derfor være naturlig at uttrykk og stil i verkene deres vil variere i løpet av deres karriere helhetlig sett. Dette gjelder også på nasjonalt plan og i resten av verden, at ingenting forblir uendret og at alt hele tiden utvikler seg eller er i endring. Derfor vil også det som er akseptert eller ikke akseptert være i endring, ikke minst hvor sterk sensuren er. Fra ca. 1830 overtar nemlig Frankrike som dominerende innad karikatur i Europa, det som skjer er at de til stadighet får pusterom angående sensur på grunn av stadig maktskifte. Periodene 1815-1822 og 1830-35, disse periodene med frihet fra tidligere sensur før 1848 gav Frankrike ett forsprang angående produksjon og kvalitet. Her ender Frankrike med å få nok frihet i noen kortere perioder til å virkelig slå seg løs angående karikaturer og ytringsfrihet generelt. Det er nettopp her de blir til å skille seg fra de andre europeiske landene som ikke får disse pusterommene fra den

---

<sup>158</sup> Rossiter 2009: 52.

<sup>159</sup> Clayton et al 2015: 22.

sterke sensuren på 1800-tallet. Det er med andre ord ingen tvil om at forskjellen på styresmaktenes velvilje angående ytringsfrihet og hvor stram sensuren er har nesten alt å si.<sup>160</sup>

## Avslutning

Denne oppgaven tok utgangspunkt i Erwin Panofskys metode for ikonografisk analyse hvor problemstillingen var «hva er det egentlige budskapet i napoleonskarikaturene *L'enjambée impériale* og *Escape of Buonaparte from Elba*, samt på hvilke måter skiller den franske og den engelske karikaturen seg fra hverandre?». Oppgaven løstes ved kvalitativ og komparativ metode, samt ved en ikonografisk analyse av den franske karikaturen «*L'enjambée impériale*» og den britiske «*Escape of Buonaparte from Elba*». Begge karikaturene omhandler Napoleon Bonaparte sin flukt fra Elba, samt at de begge er publisert under 100 dagerskrigen. Til slutt ble resultatet av disse to analysene sammenlignet, samt satt i sammenheng med fransk og britisk karikatur kontekst. Frankrike og Storbritannia hadde allerede siden den franske revolusjonen hatt en mer eller mindre 22 årig krig. Man kan spore konflikten enda lengre tilbake, men med tanke på at karikaturene er fra 1815 tas dette ikke med i oppgaven. Napoleon ble beseiret i 1814 av Storbritannia og andre stormakter, men kom tilbake og tok tilbake makten i Frankrike bare året etter. 100 dagerskrigen ble avsluttet da han led ett endelig tap ved Waterloo.

Det var egentlig ikke en spesielt mye strengere sensur i Frankrike enn i Storbritannia, i begge landene ble ikke kritikk av statsoverhodet eller styresmaktene tolerert. Slik sett kan man si at de britiske karikaturene av Napoleon kun fikk utfolde seg fritt fordi det ikke var egne styresmakter som ble kritisert og fordi at det for de britiske styremaktene bare var positivt at fienden ble karikert. Det er derfor av samme grunn at de franske napoleonskarikaturene ikke fikk utfolde seg. Nettopp fordi at styresmaktene ikke tolerer satiriske karikaturer rettet mot dem av sine egne, men at politiske karikaturer mot fienden igjen er gunstig for dem og derfor tolereres i mye større grad. Derfor, om man skulle kritisere egne styresmakter, måtte man gjøre dette på en subtil og nesten usynlig måte i karikaturen slik at man ikke ble tatt for det. Samtidig så viser den franske karikaturen «*L'enjambée impériale*» fra 1815 seg å være en av karikaturene som er en del av en slags overgangsfase. Det er en overgang fra uttrykket til karikaturene fra første del av 1800-tallet og til det uttrykket som utvikler seg etter 1815 når det blir pusterom fra den harde sensuren. Slik sett representere denne ikke helt uttrykket til de franske karikaturene på tidlig 1800-tallet. Disse overgangskarikaturene ser ut til å kunne være resultatet av en gradvis engelsk påvirkning som kan skyldes at karikaturene reiste på tvers av landegrensene og at det skjedde en utveksling av disse. En slik gjensidig påvirkning kan derfor resultere i at karikaturene gradvis blir mer like i uttrykket. «*L'enjambée impériale*» er vakkert og stilfullt utført, samtidig som at mennene tilhørende Bourbon familien er karikerte. Dessuten er også dette en politisk karikatur som ikke ser ut til å være ett motsvar på en engelske en. På den andre siden er den engelske en god representasjon av de britiske, da med tanke på overdrivelser og bruken av det oppdiktete utseendet til «little Boney». I motsetning til den franske har «*Escape of Buonaparte from Elba*» ett mer løst og nesten skisseaktig uttrykk med mange farger. I

---

<sup>160</sup> Goldstein, R. J. (2009). Nineteenth-Century French Political Censorship of Caricature in Comparative European Perspective. *Law and Humanities*, 3(1), 25-44. <https://doi.org/10.1080/17521483.2009.11423758>: 42.



motsetning til den franske karikaturen ble den engelske trykt med en anti-napoleon artikkel, samtidig er det mer sannsynlig at karikatøren bak denne enten lagde den på oppdrag av forfatteren eller at forfatteren syntes den passet til artikkelen. Imidlertid er karikaturen sammenliknet med den tilhørende artikkelen tvetydig. Den fremstiller på mange måter det artikkelen formidler, mens den på samme tid kan virke å være på grensen til Napoleon positiv.

Det viser seg at disse to karikaturene handler like mye om den franske revolusjonens hjemkomst som Napoleon sin flukt fra Elba. Dette gjenspeiles i mye av symbolbruken og ikke minst i verdiene som ligger til grunn for legion d'honneur, som på denne måten også blir av symbolsk betydning. Det viser seg også at mesteparten av symbolene, spesielt de revolusjonistiske, stammer fra antikken. De andre symbolene som ikke går innunder denne kategorien er kristne symbolikk. Med andre ord er kristendommen og antikken en slags felles forståelsesbakgrunn for symbolikkbruken i begge karikaturene. Der karikaturene derimot er forskjellige angående symboler er at i den engelske er symbolene i større grad levende og personifiserte sammenliknet med den franske. Hvorvidt tilbakekomsten av Napoleon og den franske revolusjonen er en god eller dårlig ting, er i begge litt tvetydig. Det samme gjelder formidlingen av hva konsekvensene faktisk vil bli. I den engelske er det også litt tvetydig hvem som egentlig vil bære skylden for en forestående krig. I den franske derimot kritiseres Bourbon og Napoleon hylles. Samtidig gir ørnens tilbakeblikk og referansen til Marie Antoinette en mulig kritikk av ham, om hvorvidt han bare vil ha tilbake den gamle tiden som keiser med makt eller har redelige motiver angående revolusjonen eller om han på sikt vil mislykkes.

Konklusjonen blir slik sett at selv om karikaturene umiddelbart virker ulike i både mening og uttrykk, er de på mange måter egentlig ganske like. Det som gjør at de skiller seg mest fra hverandre er heller hvordan de presenterer symbolene og det helhetlige uttrykket. Slik sett kan man ut ifra disse si at de engelske er litt løsere, drøyere, mer fantasifulle og levende i uttrykket enn de franske. Dette og at de gir assosiasjoner til moderne tegneserier er med på å gi dem mer appell for dagens publikum. Deres appell i samtiden var at de lik karikaturene i andre land enn Frankrike kritiserte og moret seg på Napoleon sin bekostning. Det samme hadde ikke de franske karikaturene mulighet til og de andre landene i Europa var ikke nødvendigvis interessert i karikaturer som ved første øyekast hyllet Napoleon og kritiserte dem. Stilmessig så kan de franske på sin side heller sies å holde seg mer til en ren og klassisk stil i uttrykket, samt å være mer høytidelig sammenliknet med den engelske.

Samtidig så kan den personlige stilen og uttrykket til karikatørene variere, slik sett kan det være vanskelig å vite om uttrykket er noe som er litt typisk for karikatørene av nasjonen eller om dette kun er en kunstners personlige måte å uttrykke seg på. Det er imidlertid viktig å påpeke at disse to analyserte karikaturene fra Frankrike og Storbritannia ikke representerer helheten angående disse landenes karikaturuttrykk i første halvdel av 1800-tallet. De må egentlig ses i lys av og sammenlignes med en betydelig større mengde karikaturer. Først da kan de være med på å gi ett mer presist inntrykk av helheten og gjøre det mulig å oppdage repetitive mønstre. Derfor blir det kanskje riktigere å si at disse to analyserte karikaturene heller kan sies å være ett bitte lite utsnitt av ett større og mer mangfoldig bilde.

## Litteraturliste

### Kildemateriale

#### Bilde 1: *L'enjambée impériale*

L'enjambée impériale [Bilde]. (u.å.). Hentet 09.11.20 fra <https://digitalcollections.lib.washington.edu/digital/collection/napoleon/id/117/rec/36>.

#### Bilde 2: *Enjambée de la sainte famille des Thuilleries à Montmidy*

Enjambée de la sainte famille des Thuilleries à Montmidy [Bilde]. (2010). Hentet 08.10.20 fra <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6942279n#>.

#### Bilde 3: *L'Enjambée impériale*

L'Enjambée impériale [Bilde] (2010). Hentet 22.10.20 fra <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8411226k/f1.item.zoom#>.

#### Bilde 4: Utsnitt fra *L'enjambée impériale*

L'enjambée impériale [Bilde]. (u.å.). Hentet 09.11.20 fra <https://digitalcollections.lib.washington.edu/digital/collection/napoleon/id/117/rec/36>.

#### Bilde 5: Lysslukker

18th Century Brass «Witches Hat» Cone Form Candle Snuffer W Handle 1780s#Primitive [Bilde]. (u.å.). Hentet 21.10.20 fra <https://www.pinterest.ch/pin/700309810801907307/>.

#### Bilde 6: *Louis XVI avec son confesseur Edgeworth, un instant avant sa mort le 21 janvier 1793*

Louis XVI avec son confesseur Edgeworth, un instant avant sa mort le 21 janvier 1793 [Bilde]. (2010). Hentet 04.11.20 fra <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6949625n.r=Charles%20Benazech?rk=21459;2>.

#### Bilde 7: Utsnitt av bildet over.

Louis XVI avec son confesseur Edgeworth, un instant avant sa mort le 21 janvier 1793 [Bilde]. (2010). Hentet 04.11.20 fra <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6949625n.r=Charles%20Benazech?rk=21459;2>.

#### Bilde 8: Stang til fransk fane fra slaget ved Waterloo 1815.

French standard captured at the battle [Bilde]. (2015). Hentet 09.11.20 fra <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2931207/Artefacts-Battle-Waterloo-display-mark-200th-anniversary.html>.

Bilde 9: *Escape of Buonaparte from Elba*

Escape of Buonaparte from Elba [Bilde]. (u.å.). Hentet 09.10.20 fra <https://www.britishmuseum.org/collection/image/947447001>

Bilde 10: Artikkelen *Escape of Buonaparte from Elba*.

Escape of Buonaparte from Elba [Bilde]. (u.å.). Hentet 04.11.20 fra <https://www.britishmuseum.org/collection/image/171136001>.

## Litteratur

Asuni, M. (u.å.). Jupiter and the Eagle. Hentet 23.10.20 fra <https://archaeologicalmuseum.jhu.edu/the-collection/object-stories/the-roman-house-at-hopkins/the-art-of-light/jupiter-and-eagle/>.

Benjamin, J. R. (2001). *A student's guide to history* (8 utg.). Boston: Bedford/St. Martin's.

Bibliothèque Nationale de France. (2010, 3. mai). L'Enjambée impériale: [estampe]/ [non identifié]. Hentet 22.10.20 fra <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8411226k/f1.item.zoom#>.

British Museum. (u.å.). Print; satirical print. Hentet 09.10.20 fra [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0808-8197](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-8197)

British Museum. (u.å.). Saint-Phal. Hentet 02.10.20 fra <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG137191>

Broadley, A.M. & Rose, J.H. (1911). *Napoleon in Caricature 1795-1821*. New York: John Lane Company.

Chwalkowski, F. (2016). *Symbols in Arts, Religion and Culture: The Soul of Nature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Clayton, T., O'Connell, S. & British Museum. (2015). *Bonaparte and the British: prints and propaganda in the age of Napoleon*. London: The British Museum.

De Bry, J. (1995). The Order of the Holy Spirit: An Important Decoration from a 1715 Plate Fleet Wreck. *The Florida Historical Quarterly*, 74 (1), 50-63. Hentet 25.10.20 fra [https://www.jstor.org/stable/30148790?sid=primo&seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/30148790?sid=primo&seq=1#metadata_info_tab_contents).

Dwyer, P. (2013). *Citizen Emperor: Napoleon in power*. New Haven: Yale University Press.

Elgenius, G. (2011). *Symbols of Nations and Nationalism: Celebrating Nationhood*. Oxford: Palgrave macmillan.

Field, D. M. (1977). *Gresk og romersk mytologi*. London: Hamlyn Tanum.

- France in the United States: Embassy of France in Washinton, DC. (2007, 23. november). *History*. Hentet 25.10.2020 fra <https://franceintheus.org/spip.php?article524>.
- Goldstein, R. J. (2009). Nineteenth-Century French Political Censorship of Caricature in Comparative European Perspective. *Law and Humanities*, 3(1), 25-44. <https://doi.org/10.1080/17521483.2009.11423758>.
- Gombrich, E. H. (1985). *Meditations on a Hobby Horse* (4. utg.). Oxford: Phaidon Press.
- Grab, A. (2003). *Napoleon and the transformation of Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Identifymedals.com. (u.å.). *The Order of the Holy Spirit*. Hentet 25.10.20 fra <https://www.identifymedals.com/database/medals-by-period/pre-ww1-medals/the-order-of-the-holy-spirit/>.
- Jospin, L. (2014). *Le mal napoléonien*. Paris: Seuil.
- Kjeldstadli, K. (1999). *Fortida er ikke hva den en gang var: En innføring i historiefaget*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Klein, S. R. (2014). Caricature. I S. Attardo (Red.), *Encyclopedia of Humor Studies*. Los Angeles: Sage Publications.
- Leith, J. A. (1987). Symbols in the French Revolution: The Strange Metamorphoses of the Triangle. I J. A. Leith (Red.), *Symbols in Life and Art* (s. 105-117). Kingston, Ont: McGill-Queen's University Press.
- Library of congress. (u.å.). Enjambée de la sainte famille des Thuilleries à Montmidy. Hentet 08.10.20 fra <https://www.loc.gov/resource/cph.3b51539/>.
- McPhee, C. C. & Orenstein, N.M. (2011). *Infinite Jest: Caricature and satire from Leonardo to Levine*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Melve, L. (2018). Kap 6: Å arbeide komparativt. I L. Melve & T. Ryymin (Red.), *Historikerens arbeidsmåter* (s. 70-91). Oslo: Universitetsforlaget.
- Moore, J. R. (2011). *Representations of France and the French in English Satirical Prints, c. 1740-1832* (Doktoravhandling, University of York). Hentet fra: <https://www.semanticscholar.org/paper/Representations-of-France-and-the-French-in-English-Moore/4f5978ac9266524a885e44436ddfdb06186941e4>.
- Moore, J. R. (2018). George Cruikshank and the british satirical response to the hundred days. I K. Astbury & M. Philp (Red.), *Napoleon's Hundred Days and the Politics of Legitimacy* (s.255-273). Cham: Palgrave Macmillan.
- Mykland, K. (1985). *Revolusjonstid-napoleonstid*. Oslo: Cappelen.
- Oosterwijk, S. (2011). Dance, Dialogue and Duality: Fatal Encounters int the Medieval *Danse Macabre*. I S. Köll & S. Oosterwijk (Red.), *Mixed Metaphors: The Danse*

- Macabre in Medieval and Early Modern Europe* (s. 9-42). Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars.
- Panofsky, E. (1983). *Billedkunst & billedtolkning: udvalgte artikler*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Rootzén, K. (1978). Dans macabre. I K. Michelsen (Red.), *Cappelens musikkleksikon. 2 Cambiata – Frosini* (1, 2, 209-210). Oslo: J. W. Cappelens forlag AS.
- Rossiter, C. (2009). Early French Caricature (1795-1830) and English Influence. *European Comic Art*, 2(1), 41-64, 171. <https://doi.org/10.3828/eca.2.1.4>.
- Rue Des Livres.com. (u.å.). La caricature contre Napoléon. Hentet 06.11.2020 fra <https://www.rue-des-livres.com/livre/2903181403/la-caricature-contre-napoleon.html>.
- Saint-Phal. (u.å.). I *Des villages de Cassini aux communes d'aujourd'hui*. Hentet 07.10.20 fra [http://cassini.ehess.fr/cassini/fr/html/fiche.php?select\\_resultat=34054](http://cassini.ehess.fr/cassini/fr/html/fiche.php?select_resultat=34054)
- Taylor, D.F. (2017). The practice of caricature in 18th-century Britain. *Literature Compass*, vol.14(15). <https://doi.org/10.1111/lic3.12383>
- Tønnesson, K. (1985). *To revolusjoner: 1750-1815*. Oslo: Aschehoug.
- University Libraries of Washington. (u.å.). L'enjambée impériale. Hentet 08.10.20 fra <https://digitalcollections.lib.washington.edu/digital/collection/napoleon/id/117/rec/36>.
- Warda, S. (2011). Dance, Music, and Inversion: The Reversal of the Natural Order in the Medieval *Danse Macabre*. I S. Köll & S. Oosterwijk (Red.), *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe* (s. 73-100). Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars.

