De l'humour dans les dessins de presse

On Humour in Newspaper Drawings

Anne-Marie Houdebine-Gravaud et Mae Pozas

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7689>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.7689

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2006

Pagination : 43-64

ISBN : 978-2-86480-828-2

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Anne-Marie Houdebine-Gravaud et Mae Pozas, « De l'humour dans les dessins de presse », *Questions de communication* [En ligne], 10 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2006, consulté le 22 mars 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7689> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7689>

> DOSSIER

ANNE-MARIE HOUDEBINE-GRAUD

Dynalang-Sem

Université René Descartes-Paris 5

anne-marie.houdebine@paris5.sorbonne.fr

MAE POZAS

Université de La Laguna, Espagne

mpozas@ull.es

DE L'HUMOUR DANS LES DESSINS DE PRESSE

Résumé. — Ici, il s'agit d'étudier le fonctionnement du dessin de presse en justifiant cette dénomination eu égard à celle de caricatures. Tout d'abord, sa grammaire, c'est-à-dire sa relation discursive avec le texte journalistique (en relais ou en différé), puis son mode de signification, et ce, au regard de ses constituants plastiques et thématiques (contenus, situations, cibles, actants concernés). Sont dégagés les effets produits allant d'une légère dérision à une mise en cause idéologique nettement plus critique – sarcastique – qu'on peut qualifier d'humour noir. Ainsi le parcours interprétatif témoigne-t-il de la méthode sémiologique utilisée. L'analyse s'appuie sur un corpus de 35 dessins de presse extraits, en octobre et novembre 2001, de journaux français et espagnols traitant du 11-Septembre et de ses suites.

Mots clés. — Caricatures, dessin de presse, humour, réception, interprétation, sémiologie, sémiotique.

Cerner l'humour et sa manifestation dans les dessins de presse – qu'il s'agisse des quotidiens ou des hebdomadaires – est une gageure. Le terme est largement polysémique, probablement du fait que son origine – l'humeur¹ – lui permet un vaste champ d'effets sur les récepteurs. En effet, ces derniers peuvent éprouver de la surprise, de la satisfaction, voire de la délectation devant le traitement inattendu d'un événement, d'une situation, où apparaissent des personnages publics souvent ridiculisés. Ils peuvent en sourire, en rire, ou s'irriter; tant la réception – comme l'interprétation – dépend de phénomènes subjectifs, difficilement énumérables ici, bien que des critères objectifs quant à la réception et interprétation de la caricature puissent être dégagés. C'est que le plaisir pris devant une charge critique² provient, selon Sigmund Freud (1905), du type de décharge, de dépense, que l'on s'autorise devant une mise en cause – blague, ironie, sarcasme, etc. – qu'on n'osait soi-même soutenir et qu'on est tout aise de rencontrer. De plus, nombre de dessins publiés dans la presse sont de simples calques d'événements ou de photos de presse. Ainsi en est-il, les 12 et 13 septembre 2001, de ceux des deux tours, en flammes, traversées par les avions. Ils peuvent être des graphiques ou des dessins plus ou moins réalistes ou esthétiques³. C'est pourquoi, le terme « dessin de presse » est de plus en plus utilisé dans le cadre des études sémiotiques. Pourtant, certains, essentiellement iconiques, peuvent prendre la dénomination de « caricatures », parce que leur traitement graphique ou leur contenu linguistique⁴ présentent des déformations à « charge », autrement dit une « mise en cause » critique.

Étant données les pertinences retenues par l'équipe franco-espagnole de chercheurs impliqués dans l'étude⁵ : analyser divers discours médiatiques en tentant de repérer leurs constituants humoristiques et vérifier s'il existe ou non, vis-à-vis de cet objet, une spécificité ou une convergence culturelles entre Français et Espagnols, nous avons relevé⁶, lors de la

¹ Signifiant « toute espèce de liquide », le terme français *umor*, ou par réfection *humor* (XII^e siècle) deviendra, du fait de la théorie des quatre humeurs, psychique et bivalent, équivalent à « disposition à la gaieté » (voir l'expression « bonne humeur »), et peut aussi signifier « disposition à l'irritation » (voir « mauvaise humeur ») ; il évolue en « verve », « esprit », et s'efface au profit de l'emprunt à l'anglais en *humour* (1725), puis *humour* (1745), voir Bloch, Warburg (1932).

² Les caricatures sont obligatoirement déformantes – « à charge » – comme le rappelle l'étymologie du terme « caricature » de *caricare* (charger).

³ La dimension esthétique est un critère qui ne nous paraît aucunement pertinent quand il est question de charges caricaturales.

⁴ Quand celui-ci est présent, ces modes d'actualisation peuvent être divers (*in* : dialogique, narratif ; *off* : délocutif, etc.).

⁵ Les responsables de l'équipe sont pour l'Espagne, J. Bustos (université Complutense, Madrid), pour la France, P. Charaudeau (CAD, Centre d'analyse du discours, université Paris 13).

⁶ Les signataires de cet article.

première phase de l'étude (2000-2001) environ 500 dessins dans les quotidiens espagnols (*El Mundo*, *El País*, *ABC*) et français (*Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*), en octobre 2000 et janvier 2001. Il est alors apparu que la thématique, largement dite de politique internationale, serait celle qui nous permettrait de soutenir l'objectif défini. Est arrivé en 2001 l'événement majeur du 11-Septembre, ce qui a déterminé le corpus dont une partie est travaillée⁷. En effet, pour l'analyse qualitative présentée ici, 35 dessins issus principalement d'*El Mundo*, *El País*, du *Monde* et de *Libération*, et considérés comme des caricatures (donc critiques et à charge) ont été conservés. Ils couvrent la période qui suit les attentats, à savoir du 12 septembre au 30 novembre 2001. La variable homogénéisante est donc : le 11-Septembre et ses suites événementielles américaines, avec leurs retombées mondiales ou locales (européenne, française, espagnole).

Critères de sélection et d'analyse du dessin de presse à charge (caricature)

Un constat : tout dessin de presse entrant dans la catégorie des « dessins à charge » ne produit pas le rire et n'est pas forcément ressenti comme humoristique par les récepteurs. Pourtant, ce dessin qui montre, comme la photographie, des caractéristiques analogiques (icônes), n'en présente pas moins des traits accentués, déformants, qui permettent de le désigner comme « caricature », et ce, sans tenir compte des effets divers en réception. Pourtant les enquêtes lexicales⁸ menées en 2001 tant en espagnol (avec le terme *humor*) qu'en français (avec *humour*) ont toujours donné majoritairement l'équivalent synonymique *reír*, *rire* (60 %, 65 %) parfois assorti d'un adjectif (*rire jaune*, *rire crispé*). Il en a été de même pour le terme *humour* (*humour rose*, *humour tendre* et majoritairement *humour noir*). Ces derniers éléments linguistiques témoignent de l'extension du champ des effets que l'on peut relever dans les caricatures : effets ludiques (*humour tendre*), critiques, ironiques, sarcastiques, voire cyniques (*humour noir*) dans les contenus et les visées (thèmes, situations, cibles).

Ce sont des éléments de cet ordre – traits intrinsèques graphiques ou linguistiques et leurs effets, critiques politiques diverses avec jeu sur les isotopies⁹ – que nous désignons, *a minima*, par « mise en cause critique »

⁷ Le corpus définitivement constitué comprend 300 dessins parus dans les journaux cités ci-dessus.

⁸ 260 étudiant(e)s des universités de La Laguna (M. Pozas), de Paris 5 (A.-M. Houdebine-Gravaux), de La Rochelle (L. Brunet).

⁹ À propos des champs sémantiques ou univers de référence, voir Greimas (1965).

d'ordre divers, concourant à la « charge », éléments qui ont conduit la construction du corpus et son analyse. Dans le cadre de la recherche susmentionnée, ont été également étudiées les convergences ou divergences, françaises et espagnoles, rencontrées dans les caricatures. Notons que cet aspect de l'étude n'est pas central dans cette contribution quand bien même est-il abordé. La sélection établie concerne plutôt les divers procédés relevés et leurs effets en réception. Outre ces aspects, qui ne pourront pas tous être présentés, précisons que la méthode utilisée est essentiellement sémiologique, inspirée de la sémiologie des indices. À la suite de Roland Barthes (1964a, 1964b, 1985), nous travaillons en immanence (interprétance interne), d'une part, en recherchant la grammaire de la mise en scène du dessin de presse, en réception, d'autre part, à la recherche des effets de sens potentiels (parcours interprétatifs, recours aux interprétants externes – intertextuels, intericoniques¹⁰ – procès de signifiante, etc. (Houdebine, 1994, 2003, 2004).

Dans la grammaire de la mise en scène, sont analysés :

- les dispositifs de relais (utilisés par Plantu) ou de rappel différé (Willem) ;
- les modes présentatif ou narratif (une vignette ou plusieurs en séquences horizontales ou verticales, et ce que cela implique au niveau du contenu et du genre discursif) ;
- la présence ou l'absence de linguistique, ses modalités d'apparition (type de graphismes, sigles), sa fonction d'interprétance, autrement dit ses fonctions sémantiques qui ont pour but de favoriser la mise en sens du message, de la limiter, de l'orienter et, partant, de préciser ses contenus : les thématiques, les cibles, les situations mises en cause, ainsi que ses procédés rhétoriques (jeux de mots, métaphores, condensations, déplacements, double sens, jeu intertextuel¹¹, etc.) ;
- les effets produits par le graphisme plastique¹² (ligne claire, aplats noirs...), révélateur du tracé et donc du style du dessinateur, plus ou moins réaliste, ainsi que de son point de vue sur le monde en général ou sur un événement particulier (Fresnault-Deruelle, 1977) ;

¹⁰ Évidemment, l'intertextuel renvoie à la notion d'intertextualité (Kristeva, 1969 ; Riffaterre 1978) : tout texte rappelant un autre texte ; en analyse de l'image, la notion d'intericonicité est construite sur ce modèle : une image en rappelant (insérant, parodiant) une autre (Houdebine, 2003). Exemple : les publicités reprenant en la transformant *La Cène* de L. de Vinci.

¹¹ Par exemple, la reprise parodique d'un slogan de la période hippie « faites l'amour, pas la guerre », en « faire du commerce et non la guerre » (*hacer negocios no la guerra*) présentant le terme *amor*, barré avec la substitution *negocios* (commerce), El Roto, dans *El País* (11/10/01).

¹² C'est-à-dire, l'appréhension visuelle immédiate renvoyant à l'intuition du récepteur, ou en termes sémiotiques peirciens à la priméité des quali-signes (Peirce, 1978).

- la relation de ses divers éléments en réception orientant un effet d'humour léger ou grave, sarcastique, noir ; donc à contenu toujours critique et à graphisme *a minima* à charge.

Rappelons les critères retenus pour la pertinence « humour » des dessins de presse : toute déformation des identifiants (charge) faisant caricature, toute mise en cause faisant critique, textuellement ou graphiquement avec comme critères, pour le textuel, la présence des jeux de mots, d'intertextes – qui peuvent aussi être iconiques comme on vient de le voir (voir note 11) – et en réception, nos impressions ou appréciations immédiates avec l'exigence de les retravailler pour les étayer ou les infirmer.

Quelques exemples montreront immédiatement ce que nous entendons par déformations et apports critiques. Le 12 septembre, une photo fait la Une du *Monde* et non un dessin comme dans *El Mundo*. Gallego et Rey y commentent l'événement en le traitant d'attaque mondiale. Dans ce dessin, la date est mise en scène et les chiffres 11-9-01 iconisés : deux tours flambant, comme sur les images en boucle, forment le chiffre 11. Le 9 qui suit s'inscrit tel quel, et le 01 suivant est traité métaphoriquement. La rondeur du zéro devient celle du globe terrestre brisé, fracassé. Cette vignette, sans texte, fait immédiatement apparaître la valeur heuristique et éthique du dessin de presse, la posture de l'énonciateur et son message. On dirait qu'elle ancre la phrase de Jean-Marie Colombani (rédacteur en chef), « Nous sommes tous des Américains » (*Le Monde*, 12/09/01), et signifie que le choc subi par les États-Unis s'étend au monde entier, monde réduit idéologiquement au monde occidental, peut être. Encore que dire cela suppose de tenir un méta-discours, non présent dans la vignette, puisqu'il n'y a pas de commentaire linguistique jouant la voix *off*. Dessin grave, à visée politique, invitant à penser, bien que son graphisme au tracé léger (type ligne claire) allège le contenu dramatique du message. Il s'agit là de caricatures, et si l'on y trouve de l'humour – et non du rire – c'est qu'il soutient la phrase de Sigmund Freud : « L'humour : un moyen d'exprimer des vérités désagréables » (Kameniak, 2000 : 37). Comme le font les suivants des 12 et 14 septembre qui manifestent la sidération devant l'événement en utilisant des dessins plagiant le film présenté en boucle sur nos écrans, ou le commentent et l'interprètent en mettant en scène les États-Unis, à travers divers symboles : la statue de la Liberté, l'Oncle Sam, le dollar, un cow-boy...

Dans ce cas, la statue de la Liberté est l'emblème récurrent. On la trouve absurdement agenouillée et pleurant (Ricardo y Nacho, *El Mundo*, 13/09/01), au visage insolitement masqué sous des bandages (Willem, *Libération*). Ce même jour, dans *Le Monde*, Plantu dessine les deux tours

devenues les pieds branlants d'un Oncle Sam, géant amoindri, en queue de pie émiettée, chapeau haut de forme aux couleurs du drapeau américain, non moins branlant, bataillant en vain de ses deux bras déployés contre les avions s'approchant. « Constat de réalité » (Kameniak, 2000 : 95), sans apport linguistique, dont le graphisme cible les États-Unis (le symbole Oncle Sam), leurs emblèmes (couleurs du drapeau), en montrant la déstabilisation de cette grande puissance. Humour ? Mise en cause critique sûrement alliant dérision et ironie par la destitution du personnage symbolique ridiculisant (pour certains) la grande puissance.

Plus terrible et drôle à la fois par l'insolite de la situation et sa visée critique, un dessin de Willem (*Libération*, 17/09/01) montre un Ben Laden rayonnant, apparaissant dans l'entrebâillement d'une porte ; il vient rejoindre trois personnages, confortablement attablés au premier plan de la vignette. Les traits forcés n'empêchent pas d'identifier Fidel Castro, Kadhafi, Saddam Hussein qui accueillent Ben Laden en criant « Bienvenue au club ! ». Amalgame construit destituant ces troisdicateurs maintenant assimilés au chef terroriste. Plus drôle encore – les enquêtes de réception en témoignent –, la vignette de Ricardo y Nacho (*El Mundo*, 18/10/01). Au moment de la menace de l'anthrax, deux formes voilées se font face, l'une vêtue de la burka questionne l'autre dissimulée dans un habit de protection contre la contamination qui l'enveloppe : « Talibane ? Non sénatrice des USA »¹³. L'insolite et l'ironie se côtoient en même temps que s'opère nomination et destitution d'une représentante des États-Unis, obligée de se camoufler et de se transformer en une Afghane, soumise aux Talibans. Même si une solidarité féminine implicite peut alors être perçue, reste l'insolite de la rencontre souligné par le verbal et son effet ludique.

Contenus discursifs dégagés : thèmes, situations, cibles, emblèmes identifiants

Dans les corpus espagnol et français, les thématiques internationales convergentes qui ont été dégagées sont les suivantes : chronologie des événements allant du constat – les tours du 11-Septembre, l'affaiblissement de l'Oncle Sam¹⁴ – à la riposte (préparatifs de guerre, bombardements en Afghanistan, plus ou moins cyniquement reliés à l'aide humanitaire). D'autres sous-thématiques sont également convergentes : quête de Ben Laden, anthrax, femmes en burka, etc.

¹³ « ¿Talibana ? No senadora USA ».

¹⁴ Affaiblissement des États-Unis : écroulement des Tours, de la bourse, d'un géant américain aux jambes branlantes et aux pieds détruits.

Certaines sont apparues spécifiques du fait de leurs références nationales (Chirac, Aznar), localisées (Houellebecq, *Le Guide du routard*, l'ETA), ou de la position politique internationale différenciée des gouvernements espagnols ou français quant à leur soutien ou non aux États-Unis ou du traitement de la question musulmane. Exemples : les dessins de Willem manifestent plus particulièrement l'anti-américanisme français de cette période (voir *infra*); Plantu donne un dessin ludique avec une Tour Eiffel et un minaret, tendrement enlacés (voir *infra*)...

L'analyse des situations et des cibles des dessins montre qu'il s'agit de faits repris de l'actualité politique internationale, ou nationale (situations), dans lesquels sont mis en scène et destitués des actants réels : personnages publics, individus (Bush, Ben Laden), des collectivités (Afghans, talibans, musulmans, etc.), des institutions (armée américaine, Bourse, Sénat, Maison Blanche) ou des actants symboliques. Et cela essentiellement pour les États-Unis : l'Oncle Sam, le Cow-boy, Superman, le dollar...

L'inventaire des emblèmes identifiants, c'est-à-dire des attributs iconiques permettant d'identifier ces personnages réels ou symboliques ou ces situations, est extrêmement convergent dans les deux sous-corpus analysés (*Twin Towers*, drapeau américain en tant que tel ou incrusté sur un habit ou un chapeau haut de forme, cow-boy aux jambes arquées, pistolet, chapeau texan, statue de la Liberté, *GI*, Marilyn, Tour Eiffel, Minaret...). Ces utilisations emblématiques permettant les identifications et associations ne préjugent pas de l'effet obtenu en réception. Il en va de même des références intertextuelles (voir *infra*), ici inter-iconiques : le film *Psychose*¹⁵, la photo de Marilyn et sa jupe soulevée (Idigoras y Pachi, *El Mundo* 06/10/01), celle de la petite fille vietnamienne qui court nue sous le napalm (Willem, *Libération*, 21/9/01).

Ben Laden et la critique des États-Unis

Divers personnages publics réels sont pris pour cibles dans les deux corpus (Aznar, Berlusconi, Blair, Bush, Chirac) avec, parfois, quelques insinuations nationales, l'ensemble restant convergent. Mais le personnage majoritairement représenté, seul ou accompagné de ses acolytes, ou d'autres personnages dans les situations les plus diverses, reste sans conteste Ben Laden. L'inefficacité et l'incapacité américaines à le trouver sont des thèmes récurrents dans le corpus. Pancho (*Le Monde*, 16/10/01) met en scène un personnage hybride représentant Bush-Oncle Sam, portant un costume patriotique avec des lunettes d'aveugle et une canne blanche, un missile jouant le rôle du chien assorti du texte « cherche, cherche ». Absurde et dérision se côtoient dans cette situation pour le moins insolite qui permet de se moquer des États-Unis. Stéréotype

construit par l'antiaméricanisme, cette image de l'aveugle Bush est fréquente. On la retrouve chez Gallego y Rey (*El Mundo*, 21/09/01). Un bâton-canne est brandi par un aveugle (mêmes lunettes noires dans les deux corpus). Cette fois, la canne semble destructrice et menaçante du fait des tracés de son mouvement dans l'air inscrivant le chiffre 11, *once* en espagnol. La critique des États-Unis (leur aveuglement, celui de leur Président), s'allie à celle de l'Organisation nationale des aveugles (*ciegos*) d'Espagne (ONCE), impliquée dans un scandale politico-financier. L'amalgame permet la critique nationale et rend absurde l'assimilation, à moins que l'allusion financière ne soit aussi une allusion critique anti-Bush car, de nombreuses fois, la thématique boursière ou financière apparaît dans les vignettes étudiées. Ainsi, toujours dans la moquerie destituant les USA, Plantu (*Le Monde*, 19/09/01) met-il en scène un shérif avec chapeau américain posant sur les colonnes tordues de *Wall Street* où trône une affiche avec le portrait de Ben Laden sous-titrée « *Wanted* ». *Doxa* iconique : le Far West symbolise les États-Unis et la Bourse et leurs soucis économique-financiers après les attentats.

D'un trait léger, Ricardo y Nacho (*El Mundo*, 21/09/01) montre des *GI* à l'habit fleuri, s'entraînant à l'attaque, avec une nouvelle tactique, infantile, très sophistiquée¹⁵, et pourtant comique : le jeu de cache-cache. Un dessin de Idígoras y Pachi (*El Mundo*, 30/09/01) représente les moyens (énormes et dérisoires) de Bush pour capturer Ben Laden : un satellite américain fait le tour de la planète à sa recherche. Commentaire *off* de la légende : « Bush, dans un nouvel essai de retrouver le terroriste, décide d'utiliser la technologie américaine en lançant un satellite dans l'espace ». Phylactère sur le satellite : « Ben Laden rends-toi, tu es cerné ! »¹⁷. Grâce au verbal, insolite, ludique et dérision s'allient pour se moquer de la technologie américaine, de sa sophistication et de son inefficacité.

Comme dans l'exemple précédent, l'ironie iconique redouble avec le verbal et, en particulier, le registre familier sarcastique¹⁸ : dans un dessin du 26 septembre, Ricardo y Nacho représente Ben Laden souriant, assis dans sa grotte, le fusil contre le mur, s'adressant au lecteur : « Ceux de l'ETA sont des incompetents. J'ai beau être traqué, moi, j'arrive quand même à foutre en l'air la justice américaine »¹⁹. Les allusions concernent,

¹⁵ G. y Rey (*El Mundo* 18/10) utilise cette référence intertextuelle pour souligner la menace de guerre : un personnage, mélange de Bush et d'Oncle Sam (chapeau haut de forme – avec étoiles du drapeau), tient dans ses mains le clap qui lance le tournage d'une scène du film *Psychose*.

¹⁶ Il s'agit bien sûr d'une antiphrase.

¹⁷ « Bush, en un nuevo intento de encontrar al terrorista, decide utilizar la tecnología americana lanzando un satélite al espacio ». Phylactère « Bin Laden, ríndete, te tengo rodeado ».

¹⁸ *Cargarse* signifie s'en foutre.

¹⁹ « Estos de ETA son unos incompetentes. Yo estaré acorralado, pero por lo menos estoy consiguiendo cargarme a la justicia americana ».

d'une part, la loi Bush du 13 novembre, envisageant la création de tribunaux militaires (la justice américaine), d'autre part l'ETA moquée pour son « incompétence » (destitution des terroristes basques espagnols – thème national espagnol). Le registre familial produit un effet de proximité des plus drôles dans la bouche de ce personnage, si différent (distant), qui affirme sa puissance, malgré sa faiblesse ; apparemment seul contre tous, en tout cas contre l'armée américaine et sa puissance (voir leur vignette précédente) puisque celle-ci ne le trouve pas.

Dans le corpus français où Ben Laden est souvent moins ludiquement traité, comme on l'a vu avec le dessin de Willem (« Bienvenue au club ! »), celui du 4-5 novembre de Plantu fait contraste. Sur le côté gauche de l'image, un soldat portant un masque à gaz avance avec son arme, alors que deux avions lancent des bombes sur les montagnes du pays. Le ciel, dégagé, permet non seulement de voir les étoiles, mais aussi le quartier de lune dans lequel est allongé un Ben Laden insoucieux (et en babouches) en train de siffler, comme l'indique le phylactère. Mode graphique ludique et, une fois de plus, mise en cause critique de l'absence de résultats concrets de l'armée américaine sur le terrain. La quête et la capture de Ben Laden sont encore abordées par Plantu (24/11/01), dans un dessin où est représenté un soldat américain, un mégaphone à la main, apostrophant un Ben Laden apparemment terrorisé devant la grotte qui lui sert de planque. « Oussama ! Sors de là, sinon je lâche le "Charles-de-Gaulle" ! ». « Pas ça ! Pas ça ! » crie Ben Laden, en réponse aux menaces du soldat américain. Apparemment, menace imminente puisque le Charles-de-Gaulle est en train d'être parachuté. L'absurdité de la situation manifeste la dérision évidente du message critique. En France, on connaît les avatars du porte-avions Charles-de-Gaulle qui, dès sa mise en service, a eu divers problèmes de fonctionnement. Double cible critique : l'inefficacité française et, par ricochet, l'impuissance américaine, redoublée de l'apparente²⁰ terreur de Ben Laden, toujours pas retrouvé.

Avec deux vignettes, Angel y Guillermo (*El Mundo*, 15/09/01) mettent en scène la richesse et le cynisme de ce personnage ; il le dessine de face, très caricatural : forte disproportion de la tête et du torse, yeux exorbités, face longiligne, nez tordu, grosses lèvres, barbe mi-longue, emmêlée, ne dissimulant pas – bien au contraire – deux éléments blancs et pointus donnant l'impression de dents (vampiriques ?). Au personnage sont accrochées des bulles disant : « La destruction du symbole du pouvoir économique nord-américain n'a pas été un attentat-

²⁰ La surcharge graphique fait pendant aux doubles isotopies linguistiques : il faut construire Ben Laden en héros sans peur pour rire de sa supposée terreur.

suicide » (vignette 1), « J'ai bien pris soin de retirer mon argent des banques ayant leur siège dans les *Twin Towers* » (vignette 2)²¹. La critique sarcastique contre Ben Laden est donnée à la fois dans l'insolence graphique et dans l'explication verbale en même temps que, implicitement, la compromission des États-Unis avec ce personnage est suggérée. Mais que cherche-t-il sur ce dollar ? Que propose Willem ? Nous reviendrons sur les ambiguïtés de certaines vignettes et sur les diverses interprétations possibles. Willem (*Libération*, 26/09/01) aborde aussi la question financière avec la même cible mais pas tout à fait le même ton, dû à l'absence du verbal et aux traits moins chargés bien que présentant les mêmes caractéristiques (yeux exorbités, barbe emmêlée...). De façon absurde et insolite, Ben Laden est figuré cramponné, comme accroché ou grim pant au symbole du dollar redessiné à l'aide de deux barres rappelant les deux tours. Le ridicule l'emporte devant le grotesque de la posture et des mimiques du personnage.

Par ailleurs, on trouve un exemple de comique de situation chez Ricardo y Nacho (19/11/01) qui, dans une vignette narrative en quatre séquences, montre un Ben Laden de profil, les mains en l'air en signal de prière, s'adressant à Allah : « Allah, c'est moi, Ben Laden ! Fais-moi signe que tu es de mon côté ! »²² (séquence 1). Les deuxième et troisième séquences présentent la même image, sans paroles, alors que, dans la dernière, Ben Laden, visiblement dépité, les mains sur les hanches, s'en prend à Allah : « Bon, fais-moi signe au moins que tu n'es pas du côté de Bush ! »²³. L'absurdité du retournement dans la vignette (Allah du côté de Bush) et la dérision avec laquelle le personnage visé est mis en scène, linguistiquement et graphiquement, produit l'effet ludique. Mais, le doute final peut également induire une référence critique Bush parlant aisément et fréquemment de sa conversion.

On rencontre aussi des caricatures où Ben Laden n'est pas figuré mais évoqué. Par exemple, en rat dans un dessin de Gallego y Rey (*El Mundo*, 10/10/01), aux dents fortement apparentes et menaçantes, dont la queue se fait prendre (retenir) par une botte géante de G1 sous laquelle gisent des cadavres. Cette vignette, sans texte, très précisément dessinée, comme une gravure, ne présente pas le même degré d'absurde, de dérision et d'humour que celles analysées ci-dessus. L'inefficacité américaine et son désir de capturer Ben Laden sont une fois de plus mis en scène ; mais celui-ci n'est qu'à peine tenu (le bout de la queue sous

²¹ « La destrucción del símbolo del poder económico norteamericano no ha sido un ataque suicida » (vignette 1) ; « Primero me aseguré de retirar mi dinero de cualquier banco con sede en las Torres Gemelas » (vignette 2).

²² « Alá, soy Bin Laden! Dame una señal de que estás de mi parte ! »

²³ « Bueno, por lo menos dame una señal de que no estás de parte de Bush ! ».

la pointe de la galoche). La dérision, certes présente, n'est pas le seul message ; celui-ci se fait aussi grave par son allusion aux « dommages collatéraux », les cadavres écrasés sous la botte américaine (métonymie des États-Unis). Quant au rat, prêt à attaquer (métaphore de Ben Laden), il n'en est pas moins inquiétant. Sans ambages, cette vignette critique deux cibles : l'armée américaine, d'une part, Ben Laden (devenu rat), d'autre part. Mais quelle allusion se cache sous ce rat ?

Pour conclure, on notera que l'on constate une certaine convergence de la mise en cause critique chez les dessinateurs des journaux espagnols ou français quant à la figuration du personnage de Ben Laden et aux thèmes le concernant, en particulier la critique de l'inefficacité américaine et la destitution de l'une et l'autre de ces deux cibles. Mais, on peut également noter que le corpus espagnol en traite plus fréquemment et ce de façon nettement plus diversifiée que le corpus français, tant textuellement (utilisation de davantage de textuel) que graphiquement (charge – déformation – plus forte et plus grotesquement que dramatiquement dessiné).

Les références intertextuelles : une construction de connivence

La vignette où apparaît Marilyn est très ironique tant du point de vue de son contenu que de sa double cible : la riposte américaine d'une part, l'idéologie talibane eu égard aux femmes d'autre part. Idigoras y Pachi tourne en dérision le début de la guerre américaine en Afghanistan, en utilisant et transformant une réalité. D'un côté, celle des prestations de Marilyn Monroe devant les soldats américains, de l'autre, la photo célébrisée de sa jupe soulevée au dessus de la bouche du métro. Dans ce dessin, il s'agit d'une figuration de la star, puisque sa forme iconique en deux dimensions, vue de profil, présente une figurine de Marilyn en carton, soutenue par un piquet. Il s'agit donc d'une figuration de la figure du personnage et non du personnage figuré. Ce qui redouble l'effet ludique : il suffit du dessin du *sex-symbol* et de sa jupe pour mettre en fuite les taliban. *Commentaire-off*, c'est-à-dire sous la vignette : « Les USA commencent la guerre psychologique contre l'armée talibane »²⁴. Le verbal souligne l'inadéquation des moyens américains eu égard à leur propagande (guerre dite psychologique), et tourne ainsi en dérision l'armée américaine, tandis que l'iconique s'attaque aux talibans. Cette mise en abyme et ce double jeu mettent en scène ironiquement la différence des civilisations dans leur rapport aux femmes et à leur apparence : la fuite effrayée des talibans dénonçant leur attitude sexiste

²⁴ « USA comienza la guerra psicológica contra el ejército taliban ».

vis-à-vis de celles qu'ils ne supportent qu'encagées sous les burkas. Une interprétation plus approfondie pourrait aller jusqu'à dire qu'ainsi sont mis en dérision et dénoncés non seulement des faits avérés, mais la peur de la gent féminine chez les talibans. Cette dernière inférence pouvant évidemment départager les récepteurs alors que l'effet ludique fait communauté de connivence, pour le plus grand nombre.

Toute reprise intertextuelle (intericonique) n'est pas forcément ludique ; ainsi en est-il de la reproduction de la photo de la fillette prise lors de la guerre du Vietnam, courant nue sous les bombardements, qui départage les récepteurs. Sans rapport avec le contexte de la page de *Libération* (donc en différé et non en relais), ce dessin de Willem (21/09/01) fait référence à la photo, célèbre et tragique, reprise quasi telle quelle de la petite fille vietnamienne courant nue, ses habits ayant instantanément brûlé. Dans cette vignette au trait analogique extrêmement précis, la fillette court au premier plan. Des enfants vietnamiens la suivent. Au fond, brûlent les *Twin Towers* d'où s'échappe une grande tache noire de fumée. Un éclat blanc, en son centre, rappelle l'impact. Il faut noter cette tache. Willem utilise plutôt des lignes, sauf dans ses dramatisations où apparaissent des aplats noirs²⁵. Par la juxtaposition des deux éléments, le lien fait par le dessinateur éloigne l'interprétation de simple constat au profit d'un parti pris critique. L'équivalence impliquant une répétition, tout se passe comme si une analogie politique était présentée : guerre du Vietnam/destruction des tours. Les États-Unis sont-ils blessés comme le fut la fillette ou punis pour leur politique ? Ils récoltent ce qu'ils ont semé. Les interprétations divergent, mais l'accord se fait pour constater qu'il n'est ici aucun effet ludique. Au contraire ! La critique est évidente, grave et acerbe. Le terme de « sarcasme » manifeste la charge critique et constitue, peut-être, celui qui rend le mieux compte de l'intention de Willem, encore qu'on ne puisse que la reconstruire et non la connaître²⁶.

Des caricatures ambiguës

Certaines vignettes sont si ambiguës, ou si complexes, qu'on ne les comprend pas : les icônes ne sont pas toutes identifiées et, même si elles le sont, le contexte n'est pas explicite, l'absence de linguistique ne permettant aucune orientation signifiante. On rencontre donc quelque

²⁵ Willem (*Libération* 18/09/01) : un Superman interrogateur survole l'Afghanistan ; ce nom est écrit en lettres noires verticales qui rappellent les films d'horreur ; lettres-montagnes derrière lesquelles se cachent divers personnages et objets : soldats, minarets, trident du diable, avec, au-devant de la scène, les futures victimes des dommages collatéraux, une chèvre et une femme.

²⁶ On n'entre pas dans sa tête ! Un commentaire de sa part pourrait éclairer encore qu'il convienne de se souvenir que dire ne signifie pas témoigner de ce qui s'est précisément effectué pour le sujet.

difficulté à en construire le message, autrement dit l'intentionnalité à reconstruire la visée de l'auteur. C'est le cas d'un dessin de Plantu difficilement interprétable (*Le Monde*, 12/10/01). Trois personnages y apparaissent : deux hommes de chaque côté, un taliban vêtu de manière traditionnelle. Au milieu, une femme afghane portant la burka, et un homme dans une tenue de décontamination. Au-dessus de la femme, de petits traits tapissent le fond de la scène. La contextualisation invite à penser qu'il s'agit de spores (d'anthrax ?). En effet, la Une du *Monde* titre « Alerte à l'anthrax ». Divers sondages menés n'ont pas rendu cette vignette plus explicite. L'humour (dérision) viendrait-il du parallélisme des trois habits presque identiques et semblables à des robes ? Ricardo y Nacho (*El Mundo*, 25/10/01) revient sur ce thème : deux savants caricaturaux regardent des spores à travers un microscope. L'un constate l'envoi : « Pas de doute. Ces spores d'anthrax ont été envoyées par les gens de Ben Laden »²⁷. En bas, à gauche de la vignette, le dessinateur donne au lecteur à voir ce que les savants ont découvert, grossies comme par une loupe de petites burkas, donc des femmes ! Si l'on rapproche ce dessin de celui de Plantu, lui servant d'interprétant, on est amené à déduire que les femmes sont des spores ou qu'il en émane d'elles. Ces dessins ont longuement questionné le groupe et laissé quelque peu perplexe. Ils lient l'anthrax et les femmes en burka. Aucun doute sur le fait qu'il s'agit de femmes. Mais ces éléments flottant autour de la femme, en haut de la vignette de Plantu et paraissant émaner d'elle, que sont-ils ? Que signifient-ils ?

Quant à la vignette espagnole, est-ce le genre morphologique féminin de *esporas* (spores), ou la proximité de la graphie de son signifiant avec *esposas* (épouses), qui a inspiré les dessinateurs ? Quel danger représentent les femmes, pouvant ainsi entraîner la comparaison avec les spores ? Que ce rapprochement paraisse ironique, absurde ou dérisoire, voire cynique, quel est précisément le message ? Que nous dit-on ? Que veut-on nous faire croire ? Qu'il faut se protéger des femmes ? Que c'est à cause d'elles qu'on peut être contaminé ? Que c'est à cause d'elles que la guerre a lieu (« envoyées par ceux de Ben Laden » dit le texte espagnol) ? Il est vrai que ces savants aux visages drôlement dessinés ont l'air un peu ahuris, un peu fous, sans doute totalement pris par leurs travaux de laboratoire – traces d'une idéologie anti-intellectuelle fort répandue. Si l'énonciation critique les moque, et qu'on pense pouvoir partir de leur folie telle que, voyant des spores, ceux-ci hallucinent au point de croire que ce sont des femmes, une dérision des savants se fait jour. Ils deviennent la cible, le thème restant l'anthrax. Ce qui ne permet ni d'explicitier cette vignette, pourtant iconiquement lisible, ni celle de Plantu. Les intentions des auteurs n'alimentent pas

²⁷ « No hay duda. Estas esporas de anthrax han sido enviadas por los de Bin Laden ».

suffisamment le contrat de communication. Ces dessins de presse illustrent l'actualité, le problème de l'anthrax. Et alors ? Même si nous attribuons une ou plusieurs intentionnalités à ces vignettes, même si l'iconique est aisément déchiffré, l'ensemble reste obscur, l'interprétation difficile. Elle ne divise même pas les destinataires quelque peu interloqués. À faire jouer l'espagnole avec la française, le malaise augmente ainsi que l'incompréhension. Il en est ainsi, parfois, de caricatures dont le message et le type d'humour sont loin d'être évidents.

Des caricatures à l'humour léger ou grave

En revanche, d'autres caricatures paraissent faciles à lire et à comprendre. Leur humour est léger et le rire vient aisément. Ainsi en est-il du dessin qui utilise les onomatopées des bombardements sur l'Afghanistan en les traitant comme analogues à ceux de l'ouverture d'une bouteille de champagne que s'offre un Ben Laden hilare, au fond d'une grotte (Ricardo y Nacho, *El Mundo*, 08/10/01). Dérision à propos de l'inefficacité apparente des frappes, et ludisme certain avec la construction d'un Ben Laden occidentalisé, transgressant joyeusement les règles musulmanes. Il en va de même d'un dessin de Plantu (*Le Monde*, 27/09/01) représentant la préparation de la guerre de façon ironique et comique : un groupe de parachutistes lit des manuels tels que *L'Ourdou sans peine*, *Tout Kaboul*, *Le Guide du routard* sur l'Afghanistan. L'intertextualité référentielle marque l'auto-dérision nationale par son inadéquation à la gravité des événements et contredit Avner Ziv (1990 : 73) : « L'auto-dérision n'est pas une caractéristique de l'humour français ». Cette distance et inadéquation rappellent la vignette des *Gl* s'aguerrissant en jouant de façon infantile à cache-cache (Ricardo y Nacho, *El Mundo*, 21/09/01). Comme dans cette vignette, le dessin de Plantu joue sur l'absurde de situation. Plantu ironise encore sur l'inefficacité des attaques américaines et anglaises qui deviennent dérisoires dans son dessin (*Le Monde*, 09/10/01). Bien que tombant du ciel en grand nombre, ces bombes sont écartées d'une main par Ben Laden, comme s'il s'agissait d'un simple rideau, tandis qu'il tient un micro dans l'autre, et profère les menaces envoyées par cassettes vidéo aux télévisions arabes. On notera le jeu langagier, la mise en icône d'une expression métaphorique figée : « un rideau de bombes »²⁸.

Chez Ricardo y Nacho (*El Mundo*, 27/11/01), le monde des enfants est utilisé pour dénoncer ironiquement et légèrement les situations créées après le 11-Septembre, donc de façon ludique même si toujours critique. Ainsi l'un de leurs dessins représente-t-il deux enfants dialoguant :

²⁸ On pourrait ici se souvenir de Ch. S. Peirce, assimilant icône et métaphore.

« Alors, moi, comme enfant afghan que je suis, quand je serai grand je voudrais être comme Ben Laden »²⁹, dit le premier ; l'autre questionne : « Un martyr de l'Islam ? »³⁰. La réponse : « Non, un multimillionnaire »³¹ tranche le dialogue qui ne laisse aucun doute quant à la cible (destitution du multimillionnaire Ben Laden, qui ne sera jamais un « martyr »). Humour léger qui conduit à sourire voire rire, encore que l'on peut commencer de voir, sous cette légèreté ciblée, une dénonciation plus vaste, non seulement celle de Ben Laden mais, plus généralement, celle du goût de l'argent dès l'enfance. À moins que ne s'exprime un certain universalisme³².

Le ludisme peut aussi s'accompagner de gravité, par exemple quand le dessin de presse à charge s'engage clairement dans la satire politique et le message humaniste. Or, il en est souvent quand il est utilisé pour critiquer de façon non seulement ironique mais sarcastique, les bombardements, associés aux largages alimentaires, qui écrasent les Afghans. Ainsi Gallego y Rey (16/10/01) les dénoncent-ils dans un dessin constitué de deux vignettes : une femme en burka et son enfant famélique (1^{re} image) regardent tomber des paquets sur lesquels est écrit « nourriture »³³. Dans la deuxième, ils s'enfuient sous les couteaux qui tombent du ciel. L'humour frôle la mort comme le pensait André Breton. De même, dans un dessin d'Idigoras y Pachi (21/10/01), un avion largue sur un Afghan et son âne des paquets de bombes (premier plan), de nourriture (second plan), et de bicarbonates de soude : « contre les brûlures d'estomac »³⁴. Cette dernière adjonction vient alléger l'allusion critique à la destruction, à la mort et à l'humanitaire, conjoints de façon à la fois sarcastique comme dans le dessin précédent puis, par sa chute, plus ironique et ludique. Encore qu'il faille aux récepteurs une référence commune (connivence) quant à la critique de cette guerre et, plus largement, une critique des États-Unis, comme dans la série de quatre vignettes d'El Roto (*El País*, 21/10/01), intitulées : « tendances de la mode afghane »³⁵.

Comme beaucoup d'autres, ce dessinateur utilise la grille de la burka comme un écran de projection. Sur les trois premières vignettes, elle emplit le cadre et, sur son écran, on peut lire, dans cet ordre, Shell, Nike, IBM et, sur la dernière, SOS : appel au secours. Le sarcasme est fort dès lors qu'est critiqué le cynisme de ces firmes mondiales à assise américaine : elles

²⁹ « Pues yo, como niño afgano, de mayor sigo queriendo ser como Bin Laden ».

³⁰ « Un mártir del Islam ? ».

³¹ « No, multimillonario ».

³² Dans le paragraphe suivant, nous revenons sur ces potentialités d'interprétations diverses.

³³ « Comida ».

³⁴ « para los ardores ».

³⁵ « Moda Afgana (tendencias) ».

enferment comme les burkas. On lira là une satire politique et idéologique : la dénonciation des firmes américaines et du statut des femmes emprisonnées dans les burkas, si l'on se situe de ce côté du monde acceptant de traiter les femmes en être humain, comme les hommes. Certains jubilent. L'humour jaillit sans doute du paradoxe déployé par le parallèle. Certains sourient, comme dans le dessin analysé de la talibane croyant rencontrer une consœur dans la sénatrice américaine, bien que le rire ne soit ici ni si immédiat, ni si franc. D'autres, qui acceptent le terme de caricature à cause de la charge critique, récusent le terme d'humour devant ce dessin le trouvant trop grave. D'autres encore, rieurs devant la critique des multinationales, insistent sur la dérision et le sarcasme dont fait preuve El Roto. Si ce SOS s'adresse aux États-Unis et à ses firmes, il se verra remplacé par ces noms (lecture à rebours), les firmes (« l'impérialisme américain »³⁶) répondant à l'appel de détresse et constituant une nouvelle tendance de la mode : s'habiller en Nike, Shell ou IBM. Mais le résultat sera le même : l'enfermement. Pire, sans plus de possibilité d'appel au secours, les individus étant « devenus dépendants de la super-puissance ». À l'évidence, dans ce mode de réception, l'anti-américanisme est à l'œuvre et montre l'importance, pour le décodage réceptif et interprétatif, des positions (postures idéologiques) subjectives.

Dans cette catégorie de dessins où le verbal joue un rôle explicatif, la compréhension immédiate et partagée paraît s'imposer. Ce n'est qu'en creusant plus avant que les lecteurs peuvent se différencier dans le processus de signification interprétative qu'ils construisent à l'aide d'interprétants internes ou externes (associations intericoniques ou intertextuelles).

Une pluralité interprétative en réception

Comme on vient de le voir, certains dessins, apparemment faciles à lire ou à comprendre, peuvent être très diversement interprétés. La visée de l'auteur est reconstruite au gré des lectures et des hypothèses ou impressions de sens des lecteurs, voire de leurs projections. À ce titre, il est clair que les positions idéologiques du récepteur interviennent dans la réception de la caricature (compréhension, interprétation), dans la reconstruction des effets de discours et de sens (ironie, sarcasme, satire politique etc.), et dans le ressenti (plaisir, malaise, sourire, rire jaune, etc.). On le sait, l'interprétation se construisant, pour une part seulement de l'interne d'un texte, et pour une autre, parfois plus déterminante, des indices prélevés par le lecteur pour sa compréhension, plus ou moins

³⁶ Ici, nous rendons brièvement compte des commentaires des étudiant(es) de doctorats et de DEA en linguistique, sémiologie ainsi qu'en sociologie, participant aux séminaires et cours en 2003-2004.

projective, plus ou moins « objectivée », toujours subjective comme il a été dit plus haut, et comme on vient de le lire avec le dessin sur la mode Afghane.

Ainsi en est-il de la vignette de Plantu (*Le Monde*, 05/10/01), illustrant la Une du jour : « L'islam apaisé des musulmans de France » ; un sondage de l'IFOP les disant « plus pratiquants, mieux intégrés et hostiles au terrorisme ». Un minaret et une tour Eiffel – rappel des deux tours américaines – s'enlacent, tandis qu'en haut de la tour française un journaliste interviewe un barbu enturbanné (imam ?), situé au sommet du minaret : « Première question³⁷ : les musulmans sont-ils musulmans ? ». Manifestement, ce dessin traite de la situation des musulmans en France. Nombreux sont les récepteurs qui voient, dans le verbal, une critique ironique de la confusion largement répandue entre Arabes et musulmans. Mais l'insolite de la torsion des tours enlacées, qui fait sourire, laisse cours à diverses interprétations. Selon certains, elle indique le lien nécessaire entre Arabes et Français, et même musulmans et Français, soutenant ainsi la position du gouvernement français (voir la constitution de l'Union des organisations islamiques de France). En s'appuyant sur leur connaissance des positions de Plantu quant au conflit israélo-palestinien, des récepteurs y voient une prise de parti claire de l'auteur pour l'amitié franco-musulmane. D'autres considèrent cet enlacement comme une trop grande proximité qu'ils sont prêts à dénoncer, alors que d'autres encore sont portés à l'interpréter comme une crainte, voire une dénonciation. Cette trop grande proximité – la tour minaret enlaçant la tour Eiffel – ne conduirait-elle pas au désastre puisqu'en creux ces deux tours en rappellent d'autres (les *Twin Towers*) ?

Il en va de même d'un dessin d'El Roto, prenant ouvertement parti contre les politiques d'immigration. Des appréciations diverses et contradictoires ont été recueillies en réception. El Roto manie le paradoxe puisque, dans son dessin, est affirmé qu'« on a besoin d'immigrés pour construire des prisons où les mettre ». Humour de dénonciation que certains ne peuvent apprécier malgré son évidence. Dans un rectangle rempli d'aplats noirs, on distingue au fond un massif immeuble noir, entouré de pics formant une barrière (une « prison »), devant laquelle se tient une silhouette, ombre d'homme vu de dos. Derrière cette barrière, un peu décalé sur la gauche, figure un panneau sur lequel est inscrit : « On a besoin/ d'immigrés/ pour construire/ des prisons/ pour immigrés »³⁸. La disposition des éléments linguistiques joue

³⁷ Ce sera la seule.

³⁸ « *Se necesitan/ inmigrantes/ para construir/ cárceles/ para inmigrantes* ». Dans cette transcription, les signes « / » correspondent au dispositif graphique du texte. Les mots sont mis en relief. Ils se répartissent sur cinq lignes, sont répétés, isolés : *inmigrantes* (en début et fin de texte), *cárceles* au milieu.

un rôle dans l'effet de sens, du fait de la répétition des noms « immigrés » et « prisons ». La reprise du premier insiste sur la cible donnée dans l'énoncé du panneau. La cible de la vignette est évidemment différente puisqu'elle est une attaque des politiques d'immigration. Dans la langue quotidienne ou circulante un co-référent (pronom) – du type pour eux, où les mettre – éviterait la répétition qui martèle ici l'information cynique. Le sarcasme est évident, tant dans le texte que dans le graphisme : l'immigré (sans doute) contemple son travail où il risque de finir hébergé. L'humour est sensible dans le paradoxe énoncé, humour noir. Cet auteur l'affectionne : on se souvient des précédentes vignettes citées (« faire du commerce et non la guerre » ou « mode afghane »). Ces diverses potentialités d'interprétation ne dépendent pas seulement des postures idéologiques des récepteurs, mais aussi de leur exigence interprétative ; à ce titre évidemment ceux dont le métier est de passer du temps à approfondir les messages culturels et sociaux sont amenés à les déployer plus que d'autres dégageant ainsi diverses possibilités interprétatives comme nous le montrons dans le paragraphe suivant.

L'humour noir d'El Roto, un exemple de déploiement interprétatif

Au-dessus du cadre rectangulaire du dessin – surface que l'auteur privilégie – apparaît son nom, au centre, hors cadre, comme un titre. Dans le bas à droite en petites lettres, est également inscrite sa signature El Roto (*El País*, 26/11/01). Tout se passe comme si l'auteur envoyait un message indiquant que son dessin est à prendre comme un tableau, voire comme une œuvre : « Un message social » (Ziv, 1990 : 70), éminemment politique, inscrit dans la ligne des visions du monde et des univers de discours de cet auteur, croyons-nous. Dans le dessin une voiture des années 30 vue de côté, moteur orienté vers la gauche, conduite par un chauffeur blanc, moustachu, portant une casquette à visière. Les yeux emplis de noir laissent supposer des lunettes. La voiture roule puisqu'une fumée sort à l'arrière. Le dessin n'est fait que de traits horizontaux sauf au moteur alors verticaux et d'aplats noirs. Au-dessus de la voiture, sur l'impériale, on lit comme un panneau de réclame, en lettres majuscules : « *In Gas we trust* ». Énoncé anglais ou américain. Américain par l'intertexte associé de façon parodique « *In God we trust* ». Avant de commenter cette phrase, précisons cette impression de « déjà-vu » que donne l'iconique, et les impressions de sens qui s'en suivent. La voiture rappelle, avons-nous dit, les années 30 ; sa forme et les traits. Les associations culturelles affluent, des films américains défilent : films de gangsters rappelant ces années à Chicago (Al Capone, la Mafia aux États-Unis). L'ancrage linguistique joue. Il s'agit des États-Unis. Voilà la cible. La commutation *God/Gas* le confirme. Le pétrole (*gas/oil*)

est traité à l'égal de Dieu dans lequel on peut croire : « *In gas we trust* » fait entendre le sarcasme et la critique : le pétrole, manne financière, est qualifié de religion dominante aux États-Unis ; ces derniers sont traités collectivement comme des maffieux, des croyants adeptes de cette sacralisation du pétrole, puisque l'énoncé apparemment délocutif³⁹ ne l'est pas, étant donné le *we* (nous) discursif, collectif.

L'interprétation pourrait s'arrêter là, se satisfaire de ces relevés et mises au jour. Certains récepteurs s'en satisfont ; d'autres, plus sémiologues sans doute, exigent une analyse plus approfondie. La connexion iconique/linguistique leur paraît insuffisamment travaillée. D'autres hypothèses de sens peuvent être formulées, le parcours interprétatif (cognitif ?) davantage explicité. On sait depuis Roland Barthes (1964a) et son analyse *princeps* de Panzani, que ces deux strates (iconique/linguistique ou image/texte) fonctionnent en ancrage ou relais, en complémentarité de sens. D'ailleurs les avancées de l'analyse sémiologique, interprétative (Houdebine, 2004), permettent des approfondissements en s'attachant aussi aux autres indices : /la voiture allant vers la gauche, /la forme humaine/, le signifiant /gas⁴⁰ ? La voiture allant vers la gauche permet d'inférer « vers le passé » en s'appuyant sur l'opposition gauche/droite et le sens de notre écriture et de nos représentations du temps à venir, plutôt situé du côté droit. Et la forme humaine ? Celle représentant la communauté indicée dans le *we* ou la guidant. La mafia, les gangsters... Un autre interprétant surgit. Selon les récepteurs, ce peut être une photo, une pièce de théâtre, en l'occurrence, *L'irrésistible ascension d'Arturo Ui* de Berthold Brecht. Cette pièce met en scène une bande de maffieux et son chef conquérant peu à peu le pouvoir, dans les années 1930-1933. Et devenant le *führer*, le guide, le conducteur, bref le dictateur, comme l'a dénoncé Charlie Chaplin dans un film magistral. On sait que Berthold Brecht comme Charlie Chaplin faisait allusion à Hitler. Est-ce là ce que veut faire passer El Roto ? Un rapide sondage auprès d'étudiants de DEA de sociologie⁴¹ montre que certains y songent, à la seule vue du conducteur, d'autres non. Si presque tous relèvent la commutation *Gas/God*, nombreux sont également ceux qui entendent l'ambivalence de *gas*, en voyant que la vignette provient d'un quotidien espagnol. En effet, dans cette langue, *gas* veut dire gaz et non pétrole ou Dieu (*God*). D'où la connexion avec Hitler qui se confirme. Et de nouveau, la critique des États-Unis qui s'alimente aussi du mot *trust*, entendu de façon polycatégorielle et polysémique comme verbe et comme nom, renvoyant tant au serment des présidents américains sur la Bible, à l'entourage de

³⁹ Énoncé sans sujet dialogique, mode du « on » ou du « il ».

⁴⁰ Nb : les signes « / » indiquent le traitement des éléments en signifiants indiciels (Houdebine, 2003, 2004).

⁴¹ Par exemple, une étudiante a cité l'extermination nazie.

Bush, qu'aux multinationales américaines envahissantes (les *trust*). Certains récepteurs voient donc, dans ce dessin, une dénonciation des États-Unis et de leur ékonomisme envahissant, comme dans celui sur la mode afghane. D'autres ne se contentent pas de cette simple critique et l'accentuent en s'appuyant sur d'autres indices : l'orientation de la voiture à gauche qui renvoie au passé, à un rappel du passé hitlérien auquel l'auteur assimilerait les États-unis. On sait que cet interprétant /Hitler/ ouvre le paradigme des chefs d'États décriés (considérés comme dictateurs). Ainsi en a-t-il été dans les discours et affiches médiatiques pour Slobodan Milosevic et, actuellement, pour Saddam Hussein.

Il est possible que ces mises au jour soient différentes de celle(s) qu'El Roto envisageait. C'est le risque de l'interprétation, prêter une intentionnalité au message, construite dans le décodage de sa signifiante, sans pour autant croire être en identification mimétique avec l'auteur. Pourtant, le style de ce dessinateur est bien de mettre en cause, violemment, sarcastiquement, les idéologies actuelles et, par l'intermédiaire de ces simples vignettes, de faire réfléchir sur l'actualité, le monde. Cela peut être sans sourire, mais non sans humour, grinçant, mordant. Humour, permettant une connivence de critique aiguë, qui plaît à beaucoup ressentant le « malaise de cette civilisation » (Freud, 1929). Ce dessin, qu'on peut qualifier d'humour noir et qui peut départager les lecteurs, témoigne d'une pensée, d'un style, d'un auteur, comme l'annonçait son nom en haut du tableau. Par conséquent, cet auteur devient un interprète socioculturel, non à la manière d'un savant mais à celle d'un artiste : « La façade [...] n'étant là que pour détourner l'attention et faire passer l'essentiel » (Kameniak, 2000 : 40).

Conclusion

Nous avons mis l'accent sur la description des dessins, la reconstruction de leurs thèmes, de leurs cibles et la facilité ou difficulté de reconstruction de leur message. Nous avons proposé une définition du dessin-caricature de presse, comme étant une déformation à charge critique, visible ou lisible (graphiquement, iconiquement, textuellement) et à effet de sens divers en réception, pour les effets humoristiques y compris. Certaines formes d'humour « provoquent [en effet] le rire et d'autres [plutôt] la réflexion » (Ziv, 1990 : 70). Ce qui témoigne aussi de la polysémie de ce terme et des représentations diverses que s'en donnent les sujets. Ces différents éléments expliquent que nous n'ayons pas avancé de définition de l'humour, étant donné sa variabilité d'apparition et de réception dans le dessin de presse à charge. Aussi, avons-nous fait nôtre cette remarque ironique d'Avner Ziv (1990 : 70) à propos de l'humour : « Il est beaucoup plus aisé de critiquer une définition que d'en proposer une ».

Références

- Barthes R., 1957, *Mythologies*, Paris, Éd. Le Seuil.
- 1964a, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, pp. 40-51.
- 1964b « Éléments de sémiologie », *Communications*, 4, pp. 91-135.
- 1985, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éd. Le Seuil.
- 1989, *Leçon*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Baecque A de, 1988, *La caricature révolutionnaire*, Paris, CNRS Éd.
- Bloch O., Warburg, 1932, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, t. I et 2, Paris, Presses universitaires de France.
- Breton A., 1966, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Le Livre de Poche.
- Delporte Chr., 1993, *Les crayons de la propagande*, Paris, CNRS Éd.
- 1997, « Le dessin de presse en France, la fin du purgatoire ? », in : Bertrand Dorleac L., Gervereau L., Guibaut S., Monnier G., dirs, *Où va l'Histoire de l'art contemporain ?*, Paris, Éd. de l'École nationale supérieure des beaux-arts.
- Duprat A, 1999, *Histoire de France par la caricature*, Paris, Larousse.
- Escarpit R., 1981, *L'humour*, Paris, Presses universitaires de France.
- Favez G., Anzieu D. et al., 1976, *Le psychanalyste*, Paris, Dunod.
- Feuerhahn N., 1990, « Caricature, humour et représentations des droits de l'homme », pp. 194-205, in : *Humoresques*, t. I, Nice, Z'éditions.
- Forcadell F., 1990, *Guide du dessin de presse*, Paris, Éd. Syros.
- Fresnault-Deruelle P., 1977, *La chambre à bulles*, Paris, Union générale d'édition 10-18.
- Freud S., 1905, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. de l'allemand par D. Messier, Paris, Gallimard, 1988.
- 1921, *Psychologie des foules et analyse du moi*, Paris, Payot, 1989.
- 1927, « L'humour », *L'inquiétante étrangeté*, trad. de l'allemand par B. Féron, Paris, Gallimard, 1985.
- 1929, *Malaise dans la civilisation*, trad. de l'allemand par Ch. et J. Odier, Paris, Presses universitaires de France, 1979.
- Greimas A. J., 1965, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- Groensteen T., 1999, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France.
- Hjelmstev L., 1943, *Prolégomènes à une théorie du langage*, trad. du danois par A. Canger, A.-M. Léonard, A. Wewer, Paris, Éd. de Minuit, 1968.
- 2001, « La caricature politique », *Historia*, 651, pp. 46-78.
- Houdebine A.-M., 1985, « Pour une linguistique synchronique dynamique », *La linguistique*, 21/1, pp. 7-36.
- dir., 1994, *Travaux de linguistique*, 5/6.

- 1999, « Actualité de la sémiologie », pp. 215-234, in : Fraenkel B., Legris-Desportes C., dirs, *Entreprise et sémiologie*, Paris, Dunod.
- 2003, dir., *Sémeion*, I.
- 2004, « Pour une sémiologie des indices (structurale et interprétative) », *Les Cahiers du collège iconique, Communications et débats*, XVII, pp. 1-48.
- Humoresques*, 1990, Actes du colloque international *L'humour d'expression française*, t. I, Nice, Z'éditions.
- Joly M., 1994, *L'image et les signes. Approches sémiologiques de l'image fixe*, Paris, Nathan Université.
- Kameniak J.-P., 2000, *Freud, un enfant de l'humour*, Paris/Lausanne, Delachaux-Niestlé.
- Kristeva J., 1969, *Semiotike. Recherches pour une sémantique*, Paris, Éd. Le Seuil.
- L'Anselme J., 1990, « l'humour noir et ses plus récents avatars », pp. 30-38, in : *Humoresques*, t. I, Nice, Z'éditions.
- Lefébure P., 2001, « Les forces syndicales jugées par le dessin de presse », *Hermès*, 29, pp. 77-90.
- Lettieri C., 2001, « Le dessin de presse au tribunal... », *Hermès*, 29, pp. 155-164.
- Médiascope*, 1992, 2, « Le dessin de presse », juil., pp. 35-90.
- Plantu, 2003, *Plantu, sculpture et dessin*, Paris, Éd. Paris Musées.
- Martinet J., 1973, *Clés pour la sémiologie*, Paris, Seghers.
- Mounin G., 1970, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Éd. de Minuit.
- Peirce Ch. S., 1958, *Écrits sur le signe*, trad. de l'anglais par G. Deledalle, Paris, Éd. Le Seuil, 1978.
- Prieto L., 1966, *Messages et signaux*, Paris, Presses universitaires de France.
- Riffaterre M., 1978, *Sémiotique de la poésie*, trad. de l'anglais par J.-J. Thomas, Paris, Éd. Le Seuil, 1983.
- Stora-Sandori J., 1984, *L'humour juif dans la littérature*, Paris, Presses universitaires de France.
- TDC, 2000, 792, « Le dessin de presse, croquer l'info », mars.
- Tillier B., 1997, *La République : la caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS Éd.
- Ziv A., dir., 1988, *National Styles of Humor*, New York, Greenwood Press.
- 1990, « L'universel et le culturel dans l'humour », *Humoresques*, t. I, Nice, Z'éditions, pp. 70-73.
- Ziv A., Diem J.-M., eds, 1987, *Le sens de l'humour*, Paris, Dunod.