

UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ
ÉCOLE DOCTORALE « LANGAGES, ESPACES, TEMPS, SOCIÉTÉS »

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en
SCIENCES DU LANGAGE, DIDACTIQUE ET SÉMIOLOGIE

**DESSIN D'ACTUALITÉ ET REPRÉSENTATION DE
L'IMAGINAIRE POLITIQUE**
APPROCHE SÉMIO-RHÉTORIQUE D'UN CORPUS DE PRESSE
(LES ÉLECTIONS PRÉSIDENTIELLES DE 2002 EN FRANCE)

Présentée et soutenue publiquement par

Sandrine CURTI

Le 21 décembre 2006

Sous la direction de Madame le Professeur Andrée CHAUVIN-VILENO

Membres du Jury :

Alpha BARRY, Maître de conférences à l'université de Franche-Comté
Marc BONHOMME, Professeur à l'université de Berne
Andrée CHAUVIN-VILENO, Professeur à l'université de Franche-Comté
Bernard LAMIZET, Professeur à l'université de Lyon 2
Mongi MADINI, Maître de conférences à l'université de Franche-Comté

Remerciements

A mes directeurs, Madame Andrée Chauvin-Vileno, pour la qualité de son encadrement, pour ses conseils avisés, pour la patience dont elle a fait preuve à mon égard et pour la confiance qu'elle m'a accordée ; Monsieur Mongi Madini, pour son regard critique et constructif sur cette thèse, pour ses encouragements chaleureux et pour son soutien qui m'a permis de dépasser mes périodes de doutes

A Monsieur Alpha Barry, pour ses conseils précieux, pour sa lecture minutieuse et structurante et pour le soutien qu'il m'a apporté

A Messieurs Marc Bonhomme et Bernard Lamizet qui me font l'honneur de faire partie de mon jury et d'être les rapporteurs de mon travail

A l'équipe de recherche à laquelle j'appartiens et au cadre offert aux doctorants

A Monsieur Alain Lelu, pour m'avoir, malgré un emploi du temps très chargé, consacré quelques heures de formation à NeuroNav

A Monsieur Philippe Schepens, pour son aide matérielle et son amabilité

Et plus généralement aux membres du laboratoire LASELDI, administratifs et enseignants, pour la sympathie qu'ils m'ont témoignée

A Magali Bigey, pour le dynamisme qu'elle a su m'insuffler dans les bons comme dans les durs moments de la rédaction de cette thèse, pour ses paroles toujours rassurantes et pour les pauses "chocolat" qui ont rythmé notre été

A Soad Matar, pour sa gentillesse et pour le soutien mutuel que nous nous sommes témoigné lors de ces années de doctorat

A Fabienne Tissot, pour les liens créés et les belles complicités pendant notre cursus universitaire

A Emilie Marchal-Parmentelat et Laetitia Peifer pour les goûters partagés pendant les réunions de travail

A Fatoumata, Claudine, Martine et tous les autres doctorants du laboratoire LASELDI

A tous les "croqueurs" de l'actualité qui m'ont autorisée à reproduire leurs dessins et qui m'ont accompagnée pendant cette thèse

Aux chargés de communication des différents organes de presse pour les échanges particulièrement fructueux

Au personnel de la Bibliothèque Universitaire de Lyon 1, et en particulier à Marie-Françoise pour son "bic révélateur d'écriture", à Elodie pour son aide bibliographique et pour les bons moments partagés, et à Blaisette, pour notre belle amitié

A Yvonne et Josiane de la Bibliothèque Universitaire de Besançon, pour tous les services rendus et pour l'amitié qui nous unit depuis si longtemps déjà

A tous les membres et enseignants du Centre Polyglotte qui m'ont soutenue, en particulier Philippe et sa "Pensée Positive Permanente", à Valérie pour ses mots doux de tous les jours, à Bernadette pour sa bonne humeur et à Marika qui connaîtra bientôt les douces joies de la fin de thèse

A mes parents, pour leurs encouragements perpétuels depuis mes premières années universitaires, pour leur soutien autant moral que financier et pour avoir toujours su respecter mes choix

A ma famille, et notamment à mes préférés, Olivier, Karine et Cassandra

A Olivier, ma "crème" des années lycée, pour son aide plus que précieuse et ses multiples relectures

A Sylvie, pour m'avoir portée au-delà du crépuscule de Terra Amata et pour toutes ses délicates attentions ; à Brice, "my piece of cake", pour sa traduction

A Catherine, pour son soutien indéfectible et ses petits mots qui m'ont particulièrement touchée

A Lucie, pour tous les kilomètres parcourus pendant les colloques... de Lyon, en passant par la Rochelle... et jusqu'à Marrakech

A Jacques et "Framboise" pour les étés studieux passés à Jayat

A Hélène, Mathieu, Jérôme, "Stef", Thibault, Leena, Diouma, Souleymane, Sandra, I-Chen et Catherine, pour leurs encouragements

Et plus spécialement... à Arnaud, pour l'impulsion scripturale qu'il m'a transmise et pour sa générosité sans lesquelles cette thèse n'aurait jamais pu avoir son aspect final...et surtout pour rendre ma vie si jolie

Avertissement

Tous les dessins d'actualité politique constituant notre corpus de recherche sont consultables dans le second volume de cette thèse.

Dans nos expériences et nos recherches, la réalité ne se montre jamais à nous qu'à travers une vitre qui laisse passer le regard tout en reflétant celui qui regarde.

L'homme sans qualité
Robert Musil

Sommaire

Introduction générale	12
Chapitre 1	
La presse écrite française	19
1. Présentation de la presse écrite française.....	19
1.1. Le monde des quotidiens nationaux	20
1.2. Le monde des quotidiens régionaux	21
1.3. Le monde des périodiques	23
2. Constitution et présentation des journaux du corpus.....	26
2.1. Deux quotidiens régionaux	27
2.2. Trois quotidiens nationaux	28
2.3. Un hebdomadaire traitant de l'international	32
Conclusion	32
Chapitre 2	
Un coup de crayon dans l'actualité	33
1. Le dessin d'actualité à visée politique : toute une histoire	33
1.1. Du graffiti au dessin de presse.....	33
1.2. Le dessin d'actualité politique d'aujourd'hui	51
2. De l'artiste au journaliste, avec des contraintes.....	53
2.1. L'artiste.....	53
2.2. Le journaliste	54
2.3. Les contraintes	56
3. Aspects syncrétiques du dessin d'actualité.....	59
3.1. Le dessin d'actualité : au confluent de différents genres.....	59
3.2. Un processus de communication à trois acteurs	71
Conclusion	106

Chapitre 3

Contexte événementiel : l'élection présidentielle française de 2002	79
1. Les partis en lice	79
1.1. Le Parti Socialiste (PS)	80
1.2. Le Rassemblement Pour la République (RPR)	81
1.3. Le Front National (FN)	82
2. Le déroulement de l'élection	83
2.1. Le premier tour	85
2.2. L'entre-deux tours	87
2.3. Le second tour	88
3. Revue de presse	89
3.1. Avant le premier tour	89
3.2. Entre les deux tours	90
3.3. Après le second tour	92
3.4. Quelques images	94
4. Analyses quantitatives	97
4.1. Les dessins des régionaux	99
4.2. Les dessins des nationaux	101
4.3. Les dessins d'un hebdomadaire	105
Conclusion	106

Chapitre 4

Voir, lire et comprendre l'image	108
1. La perception visuelle	108
1.1. Du visible au perçu	108
1.2. Le sujet-regardant	111
2. Les représentations	113
2.1. Quelques éléments de définition	114
2.2. Contenu d'une représentation	118
2.3. Processus de construction d'une représentation	119
3. L'image dans tous ses états	122
3.1. L'image : usages et convenances	123
3.2. L'image au fil du temps	123
3.3. Impact de l'image et de l'écrit	127
Conclusion	106

Chapitre 5

L'approche sémio-rhétorique	129
1. Les sémiotiques	130
1.1. Sémiotique ou sémiologie ?	131
1.2. Historique de la sémiotique	132
1.3. Approche du concept de signe	136
2. De la rhétorique classique à la nouvelle rhétorique	141
2.1. La rhétorique classique	141
2.2. Déclin de la rhétorique	143
2.3. La renaissance de la rhétorique	144
2.4. La nouvelle rhétorique	145
3. Pour une sémio-rhétorique visuelle	149

3.1. Etat de l'art de la sémiotique visuelle.....	149
3.2. Approche sémio-rhétorique visuelle.....	155
Conclusion	106
 Chapitre 6	
Approche méthodologique	159
1. Catégoriser pour délimiter et décrire les dessins d'actualité	160
1.1. Le signe plastique	163
1.2. Le signe iconique : approche théorique	184
1.3. Le signe linguistique.....	190
2. Protocole méthodologique d'analyse.....	197
2.1. Analyse iconographique	198
2.2. Analyse lexicale.....	216
Conclusion	245
 Chapitre 7	
Les stratégies icono-discursives du dessin d'actualité politique	248
1. La schématisation graphique	250
2. L'implicite	251
2.1. La question de l'implicite	251
2.2. L'implicite icono-discursif	252
3. Intertextualité et intericonicité.....	255
3.1. Eléments de définition	255
3.2. La lecture parodique	256
4. Les stéréotypes et clichés.....	265
4.1. Quelques jalons théoriques et définitionnels	266
4.2. Les stéréotypes et les clichés graphiques.....	269
Conclusion	272
 Chapitre 8	
Les procédés de déformation du corps	274
1. Les ressorts empruntés à la caricature classique.....	275
1.1. Le portrait charge à visée amicale ou satirique	275
1.2. Les métamorphoses personnifiantes	281
2. Du verre grossissant au miroir déformant	290
2.1. La bouche.....	291
2.2. L'image et son double	293
2.3. Le duel corporel sous toutes ses formes	298
2.4. L'équilibre instable.....	300
3. Des figures mythiques au super héros	305
3.1. Les figures mythiques.....	305
3.2. Les personnages historiques	310
3.3. Les personnages imaginaires	312
Conclusion	318

Chapitre 9	
Des regards sur le monde politique	319
1. Un regard esthétique et idéologique	319
1.1. Le dessin d'actualité référentiel	320
1.2. Le dessin d'actualité indirect et transversal	321
1.3. Le dessin d'actualité mythique	322
1.4. Le dessin d'actualité substantiel	325
2. Un regard mêlé d'humour, d'ironie et de dérision	326
2.1 L'humour	327
2.2. L'ironie	331
2.3. Le dessin d'actualité politique : "un art de la subversion"	336
3. Un regard éthique	341
3.1. Le monde manichéen du dessin d'actualité politique	342
3.2. Mobilisation d'un lecteur citoyen : appel à la vigilance	346
Conclusion	347
Conclusion générale	348

« La présence de dessins (...) dans les journaux a quelque chose d'énigmatique. Il s'agit d'un mode d'expression graphique dans un environnement principalement verbal. Ce sont des dessins qui pratiquent l'exagération et la distorsion dans un type de publication qui valorise la fidélité aux faits (jusque dans ses autres modes d'expression graphiques, en particulier, la photographie). Ils proposent un certain type de commentaire à la fois péremptoire, émotionnel et fonctionnant souvent à plusieurs niveaux de sens, juxtaposé à des articles (...) qui mobilisent les conventions de la preuve et de l'exposé argumenté. Le dessin satirique est le vilain petit canard de la couvée. »

C. Seymour-Ure (1996 : 55)

Introduction générale

Constituant à la fois marginal et essentiel de la presse écrite, genre plurimodal à la confluence de l'humour et de l'humeur, fenêtre sur l'événement et manifestation du sujet, le dessin de presse politique constitue un filtre de l'actualité, une synthèse sur le vif qui dit et figure ce que le journal développe. Forme moderne d'illustration, parfois humoristique, souvent ironique des événements politiques, le dessin d'actualité politique s'impose comme un genre qu'on ne peut isoler de son mode de diffusion et de son contexte, avec lesquels il entretient des relations très étroites. Aujourd'hui encore, la presse écrite constitue le support par excellence de cet art graphique, en lui assurant diffusion et pérennité au sein de l'espace public.

Presse et dessins procèdent d'un long compagnonnage, prétexte à de nombreuses variations entre le moment de leur exposition (les périodes de crise notamment) et le statut matériel des documents¹. Au fil des siècles, le dessin subit, mais aussi adapte ses transformations graphiques aux évolutions techniques d'impression et de diffusion :

¹ Images vendues en feuille volante ou en série, gravures réalisées sur bois, puis sur cuivre, lithographies, estampes...

image insérée dans un pamphlet, illustration d'un « occasionnel », caricature, dessin d'humour, image satirique... Pour comprendre le dessin d'actualité politique d'aujourd'hui, il est donc important de connaître son passé. Les gravures, les caricatures, les dessins de presse, et plus spécifiquement les dessins d'actualité, qui participent du champ de la contestation du pouvoir politique, se sont développés sur plusieurs registres graphiques, sémantiques et communicationnels.

L'arsenal médiatique a très largement intégré le dessin. Eclairant les événements de reflets particulièrement suggestifs, le dessin d'actualité confronte en d'autres images et en d'autres mots, le débat, mais aussi le corps politique. Le dessin d'actualité se présente dès lors comme un acteur médiatique qui offre un lieu privilégié de rencontres culturelles : représentation ludique de l'actualité sans cesse en mouvement, critique satirique du monde politique, peinture des mœurs, reflet des mentalités et des évolutions sociales. Il manifeste les préoccupations de la société et rend compte d'un imaginaire collectif. Ce lien entre image et société soulève les questions des traits constitutifs du dessin d'actualité, de sa mise en relation avec le monde environnant et de sa construction de la représentation d'une réalité politique.

Plus que tout autre type d'image, nous avons choisi le dessin d'actualité parce qu'il se présente comme une image de consommation courante et quotidienne. Par son souci de relater, à sa manière, tous les faits petits ou grands, il propose un regard particulier sur les événements de son temps et se constitue en miroir d'une époque. Miroir déformant, toutefois, car le dessin d'actualité politique est avant tout un outil d'argumentation qui s'inscrit, d'emblée et par nature, dans un univers de lutte de pouvoirs. D'une part, il stigmatise les travers de ces cibles dans un but polémique, et d'autre part, il nourrit et renouvelle l'imaginaire collectif. S'imposant au regard même distrait, il parle à la conscience et à l'inconscient, joue sur les "comme si c'était vrai". A travers ce jeu d'apparences, il présente et re-présente le monde politique. Ainsi, le dessin d'actualité participe à la dramaturgie. Pour reprendre les propos de P. Ricœur (1997), « l'imagination sociale est constitutive de la réalité sociale » (1997 : 19). En effet, les représentations font surgir certains faits saillants et, par là, ordonnent le réel en structures signifiantes.

Un des objectifs de cette recherche est de rendre compte, à propos d'un événement politique marquant, de quelques motifs esthétiques et idéologiques de cet imaginaire collectif qui façonne plus ou moins consciemment, nos comportements et nos attitudes.

Problématique, hypothèses et finalité de la recherche

Art du simultané, un dessin d'actualité politique est vu et compris quasi immédiatement par le lecteur du fait de son aspect condensé et synthétique. Avec une économie de moyens (épuration du trait, schématisation graphique, ellipse narrative...), le dessin d'actualité politique offre un degré d'iconicité maximal, permettant d'identifier presque instantanément les formes simples, les objets, les décors, les personnages ou les situations qu'il concentre dans l'espace de son cadre. Cependant, conçu pour un événement donné, le dessin d'actualité politique s'inscrit dans l'éphémère. Les références à l'actualité proche et lointaine, aux personnalités politiques, aux anecdotes, aux dates clés y abondent, mais lui font perdre de leur pertinence dès qu'elles sont sorties du contexte socio-politique. La lecture d'un dessin d'actualité politique suppose donc un certain nombre de compétences (connaissance de l'actualité, portée d'un événement, culture politique, sociale...) et la préexistence d'une culture de l'image.

L'image est souvent l'occasion de discours contradictoires dès que des perspectives méthodologiques et analytiques sont en jeu. Comme le souligne C. Metz (1970), « simplement, on s'abstiendra d'opposer l'image et le mot de façon obsessionnelle et simpliste, on s'abstiendra de tout irrédentisme de l'image. Le travail, aujourd'hui, consiste bien plutôt à replacer l'image parmi les différentes sortes de faits de discours ; c'est sans doute cela, « étudier l'image » : et il est vrai qu'il faut l'étudier » (C. Metz, 1970 : 7). L'étude de l'image est une des préoccupations de la sémiotique. Examiner à la lumière de la sémiotique et affronter les problèmes que soulève l'image, et plus particulièrement le dessin d'actualité politique : tel est notre projet. L'approche sémiotique peut alors prendre toute sa mesure. D'une part, elle apparaît comme un support méthodologique qui aide à poser les problèmes. D'autre part, en appelant des approches complémentaires au sein des sciences du langage (la rhétorique, la linguistique), l'approche sémiotique, en déplaçant les perspectives, facilite notre compréhension du dessin d'actualité politique.

Dès lors, il est nécessaire de poser les bases de cette étude de l'image et les questions qu'elle soulève : comment le dessin d'actualité politique est-il compris, lu, mis en relation avec le monde environnant et avec l'univers de signes dont il fait partie ? À quels principes d'écriture répond-il, selon quels mécanismes fait-il sens ?

Les objectifs de notre travail de recherche sont donc de comprendre comment le dessin d'actualité, système sémiotique complexe, s'élabore en tant que communication médiatique et médiation politique. Mobilisant une épaisseur référentielle, une mémoire

icono-discursive, des savoirs collectivement partagés, des rappels de faits culturels antérieurs, nous voulons comprendre comment le dessin d'actualité politique donne à voir et à lire une représentation de l'imaginaire politique.

Contexte de parution des dessins d'actualité et constitution du corpus

Notre projet de travailler sur le dessin d'actualité nécessitait d'investir un événement marquant pour collecter un maximum de dessins sur une courte période. Le hasard du calendrier d'une première année de thèse et le cheminement de la réflexion ont imposé les élections présidentielles françaises de 2002. Nous avons choisi cet événement programmé et nous sommes préparée à porter notre attention sur les rituels du déroulement de la campagne : de la candidature, en passant par des rebondissements jusqu'au dénouement des résultats du premier et du second tour. Toutefois, rien ne laissait présager les péripéties politiques et médiatiques de ces élections et leur impact social considérable. En effet, une semaine avant le premier tour, *Courrier International* titrait « chronique d'une campagne sans surprise », traduisant l'indifférence de l'opinion en général : la campagne n'a pas déchaîné les passions. La principale explication tient au fait que le scrutin se résumait essentiellement à un duel entre les deux favoris, Jacques Chirac, le président sortant et le Premier ministre, Lionel Jospin. « Même en tenant compte d'une importante marge d'erreur, les sondages les montrent quasiment hors de portée de tous les autres prétendants », écrivait *Financial Times* (Londres) in *Courrier International*. Il faudra attendre le soir du 21 avril 2002 et le succès électoral de J.-M. Le Pen au premier tour pour "réveiller" les masses.

Le corpus de recherche de notre thèse est constitué par les dessins de presse politique parus dans les six journaux d'information et d'actualité générale suivants : trois quotidiens nationaux, *Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*, deux quotidiens régionaux, *L'Est Républicain*, *Le Progrès* et un hebdomadaire, *Courrier International*. Après avoir relevé et scanné systématiquement tous les dessins de ces six organes de presse, nous avons réuni un ensemble de 526 dessins, couvrant une période allant du 6 avril 2002 au 18 mai 2002, soit 15 jours avant le premier tour et 15 jours après le second tour des élections présidentielles françaises. Puis, nous avons effectué une sélection de ces dessins en écartant tous ceux qui concernaient les questions internationales, les sujets intérieurs, l'économie, la culture et le sport. Nous n'avons conservé que les dessins d'actualité politique représentant un lien avec les élections présidentielles françaises de 2002. Nous avons ainsi obtenu un corpus de 232 dessins.

Par ailleurs, nous avons fait le choix de consacrer notre étude exclusivement aux dessins d'actualité politique. Nous avons donc occulté tous les articles de presse en cotexte avec les dessins, pour ne garder que les éléments textuels qui les accompagnent et qui peuvent les éclairer (légende, commentaires, accroches...).

L'architecture de la thèse

Notre travail de recherche se subdivise en trois parties, réparties respectivement en une suite de trois chapitres. Dans un souci d'homogénéité et de lisibilité, nous présenterons notre thèse dans la continuité des chapitres.

La première partie de notre thèse (chapitres 1, 2, 3) consistera à définir le dessin d'actualité politique en fonction des lieux d'expression, des modes de diffusion, des contextes socio-politiques, des formes, des règles, des canons, des « armes » (E. H. Gombrich, 2003), et des bases fondamentales qui le constituent.

Le premier chapitre sera consacré à la présentation des diverses publications de la presse écrite française, pour nous focaliser sur les journaux d'informations et d'actualité (quotidiens et hebdomadaires) qui constitueront notre corpus.

Dans le deuxième chapitre, nous chercherons à clarifier ce que nous entendons par dessin d'actualité politique, en insistant sur son histoire, sur les mutations d'un corps social et politique dans lequel il s'inscrit, sur le statut ainsi que sur les contraintes de ses dessinateurs, sur les aspects syncrétiques de ce genre singulier, et sur le processus de communication qu'il met en place dans les colonnes de journaux dits "sérieux".

Dans le troisième chapitre, nous exposerons le sujet événementiel et contextuel de la parution des dessins d'actualité politique de notre corpus, l'élection présidentielle française de 2002, en présentant les principaux partis politiques, le déroulement du scrutin, les dates-clés et événements marquants, ainsi que les analyses quantitatives des dessins que nous avons effectuées au regard des différents organes de presse retenus.

La deuxième partie (chapitres 4, 5, 6) sera consacrée à la présentation de notre cadre théorique et de notre protocole méthodologique d'analyse des dessins d'actualité politique.

Dans le quatrième chapitre, axé sur l'image et ses multiples significations, nous porterons notre attention sur le cheminement des activités perceptives propres à chaque individu pour construire ses représentations du monde.

Dans le cinquième chapitre, nous inscrirons notre projet dans un cadre conceptuel en présentant les principales orientations disciplinaires, la sémiotique et la rhétorique, qui vont guider notre méthode d'analyse du dessin d'actualité politique. Discipline générale et globalisante, la sémiotique va nous permettre de considérer le mode de production de sens du dessin d'actualité politique, autrement dit la façon dont il provoque des significations, des interprétations socio-culturelles et des unités de sens communicables au lecteur. Discipline singulière et spécifique, la rhétorique va nous permettre d'observer les techniques esthétiques et argumentatives du dessin d'actualité politique en passant des termes de la rhétorique classique aux procédés de la rhétorique visuelle. Nous insisterons sur les modalités épideictiques et persuasives. En aspirant à délimiter les fonctionnements sémantiques et les conventions socioculturelles, esthétiques et idéologiques d'une communication plurimodale, nous adopterons à cet effet une approche formelle qui nous permettra de faire le lien entre la spécificité iconographique des dessins, la construction du sens par l'image et la réception qu'ils visent.

Dans le sixième chapitre, nous procéderons en deux étapes. La première sera consacrée à la délimitation des outils conceptuels et méthodologiques pour notre analyse du dessin d'actualité politique. Nous distinguerons, définirons et classerons les signes plastiques (logique du sensible et morphologie du dessin d'actualité politique), les signes iconiques (formes évoquant des objets représentés) et les signes linguistiques (toutes les formes lexicales inscrites dans les dessins d'actualité politique) qui constituent les unités de chaque dessin. La seconde étape présentera notre protocole méthodologique, basé sur une analyse iconographique d'une part (constitution d'un répertoire des données plastiques et iconiques, classifications, comptages et traitements statistiques), et sur une analyse lexicale d'autre part (exploration du réseau des signes linguistiques grâce à un traitement automatique), nous permettant de déduire, à partir de l'organisation générale des différents types de signes, des pistes interprétatives des dessins d'actualité politique.

La troisième partie (chapitres 7, 8, 9) portera sur la représentation de l'imaginaire politique dans le dessin d'actualité. Habité par une mémoire des images et des mots (S. Moirand, 2003 ; 2004) qu'il met en circulation, le dessin d'actualité politique véhicule des stratégies icono-discursives et des procédés de déconstruction de la représentation du corps politique pour révéler (au sens chimique du terme) des virtualités de sens esthétiques, artistiques et mythiques.

Dans le septième chapitre, nous présenterons les stratégies icono-discursives mises en œuvre par les dessinateurs qui peuvent affecter aussi bien l'*inventio* du dessin

d'actualité que sa *dispositio* et son *elocutio*. Ces stratégies engagent aussi bien l'implicite, l'intertextualité, les stéréotypes que la schématisation et l'intericonicité. Nous nous attacherons donc à opérer un glissement transversal des notions pour les appliquer à nos analyses sémio-rhétoriques des dessins d'actualité politique.

Dans le huitième chapitre, nous nous intéresserons aux transfigurations partielles et totales du corps politique en étudiant plus précisément les mécanismes de déconstruction : déformation physionomique dans le portrait charge, transformations polymorphes dans les métamorphoses du corps (humanisation, zoomorphisme, réification), dérives humoristiques du corps caricaturé, création de nouveaux univers. Nous observerons ainsi comment ces ressorts peuvent varier selon la partie du corps sur laquelle porte le trait railleur du dessinateur.

Dans le neuvième chapitre, nous verrons comment le dessin d'actualité politique rend compte de l'idéologie et de l'esthétique graphiques des dessinateurs, comment il suscite le sourire ou provoque le rire de ses lecteurs en portant un regard acerbe sur les personnalités politiques et, enfin, comment il se donne à lire comme un miroir des préoccupations de la vie politique qui le secrète, tout en proposant, de façon plus ou moins explicite, des contenus et des systèmes de pensée aux lecteurs.

Chapitre 1

La presse écrite française

1. Présentation de la presse écrite française

Même si la pérennité de la presse écrite semble menacée par la concurrence des médias audio-visuels (radiodiffusion, télévision), des médias électroniques (cyberpresse) et du nouvellement de la presse écrite gratuite, elle occupe toujours une place dans le paysage médiatique. Elle ne doit sa survie qu'à un effort continu d'adaptation aux innovations techniques, à une prise de conscience des bouleversements dans nos sociétés et aussi à l'évolution des besoins, des préoccupations et des goûts de ses lecteurs. Étendue à l'ensemble de la population, la presse écrite est devenue un produit de consommation quotidien, et pour reprendre l'expression de Pierre Albert, « une forme du comportement social » (2002 : 3).

Une brève présentation de l'éventail des publications de la presse écrite est nécessaire pour comprendre la diversité de ses catégories et la multiplicité de ses titres. Nous opterons pour une classification qui différencie, selon leur périodicité (rythme de parution), l'univers des quotidiens (parution journalière) et celui des périodiques (parution hebdomadaire, mensuelle, bimensuelle...).

1.1. Le monde des quotidiens nationaux

Cela fait maintenant plus de trois décennies que la presse quotidienne française connaît de nombreuses vicissitudes. Outre la concurrence des autres médias évoquée précédemment, la baisse du lectorat, la disparition de titres et la régression des ressources publicitaires sont des facteurs économiques qui influent sur la santé et la prospérité de la presse quotidienne. Avant la première guerre mondiale, la presse écrite quotidienne se portait particulièrement bien ; par exemple, *Le Petit Parisien* a connu le plus grand tirage au monde avec plus d'un million et demi d'exemplaires. Aujourd'hui, comme le souligne J.-M. Charon,

elle ne représente plus que 39% du chiffre d'affaires global de la presse écrite, dominée par les magazines. Elle n'occupe plus les Français que douze minutes chaque jour, alors qu'ils accordent trois heures à la télévision (...). Moins d'un français sur deux lit désormais chaque jour un quotidien (J.-M. Charon, 1996 : 3).

Mais prédire la mort prochaine de la presse quotidienne au profit des autres médias serait nier l'attachement des lecteurs au journal quotidien.

En 2002², nous recensons onze quotidiens nationaux d'informations générales d'une grande diversité de format, de tendances et de tirages :

- cinq quotidiens d'information générale et politique qui paraissent le matin : *Le Figaro*, *Le Parisien* couplé avec *Aujourd'hui en France*, *L'Humanité*, *France-soir*, *Libération* ;
- deux quotidiens d'information générale et politique du soir : *Le Monde* et *La Croix* ;
- deux quotidiens économiques et financiers grand public : *Les Echos*, *La Tribune* ;
- un quotidien omnisport : *L'Equipe* ;
- un quotidien de courses hippiques : *Paris Turf*.

La presse quotidienne se décompose en plusieurs familles : les quotidiens "généralistes" ou de "qualité" (*Le Monde*, *Le Figaro*, *Libération*), les quotidiens "spécialisés" grand public dont deux traitent d'économie et de finance (*Les Echos* et *La Tribune*) et deux qui traitent de sport (*L'Equipe* et *Paris Turf*) ; les quotidiens dits

² Travaillant sur un corpus de dessins d'actualité politique parus en 2002, tous les chiffres (nombre de tirages, diffusion totale des titres...) et les informations diverses relatives aux différents organes de presse cités dans ces chapitres datent de l'année 2002.

d'"opinion" (*L'Humanité* et *La Croix*) où l'on perçoit l'engagement politique et enfin, les quotidiens dits "populaires" (*Le Parisien*, *France Soir*). Le tableau suivant présente les chiffres³ de la diffusion totale des quotidiens nationaux en 2002 :

Fondation	Quotidien	Diffusion totale
1854	<i>Le Figaro</i>	365 682
1944	<i>Le Parisien</i>	516 151
1904	<i>L'Humanité</i>	50 312
1944	<i>France-Soir</i>	106 389
1973	<i>Libération</i>	166 275
1883	<i>La Croix</i>	96 636
1944	<i>Le Monde</i>	416 774
1908	<i>Les Echos</i>	146 774
1825	<i>La Tribune</i>	92 186
1946	<i>L'Equipe</i>	334 790
1946	<i>Paris Turf</i>	96 169

Tableau 1 : Les chiffres des quotidiens nationaux en 2002⁴

Le tableau ci-dessous présente les chiffres des principaux hebdomadaires d'information générale en 2002 :

Fondation	Quotidien	Diffusion totale
1990	<i>Courrier International</i>	166 720
1953	<i>L'Express</i>	554 716
1964	<i>Le Nouvel Observateur</i>	544 401
1972	<i>Le Point</i>	358 909

Tableau 2 : Les chiffres des hebdomadaires d'information générale en 2002

1.2. Le monde des quotidiens régionaux

Avec l'avènement de la III^{ème} République (septembre 1870) et la stabilisation de la démocratie, la presse quotidienne régionale peut enfin se développer. La loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse permet à la presse quotidienne régionale de trouver une assise dans le paysage des médias. L'ère industrielle favorise la multiplication des titres, l'augmentation des tirages, la diffusion en masse, la réduction des coûts de fabrication et le faible prix de vente à l'exemplaire.

³ Source : OJD - DC. Les contrôles de diffusion sont effectués par des organismes paritaires regroupant des éditeurs de presse, des publicitaires et des annonceurs. C'est le cas de l'OJD (Office de Justification de la Diffusion) qui a en charge le contrôle du nombre d'exemplaires vendus et de la répartition géographique de ces ventes (<http://www.ojd.com/engine/>) et de DC (Diffusion Contrôle), organismes spécialisés chargés des études d'audience (contrôle des chiffres de tirage, de diffusion, d'inventus, d'abonnés...).

⁴ Pour plus de lisibilité, nous avons mis en gras les journaux de notre corpus

Aujourd'hui, la presse quotidienne régionale connaît toujours un vif succès auprès de ses lecteurs. Pour preuve, le leader de la presse quotidienne est un régional, *Ouest-France*, avec près de 785 000 exemplaires. Au nombre de 60⁵, les journaux régionaux se caractérisent par :

- une diffusion localisée : une ou plusieurs villes, un ou plusieurs départements, voire une ou plusieurs régions ;
- un contenu informationnel de proximité : pages régionales et locales ;
- un espace consacré à l'information pratique et de service : naissances et décès, faits divers, vie associative, débats municipaux, programmes de cinéma, horaires des pharmacies de garde, des manifestations sportives, culturelles ;
- une information politique générale, nationale et internationale.

A l'instar des quotidiens parisiens, les journaux régionaux connaissent également une baisse de leur lectorat : désaffection des campagnes au profit de grandes agglomérations, concurrence d'autres médias écrits (développement de la presse gratuite, *Métro* à Lyon par exemple) et audiovisuels (développement de radios et télévisions locales). Mais la presse quotidienne régionale demeure le média qui compte le plus de lecteurs, 18 984 000⁶, soit 40,3% de la population contre 8 739 000 lecteurs de quotidiens nationaux, soit 18,6% de la population française. Le tableau 3 expose les chiffres des quotidiens de province diffusant à plus de 100 000 exemplaires en 2002.

Fondation	Quotidien	Ville	Diffusion
1944	<i>Ouest-France</i>	Rennes	785 113
1945	<i>Sud-Ouest</i>	Bordeaux	329 271
1944	<i>La Voix du Nord</i>	Lille	317 616
1859	<i>Le Progrès</i>	Lyon	263 246
1945	<i>Le Dauphiné Libéré</i>	Grenoble	260 582
1944	<i>La Nouvelle République</i>	Tours	245 382
1889	<i>L'Est Républicain</i>	Nancy	212 677
1919	<i>La Montagne</i>	Clermont-Fd	215 468
1870	<i>La Dépêche du Midi</i>	Toulouse	207 348
1877	<i>Les Dernières Nouvelles d'Alsace</i>	Strasbourg	203 045
1944	<i>Le Télégramme</i>	Brest	194 072
1944	<i>La Provence</i>	Marseille	168 662
1919	<i>Le Républicain Lorrain</i>	Metz	161 871
1944	<i>Midi Libre</i>	Montpellier	173 212
1944	<i>Nice Matin</i>	Nice	137 466

Tableau 3 : Les chiffres des principaux quotidiens de province en 2002

⁵ En juillet 2002

⁶ Source Quid 2002

Depuis quelques années, la presse quotidienne régionale tend à se constituer en grands pôles régionaux en raison du rachat de certains titres par de grands groupes de presse (France Médias Presse pour tout l'est de la France par exemple). La carte suivante nous montre l'étendue de ces grands pôles.



Figure 1 : Panorama de la presse quotidienne régionale⁷

Comme le montre ce panorama de la presse quotidienne régionale, plusieurs grands pôles se détachent, notamment Ouest-France, France-Est Médias, Hachette Filipacchi Médias (Groupe Lagardère) et Les Journaux du Midi (Groupe *Le Monde*). Du nord au sud-ouest de la France, quelques régions ne sont pas encore sous l'influence de grands groupes.

1.3. Le monde des périodiques

Toujours en pleine mutation portant sur le changement de présentation (impression offset et développement de la couleur), de style (généralisation de l'illustration), de contenu (diversification des rubriques) et sur la périodicité (évolution croissante de mensuels et bimensuels), le marché des périodiques connaît depuis un demi-siècle un

⁷ www.lemonde.fr, consulté le 6 juin 2006

formidable essor. Et même si chaque année, une dizaine de titres disparaissent, autant naissent, toujours dans le but de saisir au mieux l'air du temps, la société française et de répondre aux goûts et aux attentes des lecteurs de plus en plus demandeurs de lecture spécialisée. Qu'il s'agisse de périodiques d'information générale, d'information spécialisée, de presse d'évasion et de documentation, les périodiques occupent une place de choix dans le paysage de la presse française et offre une grande variété thématique.

Les périodiques d'information générale comprennent :

- les hebdomadaires locaux (annonces légales, bulletins municipaux) ;
- les journaux du septième jour (journaux du dimanche) ;
- les feuilles doctrinales (bulletins internes de partis politiques, de syndicats, de groupes idéologiques et religieux ...) ;
- la presse d'échos et satiriques (*Le Canard Enchaîné, Charlie Hebdo*) ;
- les magazines d'information générale, grands hebdomadaires politico-littéraires (*Marianne, L'Express, Le Point, Le Nouvel Observateur, Courrier International, L'Événement du Jeudi...*) ;
- les magazines d'information catholique (*Pèlerin Magazine, La Vie*).

Les périodiques d'informations spécialisées comportent une grande diversité de titres :

- la presse économique et financière (*Expansion, Capital, Alternative Economique...*) ;
- la presse sportive (*Onze Mondial...*) ;
- la presse de radio-télévision (*Télé 7 jours, Télé Z, Télérama...*) ;
- la presse féminine (*Elle, Marie-Claire, Cosmopolitain...*) ;
- la presse des jeunes et des adolescents (*J'aime lire, Je bouquine...*).

La presse d'évasion se compose de :

- la presse indiscrète, "people" (*France Dimanche, Entrevue...*) ;
- la presse de lecture (*Nous deux, Première...*) ;
- la presse des violons d'Ingres et de jeux (*Rustica...*).

Enfin, la presse de documentation comprend :

- la presse administrative (*Journal Officiel...*) ;
- la presse professionnelle et technique (*La France Agricole, Science et Vie Micro...*) ;
- la presse de culture (la presse des lettres, des arts et des spectacles, la presse des sciences, les revues savantes et les grandes revues).

Si ces magazines spécialisés grand public connaissent un succès éclatant auprès des lecteurs, c'est surtout parce qu'ils ont su s'adapter aux mutations des modes de vie, au développement d'une société des loisirs et des spectacles, et à l'essor des techniques et des outils de communication. En somme, qu'il s'agisse du marché des quotidiens ou du marché des périodiques, l'avenir de la presse écrite se jouera dans sa capacité à faire face à un ensemble de défis : concurrence des autres médias, menace de disparitions de titres, explosion au sein des groupes de presse, succès ou échec des restructurations, préoccupations du lectorat, enjeux économiques, enrichissement du support...

Dans la presse écrite qui nous intéresse, à savoir les journaux d'information et d'actualité (quotidiens et hebdomadaires), le journal, support bon marché et palpable, demeure le moyen le plus rapide d'accéder à l'information, même si la tendance veut que beaucoup utilisent Internet. En proposant des parcours de lecture de l'actualité simples et pluriels, larges et faciles d'accès, la presse d'information générale revendique avant tout un espace d'explications, de commentaires, des prises de position sur les événements, locaux, nationaux ou internationaux dans tous les domaines : politique, société, économie ou culture.

Toutes sortes d'images envahissent ces journaux d'information et d'actualité, et occupent une place prépondérante dans la mise en scène de l'information. Le domaine de l'infographie est vaste et prend des formes très diverses qu'il est très facile de répartir en quelques espèces empiriquement repérables : photographies, compositions publicitaires, cartographies, schémas et graphiques explicatifs, bandes dessinées et, ce qui nous intéresse plus spécifiquement, les dessins d'actualité politique. Ces derniers viennent compléter et éclairer les informations données par un article de presse en lien avec l'actualité, en apportant une explication illustrée afin de renseigner les lecteurs qui n'ont pas nécessairement connaissance de tous les faits majeurs ou anecdotiques de l'actualité. En d'autres termes, le dessin d'actualité politique prolonge les mots d'un article ou d'une actualité en perpétuel mouvement.

2. Constitution et présentation des journaux du corpus

Notre corpus est constitué de six journaux d'actualité générale d'information : trois quotidiens nationaux (*Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*⁸), deux régionaux (*L'Est Républicain*, *Le Progrès*) et un hebdomadaire (*Courrier International*). Nous avons relevé et scanné systématiquement tous les dessins qu'ils contenaient, soit 526 dessins. Le corpus couvre une période allant du 6 avril 2002 au 18 mai 2002, soit 15 jours avant le premier tour et 15 jours après le second tour des élections présidentielles. Puis, nous avons effectué une sélection de ces dessins. Nous avons écarté tous ceux concernant les questions internationales, les sujets intérieurs, l'économie, la culture et le sport. Nous n'avons conservé que les dessins d'actualité politique représentant un lien avec les élections présidentielles françaises de 2002 et avons pu ainsi constituer un corpus de 232 dessins répartis comme suit :

Titre du journal	Nombre de dessins d'actualité politique
<i>Le Monde</i>	90
<i>Libération</i>	35
<i>Le Figaro</i>	40
<i>Courrier International</i>	32
<i>L'Est Républicain</i>	19
<i>Le Progrès</i>	15

Tableau 4 : Corpus des dessins d'actualité politique

A partir de ce corpus, nous avons classé ces dessins d'actualité politique de la manière suivante :

- une première classification par titre : les trois nationaux (*Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*), les deux régionaux (*Le Progrès*, *L'Est Républicain*) et enfin, l'hebdomadaire (*Courrier International*). Cette classification a le mérite de montrer comment les élections présidentielles ont été traitées selon le point de vue chaque organe de presse ;
- une seconde classification établie sur la base de critères chronologiques : les dessins ont donc été classés par date, du 6 avril 2002 au 18 mai 2002. Cette classification nous permet d'observer l'évolution graphique de l'événement selon un point de vue diachronique.

⁸ Notons que *Le Figaro* constituera un "sous-corpus" et connaîtra un traitement particulier (cf. Chapitre 3)

Par ailleurs, notre étude porte exclusivement sur les dessins d'actualité politique. Nous avons donc occulté tous les articles de presse en cotexte avec les dessins, ne conservant que les éléments textuels qui les accompagnent et qui les éclairent (légende, commentaires, accroches...).

2.1. Deux quotidiens régionaux

A présent, nous allons brosser le portrait des deux quotidiens régionaux de notre corpus en présentant leur histoire, leurs tendances politiques, leurs groupes de presse d'appartenance, les chiffres de leur publication et de leur diffusion.

2.1.1. L'Est Républicain

Fondé en 1889 par Léon Goulette, *L'Est Républicain*, l'un des plus anciens titres de la presse quotidienne française, fut créé dans l'agitation politique de l'anniversaire de la Révolution par un groupe d'universitaires, d'avocats et de négociants de Nancy. A l'époque, le journal se revendiquait "libéral et progressiste". Ses premiers actionnaires comptaient quelques personnalités comme Jules Ferry et Jules Méline. En 1911, grâce au renfort d'industriels, *L'Est Républicain* se transforme en "grand quotidien régional". Les tirages sont alors en pleine expansion : 30 000 exemplaires à la veille de la guerre 14-18 ; 150 000 en 1938 ; 200 000 en 1953. Le début des années 70 est marqué par la modernisation du journal grâce à la transformation des équipements techniques. Aujourd'hui, premier groupe de presse régional de France, il appartient au groupe France Est Médias, qui de la Haute-Marne au Rhin, jusqu'au sud de Grenoble, regroupe 10 grands quotidiens : *L'Est Républicain*, *L'Est-Eclair/Libération Champagne*, *Les Dernières Nouvelles d'Alsace*, *La Liberté de l'Est*, *L'Alsace*, *Le Journal de la Haute-Marne*, *Le Bien Public*, *Le Journal de Saône-et-Loire*, *Le Progrès* et *Le Dauphiné Libéré*.

Diffusant chaque jour en moyenne 1 220 000 exemplaires⁹ des dix quotidiens confondus, le groupe France Est Médias se place au premier rang de la presse quotidienne régionale française. Diffusé à plus de 200 000 exemplaires en 2002, *L'Est Républicain* présente un lectorat mixte¹⁰ (49% d'hommes et 51% de femmes), plutôt âgé (50% ont plus de 50 ans, 40% entre 25 et 49 ans, 11% entre 15 et 24 ans), actif (33% d'agriculteurs, ouvriers, employés et 19% de cadres, professions intermédiaires, artisans).

⁹ Source : Groupe France Est Médias

¹⁰ Source : IPSOS / SPQR 2000 / OJD 2002

Inscrit au cœur de la vie quotidienne, *L'Est Républicain* offre un regard sur les communes (activités, pages culture et loisirs, télévision, vie des quartiers, renseignements pratiques, calendrier des spectacles...), les cantons, les départements, les régions, mais aussi sur l'actualité nationale et internationale. Le lecteur donne malgré tout la priorité à l'information de proximité qui le concerne directement.

2.1.2. Le Progrès

Quotidien régional diffusé dans le Rhône, l'Ain, la Loire, la Haute-Loire, le Jura, la Saône-et-Loire, la Côte d'Or, *Le Progrès* fait partie du groupe Socpresse, qui appartenait au groupe Dassault, avant d'être racheté en juin 2006, par *L'Est Républicain*. Fondé en 1859, le journal se revendique indépendant. En 1939, *Le Progrès* est l'un des premiers journaux en France, par sa diffusion et son influence. Après des conflits familiaux, des rachats, des alliances et des changements de propriétaire, *Le Progrès* a su demeurer près de ses lecteurs privilégiant l'information sociale, politique, judiciaire, économique, associative et sportive d'une grande région.

Présent dans sept départements, avec une diffusion moyenne de 260 000 exemplaires chaque jour pour l'édition de Lyon, le *Progrès* s'intéresse particulièrement à des thèmes comme l'information locale, le temps libre et les loisirs, les sports, la télévision, mais aussi à l'essentiel de l'actualité.

2.2. Trois quotidiens nationaux

Comme nous l'avons fait précédemment avec les deux journaux régionaux de notre corpus, nous allons présenter les trois quotidiens nationaux : *Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*.

2.2.1. Le Monde

Quotidien national généraliste, orienté au centre gauche de l'échiquier politique français, *Le Monde* constitue une référence dans le paysage de la presse francophone. Il fait figure d'institution nationale et son audience internationale se compare à celle des "grands" quotidiens anglo-saxons comme le *New York Times* ou le *The Times de Londres*. Premier grand quotidien national et distribué dans plus de 120 pays, *Le Monde* est diffusé à plus de 400 000 exemplaires. Par ailleurs, il est lu par près de 2 millions de lecteurs en moyenne chaque jour en France : un lectorat jeune (59% ont

moins de 50 ans et 34% ont moins de 35 ans), mixte (57% d'hommes et 43% de femmes), actif (58%), au niveau d'instruction supérieure (65%)¹¹.

Fondé par Hubert Beuve-Méry¹² en 1944, *Le Monde*, quotidien du soir daté du lendemain, n'est pas issu de la résistance comme beaucoup de ses frères. Assez austère à ses débuts (typographie classique et pas de photographies), le journal est né d'une volonté du Gouvernement provisoire de la République française (ministres surtout démocrates-chrétiens) désireux de créer un quotidien aussi prestigieux que *Le Temps* d'avant guerre. Sous la Quatrième République, *Le Monde* se présente comme un journal indépendant des puissances politiques et privilégie la qualité de l'information. A partir de 1960, le journal augmente encore ses ventes et sera dans les "années 68", le journal de la jeunesse. Seulement, en 1985, suite à un changement de direction, on a craint la fin du *Monde*, virtuellement en cessation de paiement. Successeur d'André Laurens, André Fontaine, gestionnaire dynamique et avisé, renouvelle et rajeunit la rédaction et la présentation du journal (photographies, dessins de presse, publicité...).

Contraint par une société en pleine évolution et par un lectorat de plus en plus exigeant, *Le Monde* lance, à partir de 1995 (Jean-Marie Colombani), des nouvelles formules et un rajeunissement de la présentation : meilleure intégration des informations internationales et nationales, création de pages « Régions », « Placements » ; enrichissement par des suppléments comme « Télé Radio Multimédia », « Le Monde Argent » ; espace plus large pour des thèmes comme l'Europe, le sport, la culture, les technologies. La plus récente formule, celle de 2005, propose un nouveau bouleversement architectural du quotidien, désormais articulé en trois parties : « actualité » (du jour), « décryptages » (actualité durable) et « rendez-vous » (avec le lecteur). Outre le quotidien, la société éditrice du *Monde* propose aussi, et entre autres, *Le Monde Diplomatique* (mensuel d'analyse sur les évolutions politiques, économiques, sociales, idéologiques, religieuses et culturelles en France et à l'étranger), *Les Cahiers du Cinéma* (revue du cinéma du monde), *Le Monde 2* (magazine à la rencontre de l'écrit et de l'image), *Courrier International* (racheté en 2001), *Le Monde de l'Education* (magazine de société sur l'éducation), *Le Bilan du Monde* (point sur la situation économique et sociale du monde) et *Le Monde, Dossiers et Documents* (approche thématique de l'information). En permettant à chacun de mieux décrypter l'actualité, *Le Monde* tend à confirmer sa volonté de s'adresser à son lecteur en tant que citoyen. En effet, malgré la "froideur" de son ton, *Le Monde* est

¹¹ Source EuroPQN 2002/LNM)

¹² Ancien professeur de droit international à l'Institut français de Prague, correspondant du *Temps* en Tchécoslovaquie

soucieux d'une certaine éthique : attention aux aspirations de justice sociale, sensibilité aux problèmes de développement, préoccupation du respect des droits de l'homme...

2.2.2. Libération

Héritier de *La Cause du Peuple*, né en 1973 avec la caution de Jean-Paul Sartre, *Libération* est créé dans l'idée de fonder un journal populaire, militant, lié au mouvement gauchiste de 1968, avec des professionnels en rupture avec la pratique informative dominante des grands quotidiens. Le capital provient de fonds privés et militants. En 1974, l'équipe du journal a comme principe "La parole du peuple", l'autogestion, la participation de l'ensemble du personnel, l'égalité des salaires quels que soient les titres ou les fonctions. Très imprégné des courants issus de 1968 et des mouvements étudiants des années 60, *Libération* apparaît comme un journal complètement marginal en ce qui concerne les questions de société. Les années 80 sont marquées par une crise financière et idéologique grave du journal qui aboutira à son interruption et à sa suspension. Il cesse de paraître pour retrouver une place dans les kiosques un an plus tard (1981), avec un style très différent et une formule modernisée, plus classique, avec de nouveaux centres d'intérêt et de nouvelles rubriques.

Avec une ligne rédactionnelle à risque, mais innovante ("L'indépendance à tout prix") et soucieux de son lectorat, Serge July, directeur de la publication, souhaite rompre la monotonie de l'information en étant partisan d'une évolution du quotidien vers la grande information. Faisant moins de place au militantisme, Serge July propose alors une formule plus moderne, privilégiant une information de qualité, professionnalisée, avec des reportages, des enquêtes et des commentaires critiques. En 1986, *Libération* change de formule : maquette refondue, réorientation des contenus et ouverture de nouvelles rubriques. Mais la situation financière du journal est toujours critique. Recourant à une augmentation du capital, Serge July met en place des grilles salariales par catégories de personnel. Nouvelle formule en 1994 : pagination accrue, structure en rubriques plus claires et traitement de l'information amélioré. Anticonformiste dans l'expression et dans le choix des sujets, *Libération*, le "marginal", laisse place au sourire et à l'humour, dans ses sujets sérieux comme dans ses titres percutants et incongrus. Aujourd'hui de tendance gauche "social-démocrate", *Libération* est un quotidien d'information générale, traitant d'actualité nationale et internationale, de sport, de débats ainsi que des thèmes de sociétés.

Diffusé à plus de 160 000 exemplaires quotidiennement, *Libération* a un lectorat particulièrement jeune : le tiers des lecteurs a moins de 35 ans ; ils sont plutôt urbains,

parisiens, de gauche, diplômés et "branchés" (Paris et la région Ile-de-France représentent la moitié des ventes). Mais en raison de ventes très irrégulières, *Libération* tente de fidéliser son lectorat avec des rubriques comme « L'événement », des cahiers thématiques, des pages courriers, des pages sur la vie pratique et des petites annonces.

2.2.3. Le Figaro

Couvrant l'actualité nationale et internationale, *Le Figaro* est le plus ancien quotidien national encore publié. Né en 1826 à Paris, *Le Figaro* n'est d'abord qu'une "feuille" de quatre pages satiriques. Sous l'impulsion de Jean-Auguste-Hippolyte Delaunay de Villemessant, l'hebdomadaire d'alors se donne, en 1854, une nouvelle couleur avec la rubrique « Echos » qui raconte les anecdotes, les indiscretions, les scandales et les "potins" parisiens. Les procès pleuvent, mais le succès est assuré. En 1866, *Le Figaro* devient un quotidien et se revendiquera franchement républicain en 1879 sous la direction de François Magnard. Se succèdent François Coty (1927), Pierre Brisson (1936) à la direction. En 1975, la vente du *Figaro* à Robert Hersant provoque une crise majeure au sein du journal : départ de nombreux journalistes, inquiets des prises de position et de la personnalité de leur directeur. Puis l'agitation s'apaise : restructuration, nouveaux procédés de fabrication, ajout de nouveaux suppléments... Passées les campagnes militantes contre Mitterrand et les socialistes en 1988, l'exploitation des affaires embarrassantes pour la gauche (Greenpeace...), l'"invasion" des immigrés, *Le Figaro* se recentre sur un ton plus modéré. Le journal donne l'image d'un certain académisme culturel de droite, grâce aux signatures de Jean d'Ormesson, d'Alain Peyrefitte... et devient l'autorité semi-officielle de l'intelligenstia de droite et de centre-droit. Se revendiquant comme un quotidien ouvert, engagé, libéral et européen, *Le Figaro* multiplie ses pages : « pages pratiques » bien documentées, « supplément économique et financier », « supplément littéraire »... auxquels s'ajoutent *Le Figaro TV*, *Le Figaro Magazine* ou *Le Figaro Madame*.

Avec une diffusion de 360 000 exemplaires en moyenne par jour, *Le Figaro* a un lectorat constitué en majorité par des cadres supérieurs âgés de plus de 40 ans¹³. Le lectorat des 15-34 ans représentant un faible pourcentage, *Le Figaro* cherche, depuis quelques années, à rajeunir son lectorat en ciblant les 35-45 ans, les jeunes cadres à responsabilité, les femmes et les étudiants.

¹³ Source Ipsos Cadres actifs 2002

2.3. Un hebdomadaire traitant de l'international

Né en 1990 sous l'initiative de quatre jeunes parisiens, *Courrier International* apparaît dans le paysage de la presse écrite pour dresser un portrait de l'actualité mondiale, pas assez ou peu présente dans la presse française. Composé d'articles parus, puis sélectionnés dans la presse étrangère en traduction, ce nouveau magazine hebdomadaire généraliste s'impose vite comme une publication de référence. Depuis sa création, *Courrier International* a puisé dans plus de 1 200 journaux et magazines des cinq continents tels que *The New York Times* (Etats-Unis), *Kommersant-Vlast* (Russie), *Asahi Shimbun* (Japon) ou encore *China Morning Post* (Chine). Diffusé à presque 167 000¹⁴ exemplaires et comptant 840 000¹⁵ lecteurs chaque semaine, le lectorat de *Courrier International* a dix ans de moins que la moyenne des lecteurs des autres "newsmagazines" français, un fort intérêt pour le multimédia et un niveau de formation assez élevé. Cependant, *Courrier International* a connu, dans ses premières années, des crises financières graves, mais a survécu grâce au soutien de mécènes, comme notamment Pierre Bergé et Yves-Saint-Laurent. Racheté par des grands groupes de presse (il appartient aujourd'hui au groupe *L'Expansion*), l'hebdomadaire a pu ainsi sortir du "rouge". Restructuré en 1999 pour répondre aux attentes des lecteurs, de nouvelles formules ont été adoptées : développement des thématiques liées à la politique internationale ; nouvelles rubriques consacrées à la société et aux modes de vie.

Conclusion

Après cette présentation des différentes publications de la presse écrite française, et plus particulièrement des journaux d'informations et d'actualité de notre corpus, nous allons, dans le chapitre qui suit, orienter notre réflexion sur le dessin d'actualité politique, son histoire, ses dessinateurs, ses traits syncrétiques et son processus de communication.

¹⁴ Source : OJD

¹⁵ T. Chanda, 2001

Chapitre 2

Un coup de crayon dans l'actualité

1. Le dessin d'actualité à visée politique : toute une histoire

Choisir pour objet d'étude le dessin d'actualité politique confronte une pratique icono-discursive temporelle. Comme tout genre, le dessin d'actualité possède une histoire et s'inscrit par conséquent dans les mutations d'un corps social et politique. Retracer l'histoire du dessin de presse en comparant les conceptions esthétiques de l'Antiquité à nos jours présente un intérêt particulier dans la compréhension de ce que l'on nomme tantôt caricature, tantôt dessin satirique, pamphlet en image, humour graphique, graphisme contestataire, dessin d'actualité politique...

1.1. Du graffiti au dessin de presse

Pour aborder l'histoire de la caricature, et plus spécifiquement du dessin d'actualité politique, nous nous intéresserons aux sociétés antiques et ses graffitis, en passant par le XV^{ème} siècle et les premières gravures jusqu'au dessin de presse contemporain.

Des sociétés antiques au Moyen-Age : la figure animale

Prototype du dessin de presse d'actualité, la caricature, au sens large de séduction politique, est sans conteste aussi ancienne que l'écriture. Dans la vieille Egypte, on a

trouvé des inscriptions (sorte de graffitis primitifs) de plus de 5 000 ans qui se moquent déjà des travers de la société. Faisant partie intégrante de leur vie quotidienne, les animaux, qui servent la satire, sont reproduits par les artistes égyptiens sur des statues, des papyrus, mais aussi sur des tessons de poterie et des éclats de calcaire, traditionnellement appelés *ostracon* (pluriel *ostraca*, du grec « coquille » à cause de leur forme souvent courbe). Ces fragments étaient utilisés pour rédiger des textes à la hâte ou pour esquisser rapidement des dessins. S'inspirant de la nature, de l'amour, ou encore de la mythologie, les *ostraca* figurés mettent en scène des représentations souvent traitées avec humour : parodie du comportement humain par des animaux, satire de la société égyptienne, portraits, femmes dénudées...

Quelques siècles plus tard, la caricature gauloise continue d'exploiter les figures animales, principalement des figures de singes sur des poteries. M. Ragon (1992) souligne que le singe, animal vif et malicieux, image équivoque entre l'homme et l'animal, constituera pendant des siècles l'un des motifs les plus utilisés par les caricaturistes. Il s'agit de la première étape de la caricature : prêter une forme humaine aux animaux ou une forme animale aux hommes.

Au Moyen-Âge, l'imagerie caricaturale se manifeste également à travers la représentation du genre animal, repoussoir et caricature de l'homme, son serviteur et son ennemi à la fois. M. Ragon (1992) évoque deux facteurs qui peuvent expliquer cet intérêt porté au bestiaire : le premier est certainement dû au succès du *Roman de Renart* (1170-1250), très en vogue à l'époque. Renart, héros complexe et polymorphe (parfois bon petit diable ou marginal redresseur de torts, parfois obsédé sexuel ou hypocrite démon), incarne la ruse liée à l'art de la parole. Ses aventures, mettant en scène un monde animal aux caractères largement anthropomorphiques, servent la parodie littéraire des chansons de geste et des romans courtois, mais aussi la critique sociale (dénonciation de la faim, anticléricalisme). Le second facteur s'exprime par le goût porté aux animaux fantastiques à tête humaine ayant un lien avec l'ordre religieux. De ce fait, prolifèrent des images mêlant divin, humain, animal et végétal. Le diable, par exemple, est souvent représenté sous la forme d'un homme et d'un bouc unis et les moines se transforment tantôt en poules, singes ou renards.

Au niveau architectural, la caricature se rencontre principalement dans les sculptures extérieures et intérieures des églises : les portails, les tours, les ornements, les pinacles présentent des personnages grotesques, des animaux fantastiques et symboliques. Les gargouilles, accrochées aussi bien à la paroi d'édifices religieux que civils, sont

sculptées en forme de personnages vomissants, figures monstrueuses et fantastiques, mi-humaines, mi-animales.

De l'invention de l'imprimerie à l'âge d'or de la caricature : diffusion et circulation des charges satiriques

En perfectionnant dans son atelier de gravure sur bois un procédé d'imprimerie à base de caractères mobiles en plomb, Gutenberg invente, vers 1440, une nouvelle méthode d'imprimerie. Ce procédé typographique permet d'imprimer à l'identique un grand nombre de feuilles de papier. Il permet ainsi de produire des livres en grande série, avec un coût réduit. En 1488, sont imprimés des « occasionnels », feuillets à grands formats imprimés où des images gravées et des récits imprimés relatent les fêtes à la Cour, la vie familiale et personnelle des princes ou encore des batailles. Apparaissant en 1529, le premier *canard* de colportage dont le terme est d'origine incertaine, fait le récit de nouvelles extraordinaires colportées dans les rues.

Les conséquences de l'imprimerie sont immenses : diffusion et circulation à grande échelle des livres imprimés, intensification du colportage, progression de l'alphabétisation, développement de l'instruction et de l'esprit critique. Grâce à l'imprimerie, la diffusion des livres de Martin Luther et de Jean Calvin permet la Réforme du XVI^{ème} siècle (dénonciation des scandales de l'église catholique et naissance du protestantisme). C'est dans ce contexte théologique et politique que la caricature se déchaîne de façon impressionnante comme en témoigne l'abondance d'estampes, de pamphlets et de médailles satiriques. Deux camps s'affrontent en joute caricaturale. D'un côté, les catholiques s'en prennent aux protestants (les huguenots) en les représentant sous des formes animales (Calvin sous la forme d'un porc par exemple). De l'autre côté, les protestants répondent en représentant les catholiques sous des charges pornographiques ou sous des formes animales (l'âne pape, les moines ripailleurs en renards) et n'oublent pas aussi la personne royale, Henri III, figuré sans sexe.



Figure 2 : Pendant la Réforme, l'âne pape¹⁶

Cette image des catholiques se présente comme une véritable ménagerie où l'âne pape préside, entouré de ses moines figurés en animaux divers (renards, cochons) et d'une multitude d'oies qui complètent cette représentation animalière.

M. Ragon (1992) explique que le XVII^{ème} siècle, consacré à l'ère de la satire médicale, se distingue dans l'histoire de la caricature par le fait que les charges satiriques sont presque exclusivement dirigées contre la médecine, les "arracheurs de dents" et autres apothicaires. Les saignées et les lavements, remèdes très courants à l'époque, sont des thèmes récurrents dans l'imagerie grivoise, quand elle ne dévie pas dans la scatologie.

Puis, la révolution de 1789 marque l'âge d'or de la caricature. A l'article « charge » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, on peut lire la définition suivante :

C'est la représentation, sur la toile ou le papier, par le moyen des couleurs, d'une personne, d'une action, ou plus généralement d'un sujet, dans laquelle la vérité et la ressemblance exactes ne sont altérées que par l'excès du ridicule. L'art consiste à démêler le vice réel ou d'opinion qui était déjà dans quelque partie, et à le porter par l'expression jusqu'à ce point d'exagération où l'on reconnaît encore la chose, et au-delà duquel on ne le reconnaîtrait plus ; alors la charge est la plus forte qu'il soit possible (Cité par A. Duprat, 1992 : 36).

¹⁶ Cité in M. Ragon (1992 : 21)

Exagération, transgression, la charge doit servir le ridicule, le vice réel. La technique de la caricature, bien que liée à la notion de charge, repose principalement sur la transposition du réel, les figures grotesques et la déformation des corps. La définition du mot « charge » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert se poursuit ainsi :

Ce mot est francisé de l'italien *caricatura*, et c'est ce qu'on appelle autrement charge. Il s'applique principalement aux figures grotesques et extrêmement disproportionnées, soit dans le tout, soit dans les parties qu'un peintre, un graveur ou un sculpteur fait exprès pour s'amuser, et pour faire rire. (...) Mais il en est du burlesque en peinture comme en poésie : c'est une espèce de libertinage d'imagination qu'il ne faut pas se permettre tout au plus que par délassement (Cité par A. Duprat, 1992 : 36).

La caricature devient dès lors le mode de représentation privilégié du réel qui peut être abordé sous un angle plutôt badin en ce qui concerne des thèmes comme les femmes (leurs immenses coiffures et leurs robes à panier sont sujets à plaisanterie), l'érotisme (situations cocasses sujettes au voyeurisme) et les religieuses (cf. les séries des *Religieuses et l'Amour*, 1778, images sur les galanteries des nonnes). En parallèle, se déchaîne un mouvement de vulgarité à propos des plaisanteries scatologiques (les "péteurs" et les "chieurs" pullulent), des caricatures anticléricales (personne n'est épargné : moine, abbé, pape, religieuse...) et du thème de la fessée (concernant aussi bien les femmes, les religieux et même les armées). D'autres thèmes dans la caricature révolutionnaire foisonnent : le tiers état (avec M. et Mme Véto, les têtes à changer), les catégories sociales antagonistes (le clergé est animalisé en chat, le tiers état en singe et la noblesse en loup) et les royalistes qui utilisent la caricature contre la révolution. Mais, ce sont surtout les attaques contre le roi et sa femme (Louis XVI animalisé en dindon, en cochon et Marie-Antoinette en tigresse, en louve, en panthère, en chèvre...) qui abondent, comme nous le montre cette illustration :



Figure 3 : Les animaux rares¹⁷

Cette caricature révolutionnaire insiste sur les métamorphoses animales des personnalités royales (Louis XVI en dindon, Marie-Antoinette en chèvre) et des royalistes figurés en moutons.

Comme le souligne M. Ragon (1992), le Directoire (1795-1799) marque un moment de détente dans l'histoire de la caricature. Après la Terreur et les années de guillotine, l'heure est au divertissement et au dévergondage. De ce fait, se reflète dans les caricatures toute une verve satirique contre la société : corruption sociale, attaque contre la galanterie, la médecine, la grivoiserie et la mode sont autant de thèmes chers aux caricaturistes. Cependant, avec le Directoire, un fait marquant se produit. Les dessinateurs sortent de l'anonymat et on peut compter à présent sur de grands maîtres de la caricature comme Carle Vernet (1758-1836) qui excelle dans le portrait des ridicules bourgeois ainsi que dans le thème des repas gastronomiques et leurs suites désagréables, Louis-Léopold Boilly (1761-1845) surtout réputé pour ses compositions de portraits chargés à diverses figures ou encore Philibert Louis Debucourt (1755-1832), l'un des plus originaux caricaturistes de son temps en raison de son esprit d'observation et de son vrai don de comique.

Pendant les quinze années qui suivent le Directoire, l'Angleterre est l'un des objets privilégiés des sarcasmes des caricaturistes car Napoléon entretient une censure absolue envers les caricatures, empêchant toute attaque contre lui ou contre l'un de ses proches. Il faudra attendre la Restauration (1814-1830) pour trouver des caricatures contre Napoléon. Il demeure malgré tout des thèmes fétiches dans l'imagerie de la

¹⁷ Cité in M. Ragon (1992 : 26)

Restauration : la scatologie connaît toujours un réel succès, les animaux marchant à reculons comme les crabes, les écrevisses, les homards abondent (allusion au caractère réactionnaire du régime qui avance à rebours) et on peut voir quelques nouveautés comme les moqueries sur les agences matrimoniales, la vaccine et les vélocipèdes. Cependant, influencée par les jésuites, la cour de Charles X prononce une restriction de la liberté de la presse ce qui concourt à redonner vie à la satire politique. Tous les prétextes à la caricature sont bons et on peut assister à un net changement dans le ton : de la vulgarité qui était de mise, on passe à un humour plutôt cruel, mais plus subtil, voire noir comme dans cette caricature napoléonienne faisant intervenir la mort.



Figure 4 : Napoléon et le destin¹⁸

En ce qui concerne le grand siècle de la caricature, M. Ragon (1992) expose deux grands événements qui font date : le perfectionnement de la lithographie qui donne de meilleurs résultats que la gravure sur cuivre et surtout la fondation de journaux spécialisés comme *La Caricature* fondé en 1830 par Philipon et *Le Charivari*, fondé par Daumier et publié à partir de 1832. Le dessin de presse, reconnu comme l'instrument privilégié de la contestation politique, trouve enfin ses lettres de noblesse. Les thèmes comme les avocats, les spectateurs de théâtre, les ouvriers au travail, les

¹⁸ Cité in M. Ragon (1992 : 34)

femmes du peuple, l'amour, la métamorphose des hommes en animaux, la République sont toujours d'actualité. De plus, l'année 1835 sera une date clé dans l'histoire de la caricature car les insultes faites à Louis-Philippe, quand un Philipon le représente en forme de poire (cf. la caricature ci-dessous) et quand un Daumier le caricature sous les traits de Gargantua, furent à l'origine d'une loi réprimant les délits journalistiques.



Figure 5 : Philipon (1835)¹⁹

Le journal *La Caricature* fut poursuivi jusqu'à vingt-deux fois la même année. Malgré cela, les caricaturistes se préoccupent plus que jamais de la qualité du dessin et des légendes qui font mouche. Grâce à Daumier (célèbre pour ses séries comme *Masques*, *Les Baigneurs et les Baigneuses*, *Les Bons Bourgeois* ou encore *Les représentants représentés...*), Henry Monnier (créateur de M. Joseph Pruhomme, sorte de clone de lui-même), Gavarni (caricaturiste politique d'occasion, il est avant tout un croquiste de la femme et des parodies de l'amour) ou encore Granville (succès des animaux

¹⁹ Cité in M. Ragon (1992 : 102)

humanisés), la caricature atteint son classicisme. En parallèle, surgit un caricaturiste bien plus réactionnaire, Cham, de son vrai nom le Comte de Noé, qui attaque la République, les "utopistes" comme Proudhon ou Leroux et se moque sans vergogne de l'exode en Californie à la recherche de l'or.

Mais de 1852 à 1865, la caricature politique disparaît suite à la suppression de la liberté de la presse par Napoléon III. Un journal, *La Lune*, illustré par André Gill, connaît un fort succès en raison de ses réponses incisives aux persécutions de la censure. André Gill (1840-1885), de son vrai nom Louis Alexandre Gosset de Guines, est l'une des personnalités, avec Gustave Doré (1833-1883), qui domine l'humour graphique du Second Empire. Le premier excelle dans le portrait charge et en devient le maître du genre. Le second, visionnaire nourri de littératures romantiques, est tantôt dessinateur humoristique, tantôt peintre ou illustrateur. Ces œuvres célèbres demeurent ses illustrations des *Contes drolatiques* de Balzac, *Le Juif errant* ou encore *Les Aventures du chevalier Jaufre*.

Notons que parallèlement, même si cela n'est pas notre propos, la tradition de l'insolence graphique s'impose à la presse européenne et nord-américaine avec la création de revues spécialisées comme *Punch* en Grande-Bretagne (1841), *Fliegende Blätter* en Allemagne (1841) ou encore *Harper's Weekly* aux Etats-Unis (1857).

M. Ragon (1992) affirme que, pendant une vingtaine d'années, les caricaturistes se déchaînent avec violence et férocité contre de nombreuses personnalités comme Napoléon III (représenté en vautour ou assis, non pas sur un trône, mais sur un pot de chambre), l'Impératrice Eugénie (en grue), Thiers (en "mère Thiers" ou en nain aux yeux de chouette), les prussiens (en pillards déménageurs), Gambetta, Jules Ferry, Marianne... Puis, Grévin annonce la Belle Époque avec ses "Nana" et ses nymphettes ambiguës. Le comique grivois revient en force avec les thèmes des vélocipèdes, de l'émancipation de la femme, des premiers bains de mer, des voitures sans chevaux ou encore du mariage. C'est dans ce contexte insouciant qu'éclate l'affaire Dreyfus où naît une nouvelle génération de caricaturistes combattants (partisans ou adversaires), comme Jean-Louis Forain, Caran d'Ache ou des caricaturistes plus frivoles et plus noirs comme Charles Léandre (portraits charges des vedettes de théâtre ou de politique), Alfred Le Petit, Abel Faivre (album féroce sur les médecins), Albert Guillaume (peintre de la vie parisienne) ou Robida (célèbre pour ses anticipations). Les thèmes privilégiés de la Belle Époque restent grivois comme le froufrou, les fesses, les légendes sont pauvres ou inexistantes, le dessin s'académise.



Figure 6 : Caran d'Ache (1899)²⁰

Dans ce dessin, Caran d'Ache représente Zola, les pieds dans les latrines, une marionnette de Dreyfus sous le bras et du papier dans l'autre main, ironise sur la formule des dreyfusards, illustrée en légende « La vérité sort de son puits ».

Retraçant l'histoire de la caricature, M. Ragon (1992) souligne qu'au XIX^{ème} siècle, les "canards", réservés à un public plutôt illettré, font la part belle aux illustrations et proposent des textes relativement courts. La plupart des illustrations, scènes de vie en majorité, sont réalisées sur du bois afin d'être réutilisées plusieurs fois car l'illustration est relativement chère. A partir de 1802, la gravure sur bois en relief, procédé coûteux, est remplacée par la lithographie qui permet de reproduire directement le dessin sur la pierre sans le recours à la gravure. Moyen de reproduction plus efficace, il permet de réagir plus vite à l'actualité et aux événements. En 1890, la couleur fait son entrée dans les grands dessins des premières et dernières pages du supplément du *Petit Journal* où sont représentées les dernières nouvelles dramatisées à outrance.

²⁰ Cité in B. Tillier (1997 : 80)

Révolution graphique en pleine guerre mondiale : 1914-1944

Durant ces trente années, on peut parler d'une véritable métamorphose dans l'histoire de l'art graphique car il n'entretient aucun lien avec la tradition figurative classique. Cessant d'être un moyen d'expression privilégié, il devient un moyen d'information et d'orientation mineur. Dans l'intention comique des dessins, N. Feuerhahn (1993) note une réelle stylisation du trait et une véritable subversion des ressorts humoristiques. Le contexte politique de l'époque n'est pas étranger à ce changement. Mais la censure, traditionnellement personnifiée en une mégère armée de ciseaux, prénommée Anastasie, veille toujours.

Malgré la disparition de la plupart des journaux humoristiques (*L'Assiette au Beurre* par exemple) à la déclaration de la première guerre mondiale, en 1914, la victoire de la Marne permet la réapparition d'illustrés où les caricaturistes condamnent les atrocités des allemands et glorifient les poilus. Du front, fait nouveau, des petits journaux et des dessins de poilus réalisés par eux-mêmes voient le jour dans les tranchées, parmi lesquels *Le Crapouillot*, *Le cafard n'a homme*, *L'écho des gourbis*, *Le Boche-Scout* ou encore *Le Rigolboche* dont voici une reproduction :



Figure 7 : Le Rigolboche (1916)²¹

²¹ Cité in N. Feuerhahn (1993 : 23)

Il est intéressant de constater que même dans les pires moments de la première guerre mondiale, Pépin (un des dessinateurs du *Rigolboche*) garde encore tout son humour. L'entête du journal comporte les indications suivantes : « Le plus fort tirage du front entier » ; « Le journal le mieux renseigné sur les teutons » ; « Siège social ambulante ».

S'il fallait citer quelques grands noms de dessinateurs humoristes de l'entre-deux guerres, nous retiendrons Dubout (approche à la fois truculente et amère de la réalité : ses femmes énormes et ses hommes écrasés tirent sur le grotesque) et Gus Bofa (adoption d'un trait simple). Néanmoins, grâce au *Canard Enchaîné* (fondé en 1915, alliant harmonieusement texte et image, il se distingue comme l'unique journal satirique à grand tirage) et à *L'os à Moelle - L'organe des loufoques*, (fondé en 1938 par Pierre Dac), se dessine un courant vers un humour nouveau : motifs loufoques, farfelus, surréalistes, trouvailles graphiques, codes graphiques et supports conventionnels de la représentation détournés...

Dans les années 1920, le dessin, à présent gravé sur des plaques de zinc, tient une place prépondérante dans la presse de grande diffusion et, enfin, une première distinction s'opère entre la grande variété des illustrations : dessin d'illustration dans les rubriques sportives et culturelles, dessin politique dans les grands hebdomadaires d'information et dessin humoristique qui profite du bénéfice des publications. C'est à cette époque que le dessin devient une arme politique redoutable, un vecteur privilégié de propagande, un véritable instrument de combat jouant avec finesse sur l'ambiguïté des rapports entre réel et imaginaire. Au milieu des années 30, le climat politique et social, alimenté par des crises (montée des ligues, antiparlementarisme, Front Populaire, crise de Munich) sert, de façon engagée, le dessin politique : jamais, depuis l'affaire Dreyfus, le dessin n'a autant envenimé les passions et nourrit un climat de guerre civile. A partir de 1934, les dessinateurs de droite, anticomunistes convaincus, formulent leurs griefs contre la gauche et surtout contre Blum : Sennep dans *Candide* ou *L'Écho de Paris*, Hermann-Paul dans *Je suis partout*, Soupault dans *Le Charivari*, Chancel dans *L'Ami du peuple*. La gauche antifasciste réplique sur un ton défensif (en réaction à la protection du régime républicain) sous les crayons de Fuzier dans le quotidien socialiste *Le Populaire*, Dubosc et Chabrol dans *L'Humanité*, Effel et Ferjac dans *Le Canard Enchaîné*. Entre 1939 et 1940, les prémisses de l'occupation font peser le poids de la censure, contrôlée par le Commissariat Général à l'Information dirigé par Jean Giraudoux. Les dessins, de gauche comme de droite, sont peu nombreux à l'exception des compositions contre Hitler ou Staline. De 1940 à 1944, il est difficile de conserver une activité graphique sans se compromettre avec Vichy. Sans compter la

pénurie de papier et les difficultés financières des périodiques, les dessins politiques, dont le ton est beaucoup moins virulent, se font rares ou sont soumis à la censure vichyssoise. En effet, C. Delporte (1993) souligne que le sentiment laissé par la caricature des années 30-40,

était celui de la violence, de la haine et de la division des Français. Or, aux polémiques d'hier devait succéder, dans la perspective annoncée du redressement du pays, le consentement national. Le dessin de combat, réducteur par essence, correspondait mal à l'image de paternalisme bienveillant incarnée par le Maréchal, au souhait affiché de cicatrifier les plaies du passé, au caractère volontairement uniforme, conformiste et aseptisé des journaux de Vichy (C. Delporte, 1993 : 37).

Paru dans *Le Canard Enchaîné* (27 décembre 1939), le dessin de Jean Effel présente une innocence apparente et ne laisse entrevoir aucune allusion suspecte. Ce dessin de Jean Effel ne possède rien de drôle en lui-même : il représente deux militaires sur le front.



Figure 8 : Jean Effel (1939)²²

Tout le sel est donné par la légende : « Je te souhaite une année » et non pas "une bonne année" comme il est de coutume quand on souhaite les vœux de nouvelle année. En ces

²² C. Delporte (1993 : 33)

temps de guerre, un des soldats souhaitent « une année », sous-entendu une année de vie en plus à son compagnon de front. La représentation de l'humour graphique a trouvé un style nouveau. Textes et images s'articulent avec une grande inventivité qui anticipe d'autres libertés à venir.

Un nouveau sens de l'humour en noir et blanc : 1945-1970

Après la seconde guerre mondiale, les dessinateurs sont encore nombreux dans les journaux et chacun se réserve la politique, les procès, le théâtre et le sport. Mais le dessin devient vite la victime de la concurrence de la photographie et de la publicité qui nuit gravement à l'espace octroyé par les rédacteurs aux dessins. N. Feuerhahn (1993) souligne qu'au lendemain du traumatisme laissé par le chaos de la guerre, l'humour graphique fait peau neuve en subissant l'influence de la culture américaine et en particulier de Saül Steinberg, dessinateur au *New Yorker*, qui remet en cause l'emprise visuelle du signe graphique : épure du trait, économie de la stylisation, simplification du dessin. Au renouveau de l'humour graphique en France, on peut également ajouter l'intérêt porté à l'humour anglais, avec Ronald Searle notamment, graphiste humoristique au *Punch*. Ainsi, s'offre aux dessinateurs français une voie nouvelle pour lire la réalité et le monde. Inspirés par un style neuf, Maurice Henry, Mose, Chaval, Bosc, Siné, Sempée, Testu, Faizant, Topor décrivent à travers leurs dessins un univers où se mêlent burlesque farfelu, grotesque épique, ironie souriante, représentation absurde et bouffonnerie sinistre, comme nous le montre le dessin de Chaval suivant :

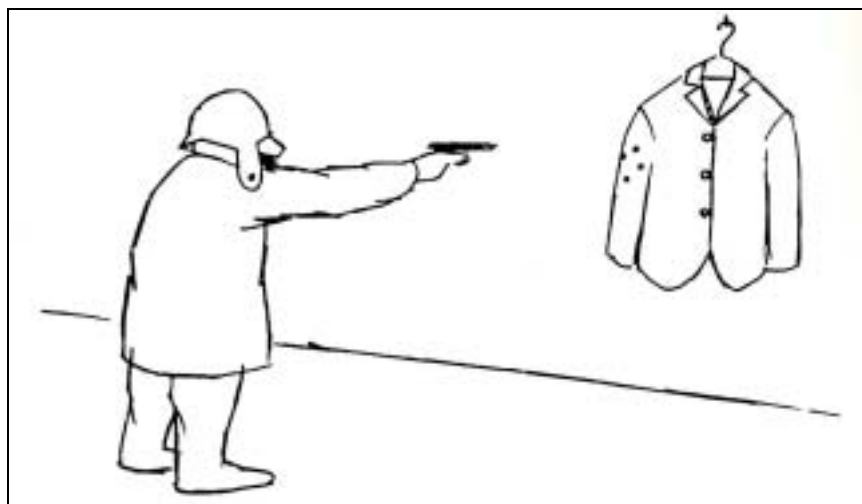


Figure 9 : Chaval (1970)²³

²³ Cité in N. Feuerhahn (1993 : 70)

Intitulé « L'homme », ce dessin est dépouillé et va à l'essentiel : on peut voir un homme en train de tirer avec une arme sur la manche d'une veste. Dans l'univers burlesque de Chaval, cet homme n'est autre qu'une représentation de Blériot s'entraînant à traverser la manche ! Pris aux pieds de la lettre, les jeux de Chaval entre le texte et l'image exploitent un retour au langage le plus élémentaire jusque dans les derniers retranchements de sa vérité gestuelle.

Influencé par le dadaïsme et le surréalisme, Maurice Henry explore les thèmes de la mythologie, des rêves ou encore des prisonniers sous l'angle d'un humour onirique. Ses participations à des périodiques sont nombreuses : *Marianne*, *Le Canard Enchaîné*, *L'Os à moelle*, *Combat*, *L'Observateur*, *L'Express*. Collaborant à *Paris Match* et auteur de nombreux albums comme *Noirs Dessins* (1956) ou *Mécanique ondulatoire de la haute couture* (1958), Mose, de son vrai nom Moïse Depond, se singularise comme le précurseur de l'humour noir en instaurant une représentation absurde par surenchère logique. Les gags percutants et immédiats sont ses moteurs préférés. Yvan Le Louarn, dit Chaval, a un style bien personnel, dépouillé et va à l'essentiel. La réussite de ses gags vient du fait qu'il parvient à illustrer avec brio des expressions aux pieds de la lettre jusque dans ses plus loins retranchements gestuels. Contribuant à de nombreuses revues comme *Paris Match* ou *France Dimanche*, Bosc, engagé volontaire, trouve son motif de prédilection dans l'armée qu'il considère comme l'univers des hommes le plus absurde qui soit. Publiant ses premiers dessins politiques dans *L'Express*, Siné reprend et exploite le thème de l'humour noir cher à André Breton, Alphonse Allais, Alfred Jarry, Picabia, Picasso ou Dalí. En tentant d'exprimer une nouvelle représentation mentale du monde, les dessins de Siné témoignent d'une inspiration qui transforme la perception de la réalité. Son ressort est souvent celui du calembour à la fois verbal et visuel où la légende est indissociable de la lecture du dessin et qui joue sur les multiples ressources de la langue et de la perception.

Symbole d'un tournant culturel, 1968 témoigne d'une activité créatrice collective où la revendication libertaire et la violence des dénonciations, englobant mœurs et politique, s'expriment dans la presse, mais aussi dans les rues. Le dessin d'humour contestataire trouve sa place dans des journaux satiriques comme *Hara Kiri* (1960), puis *Hara Kiri L'Hebdo* (1969) et *Charlie Hebdo* (1970) où la provocation est leur fer de lance. Dans *Hara Kiri*, le ton est donné à travers le sous-titre "Journal bête et méchant". De part et d'autre, la nouvelle rhétorique de cet humour de provocation s'affranchit de tous les tabous : sexe, mort, scatologie, argent et vie facile sont croqués par Wolinski, Cabu,

Reiser, Gébé, Willem qui excellent dans leur verve féroce et virulente, comme nous le montre cette Une de *Hara Kiri L'Hebdo*, en décembre 1969 :



Figure 10 : Reiser (1969)²⁴

Dans ce dessin, la « soldatesque » pour reprendre l'expression de M. Ragon (1992 : 93) est dans la ligne de mire du dessinateur. Les ridicules de la guerre du Vietnam sont exploités jusqu'à leur paroxysme, relevant le côté inhumain de l'homme qui fait la guerre, en contraste avec un titre qui affirme le contraire « pour une guerre plus humaine ».

De 1970 à nos jours

La fin des années 60, avec ses dessinateurs contestataires et leurs nouvelles thématiques émergentes, laisse une empreinte vive dans l'imagerie grotesque contemporaine. La diversité graphique est immense. La vague du gag graphique balayée, se développe, sous l'impulsion de Jy, Wozniak ou Searle, l'image comique sans parole, monde clos sur sa logique absolue. Les dessins parlent d'eux-mêmes, le trait est suffisamment éloquent et le plastique gagne en qualité, à l'inverse, du comique des légendes ou des

²⁴ Cité in Ragon (1992 : 92)

phylactères, suppléant un dessin moins "parlant". En les transposant dans des cadres inhabituels, la citation graphique, la parodie et le recyclage d'images (empruntées au cinéma, à la littérature, à la peinture, à la publicité) sont également des sources de comique. Un univers insolite s'offre alors aux yeux du lecteur, mais passé l'effet de surprise, la chute comique n'en est que plus épatante. Pour illustrer ces nouvelles possibilités, la composition de Dobritz, où la mort rendue risible par sa personnification, doit sa force graphique au plaisir glacial qu'elle procure, sorte de regard lucide sur le clivage mondial nord-sud.



Figure 11 : Dobritz (1992)²⁵

Autre ressort humoristique, la transposition de la vie sociale dans le monde animal. De Granville, en passant par Benjamin Rabier (cf. le motif de la "Vache qui rit") à Tex Avery, ce mimétisme homme-animal, animal-homme est encore vivace de nos jours. En faisant adopter aux animaux les comportements, les attitudes et les tournures du langage humain, les dessinateurs projettent leur propre vision du monde où l'anthropomorphisme du monde animal est un excellent moyen de rire de soi-même. Siné, usant du ressort du calembour, se rend célèbre avec sa « Portée de chats » : « chat

²⁵ N. Feuerhahn (1993 : 129)

loupé » (dessin gribouillé et rayé d'une croix), « chat thon » (chat dont la queue se termine en ouvre-boîte), « chat viré » (chat jeté à la rue), « chat terton » (un chat entouré de ruban adhésif).

Certains dessinateurs propulsent leurs personnages dépourvus d'héroïsme dans un univers quotidien consternant de méchanceté et de naïveté. Cabu, avec son "Grand Duduche" dans *Pilote* et son "Beauf" dans *Le Canard Enchaîné*, ne s'attache pas aux particularités physiques mais vise plutôt l'individu socialement peu élevé dans sa logique absurde. Le style dépouillé de Gébé, de Reiser ou encore de Wolinski devient leur marque de fabrique : le dessin suggère plus qu'il ne montre. Pourtant, l'humour féroce, le grotesque et l'absurde sont bien là, enfouis dans les retranchements d'un trait simplement ébauché. Dans ce monde de dessinateurs, une femme, Claire Brétécher, pour ne citer qu'elle, fonde en 1972, avec Gotlib et Mandryka, *L'Écho des savanes*. Inspirée à la fois par la bande dessinée et le dessin d'humour, elle publie régulièrement dans le *Nouvel Observateur*, ses séries des *Frustrés* ou d'*Agrippine*, satire de l'intelligentsia parisienne.

Cette grande diversité du dessin d'humour témoigne de son pouvoir expressif : tantôt rose, tantôt noir, regard posé sur la vie quotidienne ou sur la culture populaire, le dessin d'humour trouve sa place aussi bien dans la presse, sur des affiches, sur des timbres-poste (Poulbot en 1979, Eiffel en 1983 et Peynet en 1985) et même sur des objets comme les cendriers de Dubout. J.-P. Desclozeaux, Bonnot et P. Rosado fondent, en 1967, la *SPH* (Société Protectrice de l'Humour) et organisent pendant une dizaine d'années, des expositions de dessins d'humour au festival d'Avignon. *Le Salon International du Dessin de Presse et d'Humour*, créé en 1986 à Saint Just le Martel dans le Limousin fait toujours la part belle au dessin de presse comme *Le festival de la caricature et du dessin de presse* de Castelnaudary. Le festival d'Angoulême, traditionnellement consacré à la bande dessinée, n'en oublie pas pour autant les dessinateurs d'humour auxquels il consacre des grands prix.

Paru dans *Le Nouvel Observateur* (1975), ce dessin de J.-P. Desclozeaux résiste à toute logique convenue et dévoile les complaisances faciles, celles que l'on entretient communément entre l'ouvrier et le chef d'entreprise :



Figure 12 : J.-P. Desclozeaux (1975)²⁶

Ce duo prolétario-capitaliste imaginé par Desclozeaux illustre sans parole ce qu'un *bon idéologue ne pourrait résumer à moins de cinq cents pages* (N. Feuerhahn, 1993 : 165).

1.2. Le dessin d'actualité politique d'aujourd'hui

D'une façon générale, on entend par dessin de presse un dessin qui sert à commenter l'actualité. Cette forme moderne d'illustration de l'actualité, à tendance humoristique, remplace, au XX^{ème} siècle, la caricature qui a connu son apogée au cours de la première moitié du XIX^{ème} siècle. En effet, la grande nouveauté du siècle dernier tient à l'introduction de l'illustration graphique de l'actualité dans les grands journaux d'informations générale et politique, au préjudice du dessin d'humour (ou du dessin comique) qui connaît une éclipse presque totale. Bien des humoristes ont contribué à l'amusement des lecteurs d'une presse qui était le support essentiel du dessin d'humour. *Ici Paris, Noir et Blanc, Jours de France, L'Almanach Vermot* et nombre d'autres titres étaient associés au rire, mais la plupart ont disparu aujourd'hui. Jacques Faizant (2000) explique cette disparition en raison d'une part du manque de supports :

Je dessine et j'ai ma carte de presse depuis 1945. J'ai commencé par le dessin humoristique, pas du tout à connotation politique, jusqu'à l'arrivée de Charles de Gaulle. (...) Je ne fais plus de dessins purement humoristiques parce qu'il n'y a plus de supports. Je travaillais à *Jours de*

²⁶ N. Feuerhahn (1993 : 169)

France, mais le journal a disparu ; à *France Dimanche* qui avait six pages de dessins et maintenant n'en passe plus que très peu. *Paris Match* avait alors deux grandes pages de dessins, avec plusieurs dessins par page. Beaucoup de gens ont commencé à *Match*, mais maintenant ce journal ne passe plus qu'un dessin par semaine. Le dessin purement humoristique est en déclin, mais le dessin politique, en revanche, a pris de l'essor : chaque quotidien a aujourd'hui un ou plusieurs dessinateurs (Entretien avec J. Faizant in C.-M. Bosseno, F. Georgi, M. Silhouette, 2000 : 201).

Et d'autre part, sur l'ampleur des événements culturels et politiques de mai 1968 :

Cela date des environs de 68. Je crois que Mai 68 a été un grand déclencheur. Avant, nous étions très unis, tous, les dessinateurs politiques et les dessinateurs humoristes, et puis il y a eu une cassure, des chapelles se sont formées, notamment autour d'*Hara-Kiri*, et les gens ont commencé à ne plus se voir (Entretien avec J. Faizant in C.-M. Bosseno, F. Georgi, M. Silhouette, 2000 : 203).

Avec l'essor de la bande dessinée au XX^{ème} siècle, on trouve encore aujourd'hui quelques dessins d'humour traditionnel (image unique, légendée ou non) et dessin avec narration séquentielle dans des magazines spécialisés comme le mensuel *d'Humour et Band dessinées* fondé par Gotlib, *Fluide Glacial* avec notamment Larcenet, Blutch, Binet, Goossens ou Edika.

C'est pourquoi, la légitimité et la reconnaissance du dessin d'actualité sont bien tardives comparées au succès qu'a connu la caricature ou le dessin d'humour pendant de longues années. Aujourd'hui, le *Canard Enchaîné* demeure le seul journal qui accorde le plus de place au dessin. Cependant, l'illustration humoristique de l'actualité politique a pénétré et perdure encore dans de nombreux journaux d'information générale et politique comme *Le Monde* avec notamment Plantu, Pessin, Pancho et Sergueï et *Libération* avec Willem, Charb, Luz, Tignous et Willemin. La presse quotidienne régionale a également recours à des dessinateurs pour illustrer certains événements comme Michel Iturria pour *Sud Ouest*, Delestre pour *L'Est républicain* et Dubouillon pour *Le Progrès*. En parallèle, certains dessinateurs, comme Aster²⁷ ou Patrick Chappatte²⁸, utilisent à présent Internet pour faire connaître et diffuser leur œuvre artistique à un plus large public. Depuis peu, des webzines (e-magazines en ligne) consacrent leurs pages aux dessins comme *Web Matin*²⁹ ou *Gueules d'Humour*³⁰.

²⁷ www.chez.com/aster/04-actualite.html

²⁸ www.globecartoon.com/dessin/

²⁹ www.webmatin.com/index.html

Nageant dans une opacité définitionnelle, le dessin de presse d'actualité pourrait être un subtil mélange d'humour, de dérision, de trait d'esprit, de parodie et / ou de satire visant à poser un regard lucide et critique sur l'actualité. Cependant, il est vain de chercher une définition du dessin de presse dans les encyclopédies ou dans les dictionnaires courants, comme il l'est aussi de trouver des manuels retraçant son histoire exhaustive tant il participe de tout ce qui l'a précédé : estampes, caricatures, dessins d'humour ou dessins satiriques et évolution de la presse au fil des siècles. Ainsi, à la fois proche du dessin d'humour, parfois de la caricature ou du dessin satirique, le dessin de presse d'actualité est devenu un genre bien particulier, autonome, qu'on ne peut isoler de son support, le journal, et de son contexte, l'actualité, avec lesquels il entretient d'étroites relations. Combinant efficacité et fugacité, connaissance de l'actualité et du contexte socio-politique, traits spirituels et raccourcis graphiques, le dessin de presse d'actualité permet de saisir par son humour, la distance qui existe entre un événement et son appréciation. Mais qu'en est-il des dessinateurs ? Daumier, Granville, Philipon pour les plus anciens, Faizant, Cabu, Willem, Plantu pour les contemporains, ces signatures ont su acquérir, grâce à leur trait et leur humour, une certaine notoriété dans le paysage de la presse écrite. Mais qu'en est-il réellement du statut de ces dessinateurs-journalistes, de leur métier et de leurs contraintes ?

2. De l'artiste au journaliste, avec des contraintes

Passant du statut d'artiste³¹ au statut de journaliste³², le métier de dessinateur de presse a considérablement évolué. Et même si le développement de la presse satirique a contribué à cette différenciation et a entraîné une spécialisation, la plupart des dessinateurs mènent la plupart du temps une carrière de sculpteur ou de peintre, jonglant entre leurs envies de création artistique et certaines contraintes liées à leur métier.

2.1. L'artiste

Daumier, l'un des plus grands caricaturistes, est d'abord connu pour ses peintures, ses aquarelles et ses lithographies, et non pour ses dessins et caricatures ; alors que bien après sa mort, il fut honoré pour ses caricatures qui connurent un franc succès auprès

³⁰ www.gueules-d-humour.com/

³¹ Les premiers caricaturistes appartenaient à des ateliers de gravure qui produisaient autant des gravures d'art que des dessins satiriques.

³² Date officielle : 1945

du public. Aujourd'hui encore, certains dessinateurs s'adonnent à de multiples activités artistiques. Contribuant aux journaux *Le Monde* et *The Observer*, Glen Baxter ne se limite pas aux dessins de presse : son œuvre artistique s'étend aussi bien dans la parution d'albums, d'une autobiographie, d'un roman policier et de divers recueils à portée philosophique. De mai à octobre 2003 a eu lieu au musée Carnavalet (Paris) une exposition intitulée « Plantu, Sculpture et Dessin ». Réputé pour ses dessins, Plantu est aussi un sculpteur de petites statuettes, en trois dimensions et en couleurs, représentant des thèmes qui le préoccupent comme les politiques, les juges, le tiers-monde, les droits de l'homme ou le sort de la planète.

Le dessin d'actualité politique lui-même s'exporte dans de nombreuses manifestations et expositions. *Courrier International* organisa au Musée de Design et d'Arts Appliqués Contemporains de Lausanne, durant l'été 2004, une exposition intitulée « Nouveau Monde, nouvelle Suisse » réunissant 300 dessins des meilleurs « cartoonists » suisses et internationaux sur l'actualité des cinq continents. On peut encore citer l'hommage rendu à Topor par les Musées de Strasbourg (été 2004) qui présentèrent, au Cabinet d'Art Graphique du musée, une sélection de 200 dessins originaux provenant de collections publiques et en grande majorité de collections privées européennes. Une exposition « La caricature politique entre à l'Assemblée » s'est déroulée du 15 janvier au 7 février 2004, réunissant six grands dessinateurs (Boll, Cabu, Calvi, Pétilion, Plantu, Wiaz) venus croquer une institution de la République : l'Assemblée nationale. Plus récemment, « I still believe in miracles³³ - Dessins sans papier » a été organisé par le Musée d'Art moderne de la ville de Paris du 7 avril au 7 mai 2005, réunissant une vingtaine de jeunes plasticiens venus témoigner de leur vif intérêt porté au dessin. Dernièrement, « A la charge, la caricature dans tous ses états en France de 1789 à 2000 » a eu lieu au Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis, du 18 novembre 2005 au 27 février 2006 réunissant les créations des caricaturistes français les plus connus de ces deux derniers siècles : Daumier, Gil, Granville, Lafosse, Klenk pour le XIX^{ème} siècle ; Effel, Faisant, Wolinski, Tardi, Chenez, Cabu, Willem, Plantu pour le XX^{ème} siècle.

2.2. Le journaliste

Au début du XX^{ème} siècle, trois mutations importantes sont à l'origine des profondes transformations du métier de dessinateur de presse qui, rompant avec le statut unique d'artiste, tend à s'ancrer progressivement dans le journalisme.

³³ « Je crois toujours aux miracles »

La première mutation a lieu pendant la Belle Époque où la plupart des dessinateurs se définissent comme des humoristes, rejetant l'épithète classique de caricaturiste. En rupture avec leurs aînés (André Gill, Le Petit), la génération émergente de jeunes dessinateurs (Faivre, Forain, Steinlen) tend à imposer de nouvelles formes d'humour : sujet plus raffiné, comique de situation, usage de la légende. Ayant reçu une formation artistique solide (Beaux-Arts, Arts décoratifs, Académie Julian), la plupart des humoristes reste attaché à la Butte Montmartre et à l'époque du "Chat noir" et du "Moulin rouge". Toutefois, la vie d'artiste ne suffit pas à vivre décemment. C'est pourquoi, les jeunes artistes se laissent séduire par la presse. Dans les années 1910, quelques revues humoristiques (*Le Rire*, *Le Sourire*) et de grands quotidiens et (ou) hebdomadaires accueillent quelques publications de dessins (mais non politiques) dans leurs pages. Il faut attendre la première guerre mondiale pour voir les grands journaux (*Le Figaro*, *Le Petit Journal*, *L'Excelsior*...) contribuer à l'effort de guerre et les dessinateurs se transformer en ardents patriotes. Mais cette collaboration des humoristes avec la presse, surtout basée sur une véhémence antigermanique, ne suffit pas à les rendre journalistes. Une fois la paix revenue, la plupart des dessinateurs renouent avec leur humour léger, se défendant de tout engagement politique.

La deuxième mutation, au début des années 20, s'effectue dans l'intérêt croissant porté au dessin, mais aussi dans le profit que l'on peut tirer de cet outil graphique qui pèse incontestablement sur la pensée publique. Déjà bien présente dans la presse de gauche (*L'Humanité*, *Le Canard enchaîné*), la caricature politique fait son entrée dans les journaux de droite (*La Liberté*, *L'Echo de Paris*, *L'Action Française*). La caricature politique devient dès lors un élément incontournable du succès et de la diffusion de nombreux journaux, surtout dans la presse parisienne, et ce, grâce à des grands noms comme Gassier, Sennep, Cabrol, Chancel... Ils acquièrent une connaissance affinée du monde politique permettant au dessin politique de retrouver ses lettres de noblesse perdues depuis l'affaire Dreyfus. Mais, en raison de contraintes techniques (reproduction, typographie, réduction), le dessin politique évolue graphiquement : il devient elliptique, dépouillé et au trait, bien loin de ce que proposaient Forain ou Steinlen. Contrairement à leurs aînés, Gassier, Sennep et bien d'autres n'ont suivi aucune formation artistique et viennent d'horizons sociaux les plus souvent modestes, ce qui contribue à renforcer l'idée que le journalisme peut être ouvert à tous. Plus ou moins statufiés dessinateurs-journalistes, certains (Gassier, Bib ou Ferjac) adhèrent au SNJ (Syndicat National des Journalistes), ce qui leur permet d'acquérir d'authentiques avantages et privilèges traditionnellement dévolus aux journalistes.

Une dizaine d'années plus tard, la troisième mutation a lieu dans une volonté d'aligner la condition du dessinateur sur celui de tout journaliste. En mars 1935, le Parlement adopte le statut professionnel des journalistes, comprenant plusieurs catégories assimilées dont celle de « reporters-dessinateurs ». Ainsi, les dessinateurs peuvent prétendre aux mêmes avantages que leurs confrères. Six mois plus tard, Lechantre (et Picq, Farinole, Bellus) fondent le SDJ (Syndicat des Dessinateurs de Journaux) afin de défendre la double spécificité du dessinateur (créateur et journaliste), de revaloriser le tarif des œuvres et de gérer les droits d'auteur. Il faudra attendre 1945 pour que tous les dessinateurs-journalistes obtiennent leur carte de presse.

2.3. Les contraintes

Au coeur des organes de presse, les journalistes disposent d'un espace d'expression, de liberté et de création. Mais sous cette liberté artistique se cachent des contraintes journalistiques. La première contrainte impose aux dessinateurs une parfaite connaissance de l'actualité, qu'elle soit internationale, politique, économique, culturelle, littéraire, événementielle, sportive. Dans le choix du traitement d'un événement et de sa restitution de manière synthétique dans un dessin, Plantu (2000) explique qu'il est porté

par le travail des journalistes. Je garde toujours en tête que je ne serais pas ce que je suis aujourd'hui si je n'avais pas acquis des notions d'économie, en politique ou encore en écologie que m'ont apportées les journalistes spécialisés. (Entretien avec Plantu in C.-M. Bosseno, F. Georgi, M. Silhouette., 2000 : 198)

La deuxième contrainte est d'ordre temporel. Les dessinateurs doivent sans cesse courir après l'information, d'une part en raison de son caractère éphémère et d'autre part, les bouclages des journaux se font souvent dans l'urgence. Comme l'indique C.-M. Bosseno (2000),

la pratique de la caricature est à la fois une gestion du temps et de l'urgence (la figure classique du « dessinateur en retard », chère aux vieux lecteurs de *Pilote*, n'est pas un mythe mais parfois presque une norme) et une affaire technique (la généralisation de l'informatique, par exemple, permet un retour au graphisme fouillé qui tranche sur le dessin à la plume ou au marqueur, de même que l'introduction de la lithographie, au début du XIX^{ème} siècle, avait révolutionné le métier) (C.-M. Bosseno, 2000 : 185)

Contribuant à l'hebdomadaire *Le Canard Enchaîné*, Pétillon (2000) explique son point de vue sur les contraintes imposées par le dessin d'actualité quotidien :

Le dessin lié à l'actualité est un exercice très difficile, quelque chose de très prenant qui vous empêche de prendre de la distance (...). Si j'avais un dessin à faire tous les matins, je ne pourrais pas me consacrer à autre chose, je serais toujours sur l'actualité. Les modes de travail au *Canard* sont proches de ceux d'un quotidien, seulement, je groupe les sept ou huit dessins de la semaine sur une unique journée, mais cela revient en définitive au même. D'autant plus qu'il ne se révèle pas utile de se préparer trop à l'avance, en raison de l'actualité du week-end qui peut totalement modifier la donne du lundi. Il faut parfois refaire tout le travail le mardi, alors que le bouclage a lieu le jour même à 13 heures, car les dessins rendus la veille au soir sont déjà inadaptes à la situation traitée. On est tous victime de ce phénomène, on nous demande de travailler très vite. J'ai tendance à vouloir privilégier les idées, ce qui m'entraîne parfois à sacrifier consciemment le dessin au point de vue graphique, ceci pour respecter les délais (Entretien avec Pétillon in C.-M. Bosseno, F. Georgi, M. Silhouette., 2000 : 203).

La troisième contrainte dépend des rédacteurs en chef qui imposent parfois leurs sujets, passent commandes ou non aux dessinateurs et surtout sont libres d'accepter ou non un dessin. Le libre arbitre du rédacteur en chef est sans cesse sollicité dans la mesure où lui seul peut décider de la retouche d'un dessin ou de son rejet. Dessinant pour *Sud Ouest*, M. Iturria présente sa méthode de travail :

Je joue : soit je dessine en "une", mais disons avec des "figures imposées", quand la conférence de rédaction a décidé d'ouvrir sur un dessin, soit je suis en figure libre, dans un espace qui m'est réservé en page 2. Les contraintes techniques pèsent aussi : autrefois, si j'avais une idée et que le dessin faisait cinq colonnes de long, le secrétaire de rédaction se débrouillait pour le faire entrer. Aujourd'hui, c'est plus dur d'improviser, même si l'ordinateur permet beaucoup de choses. Je sais quand je suis en "une" après la conférence de rédaction de 18 heures : ils me téléphonent et me donnent le sujet du dessin. En page 2, je suis complètement libre. Il y a dans ce journal une tradition de respect du dessinateur que l'on doit sans doute à Chaval et à Sempé, et j'ai été surpris de découvrir que ce n'était pas le cas dans toutes les rédactions (Entretien avec M. Iturria in C.-M. Bosseno, F. Georgi, M. Silhouette., 2000 : 212-213).

Enfin, la dernière contrainte se situe au niveau de la censure, même si en France, elle n'a en principe plus aucun poids. La dernière interdiction d'un journal satirique date de la mort de De Gaulle, en 1970, qui marqua la fin de *Hara Kiri*. A l'époque, ce journal fut censuré et frappé d'interdiction non pour un dessin, mais pour le texte de sa Une : « Bal tragique à Colombey : un mort » qui associait l'incendie d'une boîte de nuit au

décès de De Gaulle, survenu en novembre à Colombey-les-Deux-Eglises. Aujourd'hui, les dessinateurs évoquent et revendiquent plus leur propre autocensure (ou celle de leur rédaction) et classent aux oubliettes les dessins dont les sujets sont sensibles. Parfois, la provocation est telle qu'elle entraîne l'éviction d'un dessinateur. Depuis le début des années 1970, Martial Leiter publie de nombreux dessins politiques dans quelques quotidiens romands et français (*Le Monde*), ainsi que dans des feuilles satiriques marginales, mais connaît les affres des

difficultés de publication liées aux limites de la liberté d'opinion des éditeurs, une censure ordinaire (...). Sa vision lucide et sans échappatoire d'une réalité que d'autres "humoristes" fuient ou euphémisent va lui valoir d'être peu à peu évincé de la grande presse quotidienne suisse. Le refus des compromis l'isole, par défaut de commandes, du large public auquel il destine son travail et, en 1982, fatigué des dérobades et des batailles avec les rédactions, il décide d'abandonner le dessin de presse pour se consacrer en toute liberté à son travail d'artiste peintre, dessinateur et graveur (M., Alamir, 1999 : 40).

En janvier 2006, la parution³⁴ dans un journal danois de caricatures du prophète Mahomet suscita une vive polémique. L'une d'elles "croque" Mahomet coiffé d'un turban en forme de bombe dont la mèche est allumée. Une autre le représente à l'entrée du paradis, sur un nuage, s'écriant à des terroristes «Stop ! Stop ! We ran out of virgins ! »³⁵. Prétendant l'interdiction de représenter, sous quelque forme que ce soit, le prophète, et dénonçant l'atteinte faite à l'Islam, consternations, protestations et colères ont vite enflé dans quelques pays musulmans. Oubliant la liberté de la presse, l'affaire des caricatures alla très loin : *France-Soir*, qui a republié les dessins, se voit condamner par le conseil du culte musulman, et son directeur de la publication, Jacques Lefranc, est limogé par son propriétaire.

Ainsi, Daumier, Granville, Philipon pour les plus anciens, Cabu, Willem, Plantu pour les dessinateurs d'aujourd'hui, ces signatures ont su acquérir une certaine notoriété dans la presse écrite grâce au trait humoristique et à la dérision graphique qu'ils ont su injecter dans leur art. Malgré les vicissitudes que le dessin d'actualité politique a pu connaître tout au long de son histoire, il fait encore preuve de résistance. Liée aussi à l'évolution des techniques de son impression et de sa diffusion, le dessin d'actualité s'impose comme un genre bien spécifique, offrant une vision singulière du monde politique : reflet de la société, moquerie d'une époque, véhicule d'idées particulières,

³⁴ 12 caricatures ont été publiées le 30 septembre 2005 dans le quotidien danois « Jyllands-Posten »

³⁵ « Stop ! Stop ! Nous n'avons plus de vierges ! »

moyen d'expression... Nous tenterons de comprendre ses aspects syncrétiques pour tenter de donner une définition du dessin d'actualité politique tel que nous l'entendons.

3. Aspects syncrétiques du dessin d'actualité

Définir les traits génériques du dessin d'actualité politique contemporain nécessite inévitablement de faire un détour par ses sources originelles. Puise-t-il encore dans les ressorts de la caricature telle que l'on pouvait l'envisager dans les conceptions esthétiques et humaines de la Renaissance et du XVIII^{ème} siècle ? Investit-il de nouveaux procédés mettant aux oubliettes l'héritage graphique ancien ? Ce sont là, entre autres, quelques questions auxquelles nous tenterons de répondre dans ce point.

3.1. Le dessin d'actualité : au confluent de différents genres

Les différentes lectures sur l'histoire de la caricature et du dessin de presse nous renseignent sur le fait qu'un dessin d'actualité politique se présente comme un genre au carrefour de différentes pratiques. Nous pouvons déjà constater qu'il fait sien de la caricature dite classique (importance de l'esthétique, pratique ludique ou satirique...) et qu'il se frotte également à des genres plus ou moins périphériques comme le théâtre (comique de situation, de caractère, de mots) et la bande dessinée à laquelle il emprunte quelques propriétés comme la case³⁶, le strip³⁷, les bulles³⁸, les onomatopées. Seulement, ces variantes génériques ne constituent pas de frontières strictes. Au-delà de l'interaction qui les surplombe, ces différents emprunts génériques révèlent des caractéristiques dominantes qui vont nous permettre de donner une définition du dessin d'actualité politique fondée sur un syncrétisme générique. A propos du dessin de presse, J. Agnès (1992) propose la définition suivante :

L'appellation commune de dessin de presse recouvre en fait des formes, des fonctions multiples, et suggère des modes d'approche diversifiés. Caricature/dessin d'actualité ; dessins informatifs/éléments de maquette ; cartes/caricatures ; illustrations/œuvres d'auteurs ; dessins d'humour/infographie : du dessin éditorial aux cabochons de mise en page en passant par le graphique et la bande dessinée, tous les dessins participent de son « style » (J. Agnès, 1992 : 36).

³⁶ Vignette contenant un dessin

³⁷ De l'anglais « bande » ou bandeau ; suite de cases disposées sur une ligne

³⁸ Ou phylactères : textes intégrés aux vignettes, de forme ronde ou rectangulaire, transcrivant les dialogues ou les pensées des personnages

Nous allons donc nous attacher à explorer les formes, les fonctions, les influences et les emprunts du dessin d'actualité politique pour en donner une définition appropriée.

3.1.1. L'influence de la caricature classique

Définie comme l'art de traiter les déformations corporelles et faciales avec une rigueur scientifique pour apprécier les ressorts et les mécanismes du corps humain, la caricature (qui dérive de l'italien *caricatura* : charge, exagération) apparaît en contraste avec la notion de "Beau Idéal" (formes et proportions parfaites) héritée de la théorie platonicienne et célébrée pendant la Renaissance. Selon W. Hofmann (1958),

Dessiner une caricature signifie connaître les intentions que la nature poursuit dans ses défigurations et prouver résolument ses intentions jusqu'à la *perfetta diformita*, la parfaite difformité (W. Hofmann, 1958 : 17).

Aux dires de M. Melot (1983), la caricature devient dès lors « l'enfant monstrueux de la doctrine classique, né de l'accouplement de l'idéal et de la réalité » (M. Melot, 1983 : 234). Conçue comme une réflexion sur le Laid, la caricature ne présente alors aucune intention grotesque, comique ou satirique. Ce n'est que vers le XVII^{ème} siècle, avec les frères Carrache, que la caricature se personnalise en visant au divertissement ludique et en devenant un genre qui a trouvé, comme le souligne M. Melot (1975),

un style en s'associant à la schématisation, mariage qui n'a guère été rompu depuis. C'est véritablement de cette époque que datent le succès et la diffusion considérables de la caricature (M. Melot, 1975 : 10).

Puis, le XVIII^{ème} siècle marque un tournant dans le contenu, la forme et la qualité esthétique de la caricature. De plus en plus populaire, elle se tourne vers un graphisme contestataire alliant satire et politique. P. Dupuy (1999) souligne que

L'outrance et l'exagération satirique s'aiguisent et permettent à l'artiste des écarts à la norme et des poussées polémiques jusqu'alors inconcevables. La caricature peu à peu se transforme en outil politique, rapidement aidée par des moyens de production de plus en plus sophistiqués et par une technique mise au service de l'actualité (P. Dupuy, 1999 : 160).

Ainsi, en l'espace de deux siècles, la caricature se constitue comme l'art de déprécier un individu, une institution, une organisation en grossissant, en exagérant et (ou) en altérant certains traits ou certains détails caractéristiques à des fins comiques ou satiriques. Au sens le plus large, Ph. Roberts-Jones (1963) définit la caricature comme

tout dessin ayant pour but soit de faire rire par la déformation, la disposition ou la manière dont est présenté le sujet, soit d'affirmer une opinion généralement d'ordre politique ou social, par l'accentuation ou la mise en évidence d'une des caractéristiques ou de l'un des éléments du sujet sans avoir pour ultime but de provoquer l'hilarité (Ph. Roberts-Jones, 1963 : 21).

Nous pouvons donc en déduire que la notion de caricature se résume à l'exploration des possibilités et des limites du pouvoir suggestif des formes, de la corruption des traits, de la schématisation stylisée du dessin, de l'exagération et de la dérision.

3.1.2. L'influence du théâtre

Compte tenu des traits génériques très ouverts du dessin d'actualité, nous pouvons affirmer que ce dernier emprunte également quelques mécanismes au théâtre ou plus précisément au registre comique du théâtre dans la mesure où il existe des configurations analogues des rapports entre les personnages et les circonstances particulières d'une situation comique à un moment donné. En reprenant la terminologie du genre théâtral, nous allons identifier différents procédés de comique inhérents au dessin d'actualité en nous limitant à trois types : le comique de *situation*, le comique de *caractère* et le comique *verbal* qui seront chacun illustrés par un dessin.

Le comique de situation

Bien que traditionnellement réservé au théâtre, nous définissons la notion de *comique de situation* (ou comique de l'histoire) comme une configuration de rapports entre les personnages à un moment donné de l'action, également applicable au dessin d'actualité. En effet, certains dessins reposent avant tout sur un contraste humoristique entre deux situations. Ces situations ridicules ou paradoxales se présentent souvent lorsqu'il y a une dissemblance non perçue par les protagonistes.

Nous reproduisons le dessin de Patrick Chappatte qui est un parfait exemple de comique de situation.

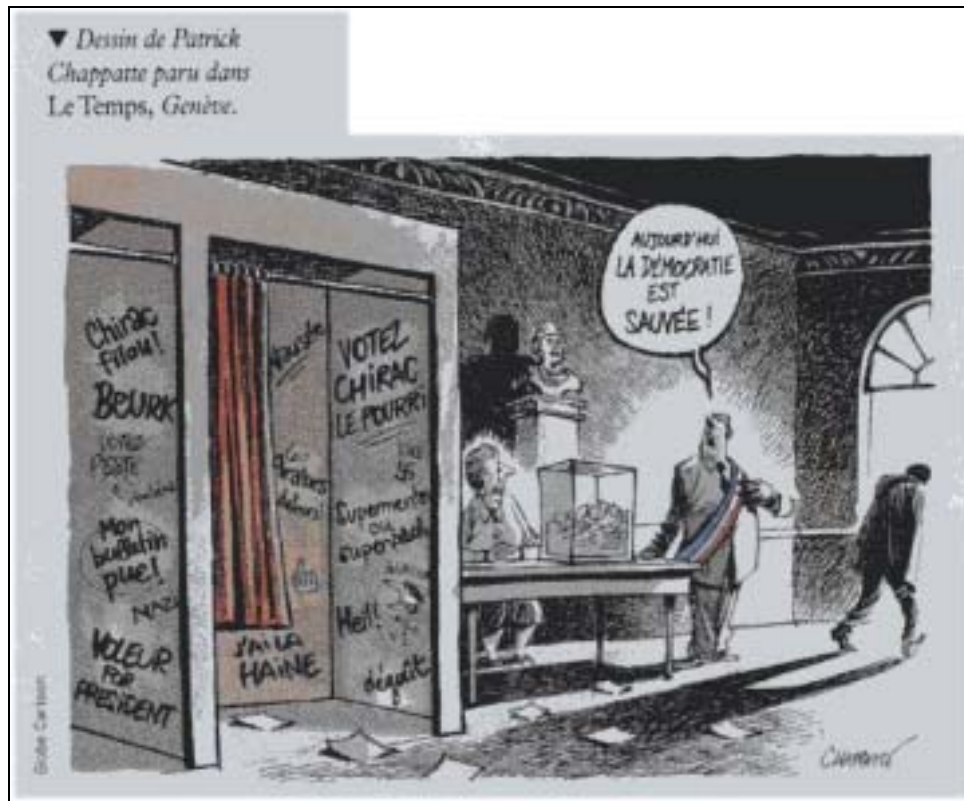


Figure 13 : Patrick Chappatte (10 mai 2002) pour *Courrier International*

En effet, ce dessin à lui seul surdétermine un véritable récit, confirmé par la composition même du dessin. Les plans de l'image se détachent de façon verticale : les isolements au premier plan à gauche, le maire, son assistante, Marianne et l'urne au centre et enfin, un électeur qui quitte la mairie. Tous les ingrédients du vote électoral sont réunis et l'histoire peut se dérouler. Dans cette scène, le comique réside dans le décalage entre les parties extrêmes et le centre du dessin : d'une part, les graffitis insultants griffonnés dans les isolements et l'électeur votant mais dépité qui repart la tête basse et d'autre part, l'élue, la tête haute qui savoure le sauvetage de la démocratie.

Le comique de caractère

Dans *le comique de caractère* (ou comique de personnage) tel que nous l'entendons, l'humour réside dans la critique de la personnalité, des manières, du comportement, des faiblesses, des défauts ou des contradictions d'un homme politique. En soulevant un trait de caractère et en mettant en avant un comportement rigide ou obsessionnel d'un personnage, le dessinateur joue sur des contrastes, des inadaptations pour provoquer l'effet comique.

Le dessin de Luz, paru dans *Libération* le 16 avril 2002 illustre la notion de comique de caractère.



Figure 14 : Luz (16 avril 2002) in *Libération*

Dans ce dessin, l'artiste met l'accent sur le comportement du président de l'UDF, François Bayrou, en déplacement dans le quartier de la Meinau, à Strasbourg, le lundi 8 avril 2002. Lors de cette visite, Bayrou vient à la rencontre des jeunes de ce quartier quand un enfant d'une dizaine d'années tente de lui "faire les poches". Le candidat à la présidentielle réagit en lui donnant une gifle.

Grâce à une composition symétrique, construite en dyptique à la façon d'un "jeu des différences", Luz utilise l'anecdote de la gifle pour mettre virtuellement en parallèle les estimations de vote des électeurs. En effet, ce geste, survenu treize jours avant le premier tour de l'élection présidentielle, a contribué à relancer la campagne du candidat centriste, lui permettant de récupérer ainsi quelques voix. Chirac craint-il pour ces voix initialement prévues pour "sa poche" de sorte qu'il se permet à son tour de gifler Bayrou, espérant ainsi le fustiger afin de récupérer à son tour des voix ?

Le comique verbal

Le message iconique seul étant insuffisant à rendre la communication viable, il a souvent besoin du complément que lui apporte l'écrit. La théorie de Barthes (1964) soutient que « tout système de signes se mêle de langage » (1964 : 81). Il est donc indispensable d'intégrer tous les types de messages linguistiques (que nous nommerons *comique verbal*) donnés graphiquement comme le sont les objets ou les personnages représentés, c'est-à-dire les légendes, les titres, les inscriptions diverses et les paroles inscrites dans les phylactères. *Le comique verbal* réside principalement dans les jeux de mots, dans les expressions imagées à doubles sens, dans les décalages de sens, dans les répétitions, les accumulations.

Dans le dessin de Willem paru le 30 avril 2002 dans *Libération*, le dessinateur illustre le moment où Lionel Jospin se prononce enfin sur ses consignes de vote pour le second tour. Le titre du dessin confirme cet événement « Jospin rompt le silence » et valide les dires de Jospin.



Figure 15 : Willem (30 avril 2002) in *Libération*

Pour mémoire, ce fut par un bref communiqué envoyé par fax de Matignon que Jospin, qui n'avait jusqu'alors donné aucune indication de vote depuis le résultat³⁹ du 26 avril 2002, exprima sa position

Soucieux de l'avenir de la France et des fondements de notre démocratie, et bien que sans illusion sur le choix qui se présente à nos concitoyens le 5 mai, je leur demande d'exprimer par leur vote à l'élection présidentielle leur refus de l'extrême droite et du danger qu'elle représente pour notre pays et ceux qui y vivent (Jospin, le 26 avril 2002).

Cette consigne de vote, qui n'en est pas vraiment une puisqu'il ne cite pas de nom, est illustrée par Willem grâce à une présentation inversée « ZETOV CARIHC ! », autrement dit, si l'on remet les lettres à l'endroit « VOTEZ CHIRAC ! ». Le comique ressort de ce que l'on pourrait ici considérer comme une sorte de torture pour Jospin, pour qui prononcer le nom de son adversaire semble être impossible. Nous pouvons aussi nous demander si les sonorités d'allure russe des paroles de Jospin, « ZETOV CARIHC ! », ne sont pas un clin d'œil du dessinateur rappelant le passé trotskyste du Premier ministre ?

3.1.3. Emprunt à la bande dessinée

Composant fondamental du dessin d'actualité politique, base incontournable de son langage, la case est néanmoins assez difficile à définir. Son statut n'est pas moins différent de celui de l'image picturale dans la mesure où le mot *cadre* affirme assez bien cette volonté de clôture. En effet, cet encadrement, comme la case, permet au tableau d'être perçu comme une totalité. Le strip, quant à lui, fortement orienté vers le burlesque, trouve son origine dans la bande dessinée. Constitué par une suite agencée de plusieurs cases, le strip (avatar des "comics", des "funnies" et forme privilégiée des "cartoonists"⁴⁰) se différencie de la planche d'un point de vue métonymique : la partie pour le strip, le tout pour la planche. Comme l'explique Pierre Fresnault-Deruelle (1983b), il semble que l'on soit en présence de

deux pratiques spécifiques (neutralisant de fait leurs traits pertinents dans une zone commune indifférenciée : la BD [bande dessinée] en général) qui sont à la fois complémentaires et antagonistes, aussi dialectiquement liées que peuvent l'être le continu et le discontinu. Le strip relève du temporel (le linéaire), la planche, en principe, du spatial (le tabulaire) (P. Fresnault-Deruelle, 1983b : 40)

³⁹ Le 26 avril 2002, Le *Journal Officiel* publie la décision du Conseil constitutionnel désignant les deux candidats du second tour. A compter de ce moment, la campagne officielle est ouverte.

⁴⁰ Dessinateur d'humour, de bande dessinée, de dessin animé...

Avec le strip, les cases s'organisent en micro-récit illustré, en petite narration imagée, en minis séquences canoniques. Les paramètres peuvent varier selon les personnages (même (s) personnage (s) ou personnages différents) et l'action (action répétée, modulée ou diversifiée) permettant ainsi de tester les possibles iconiques et diégétiques de ce type de récit imagé. Traditionnellement, les cases d'un strip se présente selon un format et une échelle de représentation standard. Comme le souligne P. Fresnault-Deruelle (1983b),

(...) C'est bien un espace homogène idéalement continué qui se présente devant le spectateur. La stricte équivalence des plans (dynamisés par les codes du gestuaire en pleine mutation) permet à chaque unité iconographique de fonctionner comme si celle-ci n'était que le *é*-nième avatar d'une image unique. (...) Ce n'est pas tant l'œil [du lecteur-spectateur] qui passe en revue le strip, que ce dernier qui se condense en une « archi-image » où viennent s'halluciner les métamorphoses d'une scène unique (P. Fresnault-Deruelle, 1983b : 44).

La force des vignettes dépend donc d'une segmentation où le dessinateur joue à retenir les étapes les plus significatives de l'action, le tout sous couvert d'une articulation narrative, pour suggérer un enchaînement. Loin de se poser comme un espace suffisant et clos, la case se donne d'emblée comme un objet partiel, pris dans le cadre plus vaste d'une séquence. Toute vignette, en ce sens, est "à suivre". Cependant, l'un des traits fondamentaux des vignettes est son aspect fragmentaire ou son incomplétude dans la mesure où elles sont écartelées entre celles qui les précèdent et celles qui les suivent, même si, cela n'enlève rien à leur autonomie et à leur inscription dans le récit.

En formant un tout autonome, le strip ne peut avoir recours qu'au gag dans lequel la chute fonctionne comme « une chambre d'échos » (P. Fresnault-Deruelle, 1983b : 44) des vignettes précédentes. Se créent alors, dans la répétition, des effets d'accumulation où s'enracine le comique. Au sein du scénario des strips, le verbal s'inscrit à l'intérieur du cadre, le plus souvent dans les phylactères.

Dans l'exemple suivant, le dessin de Willem se déroule comme un véritable récit dans lequel Jospin évolue d'une situation initiale à une situation finale et dans lequel les bulles agissent en continuum avec la composition narrative instaurant avec celle-ci, selon les termes de P. Fresnault-Deruelle des « valences syntagmatiques en quelque sorte compensatoires » (P. Fresnault-Deruelle, 1983b : 42).



Figure 16 : Willem (11 avril 2002) in Libération

Nous pouvons observer que de la deuxième à la troisième case, et de la quatrième à la sixième, les bulles surplombent et débordent des cases basculant le texte hors du cadre. La logique narrative n'est donc plus seulement confiée aux acteurs du strip mais aussi à la *dispositio* (au sens rhétorique du terme) de la composition des bulles. Autrement dit, la suite des mouvements gestuels de Jospin se nourrit de l'aspect à la fois sémantique et illustratif des bulles : la bulle dit, Jospin mime...grimace plutôt...devant un miroir présent en case 1 et 6, mais totalement absent dans les cases 2, 3, 4, 5. L'ellipse du miroir dans notre exemple est un moteur du strip dans la mesure où il lui donne une dynamique figurative et narrative : Jospin se mire dans le regard du lecteur. L'implication du lecteur se manifeste par une confusion délibérée entre l'énoncé et l'énonciation : le lecteur-spectateur se trouve en quelque sorte impliqué dans le dispositif fictionnel du strip, comme s'il était derrière le miroir à la façon d'une vitre

sans tain. De plus, l'hyperbole gestuelle (reprise du même schéma exagéré des grimaces) densifie les cases du strip dans son humour à la fois verbal et iconique. La chute, quant à elle, s'élabore dans la dernière vignette dans laquelle culmine le gag. Le personnage féminin, interrogatif à la vignette 1 « Lionel, que fais-tu devant le miroir ?? », clôt la séquence du strip en riant à la fin de la phrase de Jospin « ...qui enthousiasmera les électeurs ». Est-ce les grimaces de Jospin ou un hypothétique enthousiasme des électeurs qui font rire le personnage féminin ? La représentation de Jospin dans le strip de l'exemple précédent montre bien que

Le gag amené en un détour minimum n'est de fait que le prétexte à l'entretien d'un rapport de connivence entre le public et l'image qu'il croit reconnaître comme sienne. Par-delà l'humour programmé du strip, on s'enchant ainsi de faire partie de la communauté culturelle qu'il présuppose et nourrit à la fois (P. Fresnault-Deruelle, 1976 : 10).

Dans ce dessin, le graphisme assume totalement le sens de l'expression de Jospin « oui, mais ». Cette formule est particulièrement récurrente : on la dénombre dans quatre vignettes sur six. De ce fait, l'anaphore rhétorique met en relief l'effet comique résultant du décalage entre l'image sérieuse qu'on attend d'un candidat politique et les singeries d'un homme devant son miroir. Est pointée également la maladresse à se constituer une image publique, une identité d'emprunt destinée à convaincre. C'est donc à partir de l'exploitation du strip dans sa globalité que sont mis en place tous les moments du gag humoristique.

Au sein même de ce genre particulier de dessin d'actualité, le strip peut présenter plusieurs variantes de format : une suite de dessins, se lisant de gauche à droite et de haut en bas, non circonscrits par un cadre formel comme dans l'exemple suivant où les scènes s'enchaînent, avec pour seule frontière réelle l'espace blanc qui sépare les dessins,

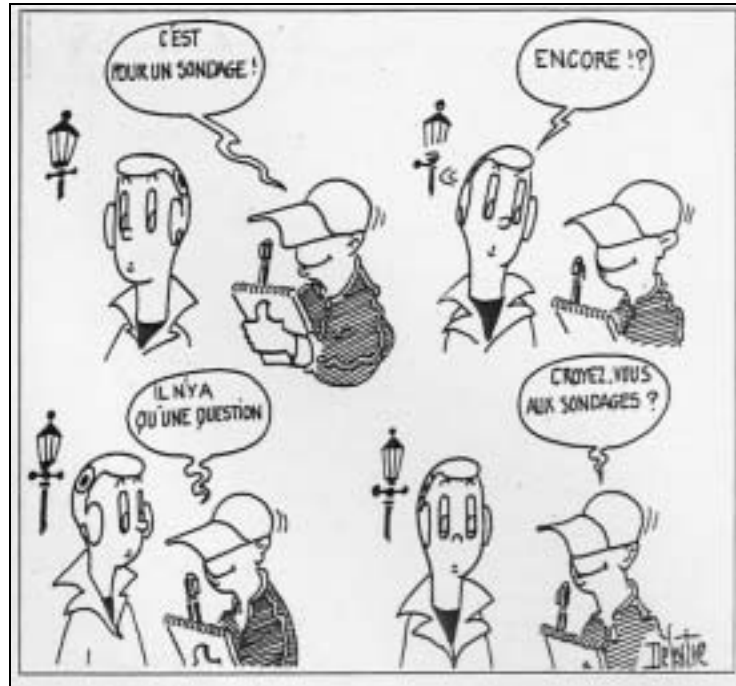


Figure 17 : Delestre (11 avril 2002) in *L'Est Républicain*

des micro strips constitués de deux cases fonctionnant de la même façon que dans un strip classique (situation initiale, situation finale, chute), comme dans l'exemple de Pancho paru dans *Le Monde*, le 7 mai 2002 où seulement deux vignettes sont dessinées,



Figure 18 : Pancho (7 mai 2002) in *Le Monde*

le cas du strip à deux vignettes (et plus) disposées verticalement et qui se lisent de haut en bas,



Figure 19 : Willem (12 avril 2002) in Libération

et enfin, le strip sans parole, ni légende qui ne doit sa signification qu'à sa seule expressivité graphique comme dans l'exemple de Serguei ci-dessous :



Figure 20 : Serguei (26 avril 2002) in Le Monde

Sur l'ensemble de notre corpus, nous dénombrons huit strips à deux vignettes (soit plus de 4% du corpus total) et huit strips à plus de deux vignettes. Ce sont les dessinateurs des quotidiens nationaux *Libération* et *Le Monde* qui ont le plus recours à ce type de procédé graphique. Les dessinateurs régionaux, contraints par la mise en page standardisée du quotidien, n'ont, à leur disposition, qu'un espace graphique réduit et presque identique : un cadre de 9,5cm sur 10,5cm pour Delestre (*L'Est Républicain*) et un cadre variant entre 7,5cm et 9,4cm sur 6cm et 8,4cm pour Dubouillon (*Le Progrès*). Les dessins d'actualité politique des quotidiens régionaux épousant la structure du strip sont donc limités. Néanmoins, Delestre y parvient avec assez d'aisance ; il œuvre par quatre fois (contre zéro fois pour Dubouillon) dans le strip à deux vignettes et à plus de deux vignettes, même s'il ruse en omettant les cadres délimitant les vignettes.

Ainsi, nous avons pu constater que les propriétés génériques du dessin d'actualité politique proviennent de plusieurs sources différentes, notamment la caricature dite classique, le théâtre, la bande dessinée et qu'il en existe sûrement d'autres. Si nous accordons, dans notre analyse, une place importante aux formes génériques les plus représentatives, celles-ci ne sont pas strictement cloisonnées et peuvent interagir entre elles. Cela revient à admettre qu'un dessin d'actualité politique, tel que nous l'entendons, présente les caractéristiques suivantes : un lieu d'expression privilégiée (la presse), un moyen de diffusion (un journal), un contexte socio-politique (une anecdote, une situation, un événement), une forme (une case, des vignettes, des bulles, avec ou sans texte), des règles (comme le pamphlet, la verve, l'esprit, la simplification outrancière), des canons (le laid et l'expressivité, le physique révélant le moral), des armes (l'humour, l'ironie, la dérision), et des bases fondamentales (l'économie de moyens, la synthèse de l'idée et du trait, l'impact visuel).

3.2. Un processus de communication à trois acteurs

Un dessin de presse d'actualité politique porte en lui, de manière plus ou moins explicite, les marques du regard dont il est l'aboutissement. Autrement dit, le dessin d'actualité politique est porteur du point de vue particulier de son créateur, toujours destiné à un lecteur. En sollicitant un regard, le dessin d'actualité est, pour reprendre l'expression de Barthes, une oscillation entre un « Voici » et un « Voyez ». Ancré dans la déixis, comme le discours, le dessin d'actualité suppose un destinataire, un message et un destinataire. Dans une perspective qui insiste sur la dimension pragmatique et la valeur agissante, il nous faut nous interroger sur le rapport que le dessin d'actualité entretient avec son référent. Les aspects intentionnels conduisent donc à mettre en relief

le rôle du destinataire, pris à témoin de la cible humoristique et sur lequel va se mesurer l'efficacité des stratégies mises en place par l'émetteur. Ce trio énonciatif (dessinateur-cible-lecteur) rappelle la définition du « mot d'esprit tendancieux » de S. Freud (1988), qui convient parfaitement au réseau énonciatif du dessin d'actualité. En effet, Freud soutient que

Le mot d'esprit tendancieux a généralement besoin de trois personnes : outre celle qui fait le mot d'esprit, il en faut une deuxième, qui est prise comme objet de l'agression à caractère hostile ou sexuel, et une troisième, en qui s'accomplit l'intention du mot d'esprit, qui est de produire du plaisir. (S. Freud, 1988 : 193).

Ainsi, dans le cas particulier du dessin d'actualité politique, la « troisième personne », le destinataire, soit le lecteur, témoin et complice de la dépréciation, lie un pacte tacite et solidaire avec la « première personne », le dessinateur, producteur de l'énoncé humoristique contre une « deuxième personne », la cible politique. Au cœur de cette interaction, le discours instaure, par un processus de déconstruction et de reconstruction, une complicité entre lecteur et dessinateur au détriment de la cible. Au-delà de la simple présence de ces différents protagonistes, s'instaurent entre eux des relations en perpétuel mouvement. Il est admis qu'il existe un lien de sympathie réciproque entre le lecteur et le dessinateur, qui, comme nous le verrons, va plus loin qu'un simple partage de connivence. Nous verrons également que le dessin d'actualité politique se propose de devenir un moyen d'identification, d'appartenance et de partage culturel, symbolique, social et idéologique.

3.2.1. Le dessinateur

Témoin du monde dans lequel il vit, l'auteur de dessin d'actualité use de son langage graphique pour illustrer et décrire, de façon simple, directe, parfois de manière critique, agressive et hostile, le monde politique. Rien n'échappe au crayon du dessinateur plus ou moins engagé, dont le trait se veut railleur, dénonciateur, parfois féroce et sarcastique. En déformant et en défigurant sa cible, il cherche à provoquer une réaction chez le lecteur. En tenant à nouveau compte des propos de Freud, nous pouvons rapprocher le rôle du dessin d'actualité du rôle du « mot d'esprit à tendance hostile ». En effet, selon Freud (1988),

A partir du moment où nous avons dû renoncer à exprimer notre hostilité par des actes, (...) nous avons commencé (...) à développer une nouvelle technique, celle de l'outrage, qui a pour but de recruter cette tierce personne dans la lutte contre notre ennemi. En rendant l'ennemi petit, bas, méprisable, comique, nous réussissons par un biais à jouir de l'avoir dominé, jouissance dont la

tierce personne, qui n'a dépensé aucun effort, nous donne témoignage par son rire. (...) Le mot d'esprit [dans l'agression à caractère hostile] va nous permettre d'exploiter les ridicules de l'ennemi que nous ne pouvions licitement ni évoquer tout haut ni mettre en avant de façon consciente parce que des obstacles s'y opposaient, il va donc une fois de plus *tourner des limitations et ouvrir des sources de plaisir devenues inaccessibles*. En outre, il va soudoyer le lecteur grâce au gain de plaisir qu'il lui procure, obtenant de lui qu'il prenne notre parti (...). « Mettre les rieurs de son côté », telle est la locution parfaitement adéquate qu'a trouvée notre langue. (S. Freud, 1988 : 198-199)

C'est pourquoi, il nous semble difficile d'étudier le dessin d'actualité indépendamment de la relation entre le dessinateur et son lecteur. De façon plus manifeste, en enfreignant les règles pour discréditer l'adversaire, il cherche à « tuer les uns dans l'énoncé et à plaire aux autres dans la communication » (N. Gelas cité in C. Kerbrat-Orrechioni, 1978 : 115). Il ne le fait pas systématiquement avec le rire, parfois simplement avec le sourire, cherchant surtout à interpeller le lecteur, à le toucher, à le mobiliser en le poussant à se questionner en profondeur sur l'actualité vécue. Motivé par une visée illocutoire, le dessin d'actualité s'inscrit naturellement dans le processus argumentatif du dessinateur. Agissant comme un miroir déformant, ce dernier livre le fruit de ses observations, sorte de contre-représentation transparente de l'actualité et du monde politiques. C'est au nom de cette contre-représentation que le dessinateur s'autorise à enfreindre les règles de la bienséance pour caricaturer et discréditer l'homme, le parti ou l'événement politique (=la cible), autrement dit à polémiquer.

La plupart des dessinateurs défendent implicitement, mais aussi explicitement, des idéaux politiques, démocratiques, républicains mis à mal lors de l'élection présidentielle française 2002. Les titres ou légendes de certains dessins de notre corpus, tous dessinateurs confondus et sur la période s'écoulant entre le premier et le second tour sont particulièrement évocateurs et représentatifs de cet idéal politique. Ainsi, nous pouvons observer que :

- la devise de la République française devient « Liberté, Egalité, Fatalité » (dessin d'Ammer, paru le 2 mai 2002 dans *Courrier International*) ou « Liberté, Egalité, Débilité » (dessin de Danziger paru le 25 avril 2002 pour *Courrier International*) ;
- on évoque la « victoire de l'insécurité » (dessin de Serguei, paru le 23 avril 2002 dans *Le Monde*) ;

- la « souffrance » de la République (dessin de Pancho, paru le 24 avril 2002 dans *Le Monde*) ;
- le regret : « on aurait dû voter » (dessin de Willem, paru le 23 avril 2002 dans *Libération*) ;
- le pardon : « Marianne, pardonne-nous de t'avoir offensée et délivre-nous du mal » (dessin de Dubouillon, paru le 24 avril 2002 dans *Le Progrès*).

Alliant dérision, contestation et jeux de mots, l'ensemble de ces titres ou de ces phylactères, miroir de l'opinion des dessinateurs, mais aussi, par extension de l'opinion publique, permet donc de saisir la conscience collective d'une société et peut-être de la faire évoluer.

3.2.2. La cible politique

Acteur sur lequel se focalise le message du dessin d'actualité politique, la cible⁴¹ peut être un homme, un parti, une institution, un événement ou un fait politique. Même si elle n'est pas expressément nommée, exprimée à demi-mot ou complètement avouée, la cible doit toujours être reconnaissable et identifiable, et ce malgré l'exagération ou l'outrance du trait. Faute de quoi, le message du dessin d'actualité peut être mal déchiffré, et par là même, perçu comme une agression gratuite ou comme une grimace grotesque. Possible par la connaissance et la reconnaissance de la cible, cette identification sollicite donc une participation active du lecteur, aspect que nous développerons dans le point suivant.

Par ailleurs, nous pouvons affirmer que le dessin d'actualité possède certaines caractéristiques du discours polémique dans la mesure où l'ensemble de ses propriétés sémantiques, rhétoriques, énonciatives et argumentatives sont mises au service d'une visée pragmatique dominante : disqualifier et mettre à mal l'objet que le dessin d'actualité prend pour cible. Conformément à son étymologie (le mot grec *polemos* signifie « guerre »), une polémique est donc "une guerre métaphorique", "une guerre verbale". D'ailleurs, C. Kerbrat-Orecchioni (1980) précise que « la polémique n'est guerre que pour de rire : petite guerre ou fantasia, simulacre et substitut de guerre littérale, les boulets qu'elle tire, aussi rouges soient-ils, ne tuent que symboliquement » (C. Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 6).

La polémique est avant tout un discours dicté par des affects, par des pulsions émotionnelles. Les adjectifs spécifiant le discours polémique (polémique violente,

⁴¹ A ne pas confondre avec la cible publicitaire

passionnée, habile...) fonctionnent paradoxalement selon deux isotopies : l'isotopie de la ruse, de la manipulation et l'isotopie de la sincérité, de l'engagement personnel. Discours de passion, le discours polémique doit être pleinement assumé par son énonciateur. Il est aussi un discours de persuasion car le discours polémique doit convaincre, séduire ou circonvenir son destinataire. Exagération et (ou) déformation manifeste, usage d'attaques basses, d'allusions, d'insinuations et de toutes les formes de l'implicite : autant de caractéristiques énonciatives du discours polémique défini par C. Kerbrat-Orecchioni qui conviennent parfaitement au discours du dessin d'actualité politique.

3.2.3. Le lecteur participatif

Comme nous l'avons évoqué précédemment, tout dessin de presse ne peut se dérober, en dernière instance, à la présence supposée et potentielle d'un lecteur ou d'un destinataire implicite auquel le dessin s'adresse. Son rôle iconographique n'est pas réduit à une position d'illustration, à un billet d'humeur humoristique et divertissant qui contrasterait avec une actualité souvent grave. Au contraire, son implication va bien au-delà : il illustre certes, mais il interpelle avant tout un lecteur. Ce caractère dialogique est particulièrement marqué. Pour reprendre les propos de Freud, « (...) nous nous en tiendrons à un fait, (...) à savoir que ce n'est pas celui qui fait le mot d'esprit qui en rit également et donc jouit de l'effet de plaisir que celui-ci produit, mais que c'est l'auditeur inactif » (S. Freud, 1988 : 193).

Inactif certes, car le lecteur n'a aucune prise sur le devenir d'un dessin d'actualité, mais il se doit parallèlement d'être actif et même réactif dans son mode de lecture interprétative. En effet, la plupart des dessins d'actualité politique font appel à une participation active du destinataire qui réside simultanément dans la déconstruction et la reconstruction des signes d'encodage et de décodage mis en place par le dessinateur. Cette activité participative du processus interprétatif est induite par le dessin d'actualité et influencée par des stratégies iconographiques, sémiotiques, rhétoriques, sémantiques du dessinateur en vue de certains effets humoristiques, ironiques, railleurs... Le dessinateur-émetteur anticipe donc sur l'interprétation du lecteur-destinataire. Ainsi, au-delà d'une simple complicité entre dessinateur et lecteur s'installe une réelle interaction énonciative. Dans *Lector in fabula*, Eco développe une réflexion sur une conception qui constitue la raison d'être de la lecture, entendue comme coopération d'un « lecteur modèle » et pas seulement comme une consommation du produit fini. En d'autres termes, Eco (1985) pense qu'il est tout aussi important de comprendre

comment un texte doit être lu et comment un texte présuppose un lecteur capable d'agir sur lui de façon à le construire. Ainsi souligne-t-il qu'un

texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice. En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser - même si on n'espère pas (ou ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement (U. Eco, 1985 : 67).

Ne niant pas la possibilité d'appliquer cette conception de la lecture à des textes non narratifs⁴², Eco (1985) envisage donc la lecture comme « une activité coopérative qui amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implicite, à remplir les espaces vides, à relier ce qu'il y a dans ce texte au reste de l'intertextualité d'où il naît et où il va fondre » (U. Eco, 1985 : 7).

De plus, pour que cette coopération interprétative soit effective, dessinateur et lecteur sont supposés partager un certain nombre de données sociales et culturelles communes sans lesquelles la communication ne saurait se faire. Un lecteur-complice appréhende et lit un dessin d'actualité politique avec ses capacités réflexives. L'actualisation des structures iconico-discursives d'un dessin d'actualité suppose donc le recours à des compétences multiples : l'intelligence du lecteur-complice, ses déterminations socio-culturelles, son inconscient, les schémas dominants de son milieu, de son époque, ses constances psychologiques...qui varient en fonction des paradigmes de classe, d'âge, de culture, d'époque... Il est bien entendu que le dessinateur doit s'assurer que l'ensemble des références auquel il se réfère est le même que celui de son lecteur. « L'auteur présuppose la compétence de son Lecteur Modèle et en même temps il l'institue » (U. Eco, 1985 : 72). Pour cela, le dessinateur doit donc susciter, diriger et presque contrôler la coopération du lecteur pour qu'elle atteigne un seul but : pour nombreuses que soient les interprétations possibles, il fera en sorte « que l'une rappelle l'autre, afin que s'établisse entre elles une relation non point d'exclusion mais bien de renforcement mutuel » (U. Eco, 1985 : 75).

Les compétences d'un lecteur comprennent donc idéalement la connaissance d'un « dictionnaire de base » (maîtrise minimale du code linguistique), des « règles de co-référence » (expressions déictiques et anaphoriques), la capacité à repérer les « sélections contextuelles et circonstancielles » (variations situationnelles), l'aptitude à interpréter « l'hypercodage rhétorique et stylistique », une familiarité avec les

⁴² Nous admettons le point de vue sémiotique qu'un dessin d'actualité peut être analysé comme un texte, à savoir comme une structure organisée qui produit du sens.

« scénarios communs et intertextuels » (expérience commune et connaissance des textes), un réservoir de savoirs culturels, et enfin, une vision « idéologique » (structure axiologique). Seulement, cette référence partagée de l'émetteur et du destinataire n'est pas nécessairement identique. Dans ce sens, Eco soutient que le véritable garant de cette coopération réside dans le texte lui-même, le dessin d'actualité en ce qui nous concerne, dans la mesure où il renferme les stratégies « *dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre [=du lecteur]* » (U. Eco, 1988 : 70). C'est pourquoi, l'émetteur augure un « Lecteur Modèle (...) capable d'agir interprétativement comme lui a agi générativement » (U. Eco, 1988 : 67), pour satisfaire, mais aussi parfois pour décevoir, ses horizons d'attente. Même si un lecteur ne partage pas forcément le même point de vue qu'un dessinateur, il n'en demeure pas moins qu'il ne doit pas lui être totalement étranger. Il doit préexister à l'état latent. Si cette latence n'existe pas, s'il n'y a pas un minimum de connivence entre dessinateur et lecteur, le message du dessin d'actualité échoue. Si cette latence existe dans l'implicite, le dessin d'actualité fait appel à un mode de communication complice dans lequel les compétences culturelles du dessinateur et du lecteur doivent être similaires, du moins semblables.

Conclusion

Dans son mode de production, le dessin d'actualité politique est inévitablement lié à son auteur, mais dans son mode de réception, celui-ci convoque, pour exister de façon concrète et visuelle, un lecteur. Pour J. Lethève (1986), « le caricaturiste cherche à indigner ou à faire rire : c'est pourquoi, moins que tout autre artiste, il ne saurait se passer du public » (J. Lethève, 1986 : 5). Les intentions du dessinateur conduisent donc à supposer un lecteur, témoin et complice de la cible humoristique, partageant un certain nombre de données sociales et culturelles communes, ainsi qu'une connaissance de l'actualité. Comme le souligne G. Thérien (1990), le sens en contexte de chaque lecture est

valorisé en regard des autres objets du monde avec lesquels le lecteur a une relation. Le sens se fixe au niveau de l'imaginaire de chacun mais il rejoint, étant donné le caractère forcément collectif de sa formation, d'autres imaginaires existants, celui qu'il partage avec les autres membres de son groupe ou de sa société (G. Thérien, 1990 : 10).

Que le dessin d'actualité politique récuse ou conforte ces niveaux de compétences, c'est en pesant sur les modèles du dessinateur, mais aussi de l'imaginaire collectif que la lecture s'affirme dans sa dimension interprétative. Dans le chapitre suivant, nous

allons porter notre attention sur le contexte de parution des dessins d'actualité politique en présentant les élections présidentielles françaises de 2002.

Chapitre 3

Contexte événementiel : l'élection présidentielle française de 2002

Compte tenu que la compréhension d'un dessin d'actualité peut perdre du sens avec le temps, elle ne peut que s'affirmer dans une contextualisation des circonstances historiques et événementielles qui l'ont provoqué. L'étude du contexte des élections présidentielles françaises de 2002 fournira des clés de lecture, car les dessins de presse, par essence éphémères, sont vite regardés, mais aussi vite oubliés. Nous présenterons donc, les principaux partis et personnalités politiques à l'élection présidentielle française de 2002, le déroulement chronologique de cette élection ainsi que sa représentation médiatique à travers une revue de presse.

1. Les partis en lice

En France, on distingue deux types de partis politiques : les partis dits "parlementaires" avec des élus représentés à l'Assemblée Nationale et au Sénat (avec entre autres à droite : RPR, RPF, MPF, UDF ; à gauche : PS, PCF, Les Verts, PRG) et les partis dits "non-parlementaires", n'ayant pas de représentants au niveau national, bien qu'ils puissent y avoir des représentants locaux et/ou européens (à l'extrême droite : FN,

MNR ; à l'extrême gauche : LCR, LO, PT). Dans le cadre de notre recherche, nous porterons notre analyse sur les trois principaux partis politiques et leurs représentants qui ont mobilisé l'attention des médias, à savoir le Parti Socialiste (PS) et Lionel Jospin, le Rassemblement Pour la République (RPR)⁴³ et Jacques Chirac, et le Front National (FN) et Jean-Marie Le Pen.

1.1. Le Parti Socialiste (PS)

En 2002, le Parti Socialiste (PS) est un parti politique de la gauche parlementaire et regroupe des alliés issus des mouvements écologiques (Les Verts) et communistes (PCF), ainsi que du Parti Radical de Gauche et du Mouvement des citoyens. Son logo est une rose serrée dans un poing.



Figure 21 : Logo du PS

Le socialisme français trouve ses origines au début du XIX^{ème} siècle dans le mouvement ouvrier, puis s'agrandit dans la fusion de différents courants socialistes à travers la SFIO (Section Française Internationale Ouvrière). Jean Jaurès s'impose alors comme la figure majeure du socialisme français. A partir de 1920, Léon Blum reprend les rennes de la SFIO pour s'étendre dès 1934 au Front Populaire, regroupant socialistes, communistes, radicaux et syndicalistes de la CGT. Les années 40 voient les socialistes s'organiser dans les réseaux de résistance, pour connaître ensuite un effritement de leurs positions électorales dans les années 50 ; la gauche se divise encore à l'arrivée de De Gaulle au pouvoir. De nombreux mouvements de gauche non communistes se constituent les dix années suivantes.

Le nouveau Parti Socialiste désigné en 1969, François Mitterrand échoue de peu à l'élection présidentielle de 1974 face à Valéry Giscard d'Estaing. Mais le 10 mai 1981, la victoire de Mitterrand à la présidence de la République marque une nouvelle période dans l'histoire de la gauche ; Lionel Jospin est alors élu Premier secrétaire du parti. En 1988, Mitterrand est réélu avec 54% des suffrages exprimés ; Jospin devient ministre

⁴³ Le 24 avril 2002, le RPR approuve la création d'une Union pour la Majorité Présidentielle (UMP), destinée à soutenir Chirac pour le second tour. Le 21 septembre 2002, les assises extraordinaires de Villepinte adoptent la dissolution du RPR au sein de l'UMP

de l'Education nationale. Après avoir voulu se retirer de la vie politique suite à sa rivalité avec Laurent Fabius en 1990 et à sa défaite aux législatives de 1993, il se présente, après le désistement de Jacques Delors, à l'élection présidentielle de 1995. Battu au second tour par Jacques Chirac, Jospin redevient Premier secrétaire et dirige l'opposition en faisant alliance avec le PCF et Les Verts (gauche plurielle). Le PS revient au pouvoir en 1997 à la faveur d'une victoire aux élections législatives, suite à la dissolution de l'Assemblée Nationale, et à la nomination de Jospin au poste de Premier Ministre : c'est le début de la troisième cohabitation. Jospin se présente à l'élection présidentielle de 2002, mais éliminé dès le premier tour par Jean-Marie Le Pen qui se place en seconde position, il se retire immédiatement de la vie politique.

1.2. Le Rassemblement Pour la République (RPR)

Reprenant les bases de l'UDR (Union des Démocrates pour la République), le Rassemblement Pour la République (RPR)⁴⁴, fondé en décembre 1976 par Jacques Chirac, fut un parti politique français de droite, se revendiquant d'une politique inspirée par Charles de Gaulle et du souvenir de la Résistance durant la seconde guerre mondiale. Pour l'anecdote, il semblerait que ce soit le dessinateur Sempé, vers 1960, qui fut le premier à suggérer l'idée d'un parti politique nommé *Rassemblement pour la République*. Désireux de trouver un nom le plus neutre possible, n'évoquant ni la droite, ni la gauche, Sempé fait apparaître ce nom dans un de ses dessins de l'époque représentant une manifestation.

Le logo du RPR représente le drapeau français dont le blanc forme en son centre la croix de Lorraine (croix patriarcale à double traverse), symbole et emblème de la France libre en 1940-1941, adoptés par De Gaulle pour contrecarrer la croix gammée.



Figure 22 : Logo du RPR

Ministre de l'Agriculture et du développement rural, Jacques Chirac devient Premier Ministre en 1974 sous la présidence de Valéry Giscard d'Estaing, puis Maire de Paris en 1977, et ce pendant 18 ans ; chef de la majorité, il devient Premier Ministre en

⁴⁴ Anciennement parti gaulliste depuis la création en 1947, par Charles de Gaulle, du Rassemblement du Peuple français (RPF)

1986 ; il se présente à l'élection présidentielle en 1981, puis en 1988 pour remporter celle de 1995 face à Lionel Jospin. En 1995, des partis et des structures partisanes de droite s'allient au RPR. En 1997, Jacques Chirac dissout l'Assemblée nationale : la gauche remporte les législatives et Chirac est contraint à une nouvelle cohabitation (1997-2002) où il nomme Jospin Premier Ministre. En 1998, sous l'impulsion de Philippe Séguin, est créée « L'alliance », regroupant RPR, UDF et DL. Suite à un conflit avec l'UDF, cette « alliance » se désolidarise en 1999. En 2000, en prévision des élections présidentielles et législatives de 2002 et dans le but d'unir les forces politiques de droite, le RPR veut créer un parti unique de la droite parlementaire : l'UEM (l'Union En Mouvement).

En 2002, Jacques Chirac est réélu Président de la République avec 19,88% des voix au premier tour et 82,21% au second tour, score historique durant la Cinquième République dû au consensus général des électeurs de tous bords politiques appelés à voter massivement pour contrer le candidat du Front National. Il faudra attendre le 24 avril 2002, trois jours après le premier tour des présidentielles, pour que le RPR pense la création de l'UMP (Union pour la Majorité Présidentielle). La dissolution du RPR est effective le 21 septembre 2002, donnant naissance au nouveau parti politique de la droite parlementaire. Une fois les élections passées et pour en conserver le sigle présent dans la mémoire des français, l'UMP devient l'Union pour un Mouvement Populaire regroupant plusieurs sensibilités de droite (les tenants de la tradition gaullienne issus du RPR, les démocrates chrétiens de l'UDF, les libéraux issus du RPR ou de DL et les souverainistes).

1.3. Le Front National (FN)

Le Front National (FN), ou encore, sous son nom complet « Front National pour l'Unité Française » est un parti politique français, communément considéré comme d'extrême droite et issu du mouvement poujadiste. Récusant son appartenance à l'extrême droite, il se définit, selon l'expression de son président, Jean-Marie Le Pen, de droite nationale, populiste et souverainiste. Son logo est une flamme bleu, blanc, rouge.



Figure 23 : Logo du FN

En 1972, lors du deuxième congrès de l'organisation « Ordre Nouveau », Jean-Marie Le Pen fonde le Front National, visant à élargir son champ électoral. Son président se porte candidat à l'élection présidentielle française en 1974, recueillant 0,74% des voix. Depuis plus d'une trentaine d'années, le Front National s'est durablement installé dans le paysage politique français. Selon certains observateurs, cette présence est fortement liée au charisme et à la personnalité de son leader, à sa capacité à se positionner comme le défenseur du petit peuple (cf. Poujade), à son côté gouaillieur et populiste, à ses discours provocateurs, mais aussi à l'exploitation de thèmes comme la montée du chômage, la précarité, l'insécurité ou l'immigration.

Jusqu'au début des années 80, le parti de Jean-Marie Le Pen n'obtient que de petits scores dans les résultats électoraux. Il faut attendre les élections européennes de 1984 pour que le Front National obtienne 10 élus au parlement européen. En 1986, avec 32 sièges, le parti entre à l'Assemblée nationale. Jean-Marie Le Pen se présentera aux élections présidentielles de 1988 (14,38% des voix), 1995 (15%) et 2002 (16,86%), professant des idées considérées comme xénophobes, extrémistes (politique contre l'immigration, application du principe de la double peine, rétablissement de la peine de mort, abrogation de la loi Pleven⁴⁵ de 1972 et de la loi Gayssot⁴⁶ de 1990...). Selon le type d'élections, le Front National fédère entre 11 et 18% de l'électorat français au niveau national et plus de 30% dans certaines villes et régions. Malgré tout, le FN n'en demeure pas moins isolé : aucune alliance politique depuis les années 90, aucun député, aucun sénateur, aucun représentant dans les grands organismes nationaux, seulement, des conseillers régionaux et des députés européens.

2. Le déroulement de l'élection

En France, l'élection présidentielle détermine la personne politique qui sera désignée Président de la République pour un mandat de 5 ans, durée nouvellement établie après le référendum de 2000. Fixé par les articles 6, 7 et 58 de la Constitution Française et depuis le référendum de 1962, le scrutin présidentiel se déroule au suffrage universel uninominal direct. Un candidat est élu s'il obtient la majorité absolue des suffrages exprimés (soit la moitié des suffrages plus une voix) au premier tour. Dans la pratique, un deuxième tour de scrutin, le quatorzième jour suivant, est toujours nécessaire car

⁴⁵ Loi Pleven de 1972 : refonte du décret-loi Marchandreau du 21 avril 1939, elle interdit les propos racistes

⁴⁶ Loi Gayssot de 1990 : renforcement de l'arsenal législatif contre le racisme et interdiction de la diffusion du négationnisme

aucun candidat n'a jamais dépassé 45% des suffrages exprimés au premier tour. Au second tour, le candidat ayant obtenu la majorité absolue est élu.

Pour l'élection présidentielle de 2002, 16 candidats étaient inscrits au premier tour, ce nombre dépassant de loin celui jamais enregistré auparavant dans l'histoire de la Cinquième République. Sur la cinquantaine de postulants, 16 candidats ont obtenu, comme le veut le code électoral français, une liste de 500 signatures de parrainage d'élus (conseillers régionaux ou généraux, députés, sénateurs et parlementaires européens, maires et maires délégués des communes associées,...) provenant d'au moins trente départements ou territoires d'outre-mer. Dans le tableau suivant, nous présentons les seize candidats à l'élection présidentielle :

Candidat	Parti politique
J. Chirac	RPR (Rassemblement Pour la République)
J-M. Le Pen	FN (Front National)
L. Jospin	PS (Parti Socialiste)
F. Bayrou	UDF (Union pour la Démocratie Française)
A. Laguiller	LO (Lutte Ouvrière)
J-P. Chevènement	MDC (Mouvement Des Citoyens)
N. Mamère	Les Verts
J. Saint-Josse	CPNT (Chasse, Pêche, Nature, Traditions)
O. Besancenot	LCR (Ligue Communiste Révolutionnaire)
A. Madelin	DL (Démocratie Libérale)
R. Hue	PCF (Parti Communiste Français)
B. Mégrét	MNR (Mouvement National Républicain)
C. Taubira	PRG (Parti Radical de Gauche)
C. Lepage	CAP 21 (Citoyenneté Action Participation pour le XXIe siècle)
C. Boutin	FRS (Forum des Républicains Sociaux)
D. Gluckstein	PT (Parti des Travailleurs)

Tableau 5 : Liste des candidats au premier tour⁴⁷

Avant le premier tour, la plupart des médias affirme que les deux candidats qui s'affronteront au second tour seront probablement le président gaulliste sortant, Jacques Chirac, et le Premier ministre socialiste sortant, Lionel Jospin. Tous deux sont considérés comme les principaux candidats à cette élection et leur duel au second tour ne semble faire aucun doute. Malgré leur coude à coude, leur course se caractérise par peu de divergences politiques : le thème central animant la campagne électorale est l'insécurité ; leurs réponses concernant la misère sociale dans les banlieues défavorisées sont quasiment identiques. A défaut de différences de thématiques de campagne, ce sont surtout des querelles personnelles qui animent la campagne électorale : le camp de la gauche reproche à Chirac son implication dans les affaires de corruption de la ville

⁴⁷ Source : Conseil Constitutionnel

de Paris et la droite reproche à Jospin son passé trotskyste. Le nombre de candidats (16) au premier tour reflète également le peu de soutien des deux finalistes supposés par la masse des électeurs. La candidate de Lutte Ouvrière (LO), Arlette Laguiller, est créditée de plus de 10% d'intentions de vote. Jean-Pierre Chevènement, du Mouvement Des Citoyens (MDC), est également en bonne place dans les sondages. A l'extrême droite, Jean-Marie Le Pen comptabilise lui aussi plus de 10% d'intentions de vote. Les candidats de second plan, issus du camp du gouvernement ou du président sortant, voient leurs scores crédités autour de 6 à 8%.

2.1. Le premier tour

Le soir du 21 avril 2002, les chaînes nationales annoncent les résultats des votes des citoyens français et "LA nouvelle" puisque c'est ainsi qu'elle a été présentée par les médias : J. Chirac se retrouve au second tour en face à face avec J-M. Le Pen. Dans le tableau suivant, nous présentons les pourcentages ainsi que le nombre de voix obtenues par chaque candidat au premier tour :

Candidats	Pourcentage (%)	Nombre de voix
J. Chirac (RPR)	19,88%	5 665 855
J-M. Le Pen (FN)	16,86%	4 804 713
L. Jospin (PS)	16,18%	4 610 113
F. Bayrou (UDF)	6,84%	1 949 170
A. Laguiller (LO)	5,72%	1 630 045
J-P. Chevènement (MDC)	5,33%	1 518 528
N. Mamère (Les Verts)	5,25%	1 495 724
J. Saint-Josse (CPNT)	4,23%	1 204 689
O. Besancenot (LCR)	4,25%	1 210 562
A. Madelin (DL)	3,91%	1 113 484
R. Hue (PCF)	3,37%	960 480
B. Mégret (MNR)	2,34%	667 026
C. Taubira (PRG)	2,32%	660 447
C. Lepage (CAP 21)	1,88%	535 837
C. Boutin (FRS)	1,19%	339 112
D. Gluckstein (PT)	0,47%	132 686

Tableau 6 : Les suffrages exprimés au premier tour⁴⁸

Le tableau suivant montre le récapitulatif des résultats obtenus (suffrages exprimés, abstentions, blancs et nuls compris) au premier tour :

⁴⁸ Source : Conseil Constitutionnel

Suffrages	Pourcentage (%)	Nombre de voix
nombre d'électeurs inscrits	-	41 194 689
nombre d'électeurs votants	71,60%	29 495 733
suffrages exprimés	69,10%	28 498 471
abstentions	28,40%	11 698 956
blancs et nuls	2,40%	997 262

Tableau 7 : Récapitulatif des résultats du premier tour⁴⁹

Les résultats du premier tour de l'élection présidentielle assènent un véritable électrochoc politique à toute la France, faisant vibrer le monde entier. Les médias internationaux réagissent à la surprise du scrutin français. Des centaines de pages, de débats, d'émissions télévisées ou radiophoniques y sont inévitablement consacrées. Au lendemain du premier tour du scrutin de l'élection présidentielle française, des médias, nationaux et internationaux, titrent : « Le séisme » (*Le Figaro*), « Chirac : La France est entre vos mains » (*Le Monde*), « France's shame⁵⁰ » (*The Economist* - Grande-Bretagne), « If only I had bothered to vote⁵¹ » (*The Guardian* - Grande-Bretagne), « Cruelle victoire » (*Le Temps* - Suisse), « In Francia un fulmine che colpisce l'Europa⁵² » (*La Repubblica* - Italie), « Le choc » (*Le Parisien*), « Excuse-les, Marianne, ils ne savaient pas ! » (*Le Soir* - Belgique).

Ainsi, malgré toutes les prédictions, le second tour Chirac-Jospin annoncé par la plupart des instituts de sondage n'aura pas lieu. Le président sortant, Jacques Chirac (RPR) arrive en tête (19,88% des suffrages exprimés) devant le candidat d'extrême droite (FN), Jean-Marie Le Pen (16,86%). Le premier ministre sortant, Lionel Jospin (PS), arrive en troisième position (16,18%). Il annonce le soir même, assumer personnellement la responsabilité de sa défaite et se retirer de la vie politique. L'abstention au premier tour a atteint un record (28,40%) soit 10 points de plus : elle arrive donc en tête du scrutin devant tous les candidats. Le choc politique majeur réside donc dans les résultats de ce premier tour du scrutin qui tombent comme un coup de tonnerre sur la démocratie française. Pour la première fois dans l'histoire de la France d'après-guerre, le candidat d'un parti d'extrême droite parvient à se hisser au second tour des présidentielles, briguant ainsi la plus haute fonction de l'Etat. Pour la deuxième fois sous la Cinquième République, la gauche n'est pas représentée au second tour d'une élection présidentielle (la première fois était en 1969 avec Georges Pompidou et Alain Poher, deux candidats de droite). Si l'on tient compte des nombreuses voix pour Le Pen, qui sont aussi plus l'expression d'un vote contestataire à l'encontre de l'élite

⁴⁹ Source : Conseil Constitutionnel

⁵⁰ « La honte de la France »

⁵¹ « Si seulement, j'avais pris la peine de voter »

⁵² « En France, un éclair qui frappe l'Europe »

politique qu'un soutien à ses idées, le nombre de voix en faveur du dirigeant du Front National n'est pas si écrasant : il n'a gagné que 250 000 voix de plus qu'en 1995. En tenant compte des abstentions (trois millions de plus qu'en 1995) et des votes blancs ou annulés, Chirac et Le Pen n'obtiennent guère plus d'un tiers des suffrages exprimés. Selon R. Schneider (2005),

Les scores de premier tour des présidents élus sont de plus en plus faibles : 44% pour De Gaulle et Pompidou en 1965 et 1969 ; 32,6% pour Giscard en 1974 ; 25,9% et 34,1% pour Mitterrand en 1981 et 1988 ; et seulement 20,64% et 19,88% pour Chirac en 1995 et 2002 (R. Schneider, 2005).⁵³

2.2. L'entre-deux tours

« Le choc du 21 avril 2002 » comme l'ont titré la plupart des médias, au lendemain du premier tour de l'élection présidentielle, (et ce, pendant les deux semaines séparant le premier du second tour) va mettre la France en effervescence et susciter une forte mobilisation républicaine. Elle se traduit par une série de mouvements telles la stigmatisation des sondages, la lutte contre l'abstention, la constitution d'un front anti-Le Pen, et par de nombreuses manifestations spontanées, dans la plupart des grandes villes françaises, en signe de protestation et d'opposition à la politique d'extrême droite de Le Pen. La prise de conscience est générale et l'importance du vote reprend toute sa signification. Le succès électoral de Le Pen a choqué une très large partie de la population. Dès la nuit du 21 avril et tous les jours suivants, des centaines de milliers de personnes sont dans les rues des grandes villes exprimant l'opposition populaire à la politique raciste et d'extrême droite de Le Pen. Le 1^{er} mai, date emblématique par excellence, environ 20 000 personnes sont présentes lors du défilé annuel du Front National, à Paris, en l'honneur de Jeanne d'Arc, héroïne nationale française, et pour soutenir J-M. Le Pen. Parallèlement, environ 1 300 000 manifestants protestent dans une centaine de villes à l'occasion de la Fête du Travail et contre le Front National. Cette mobilisation est évidemment soutenue par les médias et toutes les classes politiques qui appellent à voter Chirac, considéré comme le rempart de la démocratie française pour lutter contre le danger que représente Le Pen.

⁵³ R. Schneider, 2005 : « Présidentielle, tous candidats ! » in *Le nouvel observateur*, Paris, *Nouvel observateur*, n°2138, du 27 octobre au 2 novembre 2005

2.3. Le second tour

Comme nous le montre le tableau suivant, les résultats du second tour sont sans appel, 82,21% pour J. Chirac et 17,79% pour J-M. Le Pen :

Candidats	Pourcentage (%)	Nombre de voix
J. Chirac (RPR)	82,21%	25 537 956
J-M. Le Pen (FN)	17,79%	5 525 032

Tableau 8 : Les suffrages exprimés au second tour⁵⁴

Comme nous l'avons fait précédemment, le tableau suivant montre le récapitulatif des résultats obtenus au second tour :

Suffrages	Pourcentage (%)	Nombre de voix
nombre d'électeurs inscrits	-	41 194 689
nombre d'électeurs votants	79,70%	32 832 295
suffrages exprimés	75,40%	31 062 988
abstentions	20,20%	8 358 874
blancs et nuls	4,20%	1 769 307

Tableau 9 : Récapitulatif des résultats du second tour⁵⁵

Depuis la création de la Cinquième République, c'est la première fois qu'un président obtient la majorité absolue des suffrages au second tour par rapport au nombre d'électeurs inscrits : 82,21% des voix, soit 25,5 millions de voix sur 31 millions de suffrages exprimés. A l'exception de deux partis qui avaient appelé à ne pas voter Chirac (le MNR de Mégret appuya le candidat Le Pen et Lutte Ouvrière de Laguiller refusa de soutenir Chirac en appelant à voter nul ou blanc), une alliance de toute la classe politique et le report du vote des électeurs de gauche sur le candidat républicain réussissent à faire barrage au président du Front National. C'est pour cette raison que le candidat de droite a obtenu ce résultat sans précédent. Le 6 mai 2002 au matin, le Premier Ministre sortant, Lionel Jospin présente sa démission au Président de la République, qui, quelques heures après, nomme Jean-Pierre Raffarin au poste de Premier ministre.

⁵⁴ Source : Conseil Constitutionnel

⁵⁵ Source : Conseil Constitutionnel

3. Revue de presse

Travailler sur la presse écrite, en particulier dans les journaux d'actualité et d'information, d'horizon régional, national, et international, a l'avantage de nous offrir une vue panoramique sur la façon dont la presse a pu traiter l'image de l'élection présidentielle française. Comme chacun a pu le constater, les médias ont joué un rôle actif dans le processus électoral. La presse a su s'emparer de tous les événements et faits politiques qui lui a permis de construire une représentation médiatique de l'élection présidentielle.

Dans ce qui suit, nous proposerons une brève revue de presse (journaux et radios), chronologique et segmentée selon trois moments importants de cette élection, de quelques titres évocateurs, éditoriaux, commentaires de journalistes et phrases percutantes. L'intérêt de cette revue de presse réside dans le fait qu'elle permet de se souvenir d'anecdotes ou d'événements qui auraient échappé à notre mémoire. Comme l'indique Ph. Robert-Jones (1963), le dessin d'actualité politique, « cet instantané de l'esprit, est mortel » (1963 : 3). A cette revue de presse, nous associerons quelques images détournées et caricaturales qui ont envahi la plupart des médias pour dire "non" au Front National et appeler au vote du 5 mai.

3.1. Avant le premier tour

- **9 avril** : « Lionel Jospin veut se relancer dans une campagne militante » (*Le Monde*) : états d'âme et frustration du représentant du PS à propos de sa campagne.

- **10 avril** : Lors d'un meeting en Alsace, le candidat de l'UDF, François Bayrou administre une gifle à un jeune garçon après que ce dernier, la main baladeuse, lui a fouillé les poches.

- **11 avril** : Polémique sur la réforme de la Constitution entre les deux candidats Chirac et Jospin, et surtout, inquiétante montée de Le Pen dans les sondages : 13% d'intentions de vote selon l'Ifop et 12% pour BVA et Ipsos.

- **12 avril** : Les deux principaux candidats sont en couverture de deux grands quotidiens nationaux : Jospin donne une longue interview dans *Le Figaro* (thèmes : majorité plurielle, insécurité, privatisations, 35 heures) et les lecteurs du *Parisien* questionnent Chirac (baisse des impôts, retraites, rôle de la France dans le monde,

insécurité). L'épisode de la « taloche strasbourgeoise » (*RTL*) donnée par Bayrou est repris dans les médias.

- **15 avril** : Dernière ligne droite pour les candidats avant le premier tour : « Mobilisation générale pour le premier tour » titre *Le Monde* et « Chirac et Jospin ne sont pas tranquilles » annonce *Le Parisien* au regard des derniers sondages.

- **17 avril** : A J-4, les états-majors de Chirac et Jospin s'activent pour le second tour...bien qu'une surprise puisse arriver comme continue à le rappeler *Le Parisien* « Sondage : Le Pen grimpe ».

- **18 avril** : J-3 : « Tour d'horizons des duels du premier tour » titre *Le Monde*. L'idée du duel Jospin-Chirac n'est pas remise en cause...même si Le Pen affirme le contraire.

- **19 avril** : La presse consacre cette journée aux dernières estimations (« Le Pen 14% » : Sondage *Libération-CSA-La dépêche du Midi*), aux chiffres de l'abstention (« 30% des électeurs ne sont pas sûrs d'aller voter » - Sondage *CSA-Le Parisien*) et au pourcentage de l'indécision des électeurs (« 46% des électeurs ne se disent pas sûrs de leur choix » - Sondage *CSA-Le Parisien*).

3.2. Entre les deux tours

- **22 avril** : Surprise générale des résultats des urnes révélés le 21 avril au soir : Le Pen au second tour. Lionel Jospin se retire de la vie politique le soir même des résultats. Le pourcentage de l'abstention est un record sous la Cinquième République : 28,40%. Pour la première fois depuis 1969, la gauche ne sera pas présente au second tour. Des manifestations pour dire « Non au F-haine » et « Oui à la République, votez Chirac » débutent le soir même du résultat du premier tour. Un grand « Non » est l'unique mot en couverture de la Une de *Libération*, blanc sur fond noir, surmontant le visage, de trois quart, du leader d'extrême droite.



Figure 24 : Une de Libération, le 22 avril 2002

Dans *Libération*, l'éditorial de Serge July s'intitule « Affreux ». L'éditorialiste de *Libération* y dénonce « La France affreuse qui triomphe », « un face-à-face caricatural et à bien des égards honteux entre Supermenteur et Superfacho », y décrit « la tactique meurtrière de Jacques Chirac, l'échec politique de Lionel Jospin et l'échec de la gauche plurielle » et estime que « la cohabitation, qui apparaissait improbable, redevient une éventualité : entre la culpabilité des abstentionnistes et des fossoyeurs de gauche, la mobilisation d'un électorat choqué et les triangulaires à droite, les élections législatives prennent une nouvelle dimension ».

- **23 avril** : À nouveau, la presse fait sa Une sur le séisme politique provoqué par la présence de Le Pen au second tour. Les réactions sont unanimes : faire barrage contre Le Pen au second tour et appeler au vote républicain. Les manifestations pour empêcher l'élection de Le Pen s'amplifient chaque jour.

- **24 avril** : « Face à la haine, il n'y a pas de débat possible » titre *Libération* à l'annonce du refus de Chirac de débattre avec Le Pen sur un plateau télévisé : « Pas plus que je n'ai accepté dans le passé d'alliance avec le Front National, et ceci quel qu'en soit le prix, je n'accepterai de débat avec son représentant. Face à l'intolérance et à la haine, il n'y a pas de transaction possible. Ce combat, c'est le combat de toute ma vie » a déclaré Chirac. Pour *Le Canard enchaîné*, « l'urgence est de parvenir à écarter le péril Le Pen » en titrant sa Une « Pas de détail contre Le Pen. Bottez utile ! ».

- **25 avril** : « À Bruxelles, Le Pen doit annuler sa conférence de presse » titre *Le Figaro*, officiellement "pour des raisons de sécurité", mais plus certainement pour avoir eu vent d'une action d'"entartage"⁵⁶ par des manifestants devant le parlement européen.

⁵⁶ Phénomène consistant à lancer ou le plus souvent, à "écraser" une tarte à la crème (ou plus simplement, une assiette en carton remplie de crème fouettée) à la figure d'une notabilité lors d'un événement public, pour souligner l'absurdité des propos ou des actions de la "victime".

Finalement, ce sera J-C. Martinez (député européen FN) qui recevra une tarte à la crème envoyée par une manifestante anti-Front National.

- **26 avril** : « Le silence de Jospin me trouble » titre *Le Journal du Jeudi* (hebdomadaire satirique burkinabé). Le Parti Socialiste, ainsi que des membres de l'ex-gauche plurielle s'interrogent sur les raisons du silence de Lionel Jospin. Ce dernier, 5 jours après le scrutin du 21 avril, n'a toujours pas accompli son devoir de parole, c'est-à-dire s'exprimer sur les consignes de vote pour le second tour.

- **29 avril** : « Jospin appelle à voter contre l'extrême droite » annonce *Le Figaro*. Pendant que Jacques Chirac multiplie les discussions de proximité et les déplacements auprès des agriculteurs, Le Pen stoppe toute campagne médiatique ; il ne tiendra qu'un seul meeting à Marseille.

- **30 avril** : A la veille du 1^{er} mai 2002, les rassemblements s'organisent de toutes parts. Le leader du Front National s'apprête à célébrer, comme chaque année, la fête de Jeanne d'Arc tandis que derrière le mot d'ordre unitaire « Non à Le Pen », syndicalistes, membres d'associations, sympathisants de partis politiques, lycéens, étudiants, traditionnellement présents pour fêter le 1er mai, Journée internationale des travailleurs, vont battre le pavé contre Le Pen.

- **2 mai** : Dans la plupart des grandes villes françaises, plus de 1,3 millions de personnes ont marché pour balayer la menace lepéniste et pour effacer "l'affront national" subi le 21 avril. Les partisans du parti de l'extrême droite n'étaient, selon la police, que 10 000. La presse nationale et internationale souligne cette forte mobilisation : « Le 1^{er} mai des anti-Le Pen » pour *Le Figaro* ; « 1^{er} mai : la déferlante anti-Le Pen » pour *Le Monde*. « Non, c'est non » pour *Libération* ; « Faire de le Pen un détail de l'histoire » pour *La Libre Belgique* ; « Rébellion civique contre Le Pen » pour *Clarín* de Buenos Aires. Le 1^{er} mai 2002 restera dans l'histoire comme l'un des plus grands rassemblements populaires que la capitale n'ait jamais connu. Le soir du 2 mai, chacun des deux candidats a tenu son dernier meeting, Chirac à Villepinte, rassemblant 15 000 personnes et Le Pen à Marseille devant un auditoire de 2 000 personnes (sur les 7 000 places disponibles).

3.3. Après le second tour

- **5 mai** : Toute la classe politique de France et d'ailleurs salue les résultats du second tour qui sont sans appel : Chirac est réélu président de la République à 82,21%

des voix contre 17,79% pour Le Pen. Même si le leader du Front National améliore son score d'un million de voix par rapport au premier tour, il est loin d'atteindre les 30% qu'il s'était fixé. Peu après l'annonce des résultats, un rassemblement de droite, place de la République, fêtait la victoire de Chirac et un autre (de gauche), place de la Bastille, célébrait la sévère défaite de Le Pen.

- **6 mai** : La presse, régionale, nationale et internationale, est unanime devant la défaite de Le Pen et salue la victoire « d'une certaine idée de la France » (*Nord-Eclair*). « 82% pour la démocratie » accompagné d'un grand « OUF », blanc sur fond noir⁵⁷, titre *Libération*, qui accompagne à nouveau sa Une avec une photographie de Le Pen, mais de dos.



Figure 25 : Une de Libération, le 6 mai 2002

Le Républicain Lorrain explique que « le résultat à la soviétique de Jacques Chirac a la signification d'un plébiscite en faveur de la démocratie ». Après s'être félicité d'avoir vécu «un de ces moments d'exception où la Nation toute entière se retrouve pour défendre les valeurs qui fondent son identité », *La Charente Libre* rappelle qu'il « ne suffit pas de se réjouir d'avoir lavé "la tache" du premier tour (...). Si Le Pen a évidemment tort d'en tirer la conclusion qu'il dirige le premier parti de France, le phénomène a atteint une ampleur qui nous distingue de la plupart des démocraties occidentales ». « Sorte de miraculé de la République », *La Nouvelle République du Centre* souligne que Chirac « aura accompli cette performance paradoxale d'être le président le mieux et le plus mal élu à la fois ». Le séisme Le Pen passé, les principaux quotidiens européens s'interrogent sur les traces que cette élection historique laissera au sein de l'Union européenne. Le journal italien *Corriere della Serra* explique que « le

⁵⁷ Même visuel que pour sa Une du 22 avril 2002.

véritable danger n'est pas l'ombre de Le Pen, mais plutôt une grave crise constitutionnelle qui touche la France autant que l'Europe ». Pour le journal espagnol *El Mundo*, l'élection présidentielle française est le signe d'un malaise de la société européenne : « l'Europe peut respirer après les résultats d'hier, mais ses gouvernants ne doivent pas oublier les dangers d'une montée de l'extrême droite, provoquée par une montée de l'immigration et de l'insécurité dans les rues ».

- **7 mai** : Le scrutin passé, tous les camps politiques se mobilisent pour la guerre des circonscriptions, les législatives. Sénateur de la Vienne, président de la région Poitou-Charentes, Jean-Pierre Raffarin est nommé Premier ministre.

3.4. Quelques images

Comme nous avons pu le constater à travers la revue de presse consacrée à l'élection présidentielle, la présence du Front National au second tour s'est reflétée dans les mots et les expressions du discours médiatique. Les journalistes ont ainsi pu jouer d'une véritable rhétorique sur cet événement historique, rivalisant de jeux de mots, calembours et métaphores les plus abouties. Un flot d'images, détournées et créées pour l'occasion, déferlent également dans tous les médias : presse écrite, télévision, Internet. Nous allons donc présenter une sélection de quelques images originales, créées par des artistes anonymes, ou non. Ces quelques images, riches de significations, montrent à quel point l'élection présidentielle a été le moteur d'un mouvement particulièrement créatif de la part de nombreux artistes. Ces images réalisées avec des logiciels graphiques ne font pas partie de notre corpus. L'intérêt de leur présence dans notre thèse réside dans le fait qu'elles sont particulièrement originales, et surtout, qu'elles utilisent certains motifs iconiques que nous retrouverons dans certains dessins d'actualité politique de notre corpus.

Certaines images sont consacrées à la menace que constitue le Front National pour la République et à la vigilance de chacun à défendre les valeurs de la démocratie. Représentant la composition du drapeau tricolore français, l'image suivante, intitulée « L'affront national », joue sur la substitution paronymique de « affront » à « front » qui serait en réalité "l'affront du Front National à la nation" :



Figure 26 : « L'affront national » (Anonyme)⁵⁸

Par ailleurs, la couleur rouge se répand, telle une tache de sang, sur le blanc du drapeau, pour laisser apparaître, en son centre, un cercle blanc dans lequel s'inscrit, à la façon du brassard nazi, une croix gammée. Sous ces signes iconiques hautement symboliques, un parallèle se crée entre l'idéologie nazie et celle du Front National.

Construit selon les mêmes motifs que la figure 26 (couleur tricolore, croix gammée), l'image suivante, « Attentifs ensemble » est un appel à la vigilance des citoyens :



Figure 27 : « Attentifs ensemble » (Anonyme)

Unis dans un élan de fraternité, des petits bonshommes, figurant par le choix des couleurs le drapeau tricolore, piétinent et brisent une croix gammée. Dans la composition suivante, les mêmes couleurs nationales sont reprises, jouant sur le détournement iconographique de l'estampille de la République Française :

⁵⁸ Certaines images ne sont pas signées, comme la figure 27



Figure 28 : « République française » (DR)⁵⁹

La traditionnelle devise « Liberté, Egalité, Fraternité » devient « Elections, Abstention, Attention », doublement menacée par l'arme pointée sur la tête de Marianne. D'autres représentations iconographiques sont composées pour appeler au vote du citoyen, comme la composition de Roma Napoli, intitulé simplement « Votez » :



Figure 29 : « Votez » (Roma Napoli)

Dans cette image, une partie du célèbre tableau de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (1830) où l'allégorie de la Liberté agite le drapeau tricolore, est réinvestie dans les contours d'une France emprisonnée, figurée par de longs traits noirs : une seule alternative pour libérer Marianne, « votez ». Cette dernière représentation, intitulée « 4 000 000 d'années d'évolution », reprend le célèbre schéma de l'évolution de l'espèce humaine, en le complétant de façon humoristique :

⁵⁹ L'image est signée DR. Il nous a été impossible d'en savoir plus sur cet artiste

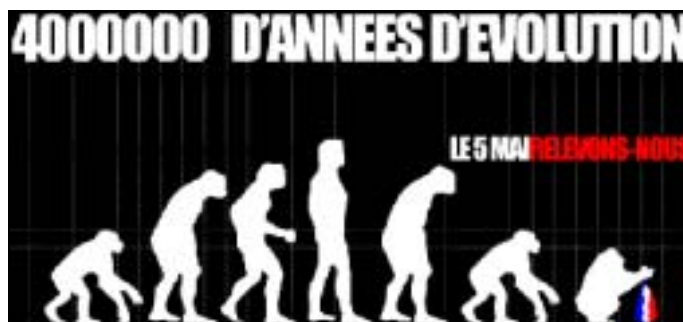


Figure 30 : « 4 000 000 d'années d'évolution » (DR)

Tel que le figure cette représentation, l'homme aurait régressé sous sa forme animale le soir du 21 avril 2002 en votant pour le chef de l'extrême droite (cf. la flamme bleu, blanc, rouge, logo du Front National). Pour éviter cette dérive, « le 5 mai, relevons-nous ».

Ainsi, ces images utilisent des motifs iconiques particulièrement significatifs comme les couleurs tricolores (métaphore de la France) et des symboles dévalorisants (la croix gammée, le logo du Front National, une arme) qui forment comme une toile de fond où vient s'inscrire l'actualité. Phénomène hautement représentatif de la volonté de faire barrage au Front National, ces images sont avant tout un appel à la vigilance, mais aussi à la mobilisation et à la sensibilisation des électeurs au vote du 5 mai. Et même si ces images ne trompent pas sur le positionnement politique de leurs créateurs, l'originalité graphique et le choix des mots dont ils font preuve résume bien le vieil adage : "une image vaut mille mots".

4. Analyses quantitatives

Pour en savoir plus sur la manière spécifique dont le dessin d'actualité politique traite de l'actualité en général et de l'élection présidentielle en particulier, nous avons opéré, à l'aide d'un éditeur de graphes (Excel), un travail statistique sur les dessins d'actualité politique des six organes de notre corpus. Nous avons recensé et scanné la totalité des dessins de presse des six journaux, ce qui représente un total de 526 dessins. Trois périodes ont été choisies :

- la première concernant les quinze jours précédant le premier tour, c'est-à-dire, du 6 avril 2002 au 20 avril 2002 ;

- une deuxième s'échelonnant entre le premier et second tour, du 21 avril 2002 au 4 mai 2002 ;
- et une dernière période comprenant les 15 jours après l'entre-deux tours, du 5 mai 2002 au 18 mai 2002.

Le tableau suivant présente une vue générale du corpus :

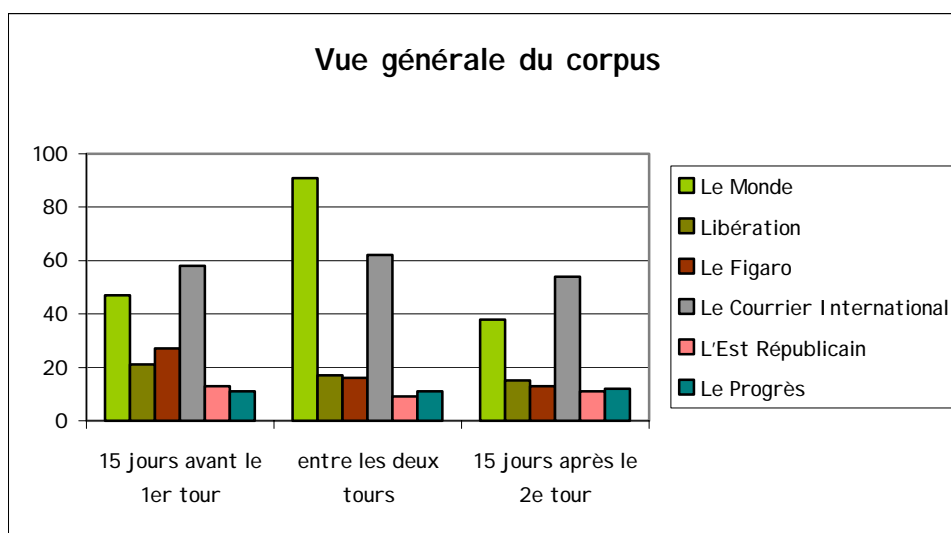


Figure 31 : Vue générale du corpus total

Il s'agit des dessins de Une, mais aussi des dessins situés en pages intérieures. Pour affiner notre recherche, nous avons cherché à quantifier la représentation d'un certain nombre d'entrées présentes dans les dessins de notre corpus : l'élection présidentielle principalement, mais aussi d'autres thèmes comme les sujets intérieurs, les questions internationales, l'économie, la culture et le sport. Les chiffres correspondent au nombre de dessins de chaque thématique. L'entrée *Election présidentielle* englobe tout ce qui a trait à l'élection (tous les candidats, partis politiques, symboles politiques...), l'entrée *sujets intérieurs* concerne entre autres la politique française, les affaires du gouvernement ainsi que les élections législatives de juin 2002 auxquelles s'ajoutent les entrées *économie, culture, sport* et *questions internationales*. Notons que sur la totalité de notre corpus, 232 concernent de près ou de loin l'élection présidentielle française, soit près de 44% du corpus total.

4.1. Les dessins des régionaux

A présent, nous allons nous intéresser au traitement des divers sujets qui ont fait l'actualité entre avril et mai 2002 à travers les dessins de presse des deux journaux quotidiens régionaux de notre corpus, *L'Est Républicain* dans un premier temps, et *Le Progrès* dans un second temps, pour enfin, confondre leurs résultats et voir la spécificité de chacun. Avec une parution d'un dessin quasi quotidienne (un dessinateur, un dessin), nous dénombrons 33 dessins pour *L'Est Républicain* contre 34 pour *Le Progrès*. A première vue, les chiffres des deux régionaux de notre corpus ne montrent pas de grosses disparités dans le traitement des sujets de l'actualité.

L'Est Républicain

Les dessins de Delestre sont traditionnellement situés en Une, dans le bas inférieur droit de la page, en dessous de l'encart "région" et au-dessus d'un grand espace publicitaire régional. Le graphe suivant présente les chiffres du traitement de l'actualité à travers le dessin de presse dans *L'Est Républicain* :

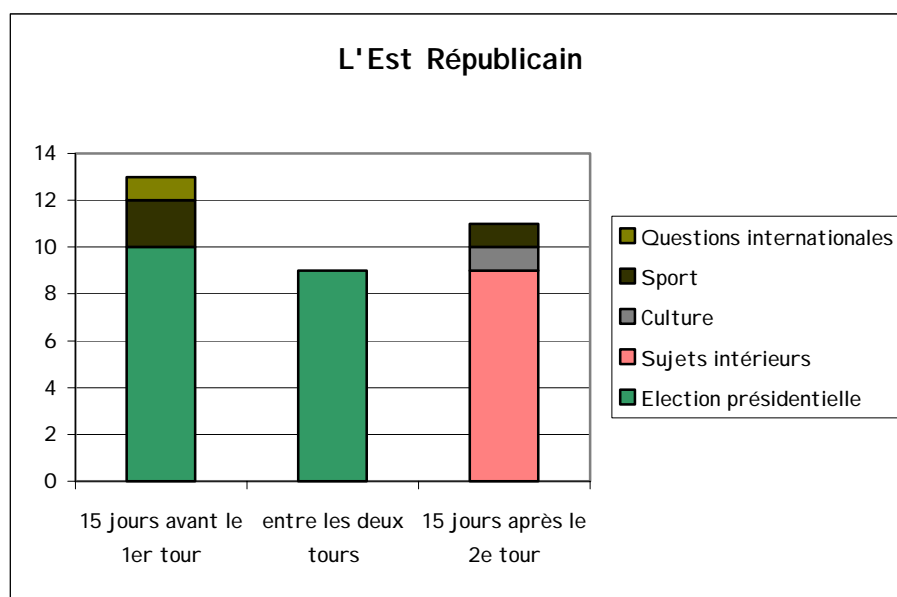


Figure 32 : Analyse quantitative des dessins d'actualité politique in *L'Est Républicain*

Les chiffres indiquent très clairement deux tendances : d'une part, l'élection présidentielle est très largement traitée durant les deux premières périodes (19 dessins sur 33, soit plus de 57%) et d'autre part, les sujets intérieurs dominent la dernière période (9 dessins sur 33, soit plus de 27%). A elles deux, ces tendances représentent plus de 84% de la totalité des dessins. Il n'est pas étonnant de voir, en pleine période

électorale, que Delestre oriente sa thématique prioritairement sur cet évènement majeur que constitue l'élection présidentielle. L'explication du traitement de sujets intérieurs s'explique aisément en raison des élections législatives qui auront lieu en juin. En ce qui concerne les entrées *questions internationales*, *sport* et *culture*, elles ne représentent que 15% des dessins de presse.

Le Progrès

La rédaction du *Progrès* dispose traditionnellement les dessins de Dubouillon en haut à gauche de la page 2, page consacrée à l'actualité mondiale, nommée "ACTUALITE" subdivisée en rubrique "Monde", le dessin étant classé dans une sous rubrique "TRAIT". Dans le graphe suivant sont récapitulés les chiffres du traitement de l'actualité à travers le dessin de presse dans *Le Progrès* :

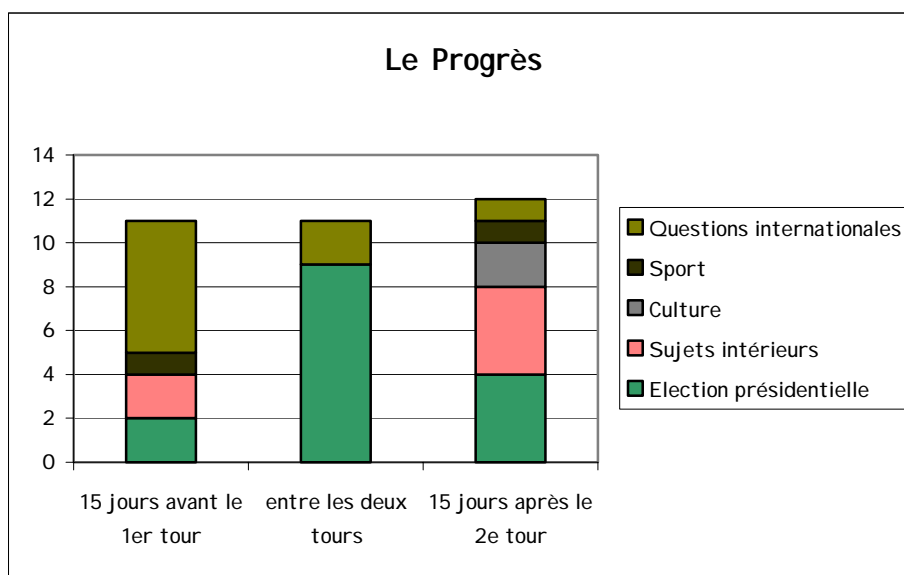


Figure 33 : Analyse quantitative des dessins d'actualité politique in *Le Progrès*

Les chiffres des dessins du *Progrès*, quant à eux, montrent un intérêt pour les questions internationales pendant la première période (6 dessins sur 34, soit plus de 17%), pour l'élection présidentielle pendant la deuxième période (9 dessins sur 34, soit plus de 26%) et enfin, pour la fin de l'élection présidentielle et les sujets intérieurs pendant la troisième période (8 dessins sur 34, soit plus de 23%). Notons que la représentation de l'élection présidentielle sur les trois périodes confondues correspond à plus de 44% pour *Le Progrès* contre 57% pour *L'Est Républicain*. Cependant, il est intéressant de voir comment le dessinateur du *Progrès* entretient une certaine homogénéité dans sa représentation de l'actualité politique sur la première et dernière période : les questions

internationales (surtout la mission du secrétaire d'Etat américain Colin Powell au Proche-Orient avec les visites au premier Ministre israélien Sharon et au président palestinien Arafat), les sujets intérieurs (budget de la défense, nomination du nouveau premier Ministre, élections législatives) et l'élection présidentielle ont la part belle dans le journal.

Bien que chaque quotidien régional n'ait pas la même façon de représenter l'actualité politique, le dessinateur de *L'Est Républicain* axe ses choix graphiques sur la politique intérieure, tandis que Dubouillon sur l'actualité politique intérieure et extérieure. Néanmoins, une similitude évidente oriente les sujets de sa représentation sur la période de l'entre-deux tours dans le traitement de l'actualité. L'accession du candidat de l'extrême droite au deuxième tour a mobilisé toute l'attention des deux dessinateurs, chacun y consacrant neuf dessins. Il y a donc eu à ce moment clé une forme de *starification*, pour reprendre l'expression de L. Gervereau (1992 : 61), de l'élection présidentielle en générale, mais surtout, de Le Pen en particulier comme nous le verrons ultérieurement. Et même s'il s'agit de se moquer du personnage, cette omniprésence a pour effet de marginaliser son adversaire.

4.2. Les dessins des nationaux

Tous trois quotidiens d'information générale, traitant autant d'actualité nationale qu'internationale, *Le Monde*, *Libération* et *Le Figaro* ont chacun la particularité de faire paraître un certain nombre de dessins quotidiennement (plusieurs dessinateurs, plusieurs dessins). Nous dénombrons respectivement 176 dessins de presse pour *Le Monde* contre 53 pour *Libération* et 56 pour *Le Figaro*, soit presque 2/3 de moins. La différence du nombre de dessins par quotidien national s'explique essentiellement par deux facteurs. Le premier tient au nombre de dessinateurs "officiels" à la rédaction du *Monde* (pas moins de quatre dessinateurs réguliers : Pancho, Pessin, Plantu, Sergueï) contre un traditionnellement (Willem) à *Libération* (avec occasionnellement la participation de Charb, Luz, Rémi et (ou) Tignous) et au *Figaro* (Faizant avec quelques fois, la participation de Jacky Redon, Thierry saint Germe et Dobritz). Le second facteur réside dans le fait que *Le Monde*, le 2 mai 2002, a édité, dans un supplément, une sélection de 23 dessins parus dans le journal de bandes dessinées *Bodoï* qui, pour la présence de Le Pen au premier tour, a ressuscité à sa manière Superdupont (héros de la revue *Pilote*), sorte de Superman à béret basque et à baguette...de pain. En ce qui concerne les chiffres respectifs de chaque quotidien national, nous procéderons à la même analyse que précédemment réalisée avec les quotidiens régionaux.

Le Monde

Le Monde est un journal qui se démarque graphiquement des autres quotidiens tant il offre une très large place à l'image (photos, dessins, illustrations, infographies). Concernant les dessins d'actualité, le journal accueille au sein de sa rédaction quatre dessinateurs permanents, Pancho, Pessin, Plantu et Sergueï qui ont dessiné respectivement dix, cinq, seize et onze fois sur notre période déterminée. 19 dessinateurs occasionnels⁶⁰ (dont 10⁶¹ qui éditent leurs dessins dans d'autres journaux⁶²) se sont joints à ces quatre fidèles du *Monde*, réalisant 25 dessins. A ces derniers, nous ajoutons 23 dessins confectionnés par des bédéistes⁶³ à l'occasion du supplément du 2 mai 2002. Le tableau suivant indique la répartition des chiffres du traitement de l'actualité à travers le dessin de presse dans *Le Monde* :

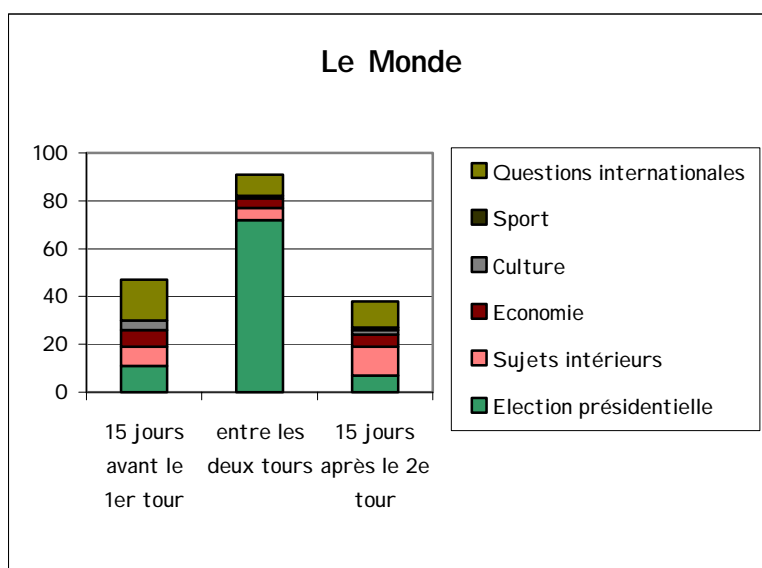


Figure 34 : Analyse quantitative des dessins d'actualité politique in *Le Monde*

Les chiffres des dessins du *Monde* révèlent surtout une grosse disparité quantitative selon le moment de la période choisie (47 dessins pour la première période, 91 pour la

⁶⁰ Kerleroux, Nicolas Vial, Daniel Pudles, Rita Mercedes, Cécile Philibert & Bastian Morin, Killoffer, Glen Baxter, Martial Leiter

⁶¹ Oliver, Nicolas Vial, Gut, Glez, Hashey, Mix & Remix, Ingram Pinn, Stavro, Danziger, Daniel Pudles, Rita Mercedes, Cécile Philibert & Bastian Morin, Killoffer, Patrick Chappatte, Glen Baxter, Martial Leiter, Schrank

⁶² Accord avec *Le Monde* pour publier des dessins parus dans d'autres journaux comme le *Courrier International*, *Le Marabout* (Burkina), *The Wall Street Journal* (Belgique), *The Economist* (Grande-Bretagne), *L'Hebdo* (Suisse), *Financial Times* (Grande-Bretagne)...

⁶³ Vatine, Mouclier et Contremarche, Geluck, Moebus, Parras, Goetzinger, Varanda et Arleston, Peru, Zep, Cabanes, Bridenne, Coutelis, Bourgeon, Amouriq, Vance et Yann, Manara, Cabu, Bessadi, Walter Minus, Lepage, Margerin, Fructus, Marc Bourgne.

deuxième et 38 pour la dernière, toutes thématiques confondues). La première période présente une certaine homogénéité dans le choix des sujets traités : l'élection présidentielle, les sujets intérieurs et le domaine économique sont traités de façon plus ou moins similaire tandis qu'une place plus importante est réservée aux questions internationales. Pour la deuxième période, plus de 85% des dessins sont consacrés à l'entre-deux tours de l'élection. La dernière période, quant à elle, voit son chiffre de dessins réduit à 38 avec une prédominance pour les sujets intérieurs et les questions internationales. Témoinnant du choix de toute une rédaction, nous pouvons remarquer le rôle et la prise de position des dessinateurs, et plus précisément des médias, dans cette mobilisation de l'entre-deux tours.

Libération

Le dessin d'actualité a sa place quotidienne dans *Libération* avec notamment Willem et son billet d'humeur intitulé "L'œil de Willem". La semaine est traditionnellement répartie entre cinq dessinateurs avec Charb qui intervient le lundi dans sa rubrique "Le Lundi de Charb", Luz le mardi dans "Le mardi de Luz", Tignous le mercredi dans "Le mercredi de Tignous", Rémi le jeudi dans "Le jeudi de Rémi" et Vuillemin le vendredi dans "Le vendredi de Vuillemin". A ces dessinateurs s'ajoute Jochen Gerner qui s'est invité dans les pages de *Libération* le 4 mai 2002, veille du second tour. Willem est le dessinateur "officiel" de *Libération* avec 19 dessins traitant de l'élection présidentielle ; six dessins pour Gerner et 2 dessins pour Charb, Luz, Tignous, Rémi et Vuillemin. Dans le tableau suivant, nous présentons les chiffres du traitement de l'actualité à travers le dessin de presse dans *Libération* :

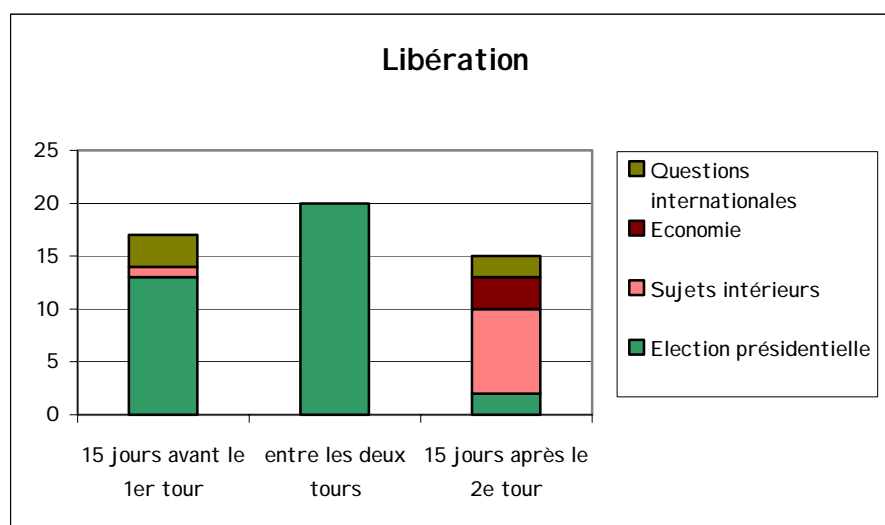


Figure 35 : Analyse quantitative des dessins d'actualité politique in *Libération*

Ces chiffres montrent une grande disparité dans le choix des thématiques et des sujets représentés. Sur la figure 35, nous constatons très nettement que les deux premières périodes sont très largement consacrées à l'élection présidentielle avec quelques dessins dédiés aux questions internationales. La troisième période est relativement homogène avec une prédilection pour les sujets intérieurs. Au regard de ces chiffres, nous constatons que les dessins de *Libération* sont avant tout relatifs à la politique française.

Le Figaro

Dans les pages intérieures du *Figaro*, « le dessinateur de légende »⁶⁴ est sans conteste Jacques Faizant⁶⁵ : sur les 56 dessins parus pendant la période déterminée, 31 sont de Faizant et tous concernent l'élection présidentielle, soit plus de 55%. Trois autres dessinateurs se joignent également à Faizant dans les pages du *Figaro* : Dobritz avec 19 dessins (dont cinq concernent les questions internationales), ainsi que Jacky Redon et Thierry Saint Germe, tous deux portraitistes, avec trois portraits chacun. Le tableau suivant représente le traitement de l'actualité à travers le dessin de presse dans *Le Figaro* :

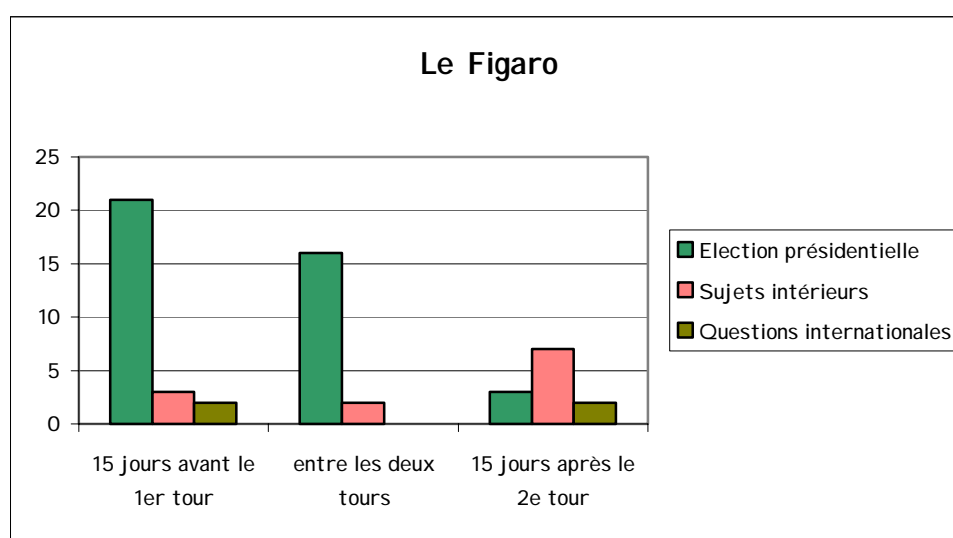


Figure 36 : Analyse quantitative des dessins d'actualité politique in *Le Figaro*

De la même façon qu'au *Monde* ou à *Libération*, les dessinateurs du *Figaro* ont privilégié l'élection présidentielle sur les deux premières périodes. En revanche, les sujets intérieurs et les questions internationales ont été peu traités.

⁶⁴ Pour reprendre le titre de l'ouvrage de P. Pellissier (1996)

⁶⁵ Succédant à Sennep et officiant au *Figaro* depuis 1967, Jacques Faizant est décédé en janvier 2006

Par ailleurs, le corpus des dessins du *Figaro* présente peu de diversités : quatre dessinateurs seulement, dont deux portraitistes, et un Faizant particulièrement proluxe, donc peu de variations dans le style iconographique. De plus, la majorité des dessins d'actualité sont singulièrement trop épurés, prétextes à une représentation du corps politique trop lisse : aucun dessin en couleur ; pas ou peu de décors, d'objets, d'animaux ; peu de mises en scène ; beaucoup trop de portraits artistiques ; les mêmes personnages surreprésentés. Pour ces différentes raisons, nous avons fait le choix de retirer les dessins du *Figaro* de notre corpus.

4.3. Les dessins d'un hebdomadaire

Outre les journaux quotidiens nationaux et régionaux, nous avons fait le choix d'ajouter l'hebdomadaire *Courrier International* à notre corpus parce qu'il contient des dessins d'actualité politique issus de journaux du monde entier. En effet, *Courrier International* traite de l'actualité sur le plan international, divisant ses thématiques événementielles selon les différents continents (Europe, Asie, Afrique, Amériques, Océanie). La particularité de ce périodique réside dans le fait que ses articles et ses dessins d'actualité sont issus de journaux internationaux, puis traduits pour *Courrier International*. Ce journal offre donc un tour d'horizon de la presse écrite étrangère, apportant ainsi un regard différent sur l'actualité, et notamment sur l'actualité française vue d'ailleurs. Les dessinateurs de notre corpus proviennent pour la majeure partie d'Europe (Espagne⁶⁶, Italie⁶⁷, Belgique⁶⁸, Grande-Bretagne⁶⁹, Autriche⁷⁰, Allemagne⁷¹, Suisse⁷², Pays-Bas⁷³), et quelques uns des Etats-Unis⁷⁴, d'Israël⁷⁵, de l'île Maurice⁷⁶ et du Burkina Faso⁷⁷. Le graphe suivant présente les chiffres du traitement de l'actualité à travers le dessin de presse dans *Courrier International* :

⁶⁶ Ampudia pour *El Mundo* (Madrid) ; Sciammarella pour *El Pais* (Madrid) ; Gallecovery pour *El Mundo* (Madrid)

⁶⁷ Forattini pour *La Stampa* (Turin)

⁶⁸ Knoff pour *Le Soir* (Bruxelles)

⁶⁹ Springs pour *Financial Times* (Londres) ; Steve Bell pour *The Guardian* (Londres)

⁷⁰ Ammer pour *Weiner Zeitung* (Vienne) ; Veenbos et Oliver Schopf pour *Der Standard* (Vienne)

⁷¹ Hachfeld pour *Die Welt* (Berlin) ; Ivan Steiger pour *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Munich)

⁷² Mix & Remix pour *L'Hebdo* (Lausanne) ; Burki pour *24 Heures* (Lausanne) ; Patrick Chapatte pour *Le Temps* (Genève) ; Hermann pour *La Tribune* (Genève)

⁷³ Bertrams pour *Het Parool* (Amsterdam) ; Tom pour *Trouw* (Amsterdam)

⁷⁴ Jeff Danziger pour *Los Angeles Times* (Etats-Unis)

⁷⁵ Daniella London-Dekel pour *Ha'Aretz* (Israël)

⁷⁶ Deven pour *Weekend Scope* (Ile Maurice)

⁷⁷ Glez pour *Le Journal du Jeudi* et *Le Marabout* (Burkina Faso)

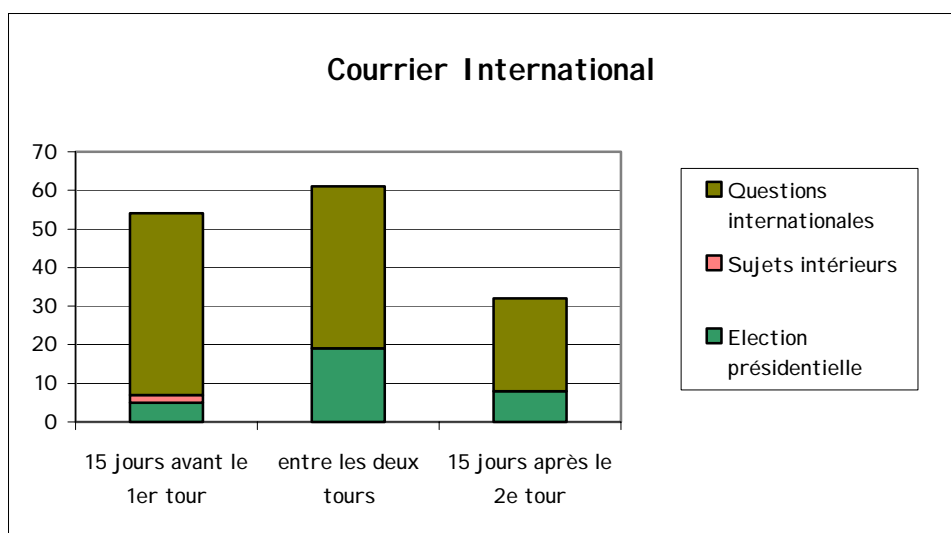


Figure 37 : Analyse quantitative des dessins d'actualité politique in Courrier International

Il n'est donc pas surprenant que les chiffres des dessins d'actualité du *Courrier International* soient en grande partie représentatifs des questions internationales (plus de 76% sur la totalité de la période choisie). En ce qui concerne les dessins de l'élection présidentielle française, 32 paraissent sur les trois périodes ; mais c'est surtout pendant l'entre deux tours qu'ils sont les plus significatifs (19 dessins).

Conclusion

Les résultats statistiques des graphes témoignent de l'intérêt d'un corpus constitué d'organes de presse de périodicité différente :

- traitement de l'actualité à travers les dessins de presse relativement homogène en ce qui concerne l'élection présidentielle française ;
- points de vue différents dans le traitement des questions internationales, les sujets intérieurs, l'économie, la culture ou le sport ;
- différences singulières selon le type de journal : quotidiens nationaux ou régionaux, et l'hebdomadaire *Courrier International* ;
- une grande diversité iconographique (79 dessinateurs) dans le regard porté sur l'élection présidentielle française de 2002.

Par ailleurs, le choix du retrait du *Figaro* dans notre corpus s'est imposé en raison de son manque de diversité iconographique. Nous avons dès lors constitué un corpus de 191 dessins, répartis de la façon suivante :

Titre du journal	Nombre de dessins d'actualité politique
<i>Le Monde</i>	90
<i>Libération</i>	35
<i>Courrier International</i>	32
<i>L'Est Républicain</i>	19
<i>Le Progrès</i>	15

Tableau 10 : Corpus des dessins d'actualité politique

Après cet état de l'art sur le dessin d'actualité et son univers médiatique (les différents supports et organes de presse, choix de l'événement, traitements statistiques), une immersion dans l'univers des dessins d'actualité politique impose de mener une réflexion critique sur la perception de l'image et ses représentations. Message multiple se frayant vers le récepteur un accès par les canaux variés de la séduction esthétique et du symbolisme graphique, le dessin d'actualité doit être lu par une méthode appropriée. La deuxième partie de notre recherche, répartie dans les chapitres 4, 5 et 6, proposera l'approche théorique et les outils conceptuels et méthodologiques pour l'analyse des dessins d'actualité politique.

Chapitre 4

Voir, lire et comprendre l'image

1. La perception visuelle

La perception visuelle est à la base de toute notre expérience et de toute notre compréhension en science, en art et dans la vie de tous les jours. Il s'avère donc nécessaire de présenter une brève introduction sur la manière dont nous voyons et percevons les images visuelles (fixes et planes). Chaque image, quelle qu'elle soit, est faite avant tout pour être regardée. D'emblée des questions se soulèvent. Qu'entendons-nous par perception visuelle ? Comment voyons-nous ? Quels sont les processus visuels mis en jeu pour que notre cerveau "reconnaisse" une image ? Quelles sont les lois perceptives qui régissent la vision ? Pour répondre à ces questions, retraçons le cheminement des activités perceptives propres à chaque individu, c'est-à-dire de l'utilisation des informations de son environnement jusqu'à leurs transformations pour construire ses représentations.

1.1. Du visible au perçu

Cette mise au point sur la perception visuelle n'a pour but que de nous débarrasser de l'idée convenue que le monde est tel que nous le percevons. Pendant l'Antiquité, les philosophes grecs pensaient que la lumière sortait des yeux par salves pour toucher les

objets. Une autre conception, datant de la même époque, avançait que les objets étaient porteurs d'*enveloppes* qui émanaient d'eux. Ces *données de sens*, désignées comme telles par les philosophes, étaient considérées comme des intermédiaires entre les objets et les perceptions. Il faudra attendre le XIX^{ème} siècle pour que soit mis en évidence le fait que la vision est un processus très complexe et que se développe la théorie de la perception visuelle.

Pour comprendre comment nous utilisons les informations de notre environnement pour construire nos représentations perceptives du monde, nous nous contenterons de présenter les processus et les mécanismes mis en jeu dans la perception visuelle. Selon Jean-Didier Bagot (1999 : 5), « la perception désigne l'ensemble des procédures qui nous permettent de prendre connaissance du monde environnant et de construire nos propres représentations mentales de ce monde (...) ». Pour appréhender le monde et son environnement, la perception visuelle est une des modalités sensorielles la plus performante de l'homme et repose sur la perception des objets (et des êtres vivants) et leur localisation dans un espace parfaitement déterminé. Dans l'interaction avec notre environnement, percevoir un objet, c'est l'identifier, en reconnaître ses caractéristiques, le catégoriser et pouvoir le nommer.

Commençons par la sphère du visible qui énonce les principales qualités de l'appareil perceptif dans sa réaction à la lumière. La perception visuelle est le traitement, en trois étapes successives et distinctes (opérations optiques, chimiques et nerveuses durant lesquelles plusieurs organes spécifiques sont sollicités) d'une information véhiculée par la lumière. Le système visuel identifie certaines régularités dans les phénomènes lumineux lui permettant ainsi de coder l'information en fonction des caractéristiques de la lumière ; son intensité nous permet de percevoir la luminosité ; sa longueur d'onde nous renseigne sur les couleurs ; sa distribution spatiale nous permet d'identifier les bords visuels et enfin, l'interaction entre la luminosité et les bords visuels génère le contraste. Le facteur temporel affecte à plusieurs niveaux la vision, tout d'abord dans son processus même, mais également la réalité physiologique du mouvement de l'œil et la variation des stimuli visuels.

L'organisation, par la perception, du visible au visuel (forme proprement humaine) se fait par le traitement successif de l'espace et du temps. Phénomène visuel, mais aussi tactile et kinésique, la perception de l'espace s'élabore par le repère de constances perceptives (taille des objets, formes, emplacement, orientations, propriétés de surface...) lié à une stabilité perceptive (alternance de mouvements de l'œil et de

fixations brèves). Grâce à la géométrie "euclidienne"⁷⁸, l'espace physique se décrit comme possédant trois dimensions : la verticale, orientation de la gravité et de la station debout ; l'horizontale, ligne des épaules parallèle à l'horizon et la profondeur, avancée du corps dans l'espace. D'ordre temporel, la perception du mouvement, quant à elle, s'effectue à travers deux phénomènes : l'activité des détecteurs de mouvement dans notre système visuel et la connaissance d'un monde stable au cours de nos propres mouvements.

Après avoir posé les bases du visible au visuel, deux interrogations restent en demeure : qu'est-ce que le regard et comment regardons-nous ? Le regard peut se définir selon l'intentionnalité et la finalité de la vision humaine. Les approches psychologiques de la perception visuelle, à orientation cognitiviste, étudient le rôle de la sélectivité du regard à travers l'attention (sorte de focalisation sur les aspects importants du champ visuel) et la recherche visuelle (trajets d'exploration d'une image par l'oeil). J. Aumont (1990) souligne l'importance de retenir que

l'image -comme toute scène visuelle regardée durant un certain temps- se voit, non seulement dans le temps, mais au prix d'une exploration qui est rarement innocente, et que c'est l'*intégration* de cette multiplicité de fixations particulières successives qui fait ce que nous appelons notre vision de l'image (J. Aumont, 1990 : 42).

Quand nous regardons une image visuelle, nous percevons simultanément cette image en deux entités, l'une plane et l'autre tridimensionnelle. Ce phénomène psychologique est communément appelé *double réalité perceptive des images* ou *double réalité des images*. Cependant, il faut relativiser la justesse de cette expression dans la mesure où ces deux réalités ne peuvent être semblables : l'image, vue comme surface plane est un objet matériel palpable, mobile et visible alors que l'image vue comme représentation du monde en trois dimensions n'existe que par la vue. Quand le regard se porte sur une image plane, trois principes potentiels d'information surgissent : le cadre et le support, la surface (texture) de l'image à proprement parlée et les défauts de la représentation analogique (par exemple, les couleurs moins saturées dans l'image que dans la réalité). Conceptualisée par la "Gestalttheorie"⁷⁹, la notion de forme (entendue ici comme *forme globale*, attribut d'un objet représenté dans une image) intervient également en tant qu'unité structurée et organisée par l'ensemble de ses parties.

⁷⁸ Au sens des antiques, la géométrie euclidienne traite du plan et de l'espace. Les objets qu'elle considère sont les points, les segments, les droites, les demi-droites et leur propriété d'incidence (la règle), ainsi que les cercles (le compas). Ses enjeux essentiels sont l'étude des figures et la mesure.

⁷⁹ Théorie de la forme

Après avoir brièvement fait un état des lieux de la perception visuelle en tant que processus sollicitant l'organe de vision, il faut à présent s'attacher au sujet qui regarde une image et que nous désignerons *sujet-regardant*.

1.2. Le sujet-regardant

Mis à part le potentiel perceptif, de nombreux paramètres, comme la connaissance, les affects, les croyances, la culture ou l'appartenance sociale, sont mobilisés dans la relation qui lie le sujet-regardant à une image. Cependant, malgré ces différences manifestes, nous ne pouvons nier l'existence de constantes interculturelles et transhistoriques. Reste à répondre à ces questions : Pourquoi et comment un sujet-regardant regarde-t-il une image ? Que lui apporte une image ?

Visant à établir un rapport avec le monde, une image a toujours été produite avec des intentions, qu'elles soient informatives, militantes, religieuses, idéologiques, esthétiques... Au-delà de sa nature, une image présente presque toujours une fonctionnalité. Sans entrer dans les détails, citons la fonction symbolique qui trouve écho dans la sphère du sacré ou dans de grandes valeurs comme la liberté ou la démocratie ; la fonction épistémique où, depuis longtemps, l'image a valeur de connaissance dans la mesure où elle apporte des informations ; la fonction esthétique où, presque indissociable de l'art, l'image est amenée à plaire et procurer du plaisir au sujet-regardant. Une des fonctions essentielles de l'image reste malgré tout celle d'exprimer, de conforter et d'asseoir la position du sujet-regardant par rapport au monde visuel.

Un autre point qu'il convient de développer ici est l'approche d'E. H. Gombrich (2002 ; 2003). Cette approche consiste à considérer le sujet-regardant comme un acteur de l'image dans la mesure où il s'investit émotionnellement et cognitivement dans l'acte de regarder l'image. Sa démarche réflexive sur les images artistiques le conduit à différencier la « reconnaissance » qui concerne l'appréhension du visible à partir des émotions sensorielles et la « remémoration », domaine de l'intellect. Notre expérience des images nous confirme qu'une quantité d'éléments visuels présents dans le monde réel se retrouvent dans les images et que nous sommes en mesure de les reconnaître. Non seulement nous les reconnaissons, mais nous sommes également capables d'identifier et de désigner ces objets grâce à des « invariants » déjà structurés, ou, si l'on se place dans une perspective sémiotique, grâce à des signes de reconnaissance. Ce travail de reconnaissance, puisqu'il s'agit de (re)connaître, fait également appel au

plaisir car pour Freud, retrouver du connu est une façon d'obtenir du plaisir. A cela, nous ajoutons la mémoire puisque chaque sujet-regardant possède un réservoir de formes d'objets et de dispositions spatiales déjà mémorisées.

Une image véhicule du savoir sur le réel par le biais de schémas perceptifs, codés et plus ou moins symbolisés, donc mémorisables (et ce malgré les différentes évolutions que peut prendre ce schéma au cours de l'histoire), qui servent à ce que Gombrich nomme la *remémorisation*. Devant une image, l'activité du sujet-regardant consiste à utiliser toutes les compétences du système visuel, et plus particulièrement ses compétences d'organisation de la réalité et à les confronter aux données iconiques, stockées dans sa mémoire sous forme schématique. Gombrich donne comme exemple l'auréole placée derrière la tête des saints (schéma iconographique issu du symbolisme ancien de l'aura), d'abord figurée par un simple cercle (XII^{ème} siècle) pour devenir un objet réel, représenté sous forme elliptique car soumis aux lois de la perspective (XIV et XV^{èmes} siècles). Instrument de la *remémorisation*, ces codes se veulent économiques, simples, lisibles et présentent donc un aspect cognitif. Nous représentons, dans le schéma suivant, le processus de la perception à la représentation mentale d'une image :

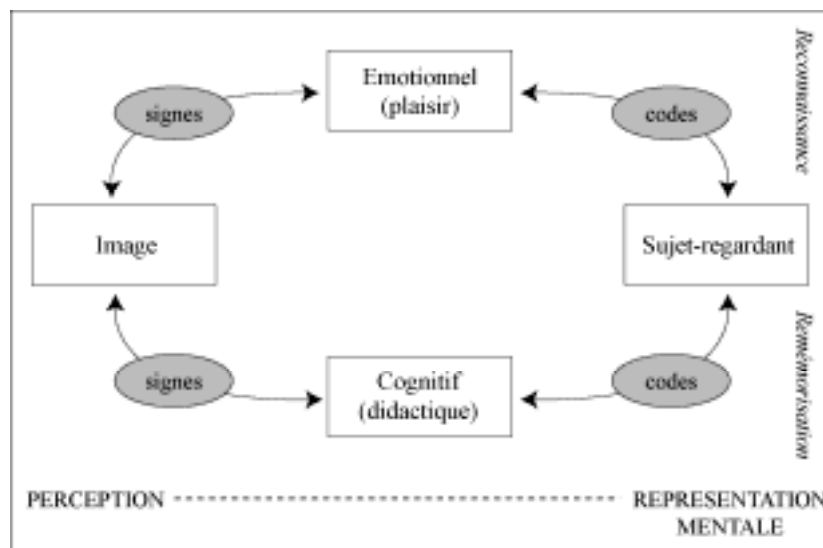


Figure 38 : De la perception à la représentation mentale d'une image

Ainsi, les différents actes perceptifs et psychiques du sujet-regardant, à savoir sa connaissance du monde permettant de saisir, de codifier et de cristalliser les différents signes inscrits dans l'image pour s'en faire une représentation mentale, font que l'image existe. Il apparaît donc maintenant indispensable de se pencher sur la question

des formes et des structures de la représentation et sur celle de son processus de construction.

2. Les représentations

En posant le problème du processus qui conditionne la perception d'une image, nous amorçons notre réflexion sur une notion que l'image met également en jeu : la représentation. Mais qu'entendons-nous par représentation ? La polysémie du terme *représentation* est d'autant plus signifiante qu'elle exprime une multitude d'acceptions et d'usages selon son champ d'application scientifique (sciences sociales, psychologie cognitive, philosophie du langage, sémiotique...).

Du latin *repraesentatio* (de *repraesentare*, rendre présent), le *Petit Robert* (1993) insiste sur trois niveaux sémantiques du terme *représentation*, cognitif, institutionnel et artistique :

- d'un point de vue cognitif, la représentation est l'entité mentale provoquée dans l'esprit par une expression linguistique et constitutive de sa compréhension. Ce sont les représentations mentales (ou représentations sémantiques), naturellement subjectives et en partie partagées, qui rendent possible la communication entre individus ;
- dans le cadre institutionnel, la représentation conforte la relation entre deux entités (personnes ou collectivités) dont l'une tient de l'autre ou remplace l'autre. Ce sens générique se rattache à toutes les formes de représentativité, politique, juridique, commerciale... qui permet et autorise une personne à représenter une entité (en France, l'Etat représenté par le président de la République par exemple) ;
- enfin, au niveau artistique, le terme "représentatif" recouvre les arts et les genres qui sont en relation avec (relation *aboutness*) : la peinture ou la sculpture figuratives par rapport à la peinture et la sculpture dites abstraites par exemple.

Cependant, chacun s'accorde pour affirmer qu'une représentation est à la fois une chose représentée et une faculté capable de représentation, autrement dit un processus et un produit qui en résulte. De plus, en voulant "rendre présent à l'esprit un objet ou un événement absent", la représentation s'inscrit dans une volonté de donner à voir le réel, mais surtout dans un processus de construction du réel. Cette brève définition du mot

représentation dans un dictionnaire usuel soulève donc des questions en ce qui concerne la polysémie du concept, les multiples phénomènes, les processus et la diversité des réalités qu'il désigne.

Notre objectif sera d'amorcer une réflexion sur l'importance de l'image visuelle dans la construction des représentations mentales à travers nos perceptions visuelles et surtout de mettre en avant l'intérêt que cette notion présente dans la perception de l'imaginaire politique du dessin d'actualité. Dans un premier temps, nous proposerons quelques éléments de définition du terme *représentation* à la lumière, entre autres, des travaux de la psychologie sociale. Puis, nous nous intéresserons au contenu d'une représentation en insistant sur sa structure. Enfin, nous essaierons de comprendre les mécanismes de la construction et du fonctionnement d'une représentation.

2.1. Quelques éléments de définition

A la lecture des multiples travaux sur les représentations, nous nous appuyerons principalement sur ceux de S. Moscovici⁸⁰ (1984 ; 1986), D. Jodelet (1994 ; 1997), J.-C. Abric (1994), M. Gilly (1980), C. Herzlich (1972) pour proposer quelques éléments de définition et quelques aspects théoriques de cette notion. Cette mise au point définitionnelle s'avère indispensable pour comprendre ce que nous entendons par représentation de l'imaginaire politique étudiée dans les chapitres 7, 8 et 9 de notre thèse.

Inscrite au carrefour de concepts sociologiques et psychologiques, la représentation s'expose à des définitions, des contenus et des mécanismes variables selon l'approche choisie. Pour S. Moscovici (1984), les représentations sociales apparaissent comme des contenus hiérarchisés,

des systèmes cognitifs qui ont une logique et un langage particuliers, une structure d'implication qui portent autant sur des valeurs que sur des concepts, un style de discours qui leur est propre. Nous n'y voyons pas uniquement des "opinions sur", des "images de" ou des "attitudes envers", mais des "théories", des "sciences" sui generis, destinées à la découverte du réel et à son ordination (S. Moscovici, 1984 : 10-11).

⁸⁰ Le concept de "représentation sociale" fut introduit et élaboré par S. Moscovici (1961) en psychologie sociale, dans son ouvrage consacré à l'image de la psychanalyse dans la société française. En fait, S. Moscovici a adapté à la réalité des sociétés modernes la notion de "représentation collective" empruntée au sociologue français E. Durkheim (1898).

Une représentation sociale se présente donc, selon Moscovici (1984), comme un système de valeurs, de notions et de pratiques ayant une double vocation : instaurer un ordre qui donne aux individus la possibilité de s'orienter dans l'environnement social et assurer la communication entre tous les membres d'une communauté. D. Jodelet (1997) axe sa définition sur la connaissance et le savoir de sens commun pour la concevoir comme une *forme de pensée sociale* en interaction avec un contexte et un univers d'individus et de groupes :

Les représentations sociales sont des modalités de pensée pratique, orientées vers la communication, la compréhension et la maîtrise de l'environnement social, matériel et idéal. En tant que telles, elles présentent des caractères spécifiques au plan de l'organisation des contenus, des opérations mentales et de la logique. (...) Le marquage social des contenus et des processus de représentation est à référer aux conditions et aux contextes dans lesquels émergent les représentations, aux communications par lesquelles elles circulent, aux fonctions qu'elles servent dans l'interaction avec le monde et les autres (1997 : 362-365).

Pour J.-C. Abric, la représentation est « le produit d'un consensus d'une activité mentale par laquelle un individu ou un groupe reconstitue le réel auquel il est confronté et lui attribue une signification spécifique » (1994 : 64). Au regard de ces différentes définitions, nous pouvons constater que la nature des éléments qui constitue une représentation sociale n'est pas unanime. Néanmoins, quelques mots clés comme "objet", "sujet", "perception", "action", "connaissance", "image" nous permettent de présenter la représentation comme un univers de croyances, d'opinions, d'attitudes organisées autour d'une signification centrale.

Il n'existe pas de représentation sans objet. De nature très variée (abstraite ou concrète), l'**objet** « peut être aussi bien une personne, une chose, un événement matériel, psychique ou social, un phénomène naturel, une idée, une théorie... ; il peut être aussi bien réel qu'imaginaire ou mythique, mais il est toujours requis » (D. Jodelet, 1994 : 37). Dans le cas du dessin d'actualité, le corps politique (institutions, partis, personnalités politiques) au sens large du terme, est un objet.

Le **sujet** peut revêtir deux types : un individu (représentation individuelle) ou un groupe social (représentation sociale). Dans le cadre du dessin d'actualité politique, la presse, le rédacteur, le dessinateur et le lecteur constituent des sujets. La relation interactive entre objet et sujet est déterminante dans le sens où « l'objet n'existe pas pour lui-même, il existe pour un individu ou un groupe et par rapport à eux » (J.-C. Abric, 1994 : 12). Selon D. Jodelet, le sujet est un acteur social, porteur « des idées,

valeurs et modèles qu'il tient de son groupe d'appartenance ou des idéologies véhiculées dans la société » (1997 : 69). A travers sa représentation, le sujet (et plus spécifiquement le dessinateur) exprime le sens qu'il donne à son expérience et à son idéologie dans le monde social. Pour aller plus loin, les dessins d'actualité que produisent les divers vecteurs médiatiques sont, par l'intermédiaire du geste créateur, les concrétisations visuelles de nos représentations mentales et plus particulièrement de ce que l'on imagine de la politique.

La **perception**, construite à partir des très nombreuses stimulations de l'environnement captées par nos systèmes sensoriels, permet à l'esprit de se représenter les objets. Déterminée biologiquement par nos organes sensoriels, elle l'est aussi par notre histoire, notre contexte socio-culturel, nos attentes, nos motivations...

L'**action** relève avant tout de l'engagement personnel du sujet lors d'une tâche perceptive. Elle renvoie, dans le cas qui nous intéresse, à l'appropriation de l'objet perçu et traduit par le sujet (individu ou société). La représentation est alors « déterminée à la fois par le sujet lui-même (son histoire, son vécu), par le système social et idéologique dans lequel il est inséré et par la nature des liens que le sujet entretient avec ce système social » (D. Jodelet, 1991 : 188). Dans le cadre de notre étude, c'est d'abord le média presse (le journal) qui se nourrit des représentations de la politique ; puis, le dessin d'actualité politique concourt à les cristalliser dans un espace de communication où se crée une complicité entre le dessinateur et le lecteur. Les stratégies icono-discursives⁸¹ mises en place par le dessinateur et les compétences de lecture du destinataire doivent participer d'un savoir potentiellement commun à tous les individus d'une communauté sociale.

La **connaissance** : au moment où le sujet s'approprie l'objet perçu (action), ce processus implique un réservoir de connaissances initiales, propre à chaque sujet, mais aussi nécessite, comme nous l'avons souligné précédemment, un savoir commun et partagé. Déformer, mais surtout reconnaître, dans un dessin d'actualité politique, les traits de J. Chirac, L. Jospin ou J.-M. Le Pen fait partie de la connaissance du sujet, autrement dit du dessinateur et du lecteur. Une fois ce traitement cognitif effectué, le sujet peut alors se construire une représentation.

L'**image**⁸² désigne les représentations mentales de l'objet perçu, traduit et interprété par l'individu. Ici, le terme "image" ne signifie pas la simple reproduction de la réalité,

⁸¹ Ce point sera au chapitre 7

⁸² Voir la définition plus explicite du mot image après ce point sur les représentations

mais renvoie à l'imaginaire social et individuel. Construire et percevoir une image de J.-M. Le Pen réifié en avion (cf. dessin de Plantu paru dans *Le Monde*, le 23 avril 2002), dans les contextes des attentats du 11 septembre 2001 et de l'univers électoral français en 2002, laisse entendre que le chef du Front National stabilise un fauteur de troubles où l'idée de danger et de mort imminente est prégnante.

Au regard de ces différentes définitions, nous pouvons constater que la nature des éléments qui constitue une représentation sociale n'est pas unanime. Néanmoins, quelques mots clés comme "objet", "sujet", "perception", "action", "connaissance", "image" nous permettent de présenter la représentation comme un univers de croyances, d'opinions, d'attitudes organisées autour d'une signification centrale.

Ainsi, à partir des différents mots clés constitutifs de la définition d'une représentation, nous proposons, dans la figure 39, une synthèse du processus de la perception à la construction d'une représentation sociale :

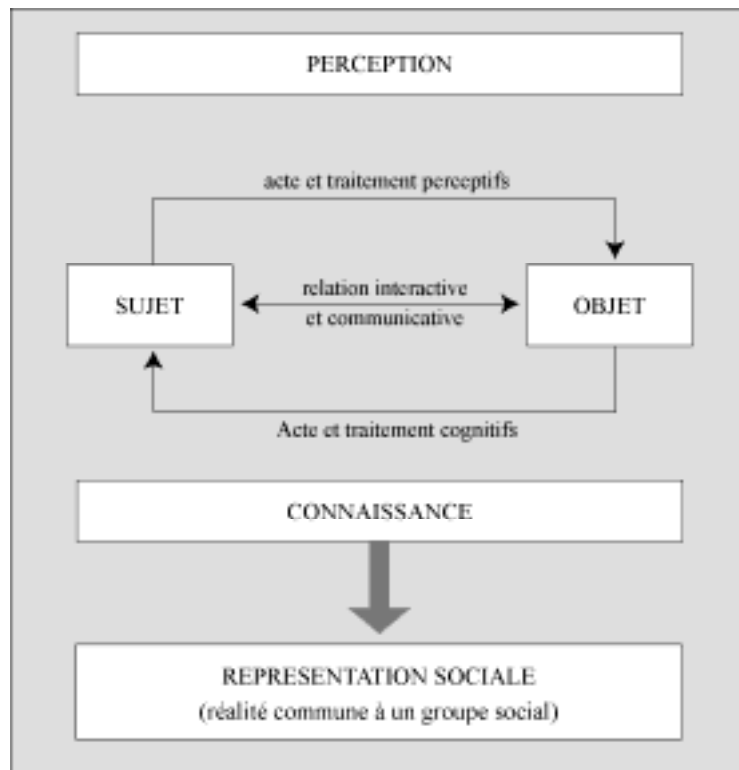


Figure 39 : De la perception à la construction d'une représentation sociale

De toutes les définitions, nous retiendrons celle que propose D. Jodelet (1994), selon laquelle la représentation est « une forme de connaissance socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité

commune à un ensemble social » (1994 : 36). Nous complétons cette définition par les propos de S. Moirand (2000) qui ajoute que « la mise au jour des représentations découle, entre autres, de l'étude des désignations des objets de discours et des classes d'énonciateurs présents ou cités, ainsi que des paroles rapportées et de leur encadrement » (S. Moirand, 2000 : 48) En effet, cette définition nous permettra de comprendre comment les stratégies icono-discursives et les procédés de déformation du corps mis en place par les dessinateurs élaborent une représentation de l'imaginaire du corps politique.

2.2. Contenu d'une représentation

A la suite des travaux initiateurs de S. Moscovici, beaucoup se sont interrogés sur le contenu d'une représentation. La question de sa structure s'est imposée autour de trois éléments : l'« information », le « champ de représentation » et l'« attitude ».

L'**information** est « la somme et l'organisation des connaissances sur l'objet de la représentation » (M. Gilly, 1980 : 31). La quantité, la diversité et la précision de ces informations peuvent varier.

Le **champ de représentation** concerne l'organisation et la hiérarchisation de l'ensemble des informations, autrement dit, le contenu d'une représentation est organisé. Pour S. Moscovici (1961), « le champ de représentation concorde avec l'image. Le champ de représentation suppose qu'une information est intégrée au niveau imageant et qu'elle est organisée au niveau de l'image. Comme le niveau d'information, le champ de représentation peut varier d'un sujet à l'autre » (1961 : 285).

Par ailleurs, le champ de représentation, organisation de la représentation, est structuré et conduit à l'hypothèse de J.-C. Abric (1994) de l'existence « d'un noyau central » :

L'organisation d'une représentation présente une modalité particulière, spécifique : non seulement les éléments de la représentation sont hiérarchisés, mais par ailleurs toute représentation est organisée autour d'un noyau central, constitué d'un ou de quelques éléments qui donnent à la représentation sa signification (1994 : 19).

Dans cette hypothèse, plusieurs éléments sont donc mis en jeu. Les éléments du noyau, dits « centraux » parce que stables, structurent l'ensemble de la représentation et résistent au changement. Ce sont donc ces éléments centraux, en nombre limité, qui

assurent la stabilité et la raison d'être de la représentation. De plus, d'autres éléments, dits « périphériques » parce que plus instables dans la représentation, s'organisent autour du noyau central ; leur présence, leur pondération et leur fonction sont déterminées par le noyau. Ces éléments périphériques « intègrent les éléments de la situation dans laquelle se produit la représentation » (1994 : 24-25), générant ainsi le contexte et permettant à la représentation de se réguler tout en la préservant. Constitué d'éléments plus souples, le système périphérique fait évoluer la représentation, alors que le noyau central assure sa pérennité.

L'**attitude** consiste à situer la position de l'objet de la représentation en positif ou en négatif. Cet aspect revêt une dimension plus « primitive » que les deux précédentes (information et champ de représentation) « en ce sens qu'elle peut exister dans le cadre d'une information réduite et d'un champ de représentation peu organisé » (C. Herzlich, 1972 : 311).

A travers ces trois éléments du contenu d'une représentation, nous pouvons résumer certains points. Constitué d'éléments organisés et structurés, principalement cognitifs, le contenu d'une représentation est un ensemble d'informations relatives à un objet et lui attribue un caractère signifiant. Pour S. Moscovici (1976), la représentation se définit comme une figure (reproduction mentale) et une signification (représentant mental). Par ailleurs, en rendant présent à l'esprit un objet absent, la représentation induit forcément un caractère symbolique expressément lié au caractère signifiant. Reste à comprendre par quels mécanismes s'élabore et fonctionne une représentation.

2.3. Processus de construction d'une représentation

Nous allons donc à présent examiner la représentation en tant que système, c'est-à-dire la façon dont elle se forme. Selon S. Moscovici (1961), deux processus majeurs permettent aux représentations de se construire : l'« objectivation » et l'« ancrage ».

Le processus d'objectivation consiste à regrouper et agencer les idées autour d'un même sujet pour atteindre une mise en image matérialisée. Plus simplement, objectiver est une activité mentale qui rend concret ce qui était abstrait. Selon S. Moscovici, objectiver, c'est l'action de « résorber un excès de signification en les matérialisant » (cité par D. Jodelet, 1994 : 371). Ce processus permet ainsi aux individus l'appropriation et l'intégration de phénomènes ou de savoirs complexes. En qualité d'opération imageante et structurante, le processus d'objectivation comporte trois

phases : une phase de sélection et de décontextualisation, une phase liée à la formation d'un schéma figuratif et enfin, un processus de naturalisation.

- Dans la première phase, l'individu sélectionne, filtre et intègre le flux d'informations qui lui provient de l'environnement social selon des références qui lui sont propres, mais aussi normatives et de ses représentations déjà existantes, puis simplifie son traitement en exagérant les ressemblances et en excluant certaines dissemblances. De même que dans le dessin d'actualité, le lecteur ne conservera qu'une partie des informations contenues dans un dessin selon des critères socio-culturels, des savoirs, des modèles de pensée, des expériences de son groupe d'appartenance. Une fois la sélection réalisée, les informations appartiennent à l'individu et non plus au champ spécifique dont elles sont issues (décontextualisation).
- Cette première étape conduit à la formation d'un schéma figuratif, noyau essentiel de la représentation. Les informations, sélectionnées et décontextualisées, vont s'organiser et se structurer en fonction de la culture et des normes sociales de l'individu. Une structure imageante va produire de manière visible une structure conceptuelle.
- Enfin, la troisième étape concerne la naturalisation des éléments du noyau figuratif. On assiste à une chosification, à une réification du concept qui devient un élément de la réalité. Ce phénomène complète la construction et la concrétisation de la représentation. Fondement de l'organisation de la représentation, le noyau figuratif fournit un espace d'interprétations des nouvelles informations et va servir l'ancrage. Dans le schéma suivant, nous avons figuré le processus d'objectivation.

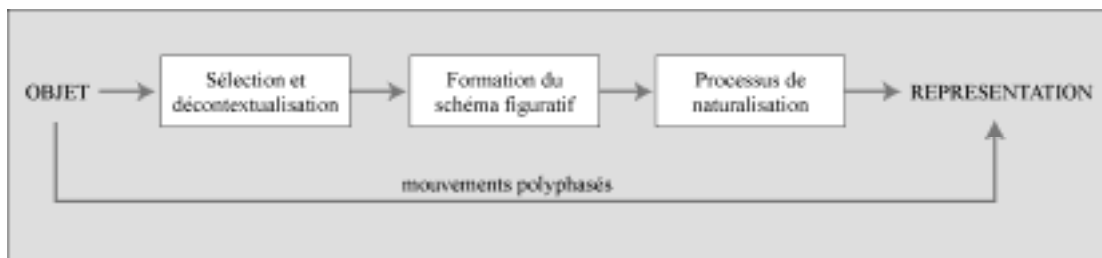


Figure 40 : Processus d'objectivation

Le processus d'ancrage correspond à « l'enracinement social de la représentation et de son objet » (D. Jodelet, 1994 : 376) dans la mentalité collective, autrement dit à

l'intégration cognitive de l'objet représenté dans le système de pensée préexistant. Grâce à ce procédé, l'objet est investi d'une ou plusieurs significations par le sujet (individu ou groupe social). La représentation va se constituer en système de significations et par là, révéler l'identité culturelle du groupe social auquel appartient le sujet. L'expression "représentation sociale" trouve alors tout son sens. Puis, la représentation devient un système d'interprétation où « les éléments de la représentation ne font pas qu'exprimer des rapports sociaux mais contribuent à les constituer (...). Le système d'interprétation des éléments de la représentation a une fonction de médiation entre l'individu et son milieu et entre les membres d'un même groupe » (1994 : 377). Dans la figure 41, nous avons représenté le processus d'ancrage.

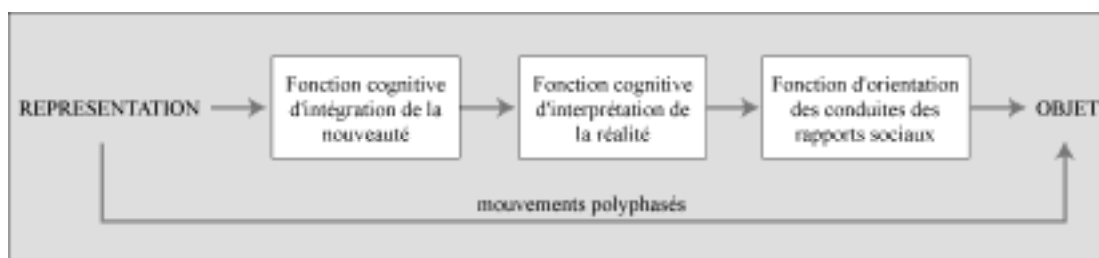


Figure 41 : Processus d'ancrage

Enfin, pour intégrer de nouvelles représentations d'un objet, les individus ou les membres d'un groupe les classent dans des systèmes de pensée socialement établis. Ainsi, comme le souligne D. Jodelet (1991),

le processus d'ancrage, situé dans une relation dialectique avec l'objectivation, articule les trois fonctions de la base de la représentation : fonction cognitive d'intégration de la nouveauté, fonction d'interprétation de la réalité, fonction d'orientation des conduites des rapports sociaux (D. Jodelet, 1991 : 376).

Cette nouvelle représentation va donc rejoindre et intégrer les autres déjà constituées et toutes vont alimenter un univers d'opinions. Cependant, cet univers est tout sauf statique : dans les sociétés modernes, les opinions et les mentalités sont en perpétuel changement et diffèrent d'un groupe à l'autre. Les représentations ne sont pas figées ; au contraire, elles sont dynamiques. Elles évoluent, s'enrichissent ou s'appauvrissent, passent du premier plan à un plan plus secondaire, comme un reflet de la société.

Nous écartant de la perspective sociologique d'étude du dessin d'actualité, nous n'avons mené aucune investigation (enquêtes de terrain, entretiens, questionnaires) auprès de membres et groupes socio-culturels particuliers. Notre intérêt pour les

représentations se situe dans l'éclairage spécifique qu'elles peuvent apporter dans le phénomène communicationnel mis en place, à plusieurs niveaux, dans le dessin d'actualité et surtout dans la création d'un imaginaire politique à travers un événement politique. En effet, un des objectifs de notre thèse est de rendre compte comment la représentation médiatique de l'élection présidentielle façonne plus ou moins consciemment, nos comportements et nos attitudes.

3. L'image dans tous ses états

Avant de préciser les fils directeurs de notre approche sémio-rhétorique du dessin d'actualité politique, il convient d'inscrire notre projet dans une vision plus large de l'objet lui-même et des principales orientations théoriques et conceptuelles qui vont guider notre méthodologie. La notion d'*image* est tellement utilisée, voire galvaudée, que nous rencontrons d'emblée la difficulté d'élaborer une définition stricte et rigoureuse tant sont nombreuses les significations plus ou moins explicites qui gravitent autour de ce terme. Là où certains évoquent une "civilisation de l'image" et où d'autres condamnent la "dérive imagière", le nombre d'occurrences avec lesquelles le mot *image* est employé entraîne irrémédiablement une perte de sens. En effet, au regard de la grande diversité des objets et des phénomènes que le mot *image* désigne ou a désigné au cours de l'histoire, il est presque impossible de lui donner une définition concise. Image rupestre, graffiti, dessin d'enfant, image publicitaire, photographie, dessin de presse, peinture, affiche, image télévisuelle, cinématographique ou informatique : comment s'y retrouver dans ce flux envahissant d'images ? Sans faire l'économie de leurs différences, quel point commun y a-t-il entre ces variétés innombrables d'images et cela, quelles que soient leur nature, leur forme, leur usage, leur mode de production, leurs modalités de réception et de circulation ? Et si point commun il y a, quels outils théoriques peuvent expliquer ce lien ?

Nous explorerons quelques utilisations convenues du mot *image* dans certaines de ses manifestations. Puis, une courte investigation historique des origines de l'image nous permettra de mieux cerner sa nature. Dans ce qui suit, nous nous limiterons à une variété d'images, les images visuelles fixes, les images visuelles en mouvement comme la vidéo, le cinéma ou la télévision ne concernent pas notre propos. Un autre point reste à soulever concernant le rapport écrit / image car nous ne pouvons pas faire l'impasse sur l'idée, couramment évoquée et convenue, qu'une civilisation de l'image phagocyte la civilisation de l'écrit.

3.1. L'image : usages et convenances

Le terme est *image* extrêmement polysémique, nous citerons les "images mentales" (impressions dominantes de visualisation qui se rapprochent de celles du rêve et du fantasme), les "images de marque" (représentation collective d'une institution ou d'une personne), les "images scientifiques" (visualisation de phénomènes en astronomie, en médecine, en physique...), les "images rétiniennes" (images se formant sur la rétine de l'œil), les "images virtuelles" (qui n'ont pas d'existence réelle dans l'espace), les "images naturelles" (qui ne nécessitent aucune intervention humaine, comme par exemple, l'image produite par réflexion sur un plan d'eau), les "images verbales" (par exemple, la métaphore, figure de rhétorique pour laquelle le dictionnaire donne comme synonyme le mot *image*)... Le *Petit Robert* renvoie aussi aux images fixes qui se figent en stéréotypes : "sage comme une image", en regardant "un livre d'image", un enfant se voit récompensé par une "image" (parfois pieuse) jusqu'à ce que ce cliché devienne une "image d'Epinal". Pour conclure ce tour d'horizon de quelques utilisations du mot *image*, nous reprendrons la comparaison faite par Martine Joly (1994b) selon laquelle l'image rappelle Protée, un des dieux de la mer qui avait le pouvoir de prendre la forme qu'il souhaitait. Selon l'auteur,

Il semble que l'image puisse être tout et son contraire : visuelle et immatérielle, fabriquée et "naturelle", réelle et virtuelle, mobile et immobile, sacrée et profane, antique et contemporaine, rattachée à la vie et à la mort, analogique, comparative, conventionnelle, expressive, communicative, constructrice et destructrice, bénéfique et menaçante... (M. Joly, 1994b : 84).

3.2. L'image au fil du temps

L'étymologie du mot *image*, qui provient du latin *imago* (imitation, représentation, forme ressemblante, portrait, tableau, statue, masque, simulacre) permet de retrouver une unité et renseigne déjà sur sa complexité. Imitation ou analogie, l'image ne se comprend que parce qu'elle est image de quelque chose et ne prend sens que par le jeu de ressemblance et dissemblance avec son référent. Une approche historique de l'image devrait nous permettre de comprendre, à travers les différentes considérations qu'elle a reçues, sa nature et sa spécificité.

3.2.1 Imitation et trace

Dans tous les ouvrages traitant de l'image, qu'ils soient orientés vers l'esthétique, la philosophie, la littérature, la théologie, on ne peut passer outre le débat axiologique qui entoure la notion d'*image* : tantôt stigmatisée, (l'image est trompeuse, suspecte,

menaçante, dangereuse, influente) ; tantôt adulée, (l'image est bénéfique, sacrée, instructive, constructive, expressive). La querelle des contempteurs et des défenseurs de l'image n'est pas récente et nous montre que l'image navigue entre fascination et mépris. Déjà, les traces figurées des hommes du paléolithique sur les rochers et dans les grottes apparaissent comme un avant-courrier de l'écriture et destinés à communiquer des messages, ces dessins (pérogrammes) et ces peintures (pétroglyphes) imitent, en les schématisant, les êtres et les objets du monde réel. La Bible affirme que Dieu a créé l'homme à son image. Mais faut-il envisager le concept d'image dans une pensée imitative ou analogique ?

Présente à l'origine de l'écriture, de la religion et de l'art, l'image est un sujet de réflexion philosophique dans l'Antiquité pour Platon et Aristote en particulier. C'est son aspect axiologique qui séduit les penseurs : imitatrice, elle trompe et détourne la vérité pour l'un ; pédagogique, elle éduque et conduit à la connaissance pour l'autre. Ainsi, il semble bien que pour Platon et Aristote, l'imitation, autrement dit la *mimesis*⁸³ (en référence aux arts visuels, l'activité mimétique est d'imiter le réel extérieur et de l'imiter en image), soit au cœur du problème de l'*image peinte* (image fabriquée de la main de l'homme comme la peinture, la mosaïque ou la sculpture) et de sa relation au vrai. La qualité de la *mimesis* doit être considérée à la mesure de sa référence, évaluée en termes de justesse et d'exactitude. De ce fait, l'image n'est plus estimée comme un objet du monde, mais elle est jugée en fonction de critères qui appartiennent aux champs de la connaissance et de la vérité. Néanmoins, l'image est considérée comme un signe iconique (au sens peircien du terme) car elle tient lieu d'une autre chose avec laquelle il (le signe) entretient des relations mimétiques.

Le terme *image* (en grec *eikonè*) désigne également les « images naturelles » qui font partie de la nature. Dans *La République*, Platon évoque le monde visible divisé en deux groupes, celui des êtres vivants, des plantes et des objets fabriqués par l'homme et celui des *eikones*, autrement dit les ombres et les images virtuelles comme le reflet dans un miroir. Ainsi, l'image se situe dans le miroir qui évoque une représentation visuelle, mais aussi et surtout une ressemblance. En raison de leur caractère indiciaire, ces « images naturelles », ombres ou reflets, deviennent donc des outils de connaissance, menant à la vérité et au bien. Enfin, signifiant portrait, statue, copie ou fantôme, apparition chez Horace ou spectre chez Virgile, le terme *imago* (bien que loin de son étymologie latine d'*imitor*, imiter) désigne aussi et avant tout, sous l'Antiquité romaine,

⁸³ Notons l'ambiguïté sémantique du concept de *mimesis* qui s'est constitué à partir d'une double référence et traduit tantôt par représentation, tantôt par imitation. Sa compréhension mobilise les notions de copie, simulacre, d'illusion, de fiction, de figuration

une imitation matérielle à l'effigie des morts qui peut prendre la forme d'un portrait d'un ancêtre en cire, d'un masque mortuaire placé dans l'atrium et porté aux funérailles. La relation entre l'image et la mort est donnée par le masque mortuaire et l'image sert de lien indiciaire entre le monde des vivants et celui des morts. Renvoyant d'abord au culte des ancêtres, le terme *imago* désigne aussi l'image des dieux, s'associant à des termes qui se réfèrent tous au domaine du sacré.

Toutes les grandes religions ont entretenu et entretiennent encore des relations particulières avec l'image, qu'elle soit reflet ou copie. Dans toute l'histoire de l'art occidental, les représentations religieuses sont présentes à profusion. Mais le problème de son statut est sujet à polémique. Le rejet de la figuration du Judaïsme et de l'Islam suggère que cet interdit est lié aux religions monothéistes. Dans le troisième commandement du Décalogue⁸⁴, il est dit :

Tu ne te feras pas d'image taillée, ni aucune figure de ce qui est en haut dans le ciel, ni de ce qui est en bas sur la terre, ni de ce qui est dans les eaux sous la terre. Tu ne te prosterner pas devant elles et tu ne les serviras pas; car je suis le seigneur ton Dieu, un Dieu Jaloux qui punit l'iniquité des pères sur les enfants, sur la troisième et sur la quatrième génération pour ceux qui me haïssent, mais faisant miséricorde jusqu'à mille générations à ceux qui m'aiment et gardent mes commandements.

Ainsi, ces images sculptées, les idoles (du grec *eidôlon* qui signifie traditionnellement une représentation quelconque, un simulacre) finissent par désigner une image représentant une divinité, à qui l'on rend un hommage religieux et que l'on adore comme si elle était la divinité elle-même. Bien sûr, ces idoles qui visent l'interdiction biblique de l'image ne sont pas à confondre avec les icônes. Dans la religion chrétienne, les icônes sont des représentations religieuses, le plus souvent peintes, du Christ, de la Vierge Marie, des saints et des anges. Sous prétexte de mutiler le Christ, et de dégrader la condition, la "Guerre des images" secoue l'empire byzantin, du IV^{ème} au VII^{ème} siècle de notre ère, en opposant iconophiles et iconoclastes. Cette querelle disparaît (bien que l'iconoclasme byzantin continue, même aboli, d'influencer toute l'histoire de la peinture occidentale) quand la vénération des icônes est érigée en dogme de foi. Considérée comme moyen et non plus comme objet d'adoration, l'icône permet de connaître Dieu par la beauté. Ainsi, si l'idole est Dieu et l'icône son incarnation, l'image soulève le problème de la contiguïté entre deux univers foncièrement séparés, le divin et l'humain.

⁸⁴ Nom donné aux dix commandements que, d'après la Bible, Dieu transmet à Moïse sur le mont Sinaï.

Abstraite ou concrète, l'image est toujours seconde par rapport à un objet qu'elle représente selon certaines lois particulières et nécessite quelqu'un qui la produit ou la regarde. Fière de sa fonction fondamentale de référence, l'image est toujours *image de*. Il n'y a pas d'image sans référent.

3.2.2. Ressemblance ou analogie

Comme nous venons de le voir à travers différents exemples, la tradition antique mène un débat axiologique sur la représentation par l'image en tenant compte de deux aspects spécifiques, ceux de l'imitation (l'icône) et de la trace (l'indice), aspects repris par la théorie sémiotique de l'image. Un deuxième point vient accompagner cette discussion : le caractère représentatif de ressemblance ou d'analogie de l'image.

A travers les légendes de Narcisse et de Pygmalion, la mythologie antique illustre de façon exemplaire la notion de ressemblance. Narcisse, jeune homme d'une rare beauté, restait insensible aux sentiments amoureux de la nymphe Echo qui rejetée avec mépris, mourut de douleur. Le devin Tirésias déclara que Narcisse vivrait tant qu'il ne verrait pas sa propre image. La déesse Némésis vengea Echo quand Narcisse s'éprit d'amour pour son propre visage que lui renvoyaient les ondes. Fasciné par cette image qu'il ne pouvait atteindre et dont il était incapable de se détacher, Narcisse en oublia de boire et de manger. Désespéré de ne pouvoir assouvir son amour, Narcisse dépérit et mourut. Dans *Les Métamorphoses*, Ovide conte également l'histoire de Pygmalion (X, 243-297). Roi de Chypre, Pygmalion sculpta, dans de l'ivoire blanc, une magnifique statue dont il s'éprit. Alors que Chypre célébrait la fête de Vénus, Pygmalion fit le vœu d'avoir une femme comme sa statue, n'osant demander l'inconcevable. Et pourtant, Vénus transforma la statue en femme de chair. Interrogeant la ressemblance, ces deux exemples sont révélateurs du danger de la ressemblance qui génère une confusion entre la représentation et le représenté.

Quand il s'agit de théoriser, on constate que les termes "ressemblance", "similitude" et "analogie" sont synonymes. Néanmoins, des nuances peuvent être apportées. Les sémiologues (ceux du Groupe μ en particulier) qui s'accordent à conceptualiser le signe iconique, pensent à le placer non plus dans une relation image / objet, mais dans une relation perception de l'image / perception de l'objet. Autrement dit, s'il y a ressemblance, c'est entre les mécanismes de perception du monde et de l'image, tous deux socio-culturellement codés. En focalisant son attention sur cette ressemblance, le groupe μ (1992) montre que :

La représentation, où un objet est "mis pour" son sujet, n'a pas une relation nécessaire avec la ressemblance (...). L'idée de *copie* doit être abandonnée au profit de celle de *reconstruction* (...). Une théorie qui conserverait la notion de signe iconique, et qui donnerait un fondement scientifique à cette "similitude de configurations" (...) devrait donc (...) respecter le principe d'altérité : montrer que le signe iconique possède des caractéristiques qui montrent *qu'il n'est pas* "l'objet", et affiche ainsi sa nature sémiotique (...). S'il y a un référent au signe iconique, ce référent n'est pas un "objet" extrait de la réalité, mais toujours, et d'emblée, un objet culturalisé (Groupe μ , 1992 : 126-130).

Ainsi, si nous conjugons la puissance indiciaire de l'image vue précédemment et la spécificité de la ressemblance de l'image, s'élabore alors une "impression de réalité" où se confondent visible, réel, réalité, vérité. Et comme conclut très justement Martine Joly (1994b) :

Au-delà de la ressemblance, ce que l'on désire retrouver, selon Barthes, c'est l'"air", l'"*animula*", la "petite âme individuelle", des personnes ou des lieux, qui nous permettront de nous écrier, devant l'image d'un « ça-a-été », le "c'est ça" de la reconnaissance. Reconnaissance qui correspondra (...) à la conformité avec une attente culturellement, psychiquement et historiquement déterminée (M. Joly, 1994b : 79).

3.3. Impact de l'image et de l'écrit

Nous avons vu en introduction de cette partie que l'image était inscrite dans un débat contradictoire et paradoxal et que les termes employés à son égard sont vivaces : valorisée lorsque que l'on évoque une "civilisation de l'image", méprisée sitôt que l'on considère la "prolifération ou l'invasion des images". Certes, les images sont de plus en plus nombreuses, mais aussi de plus en plus diversifiées. L'idée implicite de la disparition de l'écrit au profit de la suprématie d'un monde d'images est tenace. Pouvons-nous penser que l'image menace réellement l'écrit ? Comme le souligne très justement Laurent Lavaud (1999) l'image

enserme la conscience dans le jeu de désirs et de refoulements, dans une stratégie complexe de pouvoirs et de contre-pouvoirs qu'il s'agit de déjouer pour tenir un discours objectif à son sujet. Un des symptômes particulièrement révélateurs de cette emprise de l'image est le triomphe du débat sur sa valeur par rapport à la réflexion sur sa nature (Lavaud, 1999 : 11).

Autrement dit, les controverses qui existent entre le lien image / écrit se situent sur un plan moralisateur. La disparition, voire de la prétendue mort de l'écrit sont peu

crédibles quand on se place sur un plan sémiologique. Certes, l'image peut faire l'impasse de l'écrit et par extension du langage, mais pas au point de l'évacuer totalement. La sémiologie de l'image est catégorique sur ce point : l'image est un système de communication et de signification différent de celui du langage parlé et écrit. En revanche, il est faux de prétendre que la prédominance de l'image annihile le langage. En 1964, Roland Barthes a montré que tout système de signes, donc de communication et de signification, participe du langage verbal. En posant le constat que les images (cinéma, télévision, photo de presse...) sont rarement exemptes de discours verbal (légendes, titres...), il en résulte que le langage verbal vient primer sur la nature visuelle qui devient seconde. De ce fait, cette articulation entretient dans presque tous les cas un rapport structural avec le message visuel. Selon Barthes (1964),

Aujourd'hui, au niveau des communications de masse, il semble bien que le message linguistique soit présent dans toutes les images : comme titre, comme légende, comme article de presse, comme dialogue de film, comme *fumetto* ; on voit par là qu'il n'est pas très juste de parler d'une civilisation de l'image : nous sommes encore et plus que jamais une civilisation de l'écriture, parce que l'écriture et la parole sont des termes pleins de la structure informationnelle (Barthes, 1964 : 23).

Ainsi, en adoptant la perspective de Barthes, nous admettons que le verbal intervient dans le dessin d'actualité politique, l'accompagne sous forme de légendes, de titres ou d'inscriptions verbales, narratives, de dialogues pour produire un message global. En l'absence de message linguistique, les signes, plastiques et iconiques orientent seuls la lecture et l'interprétation d'un dessin.

Conclusion

Les multiples rapports qui se tissent entre perception, représentation et image, permettent de mener une réflexion de l'analyse du dessin d'actualité politique. En opérant un déplacement de ces notions (perception, représentation et image) vers une dimension théorique et méthodologique, nous allons nous interroger sur ce qui constitue le dessin d'actualité politique et sur ce qui fait son efficacité.

Chapitre 5

L'approche sémio-rhétorique

Compte tenu des différents aspects que nous avons évoqués précédemment, nous avons délibérément retenu, pour aborder l'« icono-texte » (terme emprunté à J.-M. Adam, cité in M. Madini, 2006) du dessin d'actualité politique, deux disciplines, elles-mêmes structurées théoriquement et historiquement : une approche générale et globalisante nous permettant de dépasser les catégories fonctionnelles de l'image, la théorie sémiotique, et une autre plus singulière et spécifique, l'approche rhétorique qui sera à même de spécifier la nature de l'image. Le choix de cette approche mixte sémio-rhétorique repose sur le fait que nous avons décidé d'aborder l'image sous les angles de la signification (et donc de l'interprétation), de la communication politique et du plaisir esthétique. En effet, nous nous situons dans une sémiotique de la signification qui vise à décrire et expliciter les phénomènes relatifs à la réception de l'information dans les médias à travers les dessins d'actualité politique. Nous nous inscrivons également dans une sémiotique de la communication, communication envisagée non comme *transmission*, mais comme *mise en relation* en référence à des systèmes ouverts de conventions interprétatives. La mise en relation articule une configuration signifiante, la culture de l'interprétant (ensemble des savoirs et des croyances qu'il porte sur le monde) et le contexte d'apparition du discours.

Ainsi, étudier le dessin d'actualité politique sous son aspect sémiotique revient à considérer son mode de production de sens, autrement dit à se poser les questions suivantes : par quels moyens formels provoque-t-il des significations et des interprétations esthétiquement, socialement et culturellement codées ? Quelles unités significatives est-il possible de déterminer, d'isoler ? Comment ces unités sont-elles communicables au lecteur ? De quelle textualité relève-t-il ? L'approche rhétorique consiste à observer son fonctionnement pragmatique dans le champ médiatique à la fois socio-politique et esthétique et à relier ces fonctionnements à des régularités.

Etant donné la nature iconique du dessin d'actualité politique, cela suppose de passer des termes de la rhétorique classique aux procédés de la rhétorique visuelle. Nous porterons notre réflexion sur les modalités épидictiques (l'art de l'éloge, mais aussi l'art de la critique) et persuasives du dessin. En somme, nous allons tenter d'inscrire notre analyse du dessin d'actualité politique dans une aire communicationnelle où la sémiotisation du référent dans un genre mixte donne à reconnaître et interpréter à un récepteur-lecteur les intentions de l'émetteur-dessinateur. Sémiotique et rhétorique sont donc associées dans une perspective herméneutique.

Mais, la question de la place respective qu'il convient d'attribuer à la sémiotique et à la rhétorique, de leurs méthodes et de leurs objectifs n'a pas encore reçu de réponses univoques et opérationnelles. Un bilan historique de chaque champ disciplinaire permettra de situer la portée de leurs acquis. Parmi les orientations, certaines seront retenues et notre analyse s'efforcera de préciser la part des disciplines et surtout leur articulation.

1. Les sémiotiques

Une définition des notions *sémiologie* et *sémiotique*, souvent considérées comme interchangeables, régulièrement données comme synonymes, se distribuant au hasard dans certains cas ou se spécifiant selon des clivages théoriques pour d'autres, s'avère nécessaire. Nous poursuivrons par un bref historique de la sémiotique, science relativement jeune dont les concepts de base et les méthodes, la délimitation même du champ d'investigation ne font pas l'unanimité auprès des théoriciens. Puis, nous nous attarderons sur la notion de signe ainsi que sur un exemple de classification pour parvenir à la définition de l'image comme signe et à la spécificité de l'approche sémiotique dans le traitement des dessins d'actualité politique qui nous permettra de comprendre comment le sens vient aux images.

Dans la préface de la revue *Communications* (n°4), Barthes, reprenant le projet de Saussure, écrit

Prospectivement, la sémiologie a (...) pour objet tout système de signes, quelle qu'en soit la substance, quelles qu'en soient les limites : les images, les gestes, les sons mélodiques, les objets, et les complexes de ces substances que l'on retrouve dans des rites, des protocoles ou des spectacles constituent sinon des *langages* du moins des systèmes de signification (R. Barthes, 1964 : 1)

L'objet de la sémiotique est le sens, mais elle s'intéresse surtout à l'émergence du sens, appréhendé à travers les discours qui le manifestent, le rendent communicable. Envisageant les phénomènes signifiants dans leur globalité discursive, la sémiotique considère la signification comme un objet propre, quels que soient les langages qui l'expriment et la manifestent.

1.1. Sémiotique ou sémiologie ?

L'étymologie du terme *sémiologie* désigne, dès l'Antiquité, une discipline de la médecine. Du grec *séméion* (signe) et *-logia* (théorie), *logos* (discours), la *sémiologie* ("séméiologie" ou "symptomatologie") médicale, encore d'actualité de nos jours, réside dans le fait d'interpréter les signes corporels ou encore les symptômes de différentes maladies. Cependant, elle ne concerne pas seulement le langage médical. Chez les penseurs antiques comme Platon, et plus particulièrement Aristote, elle apparaît également dans la philosophie du langage, et plus précisément dans la logique où la notion de système de signes est nécessaire, comme par exemple dans la structure du syllogisme. Platon et Aristote considèrent le langage comme une catégorie de signes, de preuves ou d'indices, servant l'acte de communication entre des individus. Par là, le concept de signe désigne déjà quelque chose que l'homme perçoit et à quoi (et non comment) il donne une signification.

Une approche de la sémiologie moderne s'élabore au début du XX^{ème} siècle avec le scientifique philosophe américain Charles Sanders Peirce et le linguiste suisse Ferdinand de Saussure. D'où les nuances entre *sémiotique* (d'origine anglo-saxonne) et *sémiologie* (d'origine européenne). Fondée en 1967 par A.-J. Greimas, l'*Association Internationale de Sémiotique* (AIS) donne très tôt sa préférence pour le terme *sémiotique*, sans toutefois renoncer à l'emploi du terme *sémiologie*.

Ainsi, au vu des multiples utilisations de ces mots, les inspirations et les démarches peuvent grandement varier, au-delà d'un intérêt commun partagé par tous les spécialistes se réclamant sémioticiens ou s'affirmant sémiologues, pour les formes signifiantes et les significations. Et même si leurs objets d'étude peuvent être divers (faits de langue, pratiques sociales, œuvres d'art, artefacts...), leur démarche repose sur les mécanismes de la production des effets de sens et sur les procédures qui font que du sens se crée. Aujourd'hui, même si les distinctions définitionnelles peuvent être encore nuancées, la sémiotique, traduite comme la science de la signification, est le terme canonique qui renverrait à l'extension la plus générale vers une philosophie du langage, un métalangage, un *discours sur* qui se définit plus par sa démarche que par son objet. Elle est surtout une perspective particulière qui consiste à se demander comment un objet devient porteur de signification. Sa tâche est de déterminer des critères qui peuvent différencier des types variés de signes. La sémiologie, quant à elle, insiste sur la mise en lumière des aspects socio-structuraux des systèmes de signes et axe son étude sur des langages particuliers comme la littérature, le théâtre, l'image, la gestuelle, le cinéma, la peinture. Dans le cadre de notre travail de recherche, nous opterons pour le terme général de *sémiotique* évitant ainsi toute confusion sémantique.

1.2. Historique de la sémiotique

Nous allons à présent présenter un panorama de quelques grands principes fondateurs de cette théorie des signes qui nous permettra de comprendre cette idée de science générale traitant des différents types de signes, que U. Eco (1988b) présente de la manière suivante :

La matière première grâce à quoi tout être qui communique avec d'autres êtres sur la base d'un quelconque système de communication [qui] met en œuvre le processus que Peirce a nommé la *sémiose*. (U. Eco, 1988b : 25)

Dans *An essay concerning human understanding*, John Locke (1632-1704), médecin philosophe anglais, avait déjà imaginé une *sémiotikè*, une science des signes et en particulier des mots. Considérant la sémiotique comme un mode de renouvellement de la logique toute entière, il insiste sur le fait que son emploi consiste

à considérer la nature des signes dont l'esprit se sert pour entendre les choses, ou pour communiquer la connaissance aux autres. Car puisque entre les choses que l'esprit contemple, il n'y en a aucune, excepté lui-même, qui soit présente à l'entendement, il est nécessaire que

quelque chose se présente à lui comme signe ou représentation de la chose qu'il considère, et ce sont les idées (J. Locke, 1972⁸⁵, p602).

Rompant avec la tradition normative et diachronique de l'étude de la langue, Ferdinand de Saussure considère la langue comme « un système de signes exprimant des idées » dont l'homme se sert pour communiquer, mais pas seulement. A cela, il ajoute d'autres signes qui participent à l'acte de communication, comme l'écriture, l'alphabet des sourds-muets, les rites symboliques, les formes de politesse, les signaux militaires... Saussure propose donc d'intégrer la linguistique dans une science plus générale, « qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ; [qui] formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale qu'il nomme sémiologie (du grec *semeiôn*, signe) et qui explique en quoi consistent les signes et quelles lois les régissent » (F. de Saussure, 1975 : 33⁸⁶). Au regard de la définition proposée par Saussure, la sémiologie avait essentiellement en vue l'inventaire, la typologie et le fonctionnement des signes dans un univers socioculturel donné et historiquement déterminé. Dans cette perspective, on pouvait déjà établir, tout en se fondant sur notre tradition culturelle occidentale, une première typologie des signes relevant des cinq sens reconnus (vue, ouïe, odorat, goût et toucher) de la communication intersubjective d'où les signes visuels, auditifs, olfactifs, gustatifs et tactiles. Toutefois, c'est le domaine verbal qui a longtemps été privilégié, notamment la linguistique comme description et analyse scientifique des langues naturelles.

Vers la même époque, l'américain Charles Sanders Peirce, un des premiers axiomaticiens, envisage aussi une "science générale des signes", plus rigoureuse, d'inspiration plus logique et catégorielle que celle de Saussure, plus empirique qu'il nomme *semiotics*, c'est-à-dire une « science formelle des conditions de la vérité des représentations » qui peut être définie comme une « théorie générale des signes et de leur articulation dans la pensée ». Peirce s'attache notamment au mode de production du signe (schémas inférentiels du raisonnement : déduction, induction, abduction) et à sa relation avec la réalité référentielle par la médiation de l'*interprétant* (d'où est issue la typologie des signes : icône, indice, symbole). Son propos vise à saisir, de manière formelle, la totalité des processus engagés dans l'établissement des significations en étudiant tous les types de signes (et pas uniquement le signe linguistique), d'en faire une classification, d'en établir une description où l'accent est mis sur la façon dont le signe agit et s'ouvre sur une chaîne d'interprétants multiples, et enfin d'analyser leur

⁸⁵ J. Locke, 1972 : *An essay concerning human understanding (Essai philosophique concernant l'entendement humain)*, Paris, J. Vrin, (1755), 629p.

⁸⁶ F. Saussure (de), 1975 : *Cours de linguistique générale, textes réunis par E Roulet*, Paris, Hatier, 95p.

mode de fonctionnement tout en leur donnant une dimension philosophique. Dans cette perspective, la sémiotique de Peirce (1978)⁸⁷ est envisagée comme une philosophie de la représentation traitant des significations, de leur convertibilité intersystémique et de leur relation à l'ordre matériel.

A la suite de ces deux grands précurseurs de la science générale des signes, Pierre Guiraud (1971) propose la définition suivante :

Dans son sens large, c'est la science des lois nécessaires à la pensée, ou encore mieux (vu qu'elle fonctionne toujours au moyen de signes), c'est une sémiotique générale, qui considère non seulement la vérité mais aussi les conditions générales qui font que les signes sont des signes, de même que les lois de l'évolution de la pensée qui, comme cela coïncide avec l'étude des conditions nécessaires à la transmission du sens d'esprit à esprit par des signes, et d'un état d'esprit à un autre, fait qu'on doit, prenant avantage d'une vieille association de termes, l'appeler *rhétorique spéculative* (P. Guiraud, 1971 : 6).

En suivant la trace de John Locke et de C. S. Peirce, la sémiotique moderne, qui a entre autre le projet de décrire d'un point de vue théorique et analytique les processus de signification (et donc d'interprétation) d'un message, s'est considérablement développée au début du siècle dernier.

En Europe, s'opposent "la sémiologie de la communication" (étude de la communication intentionnelle utilisant des codes comme le morse, le code de la route...etc.) et "la sémiologie de la signification" pour laquelle un code est un système ouvert, considéré comme un champ d'observation structuré dès lors qu'il produit des significations. Luis Prieto (1966) et Roland Barthes (1964) se sont tous deux inspirés de la tradition saussurienne tout en développant leur sémiotique dans deux orientations différentes. Tentant de donner suite au projet saussurien, la sémiologie de la communication de Luis Prieto, Georges Mounin (1970), Eric Buysens (1970), Jeanne Martinet (1973), définit son objet comme le rapport social entre deux personnes, conçu comme un message transmis par un « indice », produit intentionnellement et conventionnellement par l'émetteur et reconnu comme tel par le destinataire, qui devient alors un « signal » (les signes artificiels et arbitraires comme le code de la route, la numérotation des tramways et des chambres d'hôtel, la communication par pavillons...). G. Mounin (1970) soutient que la sémiologie peut se définir comme « l'étude des procédés de communication, c'est-à-dire des moyens utilisés pour

⁸⁷ C. S. Peirce., 1978 : *Ecrits sur le signe, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle*, Paris, Seuil, Collection L'ordre philosophique, 262p.

influencer autrui et reconnus comme tels par celui qu'on veut influencer » (E. Buysens cité par G. Mounin, 1970 : 13).

La sémiologie de la signification de Barthes (1964), quant à elle, s'occupe du rapport entre un indice et son indiqué lorsque cette relation est conventionnelle. Barthes insiste également sur la schématisation du monde issue du fait que tout usage social est converti en signe de cet usage.

Suivant une orientation structurale de la sémiotique, la démarche d'A. J. Greimas est axée, comme celle de Barthes, sur la théorie de la signification (et non pas sur une simple théorie des signes, par lui assimilée à la sémiologie) qui permet, grâce à des méthodes formelles très rigoureuses et reproductibles, de comprendre « le parcours génératif de la signification », c'est-à-dire la représentation dynamique de la production du sens. Pour s'enrichir, la signification passe par des étapes successives (du plus simple au plus complexe, du plus abstrait au plus concret) d'où le terme *parcours* auquel s'ajoute le terme "génératif" qui s'explique à travers la définition même d'un objet signifiant : pour la sémiotique, tout objet signifiant est défini selon son mode de production et non selon l'histoire de sa création, d'où la nuance entre "génération" et "genèse".

Sous l'impulsion de chercheurs italiens comme Emilio Garroni (1973) et Umberto Eco (1975), la sémiotique va connaître un déplacement épistémologique et pluridisciplinaire. Son domaine concernant la compréhension de phénomènes relatifs à la production du sens dans ses dimensions à la fois cognitive, sociale et communicationnelle, elle se répand donc dans la plupart des sciences humaines et sociales : la phénoménologie, l'ethnologie, l'anthropologie, les théories de la perception, les neurosciences, la sociologie (Baudrillard), l'histoire et la philosophie (Foucault, Derrida, Deleuze) ou encore la psychanalyse (Lacan, Kristeva). La sémiotique se donne aussi la possibilité d'étudier et d'analyser les croyances, sentiments et attitudes que chaque société adopte vis-à-vis de ses langages. Pour reprendre les termes de Joseph Courtès (1991),

ce qui caractérise aujourd'hui la sémiotique, c'est le fait qu'elle cherche non pas à établir une typologie incontestée et universelle des *signes*, mais à savoir plutôt ce qui se passe *sous les signes* ou *entre les signes*, ce qui est à la base de leurs mutuelles relations d'où jaillit le sens avec toutes les nuances, toutes les menues variations qui l'accompagnent et ce quels que soient les domaines étudiés, les champs d'application (J. Courtès, 1991 : 206).

Ainsi, comme le souligne très justement J. Courtès, la sémiotique actuelle s'intéresse plus spécifiquement à l'émergence du sens, « sous » et « entre les signes » et à la signification que peut donner le « lecteur » aux signes qu'il perçoit. Consciente de ses limites et de ses possibilités, la sémiotique est moins l'étude de la communication que celle, beaucoup plus vaste, de la signification, tant au niveau dénotatif que connotatif, tant au plan de l'énoncé (syntaxe et sémantique) qu'à celui de l'énonciation (de l'ordre de la pragmatique).

1.3. Approche du concept de signe

Au sein de la science générale des signes, autrement dit la sémiologie qu'il a imaginé, Saussure s'est attaché à isoler les unités constitutives de la langue : les phonèmes (les sons, dépourvus de sens) et les monèmes (les mots, unités minimales de signification) ou signes linguistiques. Puis, en étudiant la nature du signe linguistique (l'unité de sens de la langue), Saussure l'a décrit comme une « entité psychique » à deux faces indissociables (une réalité bi-face) reliant un signifiant (les sons ou leur transcription écrite, c'est-à-dire la partie sensible) à un signifié (le concept, soit la partie abstraite) : le signifiant étant la face matérielle et perçue du signe (le son ou la trace écrite) que l'on associe de façon arbitraire et conventionnelle à un signifié correspondant non pas aux choses, mais à un concept. Dans la théorie de Saussure (1975⁸⁸),

Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. (...) [Le signe] est donc une entité psychique à deux faces (...). Ces deux éléments sont intimement unis et s'appellent l'un l'autre (...). Nous appelons signe la combinaison du concept et de l'image acoustique (...). Nous proposons de conserver le mot signe pour désigner le total, et de remplacer concept et image acoustique, respectivement par signifié et signifiant ; ces derniers termes ont l'avantage de marquer l'opposition qui les sépare soit entre eux, soit du total dont ils font partie (F. de Saussure, 1975 : 98).

D'où le diagramme bien connu de "signifié" sur "signifiant", représenté de la manière suivante :

⁸⁸ SAUSSURE F. (de), 1975 : *Cours de linguistique générale, textes réunis par E Roulet*, Paris, Hatier, 95p.

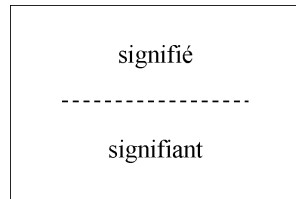


Figure 42 : Diagramme du signe

Néanmoins, cette dyade omet la référence du signe à un objet du monde, sa réalité extralinguistique, autrement dit son référent, dont la représentation est complètement occultée dans la structure saussurienne du signe. Maintes fois reprises tout au long de l'histoire de la philosophie du langage et de la linguistique, cette dyade a été reformulée en triade, représentée graphiquement par un triangle, communément appelé "triangle sémiotique" où, à signifié et à signifiant est venu s'ajouter la notion de référent. Le triangle sémiotique se représente traditionnellement comme suit :

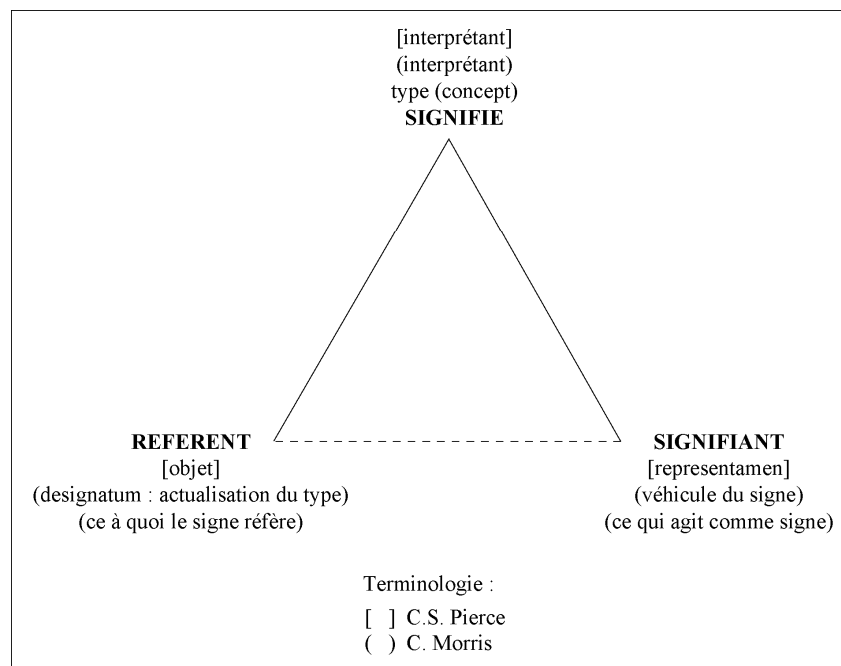


Figure 43 : Le triangle sémiotique

Ce diagramme⁸⁹ triadique et dynamique montre ainsi que tout signe (y compris le signe linguistique) est inscrit dans un système de relations mettant en jeu trois actants, un signifiant (perceptible), un référent (réalité physique ou conceptuelle du monde) et un

⁸⁹ Nous inspirant des différentes représentations du triangle sémiotique, nous avons associé les terminologies de Peirce et de Morris. La base du triangle, soit le lien entre le référent et le signifiant est souvent représenté par un trait discontinu. La raison en est que ce rapport est le plus souvent arbitraire.

signifié. Peirce (1978) explore cette relation triadique du signe avec une autre terminologie, le signifiant devient le « representamen », le signifié « l'interprétant » et le référent « l'objet » et en donne la définition suivante :

Un signe (ou *representamen*) est quelque chose tenant lieu pour quelqu'un de quelque chose, sous quelque rapport, quelque capacité ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou éventuellement un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle *interprétant* du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son *objet*. Il tient lieu de cet objet, non pas sous tous les rapports, mais comme référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le *fondement* du *representamen* (C. S. Peirce, 1978 : 121-122 et 216).

La définition de Peirce montre que tout signe entretient une relation solidaire entre trois pôles (et non pas deux comme chez Saussure) : la face perceptible du signe - « representamen », ce qu'il représente -« objet » (réalité physique ou conceptuelle du monde)- ce qu'il signifie -« interprétant ». Dans cette définition, l'accent est mis sur la perception ou l'évocation (*quelque chose* peut être un objet, un geste, une odeur, une image mentale ou tout autre chose), sur la dynamique interprétative d'un destinataire (*pour quelqu'un*), et la relativité de son interprétation dépendant d'un contexte (*sous quelque rapport ou à quelque titre*). La particularité du signe réside essentiellement dans le fait d'être présent, désignant ou signifiant quelque chose d'absent, et que ce quelque chose soit concret ou abstrait. D'autres caractéristiques sont propres au signe : on ne peut le considérer comme une réalité matérielle car le signe est toujours, d'une part, une construction mentale, une représentation qui résulte d'un acte de perception et d'autre part, le signe n'est pas l'objet car il n'est pas l'objet représenté. Peirce (1978) envisage également le signe comme élément d'un processus de communication, au sens non de *transmettre*, mais de *mettre en relation*. C'est pourquoi, la définition du signe ne se résume pas seulement à cette tripartition.

Peirce (1978) élabore des concepts opérationnels, développe le signe en une suite de catégories distinctes et propose des trichotomies de chaque élément constitutif du signe. Suivant la première trichotomie et selon la relation que le signe entretient avec lui-même, un signe pourra être appelé un « qualisigne », un « sinsigne » ou un « légisigne ». Suivant la deuxième trichotomie et selon le type de rapport qu'un signe entretient avec son objet, le signe pourra être appelé un « icône⁹⁰ », un « indice » ou un « symbole ». Enfin, suivant la troisième trichotomie et selon la relation que le signe

⁹⁰ Nous choisirons le terme masculin « icône » dans le sens que Peirce lui attribue pour ne pas le confondre avec le terme féminin « icône » définissant davantage une peinture religieuse

entretient avec son interprétant, un signe pourra être appelé un « rhème », un « dicent » ou un « argument ». Ces différentes relations entre les signes sont représentées dans le tableau suivant :

Relation avec le representamen	Relation avec l'objet	Relation avec l'interprétant
Qualisigne	icone	rhème
sinsigne	indice	dicent
légisigne	symbole	argument

Tableau 11 : Le signe et ses relations selon les trichotomies de Peirce⁹¹

Après avoir rappelé brièvement une partie de la classification des signes selon Peirce, nous ne retiendrons que la relation concernant le signe et l'objet car celle-ci est essentielle pour aborder le fonctionnement de l'image comme signe, mais surtout système de signes. Nous venons de l'esquisser dans nos propos précédents, sous-signes premier de la dimension de l'objet, l'« icone » (du grec *eiko* signifie être *semblable* à, *ressembler*) est le signe dont le signifiant entretient une relation qualitative de similarité ou d'analogie avec ce qu'il représente, en forme ou en proportion, c'est-à-dire le référent. Un dessin, une carte postale, une photographie représentant une pomme sont des icones (ou signes iconiques) dans la mesure où l'image *ressemble*, montre une structure de pomme identique, par certains aspects, à la pomme réelle. En conservant certaines caractéristiques de l'objet représenté, la représentation d'une pomme vaut en vertu d'une ressemblance de fait.

Selon C. S. Peirce (1978), l'icone « est un signe qui se réfère à l'objet qu'il dénote, simplement par la vertu des caractères qui lui sont propres et qu'il possède ; il est indifférent qu'un tel objet existe en réalité ou non » (1978 : 232). Fragment d'un objet ou objet lui-même, l'« indice » (ou index), quand il se manifeste par ses conséquences perceptibles, se caractérise par une relation causale de contiguïté physique, de nature existentielle, qu'il entretient avec ce qu'il représente. Il concerne les signes dits "naturels" comme par exemple la fumée pour le feu, les larmes pour la tristesse, phénomènes porteurs de signification à travers lesquels nous interprétons le monde selon nos expériences antérieures ou selon de strictes conventions. D'après C. S. Peirce (1978), l'indice est « un signe qui se réfère à l'objet qu'il dénote par le fait qu'il est réellement affecté par cet objet » (1978 : 232). Le « symbole » entretient avec ce qu'il représente une relation arbitraire ou conventionnelle qui ne dépend nullement d'une relation de similitude (comme pour l'icone) ou de contiguïté (comme pour l'indice). La

⁹¹ C. S. Peirce, 1978 : 262

colombe pour la paix ou encore les drapeaux pour les pays entrent dans cette catégorie de signes. Le symbole (Peirce, 1978) peut donc se définir comme « un signe qui se réfère à l'objet qu'il dénote par la vertu d'une loi, habituellement une association d'idées générales » (1978 : 233).

Cette tripartition est elle-même sous divisée en trois sous-catégories. Nous ne portons notre attention que sur celle de l'icone - classe des signes dont le signifiant entretient une relation analogique avec ce qu'il représente- qui comprend trois types d'icônes : l'« image », le « diagramme » et la « métaphore ». L'« image » rassemble les icônes entretenant une relation analogique qualitative entre le signifiant et le référent. Par qualité de l'objet, on entend les formes, les proportions, les couleurs, les textures... Le « diagramme » utilise une analogie relationnelle interne à l'objet et non plus externe à l'objet. Exemples des plans, des cartes, des organigrammes. Et la « métaphore » met en place un troisième type d'analogie : le parallélisme qualitatif. Il peut sembler curieux que la métaphore, figure de rhétorique classique la plus connue et la plus étudiée qui concerne d'abord et avant tout le langage verbal, soit une sous-catégorie de l'icone. Mais, quand Peirce (1978) choisit de classer la métaphore dans une sous-catégorie de l'icone, c'est qu'il la

perçoit non pas comme une figure verbale, mais comme un mécanisme, comme un procédé de substitution, mettant en relation une proposition explicite -ou montrée- mise en rapport avec une proposition implicite -ou non montrée- et entretenant avec celle-ci des relations de parallélisme qualitatif, ou de comparaison implicite ; un procédé travaillant à nouveau sur l'analogie qualitative (comme l'image) mais cette fois de façon implicite et comparative (M. Joly, 1994b : 35).

Quelle que soit sa nature (élément du processus de signification ou de communication), nous envisagerons donc le concept de signe à la fois comme entité signifiante d'un phénomène perceptible et comme entité utilisée pour transmettre une information à un destinataire et comme l'observe C. Morris (1974), « une chose n'est signe que parce qu'elle est interprétée comme le signe de quelque chose par un interprète » (C. Morris, 1974 : 17).

Ainsi, la conception peircienne, à laquelle nous nous rallions, vise à saisir la totalité des processus engagés dans l'établissement des significations. Dans cette perspective, le champ sémiotique permet d'ouvrir aux différents systèmes signifiants du dessin d'actualité politique. Les activités de lecture et d'interprétation consisteront donc à explorer cet objet à différents niveaux de signification tous imbriqués par la structure du message. Traité sous l'angle de la communication, le dessin d'actualité politique

nécessite dès lors une lecture axée sur l'activité de chaque signe dans la production et la dynamisation d'un système de signification propre au message.

2. De la rhétorique classique à la nouvelle rhétorique

Au-delà de l'idée convenue selon laquelle la rhétorique n'est qu'une nomenclature de figures de style aux noms étranges et incompréhensibles, et au-delà du sens péjoratif qui lui est couramment attribué la classant parmi les méthodes de manipulation pernicieuse, la rhétorique regroupe un ensemble de techniques de mise en œuvre du discours et un ensemble de descriptions et de théorisations de son fonctionnement. La rhétorique est donc à la fois art d'agir par la parole sur les opinions, les émotions, les décisions, discipline qui prépare à l'exercice de cet art et réflexion philosophique sur l'éloquence, sur la puissance de la parole dans les sociétés humaines. Un parcours historique de la rhétorique classique à la néo-rhétorique s'impose ici.

2.1. La rhétorique classique

Elément essentiel de la culture antique, la rhétorique naît en Grèce au V^{ème} siècle avant J.C. pour répondre aux besoins d'une société où la parole joue un grand rôle et se développe dans un cadre bien précis, celui des institutions politiques, et plus particulièrement judiciaires, de certaines cités grecques. Les conflits d'intérêts dans la société rendent nécessaire la maîtrise de la parole dans la mesure où le discours est le seul moyen d'action laissant l'auditoire libre d'approuver, d'adhérer ou non. Persuader, c'est également parvenir à susciter les passions du public. L'auditoire devient alors une cible à mettre en mouvement, étymologiquement à émouvoir, sans nier qu'à la fois entrent en jeu une certaine esthétique de la langue et de son maniement, ainsi que le principe de plaisir.

A la fois discipline, théorie et didactique, la rhétorique se définit comme un « art de l'éloquence » (terme emprunté au grec *rhêtorikê -tekhnê-* au sens étymologique de technique rhétorique), c'est-à-dire de bien parler en public et de persuader. Elle suppose en effet une situation où l'orateur de l'agora, du forum ou de la curie cherche à persuader un auditoire nombreux (l'assemblée du peuple, les juges d'un tribunal...) à l'amener par le discours à approuver ou non une certaine thèse, et éventuellement à agir en conséquence (voter une loi, acquitter un suspect...). Persuader signifie donc de la part du *rhêtôr* (du recteur=orateur) qu'il doit porter une attention particulière à

l'auditoire de façon à obtenir quelque chose de ses auditeurs qui sont en principe libres de refuser ou d'accepter et cela, uniquement par la force de son discours. La rhétorique a donc une visée pragmatique : persuader l'interlocuteur de la justesse d'une cause. Comme le disait Gorgias, la rhétorique est *ouvrière de persuasion*. Dans la *Rhétorique*, Aristote la définit de la façon suivante : « la rhétorique est la faculté de considérer, pour chaque question, ce qui peut être propre à persuader » (I, II, 1355 b). Historiquement, les « règles » d'Empédocle, de Corax et de Tisias ont été recueillies, enrichies et codifiées en un système complet par deux ouvrages d'Aristote, la *Rhétorique* et la *Poétique* qui, tout en distinguant les deux notions (la première, selon lui, étant une *progression rigoureuse d'idées en idées* et la seconde une *progression rigoureuse d'images en images*), montrent soigneusement leur interdépendance, de plus en plus affirmée par la suite.

Bien parler (*vir bonus dicendi peritus*, quelqu'un de bien qui parle bien) et plus tard, bien écrire (sachant que le *bien* correspond ici à un critère d'efficacité et non de morale) signifie que le discours a atteint son but : persuader son auditoire. La validité de l'argumentation rhétorique ne relève pas du vrai (qui dépend de la vérité et du général) mais du vraisemblable (de ce qui se discute et du relatif) à considérer comme une conformité entre un discours (ou un récit) et l'attente (ou discours second et collectif) de l'opinion publique. Ainsi, le vraisemblable n'est pas en relation avec le réel (comme l'est le vrai) mais avec ce que les conventions collectives pensent être le réel. En conséquence, on peut déjà comprendre pourquoi la rhétorique est tour à tour critiquée ou louée. En effet, des écarts théoriques et épistémologiques sur la rhétorique demeurent dans les débats entre les sophistes, Platon et Aristote. Si la fonction de la rhétorique est la recherche de la vérité, elle devient morale, voire moralisante pour Platon ; si sa fonction la porte vers le vrai et le bien, elle est *l'art de feindre ou de la parole feinte* comme le souligne Socrate ; et selon Aristote, si l'acte de convaincre est un raisonnement, la rhétorique devient un outil, une méthodologie qui est *l'art de trouver ce qu'un cas donné a de persuasif* et de mettre en oeuvre cette persuasion.

Abordons à présent, les anciens champs de la rhétorique élaborés par les théoriciens antiques, Aristote, Cicéron, Quintilien et d'autres encore, c'est-à-dire, les cinq composantes de l'art du discours. L'*invention*⁹² (du latin *inventio*, en grec *heurésis*) est la recherche des arguments, des idées, des sujets, des lieux et des techniques d'amplification et de persuasion et leur développement en fonction du sujet choisi à traiter et des destinataires à toucher. La *disposition* (du latin *dispositio*, en grec *taxis*)

⁹² Cette subdivision de la rhétorique a donné naissance à la théorie des *lieux* ou *topiques*.

est l'art d'ordonner ces arguments suivant des lois logiques, psychologiques, sociologiques, autrement dit de faire un plan composé, pertinent et efficace des différentes grandes parties du discours (exorde, narration, discussion, péroraison...etc.). L'*élocution* (du latin *elocutio*, en grec *lexis*) est la mise en forme stylistique ou verbale de ces arguments visant à rendre un discours agréable, c'est-à-dire l'utilisation des figures de style (traditionnellement, on parle de figures de phrase portant sur le syntagme et de figures de mots ou tropes portant sur le paradigme) et tout ce qui concerne les procédés touchant aux rythmes, aux sons...etc. L'*action* (du latin *actio*, en grec *hypocrisis*) ou prononciation (du latin *pronuntiatio*) est la manière et l'accomplissement de la performance de s'exprimer oralement, notamment par l'intonation, le souffle, les pauses et la gestuelle ou les moyens à mettre en oeuvre pour dire et jouer un texte qu'on prononce, comme le ferait un acteur. Et la *mémorisation* (du latin *memoria*, en grec *mnémè*) recouvre l'ensemble des techniques de rappel des arguments ou d'improvisation à partir d'un stock de données prédéfinies.

Cependant aujourd'hui, les différentes composantes de la rhétorique sont plus ou moins tombées en désuétude ou prises en charge par d'autres disciplines. On considère actuellement que certaines, comme la mémoire et l'action, spécifiques du discours oral, relèvent encore de l'art des acteurs, de certaines branches de la psychologie ou des métiers de la communication visuelle, mais non de la rhétorique.

2.2. Déclin de la rhétorique

Le Moyen Age et la Renaissance, qui ne connaissent en Europe que des régimes monarchiques, laissent de côté l'art d'argumenter propre aux démocraties et conservent le genre judiciaire. La rhétorique connaît une première évolution et passe alors à l'art du style. A l'époque classique (XVII et XVIII^{ème} siècles), c'est l'esprit scientifique et rationnel qui s'impose dans le discours, conduisant à une distanciation entre les genres poétiques et argumentatifs. Même si en France la théorie d'Aristote est redécouverte, la rhétorique s'oriente vers un caractère plus littéraire où l'important devient les figures du discours ou "les fleurs de rhétorique" et les traités des tropes, illustrés entre autres par Du Marsais (1676-1756) et Fontanier (1768-1844).

Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours les plus remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune (Fontanier cité in M. Bonhomme, 2005 : 16).

Cependant, prenant une importance considérable en devenant une discipline du système éducatif et scolaire, la rhétorique se transforme en matière d'examen (exercices, leçons, épreuves), et est enseignée jusqu'au XIX^{ème} siècle tout en restant une référence. Mais bouleversant la conception artistique en mettant l'accent sur l'originalité, les critiques la dénigrent. Une culture de la sincérité, de l'expression du moi, de l'effusion, et l'avènement de l'esprit romantique, avec sa conception de la poésie comme activité irrationnelle d'un génie solitaire, proclamant l'inutilité de toute règle, ne se reconnaissent plus dans les règles du beau discours. Désormais, le génie est la preuve d'une sensibilité particulière et non plus celle d'un bon usage de la technique. C'est pourquoi, devenue synonyme d'artifice, la rhétorique connaît une éclipse presque totale.

2.3. La renaissance de la rhétorique

Ce mépris cesse au début du siècle dernier grâce aux grands mouvements de pensée qui reconsidèrent de façon radicale la rhétorique. Deux mouvements, le formalisme russe et la linguistique moderne (avec deux cénacles littéraires, celui de Moscou créée en 1915 par le linguiste Roman Jakobson et celui de Saint-Pétersbourg) sont à l'origine de l'intérêt croissant porté à l'étude de la langue poétique et surtout à la considération de la littérature comme un langage assorti de propriétés formelles, un jeu de procédés. Jakobson déclare *le procédé, voilà le véritable héros de la littérature*. C'est dans ces circonstances que s'amorce une renaissance de la rhétorique ou la naissance d'une *rhetorica nova* : celle-ci n'est plus envisagée comme un réservoir de recettes mais comme le fondement même de la littérature, et d'une façon générale de l'art. La définition des figures de rhétorique retrouve son ancrage dans la linguistique contemporaine, la stylistique et l'analyse de discours qui reprennent, dans une perspective différente, les problèmes qui constituaient l'objet de la rhétorique. Ainsi, la rhétorique contemporaine analyse les faits de parole ou de discours, dégage les règles générales de leur production, élabore des modèles rendant compte de la généralité du phénomène envisagé tout en se situant du côté de la réception et de l'herméneutique.

2.4. La nouvelle rhétorique

Dans les années 60, un bouillonnement intellectuel se produit avec ce renouveau de la théorie littéraire, la découverte en France du formalisme russe (surtout l'influence du linguiste Roman Jakobson et son étude fondamentale sur la métaphore et la métonymie), puis du structuralisme. La rhétorique rajeunie s'affirme à nouveau. Ainsi, forte de son double aspect technique (taxinomie des figures de discours et de persuasion) et théorique (aux plans de l'analyse et de la production), la rhétorique est en même temps une manière de penser le langage et une théorie pour le produire.

Cependant, la rhétorique soulève les discussions des critiques et des théoriciens dans ses conceptions et ses applications. C'est pourquoi, il n'est pas facile d'en établir une vue systématique sans évoquer des complémentarités et des oppositions tant elle se déploie dans de nombreuses directions. Néanmoins, deux grands courants se dégagent. D'une part, la rhétorique persuasive de Perelman (1970), avec sa tonalité argumentative, se consacre à l'étude des mécanismes du discours social et à son efficacité pratique. Ayant une vocation sociale, ses champs d'application se sont orientés vers la propagande politique ou commerciale, la controverse juridique ou encore la discussion philosophique. D'autre part, la néo-rhétorique, avec ses héritiers de la poétique antique comme Roland Barthes (1970) et le groupe μ ⁹³ (1982), s'est consacrée à ses débuts à l'étude des mécanismes internes de la production littéraire, et surtout poétique. Il s'agissait essentiellement d'une approche esthétique.

Le *Traité de l'argumentation* (1970) de C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, inaugure une longue période de renouveau des théories de l'argumentation, parallèlement au courant anglo-saxon, avec Toulmin notamment. Ces auteurs s'inscrivent alors dans une rupture avec la rhétorique classique, celle qui se réduit à une rhétorique des figures de style, du plaire et de l'émouvoir. La nouvelle rhétorique de Perelman renoue, en l'actualisant, avec la tradition rhétorique aristotélicienne, celle qui s'intéresse à sa fonction persuasive. Selon ses termes, la théorie argumentative se définit comme « l'étude des techniques discursives permettant de provoquer ou d'accroître l'adhésion des esprits aux thèses qu'on présente à leur assentiment » (C. Perelman, 1970 : 2).

Les concepts de cette néo-rhétorique concernent les « schèmes », autrement dit les processus généraux de l'argumentation. L'analyse des techniques argumentatives repose sur deux axes majeurs : d'une part, l'étude des arguments et de leur typologie dans le

⁹³ Centre d'études poétiques, Université de Liège - travaux interdisciplinaires en esthétique, théorie de la communication linguistique ou visuelle, sémiotique

discours dont notamment des structures argumentatives mises en oeuvre dans ce dernier, et d'autre part, l'étude de la situation de communication qui constitue l'acte d'argumenter, c'est-à-dire l'effet du discours sur l'auditoire, inséparable de l'intention de l'auteur. Elle s'appuie « sur le fait que raisonner, ce n'est pas seulement déduire et calculer, mais aussi délibérer et argumenter » (J.-M. Klinkenberg, 1996 : 189).

Contrairement à l'approche de Perelman, la rhétorique est, pour Barthes (1970), moins argumentative que littéraire. Considérée comme métalangage et avec pour objet d'étude le discours, la rhétorique se décline en cinq pratiques :

- une technique, « ensemble de règles, de recettes dont la mise en oeuvre permet de convaincre par le discours » ;
- une discipline, « objet d'enseignement, dont elle constitue, dans un premier temps, l'une des matières centrales, jusqu'à sa disparition des cursus officiels, au XIX^{ème} siècle » ;
- une protoscience, « qui identifie, délimite et classe les effets de langage » ;
- une morale, « à la fois ensemble de règles normatives de langage et corps de prescriptions morales » ;
- une pratique sociale, « qui permet de s'assurer la propriété de la parole ».

Dans son projet de constituer une « rhétorique générale », le groupe μ (1982 ; 1992) repense la rhétorique selon les concepts de la modernité pour lui redonner la place qu'elle mérite dans notre culture. S'inspirant des acquis de Saussure, Hjelmslev, Benveniste ou Jakobson en linguistique comme sur ceux des nouveaux théoriciens de la littérature, les auteurs du groupe μ la définissent comme une

transformation réglée d'un énoncé telle qu'au degré perçu d'un élément manifesté dans l'énoncé, le récepteur doit dialectiquement superposer un degré conçu. L'opération présente les phases suivantes : production d'un écart que l'on nomme allotopie, identification et réévaluation de l'écart. Ces opérations ne se font pas au hasard, mais suivent des lois strictes (Groupe μ , 1992 : 256).

En reliant ainsi la rhétorique à la linguistique, la sémiotique et la poétique, les auteurs du groupe μ lui rendent une importance et une validité qui s'étaient estompées depuis la Renaissance. Le groupe μ se propose donc d'étudier les procédés de langage qui caractérisent la littérature en postulant que cette dernière, réduite à la poésie dans le sens moderne du mot, c'est-à-dire comme "art du langage" ou comme "perfection du

langage", est d'abord un usage singulier du langage. Cette "rhétorique générale" se propose d'analyser les techniques de transformation, en distinguant soigneusement leurs espèces et leurs objets, des aspects fondamentaux du langage et du message, étant entendu que l'intention rhétorique peut viser chacun d'eux. En se réappropriant et en réactualisant le schéma communicationnel proposé par Jakobson, ainsi que les différentes fonctions de l'acte communicatif, le groupe μ énonce que « le message n'est rien d'autre que le produit des cinq facteurs de base que sont le destinataire et le destinataire entrant en contact par l'intermédiaire d'un code à propos d'un référent » (Groupe μ , 1992 :23) et change l'appellation de la fonction poétique (accent mis sur le message centré sur lui-même) qui devient "fonction rhétorique". A partir de là, peut se définir l'intention rhétorique élaborée par le groupe μ . En agissant de manière radicale sur le code, son objectif est de :

systématiser de manière rigoureuse, les procédés par lesquels le langage du rhétoricien transforme les conventions de la langue dans leur triple aspect morphologique, syntaxique et sémantique. (...) Pour attirer l'attention sur le message lui-même, le poète-rhétoricien peut transformer à sa guise n'importe quel des facteurs du langage. (...) Nous appellerons *métabole* toute espèce de changement d'un aspect quelconque du langage. (...) Les principales figures apparaissent, dans un schéma orthogonal, comme engendrées par quelques opérations fondamentales (Groupe μ , 1992 : 24).

Sans entrer dans les détails, le groupe μ procède à une taxinomie des métaboles, autrement dit des figures de langage se subdivisant en quatre opérations fondamentales que sont :

- les *métaplasmes* : figures agissant sur l'aspect sonore ou graphique des mots ;
- les *métataxes* : figures agissant sur la structure de la phrase ;
- les *métasémènes* : figures remplaçant un sémème par un autre en modifiant les groupements de sémèmes du degré zéro) ;
- et les *métalogismes* : figures modifiant la valeur logique de la phrase, en n'étant plus soumises à des restrictions linguistiques et qui représentaient ce que la rhétorique ancienne nommait "figures de pensées").

Cette quadripartition résulte de deux dichotomies appliquées simultanément selon la distinction signifiant / signifié (ou plus grossièrement, entre la forme plastique des unités linguistiques et leur contenu sémantique) et selon le niveau d'unités décomposées mots / phrases. Dès lors, le groupe μ obtient quatre domaines hiérarchisés

de métaboles possibles : celui de la morphologie (aspect sonore ou graphique des mots ou des unités d'ordre inférieur), celui de l'aspect sémantique de ces mots, celui de la syntaxe (disposition formelle de la phrase) et celui de la valeur logique et référentielle de la phrase. Le groupe μ propose le schéma suivant :

	EXPRESSION (forme)	CONTENU (sens)
MOTS (et <)	Métaplasmes	Métasémèmes
PHRASES (et >)	Métataxes	Métalogismes

Tableau 12 : Domaines des métaboles

Il convient de souligner que la classification de ce système proposée par le groupe μ n'est pas stricte, mais modulable et ouverte dans le sens où certains niveaux peuvent être retirés, ajoutés ou s'interférer. Les frontières entre les catégories n'ont donc rien d'intangibles. Ensemble d'opérations sur le langage et structures stables définissant certains usages de la langue, la rhétorique générale du groupe μ se veut avant tout applicable à tous les modes d'expression et transposable dans les systèmes de communication linguistique et même non linguistique. Selon J.-M. Klinkenberg (1996), « l'objectif d'une rhétorique générale est de décrire le fonctionnement rhétorique de toutes les sémiotiques par des opérations puissantes, restant identiques dans tous les cas » (J.-M. Klinkenberg, 1996 : 29).

De cet état de l'art de cette discipline, nous pouvons déduire qu'il existe deux rhétoriques contemporaines : d'une part, une rhétorique de la persuasion issue de Perelman et d'autre part, une rhétorique des figures et des tropes à accent formaliste. Même si elles ont évolué chacune en marge l'une de l'autre, ces deux néo-rhétoriques ne sont pas si éloignées qu'il n'y paraît compte tenu de l'évolution actuelle de cette discipline. Se situant du côté de la réception et de l'herméneutique, les rhétoriques contemporaines analysent les faits de langue (parole et discours), tentent décrire tous les types d'énoncés et de dégager les règles générales de leur production. Après avoir fourni des modèles opératoires, la rhétorique connaît, depuis quelques décennies, des bouleversements importants et voit son champ d'approches et d'études s'élargir. Loin d'être un objet d'étude unique, elle se situe aujourd'hui aux confins de différentes instances disciplinaires distinctes comme la linguistique, la pragmatique, la sémiotique, la philosophie... Dans le cadre de notre recherche, nous emprunterons aux deux branches contemporaines principales (techniques et théoriques) dans la mesure où un dessin d'actualité est un discours sur la politique.

3. Pour une sémio-rhétorique visuelle

Issu de la révolution structuraliste du XIX^{ème} siècle, le courant sémiotique a élaboré des méthodes d'analyse de l'image, notamment la sémiotique visuelle qui mérite une présentation de ses enjeux passés et actuels telle qu'elle a pu et peut être pratiquée en France, en Europe ou au Canada. Cependant, un état de l'art de la sémiotique visuelle s'avère problématique dans la mesure où des divergences théoriques se posent d'emblée. Notre description théorique et historique ne prétend pas à l'exhaustivité, ni à la systématisme. Tout juste entend-elle proposer un bilan des écoles, des influences et quelques traits essentiels de la sémiotique visuelle. Nous nous proposons d'examiner les deux temps fondateurs de cette discipline en axant notre point de vue sur les cinq grandes écoles qui constituent aujourd'hui la sémiotique visuelle actuelle.

3.1. Etat de l'art de la sémiotique visuelle

Au cours de ces 40 dernières années, la sémiotique visuelle a connu deux moments forts tout au long de son développement théorique et méthodologique : un premier temps, prenant forme au début des années 60 jusqu'au milieu des années 80, qui faisait prévaloir la dimension iconique du signe, et un second temps, à partir de la fin de ces années 80, qui rendait compte de la dimension plastique du signe et qui anime encore les recherches actuelles.

3.1.1. Des années 60 aux années 80

Forte de l'expansion de la sémiotique dans les années 1960 et au début des années 1970, la sémiotique visuelle ("icono-sémiologie" ou "sémiologie de l'image") en est une des dimensions nouvelles et naît de la conviction qu'il existe des systèmes de signes dans l'image. Cette période correspond à la parution de nombreuses contributions fondamentales, parmi lesquelles la *Rhétorique de l'image* et les *Éléments de sémiologie* de Barthes en 1964 et l'étude de J. Durand (1970).

C'est donc dans le contexte particulier des années 60 et s'appuyant sur la linguistique hjelmsléviénne que Roland Barthes pense le mécanisme du fonctionnement de l'image en termes de rhétorique. Dans son article précurseur intitulé *Rhétorique de l'image*, Barthes donne à la notion "rhétorique de l'image" deux acceptions : l'une comme mode de persuasion et d'argumentation (au même titre que l'*inventio*) et l'autre, comme figures (comme l'*elocutio*). Placée sous l'angle du mode persuasif, Barthes attribue à l'image la spécificité de la connotation. Autrement dit, cette rhétorique de la

connotation permet de provoquer une signification seconde à partir d'une signification première, d'un signe plein. Avec elle, la genèse du sens se fait par l'injection de signifiés connotatifs, secondaires et culturels, sur les signifiants du niveau dénoté. Cependant, nécessitant la contribution du langage, la sémantisation varie selon le lexique symbolique et les savoirs partagés de chacun.

Pour appuyer sa théorie, Barthes propose l'exemple d'une photographie (signifiant), devenue depuis célèbre, où l'on reconnaît des légumes (tomates + poivrons + oignons = signifiés) constituant un signe plein (un signifiant relié à un signifié) qui poursuit sa dynamique significative en devenant le signifiant d'un signifié second (les légumes méditerranéens aux couleurs vives, jaune, vert et rouge connotent l'italianité). En formalisant la lecture symbolique de l'image, et plus particulièrement de l'image publicitaire, Barthes (1964) soulève l'idée qu'une image veut toujours dire autre chose que ce qu'elle représente au premier degré car les images ne sont pas les choses qu'elles représentent, mais qu'elles s'en servent pour parler d'autre chose. Il faut donc considérer l'image comme signe, et au-delà, en système de signes et plus précisément s'interroger sur comment le sens naît à l'image. Néanmoins, cette approche structurale et d'inspiration linguistique de l'image enferme un peu le fait iconique. Ensuite, l'étude de la connotation répond davantage à l'intuition qu'à une conceptualisation rigoureuse des éléments de l'image, et de même, l'étude de la dénotation iconique ne parvient pas à une transparence par similitude de son référent.

Reprenant la fameuse analyse de l'image publicitaire proposée par Barthes (1964) à l'aide de concepts rhétoriques, Jacques Durand (1970), économiste de formation et spécialiste des études de marché, dresse un inventaire exhaustif des figures de la rhétorique classique. À travers l'étude de plusieurs milliers d'annonces publicitaires, il a réussi à montrer, « que l'on retrouve non pas quelques unes, mais toutes les figures classiques de la rhétorique » (J. Durand, 1970 : 71). Ses résultats sont classés sous la forme d'un tableau où chaque figure y est représentée sur deux axes : le premier concerne la nature de l'*opération* (adjonction, suppression, substitution, échange) intervenant dans une figure de rhétorique et le second, la nature de la *relation* (identité, similarité, différence, opposition, etc.) unissant les éléments qui peuvent varier dans une figure. Suivant une tradition ancienne, J. Durand ajoute que la rhétorique dégage deux types de fonction sémiotique, la dénotation et la connotation. C'est alors qu'il avance la définition suivante :

la figure est une opération qui fait passer d'un niveau de langage à l'autre : c'est supposer que ce qui est dit de façon "figurée" aurait pu être dit de façon plus directe, plus simple, plus neutre.

(...) Bien entendu, cette thèse est en partie mythique : positivement, la "proposition simple" n'est pas formulée et rien ne nous assure de son existence. (...) Pour résumer le problème de façon paradoxale : nous sommes en présence de deux propositions, dont l'une est réelle mais n'a pas de sens (ou plutôt : ...n'a pas le sens) et dont l'autre a un sens, mais n'existe pas (J. Durand, 1970 : 76).

Abordant la question de l'écart par rapport à une "norme" langagière et cela dans le cadre d'une publicité visuelle, Durand (1970) emprunte les concepts de désir et de censure à Freud. Il avance que ce qui est montré par la métaphore est non seulement un mensonge mais aussi et surtout une transgression d'une loi sociale, physique, langagière. Il ajoute que ces diverses transgressions sont feintes et que le lecteur-spectateur le sait :

Même feinte la transgression apporte une satisfaction à un désir interdit, et, parce que feinte, elle apporte une satisfaction impunie. Toute figure de rhétorique pourra s'analyser ainsi dans la transgression feinte d'une norme. Suivant les cas, il s'agira des normes du langage, de la morale, de la société, de la logique, du monde physique, de la réalité, etc. (...) En littérature, les normes contestées sont essentiellement celles du bon langage, et les figures présentent une certaine similitude avec les troubles de la parole. Dans l'image, les normes en cause sont surtout celles de la réalité physique, telles que les transmet la représentation photographique. L'image rhétorisée, dans sa lecture immédiate, s'apparente au fantastique, au rêve, aux hallucinations : la métaphore devient métamorphose, la répétition dédoublement, l'hyperbole gigantisme, l'ellipse lévitation, etc. (J. Durand, 1970 : 77).

A partir de cela, Durand (1970) propose donc des principes de classement des figures selon chacun des axes du langage et selon les types d'opérations effectuées (adjonction, suppression, substitution, échange) ou de relations posées entre les variants (identité, similarité de forme et de contenu, différence, opposition de forme et de contenu, fausse homologie, double sens, paradoxe). Ces deux dimensions (opération et relation) définissent une grille sur laquelle peuvent se classer les diverses figures :

Relation entre éléments variants	Opérations rhétoriques			
	A Adjonction	B Suppression	C Substitution	D Échange
1 - Identité	Répétition	Ellipse	Hyperbole	Inversion
2 - Similarité - de forme - de contenu	Rime Comparaison	... Circonlocution	Allusion Métaphore	Hendiadyn Homologie
3 - Différence	Accumulation	Suspension	Métonymie	Asyndète
4 - Opposition - de forme - de contenu	Attelage Antithèse	Dubitation Réticence	Périphrase Euphémisme	Anacoluthie Chiasme
5 - Fausses homologies - Double sens - Paradoxe	Antanaclase Paradoxe	Tautologie Prétérition	Calembour Antiphrase	Antimétabole Antilogie

Tableau 13 : Grille des figures (J. Durand, 1970)⁹⁴

Cependant, il faut penser cet inventaire dans sa fonction de signification pour comprendre les mécanismes d'interprétation mis en place. Celle qu'il retient est la fonction ludique ou le plaisir qu'elle provoque chez le lecteur-spectateur par le truchement de la transgression feinte et non punie. Autrement dit, il entend la rhétorique de l'image publicitaire comme une rhétorique de recherche du plaisir, considération évidemment extensible à d'autres images à diffusion médiatique.

D'autres travaux peuvent s'ajouter comme les études de C. Metz (sur le cinéma), G. Péninou (sur l'image publicitaire), P. Fresnault-Deruelle (sur le récit en image et la bande dessinée), les études de L. Marin (sur l'esthétique)... Les premières analyses icono-sémiotiques de l'image ont surdéterminé le signe iconique, seul contenu visuel, subordonnant et parfois même, occultant complètement la dimension plastique.

Dans sa démarche spécifique, le sémioticien doit donc tenir profit de ces recherches qui ont fait progresser la réflexion sur la signification du document iconographique. En émettant la possibilité d'étudier de manière scientifique des langages non verbaux comme tous les modes d'expression visuels les plus divers, la sémiotique a poursuivi les projets ouverts par les cercles de Prague, de Copenhague ou par l'École de Genève. Nous ne pouvons évoquer l'extension de la sémiotique à la sémiotique visuelle sans exposer brièvement les travaux de l'École de Paris en sémiotique.

Depuis sa création, l'École de Paris, rassemblant des centaines de chercheurs dans le monde entier, est le centre d'un vaste mouvement de réflexions à *vocation scientifique*⁹⁵, qui s'interroge sur la manière dont les significations se créent, circulent et

⁹⁴ J. Durand (1970 : 73)

⁹⁵ Selon le mot d'A. J. Greimas

sont perçues dans la vie sociale. En 1970, A. J. Greimas met en place un premier *Atelier de sémiotique visuelle* auquel s'associèrent Jean-Marie Floch, Alain Verginaud, Félix Thürlemann et Ada Dewes entre autres, dont les préoccupations sont la sémiotique de l'image et l'iconicité. Contrairement à la considération de Barthes sur la figurativité⁹⁶ de l'image, l'École de Paris porte son attention sur la matérialité du jeu des lignes, des formes et des couleurs, autrement dit le niveau plastique de l'objet visuel, à la manière des penseurs de la Gestalttheorie. Les études de Greimas sur le non-verbal ne reposent pas, comme pour la sémosis verbale, sur la transposition analogique, mais sur des opérations sémiotiques fondamentales soumises à la constitution des plans de l'expression⁹⁷ et du contenu. J.-M. Floch (2002) propose les définitions suivantes des plans de l'expression et du contenu :

Le plan de l'expression, c'est le plan où les qualités sensibles qu'exploite un langage pour se manifester sont sélectionnées et articulées entre elles par des écarts différentiels. Le plan du contenu, c'est le plan où la signification naît des écarts différentiels grâce auxquels chaque culture, pour penser le monde, ordonne et enchaîne idées et récits (J.-M. Floch, 2002 : 103).

C'est dans ce contexte que s'est développé, avec notamment Lindekens, Odin, les greimassiens Thürlemann et Floch ainsi que le Groupe μ une nouvelle systématisation du visuel fondée sur une approche structuraliste d'analyse et d'interprétation des œuvres. La distinction fondamentale en sémiotique visuelle entre un plan du contenu iconique et un plan de l'expression plastique est enfin reconnue. Dans l'objectif de constituer une méthodologie fondée sur la notion d'opposition, Thürlemann (1982) et Floch (1985) ont démontré qu'une opposition du plan de l'expression était inévitablement liée à une opposition du contenu. C'est ainsi qu'est née une sémiotique visuelle des formes de l'expression et du contenu même si la dimension plastique n'était pas encore prise en compte comme une classe de signes visuels autonomes. Il faut attendre les années 70-80, et les recherches visuelles du groupe μ qui contribuèrent à fonder une nouvelle rhétorique de l'image dépendante d'une théorie du signe visuel pour évoquer le statut de l'iconique et du plastique comme deux classes de signes visuels associant chacun un plan du contenu à un plan de l'expression.

3.1.2. Fin des années 80 à aujourd'hui

En reconsidérant les pratiques d'analyse et d'application en sémiotique, de nouvelles explorations théoriques germent, tentant ainsi de redorer l'image de la sémiotique

⁹⁶ Tout système sémiotique (littéraire ou peinture, par exemple) est une représentation du monde et comporte l'iconicité comme donnée première (A. J. Greimas, J. Courtés, 1979 : 148).

⁹⁷ A. Hénault (1979 : 180-192)

visuelle, restée figée depuis les années 60-70. Depuis une vingtaine d'années, les différentes activités en recherches sémiotiques issues des traditions françaises (de Saussure à Barthes) et américaines (de Peirce à Morris, et Sebeok) connaissent des mutations importantes et significatives. Inspirée des recherches continues des sciences humaines, de la phénoménologie perceptuelle, des travaux des sciences cognitives, la sémiotique visuelle s'est particulièrement intéressée au décodage des éléments du langage visuel par rapport au plan de l'expression plastique. Ces recherches ont permis de soulever des questionnements liés à la perception, à la sensorialité, à la mémoire... Puis, elle a commencé à s'affirmer en tant que domaine de recherche dans les années 90 avec la création à Blois de l'Association Internationale de Sémiotique de l'Image (AISIM), devenue depuis l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle (AISV), réunissant des chercheurs européens et américains. Que l'avant-garde de la recherche soit mobilisée à Paris, à Liège, à Lundt ou à Montréal, la sémiotique de l'art visuel témoigne de l'essor considérable de la signification de l'objet visuel au sens large. Elle concerne aujourd'hui aussi bien les textes visuels réalisés sur des supports bidimensionnels comme la peinture, la gravure, le dessin, la photographie, le cinéma, la vidéo ou l'image publicitaire, numérisée, mais s'étend également aux objets visuels de toutes sortes réalisés en trois dimensions et plus (dans le domaine de l'art, du spectacle, de l'urbanisme...).

En étudiant les signes visuels, organisés en langage, la pensée sémiotique se met alors à considérer l'image, devenue synonyme de représentation visuelle, comme un signe particulier. D'où la question fondamentale de savoir si les signes visuels utilisent un langage spécifique et si oui, de quelles unités se constituent-ils et en quoi sont-ils différents du langage verbal ? Les possibilités évolutives de la sémiotique visuelle ne s'arrêtent pas là. L'état actuel de la sémiotique visuelle compte aujourd'hui cinq courants de recherches sur le visuel. Tout d'abord, le Groupe μ de Liège qui axe ses travaux sur les ensembles des signes iconiques et plastiques constituant des énoncés homogènes et signifiants. Puis, l'école peircienne de Perpignan qui travaille essentiellement sur les trichotomies du signe⁹⁸ pour définir et caractériser la signification visuelle en termes triadiques. L'école post-greimassienne, avec Jacques Fontanille (1991) notamment, s'interroge sur le visuel en fonction d'une rhétorique plastique du visible et une sémiotique tensive basée sur l'examen des passions, du corps, des odeurs et des sens. Puis, l'école de Suède, avec Göran Sonesson (1992 ; 1993), qui tout en s'inspirant de la sémiotique des cultures de Lotman, conçoit une

⁹⁸ Objet, signe, interprétant sous le regard de la seconde trichotomie icône, indice, symbole et de la subdivision d'icône en image, diagramme et métaphore

rhétorique du visuel qui prend son point de départ dans le monde de la vie, le *Lebenswelt* de la phénoménologie husserlienne. Enfin, l'école québécoise, avec Fernande Saint-Martin (1987 ; 1990 ; 1994) et Marie Carani (1992), pour qui les vectorialités et les axialités de la composition visuelle sont pensées en termes de formes, de couleurs, de textures, de perspectives et pour qui, l'intérêt porté sur l'investissement affectif et symbolique du spectateur dans son acte réceptif est primordial.

De ces cinq grandes orientations actuelles de recherche en sémiotique visuelle, nous pouvons déduire que, malgré des principes conceptuels particuliers, toutes ont en commun une prédilection pour le plastique. M. Carani (1998) souligne l'existence

d'un faire-sens visuel qui serait ancré sémantiquement dans une catégorisation plastique d'ordre perceptivo-cognitif, c'est-à-dire dans ce qu'on pourrait appeler une nouvelle narrativité non linguistique, soit dans les positionnements et dans les ancrages matiéristes du matériau visuel de l'oeuvre plastique. La question qui semblerait alors surgir dans cette sémiotique visuelle pratiquée aujourd'hui dans le monde : peut-on se dispenser dès lors d'un plan du contenu pour privilégier seulement un plan de l'expression plastique qui pourrait alors faire-voir et faire-sens en même temps, ce qui serait tout à fait différent des procès d'énonciation et de signification du langage verbal? (M. Carani, 1998).

Par rapport à d'autres démarches analytiques, nous retiendrons donc l'intérêt de la sémiotique visuelle pour l'image considérée comme un ensemble de signes particuliers, mais aussi à la place qu'elle accorde à la question de l'iconique et du plastique.

3.2. Approche sémio-rhétorique visuelle

L'histoire de la sémiotique contemporaine s'est écrite indépendamment de l'héritage rhétorique. Nous allons donc tenter une problématisation des rapports entre ces deux disciplines. En effet, nous pensons qu'elle pourra nous aider à comprendre la dimension communicationnelle du dessin d'actualité politique, envisagée dans des perspectives pragmatiques, argumentatives, esthétiques et idéologiques.

Comme nous l'avons dit, depuis quelques décennies, le caractère explicatif et systématique de la rhétorique voit son application se déplacer sur différents types de supports autres que des énoncés purement linguistiques : cinéma, peinture, photographie, publicité. Dans les années 60, on parlait alors couramment de *rhétorique de l'image* ou de *rhétorique visuelle*. En présumant qu'il existe des systèmes de signes dans l'image, nous l'avons vu, R. Barthes (1964) tente de découvrir ses codes, de les

soumettre à une série d'opérations afin d'isoler des unités de signification susceptibles d'être organisées en un système. En se posant les questions du rapport rhétorique / iconographie et de l'image prise dans les jeux du sens, l'objectif est de tenter de transposer la terminologie de la rhétorique verbale à l'image visuelle afin, non pas d'encoder, mais de décoder des messages divers. Ainsi, G. Dolle (1979) pense qu'avec

Les connotations de l'ornemental, du détourné, ainsi écartées, la rhétorique va s'avérer, par les rapports formels qu'elle introduit entre les éléments iconographiques d'une même image comme *une dimension essentielle de la signification* selon les mots de Claude Brémont. La substance iconographique retenue, il s'agit donc, selon l'hypothèse donnée, de distinguer les opérations rhétoriques et leur rôle dans la création d'une signification. (G. Dolle, 1979 : 234).

Cependant, ce parcours ne s'effectue pas sans soulever des problèmes épistémologiques et méthodologiques. Véritable fourre-tout, l'expression *rhétorique de l'image*, pour qui s'intéresse de près ou de loin à l'analyse de l'image, a été maintes fois reprise sans pour autant devenir un cadre théorique à proprement parler. Il ne faut pas voir la rhétorique visuelle comme une simple application de procédés littéraires, mais plus comme une pratique discursive exploratrice de la langue, et par extension du visuel. Après les textes de référence de Barthes sur la *rhétorique de l'image* (1964) et sur la redécouverte d'une rhétorique non figurale, des questions méritent notre attention en ce qui concerne les liens qui unissent rhétorique et sémiotique : peut-on envisager une sémio-rhétorique visuelle et plus particulièrement une sémio-rhétorique visuelle du dessin d'actualité politique ? Qu'est-ce qui peut nous permettre de conjointre ces deux disciplines dont on sent, en substance, qu'elles s'appellent l'une et l'autre dans la mesure où la rhétorique interroge certains fondements de la sémiotique ?

Nous pourrions considérer la sémiotique comme une discipline étudiant les relations fixes entre signifiants et signifiés qui s'établissent à l'intérieur d'un code. Seulement, ce serait l'assujettir à un terrain étriqué alors que l'on ne peut occulter sa dimension pragmatique et sa visée d'analyse des discours sociaux. Il importe donc, dans le cadre de la recherche que nous menons, de l'élargir à la rhétorique car celle-ci nous permet de voir qu'un énoncé n'est pas un sens pur, mais qu'il constitue aussi un moyen pour s'appropriier le monde par les signes, un moyen d'agir sur ce monde, de modifier les représentations, voire nos propres représentations. La rhétorique, nous semble-t-il, est donc à même de permettre un accès privilégié aux représentations sociales mises en place dans les relations entre les différents types de signes et ce, grâce, en partie, aux entrées stéréotypiques de la communication sociale.

De plus, sous l'angle de la rhétorique, la sémiotique est avant tout un lieu d'interactions entre les hommes, productrices de changements sociaux culturels et intellectuels. C'est pourquoi, même si la sémiotique propose des outils à la compréhension de l'émergence du sens, nous pensons que la rhétorique est à même d'offrir des pistes pour interroger l'efficacité du signe. Nous examinerons donc le dessin d'actualité politique à la lumière d'une approche sémiotique : en faisant communiquer des approches d'origines diverses (la rhétorique, la linguistique), la sémiotique déplace les perspectives, suscite de nouvelles questions et ouvre notre compréhension des images. En somme, notre cadre théorique repose sur une analyse sémiotique fécondée par une rhétorique qui considère le signe comme acte et connaissance. La sémio-rhétorique visuelle inscrit donc une même recherche, un parcours orienté vers la création de nouvelles significations et simultanément, une réflexion sur les conditions de la signification.

Contrairement aux méthodes d'analyse de l'image purement rhétorique ou strictement sémiotique, la sémio-rhétorique visuelle n'étudie pas seulement les perceptions du lecteur, mais véritablement tous les éléments constitutifs du dessin d'actualité politique. Cette analyse systémique a donc pour tâche de répertorier, stratifier, catégoriser, comprendre l'ensemble des signes (plastiques, iconiques et linguistiques), décrire leurs articulations et leurs interactions des plus simples au plus complexes, afin d'en identifier les sens explicites, mais surtout implicites, ainsi que les représentations imaginaires ou symboliques. Ces constituants fondamentaux de l'expression visuelle et leurs combinaisons édifient donc des messages visuels porteurs de sens. Ces éléments permettent d'établir la distinction entre les composants universels (présents dans toute composition visuelle) et leurs articulations qui elles, répondent à des rhétoriques particulières. Ce travail passe par une grille de lecture implicite de l'univers du monde politique que les dessinateurs mettent en place, de façon consciente ou non. Puis, à partir de cette première analyse seront dégagés des éléments pertinents pour l'analyse interprétative qui s'attache à mettre au jour les stratégies icono-discursives inscrites dans les dessins d'actualité politique. Cette approche est particulièrement intéressante dans la mesure où elle permet de comprendre les différents registres sur lesquels les dessinateurs jouent (humour, ironie, dérision...) et de mettre en évidence les codes spécifiques de l'humour graphique.

Conclusion

Nous pouvons noter combien les relations pragmatiques, rhétoriques et sémiotiques que génère une image sont nombreuses et variées selon la voie d'analyse que l'on emprunte. C'est pourquoi, il importe à présent de proposer un modèle, entendons par-là, une grille définie par une méthode qui sera la nôtre dans notre analyse icono-discursive des dessins d'actualité politique. Notre méthode d'analyse sera définie comme un ensemble de procédés et d'opérations applicables aux phénomènes perçus et reposera sur différentes approches aussi bien sémiotiques que rhétoriques.

Chapitre 6

Approche méthodologique

Notre méthodologie relève dans une certaine mesure du *bricolage* (au sens lévi-straussien du terme), mais c'est pour donner la priorité à une approche sémiotique ouverte à une multiplicité d'interprétations sémantiques possibles, même si nous remettons parfois en question les procédures méthodologiques de la sémiotique dite *classique*. La diversité des Ecoles montre qu'il existe de grandes différences théoriques et méthodologiques dans le courant sémiotique, même si l'enjeu partagé est celui de la compréhension de l'émergence du sens et de la recherche des règles de fonctionnement de celui-ci, que le domaine soit conceptuel (tout ce qui relève des constructions mentales) ou perceptif et sensoriel (auditif, visuel, olfactif, tactile ou gustatif). Les méthodes d'analyse peuvent être variables, sujettes à caution et relatives, comme la nôtre.

Notre étude s'insère dans la lignée de la sémiotique peircienne dont l'épistémologie englobe tous les systèmes signifiants. L'intégration de la sémiotique de Peirce fournit les cadres indispensables à une approche du langage visuel puisque l'image est avant tout un lien ontologique avec le monde sensible. Notre démarche consiste donc à nous attacher au dessin d'actualité politique, à reconnaître son autonomie relative d'objet signifiant. Elle considère le dessin d'actualité comme un tout de signification, produisant en lui-même les conditions contextuelles nécessaires à sa lecture.

Notre analyse traduit un déplacement de la problématique sémiotique exprimée non pas seulement en termes de signification mais aussi en termes de communication. Notre objectif est de fournir les outils conceptuels et méthodologiques utiles à une meilleure intelligibilité du dessin d'actualité politique qui sera abordé des seuls points de vue de son rapport au sens et à la communication. Précisons d'emblée que notre propos n'est pas de livrer LE sens des dessins, ni de rechercher précisément ce que chaque dessinateur a voulu dire (ou aurait voulu dire) car ce n'est pas l'objectif d'une analyse sémiotique. La recherche sémiotique vise précisément à établir une cohérence particulière entre les signes sans se demander si leur producteur avait conscience de cette cohérence. Notre analyse visera uniquement à comprendre l'émergence du sens et à montrer que chaque dessin d'actualité politique possède une organisation interne, une économie générale qui fait de lui un objet de sens susceptible de multiples lectures, certes, mais pas de n'importe quelle lecture. Plus exactement, nous aimerions montrer que le dessin d'actualité politique organise des signes en système avec des contraintes, assez comparables, mais non assimilables à celle de la langue (syntaxe, morphologie, lexicque) pour élaborer un discours. La rhétorique porte sur le discours verbal mais ne s'y limite pas et les signes comme tels ne sont pas l'objet dernier de la sémiotique, ni une finalité, seulement son point de départ. Nous pouvons donc dire qu'une double tension caractérise la position du dessin d'actualité politique dans le champ des sciences du langage : tension entre image et texte d'un côté, tension entre sémiotique et rhétorique de l'autre.

1. Catégoriser pour délimiter et décrire les dessins d'actualité

Notre objectif sera de délimiter les systèmes de signes homogènes constitutifs des dessins d'actualité politique en définissant et en isolant ces unités. Il s'agit d'une méthode d'analyse se donnant pour but de connaître chacun des éléments porteurs de sens qui, pour cette raison, peuvent se nommer *signe*. Nous nous consacrerons donc à distinguer et à définir les signes plastiques, iconiques et linguistiques qui s'intègrent dans les messages visuels et à examiner leurs modes d'articulations afin d'isoler des sous-systèmes de signes distincts. Comme le souligne G. Péninou (1972), « la sémiologie de l'image donne volontiers l'impression d'une recherche byzantine, atomistique ; elle décompose toujours les choses en éléments toujours plus petits, comme si le sens se réfugiait dans l'infime » (G. Péninou, 1972 : 21).

Dans *Le traité du signe visuel*, et dans la phase de délimitation qui nous intéresse, le groupe μ (1992) propose un programme complet de rhétorique des messages visuels inscrit au sein d'un programme de rhétorique générale. Nous y adhérons de façon partielle dans la mesure où ce parti pris de la généralité peut avoir des effets gênants pour notre analyse particulière des dessins d'actualité politique. C'est pourquoi nous occulterons certains points et en développerons d'autres par différentes approches conceptuelles sur l'analyse de l'image, qu'elles soient collectives ou personnelles. Collectives, car la plupart des travaux sur la sémiotique de l'image (publicité, photographie ou encore cinéma) peuvent nous apporter des éléments dans la compréhension de l'émergence du sens dans le dessin d'actualité politique. Et personnelles, car peu de recherches avec des perspectives combinant sémiotique et rhétorique sur le dessin d'actualité politique ont été envisagées à ce jour. Les principes méthodologiques et les conséquences théoriques que nous utiliserons s'inscrivent dans les courants de la sémiotique américaine de Peirce avec notamment la relation qu'entretient le signe avec l'objet (icône, indice, symbole), et de l'approche structurale européenne et plus précisément, dans le prolongement des idées développées à Liège par le groupe μ (1982, 1992) que nous compléterons par quelques commentaires de Martine Joly (1994a, 1994b).

La spécificité de l'approche sémiotique est d'aborder le processus de signification par l'image à partir de la notion de signe. L'image (et par extension, le dessin d'actualité politique) contient-elle des signes ? Si oui, quels sont-ils ? Constituent-ils une classe homogène ? Comment s'agencent-ils ? Qu'en est-il de leurs éventuelles combinaisons syntagmatiques ou paradigmatiques ? Peut-on envisager d'élaborer une théorie des signes utilisant de manière propre le canal visuel ? Telles sont les questions que se pose la sémiotique de l'image. L'acception du terme *signe* trouve un nouvel élan à partir du moment où, dans les années 80, le groupe μ se met à considérer la notion de signe comme une dynamique sémiotique contextualisée. Pour les auteurs, leur tâche consiste à établir les fondements perceptifs d'une sémiotique visuelle, autrement dit à analyser le processus « sensation » vs « perception » vs « cognition ».

Le groupe μ élabore un schéma du système visuel présentant les mécanismes du décodage visuel qui conduisent à l'identification de l'objet.

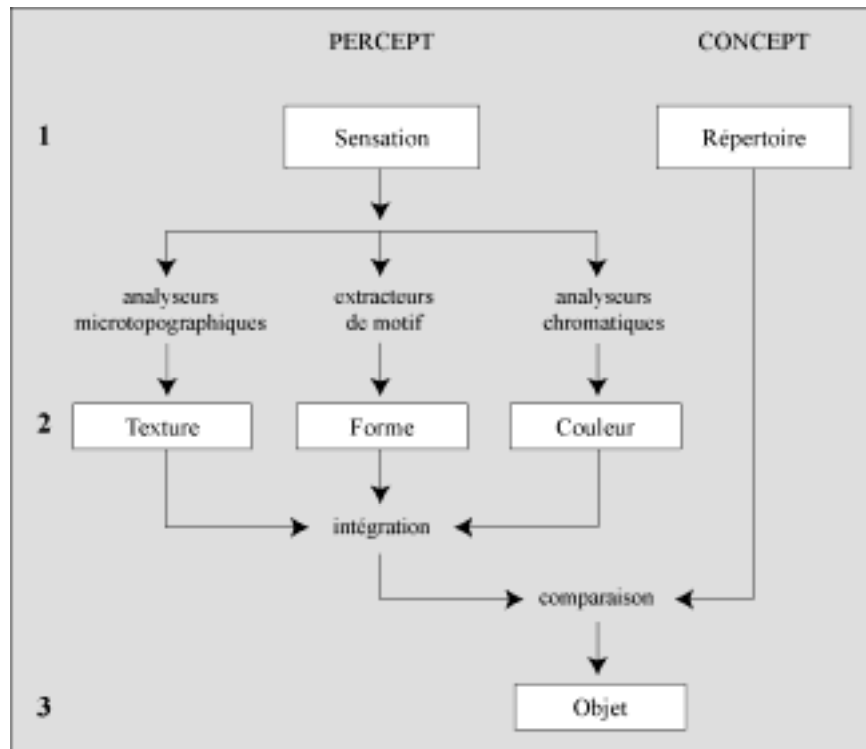


Figure 44 : Modèle du décodage visuel (groupe μ)⁹⁹

Ce schéma est constitué de trois niveaux : le premier concerne les données de base déterminées d'une part, par les sensations visuelles, et d'autre part, par les données conceptuelles du répertoire. Le deuxième niveau intègre et organise les données de départ (stimuli) à partir de structures spécialisées (« analyseurs microtopographiques », « extracteurs de motifs », « analyseurs chromatiques ») pour obtenir la production de « texture », de « forme » et de « couleur ». Enfin, le troisième niveau concerne le processus cognitif qui conduit à l'identification de l'objet grâce à diverses opérations (l'intégration, la comparaison, mais aussi, la mémorisation). L'objet qui s'apparente à la notion de type est alors considéré comme fort proche de celle du signe. Autrement dit,

De ce que les objets sont une somme de propriétés, douées de permanence et guidant l'action, on peut avancer que cette notion rejoint celle de signe. Le signe est en effet, par définition, une configuration stable dont le rôle pragmatique est de permettre des anticipations, des rappels ou des substitutions à partir de situations. Par ailleurs le signe a, comme on l'a rappelé, une fonction de renvoi qui n'est possible que moyennant l'élaboration d'un système (Groupe μ , 1992 : 81).

⁹⁹ Groupe μ (1992 : 91)

Cette approche permet alors de réenvisager la spécificité, non plus de l'image, mais des messages visuels au sein desquels interagissent des signes. En élaborant des règles de segmentation des unités, le groupe μ dégage deux plans : le plan « plastique » et le plan « iconique ». Par souci de complétude, nous y ajoutons le plan « linguistique » car il fait également partie de l'organisation interne du dessin d'actualité politique. Ainsi, nous pouvons d'ores et déjà délimiter trois types de signes à savoir les signes plastiques, les signes iconiques et les signes linguistiques. Ces dénominations ne sont pas nouvelles car nous en trouvons des échos chez Sonesson (1987) ou dans le courant de l'école greimassienne sous les termes de *plastique* et *figuratif* (cf. Floch, 1982 ; Thürlemann, 1982). Dans les lignes qui suivent, nous allons en donner une définition, en expliquer les fondements, les statuts et d'aborder des problèmes particuliers qu'ils posent.

1.1. Le signe plastique

Dans son ouvrage *Les formes de l'empreinte*, J.-M. Floch évoque la sémiotique plastique qui

a pour objet de rendre compte d'un discours de l'image qui échappe à la seule mise en langue de celle-ci ; autrement dit, elle étudie la dimension signifiante de ce que les artistes et les historiens d'art attachés aux qualités sensibles des œuvres appellent quelquefois le décoratif (J.-M. Floch, 1986 : 25).

La sémiotique plastique s'intéresse aux logiques du sensible présentes dans une œuvre qu'il s'agisse d'une photographie, d'un tableau, d'une affiche et même d'un dessin. Refusant de s'attacher seulement à ce qu'il y a de reconnaissable et de nommable dans une œuvre, la sémiotique plastique appréhende l'image comme un objet de sens dans la mesure où la composition (combinaison et disposition de différentes couleurs et formes) fait partie du plan de l'expression. Elle implique donc une segmentation de chaque image en ensembles discrets, autrement dit en signes plastiques. La reconnaissance à part entière du *signe plastique* (terminologie empruntée à Hjelmslev) en tant qu'élément du système visuel est assez tardive. Longtemps négligée par la théorie sémiotique de l'image, la distinction entre iconique et plastique n'était pas encore possible dans la mesure où la sémiotique n'engageait que la mimésis et considérait les caractéristiques substantielles de l'image comme des variantes stylistiques qui étaient analysées sur le plan de l'expression du signe iconique. Ceci s'explique également par le discours qui sacralisait les arts au XIX^{ème} siècle en ne se

portant que sur le signe iconique, c'est-à-dire sur le privilège donné à la représentation. Ce genre de préoccupations étaient avant tout le fait de théoriciens et des historiens de l'art, des psycho-sociologues, mais pas des sémioticiens. Mais contrairement à R. Barthes qui a envisagé essentiellement une rhétorique du signe iconique, le groupe μ (1992) déplace ce point de vue pour développer une sémio-rhétorique fondée sur l'interaction entre le plastique et l'iconique en considérant la dimension plastique des représentations visuelles comme un système de signes à part entière, comme des signes pleins et non plus simplement comme le signifiant des signes iconiques. S'appuyant sur les travaux d'Hjelmslev, de Vasarely (1960) ou encore d'Odin (1976), le groupe μ parvient à dégager l'autonomie du signe plastique, qui tout en restant solidaire du signe iconique, ne lui est pas pour autant subordonné. Il en résulte l'articulation iconique / plastique au sein d'un message visuel que le groupe μ (1992) représente de la façon suivante :

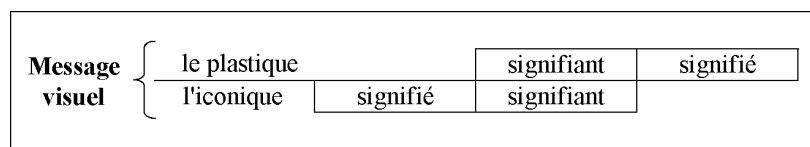


Figure 45 : schéma du message visuel (groupe μ)¹⁰⁰

Dans la perspective qui est la nôtre, nous pensons que nous pouvons également envisager une rhétorique fondée sur l'interaction entre le plastique et l'iconique, mais aussi avec le linguistique. Mais avant de développer ce point, qu'en est-il du signe plastique à proprement parler ?

Nous pouvons soutenir que le signe plastique est une face manifeste de tout objet langagier (avec ses couleurs, ses textures, ses formes, ses cadres, ses compositions...) que nous pouvons opposer au plan du contenu (face à manifester ou signifiée). Le groupe μ tente de fournir une grammaire des signifiants et de montrer comment ceux-ci s'associent à des signifiés. Le signe plastique, continuum que découpe le signe iconique, s'articule selon des axes susceptibles de mobilité et s'organise autour de quatre grandes familles qui sont respectivement :

- la **couleur** : axe des couleurs proprement dites (celles du spectre de la lumière) et celui des valeurs, des tonalités ;

¹⁰⁰ Groupe μ (1992 : 92)

- la **forme** : axe des formes proprement dites (cercles, carrés, triangles...) et celui des lignes, des points, des surfaces ;
- la **spatialité** qui inclut la composition interne de la représentation, l'orientation (vers le haut, vers le bas), la position du cadre (haut/bas, droite/gauche) et la dimension relative (grand/petit) ;
- la **texture** inscrite sous un régime d'oppositions comme grain vs lisse, épais vs mince...

Nous ne pouvons attribuer aux signes plastiques des valeurs fixes pour toutes les images dans la mesure où elles valent dans un système donné, constitué par l'œuvre. Cependant, les signes plastiques agissent comme des repères d'usage socialement codés qui permettent la communication. Nous combinerons cette approche avec celle de Martine Joly (1994b) qui distingue deux types de signes plastiques : ceux qui renvoient directement à l'expérience perceptive et ne sont pas spécifiques aux messages visuels tels que les couleurs, l'éclairage ou la texture ; ceux qui sont spécifiques à la représentation visuelle¹⁰¹ et à son caractère conventionnel tels que le cadre, le cadrage, les formes et la composition.

1.1.1. Les signes plastiques non spécifiques

Le dessinateur de presse utilise une palette de procédés pour à la fois rendre et détourner le réel. La simplification réductrice, l'amplification des caractères, la déformation ludique ou l'accentuation des traits sont autant d'artifices rhétoriques mis au service de l'impertinence du dessin. Tout dessin de presse est donc un discours multiforme qui utilise un certain nombre de signes dont certains sont propres aux modes d'expression visuelle et d'autres non.

Dans un premier temps, nous focaliserons notre attention sur les signes plastiques non spécifiques aux messages visuels que sont les couleurs, la lumière et l'éclairage, la texture, les lignes et les formes. Dans notre démarche analytique des dessins d'actualité politique, nous ne retiendrons que la systématisation des éléments plastiques qui participent à leur construction, c'est-à-dire les couleurs ainsi que les lignes et les formes. Pour le reste des signes plastiques, la lumière et l'éclairage, ainsi que la texture, éléments appartenant plus au domaine photographique, cinématographique ou pictural, ne retiendront pas notre attention.

¹⁰¹ Cette notion sur la (non)-spécificité des codes visuels a déjà été envisagée par C. Metz (1971).

Les lignes, quant à elles, auront du sens à nos yeux dans l'étude de la composition du dessin d'actualité où nous relèverons un axe sémiotique de la verticalité (haut / bas), un axe sémiotique de la latéralité (gauche / droite) et un axe de frontalité (avant / arrière) dans la mesure où l'organisation spatiale du dessin repose sur un espace perçu en trois dimensions. Tandis que les formes, dans la communication médiatique, peuvent facilement être associées à tel ou tel signifié (les courbes à la douceur ou à la féminité ; les lignes droites à la verticalité, la virilité...), il est certain que l'usage des formes mises en place va servir des associations stéréotypées. Mais nous reviendrons sur ces points particuliers ultérieurement.

1.1.1.1. Systémique de la couleur

La couleur n'est pas à proprement définissable. Son étymologie latine *color* (du verbe *celare*, cacher) nous renseigne peu. Ce que nous pouvons néanmoins définir, c'est le phénomène de couleur, c'est-à-dire les conditions et l'acte de perception. Comme l'indique M. Menu (2001),

la couleur est un aspect de la perception visuelle qui attribue aux lumières un caractère très spécifique permettant de reconnaître les choses autrement que par leur forme et leur texture et dont seul le langage permet d'apprendre et de communiquer les particularités (M. Menu, 2001)¹⁰².

Perception sensorielle provoquée par des radiations lumineuses, la couleur est un phénomène assez complexe mettant en relation trois paramètres qui sont une source d'énergie lumineuse, un objet modulateur et les organes récepteurs œil/cerveau. Processus à la fois biologique et culturel, la couleur résulte de l'interaction entre la matière et une source d'énergie et ne peut exister qu'au travers de cette interaction. Fortement liée à la perception donc, la couleur ne se réduit pas seulement à un processus neuro-biologique. Elle sollicite aussi notre mémoire (individuelle ou collective), notre imagination, nos connaissances, notre culture, notre histoire. Seulement, élaborer une approche cohérente de la systémique de la couleur et un modèle de structuration des couleurs est assez hasardeux, voire utopique car la couleur reste une donnée difficile à manier. Selon M. C. Pouchelle (1990),

les artisans en teinture savent combien il est difficile de piéger la couleur dans les fibres textiles. Il en va de même dans le domaine de la pensée réfléchie. Comme s'il y avait dans la couleur un

¹⁰² M. Menu, 2001 : « La couleur des œuvres d'art » in *CNRS Info : dossier Science et couleur*, mars, n°391
<http://www.cnrs.fr/Cnrspresse/n391coul/html/n391coula05.htm>

« on ne sait pas quoi » dont les effets mettraient à mal les systèmes formels qui tentent d'en épuiser le sens. C'est pourquoi sans doute Goethe a noté que parler couleur à un savant philosophe rend ce dernier aussi enragé qu'un taureau devant lequel on agite un chiffon rouge (M.-C. Pouchelle, 1990 : 365).

La recherche optique et la diffraction de la lumière¹⁰³, la psychologie des pigments visuels¹⁰⁴, la théorie goethéenne¹⁰⁵, la manipulation des pigments¹⁰⁶, la bibliographie de M. Indergand¹⁰⁷, la journée d'étude « *La couleur, pour quoi faire ?* » organisée par la société d'Ethnologie française en 1988 ou encore le dictionnaire *des couleurs de notre temps : symbolisme et société* de l'historien anthropologue M. Pastoureau, pour ne citer qu'eux, s'y sont déjà essayé. En raison de ce lien entre science, technique et symbolique, il est intéressant de voir comment la science de la couleur possède un caractère éminemment pluridisciplinaire qui mêle non seulement la physique et la (neuro) physiologie, mais aussi la psychologie, l'histoire de l'art et la linguistique. Loin de formaliser les couleurs dans un système d'ensembles stricts, nous retiendrons les grandes difficultés à définir la couleur. Nous pouvons nous poser les questions suivantes : d'un point de vue descriptif, quelle est la teinte exprimée ? D'un point de vue symbolique, quelles sont les valeurs de la couleur dans une société donnée et à une époque donnée ? Le groupe μ (1992) estime que les couleurs

coexistent toutes dans une encyclopédie globale de la société, et chacune d'entre elles peut être mobilisée, dans des circonstances données, par une partie donnée du corps social. Certaines fonctionnent de manière intuitive, tant elles ont été sociabilisées (c'est le cas du classement en couleurs pures d'une part et composées de l'autre) ; d'autres n'existent que chez certaines personnes et sont d'un haut degré d'élaboration consciente (groupe μ , 1992 : 229).

Ainsi, compte tenu de tous les problèmes que pose la couleur (qu'ils soient chimiques ou techniques, sémantiques ou lexicaux, idéologiques ou symboliques, artistiques ou oniriques) qui se posent toujours tous à la fois et jamais isolément, nous ne pouvons nier que la couleur est avant tout une notion subjective, mais également un phénomène culturel qui évolue selon les époques, les sociétés et les civilisations.

¹⁰³ Le physicien Newton et son cercle chromatique (1704)

¹⁰⁴ Young et *La synthèse additive du rouge, du vert et du bleu* (1801)

¹⁰⁵ La perspective « sensuelle-morale » de la couleur (1810)

¹⁰⁶ Le chimiste Chevreul et sa théorie du *Contraste simultané des couleurs* (1838)

¹⁰⁷ Bibliographie publiée par le Centre Français de la Couleur

Caractère symbolique et synesthésique des couleurs

Nous sommes tous unanimes pour dire que la couleur relève du domaine du sensible et du sensoriel, que la perception symbolique des couleurs est fortement affective, émotionnelle, personnelle, socioculturelle, anthropologique, éthique, psychologique. En effet, dans les différents systèmes culturels, la couleur présente des significations particulières et spécifiques, et des sens variés selon qu'elles appartiennent à la tradition chinoise, islamique, héraldique ou encore à la culture contemporaine occidentale. La couleur a donc donné des symboles variés, parfois particuliers ou universels, permanents ou éphémères. D. Simonnet (2004) souligne que

les couleurs sont tout sauf anodines. Elles véhiculent des sens cachés, des codes, des tabous, des préjugés auxquels nous obéissons sans le savoir et qui pèsent sur nos modes, notre environnement, notre vie quotidienne, nos comportements, notre langage et même notre imaginaire. Les couleurs ne sont ni immuables ni universelles. Elles ont une histoire, mouvementée, qui remonte à la nuit des temps (D. Simonnet : 2004)¹⁰⁸.

Catégorie intellectuelle, ensemble de symboles, la couleur a ses usages, ses codes que chacun décrypte instinctivement. Elle peut donc varier très largement selon les pays, les époques, le cadre d'une culture donnée et les contextes dans lesquels elle apparaît. Il n'existe donc pas de grille interprétative des couleurs, car celles-ci renvoient autant à la sensibilité, à la culture, à l'histoire de tout un chacun, qu'au contexte de communication et du type de message visuel. Toutefois, même si nous percevons les couleurs avec notre cerveau plutôt qu'avec notre œil, nous pouvons néanmoins souligner la fonction psychologique des couleurs qui, par leur symbolisme, agissent sur notre psychisme. En effet, la couleur est, sans conteste, le signe plastique de l'image se prêtant, à un degré supérieur de la forme, à un mode d'interprétation où de nombreux critères entrent en jeu : esthétisme, symbolisme, psychologie, culture... Tous le partagent et chacun peut y ajouter son propre système de références et son mode de perception intellectualisé ou herméneutique personnel, le langage des couleurs combine une double fonction symbolique et synesthésique : symbolique, d'une part, à travers les significations et les associations conventionnelles et stéréotypées attachées aux couleurs par la tradition culturelle et, synesthésique, d'autre part, grâce aux réactions psychologiques et sensorielles produites par les données physiologiques de la perception.

¹⁰⁸ D. Simonnet, 2004 : « Le bleu : la couleur qui ne fait pas de vague » in *L'Express*, Paris, L'Express, 05/07/2004

Caractère symbolique des couleurs

Evoquer les pratiques et les significations de la couleur nécessitent un détour par l'histoire. M. Pastoureau (1998 ; 2003) pressent trois phases de mutations essentielles : l'époque débutant à la préhistoire construite autour d'une organisation ternaire des couleurs (le blanc, le rouge et le noir) jusqu'au Moyen-Age (du XI^{ème} au XIII^{ème} siècle) où viennent s'ajouter le bleu, le vert et le jaune ; à la fin du Moyen-Age jusqu'aux débuts des Temps Modernes, la diffusion de l'imprimerie et de l'image, ainsi que la Réforme protestante et les nouvelles morales sociales et religieuses donnent au noir et blanc une place majeure ; enfin, les débuts de la révolution industrielle (1750-1850) et ses progrès techniques permettent à l'homme de fabriquer lui-même une nuance précise de la couleur. Ces différentes phases et transformations ont eu une portée considérable dans les usages, les codes, les rituels, dans le vocabulaire, l'imagination, la sensibilité qui sont les nôtres aujourd'hui.

Dans notre culture occidentale, les chimistes du XVIII^{ème} siècle ont avancé une théorie pseudo-scientifique définissant des couleurs primaires ou primitives pigmentaires (jaune, bleu, rouge) auxquelles s'ajoutent des couleurs complémentaires ou dérivées (vert <bleu + jaune>, violet <bleu + rouge>, orange <rouge + jaune>). Cette thèse a longuement influencé les artistes du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle. Le mouvement du Bauhaus, souhaitant harmoniser la couleur et la fonction des objets, a naïvement évoqué des couleurs pures et impures, des couleurs chaudes ou froides, des couleurs statiques et dynamiques... Seulement, cette théorie des couleurs primaires et complémentaires ne repose sur aucune réalité sociale et refuse d'admettre que celle-ci est avant tout un phénomène essentiellement culturel. Toutefois, le bleu, le rouge, le blanc, le vert, le jaune et le noir demeurent nos couleurs de base. En s'inspirant du *Dictionnaire des mots et expressions de couleur : le bleu* d'A. Mollard-Desfour (2002) et des *couleurs de notre temps : symbolisme et société* de M. Pastoureau (2003), nous allons brosser un bref historique de ces six couleurs de base et les aborderons successivement en fonction de leurs correspondances et oppositions associées. Leur histoire mouvementée pèse évidemment sur ce qu'elles véhiculent : sens cachés, codes, tabous, stéréotypes, préjugés et influences sur la mode, l'environnement, les comportements, le langage et même l'imaginaire. Reflet des mutations sociales, idéologiques, religieuses, symboliques, les couleurs ont beaucoup à dire et à raconter.

Le bleu

Le bleu n'a pas toujours été la couleur préférée des occidentaux. Absent dans les grottes du paléolithique et du néolithique, discrédité pendant l'Antiquité, quasi

inexistant dans les textes bibliques, le bleu ne joue pas de rôle dans la vie sociale, religieuse ou symbolique avant les XII^{ème} et XIII^{ème} siècle qui vont enfin le réhabiliter. Grâce à un changement profond des idées religieuses, la Vierge Marie devient le principal agent promotionnel du bleu. Le bleu, qui deviendra le célèbre bleu de Chartres, entre dans les églises, notamment dans les vitraux. Mais ce renversement n'est pas seulement religieux. Le Moyen-Âge est surtout l'époque où l'on hiérarchise les individus en leur donnant des signes d'identité et des codes de reconnaissance (noms de famille, armoiries, insignes de fonctions...). Or, pour refléter la diversité de la société, les trois couleurs traditionnelles (blanc, rouge, noir) ne sont plus suffisantes : le bleu, mais aussi, le vert et le jaune vont donc venir s'ajouter au système de couleurs. Divinisé, puis adopté par le roi de France, puis par les seigneurs, le bleu devient aristocratique. Au XVIII^{ème} siècle, le bleu est dans tous les domaines, accentué par le courant romantique qui loue cette couleur mélancolique. Simultanément, en France, le bleu a acquis une signification politique : couleur des républicains (en opposition au blanc des monarchistes et au noir du clergé), couleur du centre, puis de la droite (en opposition au rouge socialiste et communiste), il devient conservateur après la première guerre mondiale. Aujourd'hui, le bleu est associé à la droite et au centre droit. Mais c'est aussi une couleur consensuelle et pacifique, emportant l'adhésion de tous, couleur internationale chargée de promouvoir la paix entre les peuples, couleur des grandes institutions géopolitiques, le bleu est un emblème pour l'ONU (casques bleus), l'Unesco, le Conseil de l'Europe ou l'Union européenne (drapeau bleu).

Le rouge

Contrairement à la discrétion du bleu, le rouge, au regard de son étymologie latine (*coloratus* signifiant à la fois « rouge » et « coloré »), joue sur une double identité. Dans le système symbolique de l'Antiquité, trois couleurs de base prédominent : le blanc représente l'incolore, le noir, l'impureté et le rouge, LA couleur. Le rouge est glorifié, devient la couleur de la religion et de la guerre, et va s'imposer parce qu'il renvoie à deux éléments omniprésents dans son histoire : le feu et le sang. Considéré soit positivement, soit négativement, le christianisme formalise une symbolique du rouge dualiste qui perdure encore aujourd'hui. Le rouge feu, c'est la vie, la puissance, l'amour, l'Esprit saint de la Pentecôte ; mais, c'est aussi, la faute, l'interdit, la mort, l'enfer, les flammes de Satan qui détruisent et anéantissent. Le rouge sang, c'est le sang versé par le Christ pour sauver les hommes ; mais, c'est aussi, la violence, les crimes, les péchés. A partir du XIII^{ème} et du XIV^{ème} siècle, le rouge devient la couleur représentative des rois, des chefs et des dignitaires dans l'armée, l'Eglise, la justice (le pape et les cardinaux quittent le blanc pour s'habiller en rouge)... et le symbole du

pouvoir, de la dignité, du mérite. Les réformistes protestants considèrent le rouge comme immoral en référence à un passage de l'Apocalypse où Saint Jean évoque la grande prostituée de Babylone vêtue d'une robe rouge. Cependant, certaines tendances s'inversent. Alors qu'au Moyen-Âge, le bleu était plutôt féminin (signe de la vierge Marie) et le rouge masculin (signe du pouvoir et de la guerre), le bleu devient masculin et le rouge plus féminin (la robe de mariée chez les paysans est rouge jusqu'au XIX^{ème} siècle). C'est ainsi que la suprématie du rouge s'est imposée à tout l'Occident. Politiquement, le rouge va jouer un rôle déterminant dans l'histoire française. En juillet 1791, après l'assassinat d'une cinquantaine d'insurgés venus manifester au Champ-de-Mars pour réclamer la destitution de Louis XVI, le drapeau rouge devient l'emblème du peuple opprimé et de la révolution en marche. Notons que le drapeau français a failli être rouge en 1848. Mais Lamartine, membre du gouvernement provisoire de l'époque, sauve le drapeau tricolore : « le drapeau rouge est un pavillon de terreur qui n'a jamais fait que le tour du Champ-de-Mars, tandis que le drapeau tricolore a fait le tour du monde, avec le nom, la gloire et la liberté de la patrie ! ». Le drapeau rouge sera adopté par la Russie soviétique en 1918, par la Chine communiste en 1949...

Le blanc

Couleur de base du système antique, le blanc est sans doute celle qui porte les symboles les plus forts et les plus universels parmi toutes les couleurs. Considéré comme le degré zéro de la couleur, le blanc est associé, dans notre lexique, à une absence : une page blanche (sans texte), une nuit blanche (sans sommeil), un chèque en blanc (sans montant)... Mais dans l'imaginaire collectif, le blanc est spontanément associé à l'idée de pureté et par extension, d'innocence, de virginité, de sérénité, de transcendance, de paix... Pour des raisons d'hygiène, les étoffes proches du corps (sous-vêtement, linge de toilette, draps) se doivent d'être blanches. Les jeunes femmes affichent leur virginité à travers leurs robes blanches. Le pouvoir divin est traditionnellement perçu comme une lumière blanche, renforcé par l'adoption, en 1854, du dogme de l'immaculée Conception (le blanc, seconde couleur de la Vierge). Le blanc est aussi la matière indécise, celle des spectres et des apparitions du monde des morts. Le drapeau blanc a également une dimension symbolique très importante et quasi universelle. A partir de la guerre de Cent Ans, aux XIV^{ème} et XV^{ème} siècles, le drapeau blanc, par opposition au drapeau rouge de la guerre, est brandi pour solliciter l'arrêt des hostilités.

Le vert

Couleur médiane, le vert organise son symbolisme autour de la notion d'instabilité en raison de ses difficultés à être maîtrisée chimiquement et techniquement. Le vert

représente ce qui bouge, change, varie et est donc la couleur du hasard, du jeu, du destin, du sort, de la chance. Mais comme la plupart des couleurs, sa valeur symbolique est à double tranchant, et représente la chance, mais aussi la malchance, la fortune et l'infortune, l'amour naissant et l'amour infidèle... En raison de son ambiguïté, sa dimension négative l'a emporté : les mauvais esprits, les créatures maléfiques, les démons sont représentés en verdâtre. De nombreuses superstitions perdurent encore : les comédiens ne portent pas de vêtement vert sur scène ; dans le monde de l'édition, une couverture verte est supposée avoir moins de succès ; les émeraudes portent malheur... Toutefois, dans la symbolique musulmane, le Prophète Mahomet, pour qui le vert était synonyme d'oasis, de paradis, de salut, en a fait une couleur emblématique. En occident, le vert végétal est adopté, à partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Les apothicaires se dotent du signe de reconnaissance de la croix verte qui rappelle que leur pharmacopée est à base de plantes. Aujourd'hui, tout ce qui relève du vert est présenté comme gage de naturel, d'écologie, de propreté; autrefois couleur de l'instabilité et de la transgression, le vert est désormais couleur de la liberté.

Le jaune

Sans aucun doute, le jaune est la couleur qui a la plus mauvaise réputation : le jaune est l'étranger, l'apatride, le traître. Mais il n'a pas toujours eu une mauvaise image. Dans les cultures non européennes (Asie, Amérique du Sud), le jaune est souvent valorisé. En Chine, il est la couleur réservée à l'empereur et occupe une place importante dans la vie quotidienne où il est associé au pouvoir, à la richesse et à la sagesse. En revanche, en Occident, la couleur or concurrence le jaune au point qu'elle le dépossède de sa qualité positive. Le jaune devient alors le symbole du déclin, de la maladie, de la trahison, de la tromperie, de la félonie, du mensonge, de l'ostracisme. Dans l'imagerie biblique, Judas est souvent représenté les cheveux roux et en robe jaune, couleur de la trahison. Cette dépréciation va durer jusqu'à l'impressionnisme, le fauvisme et l'art abstrait.

Le noir

Spontanément, le noir véhicule un aspect négatif : les ténèbres, la mort, les funérailles, le deuil, le péché. Au-delà du côté sombre du noir, il existe un noir plus respectable, celui de la tempérance, de l'humilité (celui des moines), de l'austérité (éthique de la réforme), de l'autorité (celui des magistrats, des arbitres), et aujourd'hui, un autre noir, celui du chic et de l'élégance. Politiquement, le noir est communément synonyme de mauvais augure. Le drapeau noir était autrefois celui des pirates et signifiait la mort. Au XX^{ème} siècle, il est repris par les anarchistes, empiétant sur le drapeau rouge du côté de l'ultra-gauche.

Ainsi, chargées de codes et de symboles anciens auxquels nous obéissons de façon inconsciente, les couleurs sont toutes porteuses de significations qui conditionnent, d'une certaine façon, nos comportements et notre manière de penser.

Caractère synesthésique des couleurs

Dans son premier ouvrage théorique sur l'art, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Kandinsky (1989)¹⁰⁹ y expose sa vision personnelle de l'art et surtout sa théorie de l'effet psychologique des couleurs sur l'âme humaine et leur sonorité intérieure, considérant la couleur comme une réalité autonome et indépendante de la description visuelle d'un objet ou d'une autre forme. Mobilisant l'observation et le bon sens, une citation de Kandinsky nous rappelle qu'il est aisé, aux yeux de nos usages sociaux et culturels, d'attribuer un esprit synesthésique aux couleurs comme de la chaleur à certaines couleurs dites solaires (le rouge, l'orange, le jaune) et de la froideur aux couleurs célestes ou aquatiques (le bleu, le vert) comme le souligne le discours de l'artiste à propos de l'induction de telle ou telle interprétation des couleurs :

Le rouge, tel qu'on se l'imagine, couleur sans limites, essentiellement chaude, agit intérieurement comme une couleur débordant d'une vie ardente et agitée. Elle n'a cependant pas le caractère dissipé du jaune, qui se répand et se dépense de tous côtés [...]. Le rouge témoigne d'une immense et irrésistible puissance [...]. Le rouge moyen (comme le rouge de cinabre) atteint à la permanence de certains états intenses de l'âme. Le bleu profond attire l'homme vers l'infini, il éveille en lui le désir de pureté et une soif de surnaturel [...], il apaise et calme en s'approfondissant. En glissant vers le noir, il se colore d'une tristesse qui dépasse l'humain [...]. Lorsqu'il s'éclaircit, le bleu semble lointain et indifférent, tel le ciel haut et bleu clair. A mesure qu'il s'éclaircit, le bleu perd de sa sonorité jusqu'à n'être plus qu'un repos silencieux [...]. Le vert absolu est la couleur la plus calme qui soit [...], elle ne s'accompagne ni de joie, ni de tristesse ni de passion. Le vert est la couleur dominante de l'été, le temps de l'année où la nature, ayant triomphé du printemps et de ses tempêtes, baigne dans un reposant contentement de soi. [...] Le blanc est la parure de la joie et la pureté sans tache, le noir celui du deuil, de l'affliction profonde, de la mort (W. Kandinsky, 1989 : 113-172).

Il est vrai que les couleurs s'offrent à l'œil humain sous la forme de grandes masses comme le jaune du soleil, le bleu du ciel, le vert des champs qui peuvent s'associer à des affects ou à des thématiques placées sous le signe du symbolisme comme le rouge pour le sang et le feu, le blanc pour la paix... Mais comme le souligne J. Baudrillard (1979),

¹⁰⁹ W. Kandinsky, 1989 : *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Gallimard, coll. Folio Essais, n°72, 214p.

au niveau le plus pauvre, la symbolique des couleurs se perd dans le psychologique : le rouge passionnel, agressif ; le bleu signe de calme ; le jaune optimiste, ... : le langage des couleurs rejoint alors celui des fleurs, des rêves, des signes du zodiaque (J. Baudrillard, 1979 : 38).

Au risque de tomber dans des discours interprétatifs excessifs sur les valeurs à attribuer à la systémique des couleurs, il nous reviendra de nous munir d'outils pour analyser certaines symboliques sémiotisantes, sans négliger, ni surestimer leur importance et leur pertinence dans le processus de lecture d'une image. Nous ne pouvons négliger les qualités chromatiques des signes plastiques dans la mesure où elles constituent un niveau de signification à part entière et un moyen de communication dans les phénomènes synesthésiques qu'elle crée, qui interagissent avec les autres niveaux des signes plastiques, mais aussi avec les niveaux des signes iconiques et des signes linguistiques pour produire le message global. Tout en dépendant de leurs rapports avec les autres couleurs et autres teintes, ces correspondances chromatiques vont donc provoquer des significations fortes et orientées avec lesquelles le signe iconique va pouvoir entretenir des relations de décalage, d'harmonie ou d'opposition. Dans le cas du dessin d'actualité coloré, la couleur leur confère une corporalité supplémentaire, une présence physique sensible que nous pourrions ultérieurement lier à des affects et à des symboles.

1.1.1.2. Les lignes et les formes

On ne peut pas étudier des formes sans évoquer la théorie gestaltiste ou psychologie de la forme (de l'allemand « gestalt » = forme, structure), qui a contribué largement à la compréhension des phénomènes de la perception en montrant que l'on perçoit l'ensemble (forme globale) comme un tout organisé (forme organisée). La Gestalt-théorie repose sur le concept de la forme : la forme percevante permet d'unifier les contenus perçus. Elle est l'expérience première de la conscience, et plus particulièrement des états de conscience, dans le sens où le tout est supérieur à la somme des parties. Le principe essentiel est celui de la structuration phénoménale selon lequel tout champ perceptif se différencie en un fond et une forme. Il découle donc de cette théorie une grammaire des formes : des bonnes et des mauvaises formes ; des formes fortes et faibles ; des formes ambiguës ou claires. Cette approche sur les formes nous invite à nous interroger sur une possible classification de ces unités discrètes et sur une éventuelle évaluation de leur pertinence dans l'interprétation d'un dessin d'actualité politique.

Dans le cadre de ses cours au Bauhaus¹¹⁰, Kandinsky reprend sa théorie des couleurs et en y intègre de nouveaux éléments sur la psychologie de la forme, en portant une attention particulière aux éléments géométriques (cercle, demi-cercle, angle, ligne droite, ligne courbe). Ces différents travaux conduiront à la parution de son second ouvrage théorique, *Point et Ligne* (1926) dans lequel il analyse le point et la ligne du point de vue de leurs effets intérieurs sur la subjectivité du spectateur qui les regarde et les laisse agir sur sa sensibilité. Laissons de côté la notion de point et intéressons-nous plus particulièrement aux enseignements qu'apporte Kandinsky sur la ligne. Cette dernière, « trace du point en mouvement, bond du statique vers le dynamique », résulte d'une force sur le crayon par la main de l'artiste. L'effet subjectif produit par une ligne dépend de sa tension et de son orientation. La ligne horizontale, correspondant au sol sur lequel l'homme se déplace ou se repose, possède une tonalité affective sombre et froide, proche du noir ou du bleu. La ligne verticale, correspondant à la hauteur, possède à l'inverse une tonalité lumineuse et chaude, semblable au blanc ou au jaune. Enfin, la ligne oblique, à température variable, possède une tonalité plus ou moins chaude ou froide, dépendant de l'inclinaison par rapport à l'horizontale ou à la verticale.

Grâce aux acquis sensibles et cognitifs du Gestaltisme, Kandinsky projette et associe des significations conventionnelles, culturelles et des correspondances symboliques aux lignes et formes dominantes d'un message visuel :

- la verticale, synonyme de vitalité, de dynamisme et de légèreté, symboliserait l'homme du ciel et vers le ciel, l'unité divine, le divin ;
- l'horizontale, exprimant le calme, la sérénité, la stabilité, évoquerait l'animal, le monde uniforme, le terrestre ;
- et enfin, l'oblique, suscitant l'élan, le changement, le déséquilibre, répondrait à la notion de variabilité.

Au-delà des lignes, les formes géométriques dans lesquelles nous pouvons dissocier le cercle (représentant la tension concentrique et par extension, Dieu, l'éternité...), le triangle, (tension excentrique, symboles de la sagesse, du monde chrétien, de la trinité, du féminin et du masculin...) et enfin, le carré (tension excentrique et concentrique, évoquant les quatre éléments, les quatre points cardinaux...).

¹¹⁰ Ecole d'architecture et d'art novateur qui avait pour objectif de fusionner les arts plastiques et les arts appliqués, et dont l'enseignement reposait sur la mise en application théorique et pratique de la synthèse des arts plastiques.

Toutefois, il nous paraît évident de ne pas appliquer mécaniquement toutes ces considérations symboliques des lignes et des formes ou de tout autre élément d'une image. Bien qu'en marge d'une lecture sémiotique de l'image, elles ne lui en sont pas moins extérieures dans la mesure où, à travers la mise en lumière des mécanismes de perception de la théorie gestaltiste, la lecture d'une image identifie les signes dans la structure particulière du message.

1.1.2. Les signes plastiques spécifiques

Après avoir étudié les signes plastiques non spécifiques, intéressons-nous à présent aux signes plastiques spécifiques, articulés sur des notions élémentaires de cadre, de cadrage, d'angle de prise de vue et de composition, qui concernent la représentation visuelle en particulier et à son caractère conventionnel. Tous ces différents éléments, paramètres techniques qui définissent formellement une photographie, entrent dans la structure plastique du dessin d'actualité politique et méritent à présent que nous nous y attardions.

1.1.2.1. Le cadre

Élément plastique de l'image, le cadre isole, borne les limites de l'espace dans lequel est déployé le réseau des surfaces et des lignes, circonscrit l'image et la désigne comme telle. La question du cadre, se référant à des conventions de représentations perpétuées par la tradition picturale et aujourd'hui photographique, est une préoccupation déjà ancienne de la sémiotique visuelle. Reprenons la définition un peu restrictive de Meyer Shapiro qui considère le cadre comme « une clôture régulière isolant le champ de la représentation de la surface environnante » (M. Shapiro, cité par le groupe μ , 1992 : 377). Le plus souvent rectangulaire (héritage particulier de la Renaissance italienne et de la représentation en perspective) ou carré, beaucoup plus rarement cercle, le cadre est une frontière physique, un instrument de médiation qui délimite et sépare l'espace représenté (à l'intérieur du cadre) et l'espace de l'exposition (à l'extérieur du cadre, le hors-cadre¹¹¹). Le cadre suscite donc, pour reprendre les propos de Michel Rio (1976),

son propre lieu clos de représentation, une démarcation précise de l'image que nous appellerons « cadre » délimitant arbitrairement, et abstraitement (il s'agit généralement d'une figure géométrique parfaite), les contours de l'image, un « dedans » qui est la représentation, son lieu

¹¹¹ Le hors-cadre a la particularité d'être un espace variable qui change depuis le moment de l'élaboration de l'image (l'atelier du peintre par exemple) à celui de sa représentation (le support du journal, salle d'exposition, musée) mais ce signe plastique ne nous concerne pas dans notre analyse sémio-rhétorique du dessin d'actualité politique.

métaphorique, par opposition à un « dehors », monde, lieu physique, lieu du destinataire (Rio M., 1976 : 94).

Ce cadre offre également des possibilités avec ses constructions géométriques à l'intérieur du plan originel : diamètres, diagonales, médianes, hypoténuses ou toutes les autres intersections de lignes. Ces points seront développés ultérieurement dans la notion qui accompagne ses éléments, à savoir la composition.

1.1.2.2. Le cadrage

Se rapportant aux lexiques photographique et cinématographique, le cadrage correspond à l'échelle des plans sélectionnés, c'est-à-dire à la dimension de l'espace représenté. Donnée classiquement par référence au corps humain, l'échelle détermine la portion d'espace retenue dans le cadre du dessin. Le choix de l'échelle de plan n'est pas indifférent. Il sélectionne dans le réel la partie destinée à être montrée parce qu'étant jugée la plus significative. Son choix peut également priver d'informations, favoriser certaines interprétations ou surdéterminer au contraire les significations injectées dans l'image. Nous distinguerons plusieurs techniques de cadrage en relation avec l'échelle des plans. Les différentes caractéristiques de plan sont déterminées par la distance d'un corps utopique¹¹² à l'objectif photographique (ou échelle de proxémie). La taille des plans est une nomenclature culturellement normalisée qui tronçonne commodément l'espace et (ou) le corps humain.

Cette échelle varie du plan panoramique (figurant un paysage, une vue aérienne, une grande étendue) au plan général (PG) ou plan d'ensemble (PE) (cadré sur un lieu précis, un espace élargi, une foule par exemple) et au plan de petit ensemble ou plan de demi-ensemble (PdE) situant les objets, les personnages dans un décor. Définis comme des plans descriptifs, la réduction de l'échelle s'effectue encore pour aboutir au cadrage en plan moyen (PM) (personnage cadré sur pieds), en plan italien (PI) (personnage cadré à mi-mollet), en plan américain (PA) (ou plan demi-rapproché) dont la signification est légèrement plus marquée que le plan italien (personnage cadré à mi-cuisse ou sensiblement à hauteur de la taille), en plan rapproché (PR) (ou premier plan) qui focalise sur le buste ou la poitrine d'un personnage, en gros plan (GP) (taille du visage, encore appelé plan détail ou encore plan taille) et enfin, au très gros plan (TGP) (ou insert) qui saisit un détail du visage, du décor ou de la scène. Pour information, le décadage consiste à jouer sur la perspective sans pour autant la faire disparaître.

¹¹² L'étalon de référence est traditionnellement le corps humain.

1.1.2.3. Les effets de prises de vue

Bien entendu, les effets de prises de vue sont en corrélation avec la notion de cadrage. Dans le cas du dessin d'actualité politique, nous ne pouvons pas vraiment parler de prises de vue, mais toutefois, nous ne pouvons pas négliger l'œil du dessinateur qui fonctionne comme l'objectif de l'appareil photographique. Ce choix participe au sens même du dessin. Le point de vue devient alors vision significative. Pour simplifier, nous conserverons ce lexique faisant référence aux domaines photographique et cinématographique. Schématiquement, nous pouvons retenir trois grandes catégories d'angles qui correspondent à la position de l'appareil de prise de vue sur une sphère dont le sujet serait le centre, le rayon définissant l'échelle de plan.

- la **vue de niveau** (angle plat, frontal ou horizontal) : l'œil se situe dans le plan horizontal du référent (x ; y), sans effet particulier. On parle alors d'image objective ;
- la **plongée**, prise de vue faite d'un point d'observation plus élevé que l'objet, donc du plan (x ; y), peut ainsi créer une impression d'écrasement ou de vertige d'où l'idée d'infériorité suggérée par cet angle de prise de vue ;
- la **contre-plongée** est le plan pris d'un point d'observation se situant plus bas que l'objet à montrer, donc du plan (x ; y) provoquant, à l'inverse de la plongée, l'expression de grandeur, de supériorité, de puissance ou d'arrogance, de mépris.

Dans la figure suivante, nous représentons, de façon synthétique, les différents angles de prise de vue :

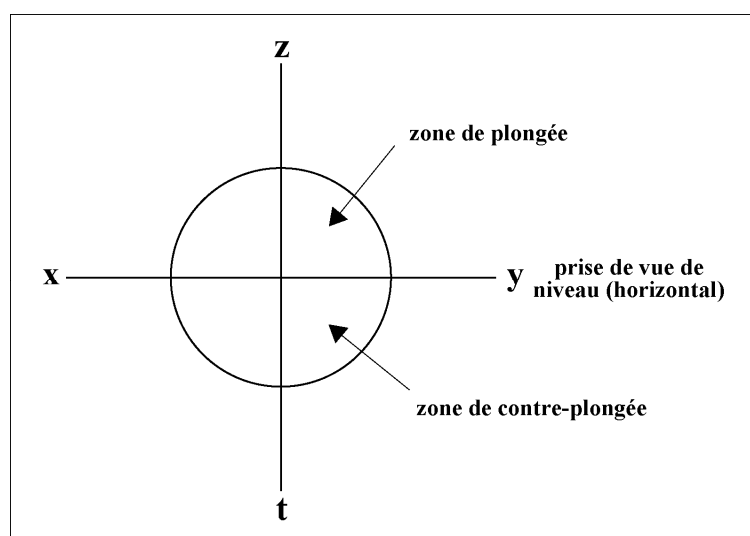


Figure 46 : Les angles de prise de vue

Ces différents types d'angles de vue permettent de déterminer la ligne du regard du dessinateur, les points de fuite et la perspective de l'image. L'angle de prise de vue peut, selon les cas, correspondre à la logique de la situation ou exprimer, par exemple, la puissance d'un objet ou d'un personnage, l'angoisse qu'il suscite ou son humiliation, son écrasement, sa solitude. Si l'on considère notre corpus de dessins d'actualité politique, nous constatons que seulement quelques uns d'entre eux font un usage plus ou moins conventionnel de ces codes photographiques permettant ainsi de jouer sur les normes de représentation entretenues dans notre tradition culturelle.

1.1.2.4. La composition

Etroitement liée au cadre et au cadrage, la composition est l'organisation interne et méthodique de l'espace pictural en fonction des points, des lignes, des formes, des masses d'intérêt et des surfaces, éléments pris comme représentation d'une idée, d'un sujet ou d'un état, sur une surface ou dans un endroit donné. La composition repose sur un équilibre fondé sur le principe fondamental de compensation des masses par rapport aux axes de symétrie centraux ou par rapport au centre d'intérêt¹¹³. Elle définit la manière d'organiser le cadre du dessin et de répartir les éléments du référentiel en fonction de grandes lignes de structuration. Ces lignes géométriques ont un rôle essentiel dans la hiérarchisation de la vision, dans la construction de l'image donc dans l'orientation de la lecture de l'image. L'espace figural, construit en fonction de ces grandes lignes de structuration du cadre, offre de nombreuses possibilités. Les lignes géométriques fondamentales qui structurent un rectangle (les médianes, les diagonales et les lignes de tiers qui partagent en longueur et en largeur un rectangle en trois parties égales) sont donc présentes pour accrocher, conduire et faire circuler le regard du lecteur. Notons qu'à chaque figure géométrique (un dessin de presse est souvent "encadré" dans une figure géométrique) lui correspond des lignes géométriques qui le structurent. Cependant, ces règles n'ont qu'une valeur indicative. Elles ne sont destinées qu'à nous faire comprendre la nécessité d'organisation et de construction du dessin. Dans la figure 47, nous représentons les principales lignes de structuration de la composition :

¹¹³ Notion définie ultérieurement.

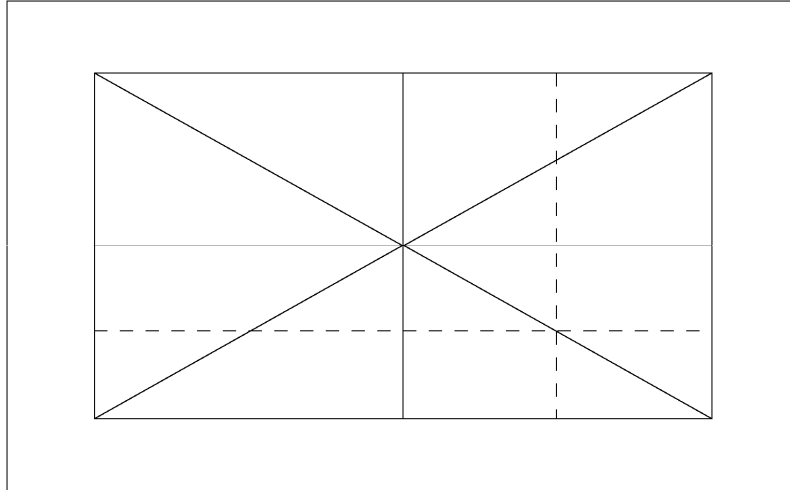


Figure 47 : Principales lignes de structuration de la composition

Ces deux rectangles ne sont pas loin de rappeler la spirale d'or, sorte de loi mathématique de l'esthétique inscrite dans la tradition de la composition picturale. Ces normes de représentation sont aujourd'hui encore reprises, consciemment ou non, dans la production iconique. En effet, l'ensemble de ces données géométriques influence considérablement les phénomènes de perception, notamment au niveau de la mise en perspective des éléments figurés au cœur du cadre d'une image qui entretient par-là l'illusion d'un espace tridimensionnel. La figure 48 représente la spirale d'or :

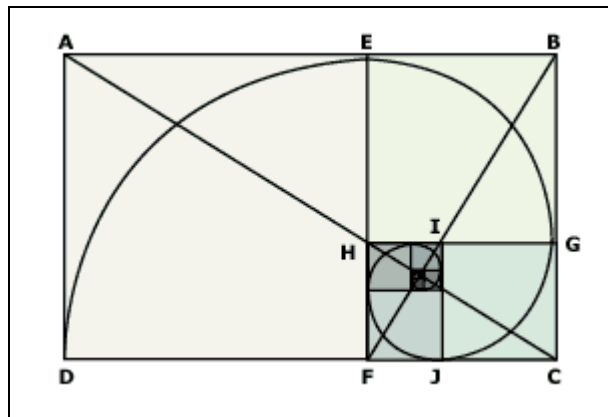


Figure 48 : Spirale d'or

Paru dans *Le Monde*, le 30 avril 2002, le dessin de Serguei peut illustrer ce propos à travers un jeu de lignes géométriques inscrites dans les différents plans de la scène. Au niveau horizontal, trois plans significants se découpent : un premier tiers figurant une famille de paysans (un homme, une femme et un enfant) en train de se recueillir et de prier dans leur champ ; au deuxième plan, un épouvantail terrifiant, planté au cœur du

champ, et à droite, une nuée de corbeaux ; et enfin, un troisième tiers où se détache un village baigné par un coucher de soleil. Sur le plan vertical, une médiane partage la scène en deux plans mais se limite au deux tiers supérieurs du dessin : à gauche, le village et l'épouvantail ; à droite, les corbeaux.



Figure 49 : Serguei (30 avril 2002) in Le Monde

Reprenant « les configurations privilégiées » que l'on retrouve dans l'image publicitaire et que nous transposons au dessin de presse, Georges Péninou (1972) en dénombre quatre, à savoir :

- la *construction focalisée* : l'ensemble de la construction est organisée de telle manière que les lignes de force convergentes (traits, couleurs, formes) conduisent nécessairement vers un point qui fait figure de foyer commun (le regard est happé vers un point stratégique de l'image) ;
- la *construction axiale* place le point stratégique de l'image dans l'axe du regard ;
- la *construction en profondeur* place le point stratégique dans un décor en perspective ;
- la *construction séquentielle* : construction la plus proche d'une construction cinématique, elle consiste à faire parcourir le regard sur l'image de telle sorte que la trajectoire du regard commence en haut à gauche, puis en haut à droite, pour

descendre en bas à gauche et finir en bas à droite : itinéraire aux étapes balisées par le balayage modal en Z du regard (G. Lagneau, 1971 : 85) qui respecte le sens de lecture occidentale.

Cependant, la plupart des messages visuels n'obéissent pas à des constructions si formelles. Comme le souligne G. Péninou (1972), « l'image ne prédétermine pas catégoriquement (...) l'ordre dans lequel se réalisera son exploration, même si une intentionnalité contraignante lui est, plus ou moins impérativement imposée » (G. Péninou, 1972 : 67). Dans l'image graphique, la composition fait appel aussi à l'accroche visuelle, à la double lecture et à la perception de l'image. Du point de vue purement plastique, l'organisation des éléments dans le cadre d'un dessin d'actualité politique doit tendre vers l'unité, l'équilibre et l'harmonie. Pour ce faire, la composition doit répondre à quelques principes élémentaires, principes que l'on retrouve dans la bande dessinée ou dans l'illustration narrative, qui sont le centre d'intérêt, le rappel et le rythme. En règle générale, la composition d'un dessin d'actualité politique est organisée autour d'un centre d'intérêt (personnage politique, objet symbolique...) qui servira de point attractif au regard du lecteur-récepteur de par sa position, sa forme ou sa couleur. Ce centre d'intérêt peut se situer uniformément sur les différents points répartis sur :

- les **axes de symétries de la composition** : lignes verticales et horizontales, placées à la moitié de la largeur et de la longueur avec un croisement central sur le point nommé « point central » ;
- les **points d'or de la composition** : lignes verticales et horizontales, placées aux premier et deux tiers de la largeur et de la longueur avec quatre croisements pour quatre points d'or ;
- les **axes extrêmes de la composition** : lignes verticales et horizontales, placées à un centimètre des bords du format de l'image.

Le centre d'intérêt pourra donc être déterminé selon tous les croisements de toutes ces lignes.

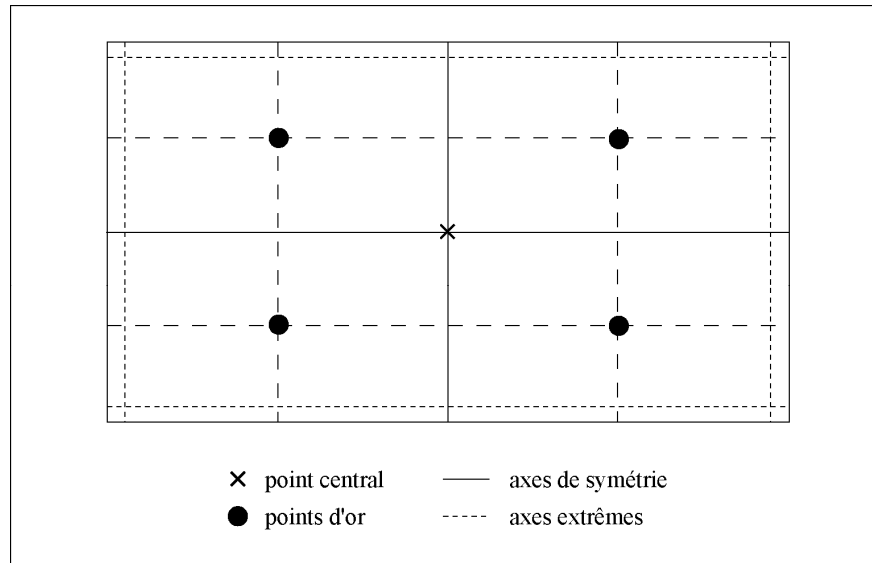


Figure 50 : Les axes de composition

De plus, le centre d'intérêt est indissociable du « rappel » intervenant également dans la composition d'un dessin d'actualité politique. La nuance entre les deux réside dans le fait que le rappel est souvent de forme, de couleur ou de tonalité plus amoindrie que le centre d'intérêt. Fonctionnant comme une sorte d'écho, une répétition affaiblie du centre d'intérêt, le rappel complète, prolonge, intensifie une idée, une action ou une situation. Et comme le centre d'intérêt, le rappel se situe sur des points stratégiques de la composition mais, pour harmoniser l'équilibre de la composition, ceux-ci sont placés à l'opposé du centre d'intérêt principal. Au-delà du centre d'intérêt et du rappel, la répétition d'éléments identiques et la succession de plusieurs rappels créent un rythme qui va dynamiser la composition, la mettre en mouvement et servir une idée, une situation ou une action. Ce rythme naît donc dans la répétition d'éléments identiques mais aussi dans l'alternance d'éléments différents, de formes, de couleurs ou de tonalités dissemblables.

La composition ne possède pas seulement une valeur esthétique liée à une harmonie absolue, à un équilibre des masses et des couleurs, et à une unité graphique formelle et linéaire, comme l'a longtemps suggéré la tradition artistique. Dans l'attention que nous portons aux signes, et surtout aux réseaux de signes dynamiques constituant la structure du message, la composition devient porteuse de signification. Nous pouvons lui attribuer des fonctions informatives (rendre la lecture dénotative), narratives (suggérer les relations d'ordre narratif entre les différents éléments d'un dessin) et symboliques (trouver sa portée symbolique). L'atout de la composition d'un message visuel réside

aussi dans le fait qu'elle joue et déjoue souvent les attentes culturelles déterminées d'un lecteur. Dans le tableau suivant, nous avons représenté la typologie du signe plastique :

SIGNE PLASTIQUE	
Signes plastiques non spécifiques	Couleur
	Lignes et formes
Signes plastiques spécifiques	Cadre
	Cadrage
	Effets de prise de vue
	Composition

Tableau 14 : Typologie du signe plastique

Bien qu'il soit difficile de séparer radicalement signification plastique et signification iconique, il apparaît malgré tout que le dispositif du message visuel est porteur de significations bien perceptibles. Sans entrer dans les détails, il nous faut insister sur la puissance des signes plastiques, car elle est souvent déterminante dans la production du sens global de l'image, même si l'on a tendance à focaliser son attention sur le signe iconique, comme nous le verrons ultérieurement. Repérer les différents types de significations induites par tels ou tels signes plastiques nécessite, pour chaque lecteur, de puiser dans son réservoir culturel pour se lancer dans un mode interprétatif. Nous aimerions montrer que la signification plastique présente les caractéristiques d'un langage second, signifiant, esthétique mais aussi poétique.

1.2. Le signe iconique : approche théorique

La question de l'iconicité a toujours alimenté le débat dans la mesure où le concept de signe iconique, longuement critiqué et remis en cause, a longtemps été considéré comme une aporie. Dans ses ouvrages comme *Trattato di semiotica* (1975), *La structure absente* (1988a) ou encore *Le signe : histoire et analyse d'un concept* (1988b), Eco a mené une longue réflexion argumentée sur ce concept. Le groupe μ (1992) précise qu'il est important d'évacuer

les notions naïves présentes dans toutes les définitions du signe iconique à travers les termes comme ressemblance, analogie, motivation lorsqu'elles insistent sur les similitudes de configuration entre le signe et l'objet qu'il représente. Ainsi, Peirce parle de *ressemblance native*, ou encore dit qu'un signe est iconique quand *il peut représenter son objet principalement par sa similarité* (1978 : 149) ; selon Morris (1946), le signe iconique a *d'un certain point de vue, les mêmes propriétés que le dénoté* ; Ruesh et Kees y voient *une série de symboles qui sont*

par leurs proportions et leurs relations similaires à la chose, à l'idée ou à l'événement qu'ils représentent (Groupe μ , 1992 : 124).

Après cette recommandation du groupe μ (1992), nous pouvons nous poser la question suivante : doit-on considérer le signe iconique comme un type de représentation ou comme une unité visuelle, qui moyennant un certain nombre de règles de *transformations* (d'après Eco) ou de *reconstructions visuelles* (selon le groupe μ qui abandonne l'idée de *copie du réel*), permet de reconnaître un objet du monde parce qu'il possède *une similitude de configuration* avec ledit objet ? Tout en tentant de résoudre le problème embarrassant de *la similitude*, il faut que le signe iconique respecte le principe d'altérité en montrant que celui-ci « possède des caractéristiques qui montrent qu'il n'est pas l'objet et affiche ainsi sa nature sémiotique » (groupe μ , 1992 : 127). La critique sur l'iconicité s'est donc déplacée sur la notion d'objet représenté, délaissant par conséquent celle de la relation entre l'objet et le signe.

Le groupe μ (1992) s'est donc attaché à élaborer un modèle du signe iconique qui rend compte de sa spécificité par rapport au modèle du signe en général, pour en donner une définition triadique. Établie par le groupe μ , la configuration du signe iconique se présente comme le produit d'une triple¹¹⁴ relation *le référent, le type et le signifiant* iconique qui eux-mêmes noueront trois fois deux relations. L'originalité de ce système réside dans le fait que la relation binaire entre un signifiant et un signifié n'est plus adaptable au signe iconique. Le groupe μ propose donc un modèle du signe iconique représenté par un diagramme analogue à d'autres triangles sémiotiques (notamment avec celui d'Ogden-Richards) mais avec des différences notables. Le modèle du signe iconique élaboré par le groupe μ (1992) se figure de la manière suivante :

¹¹⁴ Relation triadique dans le sens où elle se substitue aux classiques structurations binaires (signifiant / signifié ; expression / contenu).

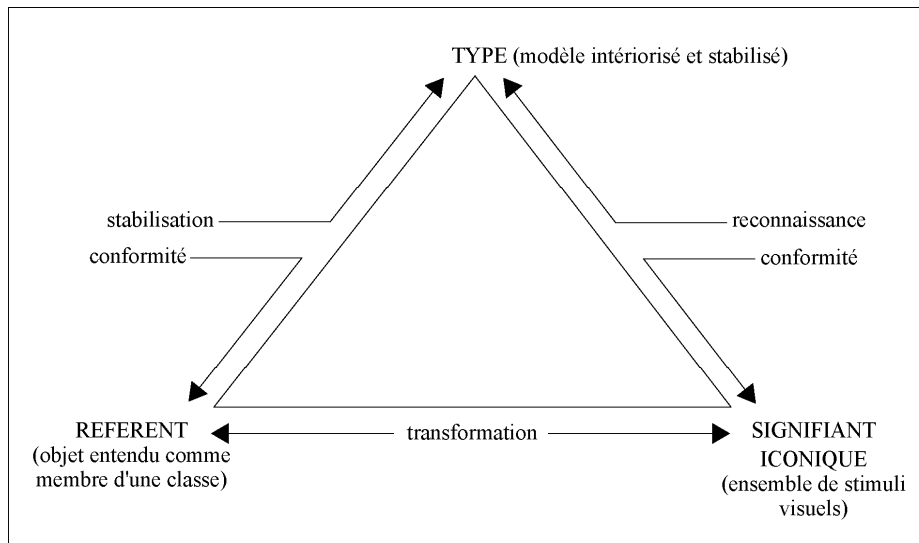


Figure 51 : Modèle du signe iconique (groupe μ)¹¹⁵

Selon les définitions de C. Morris (1974) et du groupe μ (1992), le référent est

un designatum actualisé [« ce dont on prend connaissance », C. Morris, 1974 : 17], [« type d'objet auquel le signe se rapporte, c'est-à-dire les objets possédant les propriétés dont l'interprète peut prendre connaissance par la présence du véhicule du signe », (C. Morris, 1974 : 18)] et non un *denotatum*, par définition extérieur à la sémiologie. En d'autres termes, c'est l'objet entendu non comme somme organisée de stimuli, mais comme membre d'une classe (...). Le référent est particulier, et possède des caractéristiques physiques (...). Par exemple, le référent iconique chat est un objet particulier, dont je puis avoir l'expérience, visuelle ou autre, mais il n'est référent qu'en tant que cet objet peut être associé à une catégorie permanente : l'être-chat (groupe μ , 1992 : 137).

Après avoir précisé que le référent possède des propriétés et des spécificités particulières, le groupe μ (1992) avance que le type, quant à lui, est

un modèle intériorisé et stabilisé qui, confronté avec le produit de la perception, est à la base du processus cognitif. Dans le domaine iconique, le type est une représentation mentale, constituée par un processus d'intégration. Sa fonction est de garantir l'équivalence (ou identité transformée) du référent et du signifiant, équivalence qui n'est jamais due à la seule relation de transformation (...). Le type n'a pas de caractères physiques ; il peut être décrit par une série de caractéristiques conceptuelles, dont quelques-unes peuvent correspondre à des caractéristiques physiques du référent (par exemple, en ce qui concerne le chat, la forme de l'animal couché, ou

¹¹⁵ Groupe μ (1992 : 136)

assis, ou en pied, la présence de la moustache, de queue, de rayures), d'autres ne correspondant pas à de telles caractéristiques (comme le miaulement) (groupe μ , 1992 : 137).

A la base du processus cognitif, le type se présente comme une représentation mentale. Pour clore cette typologie du signe iconique, le groupe μ (1992) ajoute la définition suivante du signifiant iconique :

un ensemble modélisé de stimuli visuels correspondant à un type stable, identifié grâce à des traits de ce signifiant, et qui peut être associé à un référent reconnu, lui aussi, comme hypostase du type ; il entretient avec ce référent des relations de transformation (groupe μ , 1992 : 137).

Une telle modélisation a l'avantage d'éclairer la notion du signe iconique dans la mesure où en spécifiant que le référent n'est pas un objet du monde, mais plutôt l'actualisation d'un type, étant lui-même une représentation mentale « intériorisée et stabilisée qui, confrontée avec le produit de la perception, est à la base du processus cognitif » (groupe μ , 1992 : 137). Cette définition conduit à affirmer que d'une part, tout objet peut être considéré comme le signe de lui-même et que d'autre part, n'importe quoi peut être le signe d'un objet donné. Autrement dit, au-delà de la reconnaissance des motifs du signe iconique, obtenue par le respect des règles de transformation représentative, chaque signe iconique est là pour autre chose que lui-même, pour les différentes significations qui le satellisent. Le groupe μ , comme Eco auparavant, parvient à confronter à la fois la notion d'iconicité (ou de ressemblance avec la réalité du monde extérieur) et de reconnaissance (description verbale de l'image). A noter que l'interprétation dépend du savoir du lecteur et peut donc s'orienter vers des significations plus ou moins différentes. Le tableau suivant présente la typologie du signe iconique tel qu'il est défini par le groupe μ (1992) :

SIGNE ICONIQUE
Référent
Type
Signifiant iconique

Tableau 15 : Typologie du signe iconique

Après avoir repris les définitions de chaque élément du modèle du signe iconique élaboré par le groupe μ , un détour explicatif sur les trois relations doubles décrites synchroniquement (dans le fonctionnement du message iconique, que celui-ci soit émis ou reçu) s'impose.

Dans un premier temps, nous porterons notre attention sur la relation signifiant-référent qui réunit deux termes ayant tous les deux des caractéristiques spatiales, donc commensurables. Comme nous pouvons le noter, l'axe *signifiant-référent* entretient une relation de *transformations*. Ceci s'explique par le fait que les deux termes, signifiant et référent, sont assez comparables (ou *homologues* pour reprendre les mots d'Eco) dans la mesure où tous deux permettent de rendre compte de l'illusion référentielle (effet de sens *réalité* ou *vérité* comme dit Barthes) qui unit signifiant et référent. De plus, ces opérations de transformations doivent être lues dans les deux sens (signifiant → référent et référent → signifiant) selon qu'on se place dans une position de réception (postulat de certaines caractéristiques du référent) ou d'émission du signe (élaboration d'un signifiant sur la base de la perception d'un référent). Ainsi, ces transformations permettent de rendre compte de l'illusion référentielle¹¹⁶.

Deuxièmement, l'axe *référent-type* entretient une relation de *stabilisation* (intégration) et de *conformité* (confrontation d'un objet singulier au modèle général) qui pour cette dernière est identique au troisième axe de relations qui concerne l'axe *type-signifiant* où à la relation de *conformité* s'ajoute une relation de *reconnaissance* (de nature quantitative et qualitative). Le groupe μ (1992) résume ce diagramme en ces termes :

L'émission de signes iconiques peut se définir comme la production, sur le canal visuel, de simulacres du référent, grâce à des transformations appliquées de telle manière que leur résultat soit conforme au modèle proposé par le type correspondant au référent. La réception de signes iconiques, quant à elle, identifie un stimulus visuel comme procédant d'un référent qui lui correspond moyennant des transformations adéquates ; tous deux peuvent être dits correspondants, parce qu'ils sont conformes à un type qui rend compte de l'organisation particulière de leurs caractéristiques spatiales (groupe μ , 1992 : 141).

Dans *L'image et les signes : approche sémiologique de l'image fixe*, M. Joly (1994b) met en évidence l'aspect paradoxal de la représentation iconique :

Si l'image est particularisante ou singulière, si elle montre le token (l'exemplaire) et jamais le type (le genre), si l'universel n'entre pas dans l'image particulière, c'est néanmoins en référence au type et au concept que s'élaborent l'identification et la reconnaissance et que se fonde la notion même d'analogie. Nous retrouvons là la notion de ressemblance comme conformité à des attentes historiquement et socio-culturellement déterminées et variables (...), ainsi que la notion de ressemblance comme effet d'une transformation socio-culturellement codé de stimuli sensoriels (M. Joly, 1994b : 98).

¹¹⁶ Résultat d'un acte de langage qui vise à faire paraître vrai.

Dans le cas particulier du dessin d'actualité politique, les figures dessinées atteignent un certain degré d'abstraction et de généralité correspondant aux degrés de stylisation et de simplification des éléments iconiques. La définition du groupe μ du signe iconique en tant qu'unité tripartite (signifiant, type –ou classe–, référent –considéré comme l'actualisation de la catégorie dans une situation de signification donnée, dans un contexte énonciatif particulier) rend donc parfaitement compte, dans le modèle même du signe, de l'abstraction qui fonde le type et le référent d'une part, organise les relations de conformité et de reconnaissance entre eux et le signifiant, d'autre part. Renvoyant à une catégorie conceptuelle, autrement dit à un modèle mental, le type constitue le produit d'un mécanisme cognitif identifié et provisoirement stabilisé pour le sujet. Cependant, même stylisés à l'extrême comme cela peut se présenter parfois dans nos dessins d'actualité politique, les signes iconiques conservent quelque chose de la continuité mimétique qui lie le lecteur, l'image et les réalités perçues.

Mais avant d'envisager le troisième type de signe, à savoir le signe linguistique, il nous semble important de déplacer notre réflexion sur la relation qu'entretiennent le plastique et l'iconique. Il est évident que cette interaction mise en place entre les éléments plastiques et les éléments iconiques de l'image est déterminante dans le processus de signification globale du message visuel.

Le Groupe μ souligne que les éléments plastiques et iconiques entretiennent une relation de circularité, passant du plastique à l'iconique, et inversement, de telle manière que nos attentes, elles-mêmes déterminées par le contrat communicationnel, sont confortées ou au contraire surprises. Dans toute communication visuelle, il est entendu qu'il appartient au lecteur de relativiser son interprétation selon ces données variables et que tout dépend aussi du contexte et du contrat implicite de communication. M. Joly (1994b) distingue, dans la relation circulaire des signes préalablement énoncée par le groupe μ , trois grands types de rapports, de *congruence*, d'*opposition* ou de *prédominance* autour desquels se distribuent des variantes possibles.

Lorsque la signification des signes plastiques est harmonieuse ou convenante avec celle des signes iconiques, alors les signes sont *congruents* ou *redondants* (pour reprendre un terme de Barthes¹¹⁷): la congruence des signifiés entre eux en assure la complémentarité.

Au contraire, lorsque les différents types de signes entretiennent des relations d'opposition, alors les signes pourront « faire jouer, à partir d'une certaine surprise du

¹¹⁷ Barthes considère la redondance comme un ajout de significations concourantes

spectateur, une dilatation ou une prolifération de la signification globale du message » (M. Joly, 1994b : 125).

Enfin, le troisième type de rapport entre les signes plastiques et les signes iconiques peut être un rapport de *prédominance* du plastique sur l'iconique ou inversement, de l'iconique sur le plastique. Ces différents types de rapport autour des variantes possibles dans l'interaction signes plastiques et signes iconiques peuvent, selon le groupe μ (1992), se schématiser ainsi :

Types de Rapport	Signe plastique	Signe iconique
Congruence	SP = SI (complémentarité)	
Opposition	SP \neq SI	
Prédominance	SP > SI ou SP < SI	

Tableau 16 : Variantes possibles dans l'interaction signes plastiques et signes iconiques (groupe μ)¹¹⁸

Comme nous l'avons laissé entendre précédemment, nous ne pouvons occulter la puissance significative des signes plastiques, particulièrement déterminante dans la production de et du sens de l'image même si l'on a tendance à polariser notre attention sur le signe iconique. Outre cette relation de circularité qu'entretiennent plastique et iconique, ils n'interagissent pas seulement qu'entre eux deux, mais aussi avec les éléments linguistiques dont la présence dans l'image est souvent systématique.

1.3. Le signe linguistique

Ces signes linguistiques concernent toutes les sortes de textes qui accompagnent le dessin d'actualité politique et peuvent être de deux natures, spécifiques au dessin ou non.

1.3.1. Les signes linguistiques non spécifiques

Les signes linguistiques non spécifiques sont tous les éléments textuels qui s'inscrivent hors et autour du dessin d'actualité politique. Ils concernent :

¹¹⁸ Groupe μ (1992 : 231)

- **les mots de la manchette** : titre principal d'un dessin en Une ou en pages intérieures ;



Figure 52 : Plantu (21 avril 2002) in Le Monde

Dans ce dessin de Plantu, les mots de la manchette sont « La France vote, la France intrigue ».

- **le sous-titre de la manchette** : développement journalistique du titre de la manchette ;



Figure 53 : Pancho (13 avril 2002) in Le Monde

Le sous-titre de la manchette du dessin de Pancho est donc « A l'initiative de l'état-major du président-candidat, Alain Madelin et François Bayrou sont sollicités au grand jour pour éviter une déperdition des voix libérales et centristes le 5 mai. Objet de ces

tractations : la répartition des postes en cas de victoire de Jacques Chirac et le contenu de son projet ».

- **l'accroche** est un court commentaire situé en Une exclusivement, qui annonce un sujet traité en pages intérieures. Dans le cas du dessin de Plantu, il s'agit des cinq points situés à droite du dessin.



Figure 54 : Plantu (5 mai 2002) in Le Monde

Dans cette partie consacrée aux signes linguistiques spécifiques et non spécifiques aux dessins d'actualité politique, nous nous sommes uniquement contentée de spécifier leur nature. Leur étude lexicale sera l'objet d'une analyse ultérieure.

1.3.2. Les signes linguistiques spécifiques

Nous entendons par *signes linguistiques spécifiques*, tous les éléments textuels qui accompagnent un dessin d'actualité politique et qui en font partie au même titre que les personnages, le décor... Ils correspondent la plupart du temps à ce que les grammairiens nomment le discours direct (des paroles sont rapportées sans subordonnant), mais pas seulement. Donnés graphiquement comme le sont les objets représentés, les signes linguistiques spécifiques aux dessins d'actualité politique sont nombreux et variés :

- **la légende**, inscrite en haut du dessin, peut être insérée ou non dans le cadre du dessin. Son rôle est illustratif, explicatif et significatif. La légende assigne pour finir sa destination au message déjà perçu comme moins naturel qu'intentionnel. Le message déjà pris à l'intérieur d'un contexte, l'est encore à l'intérieur d'une construction. Les interprétations divergentes, flottantes, cessent (sans disparaître) avec l'apparition du message linguistique. Notons que sur 191 dessins, seulement 73 comportent un titre. Ce

chiffre illustre nettement qu'inscrire un titre n'est pas une pratique récurrente chez les dessinateurs. Le dessin d'actualité politique suivant en est un exemple frappant ;



Figure 55 :Cécile Philibert et Bastian Morin (27 avril 2002) in Le Monde

- **les textes**, inscrits dans les phylactères (ou bulles), sont les mises en dialogue et en discours des différents propos attribués aux personnages. La bulle délimite le graphique du textuel et tente de suppléer à la pauvreté d'un dessin qui ne serait pas assez explicite. Comme nous pouvons l'observer dans le dessin suivant, quatre bulles portent les dialogues des personnages ;



Figure 56 : Dubouillon (2 mai 2002) in Le Progrès

- **les inscriptions**, dans leur diversité, peuvent aussi fournir des informations. Graffitis, affiches, onomatopées, indications de durée, de lieu... et servent de commentaires illustratifs du dessin. Dans le dessin de Delestre (figure 57), les signes linguistiques inscrits à l'intérieur du cadre sont certes explicatifs, mais le surchargent énormément ;

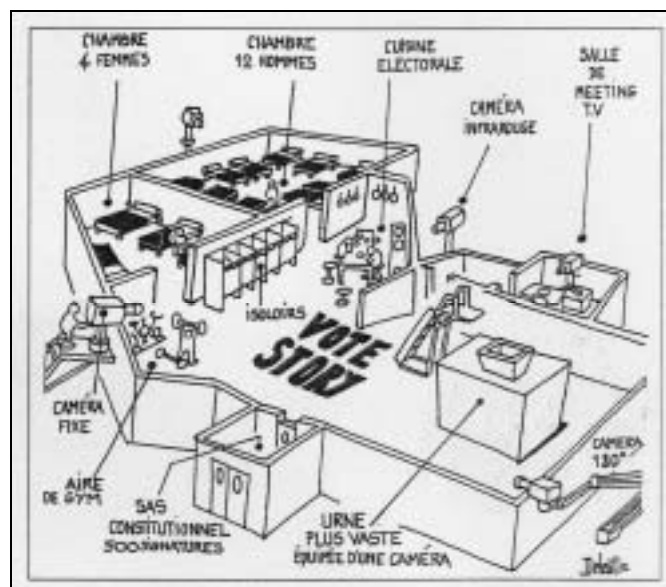


Figure 57 : Delestre (12 avril 2002) in L'Est Républicain

- **le nom du dessinateur** s'impose comme la signature de l'artiste. Dans notre corpus, 182 dessinateurs sur 191 ont signé leurs dessins, validant ainsi, de manière authentifiée, leurs œuvres ;

- **la source** n'est autre que le nom du journal. Phénomène relativement exceptionnel, il n'intervient que dans *Courrier International* et dans *Le Monde*, seuls journaux de notre corpus qui insèrent dans leurs pages des dessins d'autres journaux. Le tableau suivant synthétise les différents types de signes participant du dessin d'actualité politique :

SIGNE LINGUISTIQUE	
Signes linguistiques non spécifiques	Manchette
	Sous-titre d'une rubrique
	Accroche
Signes linguistiques spécifiques	Légende
	Phylactères
	Inscriptions diverses
	Nom du dessinateur
	Source

Tableau 17 : Typologie du signe linguistique

1.3.3. Les fonctions des signes linguistiques

Quand Barthes (1964) étudie le type de rapport qu'entretient le message linguistique avec l'image, c'est-à-dire entre l'image elle-même et les énoncés verbaux qu'elle peut contenir, il souligne que les fonctions remplies par le message linguistique peuvent être de *relais* (qui viennent suppléer les carences expressives de l'image) ou d'*ancrage* (qui consistent à arrêter la *chaîne flottante du sens* qu'engendre la polysémie de l'image pour désigner le *bon niveau de lecture*).

La fonction de *relais* se réalise quand image et texte sont inscrits dans un rapport de complémentarité, apportant l'une et l'autre leur part au sens global du message. Elle se manifeste quand le signe linguistique vient suppléer des carences expressives de l'image. Car, malgré la richesse expressive et communicative d'une image, le recours au verbal s'avère parfois indispensable.

La fonction d'*ancrage*, quant à elle, est mise en rapport avec le caractère polysémique de l'image. Comme le souligne Barthes (1964), « toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à des signifiants, une chaîne flottante de signifiés dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres » (R. Barthes, 1964 : 44). Nous pouvons retrouver cette fonction d'ancrage du signe linguistique dans la presse, où, sous des dessins d'actualité politique ou des photographies, ceux-ci sont légendés. Or, le texte de toute image est présent précisément pour combattre cette polysémie, ancrer et canaliser le sens. Bien sûr, il est vrai que l'interprétation d'une image peut s'orienter différemment selon qu'elle est ou non en relation avec le signe linguistique et selon la

manière dont ce message, si signe linguistique il y a, répond ou non aux attentes des lecteurs.

La synthèse significative, générale et globale d'une image, comme d'un dessin d'actualité politique, est construite par l'interaction de différents types de signes qui sont, rappelons-le, les signes plastiques, iconiques et linguistiques. Combinés à des figures de rhétoriques, visuelles ou verbales, ces concepts de différents types de signes vont servir une rhétorique au sens d'une argumentation, de la complicité et d'une connivence. L'interprétation sémio-rhétorique de ces différents types de signes dépendra donc du savoir culturel et socio-culturel du lecteur, dans l'esprit duquel un travail d'élaborations associatives et mentales est sollicité. Le travail d'analyse et d'interprétation consiste, pour le lecteur, à repérer le plus grand nombre de stratégies icono-discursives mises en place par le dessinateur, compte tenu du contexte socio-culturel, des objectifs du message visuel et de l'horizon d'attente du lecteur. L'analyse d'un dessin d'actualité politique permettra de dégager les possibilités d'interprétations les plus fondées et les plus collectives, mais ne rendra pas compte de la totalité, ni de la variété des interprétations individuelles. Bien évidemment, suivant les compétences de chacun, ce travail d'associations peut se réaliser, comme ne pas se réaliser ou se réaliser en partie.

Ainsi, ce qui nous intéresse particulièrement dans notre approche sémio-rhétorique, c'est qu'elle nous permet de comprendre que l'image est constituée de signes autorisant la segmentation du message visuel en trois types de signes : les signes plastiques, les signes iconiques et les signes linguistiques. Cette systémique des signes se présente donc comme un médium qui produit des significations dont nous avons tenté d'en isoler les éléments constitutifs, pour plus tard, analyser le dessin d'actualité politique. Nous considérons les signes plastiques, iconiques et linguistiques comme des unités de significations, nous avons cherché à décomposer ces signes en de petites unités, des composantes du langage visuel, simples mais pourvues de sens, puis à extraire à l'intérieur de ces signes des unités plus petites, autrement dit, un niveau de deuxième articulation (pour reprendre l'idée de *la double articulation du langage* de Martinet). Ainsi systématisé en différents types de signes, le dessin d'actualité politique peut se constituer en objet de sens, susceptibles de multiples lectures.

Nous pouvons donc souligner comment la démarche sémiotique, qui nous a entre autres permis de comprendre le statut et les attentes de l'image, nous offre les moyens d'approcher la complexité de ses processus de signification. Comme le précise M. Joly (1994b),

La démarche sémiotique permet de comprendre à quel point la spécificité de ce que l'on appelle *image* est d'être hétérogène, de mêler plusieurs systèmes de signes entre eux, de ne pas se réduire à la seule analogie, mais au contraire de s'ouvrir à tout un jeu visuel culturellement codé, dont le décryptage, loin d'être facile, passif et *naturel*, constitue une réponse active et créatrice à une stratégie complexe de communication (M. Joly, 1994b : 130).

A travers l'analyse de nos dessins d'actualité politique, nous tenterons de montrer à quel point la signification globale d'un message visuel est construite par l'interaction de différentes disciplines (la sémiotique et la rhétorique) et de différents types de signes (plastiques, iconiques, linguistiques). La démarche sémiotique que nous adopterons consistera à repérer les différents types de signes mis en jeu dans le dessin d'actualité politique et à déduire, à partir de leur organisation, une interprétation globale, collectivement partagée ou plutôt partageable. La démarche rhétorique est à prendre aussi au sens de la complicité, du plaisir et de la connivence qu'elle suscite chez le lecteur. Plus qu'à convaincre et à persuader, la rhétorique, dans la plus pure tradition classique, sert l'image dans la quête de "plaire et toucher". Reste à savoir, si au terme de nos analyses, nous pourrions ou non parler d'une sémio-rhétorique spécifique du dessin d'actualité politique.

2. Protocole méthodologique d'analyse

Quelle que soit la démarche adoptée, tout objet sémiotique étudié comporte de nombreuses facettes qui ne peuvent être saisies en même temps. Naturellement, les points de vue d'analyse varient selon les contextes, les personnes, les temps et les lieux, mais aussi selon la manière dont l'objet se présente au sujet interprétant.

Notre approche sémio-rhétorique se propose de constituer le dessin d'actualité politique en objet d'étude, au sens proprement théorique du terme, en repérant et en inventoriant de façon systématique ses traits catégoriels, les signes plastiques (logique du sensible et du morphologique de l'image), les signes iconiques (formes évoquant des objets représentés) et les signes linguistiques (unités associées par convention à des classes logiques, inhérentes aux dessins d'actualité). Nous l'avons vu précédemment, les dessins d'actualité politique sont des compositions iconographiques particulièrement complexes qui conjuguent ces trois modes d'expression sémiotique, eux-mêmes subdivisés en sous-systèmes. Ces trois types d'unités constituent les dessins d'actualité politique. L'objectif de cette approche est de nous mettre en situation de réception, puis

d'interprétation. A propos de la démarche du sémioticien, J.-M. Floch (1998) énonce la mise en garde suivante :

Le sémioticien ne peut se contenter de théoriser sur l'image en général ou sur le signe visuel ; il lui faut, patiemment et systématiquement, repérer les récurrences des diverses figures qui apparaissent dans les tableaux d'une période dont il fait l'hypothèse qu'elle possède une certaine unité sémiotique (tout à la fois sensible et intelligible). Il lui faut ensuite procéder à l'analyse de ces diverses figures afin de dégager les unités de sens invariantes dont elles ne sont que les concrétisations variables. Ces analyses une fois faites, il reste surtout à construire le jeu de relations qui peut faire comprendre leurs substitutions, leurs associations ou leurs exclusions mutuelles (J.-M. Floch, 1988 : 12).

Nous avons donc fait le choix d'étudier le dessin d'actualité politique selon deux approches distinctes, mais complémentaires, une analyse iconographique d'une part, et une analyse lexicale d'autre part. La première analyse consiste à repérer les signes plastiques et iconiques dans chaque dessin d'actualité politique, pour ensuite, les répertorier dans une grille d'analyse et enfin, dégager des pistes significatives à travers des données statistiques. Elaboré par nos soins et principalement étayé par des études collectives sur l'image (groupe μ , 1992 ; M. Joly, 1994a, 1994b notamment) qui serviront de toile de fond à notre étude, notre protocole méthodologique d'analyse constitue avant tout un travail expérimental. La seconde analyse explore le réseau des signes linguistiques grâce à un traitement automatique à l'aide de deux logiciels. Le choix du traitement automatique du corpus lexical a l'avantage de quantifier le lexique et le vocabulaire utilisés par les journalistes et les dessinateurs.

2.1. Analyse iconographique

Dans cette partie, nous allons porter notre attention sur l'iconographie des dessins de notre corpus en vue d'identifier les choix des dessinateurs en matière d'iconographie politique. Nous avons donc cherché à constituer une grille d'observation afin d'examiner la nature des signes plastiques et iconiques des dessins d'actualité politique donnés à voir aux lecteurs et pour cerner à la fois les caractéristiques, la mise en scène de l'image et les éléments politiques présents dans le dessin d'actualité politique.

Mais avant d'aller plus loin, une justification s'avère nécessaire concernant le traitement des lignes et des formes. Nous n'avons pas quantifié ces signes plastiques (non spécifiques) dans la mesure où ce travail n'était pas réalisable concrètement. Nous

n'en oublions pas pour autant leurs aspects significatifs et leur pertinence, qui seront exploités dans le processus interprétatif des dessins d'actualité politique.

2.1.1. Au sujet des signes plastiques

Dans un premier temps, nous avons répertorié toutes les données plastiques perceptives de chaque dessin, puis les avons ordonnées et classées dans un fichier Excel selon des entrées diverses (couleurs, cadre, cadrage, effets de prise de vue et composition), elles-mêmes divisées en sous thématiques. Pour analyser ce recueil de données iconiques, nous avons effectué des comptages, selon une démarche reposant sur une dichotomie absence ou présence, notée 0 ou 1. En dernier lieu, ce choix binaire, nous permettant de procéder à des traitements statistiques sur chaque dessin et de quantifier en résultats bruts les indicateurs de la sémantique des dessins d'actualité politique, présente l'avantage d'offrir une vue générale des données perceptives plastiques. Nous illustrerons ces résultats sous forme de tableaux et graphiques. Difficilement reproductible dans sa totalité, la figure suivante présente un fragment de notre grille d'analyse de signes plastiques.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
1		signes spécifiques à la représentation visuell							
2		cadre	cadrage						
3			(PE)	(PdE)	(PM)	(PA)	(PR)	(GP)	(TGP)
6	002-M-07.04.02 (Pessin)	0	0	0	1	0	0	0	0
7	010-M-11.04.02 (Pancho)	0	0	1	0	0	0	0	0
8	017-M-13.04.02 (Pancho)	1	0	0	1	0	0	0	0
9	018-M-13.04.02 (Sergueï)	1	0	0	1	0	0	0	0
10	023-M-16.04.02 (Plantu)	0	0	0	1	0	0	0	0
11	025-M-16.04.02 (Oliver)	1	0	0	1	0	0	0	0
12	034-M-18.04.02 (Sergueï)	1	0	0	1	0	0	0	0
13	037-M-18.04.02 (Nicolas Vial)	1	0	0	1	0	0	0	0
14	038-M-19.04.02 (Plantu)	0	0	0	1	0	0	1	0
15	039-M-19.04.02 (Pancho)	0	0	0	1	0	0	0	0
16	043-M-20.04.02 (Plantu)	0	0	1	0	0	0	0	0

Figure 58 : Grille d'analyse des signes plastiques

La colonne A représente chaque dessin codifié de la façon suivante :

- le numéro du dessin ;

- l'initiale du journal (M : pour *Le Monde* ; L : pour *Libération* ; P : pour *Le Progrès* ; E pour *L'Est Républicain* et CI pour *Courrier International*) ;
- la date de parution ;
- le nom du dessinateur.

Par exemple, pour 002-M-07.04.02 (Pessin), il s'agit d'un dessin de Pessin paru dans *Le Monde*, le 7 avril 2002. Pour *Courrier International*, qui est un hebdomadaire, nous avons ajouté le numéro du journal : 002-CI-598-18.04.02 (Springs) est un dessin de Springs paru dans le numéro 598.

La colonne B1 correspond à la spécificité du signe plastique, c'est-à-dire, selon notre approche théorique, aux signes plastiques spécifiques à la représentation visuelle et au caractère conventionnel du dessin. La colonne Q1, quant à elle, concerne les signes non spécifiques au dessin et qui renvoient directement à l'expérience perceptive.

La ligne 2 tient compte des entrées thématiques du signe plastique (B2=cadre ; C2=cadrage ; J2=composition ; N2=effets de prise de vue ; Q2=couleurs) elle-même divisée en sous thématique selon les cas :

- cadrage (C2) : C3=Plan d'Ensemble ; D3=Plan de demi-Ensemble ; E3=Plan Moyen ; F3=Plan Américain ; G3=Plan Rapproché ; H3=Gros Plan ; I3=Très Gros Plan ;
- composition (J2) : J3=construction focalisée ; K3= construction axiale ; L3= construction en profondeur ; M3= construction séquentielle ;
- effets de prise de vue (N2) : N3=plongée ; O3=contre-plongée ; P3=plan horizontal ;
- couleurs (Q2) : Q3=jaune ; R3=rose ; S3=rouge ; T3=bleu ; U3=vert ; V3=marron.

La zone de chiffre, notée 0 ou 1 indique l'absence ou la présence de données plastiques dans chaque dessin. Dans le tableau suivant, nous représentons la grille d'observation des données plastiques de chaque dessin d'actualité politique.

Objectifs	Identifier les choix plastiques pour appréhender la composition morphologique des dessins d'actualité politique
Méthodologie	- Constitution d'un répertoire des données plastiques - Classification selon des thématiques diverses - Comptages et traitements statistiques
Restitution des données plastiques	- Typologie - Figures diverses

Tableau 18 : Grille d'observation des données plastiques

Ce tableau présente les objectifs, la méthodologie et la restitution de notre grille d'observation des données plastiques relevées dans chaque dessin d'actualité politique.

2.1.2. Systémique des signes plastiques

Après avoir classé et hiérarchisé de façon systémique l'ensemble des données plastiques de chaque dessin d'actualité politique, voici les résultats que nous avons obtenu concernant les différents types de signes plastiques.

Les couleurs

Compte tenu du support journal, la majorité des dessins d'actualité sont en noir et blanc, jouant sur des effets d'ombre, de hachures, de grisé (plus de 72%), seulement 53 dessins sont en couleurs. Bien sûr, ce choix chromatique dépend pour beaucoup de la politique de chaque journal. Les dessins des quotidiens régionaux (*L'Est Républicain* et *Le Progrès*) sont systématiquement en noir et blanc, la couleur étant réservée la plupart du temps aux photographies situées en Une ou aux encarts publicitaires. L'hebdomadaire *Courrier International* est le journal qui offre, proportionnellement, le plus de place à la couleur. Sur les 32 dessins que nous avons sélectionnés pour notre corpus, seul un dessin est en noir et blanc. Enfin, dans les quotidiens nationaux, les tendances divergent. Pour *Libération*, un seul dessin est en couleur, il s'agit d'un dessin de Willem, paru le 24 avril 2002 en Une. Pour *Le Monde*, 21 dessins sur 90 sont en couleurs : ces dessins sont essentiellement les œuvres de Plantu (16 dessins en Une), plus rarement de Sergueï (trois dessins) et exceptionnellement de Pancho ou Pessin (un dessin).

Par ailleurs, certaines couleurs sont plus représentées que d'autres, comme le confirme le graphe suivant :

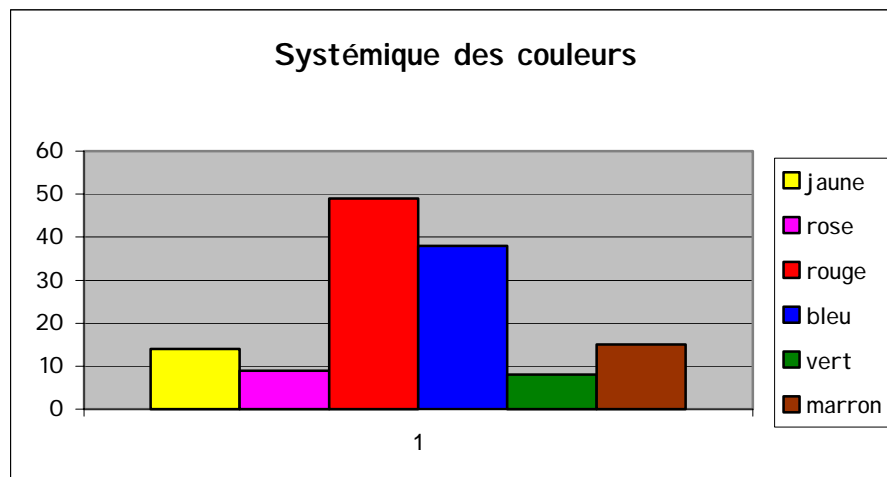


Figure 59 : Systématique des couleurs

Il est incontestable que dans le contexte des élections présidentielles françaises les couleurs comme le rouge (représenté dans 49 dessins) et le bleu (dans 38 dessins) soient omniprésentes car elles servent la représentation de la nation française à travers un objet hautement symbolique : le drapeau tricolore, représenté près de 30 fois. Le rouge consacre aussi d'autres éléments graphiques : les vêtements de Marianne (bonnet phrygien, robe), l'amour (sous forme de cœurs), la bouteille de vin rouge, les partis politiques (la rose rouge du Parti Socialiste, le marteau et la faucille du Parti Communiste), mais aussi le feu et les flammes, et les brassard du Front National. Quant au bleu, il signale majoritairement l'eau et des vêtements. Les autres couleurs, moins représentées, teintent, pour la plupart, différents objets : le jaune, des vêtements ; le rose, la couleur de la peau ; le vert, des vêtements ; le marron, des meubles (tables, chaises, bureaux), des objets (urnes), des vêtements et des animaux (singe, rat, chien).

Le cadre

Dans près de 63% des cas, un cadre, de forme généralement carrée ou rectangulaire, délimite un dessin. Sorte de médiation entre l'espace représenté (la scène du dessin) et l'espace de l'exposition (la mise en page du journal), le cadre situe le dessin d'actualité dans le corps du journal. Les autres dessins, sans cadre, sont fondus dans la masse textuelle des articles, mais néanmoins délimités par le blanc de la page, sorte de frontière virtuelle. Notons que l'absence ou la présence de cadre appartient au style graphique de chaque dessinateur. Plantu et Pancho, par exemple, encadrent très rarement leurs dessins de presse, alors que Pessin, Delestre ou Dubouillon y ont recours presque systématiquement. Cette notion de cadre dépend également de la politique de la rédaction en ce qui concerne la mise en page du journal.

Le cadrage

Comme nous l'avons vu précédemment, nous empruntons la notion de cadrage au lexique photographique et cinématographique. Pour chaque dessinateur, le choix de l'échelle de plan n'est pas le fruit du hasard. En construisant l'espace représenté, avec un paysage, un décor, des personnages, des objets, le dessinateur offre une scène à voir au lecteur. Celle-ci peut varier selon que le dessinateur privilégie tels ou tels éléments iconiques mis en représentation. Le graphe suivant nous renseigne sur l'échelle des plans privilégiée par les dessinateurs :

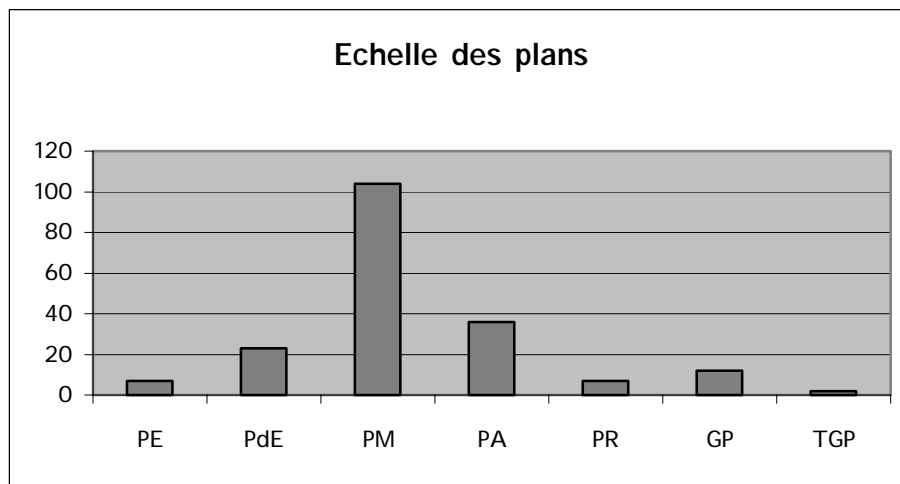


Figure 60 : Echelle des plans

- le plan moyen (PM) a la faveur de nombreux dessinateurs (près de 55%). Représentant un personnage en pied, son rôle est multiple dans la mesure où, selon le contexte, son effet varie : introduction d'un personnage, situation cocasse, chute ou gag imminent ;
- montrant un personnage un peu au-dessus des genoux, le plan américain (PA) est très utilisé (plus de 18%) pour mettre en scène deux personnages en situation de conversation ;
- il en est de même pour le plan de demi-ensemble (PdE), situant les objets et les personnages dans un environnement et favorisant les mises en situation dans un décor : scènes de café, de rue ;
- correspondant à la taille du visage, le gros plan (GP) est spécifiquement utilisé dans le portrait charge où il permet toutes les déformations du visage, les grossissements des traits et/ou l'exagération de certaines particularités physiques de tel ou tel personnage politique ;

- proposant au lecteur à la fois des données objectives générales (un environnement spécifique : une rue, par exemple) et des situations psychologiques particulières (une manifestation, par exemple), le plan d'ensemble (PE) est une vue globale et générale d'un événement (mobilisation des électeurs lors de la manifestation du 1^{er} Mai, par exemple) ;
- cadrant un personnage à la ceinture ou à la poitrine, le plan rapproché (PR) entraîne une appréhension plus intime du personnage, de sa situation morale, psychologique, de ses intentions, de son caractère ;
- enfin, le très gros plan (TGP), phénomène très rare dans le dessin d'actualité (à peine 1% des cas), permet de mettre en évidence un objet mais aussi un détail du visage d'un personnage, de favoriser le rejet ou l'identification, de trahir des sentiments et des émotions, de supprimer les distances entre le personnage et le lecteur...

Les effets de prise de vue

La notion de cadrage, qui nous permet de visualiser l'espace représenté dans un dessin d'actualité politique, est intimement liée à la notion d'angles et d'effets de prise de vue. Il fonctionne comme l'œil du dessinateur, ce point de vue devient vision significative et participe du sens de chaque dessin d'actualité politique. Le graphe suivant synthétise les choix des dessinateurs en ce qui concerne les effets de prise de vue :

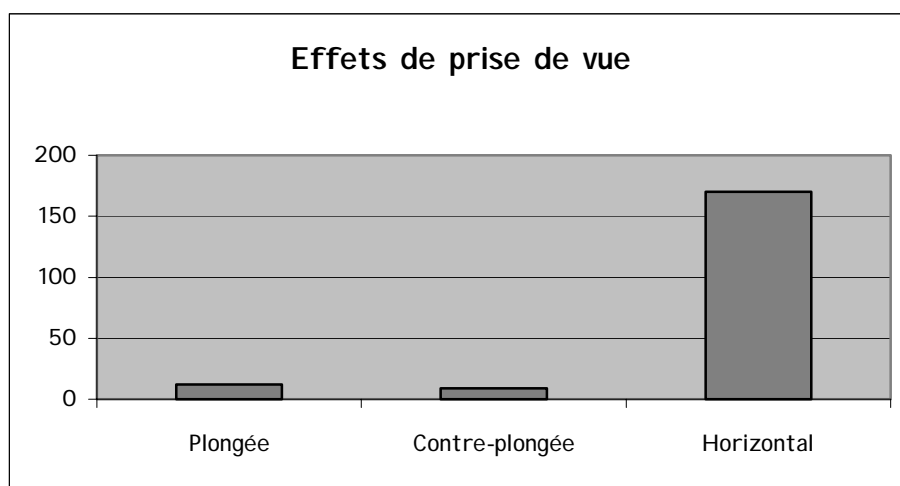


Figure 61 : Effets de prise de vue

Ce tableau est particulièrement révélateur du choix des points de vue des dessinateurs. L'effet de prise de vue privilégié est sans conteste le plan horizontal (89%), proposant

ainsi au lecteur une image purement objective, sans effet particulier (pas de perspective, pas de cadrage...). Tel un cliché photographique, le dessin d'actualité politique, pris sous le plan horizontal, est avant tout une représentation, une scène donnée à voir, immortalisant un événement, une situation, une action... En revanche, les effets de plongée et de contre-plongée sont très peu utilisés malgré les effets graphiques qu'ils peuvent produire. La plongée, dont la prise de vue est effectuée de haut en bas, traduit la relation entre celui qui regarde et l'objet de sa vision, et place le spectateur en position de domination, de pouvoir, de contrôle par rapport à la scène. La contre-plongée, dont la prise de vue vient d'en bas, allonge les verticales, grandit les personnages, mais peut servir aussi à les diaboliser en leur donnant une image trouble et impressionnante. Ces effets de plongée et de contre-plongée sont essentiellement utilisés dans les portraits-charges dans lesquels peuvent s'exprimer des idées d'infériorité, de mépris, d'arrogance...

La construction de la composition

La composition est, rappelons-le, l'organisation interne et méthodique de l'espace en fonction des points, des lignes, des formes, des masses d'intérêt et des surfaces. Elle permet de définir la disposition du cadre du dessin et de répartir les différents types de signes constitutifs du dessin d'actualité politique en fonction de grandes lignes de structuration. La lecture d'un dessin dépend donc de sa composition et repose sur des processus de lectures particuliers, ce que nous avons appelé les constructions focalisées, axiales, en profondeur et séquentielles. Le graphe suivant présente les différents types de construction de la composition privilégiés par les dessinateurs :

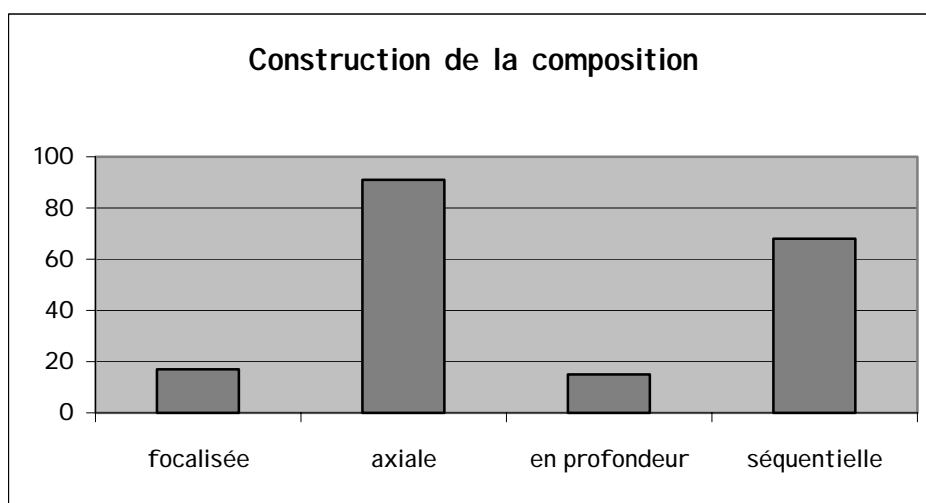


Figure 62 : La construction de la composition

Les résultats de ce graphique montrent deux tendances dans la construction du processus de lecture d'un dessin : un intérêt des dessinateurs pour les constructions axiales et séquentielles, et un usage modéré pour les constructions focalisées et en profondeur. Le plan horizontal étant l'effet de prise de vue privilégié des dessinateurs, il est évident que la construction axiale (près de 48%) soit la plus représentative dans la mesure où elle place le point stratégique du dessin dans l'axe du regard. Il en est de même pour la construction séquentielle (plus de 35%) qui fait circuler le regard du lecteur dans le sens de la lecture occidentale. En revanche, les constructions focalisées et en profondeur sont moins sollicitées. Cette observation nous conduit à nous poser les questions suivantes : ce manque d'intérêt est-il dû à un manque de pratique ? Ces constructions, reposant toutes deux sur des techniques spécifiques de l'art graphique (convergence des lignes vers un point et décor en perspective) sont-elles plus difficiles à réaliser ?

Comme nous pouvons le constater, seule, une étude statistique de la composition morphologique des dessins d'actualité politique permet d'identifier les choix plastiques des dessinateurs. Cette application systématique révèle ainsi des tendances et des intérêts pour certaines techniques graphiques au détriment d'autres. De cette analyse, nous pouvons affirmer que la plupart des dessinateurs privilégient la représentation de personnages en pied ou au niveau du buste (plan moyen et plan américain), donnée à voir au lecteur tel un cliché photographique (plan horizontal) et qui se regarde dans l'axe du regard.

2.1.3. Au sujet des signes iconiques

En ce qui concerne les prémices méthodologiques des signes iconiques, nous avons procédé de la même façon que pour les signes plastiques, c'est-à-dire :

- relevé systématique de toutes les données iconiques perceptives dans chaque dessin d'actualité ;
- création d'un répertoire ;
- classement de ces données, dans un fichier Excel, selon des thématiques diverses (lieux, personnages, animaux, objets, moyens de locomotion), elles-mêmes sous divisées en sous thématiques ;
- comptage des données iconiques : absence ou présence, notée 0 ou 1 ;
- traitements statistiques sur chaque dessin.

	A	B	C	D	E	F
1		Espace extérieur				
2		lieux publics				
3		mairie	jardin	rue	route	école
9	025-M-16.04.02 (Oliver)	0	0	0	0	0
10	034-M-18.04.02 (Sergueï)	1	0	0	0	0
11	037-M-18.04.02 (Nicolas Vial)	0	0	0	0	0
12	038-M-19.04.02 (Plantu)	0	0	1	0	0
13	039-M-19.04.02 (Pancho)	0	0	0	0	0
14	043-M-20.04.02 (Plantu)	1	0	1	0	0
15	048-M-21.04.02 (Plantu)	1	0	0	0	0
16	050-M-21.04.02 (Gut)	0	0	0	0	0
17	051-M-21.04.02 (Glez)	0	0	0	0	0
18	052-M-21.04.02 (Hashey)	0	0	0	0	0

Figure 63 : Grille d'analyse des signes iconiques

La colonne A identifie, comme précédemment, le numéro du dessin, l'initiale du journal, la date de parution et le nom du dessinateur.

La ligne 1 correspond aux entrées thématiques du signe iconique (B1=espaces extérieurs ; Q1=espaces intérieurs ; AD1=personnages ; BJ1=animaux ; BV1=objets ; EQ1=moyens de locomotion), elle-même divisée en sous thématiques selon les cas :

- espaces extérieurs (B1) : B2=lieux publics ; H2=villes ; L2=lieux naturels ;
- espaces intérieurs (P1) : P2=lieux publics¹¹⁹ ; Y2=lieux privés ;
- personnages (AD1) : AD2=candidats à l'élection présidentielle ; AT2=autres personnages politiques français ; AW2=personnages politiques étrangers ; AZ2=autres personnages ; BA2=personnages symboliques ; BC2=population ;
- animaux (BJ1) : BJ2=espèces ;
- objets (BV1) : BV2=classes d'objets ;
- moyens de locomotion (EQ1) : EQ2=types.

¹¹⁹ Nous trouvons l'entrée « lieux publics » deux fois car une distinction a été faite en ce qui concerne les espaces extérieurs (B1) et les espaces intérieurs (P1)

Notons que ces entrées sont également sous-divisées en d'autres données iconiques perceptives, plus catégorielles, que nous allons observer à présent.

La zone de chiffre, notée 0 ou 1 indique également l'absence ou la présence de données iconiques dans chaque dessin. Dans le tableau suivant, nous représentons la grille d'observation des données iconiques de chaque dessin d'actualité politique.

Objectifs	Identifier les choix iconiques et les intentions communicationnelles des dessinateurs
Méthodologie	- Constitution d'un répertoire des données iconiques - Classification selon des thématiques diverses - Comptages et traitements statistiques
Restitution des données iconiques	- Typologie - Figures diverses

Tableau 19 : Grille d'observation des données iconiques

Ce tableau présente les objectifs, la méthodologie et la restitution de notre grille d'observation des données iconiques relevées dans chaque dessin d'actualité politique.

2.1.4. Systémique des signes iconiques

Une fois les différents points méthodologiques effectués (constitution d'un répertoire des données iconiques, classification selon des thématiques diverses, comptages et traitements statistiques), nous obtenons les résultats suivants.

Les lieux

Les lieux dans lesquels se déroulent les scènes ont été différenciés, pour plus de lisibilité, en espaces extérieurs (lieux publics, villes, milieux naturels) et espaces intérieurs (lieux publics, lieux privés). Pour chaque type de lieux, nous avons 79 dessins se déroulant en espace extérieur, 70 en espace intérieur et 42 dessins dont le milieu demeure indéterminé. Ces chiffres montrent que les dessinateurs ne privilégient ni le milieu extérieur, ni le milieu intérieur. En revanche, c'est le lieu qui est important et peut donc se révéler très significatif. Dans le graphe suivant, nous présentons les résultats obtenus en ce qui concerne les lieux extérieurs :

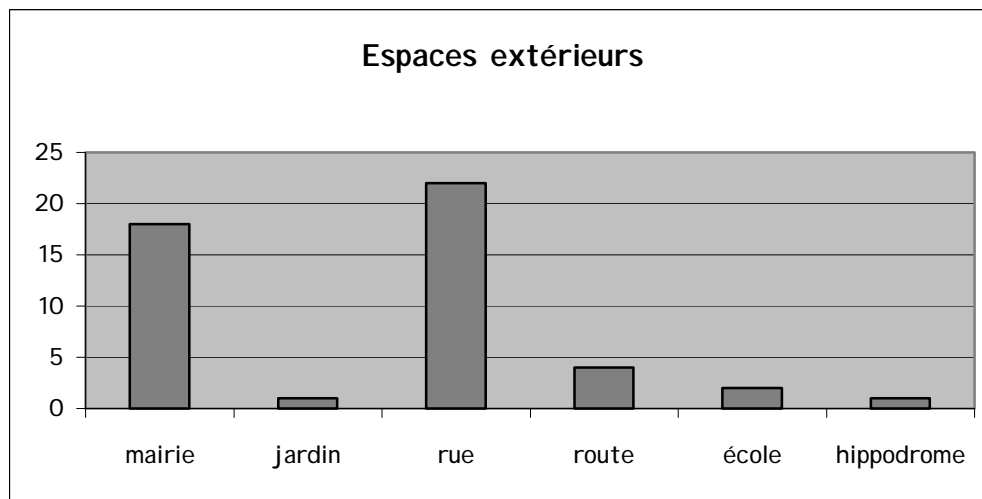


Figure 64 : Espaces extérieurs

Dans le contexte événementiel que nous avons choisi pour notre étude, il est évident que des lieux comme la mairie (bâtiment où se trouvent les services de l'administration municipale d'une ville, mais aussi et surtout, dans le contexte qui nous intéresse, lieu où se déroule le scrutin électoral) et la rue (lieu de nombreuses manifestations, notamment les jours qui ont suivi les résultats du premier tour) soient les plus caractéristiques : la mairie est représentée 18 fois et la rue, 22 fois. En ce qui concerne les autres lieux les moins représentés (le jardin, la route, l'école ou l'hippodrome), ils servent uniquement de décor à une scène.

Au-delà de la topologie de certains lieux, certaines villes (citées une fois) sont également situées géographiquement, comme :

- Donzy (Nièvre) : 004-CI-598-18.04.02 (Yvan Steiger). L'intérêt de cette petite ville de Bourgogne (1 713 habitants) réside dans le fait que, lors des quatre dernières consultations nationales, les votes enregistrés dans cette localité donnèrent une image presque exacte des résultats nationaux ;
- Martigues (Bouches du Rhône) : 079-M-27.04.02 (Serguei). A Martigues, ville communiste depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, J.-M. Le Pen est arrivé nettement en tête avec 21,29% des suffrages, auxquels il faut ajouter les 3,81% de B. Mégret, soit un total de 25,10% pour l'extrême droite, alors que R. Hue (PC), lui, n'a recueilli que 9,95%, moitié moins qu'en 1995 ;

- New-York (USA) : 059-M-23.04.02 (Plantu). Dans ce dessin, une analogie est faite entre deux célèbres villes : New-York et ses tours en feu lors des attentats du 11 septembre 2001 et Paris, menacée par un Le Pen réifié en avion.¹²⁰

La ville de Paris est la plus représentée (11 fois). Expressément nommée ou symbolisée par son monument phare, la tour Eiffel, Paris, capitale de la France, est le lieu de toutes les observations et de toutes les représentations.

Par ailleurs, certains milieux naturels ont la faveur des dessinateurs, notamment le milieu aquatique (mers, océans, rivières) représenté 9 fois. La thématique de l'eau (remous, vague, chute d'eau, noyade) fournit matière aux jeux de mots, aux illustrations sémantiques, aux expressions toutes faites et à de nombreuses métaphores¹²¹. Outre une utilisation du thème dans des dessins d'actualité politique concernant l'abstention ("la pêche à la ligne") ou les sondages (utilisation d'un mètre pour mesurer le niveau d'eau), l'eau est aussi synonyme de danger (noyade, chute d'eau, vague). La campagne développe son champ iconique essentiellement autour des poulaillers et des champs cultivés. Nous trouvons aussi une occurrence pour l'espace galactique et une autre pour le désert.

L'espace intérieur est également investi par les dessinateurs dans les lieux publics (hôpital, école, assemblée nationale, plateau de télévision, bureau de police, salle de concerts, salle de sports, mairie, café), mais aussi dans les lieux privés (bureau, toilettes, chambre, salon, cuisine) dévoilant ainsi la vie familiale des personnages. Toutefois, les chiffres nous montrent que ce sont les lieux publics qui sont les plus diversifiés. Le graphe suivant synthétise les résultats obtenus pour les espaces intérieurs et notamment les lieux publics :

¹²⁰ Voir analyse de ce dessin, chapitre 8

¹²¹ Ce point sera développé ultérieurement

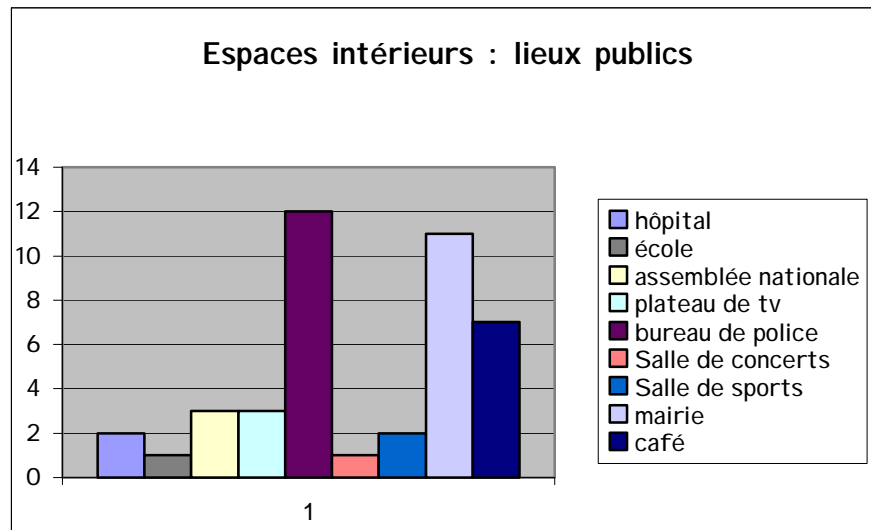


Figure 65 : Espaces intérieurs : lieux publics

Malgré une certaine diversité dans les lieux publics, nous pouvons noter une prédominance pour le bureau de police (12 fois sur ce graphique), la mairie (11 fois) et le café (7 fois). Les deux derniers s'expliquent assez facilement ; la mairie est le lieu où les électeurs votent ; et le café, le lieu de vie où l'on échange autour d'un verre. Le bureau de police, quant à lui, n'évoque-t-il pas un des thèmes majeurs de la campagne présidentielle, l'insécurité ?

Les lieux privés sont assez homogènes ; c'est pourquoi, nous avons choisi d'intégrer le bureau, appartenant plus au domaine professionnel, au schéma classique du foyer traditionnel (toilettes, chambre, salon, cuisine). Le graphe suivant présente les données obtenues dans les espaces intérieurs, et plus spécifiquement dans les lieux privés :

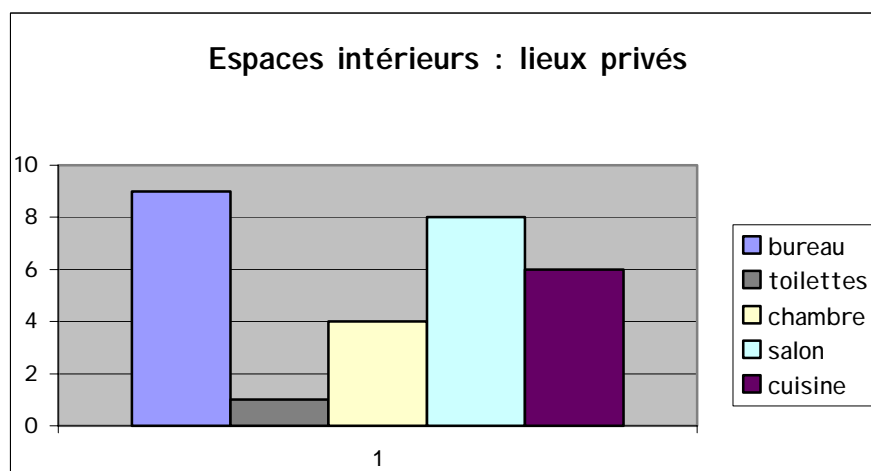


Figure 66 : Espaces intérieurs : lieux privés

En ce qui concerne le bureau (un des motifs les plus représentés), il s'agit des bureaux de cadres, de politiques, de ministres, lieu par excellence de toutes les réflexions politiques, surtout pendant une élection présidentielle. La cellule familiale, quant à elle, évolue dans la maison avec son salon, sa cuisine, sa chambre... mais aussi, dans son lieu le plus intime, les cabinets de toilettes.

Les personnages

Il est difficile de compter tous les personnages dans notre corpus, tant ils sont nombreux, divers et omniprésents. Néanmoins, nous avons cherché à quantifier certains types de personnages les plus représentatifs : les candidats à l'élection présidentielle et d'autres membres politiques, les électeurs et des personnages symboliques.

Dans le contexte événementiel qui est le nôtre, les seize candidats à l'élection présidentielle sont donc naturellement les plus représentés comme nous le confirme le graphe suivant :

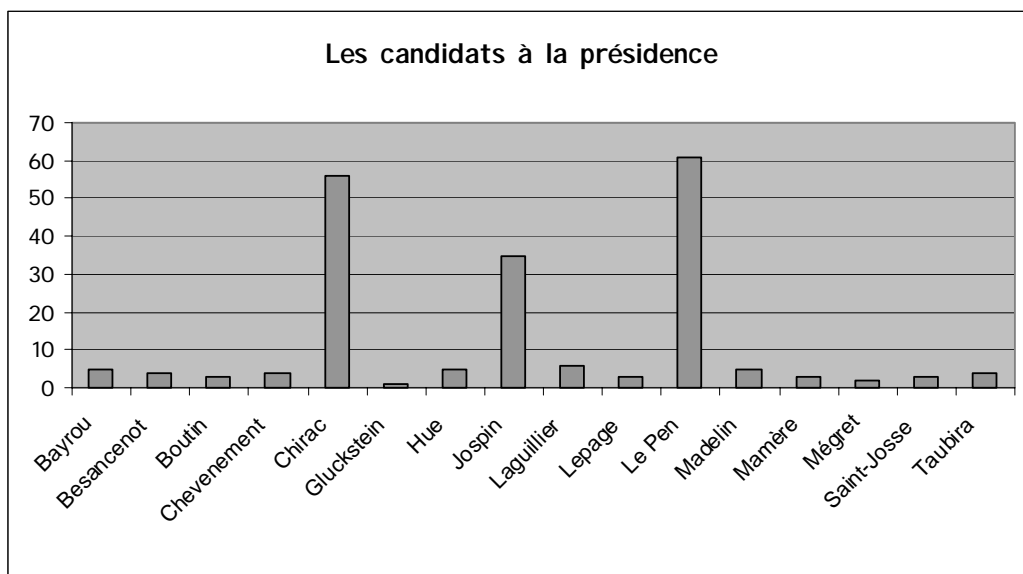


Figure 67 : Les candidats à la présidence

Nous pouvons observer sur ce graphe que le nombre de candidats et les résultats de l'élection présidentielle française de 2002 (premier et second tours) ont inévitablement influé sur la forte ou la faible représentation des personnalités politiques : J.-M. Le Pen arrive en tête (près de 32%), suivi de J. Chirac (près de 30%) et de L. Jospin (près de 19%). Ces taux élevés sont en accord avec la présence de J.-M. Le Pen et de J. Chirac au second tour. L. Jospin, donné par les sondages vainqueur au premier tour, doit sa

forte présence dans le fait que les médias n'ont eu de cesse de prédire le duel Chirac-Jospin. Les autres candidats, dont la représentation oscille entre 0,5% et 3%, ont été peu pris en considération.

Outre les candidats à l'élection présidentielle, quelques personnalités politiques font leur apparition : A. Juppé (1 fois), P. Seguin (1 fois), F. Hollande (1 fois), Ch. De Gaulle (4 fois), S. Berlusconi¹²² (1 fois), J. Haider¹²³ (1 fois), A. Liberman & E. Eytam¹²⁴ (1 fois)... mais aussi A. Hitler (3 fois).

Les électeurs représentent également une masse importante de personnages, extrêmement difficile à quantifier, cela, compte tenu des rassemblements de personnes (électeurs potentiels) dans les manifestations anti-Le Pen (5,75%) qui se sont déroulées les jours suivants les résultats du premier tour. Toutefois, outre ces foules, nous pouvons comptabiliser :

- près de 30% de représentations d'électeurs, dont le vote est secret ;
- près de 10,5% d'électeurs votant contre J.-M. Le Pen ;
- près de 28% d'électeurs votant pour J.-M. Le Pen ;
- et 6,3% d'abstentionnistes.

Ces chiffres montrent bien l'intérêt des dessinateurs à représenter les électeurs, mais surtout à grimer les électeurs votant pour le Front National.

Enfin, parmi tous ces personnages, deux entités symboliques ont la part belle des dessinateurs : Marianne (allégorie de la République et de la démocratie) représentée 21 fois et Superdupont (sorte de Superman à béret basque et à baguette, crée, il y a 30 ans, par Gotlib et Lob dans *Pilote*) représenté 22 fois.

- Marianne apparaît essentiellement dans *Le Monde* (10 fois), *L'Est républicain* (6 fois) et *Courrier International* (4 fois). Allégorie hautement symbolique, Marianne est figurée et surtout humanisée par les dessinateurs, désireux de mettre l'accent sur les valeurs de la République et de la démocratie, menacées par l'idéologie de Le Pen ;

¹²² Président du Conseil italien, se revendiquant officiellement de centre-droit, bien que certains membres de son parti (*Forza Italia*) soient proches de l'extrême droite.

¹²³ Membre du FPÖ, parti d'extrême droite autrichien

¹²⁴ Représentants de l'extrême droite israélienne

- Superdupont apparaît exclusivement dans *Le Monde*, qui présenta une sélection de dessins parus dans le journal *Bodoi*¹²⁵, réalisés par les plus grands de la bande dessinée. Cet intérêt pour ce personnage vient du fait qu'en 1990, lors d'un meeting, Le Pen repris à son compte les vertus du personnage en déclarant « Superdupont, c'est moi ». Ressuscitant ce Dupont volant, chaque dessinateur le revisite à sa manière, au profit ou au détriment d'un Le Pen pas toujours en posture très avantageuse.

Les animaux

Si l'on observe les animaux présents dans les dessins d'actualité politique, nous nous rendons vite compte qu'ils sont rassemblés en véritable ménagerie tant les espèces sont nombreuses et variées ; néanmoins, elles jouent des rôles différents. Nous les avons donc réparties en trois catégories :

- la souris, représentée 15 fois et uniquement dans les dessins de Plantu (*Le Monde*), est avant tout une sorte de prolongement graphique du dessinateur. Lors d'un « chat » sur le site du *Monde*¹²⁶, Plantu tenait les propos suivants sur sa petite souris :

Je me suis rendu compte que cette petite souris avait une vocation multiple. Je suis un peu comme M. Jourdain qui découvre, dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, qu'il fait de la prose sans le savoir. Eh bien, ma petite souris est un agent communicant qui m'a permis bien des fois de dire des apartés qui profitaient à mes échanges avec les rédacteurs en chef et, finalement, permettaient tout simplement aux lecteurs du *Monde* d'avoir une approche ludique de mon dessin. Pour rester sur Molière, ma petite souris est une Toinette, une servante qui fait des apartés de connivence avec les lecteurs, et j'aime beaucoup la complicité entre mon travail et ceux-ci, qui sont la vraie raison de mes créations graphiques (Plantu, 2004).

- les animaux, comme le chien (représenté 6 fois), le coq (3 fois), le rat (1 fois) et le singe (1 fois), servent au zoomorphisme des personnalités politiques, notamment pour L. Jospin et J. Chirac (en coqs), et surtout J.-M. Le Pen, homme politique le plus animalisé sous des traits rarement flatteurs ;
- enfin, les autres animaux (oiseau, poisson, chat, requin, baleine et mouche) gardent leur statut et leur rôle animaliers.

¹²⁵ Journal de bandes dessinées

¹²⁶ « L'actualité vue par Plantu », 12 mai 2004, www.lemonde.fr

Les objets

Dans notre classification, la diversité des objets est la plus conséquente et la plus importante ; pas moins de 73 objets en tout genre ont été répertoriés. Tels des milliers d'articles d'un catalogue de vente par correspondance, la plupart des objets de la vie quotidienne sont représentés et participent au décor des dessins d'actualité politique. Loin de faire un inventaire précis de tous les objets répertoriés, nous nous contenterons d'en citer quelques uns.

- les meubles : table (12), fauteuil (18), bureau (8), lit (4)...
- le matériel Hifi : télévision (5), micro (13), radio (3), caméra (2)...
- le matériel électoral : drapeau (30), urne (18), enveloppe (18), bulletin (6)...
- les vêtements : chaussons (13), béret (27), bottes (2)...
- le matériel ménager : balai (3), seau (2), pince à linge (2)...
- les outils : scie (1), marteau (1), échelle (1)...
- les instruments de musique : trompette (1), tambour (1)...
- la vaisselle : casseroles (4), bouteilles (10), verres (8)...
- les armes : pistolet (2), fusil (1), grenade (1), matraque (1)... et même la guillotine (1)
- menus objets : jumelles, briquets, livres...

Les moyens de locomotion

Du transport collectif au transport individuel, sur terre, sur l'eau ou encore dans les airs, presque tous les moyens de locomotion sont représentés, mais utilisés avec parcimonie par les personnages des dessins d'actualité politique. Même dans le cadre restreint d'un dessin, les personnages se déplacent. Le bateau est le moyen de locomotion le plus utilisé (6 fois), suivi de la voiture et de la bicyclette (4 fois), puis l'avion (3 fois), et enfin, le bus, l'hélicoptère, le surf, la moto, le side-car, la trottinette et la planche à roulette (1 fois). De plus, outre l'usage traditionnel que peut en faire un personnage, ces moyens de transports servent également de ressorts comiques :

- dans les jeux de mots : « surfer sur la vague » où Chirac surfe réellement sur une vague, qui n'est autre qu'une foule d'électeurs (030-L-02.05.02 de Willem) ;

- dans les détournement d'objet : c'est dans une « coquille de noix » que L. Jospin descend des rapides (054-M-21.04.02 de Mix & Remix : « Pris dans la chute des sondages, Jospin rame ») ;
- dans la personnalisation d'un personnage : O. Besancenot, avant d'être un candidat à l'élection présidentielle, est postier (023-M-16.04.02 de Plantu).

Les résultats quantitatifs de ces analyses mettent en évidence la difficulté de constituer un répertoire exhaustif des différents paradigmes iconographiques (signes plastiques et signes iconiques). Il nous a été impossible d'établir une classification fine de ces paradigmes selon leur degré de plasticité et d'iconicité puisque certaines catégories se sont avérées statistiquement non pertinentes (les lignes et les formes) ou non parfaitement quantifiables (les personnages). Néanmoins, notre analyse ne s'en trouve pas affaiblie. Nous avons pu distinguer certaines tendances dans les choix plastiques et iconographiques des dessinateurs et dégager des pistes significatives à travers ces données statistiques. Cette phase quantitative a le mérite de permettre au lecteur que nous sommes, de considérer comment chaque dessin d'actualité politique dévoile des indices d'intention de communication des dessinateurs.

2.2. Analyse lexicale

La réflexion sur la pertinence des paradigmes plastiques et iconiques nous conduit à présent à envisager une analyse lexicale de notre corpus. L'intérêt d'une analyse de discours dans les dessins d'actualité politique va nous permettre d'identifier les choix lexicaux des dessinateurs et des journalistes, et ce dans le cadre d'une élection présidentielle. Nous avons donc cherché à explorer ce vocabulaire de façon automatique, à partir de deux logiciels informatiques, *Nooj* et *NeuroNav*, en vue d'une exploration du corpus lexical plus ciblée et plus fine. De plus, le traitement informatique permet de repérer des phénomènes qui auraient été imperceptibles à la seule lecture du corpus. Notre objectif est donc de pouvoir distinguer les occurrences les plus utilisées, d'observer leur évolution d'un point de vue diachronique, de dégager des composantes thématiques et de connaître les liens qui existent entre elles.

2.2.1. Constitution des corpus lexicaux

Nos corpus lexicaux ont été constitués en fonction des signes linguistiques que nous avons précédemment définis. Nous avons donc procédé au relevé systématique de tous ces signes dans chaque dessin d'actualité politique, c'est-à-dire la manchette, le sous-titre d'une rubrique, l'accroche, la légende, les phylactères et les inscriptions diverses.

Le nom du dessinateur et la source du journal ont été délibérément exclus des corpus lexicaux en raison du peu d'intérêt qu'ils pouvaient présenter pour notre analyse. Puis, nous avons intégré nos corpus dans un fichier texte selon un point de vue chronologique, c'est-à-dire en classant les signes linguistiques de chaque dessin, tous journaux confondus, selon leur date de parution, du 6 avril au 18 mai 2002. D'autres corpus lexicaux ont été constitués, toujours de façon diachronique, mais selon chaque titre de journal. Ces premières classifications effectuées, un balisage par « clés » des corpus lexicaux s'est avéré nécessaire selon le logiciel utilisé. Ces clés servent à segmenter les corpus lexicaux. Pour *Nooj*, nous avons les clés nommées « <t=1> » et ainsi de suite... jusqu'à « <t=158> », 158 correspondant au nombre de dessins comportant des signes linguistiques.

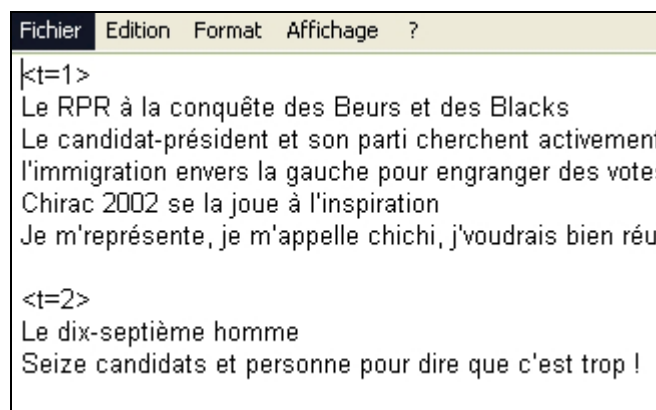


Figure 68 : Types de clés pour Nooj

Pour le logiciel *NeuroNav*, les signes linguistiques sont délimités et segmentés par des clés de type « Fb. »

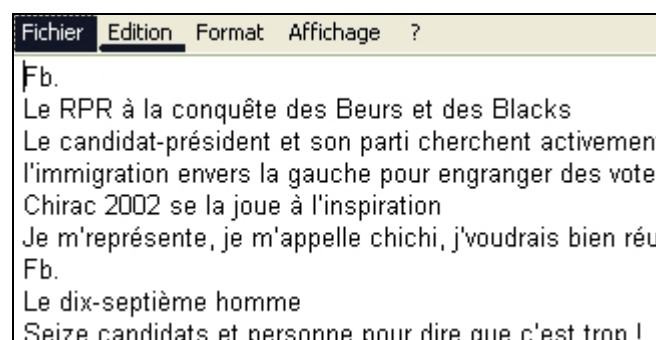


Figure 69 : Types de clés pour NeuroNav

Une fois ces corpus lexicaux codifiés, nous avons procédé à leur indexation automatique que l'on lance à l'ouverture de l'application de chaque logiciel. Elle repose sur une classification plein texte, suivie d'une lemmatisation de chaque mot. NeuroNav, par exemple, identifie en priorité des syntagmes nominaux (substantifs et expressions composées), des syntagmes verbaux et adjectivaux.

2.2.2. Les outils de traitement automatique de corpus

Plusieurs logiciels ont été développés par le laboratoire LASELDI (Université de Franche-Comté, Besançon) pour le traitement automatique de corpus. Les compétences offertes par les logiciels *Nooj* et *NeuroNav* nous ont paru appropriées pour répondre à nos objectifs. Sans entrer dans les détails techniques et en nous référant aux publications déjà effectuées à propos de ces outils, nous présenterons les fonctionnalités et les applications qui nous semblent pertinentes pour notre analyse des signes linguistiques.

Nooj

Le logiciel *Nooj*¹²⁷, développé par Max Silberztein est un nouvel environnement de développement linguistique, *un système d'extraction d'information, un extracteur terminologique*, reprenant et améliorant les fonctionnalités du logiciel *INTEX*. L'intérêt que nous portons à ce logiciel réside dans le fait qu'une de ses applications permet d'extraire, d'éditer et de générer des concordances. Une fois ces concordances construites, nous pouvons obtenir leur visualisation grâce à un éditeur de graphes (Excel) et par là, analyser leurs évolutions diachroniques dans un corpus lexical.

NeuroNav

Logiciel développé par l'équipe d'A. Lelu (1995 ; S. Aubin & A. Lelu, 2001), *NeuroNav*¹²⁸ est un logiciel d'analyse, de parcours et de découverte de corpus lexicaux, basé sur des concepts puissants d'indexation assistée, de classification automatique et de navigation textuelle. Ce logiciel présente de grandes fonctionnalités :

- extraction terminologique ;
- regroupement automatique par thème et association automatique à chaque thème d'une liste de documents et d'une liste de mots clés expliquant le regroupement effectué ;

¹²⁷ L'outil *Nooj* est disponible et téléchargeable gratuitement depuis le site : <http://www.nooj4nlp.net>

¹²⁸ Une version d'évaluation de NeuroNav est disponible sur le site : <http://www.diatopie.com/ProdNeuroNav.htm>

- présentation cartographique des thèmes.

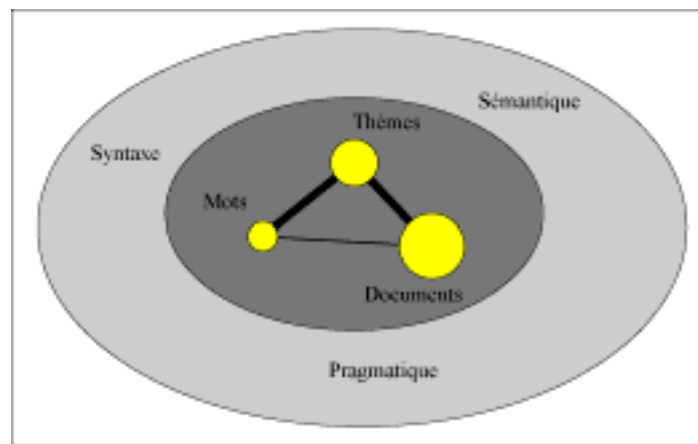


Figure 70 : Navigation triangulaire

NeuroNav repose principalement sur un « mécanisme d'expansion sémantique engendrant une liste de documents proches sémantiquement d'un ou plusieurs documents donnés (les documents qui partagent le plus de termes significatifs communs), ainsi qu'une liste des mots d'index proches sémantiquement d'un ou plusieurs mots donnés (les mots le plus souvent associés dans les documents) ». Cette méthode de classification fonctionne par rapprochement et/ou éloignement des objets (documents, images...) entre eux, suivant leur degré de ressemblance.

Ainsi, l'utilisation de logiciels informatiques dans l'étude des signes linguistiques des dessins d'actualité politique devrait nous permettre d'analyser le vocabulaire employé par les dessinateurs et les journalistes. Les deux logiciels, *Nooj* et *NeuroNav*, vont pouvoir opérer des traitements informatiques sur nos corpus lexicaux, et ainsi, dégager des occurrences récurrentes et des composantes thématiques. Dans le tableau suivant, nous représentons la grille d'observation des données linguistiques de chaque dessin d'actualité politique.

Objectifs	Identifier les choix linguistiques pour appréhender le lexique des dessin d'actualité politique
Méthodologie	- Constitution d'un répertoire des données linguistiques - Traitements informatiques
Restitution des données linguistiques	- Graphes (<i>Nooj</i>) - Cartographies (<i>NeuroNav</i>)

Tableau 20 : Grille d'observation des données linguistiques

Ce tableau présente les objectifs, la méthodologie et la restitution de notre grille d'observation des données linguistiques que nous avons relevé dans chaque dessin d'actualité politique.

2.2.3. Evolution diachronique d'occurrences (Nooj)

Une fois notre corpus diachronique balisé et indexé dans *Nooj*, la première opération, qui consiste à lui appliquer une *Linguistic analysis* (analyse linguistique : traitement des ressources lexicales et syntaxiques), se décompose en deux étapes :

- la première, *Lexical Analysis* (analyse lexicale) reçoit les éléments nécessaires pour l'analyse lexicale et morphologique et permet de définir les ressources lexicales ;
- la seconde, *Syntactic Analysis* (analyse syntaxique) reçoit les éléments nécessaires pour l'analyse syntaxique et donne « les sources syntaxiques possibles et/ou activées ».

La deuxième opération, *Locate a pattern* (localiser un terme) va extraire et chercher automatiquement un terme dans toutes les phrases du corpus lexical. Dans notre exemple, nous entrons, dans la zone *a Nooj regular expression*, le terme « politique » et cherchons ce mot dans toutes les phrases (*All matches*).

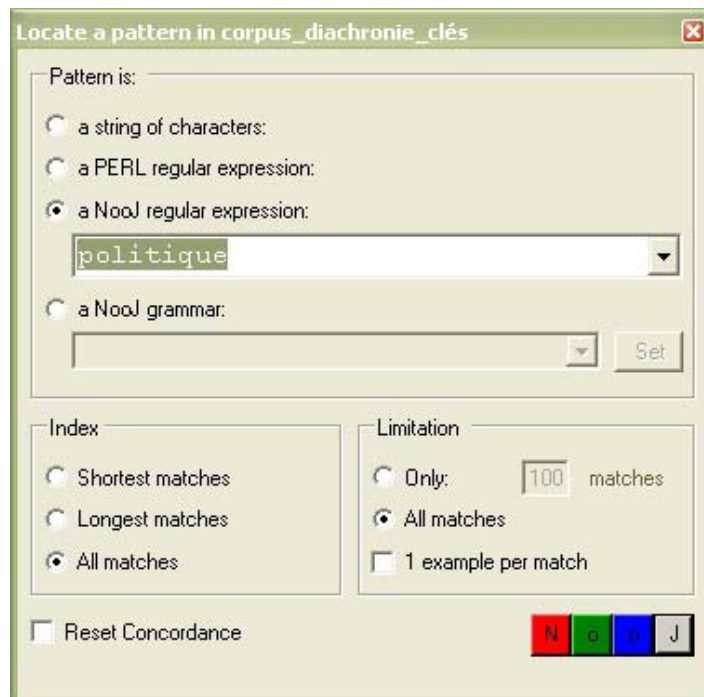


Figure 71 : Processus de localisation d'un terme

Une fois cette recherche effectuée, *Nooj* obtient la localisation du terme « politique » dans l'intégralité du corpus lexical et dénombre les occurrences (14), comme nous pouvons l'observer dans la figure 72 :

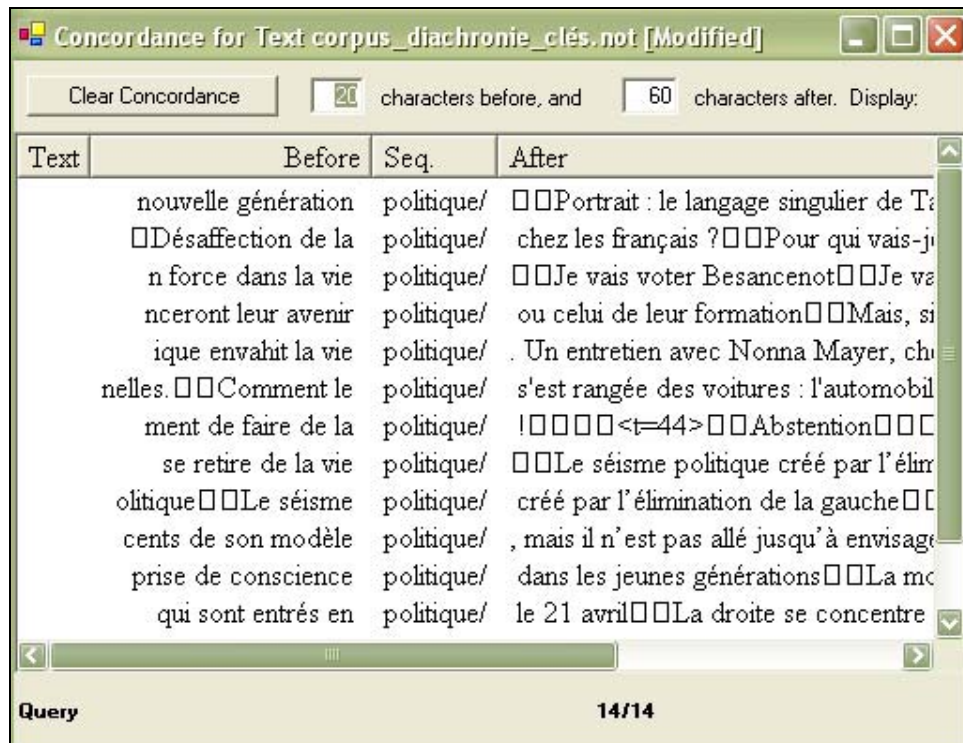


Figure 72 : Localisation des occurrences « politique » dans le corpus lexical

Une localisation plus fine peut s'opérer en intégrant le lemme « politique » noté <politique> dans la zone *a Nooj regular expression* : le singulier et le pluriel, ainsi que les adjectifs sont également intégrés. Nous obtenons alors 16 occurrences. Il en va de même pour la lemmatisation des verbes (tous les temps et toutes les formes de conjugaisons sont pris en compte), pour les adjectifs et les substantifs (nombre et genre).

La troisième étape consiste, en sélectionnant toutes les occurrences (*select all*), à les sauvegarder, puis à leur appliquer la fonction *build statistical report* : construction d'un rapport statistique. Cette base de données statistiques est alors enregistrée dans un fichier texte, comme nous le montre la figure 73 :

Size: number of characters
 FreqAbs: absolute frequency in text
 FreqExp: expected frequency in text
 Part: part ratio = size of part / size of text
 StdDev: standard deviation = $(\text{FreqAbs} - \text{FreqExp}) / \sqrt{\text{FreqExp} * (1 - \text{Part})}$

Part	Size	[0]FreqAbs	[0]FreqExp	[0]StdDev
Part #1	1394	0	0,699774104485639	-0,836525017250315
Part #2	1394	0	0,699774104485639	-0,836525017250315
Part #3	1394	2	0,699774104485639	1,55431800448508
Part #4	1394	0	0,699774104485639	-0,836525017250315
Part #5	1394	2	0,699774104485639	1,55431800448508
Part #6	1394	1	0,699774104485639	0,358896493617385
Part #7	1394	4	0,699774104485639	3,94516102622048
Part #8	1394	0	0,699774104485639	-0,836525017250315
Part #9	1394	0	0,699774104485639	-0,836525017250315
Part #10	1394	1	0,699774104485639	0,358896493617385
Part #11	1394	0	0,699774104485639	-0,836525017250315
Part #12	1394	1	0,699774104485639	0,358896493617385

Figure 73 : Construction d'un rapport statistique

Enfin, nous nous intéresserons à la dernière colonne de ce fichier, notée [0]StdDev (*standard deviation*), qui correspond aux variations de fréquences des occurrences dans le corpus lexical. Inexploitables pour nous en l'état, nous aurons recours à un éditeur de graphes (Excel) pour obtenir une visualisation en diachronie des occurrences « politique ». Notons que les variables des fréquences comprises entre [-1] et [+1] correspondent à l'usage courant d'un terme. Le graphe suivant présente l'évolution de l'occurrence « politique » en diachronie :

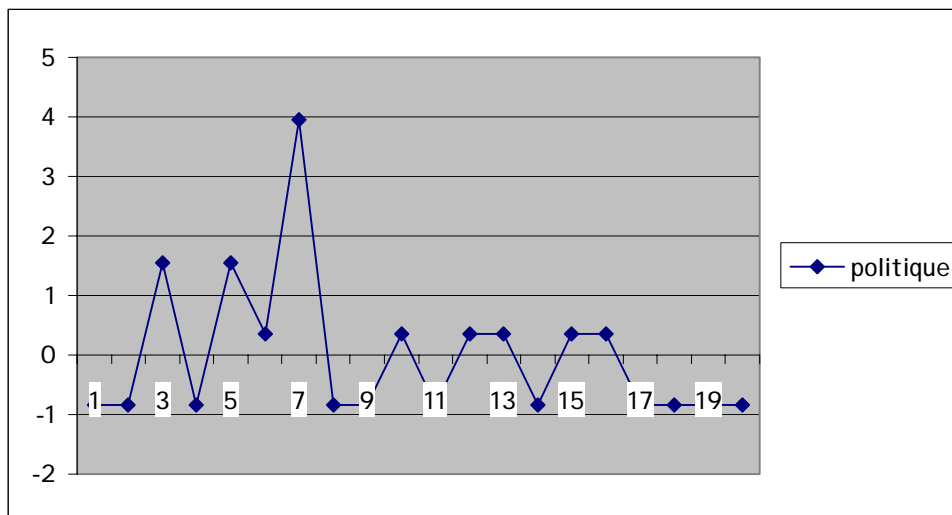


Figure 74 : Evolution de l'occurrence « politique » en diachronie

Ce graphe présente trois axes qui ont chacun leur importance dans la compréhension de l'évolution de l'occurrence « politique » en diachronie :

- l'axe des ordonnées répond aux variations de fréquences d'une occurrence ;
- l'axe des abscisses représente la temporalité de notre choix événementiel (le premier tiers correspond à 15 jours avant le premier tour, le deuxième tiers à l'entre-deux tours et le dernier tiers, 15 jours après le second tour) ;
- la courbe permet de visualiser l'évolution et la fréquence d'un terme employé par les dessinateurs et les journalistes.

Il est intéressant de constater combien le terme « politique » a eu la faveur des dessinateurs et des journalistes pendant le premier tiers des élections présidentielles, pour ensuite régresser très nettement, et finalement ne presque plus apparaître. Les fréquences de la courbe ainsi figurées s'expliquent notamment par le fait que les dessinateurs et journalistes se sont intéressés, dans un premier temps, à la campagne présidentielle (programmes des différents candidats), pour ensuite s'intéresser plus spécifiquement à la personnalité des deux candidats en lice pour le second tour.

Une des fonctionnalités de *Nooj* est de calculer le nombre d'occurrences de chaque forme (*tokens*) du corpus lexical. Elle permet également de comptabiliser les segments les plus répétés (*digrams*). C'est ce dernier point qui va nous intéresser plus particulièrement.

Freq	Digrams
48	Le Pen
34	de la
22	de l
18	extrême droite
17	le président
14	l extrême
13	c est
13	t La
12	pour le
11	Jacques Chirac
10	Votez pour
10	t Les
9	à l
9	pour la
9	premier tour
9	t Le
8	Jean Marie

Figure 75 : Segments les plus répétés (Digrams in text)

La figure 75 présente les segments les plus répétés dans notre corpus lexical : Le Pen (48 fois) ; extrême droite (18 fois), Jacques Chirac (11 fois)...

Visualisation sous formes de graphes d'occurrences en diachronie

Après une lecture des segments les plus récurrents et en vue de leur visualisation en diachronie, nous avons sélectionné les plus pertinents :

- J.-M. Le Pen (66 occurrences), le Front National (35), l'extrême droite (53) ;
- Jacques Chirac (67) ;
- Lionel Jospin (26) ;
- la devise nationale : Liberté, Egalité, Fraternité (16).

Nous n'avons donc pas étudié les occurrences minimales, comme Marianne (2 occurrences), les autres candidats... dont les fréquences sont inférieures ou égales à 10.

La thématique qui compte le plus d'occurrences est sans conteste celle de J.-M. Le Pen, de son parti, le Front national et de sa tendance politique, l'extrême droite. Les résultats sont très éloquents et confirment l'intérêt médiatique que dessinateurs et journalistes lui ont porté au cours de cette élection, que ce soit d'un point de vue des signes

linguistiques et, comme nous l'avons vu précédemment, d'un point de vue des signes iconiques. Le graphe suivant présente l'évolution des occurrences « J.-M. Le Pen » en diachronie dans notre corpus lexical.

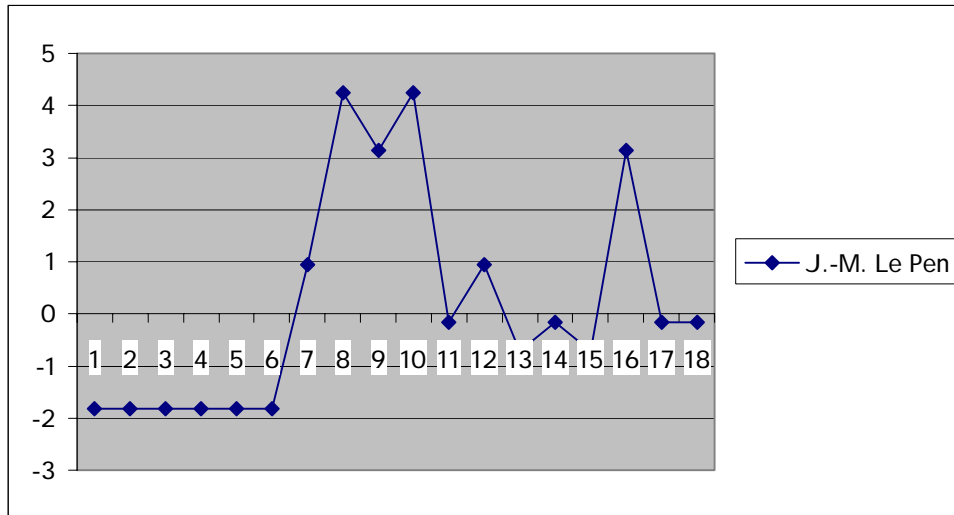


Figure 76 : Evolution des occurrences « J.-M. Le Pen » en diachronie

Les fréquences de la courbe des occurrences « J.-M. Le Pen » sont particulièrement évocatrices dans la mesure où elles participent du contexte électoral. Durant l'avant premier tour, ces fréquences sont minimales, pour connaître un pic (X6 ; Y4)¹²⁹ au lendemain des résultats du premier tour. Une chute prévisible a lieu après le second tour. La dernière hausse (X16 ; Y3) peut correspondre à la « menace » que représente J.-M. Le Pen pour les élections législatives qui se déroulent juste après l'élection présidentielle. De plus, nous pouvons noter que ces fréquences sont en plein accord avec notre analyse sur la représentation iconique de J.-M. Le Pen. Dans le graphe suivant, nous pouvons observer l'évolution des occurrences « Front National » en diachronie dans notre corpus lexical.

¹²⁹ L'axe des abscisses sera noté (X) et l'axe des ordonnées (Y)

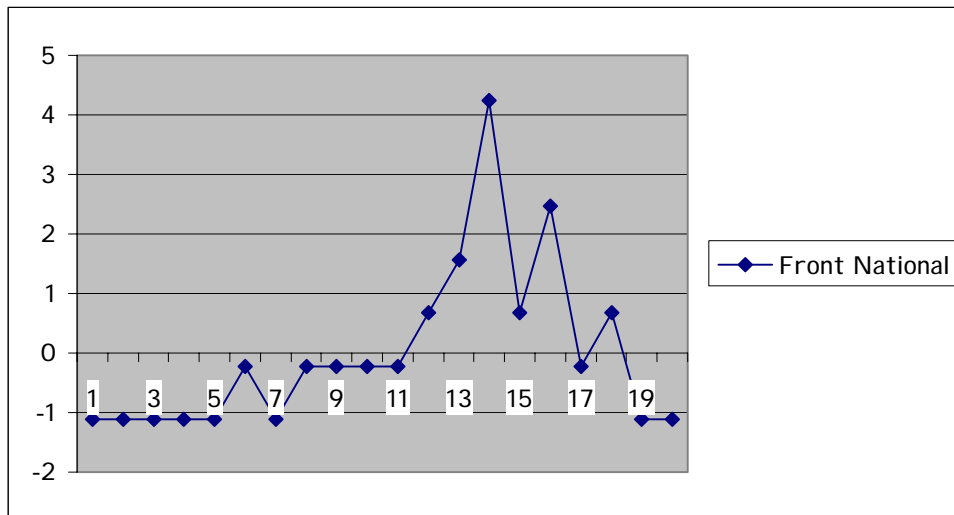


Figure 77 : Evolution des occurrences « Front National » en diachronie

Cette courbe nous montre que les occurrences « Front National » sont très peu représentées dans le corpus lexical malgré un pic important (X14 ; Y4) correspondant à peu près à quelques jours avant le résultat du second tour. Cela peut s'expliquer par le déferlement de commentaires anti-Front National, notamment dans les dessins d'actualité politique représentant des manifestations, des foules, pancartes au vent, défilant contre Le Pen et le Front National. Le graphe suivant présente l'évolution des occurrences « extrême droite » en diachronie dans notre corpus lexical.

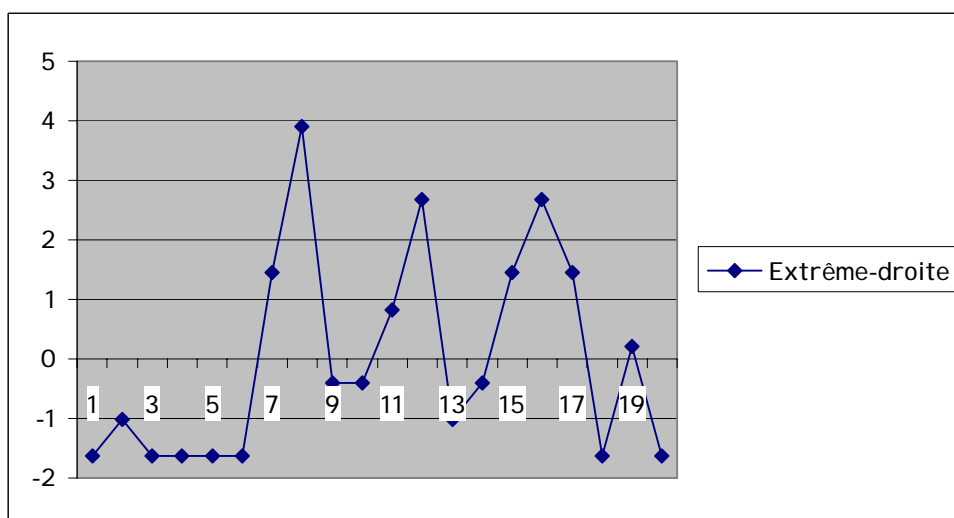


Figure 78 : Evolution des occurrences « extrême droite » en diachronie

La configuration de l'évolution des occurrences « extrême droite » présente plus d'irrégularités malgré un pic (X8 ; Y4) au lendemain des résultats du premier tour.

L'extrême droite étant une tendance politique, difficilement représentable (au sens de mettre en image), elle est donc moins conséquente.

Nous aurions pu imaginer des courbes de fréquences presque identiques, du moins similaires, dans la thématique Le Pen < Front National < extrême droite, mais les fréquences nous prouvent le contraire. Ces graphes nous montrent bien que dessinateurs et journalistes font la différence entre l'homme, le parti et la tendance politiques. C'est avant tout l'homme politique et sa personnalité qui sont nommés. Ainsi, signes iconiques et signes linguistiques sont en adéquation dans la représentation de J.-M. Le Pen.

Après nous être intéressée au candidat du Front National, nous allons porter notre attention sur les deux autres candidats qui ont tenu l'affiche pendant ces élections, J. Chirac dans un premier temps et L. Jospin, dans un second temps. Le graphe suivant présente les résultats obtenus avec l'occurrence « Jacques Chirac ».

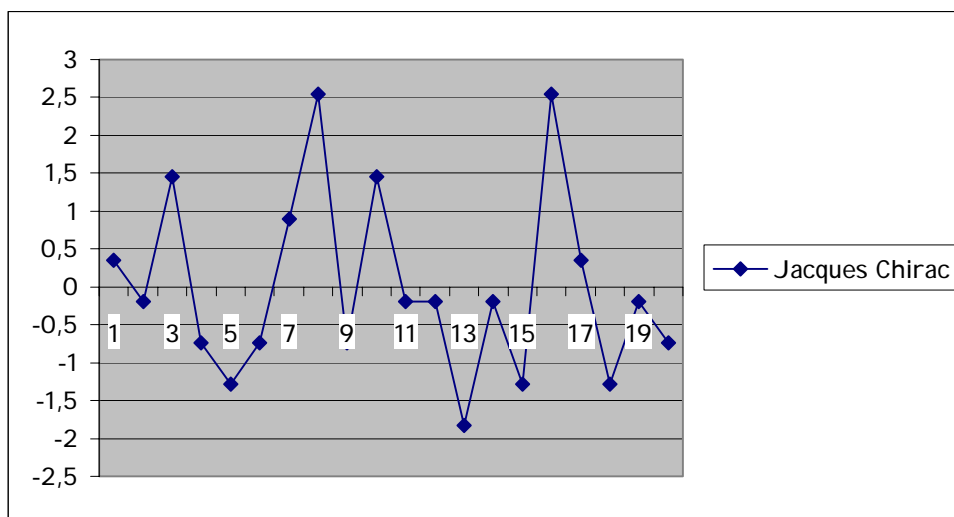


Figure 79 : Evolution des occurrences « Jacques Chirac » en diachronie

Au premier abord, cette courbe montre de nombreux écarts entre les pics, dans l'évolution des occurrences « Jacques Chirac » en diachronie. Mais si nous l'observons bien, nous remarquons que ces écarts varient le plus souvent autour de $[-1]$ et $[+1,5] \sim [+2,5]$, ce qui n'est pas très évocateur. Ces résultats s'expliquent aisément par le fait que J. Chirac a été le candidat le plus présent pendant toute la durée de ces élections. En tant que président sortant, candidat présent au premier tour et victorieux du second, J. Chirac est de toutes les représentations. Mais qu'en est-il de L. Jospin ? Le graphe

suisant présente l'évolution des occurrences « Lionel Jospin » en diachronie dans notre corpus lexical.

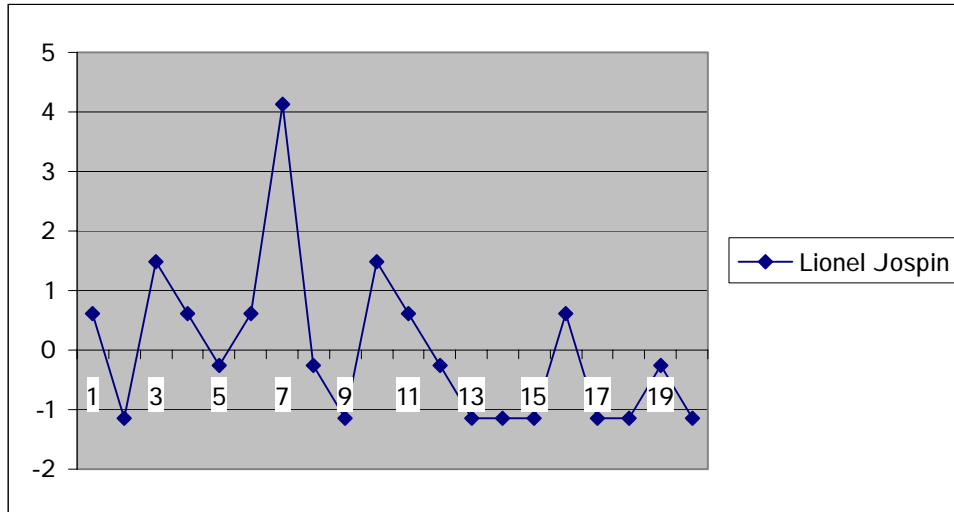


Figure 80 : Evolution des occurrences « Lionel Jospin » en diachronie

Lionel Jospin, quant à lui, connaît une fréquence relative (ces valeurs oscillent entre [-1] et [+1]) malgré un pic important (X7 ; Y4) dû aux résultats du premier tour. Pendant les élections, L. Jospin est tout naturellement évincé du contexte des présidentielles et sa représentation en devient très mineure.

Dans notre analyse sur les segments les plus récurrents, il en est un dernier qui mérite qu'on s'y arrête, la devise française.

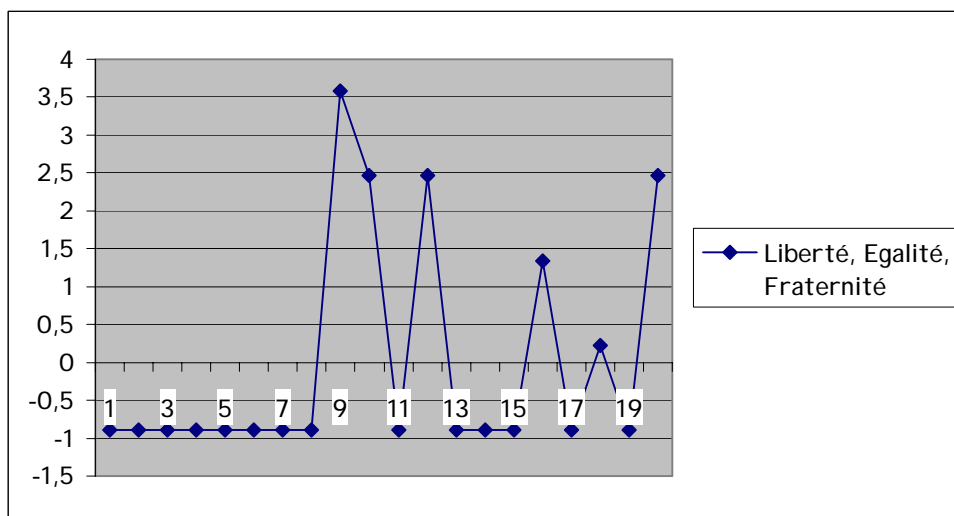


Figure 81 : Evolution des occurrences « Liberté, Egalité, Fraternité » en diachronie

Totalement absente avant les résultats du premier tour, la devise nationale trouve son importance surtout entre les deux tours. Associée à la personnification de Marianne (allégorie de la République), la devise « Liberté, Égalité, Fraternité » est donc énormément investie par les dessinateurs et journalistes pour défendre les valeurs d'une République mise à mal par la présence d'un parti d'extrême droite au premier tour.

Après avoir analysé quelques segments répétés de notre corpus lexical, nous allons à présent nous intéresser à quelques termes (*tokens*) les plus récurrents, notamment :

- vote (54) ;
- la France (49) ;
- président (28) ;
- sondage (15).

Un des termes le plus présent dans notre corpus lexical est le mot « vote » (54 occurrences), et toutes ses formes dérivées : le substantif « vote » et le verbe « voter » au présent, passé composé et futur.

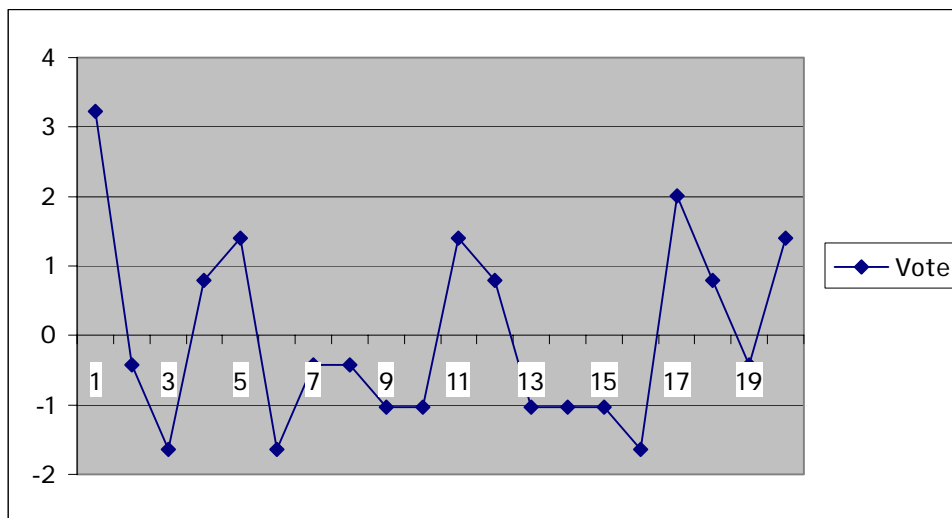


Figure 82 : Evolution des occurrences « vote » en diachronie

Le seul pic significatif des occurrences de « vote » est en position (X1 ; Y3), soit dès le tout début de la période de notre corpus. Pour le reste, et étonnamment, les variables des fréquences dépassent à peine [+1]. Dans un contexte électoral, nous aurions pu nous attendre à plus de pics, notamment au moment des deux tours, mais aussi et surtout pour le second tour, compte tenu des nombreuses campagnes plébiscitant le

vote. Le graphe suivant présente l'évolution des occurrences « France » en diachronie dans notre corpus lexical :

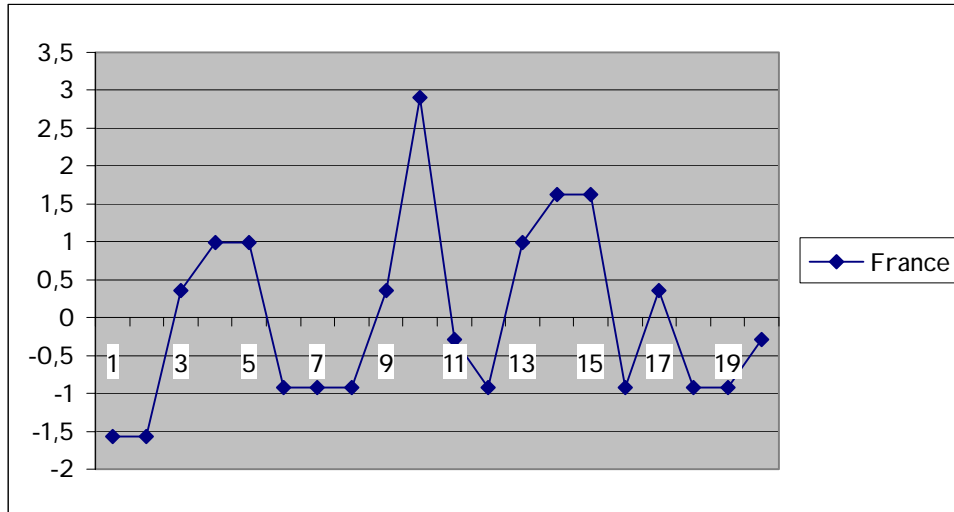


Figure 83 : Evolution des occurrences « France » en diachronie

La courbe des variables des occurrences « France » est peu significative. Seul un pic (X10 ; Y3) est à noter en plein milieu de l'entre-deux tours, à l'époque où la plupart des journaux évoquaient la mobilisation des français lors des grandes manifestations anti-Le Pen. La courbe des variables des occurrences « président » est aussi intéressante comme nous le montre le graphe suivant :

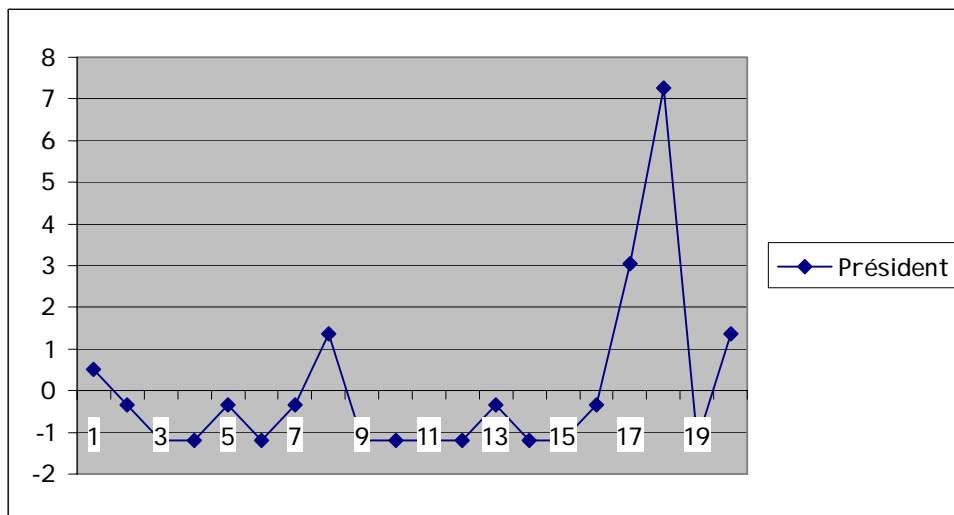


Figure 84 : Evolution des occurrences « président » en diachronie

Ce graphe est très significatif dans la mesure où l'on aurait pu penser voir apparaître le terme « président » bien plus fréquemment. Or, ce terme est sous-représenté, et ce jusqu'à un pic (X18 ; Y7) à la fin de notre période. Si l'on compare avec le graphe des occurrences du président réélu, « Jacques Chirac », on constate qu'au même moment (X8), les occurrences « Jacques Chirac » sont en dessous de [-1]. Ce fort écart de variables montre à quel point, les dessinateurs et les journalistes privilégient, selon le moment, l'homme ou le statut politique. Le graphe suivant présente l'évolution des occurrences « sondage » en diachronie du corpus lexical :

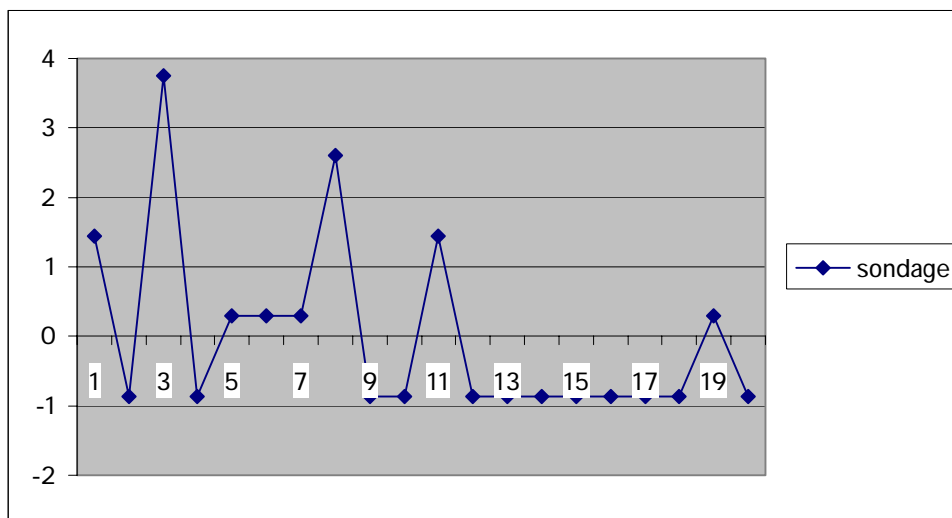


Figure 85 : Evolution des occurrences « sondage » en diachronie

Les sondages ont tout particulièrement marqué cette élection présidentielle. Il est donc tout à fait normal de constater un pic (X3 ; Y4) avant le premier tour et un pic moins important (X8 ; Y2,5) pendant l'entre-deux tours compte tenu de la forte probabilité que J. Chirac soit réélu.

Ainsi, étudiés selon un point de vue diachronique, les graphes de ces quelques segments répétés (*digrams*) et de ces quelques termes (*tokens*) sont particulièrement significatifs, mais aussi parfois très surprenants. En effet, certains résultats ont pu répondre à nos attentes, notamment en ce qui concerne les fréquences des occurrences de « J.-M. Le Pen », « J. Chirac », « L. Jospin », « Liberté, Egalité, Fraternité » et « sondage ». En revanche, les résultats des graphes des occurrences de « vote » et de « président » ont présenté de grandes disparités, alors que nous pensions constater des pics dans l'utilisation de ces termes. L'utilisation du logiciel *Nooj* a donc pu nous guider sur quelques pistes dans l'analyse des signes linguistiques. Toutefois, une

analyse de ces signes, couplée avec un logiciel (*NeuroNav*) permettant l'émergence de thématiques dans un corpus lexical, peut apporter un point de vue supplémentaire à notre analyse.

2.2.4. Représentations cartographiques (*NeuroNav*)

Notre corpus balisé et indexé dans *NeuroNav*, un écran s'ouvre avec trois fenêtres :

- une fenêtre contenant des « Mots » ;
- une fenêtre contenant des « Documents » (ou liste des « Titres ») ;
- une fenêtre (vide avant la première cartographie) contenant des « Thèmes ».

Les concepteurs du logiciel nomment cet écran la « vue » *NeuroNav* sur l'ensemble du corpus lexical¹³⁰.

La fenêtre contenant les « Mots » recense le nombre d'occurrences de chacun des mots de l'index, les répertorie par fréquences, de la plus grande à la plus petite (zone *Nb*), et peut également opérer un classement par ordre alphabétique (zone *Alpha*). La figure 86 illustre la fenêtre *Neuronav* contenant des Mots :

Nb	Alpha.	RAZ	Type	Ex. L	A.D
298					
76					
53					
49					
42					
38					
33					
28					
26					
24					
22					
21					
19					
19					
19					
18					
18					
17					
16					
15					
14					

Figure 86 : Fenêtre *NeuroNav* contenant des Mots

¹³⁰ Voir « vue » générale en annexe

Au sein de cette liste globale, *NeuroNav* étiquette les mots selon quatre types grammaticaux :

Le type « substantif » regroupe les noms communs, les noms propres, les néologismes et les mots « inconnus »

- le type « adjectif » ;
- le type « verbe » ;
- le type « expression composée » ;

La figure 87 présente la sélection des types grammaticaux :

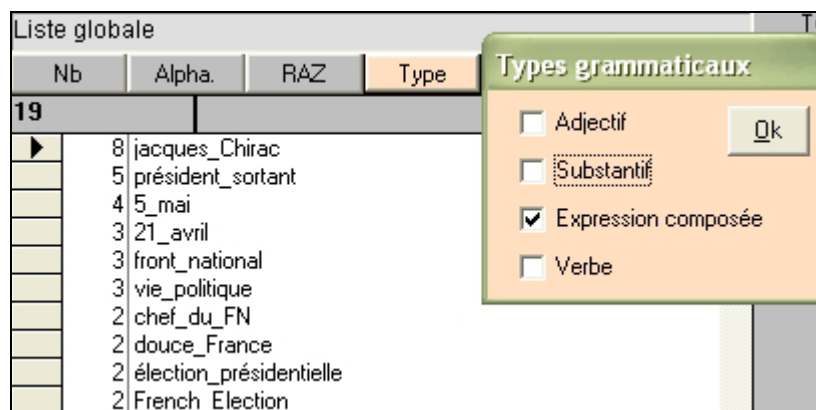


Figure 87 : Exemple de type grammatical : « expression composée »

Cette fonction permet de procéder à l’analyse des types grammaticaux de façon individuelle (un seul type, expression composée par exemple) ou combinée (combinaison de deux types, ou trois types, ou les quatre simultanément...).

La fenêtre contenant les « Documents » permet une visualisation et un accès au corpus lexical. Un tri des « Documents » est effectué par nombre de mots d’index décroissant (zone *Nb*), mais peut se faire également par ordre alphabétique (zone *Alpha*).

	Nb	Alpha.	RAZ	Lot	157
▶	61				La France vote, la France intrigue Premier tour de l'élection présidentielle : l
	37				Paroles d'une France sous le choc Au-delà des états-majors politiques, le p
	34				Chirac : les législatives, déjà Le président appelle les français à lui donner u
	31				France, le monde te regarde Dix jours après, le premier tour de la présidentie
	30				Le retour de Chirac, l'adieu de Jospin Au lendemain du vote du 5 mai, la pa
	29				Chirac : La République est entre vos mains Le second tour opposera le prés
	26				La révolte civique de la jeunesse La montée de l'extrême-droite provoque u
	25				Ce 1er Mai qui pèse sur Jacques Chirac Un million et demi de personnes on
	25				La France qui dit non à Le Pen Forte mobilisation dans les syndicats, les pa
	24				A droite, les négociations pour le second tour sont ouvertes A l'initiative de l
	24				Ce que ferait l'extrême droite si Préférence nationale, droit du sang, peine d
	23				Le sursaut des jeunes contre Le Pen Nouvelle donne républicaine ou comb
	23				Les grands patrons votent pour Jacques Chirac mais hésitent à le dire Certa
	22				Chronique d'une campagne sans surprise Les français votent à l'issue d'un
	21				Face à Le Pen, un nouveau Chirac Contre l'extrême droite, le président sort
	20				La prime aux petits candidats Leur progression dans les sondages éparille

Figure 88 : Fenêtre NeuroNav contenant des Documents

A l'issue de cette vue *NeuroNav*, nous avons procédé à une opération de nettoyage de notre corpus lexical en supprimant certains mots qui ne nous semblent pas pertinents pour notre analyse. Pour ce faire, il faut créer et appliquer un « anti-dictionnaire » (figure 89), sorte de panier virtuel qui conserve les termes à isoler.

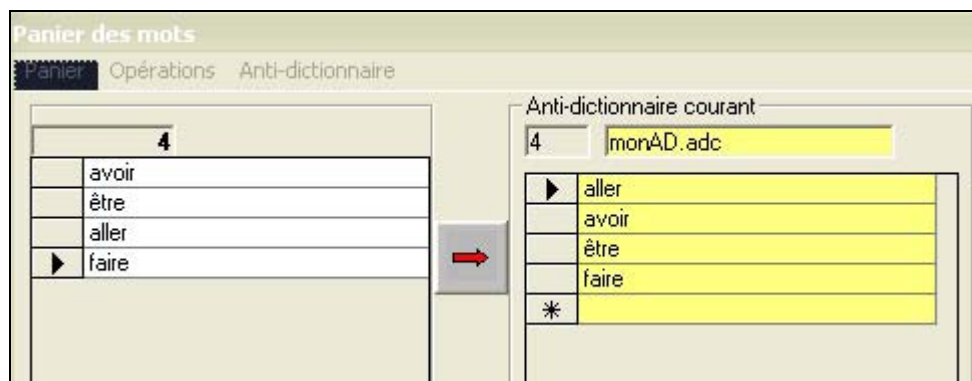


Figure 89 : Anti-dictionnaire

Après avoir parcouru la liste globale des Mots indexés, nous avons décidé de retirer les verbes « aller », « avoir », « être » et « faire », les noms de certains candidats très peu représentés (N. Mamère, D. Glückstein, C. Taubira, A. Madelin), des chiffres, ainsi que les quelques jours de la semaine qui risqueraient de brouiller les traitements et les calculs.

A l'issue de cette indexation, notre corpus lexical est catégorisé selon un répertoire d'adjectifs, de substantifs, d'expressions composées et de verbes sur lequel *NeuroNav* génère et matérialise des « cartes » sémantiques. « Une classification automatique des

Documents selon la méthode des K-Means¹³¹ axiales résume le corpus en ses composantes thématiques principales». Autrement dit, *NeuroNav* propose une classification des Documents sous forme de « clusters » (nœuds) et sa visualisation matérielle sous la forme d'une carte sémantique. « Les vecteurs des centralités des mots caractéristiques des thèmes identifiés sont analysés selon la méthode d'analyse en composantes principales pour être représentés dans un plan factoriel » (A. Lelu A., S. Aubin., 2001). *NeuroNav* permet donc, à partir du traitement *neuronal* du corpus, d'élucider « les conditions d'émergence des concepts », de constituer de véritables « atomes » de sens et d'offrir la possibilité de modéliser cette émergence (A. Lelu, 1995).

Une fois les types grammaticaux sélectionnés, et avant chaque lancement de carte, une requête doit être précisée dans les choix proposés sur le nombre de Thèmes et sur le type de traitement. La figure 90 illustre le lancement de la cartographie.

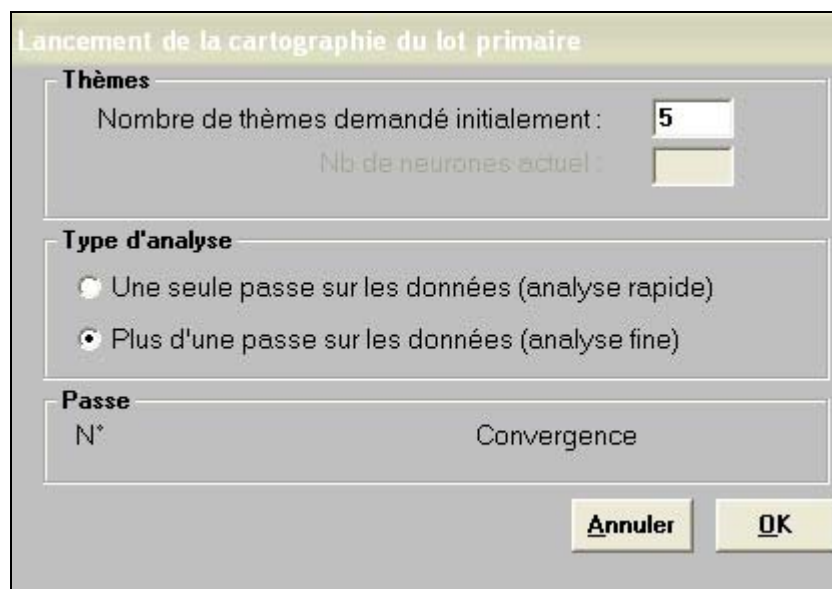


Figure 90 : Lancement de la cartographie

Dans la pratique, le nombre de Thèmes (ou *seuillage*) se précise en fonction de nos recherches et de nos besoins. De plus, nous avons opté systématiquement pour l'option *plus d'une passe sur les données (analyse fine)* dans la zone « type d'analyse » sur les conseils d'A. Lelu, qui d'après lui, donne une plus grande précision à l'analyse. Le

¹³¹ Conçue et développée par A. Lelu, il s'agit d'une méthode d'analyse multidimensionnelle mettant en oeuvre un réseau neuronal. Sans entrer dans les détails, les K-Means appartiennent à une famille d'algorithmes de classification.

lancement de la carte peut alors s'effectuer sur un simple clic. La figure 91 présente un exemple de cartographie obtenue à cinq Thèmes (S.EC.V).

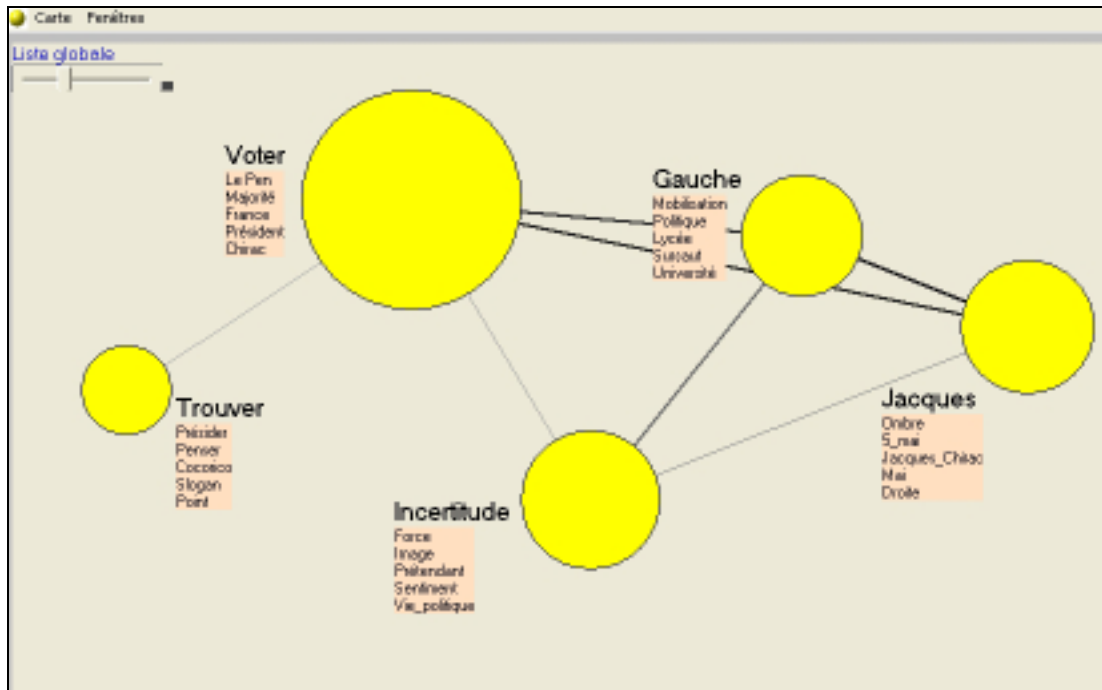


Figure 91 : Exemple de représentation cartographique à cinq Thèmes (S.EC.V)

Précisons que pour plus de lisibilité, nous accompagnerons la légende de chaque carte avec le nombre de Thèmes choisis et le(s) type(s) grammatical(aux) sélectionné(s), noté(s) :

- A pour les adjectifs ;
- S pour les substantifs ;
- V pour les verbes ;
- EC pour les expressions composées.

La carte représente les Thèmes sous forme de cercles de tailles proportionnelles à un indice de concentration du Thème. L'intitulé du Thème est une proposition du logiciel pour *qualifier le contenu sémantique du thème* : il s'agit du mot le plus récurrent dans la liste des Mots associés. Une liste de mots attribués à chaque Thème apparaît sous son intitulé grâce à la fonction *all words lists visible* (toutes les listes de mots visibles). Par ailleurs, les Thèmes peuvent être reliés entre eux grâce au *curseur de détection des proximités*, soulignant ainsi le degré d'importance (selon l'épaisseur du trait) qui les

unit ou non. Ces liens permettent également de créer une figure multidimensionnelle que la carte seule n'exprime pas.

Dans la carte ci-dessus, le logiciel *NeuroNav* a extrait, de notre corpus lexical, cinq Thèmes, fortement connotés et déjà interprétables grâce à la liste des Documents associés :

- *voter* (le Thème le plus important) trouve ici une légitimité certaine en contexte électoral, confirmée par l'évidence des Documents associés (*Le Pen ; Chirac ; Président*) ;
- *incertitude* renvoie à l'indétermination des sondages quant aux deux candidats en lice au premier tour (*image ; prétendant*) ;
- *Jacques* mis pour J. Chirac représente à la fois le chef politique et la *droite*, tendance politique, mais est également associé aux événements du mois de *mai* (les manifestations anti-Le Pen notamment) et le résultat du second tour (*5 mai*) ;
- *gauche* : à l'inverse de la droite, seule la tendance politique est citée, sans aucun représentant. Par ailleurs, le Thème *gauche* révèle une association *sursaut, mobilisation à lycée, université* évoquant les manifestations de la jeunesse quelques jours après le résultat du premier tour ;
- *trouver* : bien qu'éloigné physiquement du Thème *Gauche* sur la carte, le Thème *Trouver* renvoie pourtant à la gauche, mais pris dans un contexte différent. Ici, l'accent est mis sur le *slogan* de la gauche, « Présider autrement » qui visiblement n'était pas assez percutant.

En somme, cette carte est assez cohérente dans sa thématique et résume certains points strictement en lien avec le contexte électoral de 2002 : le vote, la droite et J. Chirac, l'incertitude des sondages et l'investissement de la gauche pendant l'entre-deux tours.

Ainsi, avec des analyses plus ciblées, le logiciel *NeuroNav* va donc nous permettre, sous un éclairage particulier (le traitement automatique des textes), d'examiner et d'explorer en profondeur notre corpus lexical. L'objectif de ces cartes est de donner à voir, et donc à lire, une représentation matérielle des énoncés accompagnant les dessins d'actualité politique. Les cartes ainsi produites vont nous offrir la possibilité de dégager très rapidement des thématiques et des liens qu'une simple lecture du corpus lexical ne nous aurait pas permis.

Cartographies sémantiques

Après de nombreuses phases exploratoires (choix des types grammaticaux et choix de seuillage différents), nous avons lancé plusieurs traitements automatiques de textes afin de retenir les cartes sémantiques les plus parlantes. Les cartes ainsi élaborées présentent de sept à dix Thèmes selon nos besoins.

Une élection présidentielle contextualisée

Pour la construction de cette carte (figure 92), nous avons choisi sept Thèmes et trois types grammaticaux (adjectifs, substantifs et expressions composées).

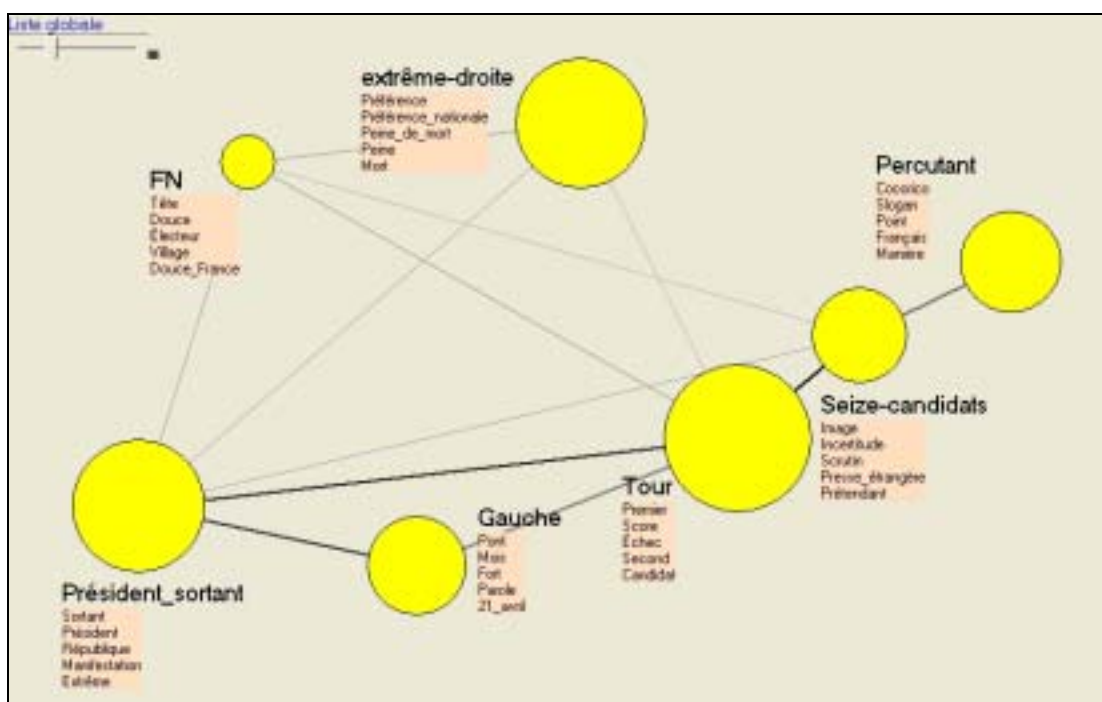


Figure 92 : Représentation cartographique à sept Thèmes (A.S.EC)

La carte ainsi élaborée présente cinq Thèmes associés (bas inférieur de la carte) et deux autres plus éloignés (haut supérieur de la carte). Elle a l'avantage de présenter tous les éléments contextuels des élections présidentielles en 2002, et ce, en deux temps :

- le contexte électoral classique avec ses candidats au nombre de *seize* (*image*, *prétendant*, *incertitude*, *scrutin*), les résultats des deux *tours* (*premier* et *second*, ainsi que *score*, *échec*), les deux tendances politiques traditionnellement admises, la *gauche* (2 représentations) et la droite mise pour *président sortant* ;

- la surprise du scrutin au premier tour avec la présence du *Front National* et les images qu'il soulève à propos de ses électeurs, ainsi que la tendance politique, l'*extrême droite* et les idées qu'elle véhicule.

La mobilisation de la jeunesse pendant l'entre-deux tours

Pour cette carte (figure 93), nous avons lancé le traitement pour une génération de dix Thèmes, avec comme types grammaticaux, les substantifs, les expressions composées et les verbes. Cinq Thèmes de taille conséquente, unis entre eux par des liens importants, sont les plus expressifs.

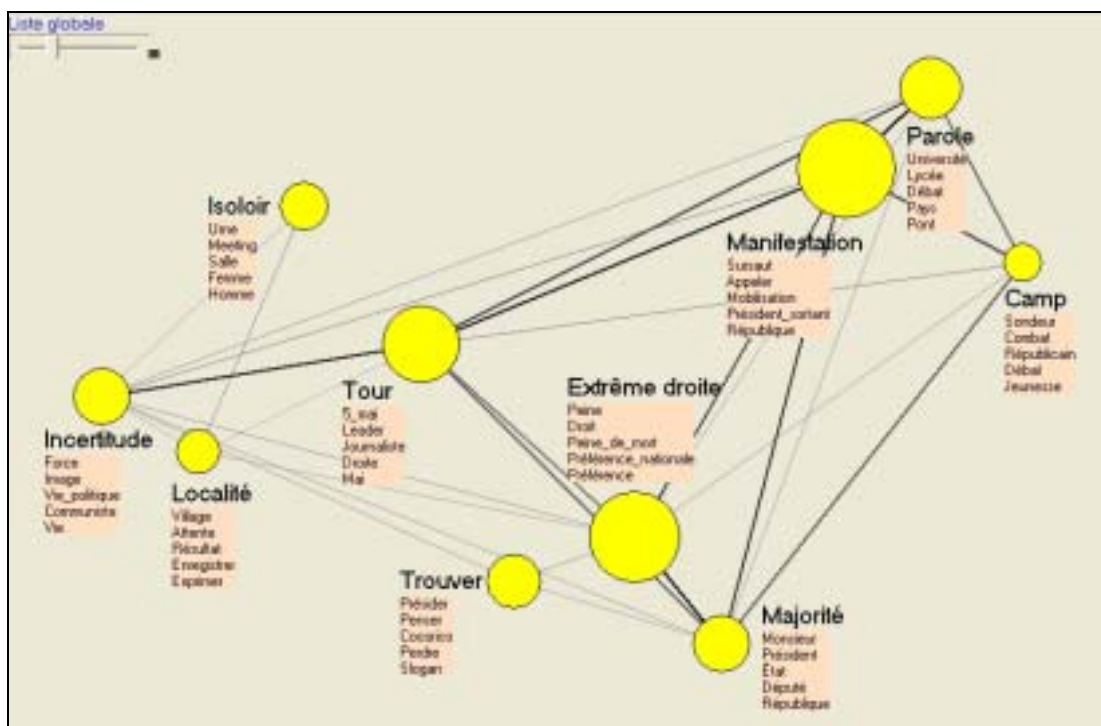


Figure 93 : Représentation cartographique à dix Thèmes (S.EC.V)

- le Thème *Manifestation* est représenté par le cercle le plus important. En associant des mots comme *sursaut*, *appeler*, *mobilisation* et *République*, il témoigne de l'impact des manifestations qui se sont déroulées entre les deux tours pour maintenir la République hors du danger que pouvait présenter l'extrême droite ;
- le Thème *Parole* est en lien avec la jeunesse (*université*, *lycée*) et ses actions (*débat*), pendant l'entre-deux tours (*mai*). Il n'est donc pas étonnant que ce Thème soit le plus proche spatialement de *Manifestation* ;

- le Thème *Extrême-droite* présente deux idées politiques du Front national : retour à la *peine de mort* et *préférence nationale* ;
- le Thème *Tour*, et plus particulièrement le second (*mai*), trouve naturellement sa place compte tenu de l'importance du vote des électeurs pour contrer J.-M. Le Pen.

Dans cette carte, l'accent est mis sur la mobilisation de la jeunesse contre l'extrême droite pendant l'entre-deux tours. Dessinateurs et journalistes ont particulièrement insisté sur cette période. Il est vrai que nombre de dessins sont parus pendant cette période (128 dessins d'actualité politique).

Le regard de la presse étrangère sur les élections présidentielles françaises

Cette carte (figure 94) a été réalisée selon une génération de sept Thèmes et avec uniquement les expressions composées comme type grammatical.

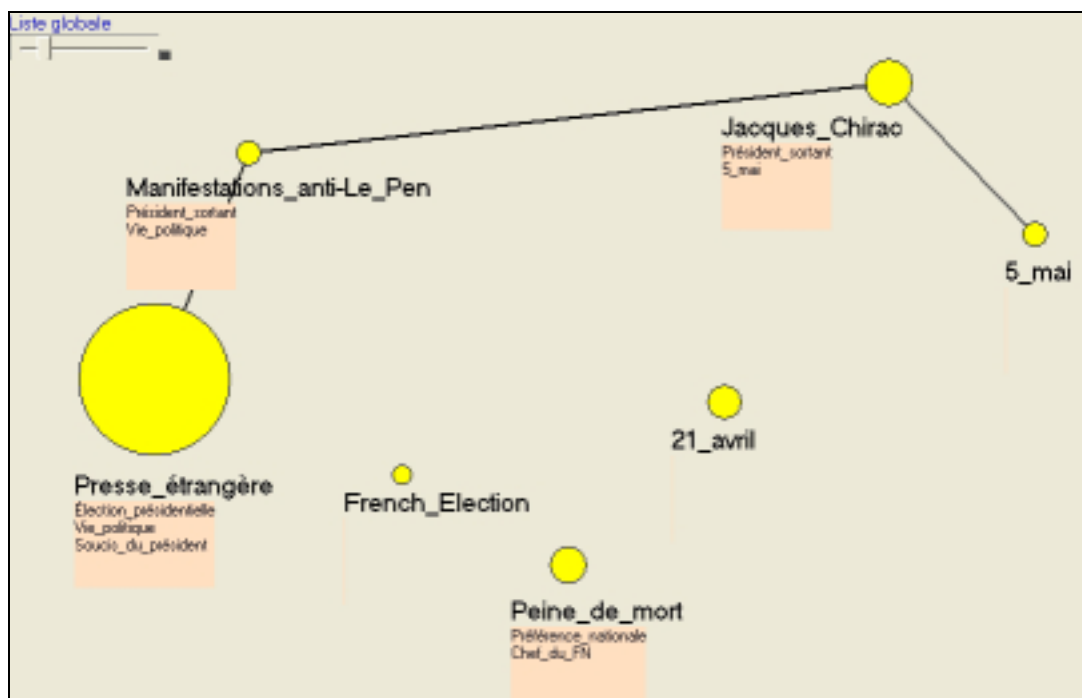


Figure 94 : Représentation cartographique à sept Thèmes (EC)

Il est intéressant de constater une certaine disparité dans cette carte. Seul, le Thème *Presse étrangère* est le plus conséquent. Associé à *élection présidentielle*, *vie politique* et *soucis du président*, il met l'accent sur le regard qu'a porté la presse étrangère (à travers notamment les dessins d'actualité politique de *Courrier International*) sur les événements politiques français durant les présidentielles en 2002. De plus, un lien est

représenté graphiquement avec le Thème *Manifestations anti-Le Pen*, lui-même associé avec le Thème *Jacques Chirac* au moment des deux tours (*président sortant, 5 mai*), jusqu'au résultat final, Thème *5 mai*. Enfin, en contrebas, trois Thèmes de taille réduite : *French Election, 21 avril* et *Peine de mort*.

Ainsi, plusieurs points ont été évoqués par les dessinateurs et les journalistes : les dates du premier et second tour qui resteront dans les mémoires (*21 avril* et *5 mai*), les nombreuses *manifestations anti-Le Pen* pour empêcher les idées politiques du chef du FN (*peine de mort* et *préférence nationale*) de voir le jour.

Une prédominance pour le vote et le pouvoir politique

Dans notre étude lexicale (figure 95), nous avons tenté une analyse de notre corpus avec les quatre types grammaticaux (A.S.EC.V) et un seuillage à huit Thèmes afin de voir ce qu'une carte sémantique pouvait générer.

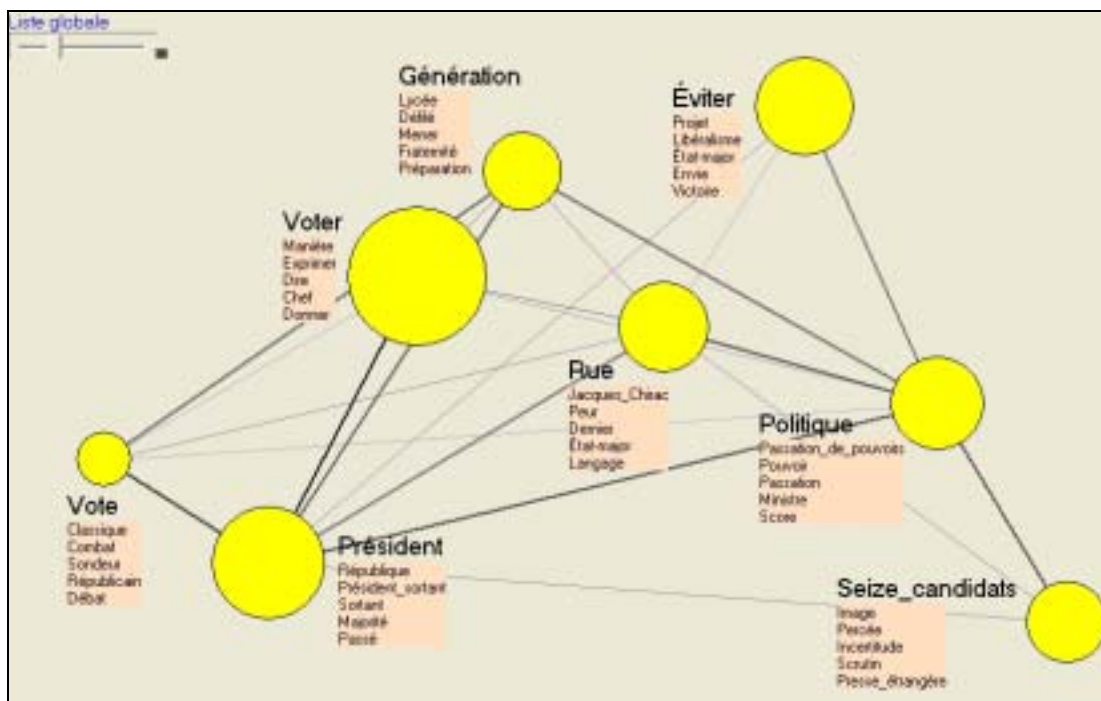


Figure 95 : Représentation cartographique à huit Thèmes (A.S.EC.V)

Il apparaît très nettement une importance de Thèmes en lien avec le vote et le pouvoir politique. Après lecture de la carte, nous pouvons donc relever trois thématiques :

- une double thématique du terme *vote* avec le substantif d'une part, et le verbe *voter* d'autre part : le sort du Thème *Président* (*président sortant, majorité*)

dépend donc à la fois du Thème *vote* (associé avec *combat, sondeur, républicain, débat*) et de la manière de voter (en lien avec *exprimer, dire, chef, donner*). On le voit bien ici, pour les dessinateurs et les journalistes, le *vote* est considéré comme un acte pris au sens de *combat, débat*, et le Thème *voter*, comme une façon de penser, une manière de s'*exprimer*, de *donner* sa voix à un élu, à un chef ;

- une thématique du pouvoir politique représentée par deux Thèmes : *Politique* et *Seize candidats* en lien également avec le Thème *Président*. Le Thème *Seize candidats* a déjà été évoqué et l'on peut constater qu'il réapparaît une certaine similitude dans la liste de mots associés (*image, incertitude, presse étrangère*). Le Thème *Politique*, quant à lui, apparaît pour la première fois et il est intéressant de noter qu'il est en lien avec des mots comme *passation de pouvoirs, pouvoir, ministre, score*. Une fois les résultats des élections connus, des changements et des *passations de pouvoirs* vont avoir lieu ;
- et, une thématique moindre, les actions menées dans la *Rue* en lien avec le Thème *Génération* : à nouveau, les manifestations de la jeunesse française sont mises en avant (*Lycée, défilé, fraternité*). Le lieu de ces manifestations, la *rue*, est évoqué pour la première fois et est associé avec les mots *peur, langage*.

Dans cette carte sémantique, il est particulièrement intéressant de constater que le nom d'un seul homme politique apparaît, Jacques Chirac, alors que nous aurions pu nous attendre à en relever d'autres dans une thématique ouverte au pouvoir politique. Ici, c'est le langage politique au sens large du terme qui est mis en avant avec un lexique adapté au contexte électoral (*vote, président, majorité, passation de pouvoirs, scrutin...*).

Deux finalistes : J. Chirac et J.-M. Le Pen ; un gagnant : J. Chirac

La dernière analyse lexicale (figure 96) réalisée a été effectuée avec une génération de dix Thèmes et deux types grammaticaux, les adjectifs et les expressions composées.

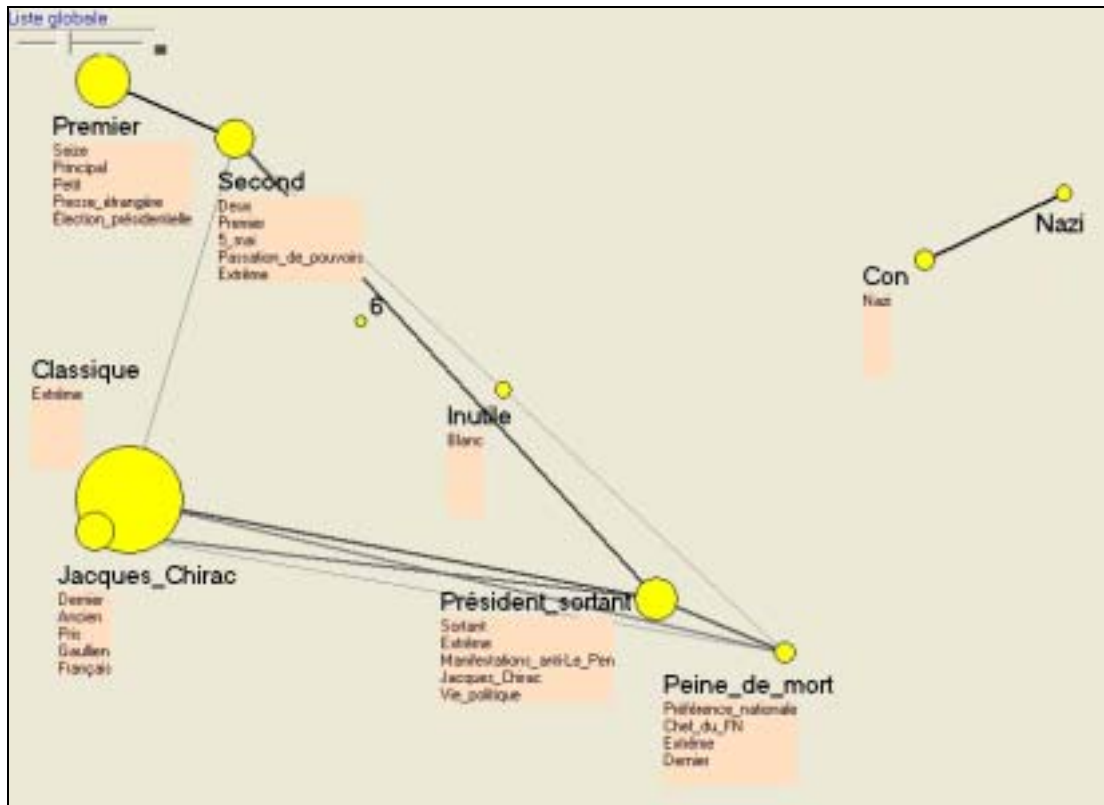


Figure 96 : Représentation cartographique à dix Thèmes (A.EC)

Deux thématiques se dégagent très nettement :

- les *premier* et *second* tours. Le *premier* tour du scrutin renvoie au nombre important de candidats (*seize*) et au regard porté par la *presse étrangère*. Le *second* tour, quant à lui, clôt les élections présidentielles (*5 mai*) et les finalise avec *la passation de pouvoirs* ;
- les deux finalistes, *J. Chirac* et J.-M. Le Pen. Une distinction est faite entre les deux hommes : d'une part, l'un est expressément nommé (*Jacques Chirac*) et qualifié selon sa fonction, *président sortant* et d'autre part, le second est un simple représentant (*Chef du FN*) et ce sont ses idées politiques qui sont mises en exergue (*peine de mort, préférence nationale*).

Notons également que se détachent en haut à "l'extrême droite" de la carte, deux Thèmes, en lien, *con* et *nazi*. Il est vrai que dans certains dessins d'actualité politique, les dessinateurs illustrent l'idéologie du Front National en créant un amalgame entre J.-M. Le Pen et la pensée nazie.

Cette ultime carte sémantique nous a permis de relever la distinction qu'opère les dessinateurs et les journalistes dans leurs choix de représentation des personnalités politiques. La plupart sont explicitement mentionnées, certaines sont représentées par leur tendance politique et d'autres sont totalement absentes (L. Jospin, par exemple).

Ainsi, les cartographies réalisées nous ont permis de dégager quelques thématiques privilégiées dans notre corpus lexical.

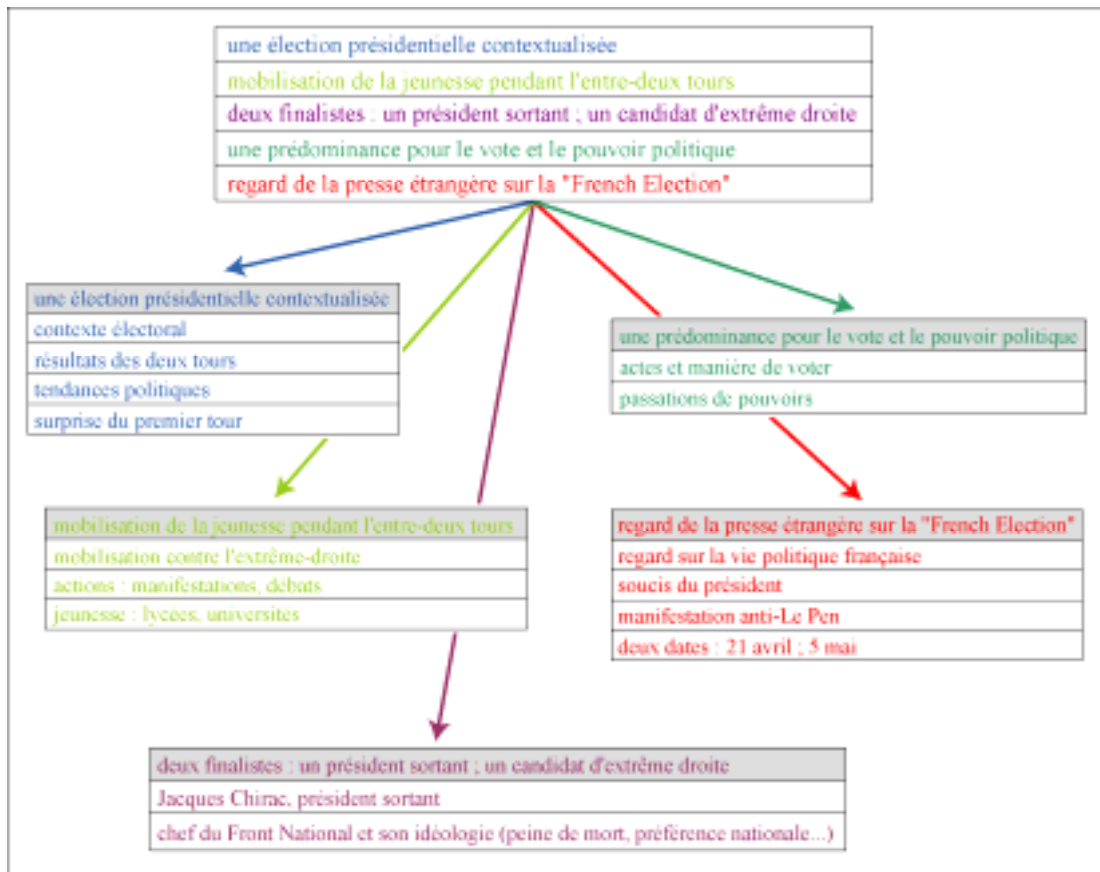


Figure 97 : Les grandes thématiques de notre corpus lexical

Ces thématiques lexicales, données à l'élection présidentielle française en 2002 par les dessinateurs et les journalistes, sont révélatrices d'une sémantique contextualisée. La plupart des paradigmes politiques et événementiels y apparaissent, mais à des degrés divers d'importance et d'association : tantôt ce sont les personnalités politiques qui sont le plus représentées, tantôt les actions menées pendant le scrutin, tantôt une idéologie politique, tantôt la politique au sens large du terme qui est investit.

L'intérêt de ces cartographies sémantiques est de dévoiler des Thèmes évocateurs, de taille variable selon les concordances, et toujours en lien avec une liste de mots associés

qui colore et ajoute du sens. A partir de là, nous pouvons dégager quelques pistes interprétatives du corpus lexical. Néanmoins, il est important de retenir le caractère exploratoire de cette analyse, tant il est difficile de mettre en place un système rigoureux d'extraction d'informations.

Conclusion

Notre protocole méthodologique ne prétend pas à une analyse exhaustive de chaque dessin d'actualité politique. Loin de pouvoir épuiser tous les systèmes plastiques, iconiques et linguistiques, notre objectif a été de manipuler, de manière manuelle et automatique, les dessins d'actualité étudiés en vue de formuler quelques pistes interprétatives sur notre objet d'étude.

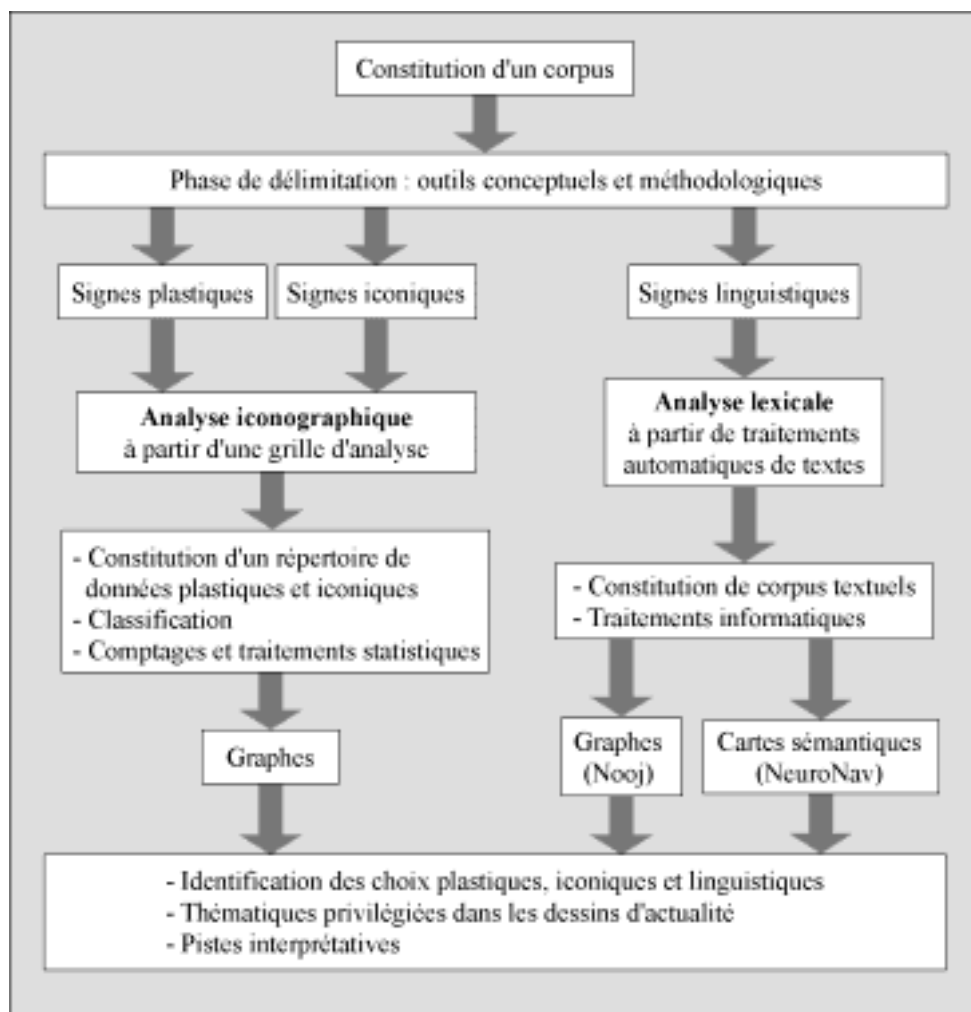


Figure 98 : Protocole méthodologique d'analyse

Toutefois, cette méthodologie et le croisement de ces deux pratiques de traitement de données nous a permis d'extraire des informations à différents niveaux (plastiques, iconiques et linguistiques).

Dans l'ensemble, l'analyse plastico-iconique révèle :

- une prédominance pour les couleurs bleu et rouge, qui associées au blanc de la page du journal, représentent les couleurs nationales françaises ;
- une prédilection pour les plans moyens (PM) et américains (PA) et un choix privilégié du plan horizontal (effets de prises de vue) impliquant des compositions axiales et séquentielles ;
- des localisations spatiales et géographiques bien déterminées (lieux publics : rues, mairies, écoles, cafés ; lieux privés : bureau, salon, cuisine) ;
- des personnages sur-représentés : des personnalités politiques, J.-M. Le Pen (32%), J. Chirac (30%) notamment, L. Jospin (19%), des « héros » mythiques et imaginaires (Marianne et Super Dupont) et nombre d'animaux (souris, chien, coq, rat...) ;
- une multitude d'objets, les plus divers, participant du décor

Disposés à l'intérieur des cadres de chaque dessin et portés par le regard des dessinateurs, ces signes plastico-iconiques composent une représentation figurée de l'événement politique. Les dessins d'actualité politique s'offrent au lecteur tel un cliché photographique, immortalisant une scène comique, une anecdote ou des moments forts des élections présidentielles 2002. Mais ces représentations ne se font donc pas sans détours. Le dessin d'actualité politique apporte des éléments supplémentaires qui inscrivent l'événement dans une autre réalité : les dirigeants politiques jouent un éventail incongru de rôles divers (J. Chirac apparaît sous les traits d'un rappeur, d'un sumo, d'un jockey...) et peuvent prendre l'apparence de personnages historiques (monarque, légende, mythe...) ; les références à la littérature, à la peinture, à la sculpture, à la mythologie et au folklore sont fréquentes ; les êtres humains sont métamorphosés sous les traits d'animaux ou d'objets inertes... autant d'artifices servant la représentation humoristique et participant d'un imaginaire politique.

L'analyse lexicale, quant à elle, nous a permis d'observer les occurrences les plus utilisées et leur évolution d'un point de vue diachronique, et de dégager des composantes thématiques et de connaître les liens qui existent entre elles. Nous avons pu constater que :

- les occurrences des noms de certaines personnalités politiques comme J.-M. Le Pen et J. Chirac sont très fréquentes ; celles de L. Jospin le sont un peu moins. Des mots comme « sondage » ou « Liberté, Egalité, Fraternité » sont également très courants. En revanche, certaines occurrences sont plus rares, comme les mots « président » et « vote » ;
- les thématiques dégagées (personnalités politiques, actions menées pendant le scrutin, idéologique politique, politique en général) participent d'une sémantique contextualisée où l'événement prime.

Ainsi, l'analyse lexicale a surtout permis de mettre en avant la représentation du "corps politique" entendue comme le pouvoir en général, ainsi que les représentants et dirigeants de ce pouvoir. Dans les chapitres qui suivent (7 et 8), nous allons nous intéresser à la représentation de l'imaginaire politique à travers les stratégies icono-discursives et les procédés de déformation mis en place par les dessinateurs, pour ensuite porter notre attention (chapitre 9) sur les regards que portent les dessinateurs sur le monde politique.

Chapitre 7

Les stratégies icono-discursives du dessin d'actualité politique

Un dessin de presse est une production d'art graphique qui procède d'une économie de signes, d'une dimension pragmatique essentielle, de stratégies icono-discursives mises en place par le dessinateur et de la plus-value de sens que le lecteur peut y introduire. C'est ce point de vue que nous aimerions aborder à présent et pointer plus spécifiquement ces stratégies. De natures diverses, elles relèvent de différents concepts ou notions issus, pour la plupart, des sciences du langage : l'implicite, l'intertextualité, l'intericonicité et les formes relativement figées (le cliché et les stéréotypes notamment), qui participent tous, comme nous le verrons, d'une sémio-rhétorique graphique.

Les stratégies icono-discursives du dessin d'actualité politique se révèlent particulièrement intéressantes dans la mesure où elles peuvent affecter aussi bien l'*inventio* du dessin d'actualité (ses représentations) que sa *dispositio* (sa composition) et son *elocutio* (sa mise en texte et ses procédés esthétiques). Mises en œuvres par le dessinateur, ces stratégies sont dispersées, lacunaires et souvent indirectes. Elles n'apparaissent et ne peuvent fonctionner en tant que telles que si un lecteur les repère, les interroge, les déchiffre et les active. L'activation de ces stratégies dépend donc à la fois de la capacité du lecteur à déconstruire et (re)construire du sens, de ses

compétences, de sa doxa (en grec « opinion »)¹³², de sa culture... De plus, pour reprendre U. Eco (1985) et son concept d'« inférence de scénarios préexistants », communs et (ou) intertextuels, les stratégies icono-discursives du dessin d'actualité politique fonctionnent de manière identique dans la mesure où elles participent d'un savoir commun à tous les lecteurs d'une communauté culturelle, et en même temps, d'un savoir intertextuel dont la connaissance n'est pas forcément partagée par tous les membres d'une communauté.

Dès lors, nous pourrions nous interroger sur la manière dont la mémoire des mots et de l'image voyage dans le temps, et plus particulièrement comment l'expérience humaine, les savoirs culturels et encyclopédiques traversent les époques et les communautés. En appuyant sur les travaux de S. Moirand (2003 ; 2004), nous dirons que cette mémoire¹³³ et ces savoirs sont construits dans et par les médias au fil du temps à travers les dessins d'actualité politique et les discours rapportés¹³⁴ qui fonctionnent comme des rappels mémoriels de faits culturels antérieurs. Cela consistera à montrer comment les arts sont réfractés dans et par le dessin d'actualité politique. Partant de l'hypothèse que le dessin d'actualité possède une épaisseur référentielle, nous verrons comment que les médias en usent pour construire des mémoires à court, moyen et long terme. En effet, la mémoire des dires, de l'histoire, de la culture et des savoirs renvoie à des textes précis et référencés énonciativement, spatialement et temporellement. Dans les deux chapitres suivants (7 et 8), nous nous interrogerons sur le lien qu'entretiennent les dessins d'actualité politique avec les mémoires cognitives, collectives et interdiscursives et sur la nature des rapports mémoriels.

La présentation des différentes stratégies constitutives des dessins d'actualité politique ne consistera pas seulement en un inventaire de ces stratégies. Elles seront envisagées dans une dimension générale afin de mettre en avant l'interaction qui se crée entre lecteur et dessinateur. Outre un apport théorique et conceptuel, chaque stratégie icono-discursive sera illustrée et accompagnée de l'analyse d'un ou plusieurs dessins d'actualité.

¹³² « La Doxa, c'est l'opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé » (R. Barthes, 1975 : 51).

¹³³ « On retiendra surtout le rôle de la mémoire telle qu'elle s'inscrit dans les mots qu'on emploie, mémoire dont Michel de Certeau dit qu'"elle est régulée par le jeu multiple de l'altération", jeu qui consisterait "à enrichir des objets que le discours charrie, au hasard de leurs rencontres avec d'autres et à utiliser au mieux suivant les circonstances les colorations que l'objet aura ainsi acquises" » (S. Moirand, 2003 : 98).

¹³⁴ Formes décrites par S. Moirand comme « la citation, l'allusion, le discours direct, le discours indirect, le discours narrativisé » (S. Moirand, 2004 : 80).

1. La schématisation graphique

Comme le souligne R. Cuenin (1972), schématiser consiste « à traduire, avec un minimum de signes et figurations, les phénomènes essentiels et leurs rapports singuliers, et surtout à les rendre immédiatement perceptibles » (R. Cuenin, 1972 : 125). La schématisation graphique apparaît comme un des moyens pour croquer une situation de façon synthétique et elliptique et donner à voir un micro-univers. En réduisant les personnages et les situations à leurs traits principaux, la schématisation vise à une modélisation de la part du dessinateur, puis à une reconnaissance et à une compréhension (immédiate) des actants par le lecteur et enfin, à terme, à leur fixation dans la mémoire collective. Ainsi, les propos d'Edgar Morin sur la représentation perceptive conviennent tout à fait, nous semble-t-il, à la schématisation dans le dessin d'actualité politique. L'auteur la définit comme une « synthèse cognitive dotée des qualités de globalité, de cohérence, de constance et de stabilité » (E. Morin, 1986 : 106).

En explorant les possibilités, mais aussi les limites du pouvoir suggestif des signes plastiques, iconiques et linguistiques, le dessinateur se doit de les choisir avec soin afin qu'ils puissent rester reconnaissables. Il est intéressant de noter que cette propriété peut enrichir les traits d'un personnage par exemple, tout en le schématisant paradoxalement. Mais en réduisant à l'extrême les traits de l'objet représenté, le dessinateur force la forme et en schématisant, l'exagère.

Le dessin de Gallecoyrey, paru le 2 mai 2002, dans *El Mundo* (Madrid) pour *Courrier International*, est un exemple frappant de schématisation extrême.

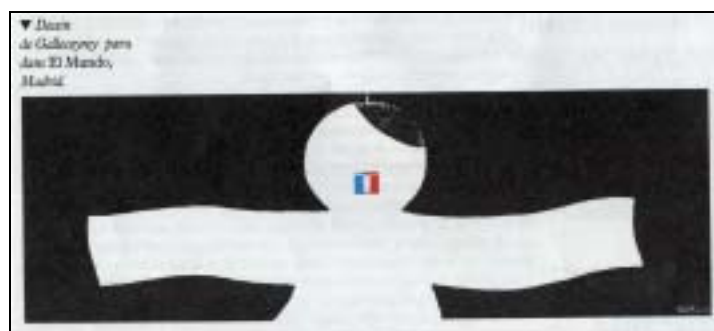


Figure 99 : Gallecoyrey (2 mai 2002) in *El Mundo* (Madrid) pour *Courrier International*¹³⁵

¹³⁵ Compte tenu que *Courrier International* sélectionne ses articles et ses dessins dans des journaux du monde entier, nous avons pris soin de relever le contexte de parution (noté « in ») et le contexte d'accueil (noté « pour ») de chaque dessin

A la façon d'un dessin d'enfant, un bonhomme blanc se détache sur un fond noir. Deux particularités sont à relever sur la tête de ce personnage : une mèche de cheveux noirs et un petit drapeau bleu, blanc, rouge qui figure une moustache. Or, si l'on se réfère à notre mémoire, ces attributs (la mèche noire et la petite moustache) nous font immédiatement penser à Hitler. De plus, le fait d'apposer un drapeau, symbole national de tout pays, n'est pas sans rappeler l'idéologie nationaliste d'Hitler. Ainsi, en contractant en une case deux événements historiques, l'accession d'Hitler au pouvoir en 1933 et celle de Le Pen au premier tour de l'élection présidentielle française en 2002, le dessin d'actualité politique est donc l'essence de la schématisation du réel.

2. L'implicite

Evoquer la question de l'implicite trouve indéniablement sa place ici dans la mesure où un dessin d'actualité politique est, en substance, un art graphique qui procède par économie : épure du trait, schématisation des personnages, du décor, dessin sans texte, allusions diverses... et dans lequel se pressent sous-entendus, présumés, non-dits, insinuations.

2.1. La question de l'implicite

Dans les sciences du langage, la notion d'implicite a fait l'objet de nombreux travaux. Loin d'entrer dans les détails, nous retiendrons la définition de C. Kerbrat-Orecchioni pour qui le contenu implicite de tout énoncé se résume à « ces choses dites à mots couverts, ces arrière-pensées, sous-entendues entre les lignes » (1986 : 6). Elle affirme également que ces contenus implicites (ou *inférences*¹³⁶) peuvent se manifester comme présumés, « toutes les informations qui, sans être ouvertement posées (...) sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif » (1986 : 25) ou comme sous-entendus, « toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif » (1986 : 39). A partir de cette notion, notre objectif sera donc de rechercher les manifestations de ces traces d'implicite dans les dessins d'actualité politique, qu'ils soient avec ou sans texte d'accompagnement, et

¹³⁶ Toute proposition implicite que l'on peut extraire d'un énoncé, et déduire de son contenu littéral (C. Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 24)

de comprendre comment le lecteur parvient à les repérer, les déchiffrer et leur donner du sens.

2.2. L'implicite icono-discursif

Dans les dessins d'actualité politique, l'habileté des dessinateurs consiste à évoquer des faits, sur lesquels en principe tout le monde s'accorde, en introduisant subrepticement derrière des banalités, des contenus implicites souvent lourds d'implications politiques. Comme l'indique S. Moirand (2003), « si ces discours ne sont pas explicitement « montrés », ils ne sont pas non plus complètement « masqués » : ils sont bien là sur le mode de l'implicite, du présupposé, du sous-entendu » (S. Moirand, 2003 : 108). En effet, ces contenus implicites ne découlent pas nécessairement de ce qui est dit ou dessiné. Leur actualisation dépend d'une situation contextuelle et exige un travail d'interprétation qui se fonde sur des indices plus ou moins présents. Constitué d'un ensemble de signes complexes, chaque dessin d'actualité politique met en jeu plusieurs compétences en production et en réception. Il suppose donc, pour être lu et compris, le partage par son producteur et son lecteur d'une « mémoire cognitive » pour reprendre l'expression de S. Moirand (2004 : 89) et d'un stock de schèmes cognitifs, de modèles culturels qui vont de la simple identification des personnages à la maîtrise de systèmes symboliques complexes (allégories, rôles sociaux figurés par divers attributs...).

Quand nous observons le dessin de Pancho, paru dans *Le Monde*, le 13 avril 2002, les paroles de Chirac « pas envie de faire un tour avec moi ? » ne peuvent pas être considérées seulement comme une simple proposition de promenade en voiture.



Figure 100 : Pancho (13 avril 2002) in *Le Monde*

En réalité, l'espace représenté sous un angle antithétique met en avant les discordances au sein d'un courant politique : on peut voir A. Madelin et F. Bayrou marchant sur un trottoir tandis que Chirac fait sa campagne en voiture décapotable (la siglaison du *Rassemblement Pour la République*, abrégée en RPR est mis ici pour la marque du constructeur de la voiture). Dès lors, l'expression de Chirac « Pas envie de faire un tour avec moi ? » devient un calembour reposant une équivoque phonétique du mot « tour », mis pour promenade, mais aussi pour tour électoral. Comme l'a si bien souligné N. Feuerhahn (2003),

la figuration, forte de son crédit homophonétique, perturbe la représentation mentale. Tel est le calembour graphique, qui illustre au pied de la lettre, un mot ou une expression. Les sons se jouent des mots et des significations, désorganisent les attentes et créent une surprise comique. Qu'il soit verbal ou illustré, ce jeu de mots - fondé sur la similitude de sons recouvrant une différence de sens - est l'objet d'une valorisation ambiguë (N. Feuerhahn, 2003 : 145)

D'ailleurs, le titre de l'article où s'inscrit ce dessin « À droite, les négociations pour le second tour sont déjà ouvertes - A l'initiative de l'état-major du président-candidat, Alain Madelin et François Bayrou sont sollicités au grand jour pour éviter une dispersion des voix libérales et centristes le 5 mai. Objet de ces tractations : la répartition des postes en cas de victoire de Jacques Chirac et le contenu de son projet » illustre de façon métaphorique le tour que propose Chirac. Ainsi, là où de prime abord, il est explicitement question d'une promenade, le lecteur, une fois l'implicite levé, comprend qu'il s'agit en réalité de négociations intéressées de la part de Chirac concernant la conquête de voix pour le second tour.

Aux antipodes des dessins légendés ou bullés, une partie des dessins d'actualité politique s'est développée de manière résolument muette, par réaction à l'emprise langagière et au désir de mettre en avant la visualité de l'expression graphique. C'est surtout du côté des dessinateurs de cartoons, gags sans paroles, que l'on retrouve ce procédé ingénieux, mais pas seulement. Nicolas Vial, est aujourd'hui une signature très en vogue. Il faut noter que si le texte comme tel est absent, le discours (sorte d'infra-discours) comme instance organisatrice n'en a pas moins disparu : il est simplement devenu implicite. De nature virtuelle, les voies (ou voix) du récit muet doivent rester relativement simples pour ne pas soulever trop d'ambiguïtés.

Ce dessin de Nicolas Vial (*Le Monde*, 21 avril 2002) ne comporte comme signe linguistique que sa signature située en haut à gauche et la légende l'« Abstention »,

illustrée par un ban d'énormes poissons noirs et blancs, la gueule ouverte, prêts à mordre à l'hameçon du pêcheur assis sur son urne-bâteau.



Figure 101 : Nicolas Vial (21 avril 2002) in *Le Monde*

Dans cette composition originale en noir et blanc, sans texte, Nicolas Vial façonne un univers énigmatique et insolite dans lequel évolue un bestiaire impressionnant de banals poissons qu'il parvient à transformer en véritables monstres. L'effet de prise de vue (perspectives différentes et graduelles : gros plan, plan moyen, arrière-plan) accompagne cette vision grave, laquelle est renforcée par le jeu d'ombre qui entoure les nombreux poissons. Dans l'angle en haut à droite, le pêcheur pourrait ramener le lecteur à un univers presque réel ; seulement, il est assis sur une urne flottante qui lui sert de barque. Tous les ingrédients d'un monde onirique sont donc présents. Avant tout, ce dessin est une remarquable prise au pied de la lettre de l'image de "la pêche à la ligne", autrement dit de l'abstention (que le titre rappelle). En principe, voter c'est se comporter de manière civique et accomplir un devoir. La non-participation peut donc être fortement décriée et jugée comme une manifestation d'égoïsme, d'incivisme et d'étroitesse. C'est pourquoi l'opinion évoque l'idée que certains électeurs, les abstentionnistes, préfèrent aller à la pêche le dimanche que de se rendre dans les bureaux de votes. Rappelons pour information que le taux d'abstention était, en 2002,

de 28,4%, chiffre jamais atteint depuis 1965 pour des élections présidentielles françaises. Fait particulier chez Vial, le dessin sans texte, tel qu'il le conçoit, se rapporte à l'actualité certes, mais il ne dessine pas pour autant le visage de tel ou tel homme politique : c'est l'événement qu'il dessine, qui prime, plus que ses protagonistes.

3. Intertextualité et intericonicité

L'intertextualité est une notion qui trouve son origine dans ce que M. Bakhtine entend par « dialogisme » concernant le discours en général et désignant les formes de la présence de l'autre dans le discours. Ce dernier n'émerge que dans des processus d'interrelation et d'interaction entre une conscience individuelle et une autre. Ce dialogisme induit alors une certaine conception de l'homme qui ne peut s'appréhender qu'en tant que sujet multiple, divisé et interrelationnel, le discours étant toujours plus ou moins le discours d'autrui. Issu des travaux de M. Bakhtine, le concept de dialogisme, puis plus tard étendu à l'idée de « polyphonie »¹³⁷, repose sur le constat que l'énoncé laisse entendre plusieurs voix autres que celle de l'énonciateur principal. Toute énonciation est vue comme une réponse consciente ou non à d'autres énonciations, actuelles ou virtuelles, antérieures ou à venir. Aussi, l'énoncé n'est pas le produit d'une seule instance, mais de plusieurs.

3.1. Éléments de définition

Dans le sillage de Bakhtine, Julia Kristeva (1969) introduit le terme d'« intertextualité ». T. Todorov (1972 ; 1973 ; 1981), O. Ducrot (1972¹³⁸), R. Barthes (1973¹³⁹), ou encore G. Genette (1979)¹⁴⁰ lui succéderont. Kristeva (1969) définit le l'intertextualité comme un processus indéfini, une dynamique textuelle,

une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité [entre le sujet de l'écriture et le destinataire] s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. [...] Le mot [au sens bakhtinien de discours] est mis en espace : il fonctionne dans trois dimensions

¹³⁷ Voix énonciatives différentes

¹³⁸ O. Ducrot & T. Todorov, 1972 : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil

¹³⁹ « Théorie du texte » in *Encyclopedia Universalis* (1973)

¹⁴⁰ G. Genette (1979) préfère le terme de « transtextualité » qui selon lui inclut celui d'intertextualité. Il veut « la transcendance textuelle du texte », « savoir tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». Il englobe ainsi la définition classique posée par Julia Kristeva.

(sujet-destinataire-contexte) comme un ensemble d'éléments sémiologiques en dialogue ou comme un ensemble d'éléments ambivalents. Partant, la tâche de la sémiotique littéraire sera de trouver les formalismes correspondant aux différents modes de jonction des mots (des séquences) dans l'espace dialogique des textes (J. Kristeva, 1969 : 85).

Ainsi, un texte est souvent pétri de références culturelles plus ou moins repérables (citation, emprunt, détournement, imitation, parodie, pastiche, allusion...) qui sont autant de traces, plus ou moins littérales, issues d'autres textes antérieurs ou contemporains. La notion d'intertextualité se positionne donc au carrefour de la production du discours et de sa réception par le lecteur. Cette pratique peut s'enrichir avec ce que H. R. Jauss appelle *l'horizon d'attente*, c'est-à-dire la culture du lecteur-récepteur, l'état de ses connaissances, sa compétence à mettre l'œuvre en rapport avec des créations antérieures, la possession d'un réservoir de références et d'un savoir culturel qui rende apte à saisir les allusions... En somme, il s'agit de déterminer la capacité du lecteur-récepteur à voir à quel point une œuvre s'inscrit dans la chaîne des autres œuvres, s'en inspire, s'en démarque... La question de l'intertextualité et de l'intericonicité dans les stratégies icono-discursives de certains dessins d'actualité nous paraît évidente. Comme tout texte, un dessin d'actualité politique est un assemblage se basant sur une mémoire iconographique.

3.2. La lecture parodique

Pour que des fragments textuels, mais aussi visuels, reproduits de manière plus ou moins fidèle, soient reconnus, une lecture intertextuelle et intericonique présuppose que le lecteur, comme nous l'avons dit, possède une certaine connaissance et un bagage culturel relativement important des œuvres de la littérature, des arts... La signification du dessin et la perception de sa charge humoristique en dépendent. Une analyse sémiologique peut alors éclairer l'interaction qui s'établit entre une œuvre originale (source) et un dessin d'actualité (cible)¹⁴¹. En effet, l'œuvre source nourrit le contenu du dessin d'actualité ; ce dernier, en revanche, transforme, déforme et adapte la première. Ainsi, évoquer une lecture intertextuelle et intericonique d'un dessin d'actualité politique consiste à démontrer un type de transformation dominant, les mécanismes de la parodie.

¹⁴¹ A ne pas confondre avec la cible du dessin d'actualité politique, voir Chapitre 2

Dans les années 20, les formalistes russes considérèrent la parodie comme un texte en relation avec un autre texte¹⁴² et la jugent consubstantielle à notre culture (Bakhtine, 1978). La réflexion qui s'est élaborée en Grande-Bretagne et en Amérique du Nord définit la parodie comme le « refonctionnement comique d'un matériau linguistique ou artistique » (Rose, 1993), et la compare au fonctionnement de l'ironie qui opère « sur deux niveaux, un niveau de surface primaire en premier plan, un niveau secondaire et implicite en second plan » (Hutcheon, 1985).

Dans son fonctionnement, la parodie repose essentiellement sur le détournement de références culturelles (phrases ou formules célèbres, scènes historiques, œuvres littéraires ou artistiques...) plus ou moins connues du public visé. Le but est donc d'attirer l'attention du lecteur grâce à un subtil mélange de familier et de nouveau, de réalités originelles imitées, déformées et décalées en provoquant chez lui la satisfaction de la reconnaissance et de la surprise. Pour ce faire, le lecteur doit être capable d'identifier les procédés de distorsion et de mesurer les écarts entre les deux œuvres. La parodie a donc recours à certaines techniques : transpositions ou déformations plus ou moins ludiques, comiques ou satiriques, exagérations de stéréotypes, réemplois ironiques, recontextualisations et anachronismes et, naturellement, utilisations des figures de rhétorique les plus efficaces (métaphore, allégorie, antithèse, chiasme...) qui « font sens dans la recontextualisation et la distorsion des dimensions symboliques et historiques de leurs modèles et qui signalent un art consommé du télescopage » (M. Alamir, 1999 : 47).

La réminiscence picturale

Parallèlement aux notions d'intertextualité et d'intericonicité que nous avons préalablement définies, nous entendons par *réminiscence picturale*, tout emprunt ou toute allusion à une peinture plus ou moins célèbre dont on trouve des traces dans certains dessins d'actualité politique.

Dans ce dessin de Schrank (*Courrier International* pour *Le Monde*, paru le 3 mai 2002), c'est précisément une partie du célèbre tableau de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (1830)¹⁴³ où l'allégorie de la Liberté agite le drapeau tricolore, qui est

¹⁴² Julia Kristeva nomme cette relation *intertextualité* ; Genette parlera d'*hypertextualité*.

¹⁴³ « La liberté guidant le peuple » retrouva une vigoureuse jeunesse de rebelle en mai 68 quand elle brandissait, d'une main, un couteau pour peindre et tenait, dans l'autre, une palette tandis que la légende expliquait « Les beaux-arts sont fermés, mais l'art révolutionnaire est né ». Il y eût bien sûr d'autres exploitations contemporaines de ce chef d'œuvre comme Christian Desailly qui détournât également le tableau de Delacroix dans un dessin intitulé « La République », paru dans *Le Monde*, le 21 août 1983, ou encore, comme sur l'ancien billet de banque de 100 francs ou dans une publicité *Sony*...

réinvestie en jouant d'un ressort intertextuel et intericonique et d'une connivence culturelle.

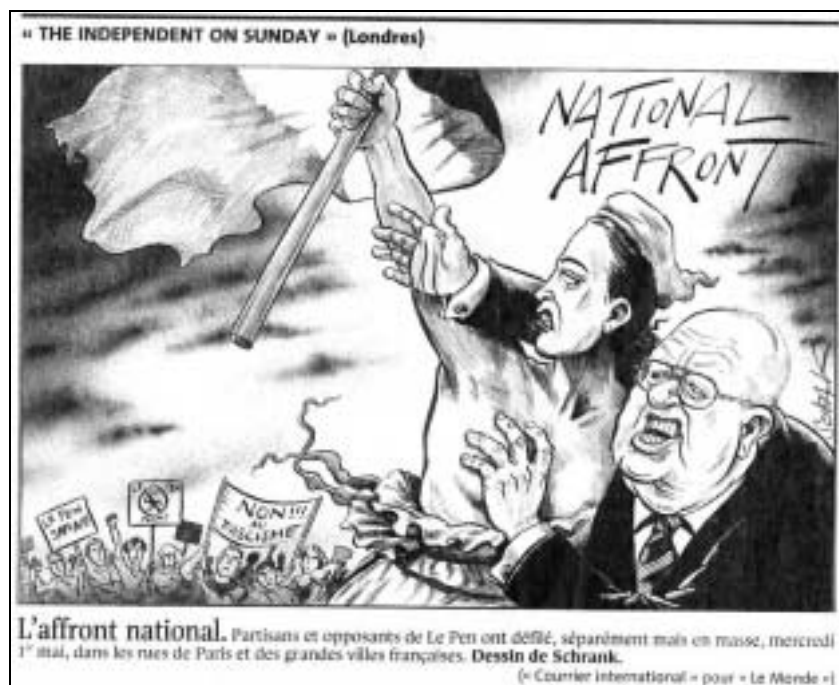


Figure 102 : Schrank (3 mai 2002) in Courrier International pour Le Monde

La composition générale du tableau (groupe de manifestants et Liberté à gauche brandissant le drapeau et Le Pen à "l'extrême droite" du dessin) est reprise et actualisée sur la base d'une analogie entre les deux événements historiques.

Nous reconnaissons une partie du tableau d'Eugène Delacroix, « La Liberté guidant le peuple ».



Figure 103 : Eugène Delacroix (1830) La Liberté guidant le peuple¹⁴⁴

¹⁴⁴ Musée du Louvre, Paris

Oeuvre pleine d'action, de combat et d'audace, ce tableau représente le soulèvement de la masse populaire parisienne et de la bourgeoisie révolutionnaire pendant les Trois Glorieuses (27, 28 et 29 juillet 1830). Juchée sur une pile de cadavres, une femme du peuple, à la poitrine dénudée¹⁴⁵, au visage grave et intense, aux pieds nus, à la robe légère et au bonnet phrygien, le drapeau tricolore dans une main, une baïonnette dans l'autre, est une allégorie de la Liberté, telle une déesse, en prise avec l'événement. Ce tableau illustre un bouleversement de l'ordre établi vers un ordre nouveau, porteur d'espoir, qu'incarne cette femme triomphante et résolue.

Dans le dessin de Schrank, l'allégorie de la Liberté est associée aux manifestations anti-Le Pen qui ont eu lieu le 1er mai 2002, et qui figurent à gauche et à l'arrière-plan (avec trois banderoles lisibles : « Le Pen jamais ! », « Le Pen Non ! », « Non au fascisme !!! »). L'événement est confirmé et validé par un commentaire : « Partisans et opposants de Le Pen ont défilé, séparément mais en masse, mercredi 1er mai, dans les rues de Paris et grandes villes françaises ».

D'un point de vue artistique, cette figure féminine, assimilable à Marianne, est également perçue comme l'allégorie de la Patrie en danger, armée comme l'Athéna grecque, les muscles saillants, le bras levé, la bouche crispée, l'œil exorbité. Les traits physiques de Le Pen sont exagérés et son comportement frôle la vulgarité, l'obscénité : on le voit au premier plan, une main tentant d'attraper le drapeau tricolore, l'autre main posée sur le sein nu de Marianne, le regard concupiscent et la bouche hargneuse. La foule de manifestants, quant à elle, brandit des pancartes sur lesquelles on peut lire « Non à Le Pen » niant ses idées proches de l'idéologie fasciste, confirmée clairement par une croix gammée barrée et par une pancarte « Non au fascisme !!! ». Cette représentation inscrit donc Le Pen dans une position de combativité qui défie la foule et tente de s'emparer de la République, tandis qu'au-dessus de sa tête, ce qui apparaît comme le titre du dessin « National affront » (sous-entendu à la République ?) reprend la substitution polémique paronymique de *affront* à *front* comme une expansion qui révélerait que le Front National fait *affront* à la Nation. De plus, l'ordre des termes « National Affront » fait allusion au « National Socialisme » de la doctrine du parti nazi. Ainsi, la reprise actualisée d'un célèbre tableau dans ce dessin d'actualité politique est particulièrement riche de significations. Pour reprendre les propos de S. Moirand (2003), « les mots et l'image participent à l'inscription d'une argumentation, d'une justification ou d'une opinion : il s'agit pour l'énonciateur d'y faire allusion et de

¹⁴⁵ « En iconographie, la poitrine nue est le plus souvent attribuée aux symboles de la *Victoire*, de la *République* et de la *Liberté*. Cet aspect évoque le feu de l'action. C'est aussi un symbole de la maternité. Cette femme représente la mère nourricière et la protectrice de la révolution » (A. Doumont & A.-F. Humblet, 2002 : 240).

les transformer ainsi en « mot-argument » [et en image-argument] (...) qui contribuent à donner un sens social aux événements » (S. Moirand, 2003 : 95).

La caricature de Killoffer intitulée *St Jacques terrassant la bête immonde* parue dans *Le Monde*, 30 avril 2002, donne une représentation peu flatteuse de Le Pen en monstre et, linguistiquement, rappelle certaines expressions métaphoriques du fascisme ("bête immonde" désignant moins un individu qu'une incarnation de tendances).



Figure 104 : Killoffer (30 avril 2002) in *Le Monde*

Ce dessin renvoie à des représentations iconographiques célèbres. Le dessin est en effet une variation parodique du motif « terrasser la bête » dont un tableau de Raphaël, « Saint-Michel terrassant le dragon »¹⁴⁶, est un avatar, mais aussi par exemple le groupe sculptural de la fontaine de la place St Michel à Paris.

¹⁴⁶ Dans le *Nouveau Testament*, l'archange saint Michel est celui qui a terrassé le dragon (autrement dit Satan) ; dans la religion catholique, on invoque l'archange saint Michel pour obtenir une protection contre les démons.



Figure 105 : Raphaël (vers 1504) *Saint Michel terrassant le dragon*¹⁴⁷

Une connivence culturelle entre le lecteur et le dessinateur s'avère nécessaire dans la complétude de la compréhension du message du dessin d'actualité. Saint Michel devient St Jacques et, en dépit de cette promotion hyperbolique et du transfert de registres et d'époques qu'il suppose, le personnage de Chirac n'échappe pas à la trivialisation parodique car son armure semble faite de casseroles et autres ustensiles. Ses armes (balais et épée en bois) sont-elles toutefois assez efficaces pour battre le monstre ? Le personnage de Le Pen, animalisé en "bête immonde", est particulièrement repoussant : longue queue de poisson, quatre paires de pattes, dos nervuré, gorge bubonique et gueule répugnante.

La citation musicale

Des textes de chansons peuvent également être détournés, que nous nommerons *citation musicale*, comme dans le dessin d'actualité politique de Glez (paru dans le *Journal du Jeudi* (Ouagadougou) pour *Courrier International*). Dans ce dessin, les paroles contenues dans la bulle de J. Chirac sont une reprise d'une chanson populaire de Daniel Balavoine, *Le Chanteur* (1978).

¹⁴⁷ Musée du Louvre, Paris



Figure 106 : Glez (4 avril 2002) in *Journal du Jeudi (Ougadougou) pour Courrier International*

Sous la plume de Glez, les paroles originales de Balavoine « Je m'présente, je m'appelle Henri, j'voudrais bien réussir ma vie... », sorte de discours réfracté, deviennent, dans la bouche de Chirac, « Je m'réprésente, je m'appelle Chichi, j'voudrais bien réussir ma vie... ». Les paroles de Chirac restent assez fidèles au texte original. Comme le souligne S. Moirand (2003), « des discours transverses qu'ils [les formes et les mots] transportent viennent se glisser en douce dans le fil horizontal du discours médiatique jusque dans les énoncés des genres plurisémiotiques tels par exemple les dessins de presse. (...) Ils fonctionnent alors comme autant de « rappels » potentiels (...) qui s'inscrivent au fil du temps dans la « mémoire des mots » » (S. Moirand, 2003 : 83). Nous pouvons parler de mimétisme discursif dans la mesure où les paroles prêtées à Chirac suivent le discours original de Balavoine.

Le comique dans ce dessin réside dans la combinaison de plusieurs effets :

- la nuance marquée par le préfixe « re- » : les verbes « se présenter » (source) et « se représenter » (dessin d'actualité politique) ne signifient pas la même chose. Le verbe pronominal de la source désigne l'action de se faire connaître à quelqu'un en énonçant son nom, qualité, titres... selon les formes prescrites par l'usage. Le verbe pronominal du dessin d'actualité, quant à lui, confirme une nouvelle candidature de Chirac au poste de président ;

- les formes contractées « Je m'présente, je m'appelle (...), j'voudrais (...) » sont un discours parodié du langage des "beurs et des blacks" des banlieues, langage que l'on retrouve dans les textes de rap par exemple. D'ailleurs, indique S. Moirand (2003), la langue est principalement « transportée, « filtrée » et reformulée par les dires des diverses communautés langagières convoquées » (S. Moirand, 2003 : 86) ;
- le surnom de Chirac : l'usage du vocabulaire familier est courant dans les dessins d'actualité politique. Le surnom « Chichi » qui sert à désigner Jacques Chirac, est un "sobriquet" donné initialement par *Le Canard Enchaîné*. S'appliquant également à d'autres personnalités politiques et médiatiques françaises et étrangères, cette pratique est courante dans ce journal. La reprise dans le dessin d'actualité de Glez témoigne d'un phénomène de ré-énonciation ;
- l'allure de J. Chirac : « Chichi » est grimé avec tous les attributs vestimentaires d'un jeune chanteur de hip hop (casquette à l'envers, jogging, basket) et la démarche chaloupée (bras coudés, doigts écartés) ;
- le fond bleu, blanc, rouge du décor : les couleurs tricolores entérinent le contexte des présidentielles françaises ;
- le titre du dessin d'actualité : « Chirac 2002 se la joue à l'inspiration... » justifie le titre de l'article « Le RPR à la conquête des Beurs et des Blacks - Le candidat-président et son parti cherchent activement à profiter du désenchantement des enfants de l'immigration envers la gauche pour engranger des votes ».

Dans une élection qui s'annonce serrée, Jacques Chirac ratisse large. La droite, qui n'avait jamais su parler aux ghettos, dont les habitants sont essentiellement d'origine maghrébine, change de cap en découvrant que les banlieues représentent un réservoir de plus de 1 million de suffrages. Si Chirac investit à ce point ce terrain traditionnellement acquis à la gauche, c'est parce qu'il sent bien que l'image de la droite est en train de se modifier.

Béatrice Guelpa, *L'Hebdo* (Lausanne), pour *Courrier International*, 4 avril 2002 - extraits.

Encart 1 : B. Guelpa (4 avril 2002) in *L'Hebdo* (Lausanne) in *Courrier International*

Ainsi, même si cette figuration de Chirac plaçant le candidat-président en posture de jeune "rappeur" contraste avec ses 70 ans et les traits ridés de son visage, cette représentation se veut avant tout illustrative du titre de l'article « Le RPR à la conquête des Beurs et des Blacks ». Sous couvert d'une double synecdoque *particularisante*¹⁴⁸

¹⁴⁸ La synecdoque *particularisante* se caractérise par un transfert de la partie mise pour le tout

(M. Bonhomme, 1998 : 55) et icono-discursive, c'est toute la droite qui cherche à récupérer des voix dans les banlieues.

La correspondance cinématographique : un modèle de détournement parodique

L'une des caractéristiques fondamentales du dessin d'actualité politique est le détournement de faits ou de phénomènes, telles que les œuvres cinématographiques qui ont la faveur des dessinateurs. Le dessin de Veenesbos, paru dans *Der Standard* (Vienne), pour *Courrier International* du 2 mai 2002, est un parfait exemple d'une reprise d'un grand classique du cinéma américain, *King Kong* (1933).



Figure 107 : Image du film King Kong de Ernest B. Schoedsack (1933)

Grand film d'aventure, *King Kong* fonctionne comme une véritable fable fantastique où New York, en pleine crise économique¹⁴⁹, devient le réservoir de toutes les angoisses et de toutes les peurs. Imprégnée d'une visée moraliste, cette vision sortie tout droit de la préhistoire sert essentiellement à renvoyer aux hommes leur propre monstruosité.

Nous pouvons observer que le grand singe *King Kong*, bête sauvage à la force débordante, redoutable et effrayante est une créature, sans cesse réactualisée. Il est donc intéressant de voir comment Veenesbos réinvestit une prise célèbre du film dans le dessin suivant :

¹⁴⁹ Les Etats-Unis connaissent une récession économique de 1929-1933, communément appelée la « Grande Dépression »

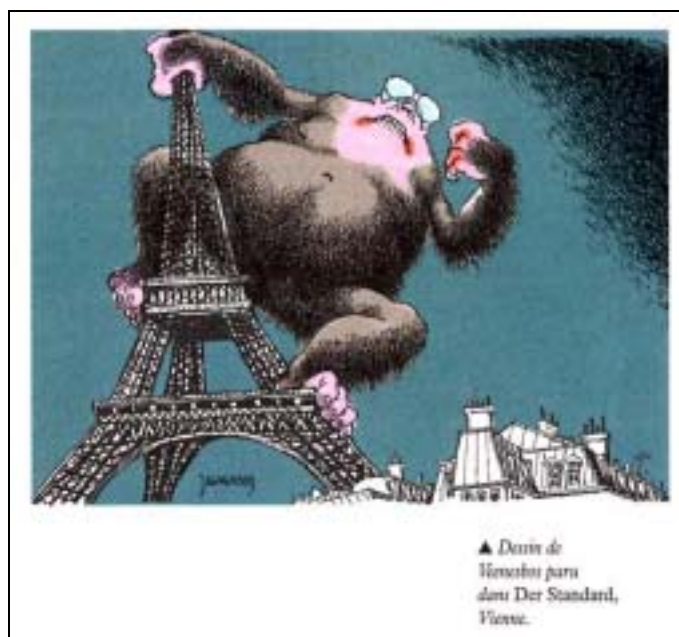


Figure 108 : Veenesbos (2 mai 2002) in Der Standard (Vienne) pour Courier International

En transposant *King Kong* à Paris, ville aisément reconnaissable par son monument bien connu, la tour Eiffel, et ses toits parisiens, le dessinateur veut montrer que Paris, synecdoque *particularisante* (M. Bonhomme, 1998 : 55) qui symbolise la France entière, connaît une grosse crise. Le danger qui menace est ce monstre, juché sur la Tour Eiffel, que quelques traits caractéristiques (les lunettes et le contour du visage) nous permettent d'affirmer qu'il s'agit de Le Pen, animalisé en singe. Cette représentation peu flatteuse de Le Pen confirme néanmoins, selon le dessinateur, que la France court un grave danger.

4. Les stéréotypes et clichés

Les notions de clichés ou stéréotypes, lieux communs ou idées reçues ou encore représentations sociales ou collectives¹⁵⁰ sont théorisées et mises en œuvres dans différents champs de sciences humaines. Pour clarifier le flou définitionnel dans lequel nous conduit ces différentes notions, nous voulons souligner quelques approches de ces notions selon trois disciplines : les sciences sociales, les études littéraires et les sciences du langage. Les premières envisagent le stéréotype (W. Lippmann, 1922 ; J.

¹⁵⁰ Nous n'évoquerons pas la notion de poncif, plus guère usitée dans le langage critique du XXI^{ème} siècle.

Maisonneuve, 1997 ; G.-N. Fischer, 2005) comme une représentation collective figée dans laquelle on peut distinguer d'une part, une inclinaison positive liée à la construction d'une identité et d'une cognition sociales et, d'autre part, une inclinaison négative qui participe d'une réflexion sur le préjugé. Les études littéraires (R. Barthes, 1957 ; M. Riffaterre, 1970 ; R. Amossy, 1982) analysent la stéréotypie d'un point de vue esthétique, idéologique, stylistique et poétique. Enfin, dans les sciences du langage, ces différentes notions interviennent dans l'étude de la langue en lexicologie, en sémantique, en pragmatique et dans l'analyse de discours entendue comme l'étude de l'argumentation comme mode de persuasion discursive (C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, 1970 ; J.-C. Anscombre, 1995 ; J.-M. Adam et M. Bonhomme, 1997). Toutefois, des affinités s'établissent entre ces différentes disciplines, notamment les questions de la péjoration, du préjugé, de la banalité mais aussi de l'interaction sociale et de la communication. Notre propos ici sera de poser quelques jalons théoriques et définitionnels qui nous semblent nécessaires pour préciser le rôle stratégique exercé par ces différentes notions dans le dessin d'actualité.

4.1. Quelques jalons théoriques et définitionnels

Dans le but de cerner ces notions connexes, il nous paraît utile de présenter quelques définitions de cliché, de lieu commun, d'idée reçue et de stéréotype.

Le cliché

Le cliché, considéré par la stylistique et la poétique comme une figure de style figée, un procédé de construction du texte, désigne également dans le domaine de la photographie, le négatif à partir duquel on peut tirer un nombre illimité de reproductions. A la fin du XIX^{ème} siècle, le cliché devient donc une formule banale (« blonde comme les blés » par exemple), mais aussi une expression figée et répétable sous la même forme. Imprégnés d'une valeur dépréciative par certains critiques (R. Gourmont, 1899), les clichés proviennent de la mauvaise littérature, de la littérature industrielle, des formules de la presse... Seuls les sociologues (G. Tarde, 1890) les jugent différemment et leur confèrent une place privilégiée en les considérant comme une métaphore photographique de l'imitation et de la cohésion sociale.

Les lieux communs

Notion trouvant son origine dans la dialectique et la rhétorique aristotéliennes, les lieux communs (*topoi koinoi* en grec) appartiennent aux arguments ayant une portée

universelle comme le possible et l'impossible, l'existant et le non-existant, le plus ou le moins (Aristote), les contraires... et se fonde sur la relation qui est postulée entre les constituants. Le TLFi¹⁵¹ fait coexister différentes acceptions, mêlant « lieux communs » et « lieux oratoires ». Les lieux (communs) et lieux (oratoires) sont des sources où un orateur peut puiser des pensées et des preuves sur tous les sujets. Les lieux (oratoires) extérieurs concernent les preuves et les arguments qui se trouvent hors du sujet lui-même. Par extension, le lieu commun se présente comme une idée générale que l'on utilise pour étayer un sujet ou une démonstration. Enfin, dans son acception péjorative, le lieu commun est une idée couramment reçue. Qu'on évoque un développement rebattu, une sentence, une formule figée ou une idée trop commune, le lieu commun évolue sémantiquement au cours du XX^{ème} siècle pour intéresser les linguistes étudiant les formes de l'argumentation.

Les idées reçues

En référence au *Dictionnaire des Idées Reçues* de Flaubert, le syntagme « idées reçues » est donné dans l'acception péjorative de « préjugés » et dans l'acception consacrée, admise d'« idées toutes faites ». A la différence des lieux communs, les idées reçues ne mettent pas en jeu la notion de banalité. Comme le souligne R. Amossy (2005), ce qui définit les idées reçues, c'est

Leur relation à l'opinion ainsi que leur mode d'assertion. Elles inscrivent des jugements, des croyances, des manières de faire et de dire, dans une formulation qui se présente comme un constat d'évidence et une affirmation catégorique. (...) Elles forment les évidences de base d'une société qui décrit sa norme de conduite et de croyances comme un fait universel. (...) Les idées reçues portent aussi bien sur le langage que le comportement (R. Amossy, 2005 : 24).

Les stéréotypes

Comme ont pu le souligner W. Lippmann¹⁵² (1922), J.-L. Dufays (1994 ; 2001), R. Amossy (2005) ou G.-N. Fischer (2005), le stéréotype est un mot générique qui recouvre des phénomènes caractérisés par leur répétition, leur rigidité et leur figement relatifs, leur ancrage dans la conscience collective, la simplification et la généralisation du réel. Ainsi, la vision schématique de l'autre entraîne des préjugés, l'automatisme de leur usage et le caractère ambivalent de leur valeur. Pour J.-L. Dufays (2001), le stéréotype se caractérise par une série de traits distinctifs qui sont

¹⁵¹ Trésor de la Langue Française Informatisé : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

¹⁵² Journaliste et publiciste américain qui fut le premier à introduire la notion de stéréotype dans son ouvrage *Public Opinion* (1922).

sa grande récurrence ; son semi-figement ; son absence d'origine précisément repérable ; son ancrage durable dans la conscience d'une société assez large ; le caractère quasi automatique de son emploi (dans l'énonciation comme dans la réception) ; son caractère abstrait, général, passe-partout ; la réversibilité de ses valeurs, qu'il s'agisse de vérité, de pertinence, de qualité esthétique, de moralité, ou même d'originalité (le stéréotype change de statut selon celui qui le considère) ; la réversibilité de ses valeurs, qu'il s'agisse de vérité, de pertinence, de qualité esthétique, de moralité, ou même d'originalité (le stéréotype change de statut selon celui qui le considère) ; le caractère polémique de son emploi métalangagier (ce qu'on appelle « stéréotype », c'est généralement une parole ou une idée d'autrui que l'on choisit de dévaluer) (J.-L. Dufays, 2001 : 2)

Dans l'usage courant, le stéréotype désigne, avec une impression dépréciative, une image collective relativement figée comme par exemple le stéréotype national (l'image du français, béret enfoncé sur la tête, une baguette de pain à la main), le stéréotype social (le patron et l'ouvrier) ou ceux d'un autre niveau culturel, d'une autre religion, d'une autre époque, de l'autre sexe.

Par ailleurs, une nouvelle tendance définitoire apparaît en psychologie sociale (S. Moscovici, 1961 ; D. Jodelet, 1994 ; 1997). Elle évoque la notion de « représentation sociale »¹⁵³ plutôt que celle de stéréotype. De la même façon que ce dernier, la représentation sociale, nous l'avons vu, lie la vision d'un objet donné avec l'appartenance socio-culturelle d'un sujet et implique un réservoir de connaissances communes, socialement élaboré et partagé, « ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social » (D. Jodelet, 1994 : 36).

Il est difficile aujourd'hui de formuler une définition largement partagée car chaque courant de recherche met l'accent sur certains aspects des stéréotypes et certains aspects des représentations sociales. Néanmoins, les études contemporaines sur ces deux notions se recoupent fréquemment même si sur la notion de stéréotype fait planer une charge négative à travers la question du préjugé et des tensions entre les groupes sociaux. Des individus peuvent être la cible de préjugés à cause de leur appartenance à une catégorie sexuelle ou ethnique, ou à cause de leur âge ou d'un handicap physique ou mental... Les préjugés imposent donc des généralisations défavorables et des amalgames à l'égard des membres d'un groupe particulier. Ainsi, au sein de la psychologie sociale, les stéréotypes sont considérés comme la composante cognitive des préjugés. Cependant, une constante apparaît : le stéréotype est toujours présenté

¹⁵³ Voir chapitre 4

comme relevant du « préconçu » et du « préconstruit », lui-même enraciné dans le collectif. Nous ne nous pencherons pas ici en faveur de l'une ou de l'autre approche, mais préférons souligner leur complémentarité : intérêt porté aux processus de traitement de l'information et prise en considération du contexte d'émergence des stéréotypes. Le dessin d'actualité ne cultive-t-il pas un lien entre un art de la charge, de l'outrance, de la subversion et un besoin existentiel d'immersion dans une doxa des stéréotypes ?

4.2. Les stéréotypes et les clichés graphiques

Le concept de stéréotype a tendance à se diluer dans une extension tellement vaste et englobante. Nous le considérerons donc comme des croyances simplifiées concernant les comportements et les traits de personnalité de groupes sociaux. Ce qui nous intéresse tout particulièrement, c'est la proximité des stéréotypes avec le monde des dessins d'actualité politique qui simplifient, fusionnent, incitent à la généralisation. Le lecteur doit donc pouvoir les saisir en un seul coup d'œil, c'est-à-dire comme le soutient A. Duprat (2004),

Construire des stéréotypes signifiants assez lisibles pour que la compréhension en soit aisée et que leur souvenir s'installe dans les mémoires au-delà du moment de crise, est une tâche ardue requérant astuce, invention et ingéniosité, mais aussi une grande connaissance de la sensibilité de l'opinion, et un sens de l'universel permettant de dépasser les références factuelles dont la compréhension s'éteindrait vite avec le temps (A. Duprat, 2004 : 35).

Il convient peut-être de souligner que les stéréotypes sont particulièrement nombreux et variés dans les dessins d'actualité politique. Pour éviter un inventaire de tous ces phénomènes qui présenterait peu d'intérêt pour notre analyse, nous focaliserons notre attention sur deux dessinateurs (Plantu et Hachfeld). Loin d'être fortuit, notre choix se justifie par la manière dont ils utilisent les stéréotypes pour défendre une idée, mais aussi pour tenter d'intéresser davantage aux tourments politiques dont il est question lors cette présidentielle.

Dans ce dessin de Plantu, paru dans *Le Monde*, le 28 avril 2002, des stéréotypes nationaux, ayant leur propre autonomie de signification et leur propre potentiel de communication et d'interaction, sont représentés.



Figure 109 : Plantu (28 avril 2002) in Le Monde

Ce dessin, intitulé « Ce que ferait l'extrême droite si... » est particulièrement riche de signes iconiques et nombreux sont ceux qui participent de stéréotypes nationaux. Nous pouvons observer qu'ils concourent à une thématique de l'exode, de la fuite vers l'étranger à travers des symboles stéréotypés :

- les panneaux de signalisation : le premier est expressément nommé « FRANCE » et coloré en bleu, blanc, rouge ; le second est blanc, sans nom. L'absence de désignation de pays, sur le second panneau, importe peu. Ici, l'accent est mis sur le pays d'où l'on part ;
- les bornes frontières : colorées en rouge et blanc, elles délimitent concrètement les frontières du territoire. Elles sont devenues des stéréotypes depuis que les accords de Schengen promulguent l'ouverture des frontières ;
- la population, en mouvement, quittant le territoire : nous reconnaissons aisément une personne de type maghrébin (teint hâlé, chapeau rond sur la tête), une femme noire, en boubou, avec son enfant sur le dos et un jeune adolescent des banlieues (tenue sportswear et casquette) ;
- les valises : accessoires indispensables du voyage, même la souris de Plantu se sent menacée et fuit le pays.

La (re)connaissance de ces quelques symboles stéréotypés favorise donc la compréhension du message du dessin, mais aussi du titre « Ce que ferait l'extrême droite si... », sous entendu, si l'extrême droite était au pouvoir. La préférence nationale étant une des idées du programme du Front National, combien de personnes se sentiraient obligés de quitter le territoire ?

Dans ce dessin paru dans *Courrier International*, le 25 avril 2002, Hachfeld s'amuse à détourner et à revisiter le cliché du français "moyen" désigné par la baguette, la bouteille de vin rouge et le béret.



Figure 110 : Hachfeld (25 avril 2002) in *Courrier International*

Pour cela, il fait preuve d'un certain sens de l'histoire et du contexte actuel. En effet, outre les attributs du français "moyen", d'autres symboles stéréotypés, et pas des moindres, viennent se greffer sur le personnage qui se dédouble. Cette mise en abîme crée une nouvelle figure qui transforme la première par intégration et fusion des motifs :

- la baguette de pain se métamorphose en bras tendu, doigts joints faisant le salut hitlérien ;
- la bouteille de vin est colorée de rouge, de noir et de blanc et marquée d'une croix gammée : couleurs et attributs du parti nazi ;
- enfin, le visage du personnage, de profil, laisse apparaître une mèche de cheveu cachant l'œil droit et une petite moustache noire juste sous le nez... dévoilant le portrait d'Hitler.

Ce dessin, d'apparence simple, mais tout compte fait fort complexe, rassemble différentes allusions à la personne d'Hitler ; le dessin en intègre du reste la thématique polémique. Cette allusion a pour fonction de rappeler que le vote massif pour le Front

National, dont l'idéologie xénophobe n'est pas sans rappeler celle du parti nazi, a terni l'image des Français.

Ce dessin a également fait la Une du *Courrier International*, une semaine après sa première parution, avec pour titre « France, l'Europe te regarde (le monde aussi) ». Repris dans le sommaire, ce dessin est accompagné du texte suivant :

France, le monde te regarde !

Dix jours après, le premier tour de la présidentielle continue d'étonner à l'étranger. Chacun, intellectuel ou journaliste, s'interroge sur ce que signifie une France en partie lepéniste et s'inquiète pour l'avenir. Tandis que *Die Welt* imagine ce que serait, dans trois ans, le pays sous la présidence du leader d'extrême droite, d'autres pointent du doigt les carences des gouvernements passés, notamment vis-à-vis des immigrés. Dans *The Washington Post*, David Ignatius invite à suivre l'exemple américain pour favoriser cette population par une politique de « discrimination positive ». Après le 5 mai, tout reste à faire pour effacer l'ombre du 21 avril.

Courrier International, 2 mai 2002.

Encart 2 : « France, le monde te regarde » in Courrier International

Reposant sur l'interpellation « France, le monde te regarde ! », ce texte souligne les exaspérations de certaines couches et catégories sociales (intellectuel et journaliste) de ce que « signifie une France en partie lepéniste ». Des points de vues étrangers sont relatés : projection de ce que serait le « pays sous la présidence du leader d'extrême droite » ; mise en exergue des « carences des gouvernements passés » ; invitation à mener « une politique de "discrimination positive" ». C'est surtout la force conclusive de ce texte « Après le 5 mai, tout reste à faire pour effacer l'ombre du 21 avril » qui sonne comme un slogan.

Conclusion

L'étude des stratégies icono-discursives du dessin d'actualité politique nous montre l'importance du lecteur dans le processus de réception et d'interprétation. Ces stratégies fonctionnent comme de réels facteurs d'émergence du sens. En effet, la richesse de la lecture d'un dessin d'actualité politique dépend de l'éventail de stratégies icono-discursives que le lecteur y mobilise. Un lecteur doit donc posséder une aptitude à repérer ces stratégies, mais aussi les compétences nécessaires lui permettant de les comprendre et de les rendre signifiantes. Ainsi, la reconnaissance et le déchiffrement des dessins d'actualité politique par le lecteur présupposent que celui-ci s'engage dans

une activité de construction du sens en activant des représentations prégnantes dans l'imaginaire collectif. Qu'elles soient implicites ou explicites, ces stratégies icono-discursives déterminent le bon fonctionnement de l'efficacité sémio-rhétorique d'un dessin d'actualité politique. Dans le chapitre qui suit, nous allons nous intéresser plus particulièrement aux procédés de déformation du corps mis en place par les dessinateurs.

Chapitre 8

Les procédés de déformation du corps

Si, à l'origine, la caricature avait pour principale fonction de railler ou de ridiculiser un adversaire en utilisant essentiellement la déformation des traits physiques, les dessinateurs de presse recourent aujourd'hui à un vaste éventail de procédés mobilisant ainsi leur imagination au service de la dérision du politique. Empruntés au fond commun traditionnel sur lequel se sont greffés des codes nouveaux (super-héros,...), de nombreux référents constituent un dessin d'actualité politique. Ce dernier puise autant dans le fond culturel de nos sociétés, dans les représentations sociales que dans l'inconscient de chaque individu : les mêmes signes sont donc réutilisés parce qu'ils sont connus, mais aussi parce qu'ils renvoient à une connaissance intuitive des ressorts de l'imaginaire. L'étude sémio-rhétorique de quelques dessins d'actualité va nous montrer comment se créer une sorte de fond commun de références graphiques, qui participe à l'élaboration d'un imaginaire du corps des politiques bien particulier. Quelles sont donc, pour reprendre l'expression de E. H. Gombrich (2003), les armes de la « panoplie du caricaturiste » ?

1. Les ressorts empruntés à la caricature classique

Les ressorts empruntés à la caricature classique sont la déformation physique, le portrait charge classique, le recours au bestiaire ainsi que des référents d'inspiration allégorique comme les symboles ou les emblèmes républicains tout droit inspirés de la caricature révolutionnaire.

1.1. Le portrait charge à visée amicale ou satirique

Selon P. Ponge (1989), le portrait charge peut se définir de la manière suivante :

Le portrait charge, ancêtre historique de ce que l'on entend aujourd'hui avant tout par « caricature », est assurément dans l'histoire de l'art un dérivé « dénaturé » du genre pictural « portrait d'apparat officiel », portrait que des personnages haut placés et fortunés, souvent eux-mêmes modèles, avaient commandé aux peintres pour les montrer à un public, parfois restreint, dans un but d'idéalisation et de représentation flatteuse. On trouve une première mention des *ritratti ridicoli* et leurs commentaires chez Giulio Mancini (1558-1630); évidemment les agressions en images contre les personnes la plupart du temps illustres existaient bien avant, surtout sous forme de comparaisons dégradantes homme-animal ou bien d'allégorisations injurieuses. (P. Ronge, 1989 : 72)

Appartenant donc au genre particulier de la caricature, le portrait charge défie les bienséances du portrait classique et artistique et se caractérise par l'excès, l'audace, l'exagération et autres déformations. Pour qu'un portrait charge soit réussi, le caricaturiste doit respecter un savant équilibre entre mimésis-ressemblance-référent, qui appartiennent au portrait, et distorsion-distanciation-déformation, qui relèvent du domaine de la charge. Dans ce genre particulier, deux types de portrait peuvent se démarquer : l'un avec une intention artistique, le portrait et l'autre avec une intention amicale ou satirique, le portrait charge. Dans son *Dictionnaire des termes artistiques* (1681), Filippo Baldinucci explique que

les peintres et les sculpteurs désignent ainsi une méthode qui consiste à faire des portraits en recherchant une ressemblance aussi complète que possible avec la physionomie de la personne représentée, tout en accusant certaines caractéristiques et en faisant ressortir les défauts dans le but de se divertir et parfois pour se moquer, de sorte que, dans l'ensemble, le portrait puisse donner l'impression de voir le sujet lui-même, alors que des éléments ont été modifiés (cité in E.H. Gombrich, 2002 : 290).

A l'image de la relation qui unit peinture et sculpture, l'art du portraitiste et celui du caricaturiste sont complémentaires. Un portraitiste, qui donne une vision flatteuse de son modèle, s'efforce d'atténuer les défauts de ce dernier et rendra plus important certaines caractéristiques d'un individu selon ce qu'il cherche à montrer, mais c'est avant tout pour le rendre reconnaissable. En revanche, dans le cas du portrait charge amical, seul le divertissement est visé : le caricaturiste fait ressortir la drôlerie que peut lui inspirer certains visages. De façon complémentaire, dans le portrait charge à tendance satirique, le caricaturiste fait descendre son personnage de son piédestal, non pas en approfondissant certains traits, mais en les exagérant. Par ailleurs, contrairement au portrait qui joue sur un principe transparent de pure ressemblance, la caricature exige de la part du lecteur une (re)connaissance de la personne figurée et nécessite souvent une médiation intericonique. Cette médiation passe donc par des images pré-existantes comme les photos, les émissions télévisées, les prestations en public ; la physionomie des personnes figurées peut alors s'imprimer facilement dans la mémoire collective publique. De plus, la (re)connaissance s'effectue à travers l'identification et le décryptage de(s) élément(s) insolite(s) et des signes faisant référence à la personne originale. Une fois cette dichotomie insolite / normative relevée, peut s'établir la (re)construction de la personne caricaturée.

Aujourd'hui, le portrait charge à tendance caricaturale n'est plus qu'un cas particulier du dessin d'actualité caricatural. Quelques irréductibles dessinateurs continuent d'utiliser ce procédé dans leur composition graphique.

Dans l'exemple de Glez, dessin paru la veille des résultats du premier tour, les portraits charges des différents hommes et femmes politiques dessinés le sont dans la pure tradition du portrait charge amical qui utilise les caractéristiques de la physionomie de chacun : altération d'un nez pour l'un, exagération d'un cou pour l'une, grossissement d'un front pour un autre, déformation d'une bouche pour une autre.



Figure 111 : Glez (21 avril 2002) in *Le Monde*

Nous reconnaissons aisément et successivement les hommes et femmes politiques français Madelin, Bayrou, Besancenot, Le Pen, Mamère, Saint-Josse, Boutin, Hue, Laguiller, Lepage, Chevènement et Taubira. Ces portraits-charges amicaux soulèvent plusieurs questions quant à la prédilection de Glez pour certains candidats et pas d'autres. Sur les seize candidats en lice, seuls douze sont représentés dans le dessin suivant. Pourquoi les deux principaux candidats, Chirac et Jospin ne sont-ils pas présents ? Et qu'en est-il de Mégret et Gluckstein alors que dans le dessin de Glez quelques candidats de petits partis sont là ? Pourquoi Le Pen est-il représenté en pied dans cette galerie de portraits alors que les autres sont cadrés sous l'angle du portrait classique ?

Le portrait charge amical demeure malgré tout trop proche de l'illustration iconographique. Au contraire, le portrait charge à visée satirique, qui ne se contente pas seulement de divertir, peut être animé par de réels motifs de divergence ou de mécontentement envers un personnage politique et par ce qu'il peut incarner. Le dessinateur de presse utilise la caricature comme un moyen de dénonciation, de critique, d'accusation et de fustigation contre le pouvoir en place. Nécessitant la complicité du lecteur qui doit accepter cette ironie, le caricaturiste s'appuie sur un système de références, souvent intertextuelles, reflet de stéréotypes bien ancrés. Nous l'avons dit, le portrait charge déforme les visages et amplifie les défauts d'une physionomie. Une des particularités du portrait charge à visée satirique est certes de déformer mais aussi de déformer en transformant. Transformer pour créer un Autre. Comme le souligne N. Feuerhahn,

Les défigurations physiques sont sous-tendues par une interprétation de type physiognomonique, qui voudrait que les traits de l'expression corporelle s'organisent selon une rhétorique dévoilant la véritable nature de la personne. La caricature utilise massivement ce procédé qui réalise une dégradation du modèle et mobilise les affects agressifs sur la cible ainsi désignée. Le retour et l'enfermement dans un langage dominé par le corporel est l'expression du désir magique de réduire l'adversaire ou de révéler d'autres facettes plus vraies de son personnage. Avec la défiguration / refiguration humoristique, le modèle sort d'une réalité qui apparaît dans toute sa facticité par rapport au nouveau sens apporté par la fiction (N. Feuerhahn, 1991 : 67).

Cette infraction aux normes esthétiques du portrait a souvent une valeur morale et politique. En utilisant le portrait charge satirique envers des personnages, les dessinateurs les ridiculisent mais révèlent simultanément leur personnalité profonde et dénoncent les valeurs des partis qu'ils incarnent. Ce type particulier de dessin devient alors une arme de déconstruction dans laquelle le rire dénonce et rabaisse les puissants.

La différence entre le portrait charge amical de Glez et le portrait charge satirique de Sciammarella, ci-dessous pour le *Courrier International* paru le 25 avril 2002, est très nette.



Figure 112 : Sciammarella (25 avril 2002) in *Courrier International*

Ce dessin, beaucoup plus abstrait et autonome, renonce nettement à l'ancienne exigence d'équilibre, privilégiant la charge au détriment des composantes mimétiques.

L'accent est mis sur le plastique des contours, longiformes mais surtout difformes, pour obtenir une remarquable expressivité elliptique (esquisse des traits du visage : nez, joues, menton, oreilles). Les lèvres, les yeux et les cheveux sont à compléter par l'imagination du lecteur. La réduction des traits, néanmoins déchiffrable morphologiquement et mimétiquement, révèle l'originalité de ce portrait charge moderne.

Le comique fait place à une intention beaucoup plus dépréciative, plus ironique, plus satirique. La visée dans ce portrait n'est plus d'amuser, de divertir, de faire sourire, mais plutôt de faire rire en se moquant ouvertement. Dans ce portrait, la charge réside dans l'effet de contre-plongée qui fait converger toutes les lignes du visage vers le haut. Le regard du dessinateur, et par la même occasion celui du lecteur, est placé en dessous de l'angle normal de la vision et est dirigé vers le haut. Il en résulte des effets d'agrandissement et d'allongement : l'effet visuel ainsi créé fait paraître le sujet plus imposant qu'il ne l'est en réalité, ce qui augmente la déformation du visage. Dans le dessin de Sciammarella, c'est le cou qui est démesurément accentué : les plis de la peau laissent apparaître la proéminence du menton et des narines et font disparaître les contours des joues et des oreilles du personnage caricaturé. Le dessinateur est donc parvenu à faire ressortir les traits susceptibles de révéler le caractère et l'expression du visage de son personnage en lui donnant, malgré la schématisation du portrait, beaucoup de relief.

A première vue, nous ne distinguons qu'un amas de chair, énorme et difforme, ancré dans le cadre et le fond noir du dessin. C'est grâce au petit insigne bleu et rouge, situé au premier plan, que l'on peut supposer que celui-ci est écussonné sur le revers d'une veste, même s'il manque la chemise au traditionnel costume. Cette petite marque peut donc laisser envisager que le personnage se tient de trois quarts, la tête relevée, l'air fier, regardant vers le haut et sur le côté. Outre le rose pâle de la chair, le bleu et le rouge de l'écusson, se distinguent également les couleurs tricolores (bleu, blanc, rouge) du reflet des lunettes. Ce jeu chromatique, récurrent, devient équivalent et enrichit le dessin d'un réseau connotatif, accessible dans la culture collective : ces couleurs représentent la France...mais aussi, les couleurs que privilégient le Front National. En dépit de l'épure du trait et du dessin pris dans sa globalité, la forme du visage, les lunettes caractéristiques et les couleurs présentes (bleu, blanc, rouge) nous font admettre qu'il s'agit de Jean-Marie Le Pen. En montrant un visage difforme, en contradiction avec la norme, Le Pen incarne la laideur par opposition à la beauté. C'est

là le secret d'un bon portrait charge : il présente l'interprétation visuelle d'une physionomie qu'il est impossible de ne pas reconnaître.

A la simplicité de sa composition, s'ajoute la lisibilité du dessin. Celui-ci fonctionne comme une véritable image politique et comme un commentaire de l'actualité : illustration de Le Pen et par métonymie du Front National, fier d'avoir réussi, pour la première fois, à accéder au second tour de l'élection présidentielle. Ainsi, en reprenant l'antithèse du clair (les couleurs pastels du portrait charge) et de l'obscur (le cadre et le fond noirs), Sciammarella met en évidence de façon parallèle, mais opposée, la force de répulsion que peut inspirer Le Pen, incarnant le mal absolu et le succès du représentant du Front National (métaphore des couleurs). Par ce contraste chromatique, ce dessin peut s'interpréter comme le condensé d'une esthétique politique dans lequel Sciammarella prend en compte tous les effets métaphoriques de la perception visuelle.

Par ailleurs, le dessin de Sciammarella paraît dans un dossier intitulé « *Malaise dans la civilisation* » consacré aux élections françaises vues par la presse étrangère. Un encart accompagne le dessin.

Malaise dans la civilisation

Après le choc du 21 avril, la presse étrangère est stupéfaite. Certains journaux de droite, autrichiens, britanniques ou italiens, rappellent avec un plaisir non dissimulé que la France, grande donneuse de leçons, devra désormais être plus modeste.

Mais la plupart des observateurs étrangers s'inquiètent : un peu partout en Europe, la droite extrême progresse -ici, populiste, là franchement xénophobe.

Même en Israël ou aux Etats-Unis, cette droite dure et sécuritaire marque des points.

Les raisons ? Le rejet d'une certaine modernité, la défiance envers le « progrès », la crainte de la société ouverte, le refus de l'Europe, la peur de l'autre.

Malaise donc dans les institutions politiques, mais aussi dans une civilisation sans boussole.

(*Courrier International*, n°599, du 25 avril au 1^{er} Mai 2002, p.42-46)

Encart 3 : « Le Pen et les droites extrêmes en Occident » in *Courrier International*

Enfin, notons que nous aurions pu évoquer les métamorphoses d'hommes en animaux ou en objets inanimés (ressort qui originellement faisait autrefois partie du portrait charge), mais les dessins de notre corpus nous invitent à retarder l'étude de ceux-ci dans la mesure où ils participent d'une catégorie à part entière. En effet, notre corpus ne présente pas de portrait strictement animalisé ou réifié. Ainsi, nous pouvons en déduire que le portrait charge à visée amicale ou satirique demeure un genre que les dessinateurs exploitent aujourd'hui avec parcimonie. Au regard de notre corpus, nous

recensons six portraits charges à visée amicale (soit un peu plus de 3% du corpus) et cinq portraits charges à visée satirique (soit un peu moins de 3% du corpus) ce qui représente, comparativement, une très faible quantité par rapport au dessin de presse et d'actualité politique « pur ». Son caractère exclusivement illustratif peut donc paraître limité pour des dessinateurs qui souhaitent explorer d'autres ressorts. En effet, les dessinateurs actuels s'intéressent plus particulièrement au comique de situation, mettant en scène des personnages en lien avec un événement et où intervient (mais pas systématiquement) légende et (ou) bulles de dialogues. Evoquant l'avenir du caricaturiste et de la caricature, P. Ronge (1989) ajoute que :

A la suite de l'évolution des conditions historiques générales et culturelles, le caricaturiste, de nos jours, a la tâche à la fois plus facile et plus difficile que son prédécesseur d'il y a plus d'un siècle. Vu l'énorme potentiel photographique, la réduction de la composante polémique dans la caricature l'expose au danger de faire des portraits insignifiants. La sophistication et l'abaissement du prix des techniques d'impression et de reproduction permettent au caricaturiste de réaliser presque tous ses souhaits, pour ce qui est des besoins d'expression et des ressources techniques, dans une optique graphique et chromique ; mais les conditions économiques et de rentabilisation des capitaux dans l'industrie de la presse et du livre, étant devenues bien plus contraignantes, il ne pourra réussir que lorsqu'il saura confectionner un produit d'une grande qualité et qui soit à la fois attrayant et « vendeur ». (...) Plus d'un signe parle donc en faveur de la supposition selon laquelle l'avenir de la caricature pourrait peut-être résider dans un retour à la polémique et au portrait charge, à supposer néanmoins que la presse imprimée ait encore un avenir (P. Ronge, 1989 : 77).

Ce commentaire sur l'avenir du caricaturiste, de la caricature et de la presse est plutôt pessimiste : doit-on y lire la mort prochaine du portrait dans la presse ?

1.2. Les métamorphoses personnifiantes

Les métamorphoses (passage d'un état à un autre) que nous avons relevées dans les dessins d'actualité de notre corpus concernent trois types de transformations polymorphes :

- métamorphose d'un animal en homme (humanisation) ;
- métamorphose d'un homme en animal (animalisation ou zoomorphisme) ;
- métamorphose d'un homme en objet (réification).

L'analogie entre l'humain et l'animal se rattache à l'héritage ancien des *Fables* d'Esopé, revivifiées par celles de la Fontaine. Promouvant, par un système analogique, des caractères, des qualités et des défauts d'un animal pour définir l'homme, les caricaturistes utilisent ce procédé à des fins ironiques et dégradantes. Le jeu des caricaturistes consiste donc à étiqueter sur leur victime une trace animale qui réveille l'animalité comme véritable personnalité. Ce mécanisme d'hybridation est un procédé courant que l'on retrouve également dans le genre burlesque, les contes, mais aussi et surtout dans l'imagerie satirique et caricaturale. Par la déformation des corps et particulièrement des visages, et par l'insolite des situations créées, ces caricatures polymorphes autorisent davantage de facéties et de licences, et permettent de transgresser la bienséance pour délivrer un message anticonformiste.

Ces métamorphoses sont plutôt nombreuses dans notre corpus (16%, tout type de métamorphoses confondues) et relèvent d'une sémio-rhétorique particulière qui mérite notre attention. Le dessin d'actualité zoomorphique combine l'humain et l'animal selon deux modes de métissage particuliers : l'un peut toucher le corps et épargner le visage ou inversement, le visage peut être visé et le corps peu altéré. La métamorphose totale demeure extrêmement rare dans la mesure où elle ne maintient pas assez l'ambiguïté.

Dans ce qui suit, nous nous intéresserons successivement aux phénomènes d'humanisation, puis d'animalisation et enfin de réification qui seront illustrés par un exemple et accompagnés d'une analyse.

L'humanisation

Comme son nom l'indique, l'humanisation désigne le procédé qui consiste à prêter à un animal, à un objet ou à un symbole des caractéristiques et des traits du genre humain (comportement, attitude, vêtement, accessoires...). Ce genre de dessins d'actualité a un caractère plutôt exceptionnel dans notre corpus car nous ne dénombrons que trois occurrences (soit à peine plus de 1,5% du corpus). La raison en est simple. Dans leur volonté de caricaturer des personnalités politiques, il est plus aisé pour les dessinateurs d'avoir recours au procédé d'animalisation ; l'humanisation étant réservée à la personnification d'objets ou d'entités comme la France, la République, le vote électoral, les urnes...

Dans ce dessin daté du 25 avril 2002, Pudles met en scène, grâce à un savant mélange de symbolisme et de convention, un coq colossal, l'allure fière mais les yeux bandés et les pattes bottées, marchant à l'aveuglette et risquant d'écraser un groupe d'êtres

humains en fuite. Ici, ce sont le bandeau sur les yeux et les bottes, attributs traditionnellement accordés au genre humain, qui participent de l'humanisation du coq.



Figure 113 : Daniel Pudles (25 avril 2002) in *Le Monde*

Le choix du coq par Pudles n'est pas anodin. Au contraire, il relève d'une certaine symbolique. L'adoption du gallinacé pendant les élections présidentielles est tout à fait logique dans la mesure où depuis le Moyen Age, le coq gaulois est couramment utilisé dans l'imagerie populaire pour représenter la France, même s'il n'en est pas le symbole officiel. Allégorie de la France donc, il exprime, outre une représentation d'un animal héraldique, l'aveuglement de la nation qu'il symbolise et cela à travers le bandeau sur ses yeux et le danger qui menace sur la République, métaphorisé par des bottes noires, immenses, prêtes à écraser le peuple. Dans n'importe quelle culture, le vêtement (ou la coiffure par exemple) a toujours été un élément de différenciation doté d'une signification particulière. Ces signes emblématiques : coq, bandeau, bottes noires, peuple en fuite, peuvent donner lieu à des processus de combinaison et de condensation de sens. Le coq, allégorie de la France, aveuglé devient donc une menace pour l'équilibre du peuple. Nous pouvons parler dans ce dessin de maîtrise physiognomique au sens large ; car le talent artistique du dessinateur est de nous faire voir, plutôt que comprendre intellectuellement, la signification qu'il attribue au symbole.

L'animalisation : "la bête humaine"

Cette façon de caricaturer l'être humain par l'animalisation s'effectue souvent partiellement quand c'est une partie du corps qui est animalisée, et beaucoup plus rarement quand il s'agit du corps en entier. En animalisant un homme politique, le dessinateur soumet sa cible à une mutation sémiotique surprenante. Dans le désir de la représenter sous un jour nouveau, l'animalisation opère une régression importante en superposant de l'animalité à l'humanité pour en dévoiler une nature intime perçue.

Dans notre corpus, nous dénombrons neuf animalisations partielles (soit un peu moins de 5% du corpus) et une animalisation totale. Cette métamorphose des hommes politiques s'illustre avec des animaux aussi divers les uns que les autres : chien, chauve-souris, gorille, coq, cheval, bovin ou monstre. Symboliquement et métaphoriquement, ce procédé peut revêtir un caractère bivalent. En effet, dans la conscience collective, un animal peut être plus ou moins bien considéré : parfois à l'intérieur d'une même espèce, nous trouvons les consommables, les nuisibles, les compagnons ; ceux que l'on mange, ceux que l'on tue et ceux que l'on soigne. Donc, ce procédé qui repose aussi sur cette bivalence du statut animal, se reflète aussi bien sur le plan des représentations que sur celui des métaphores. Celles-ci sont utiles pour qualifier tel ou tel comportement humain. L'apparement des hommes aux animaux peut donc être positif, mais aussi négatif : certaines représentations tendent vers le haut (courage, fidélité...) tandis que d'autres tendent vers le bas (saleté, grossièreté...). Le dessin d'Oliver suivant est une parfaite illustration d'un combat de coqs, même si certains ingrédients quelques fois hétéroclites interviennent dans la composition de ce dessin.



Figure 114 : Oliver (16 avril 2002) in *Courrier International pour Le Monde*

"Croqués" par un dessinateur étranger, il n'est pas étonnant que J. Chirac et L. Jospin soient animalisés en coqs de basse-cour. Vu de l'étranger, le coq incarne principalement l'emblème sportif de la France. L'origine du coq en tant que symbole est très lointaine : symbole chrétien de la vigilance, on en trouve des traces dans le récit de la Passion (cf. l'oiseau de Saint-Pierre). Il se francise naturellement grâce à la proximité latine *gallus* qui désigne à la fois l'oiseau et l'habitant de la Gaule. Le coq ne devient la représentation de l'idée de la nation française qu'à partir de la Révolution Française où il figure le peuple de France, uni et vigilant, puis avec l'avènement de la IIIème République, il devient le symbole fort de la France rurale. M. Agulhon (2001a) fait remarquer que :

Malgré cela, l'érection du coq en symbole national officiel n'a jamais dépassé le stade des velléités, malgré des tentatives aux temps de la Révolution, de la monarchie de Juillet et de la Troisième République. Il semble que le coq ait été refusé pour deux raisons : l'une étant que le choix d'un animal symbole aurait en soi quelque chose de héraldique, de "féodal", donc de mauvais ; l'autre est que, de toute façon, le coq de basse-cour, ne pourrait être mis avec vraisemblance au niveau des lions et des aigles (M. Agulhon, 2001a : 3).

Aujourd'hui, figurant sur le sceau de l'Etat, le coq est le symbole de l'affirmation du sentiment patriotique, mais également de l'unité et de la continuité.

Dans ce dessin d'Oliver, la figuration des coqs est représentée de façon antithétique. Le premier évoque un coq installé depuis longtemps dans le poulailler. Cela peut se remarquer par le tas de paille et le nombre de seaux sur lesquels il est perché, métaphore du septennat de J. Chirac. Le second, perché sur un seau étincelant de propreté, avec une tenue de tablier et du matériel comme le balai, un spray, un chiffon de la ménagère, vient faire place nette dans le poulailler. Par ailleurs, la légende du dessin ironise doublement sur le statut de Chirac et de Jospin. Chacun est perçu différemment : Jospin en tant que « candidat » et Chirac comme un « chantre ». Le commentaire accompagnant le dessin souligne que :

A quelques jours du premier tour de la présidentielle française, les sondages sont plus partagés que jamais entre un Jospin qui se présente comme le « candidat de la justice sociale » et un Chirac chantre du « moins d'impôts, plus de sécurité »

Ainsi, sous couvert d'un mélange fort de symbolisme et de conventions iconiques, il n'est peut-être pas exagéré d'affirmer que ce dessin est une métaphore ironique d'une éventuelle passation de pouvoirs entre un président sortant (si Chirac perd les élections)

et un premier ministre (si Jospin gagne). Outre cette représentation d'animaux héraldiques, l'utilisation des coqs suggère aussi au lecteur la décrépitude de la nation qu'ils symbolisent. Enfin, ce dessin révèle une réelle maîtrise physionomique au sens large : la force du dessinateur est de nous faire voir et surtout comprendre la signification qu'il attribue au symbole.

Le dessin de Burki illustre une animalisation partielle dans la mesure où la gueule du chien est encore humaine et confirme ce talent artistique savamment exploité par le dessinateur.



Figure 115 : Burki (2 avril 2002) in 24 Heures (Lausanne) pour Courrier International

Dans toute métamorphose zoomorphique, l'animal sert en priorité à déshumaniser l'homme. Le dessinateur n'a pas manqué d'attribuer au chien les lunettes et le sourire "à l'envers" de J.-M. Le Pen, qui sont depuis longtemps deux des traits caractéristiques de son image. En combinant avec aisance l'ironie quand il figure Le Pen, habilement caractérisé, et l'humour dans la fébrilité de Chirac devant son discours, Burki illustre de façon figurative le mur qui sépare ces deux hommes politiques. :

Ce dessin humoristique ne laisse pas indifférent le regard du lecteur car tout se passe comme si c'était un rêve. Cette condensation d'images a fait l'attention de Freud, qui dans ses travaux, la compare au mot d'esprit. De même que, dans le rêve, un détail peut figurer tout un ensemble. Le dessin d'actualité laisse entrevoir un processus

d'interprétation sémiotique de la part du lecteur. Les lunettes et la moue triomphante sont des résidus de la condensation physionomique signifiante qui représente le personnage. « Cette maîtrise [de l'expression physionomique] rend possible l'union parfaite de l'illustration et du portrait-caricature, la fusion du symbole et de la ressemblance dans un imaginaire rêvé » (E. H. Gombrich, 2003 : 137). Ce dessin d'actualité se révèle donc une véritable condensation, à plusieurs niveaux sémiotiques, de la situation de la France à la veille du second tour : Chirac grimaçant lance un appel au vote citoyen contre Le Pen, menace imminente de l'équilibre de la nation française. En effet, les craintes de l'image de la France y sont condensées par la représentation d'un mur de casseroles, en équilibre précaire. Toutes tenues par des fils reliés au pied de Chirac, elles tomberont dès que le chien se sera rué précipitamment dessus. Notons que traditionnellement, dans une farce enfantine, des casseroles sont attachées à la queue d'un chien. Par ailleurs, c'est ce mur de casseroles qui donne toute son ampleur au dessin. Il ne serait pas exagéré d'annoncer qu'il est l'illustration de plusieurs expressions courantes et familières comme « traîner de vieilles casseroles » pour un Chirac mêlé à des "affaires politiques" ou comme « passer à la casserole » pour un Chirac dans une situation difficile face à la menace d'un Le Pen au second tour. Quel que soit le domaine d'analyse envisagé, ce qui saute aux yeux des lecteurs, c'est la violence du choc qui menace et qui reste en attente de la collision. Toutefois, le lecteur demeure conscient de la satisfaction qu'il éprouve à saisir le simple condensé d'une image réussie.

Par ailleurs, un dessin de Bourgne, paru dans *Le Monde*, le 2 mai 2002 n'est pas sans rappeler le dessin de Burki dans la mesure où les deux dessinateurs utilisent les mêmes ressorts iconiques : animalisation de Le Pen en chien trapu, hargne et violence de l'animal, menace de la chaîne qui va se briser pour l'un, menace de l'équilibre du mur pour l'autre, stigmatisation de la présence de le Pen au second tour de l'élection présidentielle...



Figure 116 : Bourgne (2 mai 2002) in *Le Monde*

Le chien, sous le trait duquel Le Pen est représenté, en fait un individu méprisable dans la mesure où son agressivité est digne d'un "chien galeux", d'un "chien enragé". Seulement, quand les dessinateurs animalisent Le Pen en chien, nous pouvons penser qu'ils lui envoient un message sous forme du vieil adage « les chiens aboient, la caravane passe »¹⁵⁴ ou encore sous l'expression « ne pas jeter sa part aux chiens »¹⁵⁵.

La réification de l'humain

La réification, application qui consiste à réduire l'homme à l'état d'objet, est peu représentative dans notre corpus : sept dessins au total (soit un peu moins de 4% de notre corpus). Toutefois, il est intéressant de comprendre comment elle participe à la représentation de l'imaginaire politique caricaturé. Dans son processus, la réification d'une personne humaine la conduit, mais aussi la réduit, à se comporter comme un objet, à l'accuser à une fonctionnalité, à l'instrumentaliser. Le choix de l'objet, tout comme celui de l'animal dans le procédé d'animalisation, n'est pas le fruit du hasard. Dans notre corpus, nous pouvons relever des personnes ou des entités réifiées en bulletins électoraux, en avion, en bombe, en notes de musique, en épouvantails ou encore en plats cuisinés. De la même façon que l'animalisation, le procédé de réification repose sur un véritable travail graphique sur le corps de la personne ciblée. La représentation du corps des candidats, ou sa mise en scène figurative, devient un

¹⁵⁴ « La malveillance d'autrui ne constitue pas un obstacle qui pourrait dévier d'un chemin dont on est sûr » in <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3542914920;>

¹⁵⁵ « Etre ardent à défendre ce qui nous revient » in <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?71;s=3542914920;r=3:nat=:sol=1:>

argument politique dans la mesure où il représente tout à la fois l'homme, son parti et son programme politiques. Grâce à l'incarnation du politique, le dessin d'actualité entretient un rapport d'analogie avec son référent, un *indice* en relation de contiguïté avec l'objet de référence, pour reprendre la terminologie de Peirce (1978). Plus que tout autre élément, le corps fait et donne sens à l'ensemble du dessin d'actualité dans lequel il s'intègre.

Le dessin suivant de Plantu, paru dans *Le Monde* le 23 avril 2002, est un exemple de réification d'une personnalité politique. Nous reconnaissons un décor urbain avec des tours, des immeubles et un monument où évoluent trois personnages dont un est transposé en objet.



Figure 117 : Plantu (23 avril 2002) in *Le Monde*

En reproduisant ce dessin, notre objectif n'est pas de proposer une analyse détaillée, mais de focaliser notre attention sur ce personnage réifié en avion, Le Pen en l'occurrence, sans pour autant omettre le contexte global de ce dessin.

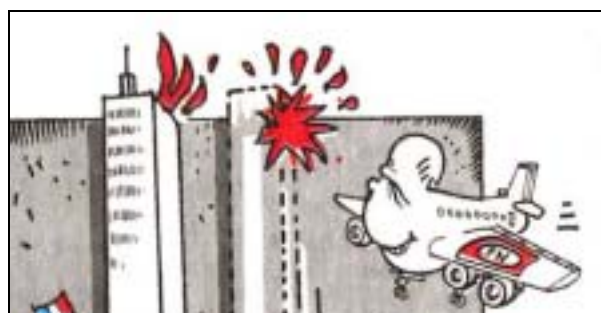


Figure 118 : Détail du dessin de Plantu (23 avril 2002) in *Le Monde*

Comme souvent Plantu construit ses situations en imaginant des "collisions" entre des événements disparates qu'il associe. L'analogie s'établit donc entre deux univers de signification totalement différents d'où surgit une troisième lecture du dessin. L'un de ces univers est constitué par l'univers électoral français, l'autre par les attentats du 11 septembre 2001. Les deux tours en feu et Le Pen réifié en avion, dans un paysage urbain que la Tour Eiffel et quelques silhouettes d'immeubles parisiens localisent, sont donc les agents de la superposition condensée de ces deux registres. Dans ce dessin, la réification de Le Pen en avion est chargée métaphoriquement et symboliquement. Grâce à une condensation des signes iconiques, Le Pen devient l'avion synonyme de troubles, de danger, de peur, de terreur. Par ailleurs, le logo rouge collé sur l'aile (métaphore du bras de Le Pen), sur lequel nous pouvons lire lisiblement les lettres « FN » (mises pour Front National), n'est pas sans rappeler les brassards des partisans de la politique nazie à l'époque de la seconde guerre mondiale.

De plus, le parcours orienté du regard proposé par la lecture du dessin d'actualité politique offre traditionnellement le privilège donné à l'horizontalité et la mise en tension de cet axe, de gauche à droite dans notre culture. Quelquefois, c'est l'inverse qui se produit : la lecture de droite à gauche est d'autant mieux perçue qu'elle va à l'encontre du mouvement de l'œil et sert, par sa mise en tension, à une symétrisation de l'espace et par là, à l'expression topologique d'une confrontation. Cela revient à admettre qu'il y a, de la part du dessinateur, une utilisation semi-symbolique de l'espace. Dans ce dessin, l'opposition gauche vs droite figure celle des idéologies et même des partis. La disposition gauche vs droite de l'espace représenté permet de raconter une histoire, celle d'une catastrophe imminente.

2. Du verre grossissant au miroir déformant

En nous appuyant sur les résultats des travaux d'un groupe de chercheurs, parus dans la revue *Ridiculosa*¹⁵⁶, nous allons procéder à l'analyse de différents motifs icono-discursifs des dessins d'actualité politique. En effet, les personnalités politiques sont le plus souvent victimes des "outrages" de la part du dessinateur. Volontairement, celui-ci déforme les traits et exagère certaines caractéristiques. Le visage et le corps caricaturés aussi dans leur dynamique (mimiques, gestes, attitudes...). Nous allons à présent évoquer les motifs les plus récurrents relevés dans les dessins d'actualité politique de notre corpus.

¹⁵⁶ « Les procédés de construction de l'adversaire » in *Ridiculosa*, n°8, 2001

2.1. La bouche

En ce qui concerne le motif de la bouche, nous nous pencherons plus spécifiquement sur le sourire des candidats et sur le "croquage" qui sont mis en valeur par les dessinateurs.

Le sourire

Dans les moments forts de la vie politique, les dessinateurs ironisent souvent sur les dirigeants contraints de faire bonne figure devant leurs électeurs en affichant le plus souvent « un visage heureux, engageant, signe d'une sérénité rassurante ou promesse d'un avenir chantant » (C. Moncelet, 2001 : 228). Selon les situations, le sourire signifie à la fois la bonne humeur, la joie, mais aussi l'ironie, l'hypocrisie, le dédain.

Dans ce dessin paru dans *Libération*, le 10 avril 2002, Willem stigmatise le sourire forcé de J. Chirac, aidé par ses partisans.



Figure 119 : Willem (10 avril 2002) in *Libération*

Au premier plan, nous pouvons observer la main avenante de J. Chirac dans l'attente d'une poignée de main et la bouche étirée à son paroxysme, laissant même entrevoir toute sa dentition). J. Chirac tente de sourire à ses électeurs et au monde qui le regarde. Derrière lui, au second plan, une partie de son équipe : de gauche à droite, nous

reconnaissons A. Juppé, P. Seguin, M. Alliot-Marie, N. Sarkozy, B. Chirac et P. Douste-Blazy, qui tous ont à la mine peu réjouie. Ce sont A. Juppé et N. Sarkozy qui soutiennent physiquement, une main de chaque côté de la bouche, le sourire de J. Chirac. Doit-on voir dans cette synecdoque *particularisante* du RPR (M. Bonhomme, 1998 : 55), un sourire contraint et forcé pour garder bonne figure face à des élections que la droite n'est pas sûre de remporter ?

*Le croquage*¹⁵⁷

La bouche peut sourire, mais elle peut également croquer et avaler. Dans l'imaginaire des récits bibliques ou des contes fabuleux, le motif du "croquage" peut révéler deux types de comportements, l'un protecteur (cf. Jonas dans le ventre de la baleine) et l'autre agressif (cf. l'ogre, le croqueur d'enfants).

De nos jours encore, le motif du croquage est fréquemment exploité comme dans le dessin de Willem, paru dans *Libération* (le 23 avril 2002).



Figure 120 : Willem (23 avril 2002) in *Libération*

Le Pen est représenté sous les traits d'un ogre, croqueur d'électeurs, et plus précisément d'abstentionnistes comme le confirme les paroles de la bulle d'un personnage « on

¹⁵⁷ Terme emprunté à M. Potocki (2001 : 85)

aurait du voter... ». Traditionnellement, l'ogre est dépeint comme une brute géante, cruelle et dangereuse pour ceux qui tombent entre ses mains, ou sa bouche. Il n'a qu'une obsession, manger de la chair fraîche et plus particulièrement dévorer les enfants.

La représentation du visage de Le Pen, figuré en ogre, occupe quasiment la totalité de la composition. Cadré selon un très gros plan, le regard porte sur le visage, et plus spécifiquement sur la bouche qui mange des abstentionnistes dont on n'aperçoit plus que les jambes, les bras ou les têtes. Par ailleurs, nous pouvons noter une mise en abîme de la bouche avec cet électeur qui parvient à dire « On aurait du voter.... » avant de se faire dévorer.

2.2. L'image et son double

Le motif de l'image et son double va nous permettre d'aborder les questions du masque, du miroir et de l'ombre et de nous interroger sur les variations du vrai et du faux, de la ressemblance et de l'analogie.

Le masque

Très présent dans les arts (théâtre, peinture, sculpture...), le motif du masque est un ressort particulièrement fréquent dans le dessin d'actualité politique dans la mesure où il permet de jouer sur la physionomie et sur les apparences trompeuses d'un personnage. Reposant sur une variation double et mixte, le visage et le masque fonctionnent de façon antithétique, tels le vrai et le faux, le naturel et l'artificiel. Comme le souligne C. Moncelet (2001), il s'agit pour le dessinateur de :

Démasquer l'adversaire, révéler le vrai visage sous le faux est une finalité constante du discours satirique. Il est donc normal de trouver au fil des décennies le thème très visuel du masque. Il suffit de montrer en décalage le masque et le visage de celui qui le porte pour faire sauter aux yeux la dissemblance ridicule ou révoltante (C. Moncelet, 2001 : 165).

Paru le 21 avril 2002, le dessin suivant de Gut représente Lionel Jospin qui suit de près Jacques Chirac, en route pour le premier tour des élections présidentielles.



Figure 121 : Gut (21 avril 2002) in *Neue Zürcher Zeitung* (Zurich) pour *Le Monde*

Le dos courbé, les épaules voûtées, les traits tirés et la mine renfrognée, J. Chirac et L. Jospin s'en vont décrocher deux masques à l'air crispé pour le premier et un peu vicieux pour le second, avant de suivre le panneau de signalisation qui les mènera aux « Wahlen » (=élections). Cette représentation des deux personnalités politiques est construite selon une composition anaphorique et binaire : même vêtement, même posture, même désœuvrement, même attente. La charge comique réside surtout dans les masques, objets représentant généralement un visage (ou une gueule animale) souvent grotesque que l'on porte pour se déguiser.

Tel un arrêt sur image, ce dessin soulève quelques interrogations : les masques une fois portés vont-ils révéler des hommes politiques transformés, crispés de se rendre sur la scène des élections ? Le dessinateur évoque-t-il que les hommes politiques jouent des rôles (de comédiens) ? Vont-ils se mettre en scène ? La politique ne serait-elle qu'une mascarade ou pire, une vaste fumisterie ? Le dessinateur impose ici le constat que les deux candidats favoris, à la veille du premier tour, vont tenter, en revêtant des masques (de carnaval), de présenter une image plus joyeuse dans le but de remporter les élections. Au regard du visage renfrogné et de la posture des personnages, nous pouvons dire aussi que le comique réside dans leur allure et leur mime. Car tout se passe comme si les deux protagonistes étaient des "loques humaines" usées par les vicissitudes du contrat qui les oppose et à la proportion de leurs ambitions politiques.

Un autre exemple digne d'intérêt dans l'utilisation du masque est celui de Bessadi, paru dans *Le Monde*, le 2 mai 2002.



Figure 122 : Bessadi (2 mai 2002) in Le Monde

Le dessinateur utilise également le ressort du masque. Le Pen que l'on reconnaît aisément porte le costume de Super Dupont (maillot et cape) et s'apprête à revêtir, sur ses lunettes, le masque d'un homme (ou peut être d'un autre super héros).

Dans ce dessin, Bessadi caricature Le Pen de façon très grossière. L'exagération des traits du visage se reconnaît par les dents acérées, le nez en forme de groin, les yeux froncés, le front plissé et les oreilles pointues. Son corps corpulent, son ventre bedonnant et ses bras poilus le font plutôt penser à une "bête humaine" qu'à un super héros. Nous pouvons aussi observer que cette représentation exagérée de Le Pen nous conduit à nous poser les questions suivantes : endosse-t-il un masque afin de se donner une image plus avantageuse de lui, même si son corps, en contraste avec la partie du visage représentée sur le masque, le trahit ? Le dessinateur veut-il nous montrer qu'une personnalité politique a deux visages, celui du personnage public et l'intime.

Le miroir

Le miroir permet de renvoyer l'image fidèle de celui qui se regarde dedans et de se voir tel qu'il est. Fortement chargé symboliquement, le miroir peut révéler la vérité dans les mythes (cf. allégorie de la Vérité, femme nue tenant un miroir et sortant du puits) ou

dans les contes de fées (cf. *Blanche-neige* et le miroir magique incapable de mentir). Mais, le miroir peut être également l'inverseur de la vérité (cf. *Don Quichotte* et le Chevalier des Miroirs). Il est aussi associé à la métaphore de la porte, obstacle à franchir pour accéder à un monde différent, pour s'évader du réel, accéder au monde du rêve, du merveilleux (cf. *Alice au pays des merveilles*). En psychologie, le signe du miroir révèle une prédisposition à contempler longuement sa propre image, inscrite chez les schizophrènes en rapport avec l'angoisse de dépersonnalisation et de perte de l'identité. Ainsi, outre sa vertu véridique, le miroir témoigne des sentiments ou des réalités psychologiques dissimulés. Nous pouvons admettre qu'« au pire le miroir est un révélateur implacable, au mieux il est gentiment espiègle » (C. Moncelet, 2001 : 175).

La rubrique du dessinateur vedette de *Libération*, intitulée « L'œil de Willem » est en parfaite adéquation avec la thématique spéculaire de ce dessin que nous avons analysé dans le chapitre 2.



Figure 123 : Willem (11 avril 2002) in *Libération*

Exploitant le motif du reflet révélateur (« Miroir, mon beau miroir, dis moi... »), L. Jospin grimace (doigt dans le nez, langue tirée, simagrées avec la bouche) devant sa glace jusqu'à donner une image de lui « qui enthousiasmera les électeurs ».

L'ombre

De la même façon que le masque ou le miroir, le motif de l'ombre fonctionne comme un simulacre. Paradoxalement, l'ombre est éclairante et c'est elle qui fait sens. A l'image du masque qui détonne avec le visage qu'il cache ou le miroir qui transforme le reflet, l'ombre permet « à la lucidité acide de décaper les apparences » (C. Moncelet, 2001 : 188).

Le dessin de Dubouillon suivant paraît au lendemain de la réélection de J. Chirac au poste de président de la République dans *Le Progrès*.



Figure 124 : Dubouillon (5 mai 2002) in *Le Progrès*

Ce dessin renvoie au lien politique qui unit Jacques Chirac et Charles de Gaulle par l'intermédiaire de l'ombre (sorte de caméo¹⁵⁸) personnifiée du général qui se projette à

¹⁵⁸ Apparition furtive d'une personnalité célèbre, terme utilisé essentiellement au cinéma (cf. A. Hitchcock par exemple)

l'arrière-plan du président sortant. Un parallélisme très net intervient du fait de la posture corporelle des deux personnages (bras levés en V : symbole de la Victoire). L'ombre connote une présence absente et sa taille suggère à la fois le décalage et le prestige du modèle. Le personnage de Chirac debout devant un pupitre et un micro apparaît en situation probable de discours. Une synecdoque pourrait être à l'oeuvre dans cette représentation. Chirac simule le discours gaullien à la nation française.

2.3. Le duel corporel sous toutes ses formes

Soumises aux dérives humoristiques des dessinateurs, les parties du corps peuvent être révélatrices d'une part de la personnalité des hommes politiques. Pris dans son intégralité, le corps peut être également source de dérision, notamment dans l'affrontement des corps, autrement dit dans le duel sous toutes ses formes (combat, lutte, affrontement...). Avant l'issue du premier tour pour les candidats favoris et avant le second tour pour les deux derniers candidats en lice, la thématique du duel est largement exploitée par les dessinateurs et peut revêtir différentes formes : le combat singulier dans lequel deux adversaires armés se mesurent l'un à l'autre (cf. dessin de Ingram Pinn, pour *Le Monde*, 21 avril 2002), le duel figuré par une course hippique (cf. dessin de Delestre, *L'Est Républicain*, 17 avril 2002) ou encore la lutte sportive (cf. dessin de Delestre, *L'Est Républicain*, 3 mai 2002). Le dessin suivant d'Ingram Pinn, paru dans *Financial Times* (Londres) pour *Le Monde*, 21 avril 2002 évoque un combat singulier, un duel d'honneur.



Figure 125 : Ingram Pinn (21 avril 2002) in *Financial Times* (Londres) pour *Le Monde*

Ce dessin d'Ingram Pinn ironise sur l'affrontement prévu par tous les sondages et tous les médias qui va bientôt se jouer entre les deux candidats favoris à la veille du premier tour. Tel un combat singulier entre deux adversaires, l'un ayant demandé à l'autre réparation par les armes d'une offense ou d'un tort, nous pouvons remarquer la configuration antithétique de la posture des personnages : l'un accroupi, Jospin, encore en train de sortir l'arme de son étui, et l'autre, Chirac, tel "James Bond 007", en position d'armes. La représentation des personnalités politiques souligne-t-elle que l'un est prêt à affronter le premier tour tandis que l'autre est encore dans l'attente ? La taille de Jospin, plus petite que celle de Chirac est-elle équivalente à sa popularité, à la place que lui attribuent les sondages ?

Paru le 17 avril 2002 dans *L'Est Républicain*, le dessin de Delestre représente le duel J. Chirac / L. Jospin à la façon d'une course hippique.

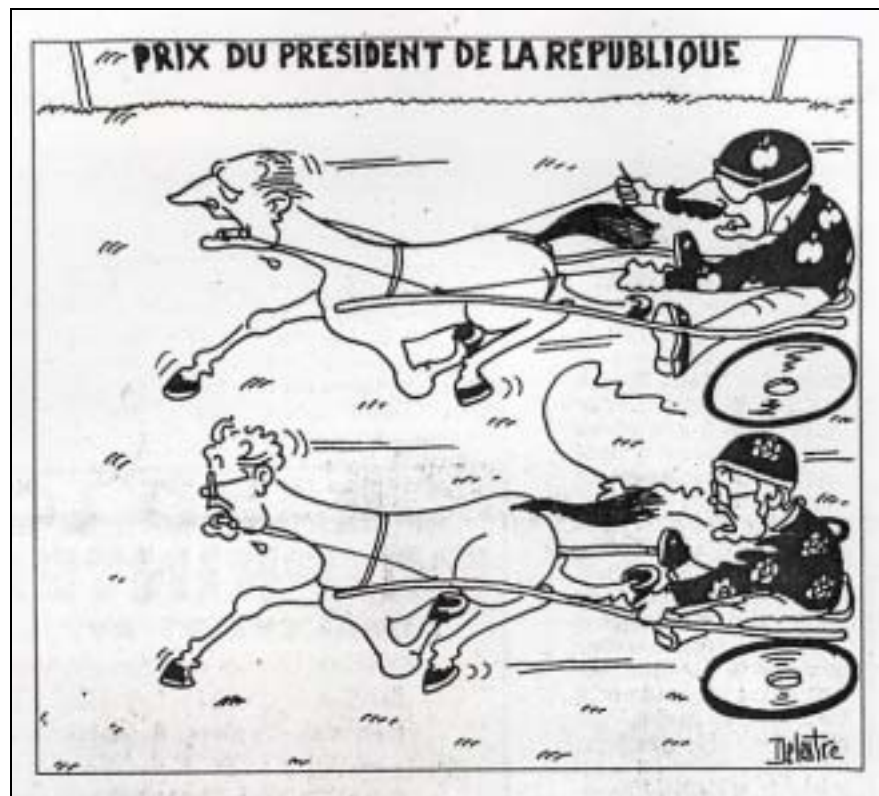


Figure 126 : Delestre (17 avril 2002) in *L'Est Républicain*

Dans ce dessin, Delestre détourne le traditionnel "Prix du Président de la République", course de trot monté se déroulant au mois de juin sur l'Hippodrome de Vincennes à Paris, en "Prix pour le premier tour des présidentielles". Dans cette course attelée, deux "drivers" s'affrontent : J. Chirac, casaque noire imprimée de pommes et L. Jospin,

casaque noire griffée de roses. Ces synecdoques fruitières et végétales sont mises pour les partis que les deux cavaliers représentent : la pomme, figure symbolique de la campagne électorale du candidat RPR et la rose, symbole du PS. Par ailleurs, nous pouvons remarquer que l'humanisation céphalique des chevaux prolonge la course des deux candidats au coude à coude. Ce dessin s'impose comme l'illustration des derniers jours avant le premier tour pour les deux prétendants pressentis.

Enfin, un autre dessin de Delestre (*L'Est Républicain*), paru 2 jours avant le second tour, met en scène J. Chirac et J.-M. Le Pen, grimés en lutteurs de sumo.

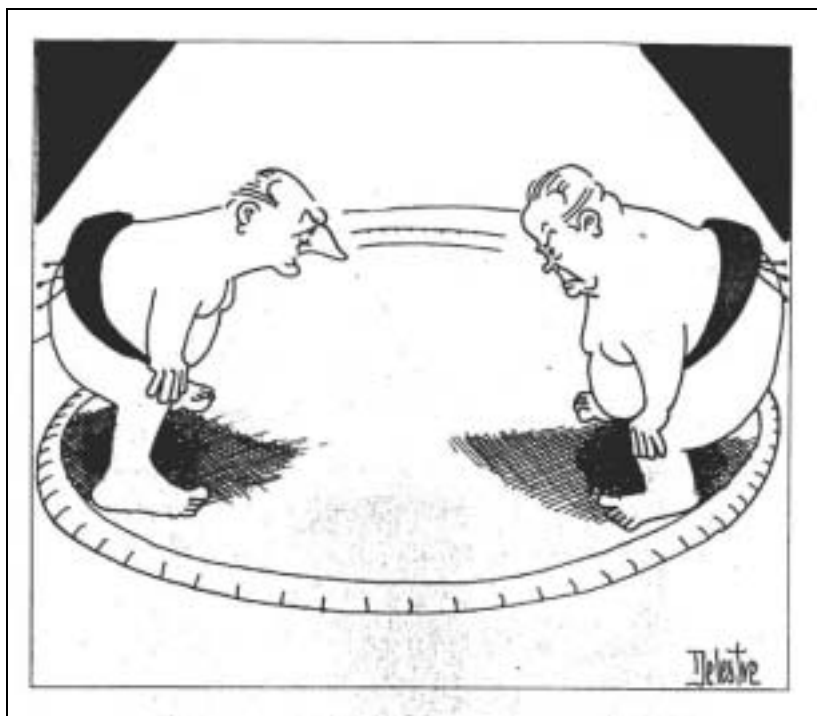


Figure 127 : Delestre (3 mai 2002) in *L'Est Républicain*

Vêtus du *mawashi*, la bande de tissu serrée autour de la taille et de l'entrejambe, constituant la seule prise solide autorisée pendant le combat, Chirac et Le Pen vont s'affronter. Clin d'œil du dessinateur à J. Chirac, grand amateur de sumo, le dernier "round" entre Chirac et Le Pen pour le poste de président se déroule à la façon d'un combat sportif à la japonaise.

2.4. L'équilibre instable

Après avoir infligé toutes les exagérations graphiques au corps des personnalités politiques, les dessinateurs le soumettent également au motif de l'équilibre instable.

L'équilibre instable prédit souvent une chute prochaine. Métaphore très efficace en politique, le thème de l'équilibre se décline dans les dessins d'actualité politique sous de multiples formes : le jeu d'équilibre, la corde à linge ou la chute imminente.

Le "chamboule-tout"

Le dessin de Rita Mercedes, paru dans *Le Monde*, le 25 avril 2002, exploite le motif de l'empilement d'objets, tel un jeu d'adresse pour enfants.



Figure 128 : Rita Mercedes (25 avril 2002) in *Le Monde*

A droite de la composition, J. Chirac, en équilibre sur la dernière marche d'un escabeau, procède à un jeu d'adresse : empiler l'un sur l'autre des objets en évitant qu'ils ne tombent. Cette pyramide d'objets (télévision, cd, livres, portrait d'A. Malraux¹⁵⁹...), métaphore d'une culture réifiée, est en posture instable. Ce double jeu d'équilibre, celui de Chirac et celui des objets, est d'autant plus vulnérable que menace à gauche du dessin, un Le Pen, muni d'une paire de ciseaux dans une poche et d'un marteau estampillé NF (siglaison de Norme Française). Notons le trait d'esprit de Rita Mercedes, qui, par un subtil palindrome, agencement d'un « énoncé de façon à la rendre visible de gauche à droite et de droite à gauche », M. Bonhomme, (1998 : 18), déclenche un sens nouveau : NF devient FN, autrement dit, Front National. Ainsi, ce

¹⁵⁹Ministre de la Culture de 1959 à 1969, A. Malraux n'aura de cesse de faire rayonner la culture française dans le monde.

dessin représente un Le Pen peu soucieux de la culture, prêt à rompre l'équilibre établi par Chirac et surtout à l'entraîner simultanément dans la chute.

La corde à linge

Ce dessin de Willem (*Libération*) paraît deux jours après la réélection de J. Chirac à la présidence de la République. Il représente le président réélu, maintenu sur un fil par des pinces à linge et acclamé par une foule en liesse, elle-même affublée de pinces à linge, non pas aux poignets, mais sur le nez.



Figure 129 : Willem (7 mai 2002) in *Libération*

A la suite du résultat des présidentielles du dimanche 21 avril 2002, de nombreuses réactions se font entendre invitant l'ensemble des électeurs à se rendre aux urnes. Parmi celles-ci, des messages comme « Le 5 mai, Votez avec des gants » circulent sur Internet. Les *Guignols de l'info* (Canal +) invitent les électeurs anti-FN à se rendre aux urnes munis d'une pince à linge sur le nez. Derrière le symbole de voter avec des gants ou avec une pince à linge sur le nez, se cache un moyen d'exprimer de manière directe que l'électeur vote en faveur du candidat sortant, mais contraint et forcé. Seulement, le

Conseil Constitutionnel recommanda fortement de n'arborer aucune « manifestation extérieure du sens du vote » au sein des bureaux de vote, car ce serait contraire au secret du suffrage prévu à l'article 3¹⁶⁰ de la Constitution et à l'article 59¹⁶¹ du code électoral.

En équilibre instable et occupant les deux tiers du dessin, J. Chirac apparaît comme le sujet vers lequel convergent tous les regards. La composition de ce dessin instaure une dynamique identitaire contradictoire entre la masse des citoyens munis de pinces à linge et le président de la République fraîchement réélu. En réalité, Willem ironise sur la victoire de Chirac. Après l'élimination de Jospin au premier tour, ses électeurs, comme ceux d'autres partis, se sont reportés sur Chirac. Les nombreuses manifestations antifrontistes et les appels des intellectuels à voter pour le candidat gaulliste ont été si nombreux que le mouvement anti-Le Pen ne pouvait être démenti par les urnes. Willem insiste donc sur le fait que Chirac ne doit sa réélection qu'à une situation d'urgence parce que nombre d'électeurs ont rejeté le vote Le Pen pour sauver l'honneur de la République. Comme le souligne B. Dumiche (2001),

Ce qui, au premier abord, apparaît comme une attaque *ad hominem* se donne la justification de dénoncer une usurpation ou une falsification dont elle désigne le coupable à l'horizon de l'histoire. S'appuyant sur le conformisme inhérent à toute communication de masse, elle inclut le destinataire potentiel du message satirique dans l'implicite d'une consensualité mythique censée identifier l'altérité patente de l'adversaire à la révélation d'un vice latent, d'une tare honteuse qu'il est devenu impossible de maquiller (B. Dumiche, 2001 : 98)

Dans ce commentaire, B. Dumiche (2001) insiste sur l'importance du message « satirique » du dessin d'actualité et sur le rôle du lecteur dans la « révélation » d'une dénonciation portée sur les dirigeants du pouvoir. Le dessin d'actualité politique ne se veut pas seulement illustration de l'actualité, mais aussi dénonciation d'une société dont il est le reflet.

L'imminence de la chute

Ce dessin de Mix et Remix (paru dans *L'Hebdo* (Lausanne), pour *Le Monde*, 21 avril 2002) cultive le jeu de mots, le discours drolatique et la parole joyeuse.

¹⁶⁰ « Le suffrage est universel, égal et secret »

¹⁶¹ « Le scrutin est secret »



Figure 130 : Mix & Remix (21 avril 2002) in L'Hebdo (Lausanne) pour Le Monde

Parmi toutes les formes d'expression ludique (assonances et échos sonores, rapprochements sémantiques incongrus...), la variation des registres de langue est un procédé massivement attesté dans les dessins d'actualité politique.

Le jeu discursif de la phrase « Pris dans la chute des sondages, Jospin rame » et le jeu iconique du dessin montrent Jospin assis dans une coquille de noix en train de ramer le plus vite possible pour éviter la chute d'eau et expriment une plus valeur sémantique du substantif « chute » et du verbe « ramer ». Ainsi, le substantif « chute » désigne linguistiquement l'effondrement des intentions de vote pour Jospin dans les sondages et iconiquement la chute d'eau imminente. De même, d'un point de vue linguistique, le verbe « ramer » renvoie plus familièrement à la fois de se donner de la peine et d'avoir de la peine à réussir, et, d'un point de vue iconique, tout porte à penser que Jospin utilise toutes les manœuvres pour détourner son embarcation du gouffre. Ainsi, ce dessin procède d'une parfaite adéquation entre l'image et le texte. P. Fiala, B. Habert (1989) montrent que

[Le jeu de langage] invite l'observateur à le décortiquer, à s'en amuser, à ne pas être dupe, même si, à l'occasion, il l'invite à se laisser convaincre par lui. Les jeux de langage s'expliquent

par des visées ludiques, par des effets de modes, de complicité culturelle (...), mais ils expriment aussi cette fonction spécifique du commentaire de presse dans la critique du jeu politique contemporain (P. Fiala, B. Habert, 1989 : 96).

3. Des figures mythiques au super héros

Dans ses mécanismes de déformation du corps, le dessin d'actualité politique s'amuse également à transfigurer intégralement l'aspect corporel et physique des personnages politiques pour faire naître un autre individu, une entité plus complexe. Les dessinateurs puisent alors autant dans les figures mythiques que dans le monde des super-héros pour confondre ou donner une nouvelle identité aux personnalités politiques. « De Hercule à Siegfried, de Roland à Pantagruel en passant par Peter Pan, le héros doué de pouvoirs supérieurs à ceux du commun des mortels est une constante de l'imagination populaire » (U. Eco, 1993 : 131). Les dessinateurs n'hésitent pas à mettre en scène, sous une forme symbolique, des personnages à la limite de la caricature, généralement impliqués dans des histoires manichéennes.

3.1. Les figures mythiques

Nous allons à présent procéder à l'analyse de deux figures mythiques présents dans quelques dessins d'actualité politique.

Un monstre géme

Au-delà des métamorphoses personnifiantes que nous avons évoquées précédemment, d'autres entités peuplent l'univers des dessins d'actualité politique. Le dessin de Springs (*Courrier International*, 18 avril 2002) exploite la figure mythique du monstre bicéphale qui présente l'intérêt d'être une référence commode pour exprimer l'ambiguïté ou la versatilité. Par ailleurs, ce dessin est inséré dans les pages « La présidentielle vue d'ailleurs », rubrique « MYTHE ».



Figure 131 : Springs (18 avril 2002) in Financial Times (Londres) pour Courier International

Cette rubrique joue sur deux acceptions du mot *mythe* : celle du récit fabuleux qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, et celle, au sens figuré, de pure affabulation de l'esprit.

Quand J-P. Chevènement (MDC), en mars 2002, présente son « projet républicain pour la France », il exhorte les français à « renvoyer dos à dos les programmes du pareil au même ». Convaincu d'offrir une alternative à « l'Etat-PS et l'Etat-RPR », il se présente comme le remède à la poursuite d'une politique menée conjointement par le président et le Premier ministre. Ainsi, à un moment où les français peinent à distinguer les projets de J. Chirac et L. Jospin, J-P. Chevènement les affuble de l'expression « Chirospin », qui résulte de l'apocope, « effacement du début du mot » (M. Bonhomme, 1998 : 22) et de l'aphérèse, « effacement de la fin du mot » (M. Bonhomme, 1998 : 22), contraction de Chirac et de Jospin.

Pour représenter graphiquement ce monstre gémellaire, Springs confine deux têtes, celles de Chirac et de Jospin, tels des frères siamois, dans un seul et même costume, veste bleue, chemise blanche, cravate rouge, (trois couleurs symboliques rappelant l'Etat français). La difficulté pour chacune est de trouver sa place malgré l'étroitesse du corps.

L'allégorie républicaine : Marianne

Quand il s'agit de représenter la République Française dans un dessin d'actualité, elle est incarnée par l'image stéréotypique de Marianne, jeune femme coiffée d'un bonnet phrygien. Ce personnage est imaginé pendant la Révolution française. Les révolutionnaires adoptent le prénom populaire Marianne (Marie-Anne) pour symboliser le changement de régime. Née de l'adhésion des citoyens pour mettre en avant la symbolique de la devise qui est devenue nôtre « liberté, égalité, fraternité », elle devient, en 1792, le symbole de la République à travers l'image de la mère-patrie, coiffée du traditionnel bonnet phrygien.

Au cours de l'histoire de France, deux représentations de Marianne se dégagent :

- une Marianne sociale, combattante et révolutionnaire, le bras levé, à la poitrine dénudée (symbole d'abondance), portant le bonnet phrygien rouge des sans-culottes et avec de nombreux attributs comme le faisceau d'armes, le niveau ou la balance ;
- et une Marianne sage et libérale, vêtue à l'antique, auréolée de rayons de soleil (transfert du symbole royal à la République) et entourée de nombreux symboles iconiques (blé, couronne d'épis, charrue, feuilles de chêne, grappe de vignes).

Au XX^{ème} siècle, bien que chaque mairie possède sa Marianne, la fête du bicentenaire de la Révolution française la banalise, en faisant d'elle une figure plus consensuelle. En marge des représentations officielles, des représentations libres se multiplient sous les traits des caricaturistes : Marianne devient le symbole de la nation. Pour Faizant, elle devient l'épouse du chef de l'Etat donnant des conseils. Aujourd'hui, Marianne garde encore toute sa polysémie représentant à la fois le courage et la force du peuple, la République laïque, la Liberté, l'Egalité, la Fraternité, la Révolution, la justice, la loi, la France, la nation...même si elle aussi est confinée à un rôle d'image pour timbre-poste.

Toutefois, ce personnage est la seule figure féminine qui possède une telle importance dans les dessins de presse politique. Véritable actrice remplissant des rôles différents, Marianne peut exprimer des sentiments (joie, tristesse), prendre la parole, dénoncer les adversaires de la République, annoncer la victoire de la République...

Dans le dessin du *Courrier International*, Ammer altère la devise de la République française qui devient *Liberté, Egalité, Fatalité* et la segmente en associant à chacun des termes, des personnages.



Figure 132 : Ammer (2 mai 2002) in *Weiner Zeitung (Vienne) pour Courrier International*

L'effet comique réside dans le décalage des représentations : la liberté a les traits de Marianne sur le modèle du tableau de Delacroix, l'égalité par Chirac et Jospin qui figurent tous les deux sous le mot (à égalité ?) et la fatalité par Le Pen. Ce qui est ainsi affirmé, la fatalité est en fait interrogée. Faut-il en faire une fatalité ?

Le dessin de Dubouillon paru dans *Le Progrès*, quelques jours après le premier tour, le 24 avril 2002 exploite également l'allégorie de Marianne.



Figure 133 : Dubouillon (24 avril 2002) in *Le Progrès*

Le buste de Marianne devient une icône religieuse qu'il faut prier pour se faire pardonner. Il n'y a rien de surprenant en cela surtout quand on sait qu'il « existe une

culture religieuse, chrétienne (...), qui a imprégné l'inconscient collectif, au point qu'un athée ou un agnostique sera forcément au fait des traits caractéristiques de la religion judéo-chrétienne » (G. Teulié, 2001 : 109). Agenouillé sur un prie-dieu, l'électeur honteux implore le pardon de Marianne (allégorie de la République) « Marianne, pardonne nous de t'avoir offensée et délivre nous du mal », qui reprend les paroles du Notre Père « Pardonne nous nos offenses, comme nous pardonnons aussi à ceux qui nous ont offensés et délivre nous du mal ». Associé à la honte et au pardon, l'électeur prie la République pour être délivré du mal, sous-entendu, le leader du Front National qui a remporté la place de finaliste au premier tour.

Le dessin de Pancho (*Le Monde*, 7 mai 2002) représente Marianne, coiffée du bonnet phrygien, en figure féminine humaine et douée de parole.



Figure 134 : Pancho (7 mai 2002) in *Le Monde*

Composé de deux vignettes disposées horizontalement dans la page, le strip de Pancho fonctionne comme une petite narration imagée : une situation initiale (première vignette : mise en place du décor, des personnages et de l'action) à une situation finale (seconde vignette : la chute). A l'instar d'une remise de prix dans une cérémonie, Marianne va annoncer le nom du gagnant « et la victoire est à... » tandis que l'on aperçoit, à droite de la première vignette, un Chirac souriant, saluant un public et savourant déjà sa récompense. L'attente instaurée dans la première vignette trouve sa fin dans la seconde où la réponse à la nomination du gagnant déclenche la chute du gag. Le comique réside dans la surprise du nom du vainqueur : là où l'on s'attendait à Chirac, Marianne déjoue les prédictions et s'octroie la victoire, « ...moi ». Par ce strip, Pancho veut insister sur le fait que la victoire écrasante de Chirac sur Le Pen est avant tout une victoire pour la République.

3.2. Les personnages historiques

Dans l'étude des personnages historiques, nous focaliserons notre attention sur deux d'entre elles, hautement symboliques, Jeanne d'Arc et Charles De Gaulle que l'on retrouve plusieurs fois dans notre corpus.

Jeanne d'Arc

Faisant l'objet de plusieurs tentatives de récupération, l'image de Jeanne d'Arc est abondamment exploitée par tous les partis politiques, notamment pendant la deuxième guerre mondiale, où elle sert la propagande communiste, nazie et pétainiste. Plus tard, lorsqu'il fonde le Front National (1972), J-M. Le Pen récupère l'image de « Jeanne la libératrice », symbole de la lutte contre une menace qui aurait alors été incarnée par l'envahisseur anglais, et aujourd'hui représentée, selon le chef du Front National, par les immigrés et les étrangers. L'hommage à « Jeanne la libératrice » prend sens dans l'assimilation du personnage historique au leader politique. Ainsi, en s'appropriant une figure emblématique de l'histoire de France, le Front National l'inscrit symboliquement dans la panoplie nationaliste et xénophobe. Le dessin suivant de Glez représente Le Pen figuré en Jeanne d'Arc.



Figure 135 : Glez (2 mai 2006) in Journal du Jeudi (Ouagadougou) pour Courier International

Ce dessin intitulé « 1^{er} mai : Le Pen entend des voix » fait référence à l'hommage rendu à « Jeanne la libératrice » le 1^{er} mai, par le Front National qui s'est approprié

abusivement la figure d'une héroïne nationale avec une orientation xénophobe et conservatrice. Un Le Pen très agressif, armure au corps et étendard estampillé FN dans les mains (cf. La flamme "bleu, blanc, rouge", symbole du logo du parti du Front National) détourne les attributs de la jeune guerrière mystique. Le dessin exploite un procédé de disjonction jouant sur les représentations de Jeanne d'Arc et son parasitage par Le Pen. Cette disjonction s'opère également linguistiquement avec la légende « Le Pen entend des voix (48...) » à la faveur de la double isotopie (voix divines entendues par une sainte/voix électorales enregistrées par un leader ambitieux) et avec l'allusion à la formule « bouter les Anglais hors de France » qui est à la fois un décalque archaïsant et un décalage critique...bouter l'Europe hors de France...et la démocratie au passage. L'énoncé exprime le programme anti-européen explicite du Front National, mais se prolonge par ce qu'il ne dit pas, mais prétendrait faire. Inscrit dans un rapport métonymique et symbolique, l'assimilation de Jean-Marie Le Pen à un personnage messianique sert l'effet comique et satirique, et dénonce la prétention à être un homme providentiel, pour la France.

Charles De Gaulle

Figure historique du paysage politique français, Charles De Gaulle, qui a eu le mérite de combattre le fascisme de Vichy et de marginaliser l'extrême droite pendant la guerre d'Algérie, est une référence, une sorte de père spirituel pour J. Chirac. Les dessinateurs de presse ont donc souvent recours à des personnalités célèbres pour faire le lien entre des personnages, comme dans le dessin de Glez.



Figure 136 : Glez (26 avril 2002) in *Courrier International*, pour *Le Monde*

Construite en dyptique comme « un jeu des sept différences », la composition du dessin de Glez paru dans *Courrier International* pour *Le Monde*, 26 avril 2002, est particulièrement riche. Représentant De Gaulle devant un micro, la scène rappelle l'allocution historique du 18 juin 1944, quand il appela, via *Radio Londres* de la BBC, les français à la résistance contre l'Allemagne nazie. En mettant en parallèle des personnages aussi emblématiques que Ch. De Gaulle vs Hitler, le dessinateur Glez souligne la ressemblance de la situation politique pendant les présidentielles françaises de 2002 avec celle de la seconde guerre mondiale. Tout aussi dramatique, le moment est grave. Il est tellement grave que les personnages n'ont même pas besoin de parler : les phylactères, dans lesquels figurent les visages d'Hitler et de Le Pen marqués d'une croix, se suffisent à eux-mêmes. Seule voix, celle de Chirac qui se pense « enfin gaullien ». Pour mémoire, voici un extrait de l'appel du 18 juin 1944 de Charles De Gaulle : « Mais le dernier mot est-il dit ? L'espérance doit-elle disparaître ? La défaite est-elle définitive ? Non ! Croyez-moi, moi qui vous parle en connaissance de cause et vous dis que rien n'est perdu pour la France ». En appelant « au sursaut démocratique » des électeurs français à faire barrage à Le Pen, Chirac s'assimile spirituellement et politiquement à De Gaulle.

3.3. Les personnages imaginaires

Des personnages imaginaires peuplent également le monde des dessins d'actualité politique. Dans notre corpus, nous avons relevé un mauvais génie tiré tout droit d'un conte populaire et Super Dupont, héros de bande dessinée.

Le mauvais génie

Dans les contes merveilleux, le génie désigne traditionnellement un esprit puissant (bon ou mauvais), assujetti à un objet magique. Etre surnaturel ou allégorique, il peut personnifier un principe, une maladie, un fléau...

Paru quelques jours après le second tour, le dessin d'Oliver Schopf, *Courrier International* (10 mai 2002) exploite le motif du mauvais génie.



Figure 137 : Oliver Schopf (10 mai 2002) in *Der Standard (Vienne) pour Courier International*

Vêtu d'un tablier, tenant dans une main une bouteille de vin estampillée France (cf. l'étiquette bleu, blanc, rouge) et de l'autre, essayant de faire retourner Le Pen, figuré en mauvais génie, dans une bouteille (« Back into the bottle¹⁶² ! »), Chirac symbolise le pêcheur du conte des *Mille et Une Nuits* qui a réussi à vaincre le mauvais génie incarné par le chef du Front National. Comme dans les contes, le dessin d'actualité se base sur des mécanismes devant être compris de tous. Il n'est donc pas surprenant que le dessin d'actualité politique cultive la notion de bien et de mal représentée par la dichotomie ami / ennemi. Ce dessin souligne, certes, la victoire de la démocratie, mais n'écarte pas que l'extrême droite est vaincue définitivement.

Dans l'encart suivant, B. Bettelheim (1976) présente brièvement *Le Pêcheur et le Génie* que l'on retrouve dans l'un des contes des *Mille et Une Nuits*.

¹⁶² Retourne dans la bouteille !

Le *Pêcheur et le Génie* raconte l'histoire d'un pauvre pêcheur qui jette quatre fois son filet dans la mer. La première fois, il ramène une carcasse d'âne ; la seconde, un panier plein de gravier et de fange. Sa troisième tentative n'est pas plus fructueuse : des pierres, des coquilles et des ordures. Au quatrième coup de filet, le pêcheur remonte un vase de cuivre jaune. Dès qu'il l'a ouvert, il s'en échappe un énorme nuage qui se matérialise sous la forme d'un Génie qui menace de le tuer malgré ses supplications. Le pêcheur doit son salut à une astuce : il défie le génie en lui disant qu'il ne pourra jamais croire que, grand comme il est, il ait jamais pu tenir dans un récipient aussi petit ; il pousse ainsi le génie à se réintroduire dans le vase pour prouver que c'est possible. Le pêcheur s'empresse de recouvrir le vase, de le sceller et de le rejeter à la mer.

(B. Bettelheim, 1976 : 49)

Encart 4 : B. Bettelheim (1976)

Super Dupont

Né en 1972 de l'imagination de deux dessinateurs de bandes dessinées (Lob à la plume, scénariste de chaque aventure et de Gotlib), Super Dupont, (anti)super héros par excellence, est une parodie de *Superman*, dont les aventures paraissaient dans *Fluide Glacial*.

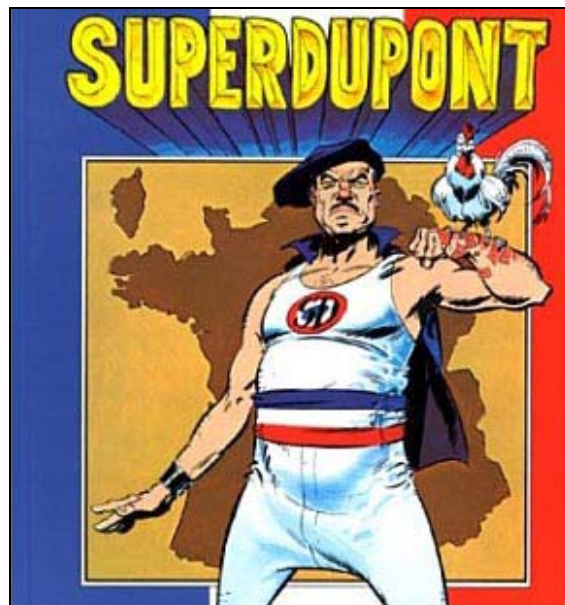


Figure 138 : Super Dupont

Premier (anti)super héros, 100 % français, Super Dupont possède en lui les vertus régionales réputées traditionnelles : l'idéalisme du Normand, la gaieté du Lorrain, l'aisance du Parisien, la droiture de l'Auvergnat... Ses attributs vestimentaires sont particulièrement stéréotypés : il porte un béret, des charentaises, une baguette de pain

sous le bras, une ceinture tricolore tenue par une simple épingle (l'épingle de sûreté nationale), un collant à la manière des supers héros, une longue cape bleue et, sur le torse, une estampille (bleu, blanc, rouge) sur laquelle sont inscrites les lettres SD (siglaison de Super Dupont). Fils du soldat inconnu, Super Dupont est particulièrement patriote, voire très chauvin. Doté de supers pouvoirs, il doit, sans relâche, remplir une difficile mission : défendre son pays contre l'Anti-France¹⁶³, sorte de mouvement sectaire et terroriste dont l'unique but est de renverser l'état français. Lob et Gotlib eurent l'idée de ce mouvement pour tourner en ridicule la peur de certains français qui considèrent l'étranger et l'inconnu comme une menace. De plus, pratiquant le patriotisme économique, Super Dupont prône la consommation de vin et de fromage français et refuse d'être dessiné à l'encre de Chine. De ce constat, nous pouvons déduire que Super Dupont incarne le stéréotype du français raciste et xénophobe.

Lors d'un meeting en 1990, Le Pen reprit à son compte les ridicules du personnage en déclarant « Super Dupont, c'est moi ». Après s'être approprié un emblème de l'histoire de France, Jeanne d'Arc, il n'y a rien d'étonnant au fait que le Front National récupère Super Dupont à des fins politiques, et ce au grand dam de Lob et Gotlib qui arrêterent la parution de la série¹⁶⁴.

Dans le journal de bandes dessinées *BoDoï*, une centaine de dessinateurs, mobilisés contre la présence du Front National au deuxième tour, firent revivre Super Dupont. A cette occasion, *Le Monde*, édition du 2 mai 2002, présenta une sélection de ces dessins : parmi ceux-ci, celui de l'artiste belge Philippe Geluck représentant deux anti-héros par excellence, « Le Chat » (son personnage fétiche dont l'humour est basé sur des jeux de mots très recherchés) et « Super Dupont », notre (anti)super héros national.

¹⁶³ Dans les bandes dessinées dérisoires, l'Anti-France est l'entité représentant les "méchants"

¹⁶⁴ Sur une initiative de Lefred-Thouron, la bande dessinée devrait reprendre dans *Fluide Glacial*; le titre devrait être Superdupont contre « l'axe du Mal ».



Figure 139 : Geluck (2 mai 2002) in *Le Monde*

Dans cette scène, à la manière d'un ophtalmologue, « Le Chat » procède à l'examen clinique de son patient qui n'est autre que Super Dupont, vêtu de sa cape et de son béret basque. Sur le tableau, à droite du chat, nous pouvons lire le mot « FRANCE ». Super Dupont, la main gauche cachant son œil gauche (est-ce une allusion au fait que J.-M. Le Pen soit borgne ou à la vision étroite et haineuse du monde de son parti ?), essaie de lire les lettres inscrites sur le tableau.

Dans ce dessin, la dérision réside essentiellement dans le jeu de mots créé par les lettres épelées par Super Dupont. Au lieu de nommer les lettres dans l'ordre, « F...R...A...N...C...E » et constituer ainsi le mot « FRANCE », Super Dupont procède en deux temps (cf. les deux phylactères) produisant ainsi deux nouveaux mots : d'une part, « F...N... » (siglaison de Front National) et d'autre part, « R...A...C...E » (mot fortement chargé idéologiquement, renvoyant à la préférence nationale, une des thématiques idéologiques du Front National). De plus, la dérision se prolonge iconiquement sur le corps de Super Dupont. En effet, nous pouvons noter que son avant-bras gauche, levé à hauteur du visage et un détail physique (mais pas des moindres), la petite moustache noire, ne sont que des subtiles métonymies graphiques évoquant un Super Dupont incarné en Hitler. Ainsi, quand « Le Chat » dit « réessayez en ouvrant les yeux », a-t-il espoir que Super Dupont parvienne à lire, dans son intégralité, le mot « FRANCE » pour ce qu'il représente démocratiquement et non pas seulement en le dénaturant pour y lire des mots appartenant au lexique du Front National ? Est-ce une manière pour Geluck de signifier que Super Dupont, stéréotype du français moyen, nationaliste et raciste, n'est qu'un avatar d'Hitler ?

Un autre exemple de représentation de Super Dupont nous est fourni par le dessin de Cabanes. Celui que nous présentons ici fait également partie des 23 dessins parus dans la sélection du *Monde*.



Figure 140 : Cabanes (2 mai 2002) in *Le Monde*

L'assimilation iconographique de Le Pen à Super Dupont est parfaitement nette : la physionomie du leader du Front National (reconnaisable par ses lunettes, son visage et sa corpulence) assis dans un costume d'(anti)super héros (cape, collant et béret basque de Super Dupont) témoigne de ce transfert identitaire. En sélectionnant les traits les plus caractéristiques de chacune des deux personnalités, le dessinateur a ainsi procédé à un véritable croisement corporel (au sens génétique du terme) pour ne constituer plus qu'un seul et unique personnage. Pour parfaire l'image de son (anti)super héros, Cabanes greffe sur le personnage quelques attributs corporels et vestimentaires supplémentaires, et particulièrement significatifs : Le Pen est affublé d'une petite moustache noire, d'une boucle d'oreille en forme de croix gammée et d'un t-shirt sans manche sur lequel on peut lire les lettres capitales « FN », mises, non pas pour Front National, mais pour « Fashion Nazi ». Dernier signe iconique majeur : une grenade, reprenant les contours de la France, que tient Le Pen dans sa main, bras levé comme pour le salut hitlérien et le pouce sur la goupille. Une partie de l'intensité de ce dessin repose également sur l'effet de contre-plongée placé sur la grenade, traduisant la

relation particulière qui s'instaure entre le lecteur et l'objet de sa vision. Ce signe plastique spécifique est largement utilisé dans les dessins d'actualité politique pour donner une image trouble et angoissante de l'objet représenté. La grenade ainsi grossie, déformée par la perspective plafonnante, devient un objet doublement impressionnant et suggère ainsi le danger qui menace. Cette représentation hybride et diabolisée de « Le Pen-Super Dupont-Fashion Nazi » se veut, par le dessinateur, un véritable condensé de plusieurs idéologies nationalistes et xénophobes : une première empruntée à Super Dupont, (anti)super héros de bande dessinée, et une autre, plus choquante (?), celle d'Hitler.

Conclusion

Comme nous l'avons vu, le corps des personnalités politiques est sujet à de nombreuses altérations iconographiques (exagération, amplification, permutation...de quelques traits du visage, d'une part de la physionomie, du corps dans son intégralité) pouvant aller jusqu'à des déformations considérables (transformation, mutation, hybridation...), et ce, dans le but de servir une dérision et une contestation du pouvoir politique. Conjointement et en calque, les dessinateurs injectent en creux, dans leurs dessins d'actualité politique, des symboles, des figures mythiques et des paraboles en fonction du but du message recherché et de la personnalité politique à caricaturer et à dénaturer.

Des motifs icono-discursifs sont ainsi projetés afin d'influencer la réception et l'interprétation des dessins d'actualité. Actualisant le message du dessin et réduisant (mais pas systématiquement) ses virtualités de sens, l'analyse sémio-rhétorique permet de relever des unités suffisamment stéréotypées et symboliques, aisément reconnaissables et fondées sur les croyances communes de chacun. Ainsi, l'indexation sur le corps des hommes politiques de divers savoirs collectifs et, implicitement, l'idéologie de l'émetteur montre que le dessin d'actualité politique participe à la représentation du politique de deux façons : la première, archétypale, quand il exploite les structures fantasmatiques participant des attentes imaginaires du lecteur et la seconde, socio-culturelle lorsqu'il transpose, au moyen de la mimésis, des représentations collectives. Tel un puissant outil de maintenance des stéréotypes, des symboles et des mythes, le dessin d'actualité politique est également une passerelle vers un imaginaire politique en devenir. Dans le chapitre qui suit, nous allons porter notre attention sur les regards esthétiques, humoristiques et éthiques que portent les dessins d'actualité sur le monde politique.

Chapitre 9

Des regards sur le monde politique

1. Un regard esthétique et idéologique

Outre ses qualités génériques et ses procédés de déformation du corps politique, le dessin d'actualité se distingue également par ses effets idéologiques¹⁶⁵, au sens sémiotique du terme, dans son regard sur le monde politique. C'est ce point de vue que nous allons aborder à présent. Empruntant quelques variables terminologiques du modèle proposé par J.-M. Floch (1986¹⁶⁶ : 19-24; 1990¹⁶⁷ : 183-223), nous avons à notre tour élaboré un système centré sur les effets idéologiques des dessins d'actualité en distinguant quatre types de dessins : le dessin d'actualité *référentiel*¹⁶⁸, le dessin d'actualité indirect/transversal, le dessin d'actualité *mythique* et le dessin d'actualité *substantiel*.

¹⁶⁵ Sémiotiquement, l'idéologie se définit comme une quête de valeurs, comme leur « actualisation » par un sujet (individuel ou collectif) qui les prend en charge et vise à les réaliser. (A. J., Greimas, J. Courtes, 1979 : 179)

¹⁶⁶ J.-M. Floch (sous la dir.), 1986 : *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, P. Fanlac, p.19-24

¹⁶⁷ J.-M. Floch, 1990 : « les enjeux sémiotiques des différentes "philosophies de pub" » in *Sémiotique, marketing et communication : sous les signes, les stratégies*, Paris, PUF, Collection Formes sémiotiques, p.183-223

¹⁶⁸ Les adjectifs « référentiel », « mythique » et « substantiel » sont directement empruntés à la terminologie de J.-M. Floch

1.1. Le dessin d'actualité référentiel

Le dessin d'actualité *référentiel* se conçoit comme une sorte d'adéquation à la réalité, comme la quasi restitution de celle-ci. Il se propose de reproduire une tranche de vie grâce à la représentation de gestes, de comportements et de situations, et de témoigner d'une façon de vivre pour que le lecteur se dise *in petto* que le dessinateur évoque la réalité. Engagé à donner la parole à l'histoire ou à l'homme, le dessinateur, qui investit ici un rôle de témoin, cherche à donner un effet de densité et d'épaisseur à cette impression de vécu. L'objectif du dessin d'actualité *référentiel* réside dans la compréhension presque immédiate du message, un temps de lecture voisin de zéro, une réaction vive et presque instantanée (parcours de l'œil le plus rapide possible et rapport texte-image le plus naturel possible). Le dessin d'actualité *référentiel* relève d'une certaine stratégie discursive, c'est-à-dire d'un ensemble de procédures visant à représenter l'image-texte comme vraie. Inscrit au cœur même de la problématique de la rhétorique,

le problème du vraisemblable s'intègre [selon Greimas], lui aussi, à cette interrogation sur la véracité des discours : comment procède l'énonciateur pour présenter son discours afin qu'il paraisse vrai ? Selon quels critères et quels procédés juge-t-on les discours des autres comme vraisemblables (A. J. Greimas, 1983 : 105).

Pour ce faire, le dessinateur va donc procéder comme un véritable transcripteur de la réalité en usant de scènes, de situations, d'objets de la vie quotidienne. Le dessin de Tignous, paru dans *Libération* le 10 avril 2002, représente avant tout une vraie scène de vie de quartier (décor urbain) où deux ménagères, de retour de courses, discutent.



Figure 141 : Tignous (10 avril 2002) in *Libération*

En alliant vote politique et vote télévisuel, Tignous ironise sur l'actualité politique, mais aussi sur l'actualité de la « télé réalité ». Les élections présidentielles françaises et les candidats de l'émission « Loft 2 » deviennent donc les principales préoccupations de certaines ménagères, du moins dans ce dessin. Tignous veut donc insister sur le fait que les élections présidentielles, pour les ménagères, s'apparentent à un jeu de télé réalité.

1.2. Le dessin d'actualité indirect et transversal

En sapant les fondements épistémiques de la référentialisation, le dessin d'actualité « indirect et transversal » se conçoit comme la négation du dessin d'actualité *référentiel*. Souvent dessin du paradoxe, il privilégie le décalage, le double sens, le jeu de figures (si l'on prend soin de dénommer ainsi l'équivalent visuel du jeu de mots). Le sens n'est pas déjà là, dans la réalité ; il est à construire. Le lecteur devient le sujet d'un faire interprétatif, le sujet d'une réaction, autrement dit d'un faire pragmatique et cognitif mettant à l'épreuve son intelligibilité. Nous pouvons en déduire l'existence d'une sorte de contrat entre l'énoncé graphique du dessin et son lecteur implicite (l'énonciataire). Contrairement au dessin d'actualité *référentiel*, l'efficacité d'un dessin d'actualité « indirect et transversal » réside dans la valeur de la médiation de sa compréhension. Elle convoque ainsi la compétence interprétative et critique du lecteur à co-produire du sens à travers son univers de référence. Cependant, le lecteur saura apprécier cette manipulation acceptée et recherchée puisqu'elle est la preuve d'une modification euphorisante de la perception ou de la vision que le lecteur a des choses et de la réalité : par exemple, en corrigeant, grâce à son dispositif culturel et à son mode d'énonciation, l'usage détourné d'objets de référence, autrement dit de leur finalité première. Souvent, ce détournement est réalisé par un jeu de ruptures systématiques entre image et texte, par un croisement et une association de références hétérogènes, par des focalisations ironiques.

Le dessin de Sergueï, paru dans *Le Monde*, le 23 avril 2002, est un exemple de dessin d'actualité indirect / transversal dans la mesure où il joue sur une subtile alliance de métaphores et de décalages.



Figure 142 : Serguei (23 avril 2002) in *Le Monde*

Ce dessin, intitulé « Victoire de l'insécurité », représente le vote lepéniste. Construit sur un rapport fonctionnant en triade à la fois de métaphores et de synecdoques, ce dessin illustre la légende sous un angle symbolique et synthétique. L'urne électorale prend les contours de la France, le bulletin de vote à l'intérieur de l'enveloppe figure le président du FN sous la forme d'une bombe prête à exploser et les doigts pointus de la main renvoient à l'âpreté de l'électeur extrémiste. Rappelons que l'insécurité, thème majeur du programme de l'extrême droite, avait dominé la campagne. La disjonction verbale intervient à partir du mot insécurité : non seulement, c'est le thème qui a fait la victoire de Le Pen au premier tour, mais cette victoire produit de l'insécurité (cf. la bombe) au plan de la démocratie et des institutions.

1.3. Le dessin d'actualité mythique

Inscrit dans la construction d'une saisie logique et d'une mise en forme du monde, le dessin d'actualité *mythique* se situe dans le domaine du rêve et de l'imagination qui affirme que le sens est dans le fantasme (individuel) ou l'imaginaire (collectif) projeté sur le monde pour le rendre signifiant. Pour ce faire, le dessinateur a recours, nous l'avons vu, à des légendes, des héros, des symboles (quasi-universels), des stéréotypes, des parodies. Ces constructions intertextuelles reposent sur des signes iconiques

puissamment structurés, extrêmement connus, exploités tels quels ou bricolés ensemble, et qui serviront de structure signifiante au dessin. Mais le dessin d'actualité *mythique* ne se limite pas seulement à l'exploitation directe ou indirecte de grands référents culturels ou populaires. Ce qui le définit d'abord et avant tout, c'est la construction de ses valeurs sémantiques et énonciatives par le bricolage, le remodelage, l'assemblage, le collage ou la réorganisation d'un ou plusieurs motifs figuraux du monde. Le dessin d'actualité *mythique* tient alors un discours second, en deçà et au-delà des éléments reconnaissables qui constituent la dimension figurative de l'énoncé.

Le dessin suivant de Sergueï, paru dans *Le Monde*, le 30 avril 2002, reprend la scène champêtre du célèbre tableau de Jean-François Millet, *L'Angélu* (1857).



Figure 143 : Sergueï (30 avril 2002) in *Le Monde*

Nous pouvons relever quelques signes plastiques et iconiques repris de la composition du tableau original : la ligne d'horizon (placée au premier tiers supérieur du tableau), la campagne (et d'autres champs s'étirant sur les deux premiers plans), la fin d'après-midi et le soleil couchant, le clocher de l'église du village au loin et un couple de paysans,

ayant interrompu leur travail, se tenant debout, la tête baissée, les mains jointes, se recueillant lorsque sonne l'Angélus¹⁶⁹.



Figure 144 : Jean-François Millet (1857) *L'Angélus*¹⁷⁰

Tout en conservant certains motifs de *L'Angélus*, Sergueï détourne l'œuvre originale en y intégrant de nouveaux éléments : entre le couple de paysans, un enfant agrandit la famille ; une nuée de corbeaux noirs s'envole au loin ; et un épouvantail, placé en plein milieu du champ, diffuse son ombre immense. Ce sont plus spécifiquement ces deux derniers signes iconiques qui sont évocateurs. Annonceurs de mort, réputés charognards, les corbeaux ont mauvaise presse dans l'imaginaire collectif. Et, au-delà de sa laideur, tout se passe comme si l'épouvantail n'était là que pour faire peur aux oiseaux. Sous couvert d'une représentation monstrueuse, visage difforme, absence d'yeux, de corps...donc de vie, nous reconnaissons un Le Pen réifié en épouvantail, portant des brassards qui évoquent des nazis pendant la seconde guerre mondiale.

Nous pouvons donc nous demander si c'est la peur qui motive les paysans à prier et les corbeaux à s'enfuir. Un titre « Les lepénistes introuvables de l'Yonne » et une accroche « Voter Le Pen ? Allons ! Dans ces villages de la douce France, les électeurs du Front national sont introuvables. Le candidat d'extrême droite est pourtant arrivé en tête dans le département » accompagne l'article de presse. Il convient peut-être de rappeler que dans le département de l'Yonne, Chirac a obtenu 33 444 voix et Le Pen 35 071, soit plus de 1500 voix supplémentaires¹⁷¹. En associant la vision d'une campagne champêtre, à la façon du tableau de Millet, à une campagne dénaturée par un Le Pen

¹⁶⁹ Prière catholique, commémorant l'Annonciation, tirant son nom de ses premiers mots « Angelus Domini nuntiavit Mariæ » et récitée traditionnellement trois fois par jour, à 6h, à 12h et à 18h

¹⁷⁰ Musée d'Orsay (Paris)

¹⁷¹ Source : <http://www.conseil-constitutionnel.fr/dossier/presidentielles/2002/documents/tour1/departements.htm>

déshumanisé, mais bien présent, le dessin de Sergueï, tout en servant d'ancrage au titre de l'article, n'en est pas moins une représentation de cette « douce France » frontiste.

1.4. Le dessin d'actualité substantiel

Négation du dessin d'actualité *mythique*, le dessin d'actualité *substantiel* trouve son originalité dans sa nature sémiotique profonde. Le dessinateur joue sur l'épure du trait, le dépouillement des signes iconiques en tentant d'atteindre *le degré zéro de l'écriture* pour reprendre l'expression de Barthes. Notons qu'il ne s'agit pas ici de la production d'une illusion référentielle à proprement parler qui suppose un certain accommodement avec la réalité. L'effet produit par le dessin d'actualité *substantiel*, c'est au contraire l'effet réel qu'il suppose grâce à la netteté des traits et des formes. Il accepte donc la relation du sujet au monde et propose une émotion esthétique. Là où le dessin d'actualité *substantiel* suppose et implique un effacement devant la réalité, qu'elle soit de la matière, de l'objet, ou de l'Histoire en train de se faire, sa force réside dans la manifestation concrète et la fonction représentationnelle que nous pouvons définir comme une capacité du lecteur à maîtriser le monde sensible en faisant appel à sa sensibilité.

Épure du trait, des couleurs et de message linguistique, le dessin d'Ampudia, paru dans *El Mundo* pour le *Courrier International*, relève du dessin d'actualité substantiel.

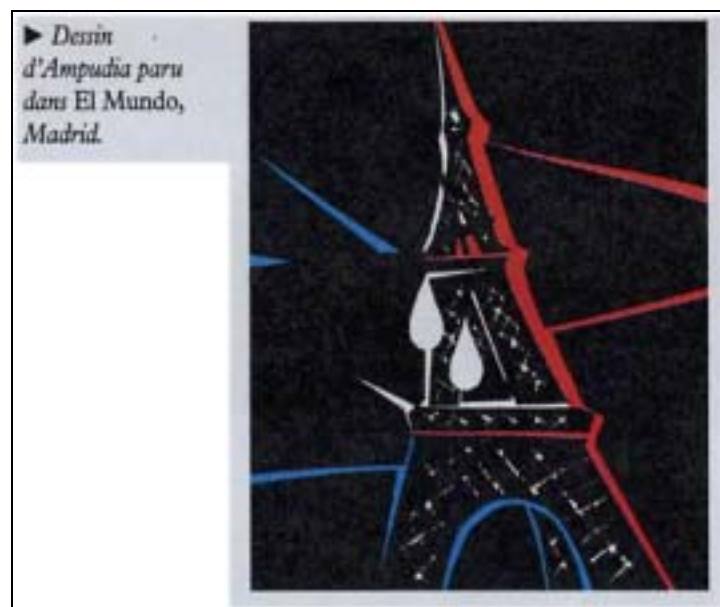


Figure 145 : Ampudia in *El Mundo* pour *Courrier International* - 18 avril 2002

En effet, ce dessin repose sur une économie, nous l'avons dit, qui loin d'être restrictive, est particulièrement signifiante. Ce sont les couleurs, bleu, blanc, rouge et le motif de la Tour Eiffel, redondance du symbole de la France, qui font sens. Mais dans ce cas précis de dessin d'actualité substantiel, ce sont plus particulièrement les deux gouttes blanches, symbole des larmes qui participent des émotions esthétiques et éthiques qu'elles peuvent procurer au lecteur : c'est la France, et tout ce qu'elle représente dans son intégrité, la démocratie et la République, qui pleure la poussée du Front National au premier tour de l'élection présidentielle.

Ainsi, en abordant le dessin d'actualité comme un discours, entendu comme une image-texte, nous pouvons rendre compte de la topographie des idéologies et des esthétiques graphiques des dessinateurs. Dans une vue très large, cette typologie nous permet de montrer la diversité des positions exploitées par ces derniers pour un même événement et d'exposer la pluralité des différences et des ressemblances chez les dessinateurs d'un corpus traitant du même événement.

2. Un regard mêlé d'humour, d'ironie et de dérision

Dans ces petits carrés de subversion qui agrémentent l'univers des colonnes grises du journal, les dessinateurs usent, nous l'avons vu, de stratégies icono-discursives et divers procédés sémio-rhétoriques pour figurer et défigurer les chefs de partis et autres dirigeants du monde politique. Sous la bannière de la dérision, les dessinateurs manient avec subtilité, l'humour et l'ironie pour susciter le sourire et provoquer le rire du lecteur. Communément, on dit que l'humour est plus discret, plus sage, plus fin. Sœur ennemie de l'humour, l'ironie est plus malicieuse, plus mordante, parfois blessante. Enfin, la dérision est plutôt considérée comme humiliante, méchante, voire insultante. À vouloir mettre ces "para-synonymes" sur une échelle de tonalité, on court le risque de les confondre, et de faire de l'humour une simple variante de l'ironie, et de l'ironie une simple variante de la dérision, toutes ayant subi une sorte d'affaiblissement sémantique tendant à les assimiler au concept plus général de comique. . Mais prétendre lever la confusion persistante qui demeure entre ces notions excède nos objectifs.

Sans viser une hypothétique mise au point définitive, nous tenterons de les définir sous un angle essentiellement pragmatiques et rhétoriques afin de répondre aux questions suivantes : en pratiquant l'humour, l'ironie ou la dérision dans la représentation des hommes du pouvoir politique, quels rôles les discours des dessin d'actualité politique remplissent-ils ? Sont-ils seulement présents pour divertir le lecteur ? Ne font-ils

qu'apporter un peu de gaieté dans le contexte d'une communication politique des journaux dans lesquels ils prennent place ? Ce sont là, entre autres, les questions auxquelles nous allons tenter de répondre dans ce qui suit.

2.1 L'humour

Dans un premier temps, nous porterons notre attention sur la question de l'humour, pour ensuite tenter de définir ce que nous entendons par humour graphique.

2.1.1. La question de l'humour

Etymologiquement, le mot « humour » dérive de l'anglais *humour*, lui-même emprunté au français *humeur* (du latin *humor*) : l'« humeur » s'entend ici comme une substance liquide sécrétée par le corps humain (la bile, le sang ou la lymphe par exemple), comme les types de tempéraments qu'elle déterminerait, mais aussi, par métaphorisation, comme tout caractère excessif. Dans la littérature anglaise, l'« humeur » s'est traduite comme les conséquences d'une rupture de l'équilibre entre ces excès, et constituait, aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, un genre littéraire privilégiant le grotesque et l'inattendu (L. Sterne, H. Fielding par exemple). En France, c'est Voltaire qui fut le premier à faire mention de l'humour :

Ils [les Anglais] ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute; et ils rendent cette idée par le mot *humeur*, *humour*, qu'ils prononcent *yumor*, et ils croient qu'ils ont seuls cette humeur, que les autres nations n'ont point de terme pour exprimer ce caractère d'esprit; cependant, c'est un ancien mot de notre langue employé en ce sens dans plusieurs comédies de Corneille¹⁷².

Considéré à ses débuts comme une mentalité, une forme d'esprit caractéristique de telle ou telle nationalité, l'emploi du terme « humour » s'étend à plusieurs usages : philosophique (Hegel, Paul, Schopenhauer, Bergson, Jankélévitch, Kierkegaard), littéraire (Breton, Noguez), psychologique (Freud)...

Bergson (1961) soutient que l'humour est construit sur deux registres, le réel et l'idéal. Il décrit « minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être » (1961 : 97). Il s'agit donc de décrire les choses comme si elles représentaient un idéal, c'est-à-dire considérer ce qui est comme ce qui devrait être.

¹⁷² Voltaire, Lettre à l'abbé d'Olivet, 21 avril 1762.

Selon Genette, (2002) un énoncé humoristique met l'accent sur les rapports qu'entretient l'humour avec le réel, donc décrit bien la réalité qu'il "critique", mais en gratifiant sa description d'un jugement mélioratif. « Le cas de l'humour est plus subtil, ou peut-être plus large, parce qu'il commence de s'affranchir de l'antiphrase en contrefaisant, non la réalité [...] mais son appréciation » (G. Genette, 2002 : 196). Au cœur de l'énoncé humoristique, des figures sont présentes comme la litote « feignant d'atténuer l'expression d'une réalité pour lui donner plus d'énergie » (M. Bonhomme, 1998 : 78) ou l'hyperbole « désignant une réalité par un discours exagéré » (M. Bonhomme, 1998 : 75), qui répondent à ce que Genette¹⁷³ considère comme le propre de l'humour. Ces deux figures ne démentent pas la réalité, mais la diminuent ou l'augmentent quantitativement ou qualitativement, permettant ainsi de créer un décalage. Cependant, ce décalage se retrouve aussi dans l'ironie et l'hyperbole, la litote ou d'autres figures apparentées en sont mêmes les indices. En réalité, tout dépend de la perspective d'énonciation. On ne parle alors d'humour que quand le locuteur assume lui-même son propos en adoptant une attitude de conciliation ou de plaisanterie. Quant à l'ironie, elle procède à une feinte énonciative consistant à énoncer le discours d'un autre sans l'assumer afin de s'en moquer, ou d'adopter une attitude polémique ou d'opposition. O. Ducrot (1984) donne la définition suivante de l'ironie :

Parler de façon ironique [dit-il], cela revient, pour un locuteur (L), à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur (E), position dont on sait par ailleurs que le locuteur (L) n'en prend pas la responsabilité et bien plus, qu'il la tient pour absurde (O. Ducrot, 1984 : 211).

Ainsi, en reprenant la schématisation « locuteur (L) » et « énonciateur (E) » de Ducrot, la situation d'énonciation du discours humoristique pourrait se présenter de la manière suivante : le locuteur (L), serait aussi l'énonciateur (E), ou du moins, serait en accord avec lui. Tout reposerait sur l'incongruité du discours humoristique qui ferait penser que l'énonciateur (E) est distinct du locuteur (L).

Bien que situé à la croisée complexe de procédés, de mécanismes et d'une situation énonciative, l'humour se fait toujours discret. En empruntant les termes de Noguez (2000), nous dirons qu'« il n'aime pas être trop visible, frôle même volontiers l'invisibilité » (2000 : 35). Mais que révèle l'humour ? La réponse pourrait se trouver

¹⁷³ G. Genette évoque également, comme figures de l'humour, les figures de l'« épitrope » (*ou Permission, dans la vue même de nous détourner d'un excès, ou de nous en inspirer soit l'horreur, soit le repentir, semble nous inviter à nous y livrer sans réserve, ou à y mettre le comble, et à ne plus garder de mesure*, 2002, p.202), de l'« astéisme » (*badinage délicat et ingénieux par lequel on loue ou l'on flatte avec l'apparence même du blâme et du reproche*, op., cit., p.206), du « paradoxe » et la « sillepse ».

chez L. Wittgenstein (2002 : 150) : « l'humour n'est pas une humeur, c'est une vision du monde ». L'humour serait donc un filtre par lequel passe notre regard (autant celui du locuteur que celui du récepteur) et qui structure notre perception du monde et colore notre imaginaire.

2.1.2. L'humour graphique

Après avoir posé le problème d'une définition possible de l'humour, une interrogation demeure : peut-on percevoir une correspondance entre l'humour graphique du dessin d'actualité politique et l'humour dans l'écriture littéraire ou le discours quotidien ? Pour élucider cette question, nous allons nous attacher à l'analyse de quelques dessins d'actualité dont le message suscite l'amusement et provoque souvent le rire. Léger, ludique et surprenant ne signifient pas pour autant que l'humour graphique n'est pas soigneusement structuré. Comme le souligne C-M. Bosséno (2000),

la pratique de l'humour est un art de la castramétation, pour reprendre un vieux terme oublié de la stratégie romaine, qui désigne non seulement le fait de choisir son camp mais, plus complètement, l'art de choisir l'emplacement de son campement et de l'agencer dans tous ses détails, en fixant son orientation, sa taille, en choisissant les matériaux, le bois des poteaux et la toile des tentes, etc. Chaque dessinateur, chaque humoriste doit ainsi planter et déployer son talent dans un espace qui a ses règles propres (C-M. Bosséno, 2000 : 184).

Au-delà de ce principe de « castramétation », l'imaginaire du dessinateur est convoqué. Confronté avec l'actualité du moment, c'est ce principe qui va donner de l'épaisseur à l'événement politique. Même si le graphisme assume totalement l'expression du sens, l'humour graphique aboutit à une transfiguration du réel par la liberté subjective du dessinateur, autrement dit, par son imagination.

Gag visuel sans parole, le dessin de Dubouillon, paru dans *Le Progrès*, le 22 avril 2002, fait partie de ce que nous entendons par humour graphique.

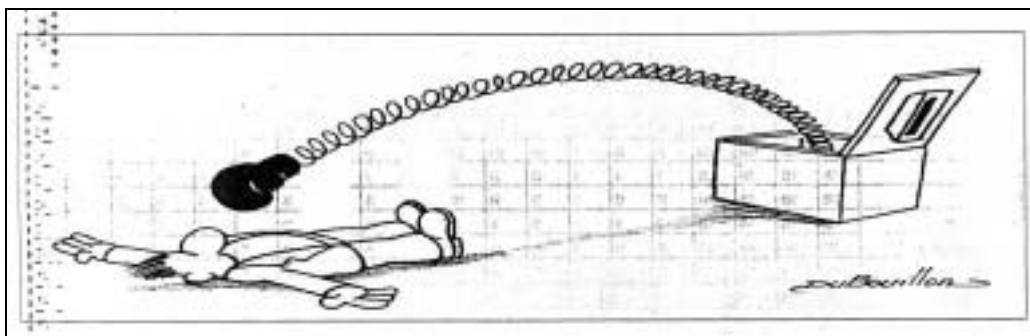


Figure 146 : Dubouillon (22 avril 2002) in *Le Progrès*

Nous pouvons observer que les procédés humoristiques reposent sur des activités comme prélever pour déplacer, modifier pour déjouer le sens et le détourner vers d'autres fins. L'urne électorale devient alors une boîte à malice. A défaut de laisser, comme il est de coutume, un vilain personnage pendu à un ressort s'échapper, c'est un gant de boxe, incongru, qui en est sorti avec tant de violence qu'il assomme un électeur supposé. Comme l'ont titré de nombreux journaux d'information, « le choc » des résultats du premier tour est, dans ce dessin d'actualité politique, une vraie prise au pied de la lettre dans laquelle Dubouillon joue à nous faire croire au sens littéral d'une image alors que son emploi est évidemment figuré dans son contexte. L'intention humoristique du dessinateur prend en compte, comme le fait remarquer N. Feuerhahn, (1991), « les distorsions qui introduisent du jeu entre nos attentes d'harmonie et les représentations du monde » (N. Feuerhahn, 1991 : 64) et dégage une critique du contexte politique évoqué.

L'humour graphique peut aussi résider dans la relation entre linguistique et iconique, comme dans ce dessin de Vuillemin, paru dans *Libération*, le 12 avril 2002.



Figure 147 : Vuillemin (12 avril 2002) in *Libération*

Les ressorts humoristiques de ce dessin résident dans le décalage du jeu homophonique créé par les noms propres « Lavilliers » et « Laguiller ». Là où deux personnages pensaient assister à un concert du chanteur Lavilliers, ils se retrouvent à un meeting politique d'Arlette Laguiller, « Je crois [dit l'un des hommes] qu'on s'est planté,

Dédé...c'est pas Lavilliers, c'est Laguiller... ». La perspective de la salle de concert joue aussi de ressort humoristique dans la représentation du chef de la Lutte Ouvrière, vu en plongée. Le dessinateur s'amuse à semer le doute sur l'identité du personnage, figuré d'un trait gras et brouillon, un micro à la main, debout sur la scène du Zénith : est-ce bien A. Laguiller ? L'incertitude est vite levée par le phylactère « Tra-va-i-eurs ! Tra-va-i-euses !!! », interpellation bien connue et prononcée à chaque allocution du chef de Lutte Ouvrière. Le sourire s'élabore par le processus de lecture des phylactères où le texte remplit son rôle d'accroche et de « relais » (Barthes, 1964), permettant ainsi la compréhension globale du dessin.

Ainsi, l'humour graphique, tantôt malicieux, tantôt acidulé, se donne à déchiffrer en un clin d'œil, comme une charade enfantine. Il suscite un plaisir ludique immédiat. Pour Freud (1988), l'humour est une attitude mentale, une folie intérieure, une relation au langage. Ajoutons, une relation au visuel.

2.2. L'ironie

Après nous être interrogée sur l'humour, nous allons à présent aborder l'étude de l'ironie graphique.

2.2.1. Définitions de l'ironie : repères et difficultés

Au sens étymologique, le terme « ironie » provient du mot grec *eirôneia* signifiant « interrogation » : interrogation sur soi et interrogation sur l'autre, sur la « cible », pour reprendre le terme de Bergson (1961). Dans le théâtre comique d'Aristophane, puis chez Platon, l'ironie est d'abord une attitude critique, celle de l'*eirôn*¹⁷⁴, qui dénonce les fausses valeurs et questionne la *doxa*. Ce comportement ironique repose également sur un arsenal rhétorique puisqu'il est fondé sur le langage. Les anciens manuels de rhétorique ont souvent réduit l'ironie à la figure de l'antiphrase. Pour Fontanier, l'ironie consiste à

dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser. Elle semblerait appartenir plus particulièrement à la gaieté ; mais la colère et le mépris l'emploient aussi quelquefois, même avec avantage ; par conséquent, elle peut entrer dans le style noble et dans les sujets les plus graves (P. Fontanier, 1977 : 105).

¹⁷⁴ Celui qui pose ou se pose des questions

Si l'ironie consiste à faire entendre le contraire de ce que l'on pense, elle se démarque de l'humour par la visée qu'elle soutient à propos du monde et la notion de sérieux qui s'y attache. Attitude d'opposition et figure de rhétorique, tels sont déjà deux critères structurants de la définition de l'ironie.

La notion d'ironie peut être également envisagée dans une perspective philosophique. Dans la lignée de S. Kierkegaard qui soutient l'idée de liberté à la base de l'attitude ironique, de F. Schegel qui considère l'ironie comme une vaste moquerie jetée à la face de l'humanité et de H. Bergson pour qui l'ironie est une vision idéaliste du monde, V. Jankélévitch (1936) définit la notion d'ironie comme une stratégie qui démasque, qui vise, telle une maïeutique, à faire surgir la vérité en utilisant les mêmes arguments que l'adversaire. L'approche philosophique de l'ironie souligne ainsi que la pratique verbale, au sens rhétorique, sert une vision du monde.

Devenant une notion très en vogue de la pragmatique dans les années 70-80, C. Kerbrat-Orecchioni (1978), pour ne citer qu'elle, s'inspire de la tradition rhétorique pour définir et dégager certains mécanismes du fonctionnement de l'ironie. Elle insiste sur l'importance accordée au contexte extralinguistique : repérer une contradiction entre l'énoncé et ce que l'on sait du référent et / ou une contradiction entre les propos tenus et ce que l'on sait (ou croit savoir) du locuteur. En mettant l'accent sur ces contradictions, Kerbrat-Orecchioni (1978) souligne ainsi l'ambiguïté du discours ironique et les erreurs d'interprétation qu'il peut soulever.

L'ironie repose fréquemment sur quelques procédés rhétoriques privilégiés. Citons la litote et l'hyperbole déjà évoqués à propos de l'énoncé humoristique ; l'oxymore, qui repose sur une apparente contradiction logique et sémantique, et qui « précise un terme, généralement un nom, par une propriété contradictoire » (M. Bonhomme, 1998 : 48) ; le paradoxe qui « consiste à prendre le contre-pied de l'opinion commune dans la désignation d'une réalité » (M. Bonhomme, 1998 : 81). Outre cet ancrage dans le raisonnement ou dans la construction syntaxique, l'ironie peut également jouer sur les mots eux-mêmes. La dimension ludique des jeux de mots suscite des effets de surprise et nécessite une ouverture d'esprit pour résoudre l'énigme. En effet, les jeux de mots et les traits d'esprits procurent une certaine satisfaction au récepteur qui réussit à déjouer les attentes du locuteur. De plus, ils reposent sur une feinte et sur une mise en scène du discours par des allusions plus ou moins saillantes, des indices implicites, des signes incongrus, des sous-entendus. Ainsi, le producteur de jeux de mots et de traits d'esprit souhaite mettre les rieurs de son côté et ridiculiser une cible. L'ironie convie donc à

comprendre à demi-mot, à lire les intentions autant que les propos et à créer une complicité entre l'ironiste et son lecteur.

Par ailleurs, l'énoncé ironique suppose un trio énonciatif : le producteur de l'ironie, une cible raillée et un récepteur de l'ironie. L'ironiste se propose de séduire le récepteur par sa finesse d'esprit, pour qu'il adhère à son jeu et pour qu'il en devienne complice. Le récepteur appartiendra alors à une communauté, celle des rieurs, celle des moqueurs. Désintéressée, l'ironie ne raille pourtant pas sans raison : certes, producteur et récepteur "rient"...mais ils "rient de". Loin d'adoucir, l'ironie renforce la critique, parfois moqueuse, parfois blessante, parfois destructrice. Les études en psychanalyse montrent d'ailleurs que l'ironie présente un fond irréductible d'agressivité, plus ou moins dissimulé, selon les cas.

Bien plus qu'une attitude, une figure de rhétorique ou un mode de discours, l'ironie est devenue un mode de lecture du monde. Selon C. Guérard (1998), elle « siffle sur un autre air et dans la bonne humeur : au rire aux éclats, fou rire, rire diabolique, rire jaune, rire sombre, rire gras, l'ironie substitue un rire différent, celui de la complicité avec les choses qui nous entourent, un rire de la connaissance, du spectacle du monde » (C. Guérard, 1998 : 18).

2.2.2. Quand le dessin d'actualité ironise sur le pouvoir politique

Par le choix de certains signes plastiques, iconiques et linguistiques, les auteurs de dessins d'actualité politique se saisissent volontiers d'un travers d'un personnage, accentuent ou exagèrent certains aspects de la physionomie des personnalités politiques dans le but de les ridiculiser. La vertu première d'un dessin d'actualité est donc d'être reçue comme une exagération. « La caricature, qui ne se soucie pas d'être juste, cherche à faire mouche » souligne A. Duprat (2001 : 31). Il est donc incontestable que dessin d'actualité politique et ironie fassent bon ménage, exagération et ridicule étant les socles immuables de ce couple inséparable. Comme le souligne C. Guérard (1998),

A la complexité du réel, elle [l'ironie] ajoute ses propres complications. Le trompe-l'œil, le carnaval, le labyrinthe, le masque sont autant d'arabesques de l'ironie...Elle crée les contrastes, donne du relief, cherche les correspondances. Mêlé l'incompatible et réconcilie l'inconciliable. Elle adore mélanger ce qu'elle a clairement distingué et consacre alors les épousailles du sublime et du grotesque, du beau et du laid, du bien et du mal (C. Guérard, 1998 :13).

Il est intéressant de constater à quel point cette définition convient parfaitement à l'essence même du dessin d'actualité politique. Comme l'ironie, le dessin d'actualité

dialogue avec le réel, cherche aussi à s'y confronter, à se mesurer à lui en déjouant les attentes du lecteur. Au-delà d'une interprétation du monde, le dessin d'actualité veut être créateur d'une nouvelle représentation et par là acteur dans le champ politique.

Sur le plan de la représentation graphique, les dessinateurs utilisent une technique largement éprouvée depuis les origines de la caricature, la "tête de turc". En mettant en rapport l'être et le paraître de la cible, sous-tendus par une relation clairement antithétique, le dessin d'actualité politique propose une image convenue (mais destinée à tomber à la manière d'un masque) et en même temps, une image, prenant le contre-pied de la précédente, qui dévoile la vérité. Ainsi, même si elle ne laisse pas saisir aisément, l'ironie ne se prive pas, et ne se lasse pas de "saisir" ses victimes. Comme le souligne M. Melot, (1983), quand l'ironie vise des représentants du pouvoir, elle est très similaire à la caricature :

C'est un acte esthétique, une agression symbolique, qui, en n'agissant que sur les formes, excite le rire ou la colère plus que la peur ; c'est un acte moral car la règle est enfreinte de façon provocante, et même exemplaire ; c'est un acte politique, car, au-delà du code de représentation, elle s'en prend aux privilégiés de ce code (M. Melot, 1983 : 238).

L'ironie, dont le dessinateur cherche à couvrir ses personnalités politiques, ne tue pas ; elle défait les simulacres, défigure et reconfigure les réputations. De fait, à travers cette transgression iconoclaste, elle a une fonction démystificatrice, et même, si le besoin s'en fait sentir, dénonciatrice : elle désigne les victimes, elle nomme les coupables. A contrario, elle appelle un monde meilleur et prône des valeurs morales en protestant contre ce qui est. Le dessin de Pancho, paru dans *Le Monde*, le 4 mai 2002, est un parfait exemple d'ironie icono-discursive.



Figure 148 : Pancho (4 mai 2002) in *Le Monde*

Dans ce dessin de Pancho, l'effet ironique naît de la rencontre entre le vouloir paraître de Le Pen, « Arrêtez de me montrer haineux ! » qui contraste avec son altercation agressive et violente avec le journaliste qui perd pied. En effet, Le Pen, tel que Pancho le représente dans ce dessin, la bouche hargneuse, le poing levé et l'autre main empoignant le journaliste, contredit l'image qu'il voudrait donner de lui-même. « Interroger Jean-Marie Le Pen reste un exercice délicat pour les journalistes » souligne le titre de l'article. Cette représentation de Le Pen conteste également le sous-titre de l'article « Les médias, qui connaissent désormais ses astuces rhétoriques, peaufinent particulièrement la préparation des entretiens avec le leader du Front National ». L'agression faite au journaliste met en évidence la construction d'un simulacre, et cela, à l'instant même où il s'effondre.

Un autre exemple de journaliste aux mains de Le Pen, ce dessin de Willem (paru dans *Libération*, le 29 avril 2002) met en place une ironie situationnelle et verbale. La représentation de Le Pen, peu avantageuse, le figure sous l'aspect d'une "bête immonde" plus que terrifiante.



Figure 149 : Willem (29 avril 2002) in *Libération*

Sous le crayon acerbe de Willem, le corps de Le Pen disparaît au profit de mains rageuses (poing serré et refermé sur le corps du journaliste) et d'une tête hyperbolique.

Sa bouche démesurée laisse apparaître une gorge profonde, une langue rugueuse, un palais immense et des dents acérées et pointues. Des postillons, sous forme de bulles et autre matière indéfinissable (cf. les traces noirâtres au sol), jaillissent de cette bouche béante. Par l'accentuation de difformités physiques, le dessin d'actualité se moque des hommes qui incarnent le pouvoir politique, mais surtout nous fait découvrir ce qui se cache derrière. Et souvent, ce ne sont pas des représentations très flatteuses ! A droite du dessin, un journaliste, serré dans la main gauche de Le Pen, clôt son interview : « Merci, Monsieur Le Pen pour avoir donné votre point de vue sur l'économie, l'Europe, la justice, la paix sociale, la culture...la... ». Le discours du journaliste va être en définitive reconstruit par le lecteur qui va comprendre implicitement que ce « Merci » sonne plutôt comme une tentative d'échappatoire à cette situation menaçante.

Par les chemins plus ou moins détournés que prend l'ironie dans le dessin d'actualité politique, elle ne cesse de s'interroger (pour reprendre son étymologie) sur le leurre des apparences, sur la réalité derrière le décor et les discours ou sur les masques qu'elle fait tomber. Par ailleurs, elle pratique presque toujours l'assertion, à peine dissimulée, de quelques vérités clairement assumées par le dessinateur. Ainsi, comme le souligne E. Landowski (1993), « ironiser (...) n'est-ce pas avant tout une manière de parier sur les pouvoirs de la raison en assignant à toute chose, et avec une particulière insistance, un sens, son sens, le « vrai », ou du moins celui qu'en tant qu'ironiste on cherche à faire passer ? » (E. Landowski, 1993 : 52).

2.3. Le dessin d'actualité politique : "un art de la subversion"

Le dessin d'actualité politique n'est pas seulement drôle ou ironique sur le monde politique. Parfois, il est cynique et use de la dérision.

2.3.1. Entre dérision et contestation

Le dessin d'actualité politique n'est pas réductible au bon mot, au bon "coup de crayon", à la pointe ironique. Comme l'explique l'historienne Annie Duprat (1999),

dans le cas de la caricature politique, qui est le plus souvent radicalement violente, voire partisane, et rabaisse les grands à une place que, peut-être, selon la sagesse populaire, ils n'auraient jamais dû quitter, elle s'érige en juge de leurs actions et de leurs décisions, en exprimant le refoulé d'une société qui n'a pas toujours "les mots pour le dire" mais dont, parfois, elle révèle les aspirations (A. Duprat, 1999 : 5).

Le dessin d'actualité politique appelle donc, en substance, la dérision. *Le Trésor de la Langue Française* la définit comme « une moquerie mêlée de mépris ». « Tourner en ridicule », « faire preuve, de mépris, de sarcasme », souligner « l'insignifiance », telles sont les expressions associées à la dérision, permettant de la distinguer des notions comme l'humour (dont l'intention est divertissante) ou l'ironie (dont le projet est de railler). La dérision apparaît d'emblée, pour le sens commun, comme un comportement moral, comme une manière de s'exprimer en société en bafouant les bienséances et la morale établie. Ce qui nous intéresse plus spécifiquement dans la dérision, c'est sa dimension de contestation, de remise en cause de l'ordre établi et du pouvoir politique, particulièrement évidentes dans les dessins d'actualité politique de notre corpus. La présence d'un candidat de l'extrême droite (pour la première fois en France) lors d'élections présidentielles y est pour beaucoup dans cette dynamique contestataire. En effet, la contestation politique a pris une autre dimension avec la mobilisation de millions de personnes et les manifestations de protestation contre Le Pen dans les rues.

Quand elle est pratiquée dans le dessin d'actualité politique (mais aussi dans toutes autres formes d'expression), la dérision est fondamentalement liée à trois instances : celui qui l'échafaude (le dessinateur), celui qui en rit (le lecteur témoin et complice) et celui qui en pâtit (la cible politique). « Tuer les uns dans l'énoncé et plaire aux autres dans la communication » pour citer à nouveau N. Gelas (1978). Tourner quelqu'un en dérision, c'est le soustraire à toute considération, le mépriser, le rabaisser à l'insignifiance, l'exclure de toute communauté sociale. Stratégie investie de qualités dévalorisantes et dépréciatives beaucoup plus fortes que l'ironie, la dérision soude néanmoins les rieurs. Instaurant ainsi une forme de sociabilité¹⁷⁵, elle autorise à la fois l'affirmation des lecteurs en tant qu'individus, mais aussi en tant que communauté qui partage le même système de valeurs. En effet, on rit "contre" une cible politique, mais on (le dessinateur et le lecteur) rit "ensemble". Ces lecteurs se voient donc confortés dans leurs croyances et leurs convictions. Cette dérision marque ainsi une attitude critique, plutôt méfiante, sinon contestataire, de ce "on" communautaire vis-à-vis du pouvoir et des représentants politiques.

2.3.2. Quand le dessin d'actualité se rit de la politique

Dans une France secouée par un séisme politique, le soir du 21 avril 2002 et par l'enjeu dramatique qui menace la démocratie, l'heure est-elle au rire ? Même dans les pires moments de l'histoire, les sociétés organisées ont toutes usé de la dérision, à la fois reflet du bon sens populaire et moyen d'expression du citoyen face au pouvoir. Arme

¹⁷⁵ Pour Bergson, le rire est un « geste social » (1961 : 6)

redoutable, la dérision permet au dessinateur de presse de désacraliser, de "déstabiliser" les personnalités politiques. Il n'hésite pas à les réduire au simple statut d'objet, à les métamorphoser sous la forme d'animaux, de monstres imaginaires, à les démystifier en anti-héros... Au-delà de ces figurations parfois grotesques, souvent cyniques, la dérision graphique permet la remise en cause de l'ordre établi. « La dérision politique [soutient A. Mercier, 2001] suit les mêmes logiques que le carnaval en son temps, elle assure un renversement symbolique et temporaire de l'ordre politique, elle possède des vertus révolutionnaires indéniables » (A. Mercier, 2001 : 10). Ainsi, associée à une veine militante et à une humeur combative (plus ou moins explicites chez certains dessinateurs), la dérision inverse les valeurs, en établit d'autres pour bouleverser et transcender les représentations du pouvoir politique.

Ce dessin de Stavro, intitulé « Vox populi », paru le 24 avril 2002 dans *Courrier International*, pour *Le Monde*, représente une scène à Paris (localisée par la Tour Eiffel et le panneau « Elysée ») dans laquelle évoluent un personnage étrange, mi-homme, mi-animal, à deux têtes et un troisième homme, au second plan.

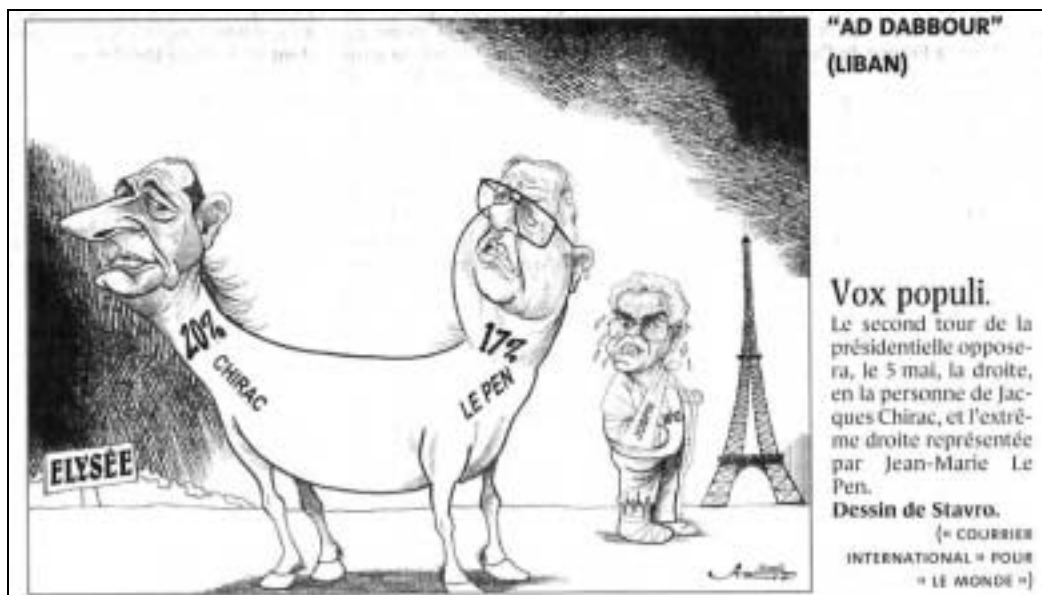


Figure 150 : Stavro (24 avril 2002) in *Courrier International* pour *Le Monde*

Au premier plan, un être hybride occupe les deux tiers de la composition du dessin. Sa morphologie emprunte la partie supérieure, la tête, au corps humain et la partie antérieure au monde équin. La dérision naît de cet assemblage hétéroclite, condensation d'images mythologiques du centaure et d'un Janus bicéphale. Dès lors, la figuration de cette créature composite fait basculer le dessin dans l'isotopie de la mythologie et plus

précisément dans leurs métaphores associées, celle de l'agression (cf. Atalante¹⁷⁶) et celle du combat (cf. les combats des centaures contre les Lapithes¹⁷⁷ et contre Héraclès¹⁷⁸). Pour les Grecs, les centaures symbolisaient les appétits bestiaux (concupiscence et ivresse en étaient les traits caractéristiques), mais surtout étaient perçus comme une parabole de l'affrontement entre êtres civilisés et sauvages. L'étrangeté de cette figure monstrueuse, mi-homme mi-animal, suggère plusieurs interprétations liées "l'entre-deux" : l'entre-deux tours des scrutins ; le combat entre « la droite, en la personne de Jacques Chirac et l'extrême droite, représentée par Jean-Marie Le Pen » pour reprendre les commentaires du dessin, c'est-à-dire deux tendances, deux visages d'une même famille politique.

Par ailleurs, cette confusion des règnes pousse le lecteur à l'induction narrative. Cet effet de récit est optimisé par les signes linguistiques dispersés dans le dessin. Sous la tête de Chirac, représentée à la façon d'un portrait charge amical, le flanc gauche est estampillé « 20% Chirac ». A l'opposé, sous la tête de Le Pen, l'inscription « 17% Le Pen » est inscrite sur le flanc droit. Ces chiffres correspondent au pourcentage de voix obtenues lors du premier tour. Au second plan (au sens propre, comme au sens figuré), se détache un Jospin relégué avec « 16% », accidenté, figuré par des bandages sur tout le corps et par une béquille sous le bras pour le soutenir. Des gouttelettes d'eau perlent autour du visage de Jospin : signifient-elles une sudation intense ? Peu probable ! Des larmes de tristesse, de colère, de rage ? Autre signe linguistique, le panneau indicateur « Elysée » permet au lecteur d'établir le lien entre la figuration de la "bête humaine" et celui qui sera nommé chef du gouvernement, aboutissement du récit elliptique mis en image et en mots.

Toutefois, l'amusement premier suscité par cette représentation dérisoire des politiques se transforme en un sentiment « d'inquiétante étrangeté », pour reprendre la formule de Freud (1967) en un sentiment d'insécurité pour les citoyens. Cette représentation invite le lecteur à s'interroger sur le futur élu. Par ailleurs, ce dessin renvoie, par association métonymique, au vote des électeurs. Le titre du commentaire « Vox populi » le

¹⁷⁶ Deux centaures, Hyléos et Rhoécos, apparaissent dans l'histoire d'Atalante, la vierge sauvage de l'Arcadie, couronnée de rameaux de pins, courant la nuit à travers les montagnes, les mains armées de torches, mettant le feu aux arbres. Alors qu'ils voulurent abuser Atalante, celle-ci les transperça de ses flèches.

¹⁷⁷ Lors du mariage du roi Pirithoos avec Hippodamie, plusieurs centaures ivres, notamment Eurytion, tentèrent de violer Hippodamie et d'autres femmes Lapithes. Un combat s'engagea au cours duquel de nombreux centaures furent tués. Les autres, chassés du mont Pélion, se réfugièrent la plupart autour de Pholos sur le mont Pholoé.

¹⁷⁸ Alors qu'il chassait avec Pholos, Héraclès exprima le désir de boire du vin. La jarre de vin étant commune à tous les centaures, Pholos hésita longuement, mais s'y résolut. Sentant l'odeur du vin, les centaures devinrent furieux et un combat s'engagea avec Héraclès, qui en tua plusieurs.

confirme également. C'est avant tout la voix du peuple qui s'est exprimée et les résultats sont sans appel : les électeurs ont voté pour une bête humaine bicéphale, laissant au second plan, un troisième homme, blessé.

Après la manipulation "génétique" du dessin de Stavro, le dessin de Plantu (*Le Monde*, 7 mai 2002) exploite l'isotopie de la manipulation dérisoire. Celle-ci est particulièrement visuelle, on reconnaît Marianne en train de tenir et d'agiter les fils de la marionnette Chirac.



Figure 151 : Plantu (7 mai 2002) in *Le Monde*

La composition iconique du dessin est particulièrement signifiante :

- au premier plan, dans la fosse, une foule en liesse se réjouit du résultat du second tour : Le Pen évincé, la démocratie est sauvée ;
- au deuxième plan, un décor bleu, blanc, rouge, symbole du drapeau tricolore, et sur scène, un Chirac, minuscule, en train de gesticuler dans tous les sens, heureux de sa victoire ;
- au troisième plan, une Marianne hyperbolique et mixte : son attitude (le bras levé) est signe d'une Marianne combattante, et paradoxalement, son aspect vestimentaire (à l'antique) renvoie plutôt l'image d'une Marianne sage et bienveillante, républicaine.

Dans ce dessin, la dérision graphique repose sur deux ressorts. Le premier, la taille de Marianne, extraordinairement supérieure à celle de Chirac, métaphorise visuellement l'importance que lui donne le dessinateur, au détriment du candidat réélu. Prétex

une désacralisation, ce n'est pas Chirac qui est starifié, mais bien Marianne, allégorie de la République. Enfin, par un procédé d'inversion, Plantu crée une disjonction organique et physiologique : Marianne, bien que statufiée, devient humaine (c'est elle qui manipule la marionnette) et Chirac, devenu simple objet, se voit réduit et instrumentalisé en simple pantin.

Au-delà de cette représentation fantaisiste et dérisoire, le dessin de Plantu se saisit comme l'illustration iconographique de la déclaration de Chirac « que la République vive, que la nation se rassemble et que la politique change ». La République est encore bien vivante, sauvée des griffes de l'extrême droite. Les électeurs se sont rassemblés pour faire barrage au leader du Front National. Mais une question se pose : comment la politique va-t-elle changer avec une marionnette au pouvoir ?

Ainsi, les contradictions, les absurdités, les glissements, les confusions ou les transgressions dans l'agencement des signes plastiques, iconiques et linguistiques, des dessins d'actualité politique mettent en scène, dans l'espace du journal, une comédie humaine où les représentants du pouvoir sont grimés, brimés et raillés, dénonçant ainsi les nombreuses failles du monde politique. La dérision dans le dessin d'actualité mène peut-être vers une philosophie et une éthique pessimistes, mais le rire des lecteurs, presque toujours victorieux, se révèle salvateur et libérateur. Grâce à l'offensive de la dérision, les dessins d'actualité apprennent donc au lecteur à regarder le monde politique comme un spectacle, où la contestation du pouvoir en place permet de tenir sa revanche sur lui.

3. Un regard éthique

Comme nous avons pu le constater, les dessinateurs raillent, stigmatisent les personnalités politiques selon des stratégies icono-discursives très variées et selon des procédés graphiques particulièrement subtils. À travers ces différentes représentations plus ou moins grotesques, plus ou moins caricaturales, c'est tout un univers mental et collectif, profondément manichéen, qui s'exprime. Les ambitions politiques et les travers des représentants du pouvoir étant exploités jusqu'à la dérision, le dessin d'actualité politique s'offre alors à lire comme le miroir des représentations politiques du moment. Et quand le danger menace la démocratie, le dessin d'actualité politique ne se fait plus seulement reflet des mentalités actuelles, mais appelle à la mobilisation active d'un lecteur citoyen.

3.1. Le monde manichéen du dessin d'actualité politique

Au lendemain du 21 avril 2002, nombre de journaux, nationaux et internationaux, avaient titré : « Un extrémiste éclipse un socialiste et se qualifie pour le second tour » (*The New York Times*¹⁷⁹), « L'ascension électorale du néofasciste Le Pen en France » (*La Jordana*¹⁸⁰), « La France en état de choc : l'extrémiste Le Pen au second tour de la présidentielle » (*Publico*¹⁸¹), « Malaise dans la civilisation » (*Courrier International*), « La France a peur » (*Le Matin*¹⁸²), « Séisme politique en France » (*Le Devoir*¹⁸³), « Cataclysme politique en France » (*La Libre Belgique*¹⁸⁴)... « Le titre, on le sait, a une fonction éminente dans la construction de l'opinion et dans l'information sur l'événement. Il a fonction d'un écrit faisant image » (B. Lamizet, 2004 : 39). Ces « écrits faisant images » entendent bien éveiller, chez le lecteur, une « émotion au cœur du politique » (B. Lamizet, 2004 : 36) : de cette ascension stupéfiante du chef du Front National, en passant par le « choc » et la « peur » qu'elle suscite, ce sont véritablement un « séisme politique » et un « cataclysme politique » que Le Pen a provoqué. Egalement animés par leurs émotions, les dessinateurs de presse font, pour détourner la formule de B. Lamizet, "images de ces écrits" en n'hésitant pas à apporter des touches colorées (parfois de noir) d'humour, d'ironie et de dérision dans la représentation des personnalités politiques.

L'analyse de la plupart des dessins d'actualité politique de notre corpus nous montre que le monde des dessinateurs se structure autour d'un grand ensemble imaginaire : la lutte entre le Bien et le Mal, sur laquelle se greffe des stéréotypes, des proverbes illustrés, des mythes antiques et contemporains. Dans le contexte politique des élections présidentielles de 2002, c'est bien évidemment J.-M. Le Pen qui incarne le Mal. Selon leurs propres convictions politiques, les dessinateurs de presse évoquent, mettent en scène et dénoncent le Mal, tout en aspirant à protéger le Bien.

Le Mal est, par excellence, celui dont les dessinateurs dénoncent les actes, le jugeant indigne d'exercer le pouvoir. Agissant en faveur de causes politiques qui ne profite qu'à lui-même, le Mal est figuré comme rompant l'unité, semant le chaos et même, parfois la mort, comme dans ce strip de Serguei (*Le monde*, 26 avril 2002).

¹⁷⁹ Quotidien américain

¹⁸⁰ Quotidien mexicain

¹⁸¹ Quotidien portugais

¹⁸² Quotidien algérien

¹⁸³ Quotidien québécois

¹⁸⁴ Quotidien belge



Figure 152 : *Serguei (26 avril 2002) in Le Monde*

Buvant un verre de vin millésimé 2002, estampillé Le Pen (cf. l'étiquette de la bouteille), Marianne va connaître une fin tragique. Telles des planches d'un manuel d'anatomie (vue en coupe du corps humain, flèches indiquant le processus d'absorption du liquide), le strip montre la progression, dans le corps de Marianne, du poison contenu dans le vin, de couleur noire, aux dents acérées, figuré avec le visage de Le Pen et qui dévore tout sur son passage (un Jospin et de nombreux autres microorganismes). La dernière case porte en elle une tension extrêmement dramatique : une bouteille renversée laissant s'échapper une tache de vin prenant la forme d'une tête de mort qui gît à côté du corps nu et raidi de Marianne, morte.

Par antithèse au Mal, le Bien se décline en sauveur dans sa forme individuelle (notamment dans les entités symboliques comme Marianne, la Démocratie, la nation) ou en victime dans sa forme collective (les citoyens, les électeurs qui n'ont pas voté pour Le Pen ou "utile", les abstentionnistes). Le dessin de Serguei, intitulé « Renaissance », représente une Marianne combattante et animée par un élan salvateur, agissant pour le bien de la démocratie.



Figure 153 : *Serguei (7 mai 2002) in Le Monde*

Représentée à la manière d'une super héroïne jaillissante, Marianne, tenant un Chirac minuscule dans son bras (telle une mère protectrice), brise le couvercle de l'urne d'une main rageuse où un Le Pen figure l'interstice. Par le contraste des tailles représentées, hyperbolique pour Marianne et ridicule pour Chirac, et par une réification de Le Pen, Serguei insiste sur le fait que la victoire écrasante de Chirac sur Le Pen fait tout sauf clarifier la situation politique française. Ce triomphe est avant tout considéré comme un plébiscite unanime pour la République.

Paru dans *Courrier International* pour *Le Monde*, le dessin de Patrick Chappatte illustre une mobilisation des "victimes du Mal" qui défilent sur des quais parisiens.



Figure 154 : Patrick Chappatte (30 avril 2002) in *Courrier International pour Le Monde*

Outre la figuration d'un groupe de manifestants, solidaires dans leurs revendications (tous font front à le Pen, écologistes, anarchistes, et autres), l'esprit collectif se situe également au niveau du récit qui se crée dans les textes des pancartes. Un réel dialogue s'opère : la pancarte « J'ai été con ! » trouve réponse par une autre « Moi aussi ! » et réaffirmé par « A qui le dis-tu ? ». Implicitement, Patrick Chappatte souligne ainsi la responsabilité des électeurs dans l'ascension du leader du Front National et l'erreur commise par les hommes politiques, les journalistes, les petits candidats et, Jospin et Chirac de ne pas avoir prévu le parti que Le Pen tirerait de la situation.

Par ces représentations d'un monde manichéen dans les dessins d'actualité politique, la plupart des dessinateurs ne se contentent pas de dénoncer les actions du Mal. Ces dessins se veulent avant tout un reflet de la société et un cliché instantané d'un événement politique qui restera longtemps dans les mémoires. Au-delà de cette critique active du monde politique, les principaux piliers du dessin d'actualité politique sont donc le rejet du Mal, une vision du monde manichéen à combattre et l'aspiration à la défense de valeurs morales, civiques, républicaines, éthiques.

3.2. Mobilisation d'un lecteur citoyen : appel à la vigilance

Miroir d'une époque, le dessin d'actualité relate donc, à sa manière, tous les événements politiques, petits ou grands, anecdotes ou grands faits historiques. En évoquant essentiellement ce qui a frappé l'opinion publique à un moment donné de l'Histoire, le dessin d'actualité apprend certes peu de choses sur les événements politiques eux-mêmes, mais raconte beaucoup sur la manière dont ils ont été vécus par les citoyens, les lecteurs, mais aussi par les dessinateurs eux-mêmes. Ces coups de crayons dans l'actualité, parfois incisifs, souvent ironiques, révèlent également l'idéologie politique, les croyances morales et les engagements des dessinateurs donnés à voir et à lire dans leurs dessins. « Tout ce qui est image me passionne [indique Plantu]. J'aurais besoin de mille vies, par rapport à tout ce qui m'intéresse. Mais c'est un autre instinct qui m'a poussé vers la caricature : la révolte. (...) Pour moi, la caricature, c'est le moyen d'exprimer cette révolte¹⁸⁵ » (Plantu, 2006 : 6). Indignation, « Révolte », lutte contre les instances et les représentants du pouvoir, surtout dans des moments de crise politique tels que la France l'a vécu en avril 2002, tout est prétexte à la caricature et au dénigrement graphique. Mais l'esprit critique et combatif des dessinateurs ne s'arrête pas là. Phase ultime, ils invitent les lecteurs-citoyens à une mobilisation active, par le vote, à enrayer et faire barrage au Front National.

Le dessin de Jochen Gerner (*Libération*, 4 mai 2002) appelle au vote et rappelle la nécessité de voter en faveur de la démocratie, même si pour certains, il est difficile de glisser le bulletin Chirac dans l'urne, d'où la consigne « Ni plié, ni froissé, ni maculé ».



Figure 155 : Jochen Gerner (4 mai 2002) in *Libération*

¹⁸⁵ Interview réalisée par P. Nora et M. Gauchet pour la revue *Le Débat*, 16 mai 2006 in <http://www.plantu.net/>

Nous pouvons donc ainsi apprécier comment et pourquoi les choix esthétiques et graphiques des dessinateurs les engagent dans un dialogue soutenu avec leurs lecteurs, convoquant complicité, mais aussi interaction. Il devient donc évident que les dessinateurs nous lancent à tous et toutes des appels civiques et éthiques dans le but, non pas simplement de réagir contre les maux d'une politique qu'ils détaillent avec verve, mais avant tout d'agir contre cette politique quand elle va à l'encontre des principes démocratiques.

Conclusion

A la fois produit et reflet de notre société, le dessin d'actualité politique est devenu un fait de civilisation important dans la mesure où il est le miroir des mentalités et des tendances profondes d'une époque et le lieu où s'expriment les angoisses, les peurs, les mythes et la sensibilité modernes. Par ses pouvoirs à pénétrer profondément la conscience des lecteurs et à marquer durablement les mémoires, le dessin d'actualité politique peut servir de révélateur (au sens chimique du terme) aux transformations à l'oeuvre dans l'imaginaire politique.

« Les fleurs du pré noir sur fond blanc, jaillissantes et ironiques, ferrailleuses et mordantes, dessinent l'imaginaire politique et culturel, et synthétisent les aspirations. Il y faut beaucoup d'attention à révéler l'idéologie, et à exorciser l'oppression. Le pouvoir est dans la parole, il est dans la page imprimée, il est aussi dans les traits et dans les courbes. Arme d'un contre-pouvoir, la caricature démystifie. Le trait s'enfle, devient gros ventre ou gros nez, il s'étire à l'occasion longiforme, et toujours l'hilarité salutaire dégonfle les baudruches, évacue l'emphase, dans le combat contre la force, il n'y a pas de meilleure façon pacifique que forcer le ridicule. »

J. Hue (1989 : 8)

Conclusion générale

Source de l'identité visuelle d'un journal, les éléments iconiques sont d'origines diverses, plus ou moins nombreux et peuvent occuper jusqu'à 20% de la surface du journal. Même si la plupart du temps, le dessin s'efface au profit de la photographie ou de diverses infographies, il occupe malgré tout une place importante dans la presse écrite et joue un rôle non négligeable : accrochant le regard des lecteurs, le dessin d'actualité politique rompt l'homogénéité graphique de l'espace éditorial et provoque une mise en relief.

Des repères historiques

Caricature, dessin satirique, pamphlet en image, dessin de presse, les appellations sont multiples quand il s'agit de définir le dessin d'actualité. Cette forme moderne d'illustration de l'actualité a diversifié, au XX^{ème} siècle, la caricature qui avait connu son apogée au cours de la première moitié du XIX^{ème}. Art graphique à part entière, la satire politique caricaturale a su, au fil du temps, s'imposer comme un vecteur du débat démocratique. De Carrache à Plantu, en passant par Philippon, Daumier ou encore

Granville, du *Charivari*, de *L'assiette au beurre* au *Canard enchaîné*, la caricature a su se métamorphoser en une forme particulière d'expression politique que nous pouvons définir comme un genre particulier qui emprunte à la caricature classique, au théâtre et à la bande dessinée entre autres mais qui possède ses caractéristiques propres : un lieu d'expression privilégiée, un moyen de diffusion, un contexte socio-politique, une forme, des règles.

Au XIX^{ème} siècle, la critique et la dénonciation du pouvoir et de l'état sont de mise dans les caricatures. Aujourd'hui, on peut noter un déplacement de la critique sur les dysfonctionnements du système politique avec ses acteurs, ses partis et ses institutions qui est pris pour cible. C'est particulièrement frappant dans les dessins d'actualité politique traitant de l'élection présidentielle française de 2002. Les résultats du premier tour ont eu un effet choc dans le monde entier. Le traitement de l'événement par les médias en a rendu compte et y a participé particulièrement à travers le dessin d'actualité politique. Il s'agit en effet d'un discours non seulement produit par les conditions contextuelles de sa lecture mais aussi producteur. La présence historique, pour la première fois en France, du candidat d'un parti d'extrême droite au second tour s'est donc reflétée dans le discours médiatique, dans les déclarations des acteurs politiques comme dans les analyses des commentateurs. Elle s'est marquée visuellement avec une acuité particulière. Une vague d'images (photographies, compositions infographiques, affiches et dessins d'actualité politique) a en effet déferlé dans tous les médias. Sur la totalité des dessins que nous avons recensés sur la période déterminée (du 6 avril 2002 au 18 mai 2002), presque la moitié a trait à l'élection présidentielle française. A l'aide d'un tableur, des analyses statistiques ont été effectuées sur les dessins, nous permettant de quantifier ces résultats, d'observer les spécificités et les points de vue de chaque organe de presse.

Une tentative d'alliance de deux cadres théoriques et méthodologiques

Même si elle s'est dotée d'un nécessaire ancrage historique faisant sa part aux déterminations du genre, et d'une réactualisation des contextes, notre perspective privilégie les modalités de production de sens. Nous avons donc tenté de conjoindre deux disciplines, la sémiotique et la rhétorique. Cette élaboration ne s'est pas faite sans difficultés, compte tenu de l'histoire et des bases épistémologiques différentes de ces disciplines. Par ailleurs, nous avons délibérément fait le choix de ne pas proposer de typologie fondée sur des figures de rhétorique pour éviter "l'effet catalogue" et le principe du transfert du verbal à l'iconique que cela aurait pu occasionner. Nous avons

donc privilégié l'intérêt porté par le groupe μ (1992) pour une rhétorique pensée comme interaction communicationnelle.

Ainsi, nous avons considéré la sémiotique comme une approche centrée sur l'efficacité significative de l'interaction entre les signes. La rhétorique a été appréhendée comme permettant d'éclairer la dynamique communicationnelle qui s'établit entre le dessinateur et le lecteur et de penser les enjeux d'une représentation particulière du monde politique. Envisagée dans ses dimensions pragmatiques et argumentatives, la sémio-rhétorique visuelle nous a permis d'aborder le dessin d'actualité politique sous les angles de la signification, de la communication, de la réception et du plaisir esthétique. En empruntant une partie des apports théoriques du groupe μ (1982 ; 1992) et des travaux sur l'image de M. Joly (1994a, 1994b), nous avons construit des filtres d'analyse et effectué un examen systématique de chaque dessin, dans le but de les quantifier en résultats, pour ensuite procéder à une analyse singulière dessin par dessin. En offrant un parcours orienté vers la création de nouvelles significations et, simultanément, une réflexion sur les conditions de la signification, la sémio-rhétorique visuelle nous a donc permis de comprendre les choix plastiques, iconiques et linguistiques des dessinateurs.

Nous avons donc cherché, à l'aide d'outils conceptuels et méthodologiques, à répertorier, catégoriser et décrire, de façon systématique les différents types de signes (plastiques, iconiques et linguistiques) constitutifs des dessins d'actualité politique pour créer un discours mixte. Puis, en procédant aux analyses plastiques et iconiques d'une part, et lexicales d'autre part, nous avons pu, à partir de résultats quantitatifs, apprécier quels étaient les signes plastiques et iconiques "plébiscités" et les occurrences les plus récurrentes. L'intérêt de ces analyses distinctes, mais complémentaires, réside dans le fait qu'elles ont permis de dégager quelques pistes interprétatives. La première a montré une prédominance pour certaines couleurs, une prédilection pour certains plans, des localisations spatiales déterminées et des personnages sur-représentés. La seconde a permis de mettre en lumière des thématiques privilégiées comme une élection présidentielle fortement contextualisée, une mobilisation de la jeunesse pendant l'entre-deux tours et deux finalistes (un président sortant et un candidat d'extrême droite). En définitive, il ressort que c'est le "corps" politique, sous toutes ses formes, qui est mis à mal sous le crayon virulent des dessinateurs.

Porteur du regard de son créateur sur le monde politique, le dessin d'actualité suppose la présence implicite d'un lecteur auquel il s'adresse. Témoin et complice des nombreuses stratégies mises en place par le dessinateur, le lecteur est fortement

interpellé. En le poussant à se questionner sur la représentation de l'actualité qu'il donne à voir, le dessinateur attend de son lecteur une participation active. « La pire des choses qui puisse arriver à un dessin, c'est qu'il ne fasse pas réagir. La fonction du dessinateur de presse est de réveiller l'attention, de donner envie aux gens de s'informer toujours davantage » souligne Plantu (2000 : 17). La lecture de chaque dessin nécessite la prise en compte de ces deux codes, le langage lexical et les langages plastique et iconique. Sous l'évidence humoristique du dessin d'actualité politique, une vision créative du monde social et une orientation argumentative sont présentes. Le lecteur se doit donc d'appréhender chaque dessin d'actualité comme système complexe de signes, comme construction de l'imaginaire et comme complexe idéologique pour mieux se l'approprier, y adhérer ou non. Le dessin d'actualité devient ainsi un lieu de questionnement, un espace iconographique et textuel à explorer et par rapport auquel chaque lecteur peut réfléchir et prendre position. Le dessin d'actualité est donc à l'origine d'expériences multiples, d'observations croisées qui mobilisent les stratégies icono-discursives mises en place par les dessinateurs et la mémoire des mots et des images qui voyage dans et par les médias. Dès lors, le lecteur peut se questionner sur la représentation que se fait chaque dessinateur du "corps" politique. En effet, le dessin d'actualité politique est sans conteste un art visuel qui sollicite de façon pressante l'imaginaire.

Une représentation de l'imaginaire politique

Séduits par les possibilités iconographiques du dessin d'actualité, les artistes usent de leur palette pour construire une représentation de l'imaginaire politique. La mise en scène des décors et des personnages se modélise grâce à des stratégies icono-discursives. En effet, contraints par cet art graphique qui procède par économie, les dessinateurs doivent ruser. Conscients des limites du pouvoir suggestif du cadre, ils schématisent les décors, les situations, les traits et exploitent d'autres ressources en injectant, au cœur des dessins d'actualité, des contenus implicites et parodiques. Le dessin devient dès lors le lieu d'une mémoire intertextuelle et intericonique que le lecteur doit recontextualiser. En effet, nous avons pu observer que les dessinateurs puisent à profusion dans le fond commun des arts. Détournées et parodiées, les œuvres picturales, musicales et cinématographiques nourrissent les dessins d'actualité. Ces rappels mémoriels sont donc repris parce qu'ils sont connus et reconnus par le lecteur, mais aussi parce qu'ils participent à la construction d'une représentation de l'imaginaire politique.

Par ailleurs, les dessinateurs n'hésitent pas à peupler l'univers de leurs dessins de personnages drôles, grotesques, voire inquiétants. Élément central de leurs compositions, ces personnages sont la cible des "coups" de crayon des dessinateurs et sont soumis à toutes les distorsions corporelles. Exagération, altération ou grossissement des traits d'une physionomie, tels sont les procédés au service de la ridiculisation ou de la diabolisation des personnalités politiques. Mais en déformant leurs personnages, les dessinateurs ne font pas fi de la ressemblance. En effet, nous avons pu constater que le trait caricatural individualise en même temps qu'il déguise. Aux ressorts qui déforment les corps et les "croquent" avec drôlerie et ironie s'ajoutent les métamorphoses personnifiantes, « manière habile de composer avec la loi de la nature, inavouable, solidement tapie sous le vernis des conventions » (N. Feuerhahn, 1993 : 135). Forme de métissage singulier ou expérience de "manipulation génétique", ces mécanismes polymorphes autorisent licences, facéties et trivialités, mais surtout permettent de transgresser la bienséance pour rire des hommes politiques. En outre, à côté de ces personnalités aisément identifiables malgré le trait railleur des dessinateurs et l'inventivité des hybridations, des personnages stéréotypés, historiques et mythiques enrichissent la complexité du monde symbolique des dessins d'actualité.

Ainsi, les analyses sémio-rhétoriques effectuées sur les dessins de notre corpus nous ont montré que ceux-ci véhiculent une représentation particulièrement fantasque du corps politique. Les élections présidentielles françaises de 2002 sont décrites comme une "comédie humaine", une suite d'épisodes avant le dénouement final (le second tour). En jouant avec le corps politique qu'ils raillent, déforment et malmènent avec une acidité irrévérencieuse, les dessinateurs traitent avec dérision et noirceur le monde politique. L'image, vecteur privilégié de représentation et de sollicitation de l'émotion emprunte à la mémoire comme forme de connivence avec le lecteur, par l'emprunt et le détournement de savoirs intertextuels et culturels partagés. Comme le souligne S. Moirand (2000), « c'est ainsi que les médias contribuent à tisser, (...) nombre d'associations, qui font appel à la mémoire discursive du public, et qui construisent en retour une *mémoire interdiscursive médiatique* » (S. Moirand, 2000 : 59). Mais le dessin d'actualité politique ne se limite pas au seul divertissement ludique. Son enjeu immédiat est idéologique : dénoncer les personnalités politiques comme responsables des maux de la société et convaincre de leur "illégitimité" politique. Et ses armes sont la schématisation outrancière, la laideur graphique et la dérision. Ainsi, le dessin d'actualité stigmatise les personnalités politiques, les tourne en ridicule, mais surtout appelle à la mobilisation active des électeurs et des citoyens.

Nous pouvons donc reprendre les propos de L. Van Ypersele (2002) qui souligne que le dessin d'actualité est « traversé par une double ambiguïté : l'irréalité de sa mise en scène cherche à montrer une vérité cachée. Mais cette vérité est autant dénonciation du mal que vérité partisane plus ou moins mensongère » (2002 : 142). Le dessin d'actualité politique assume donc une double fonction, à la fois mystificatrice et démystificatrice. D'un côté, il use de stéréotypes, simplifie et travestit les situations jusqu'à les dénaturer. De l'autre, il nomme les victimes et dénonce les coupables. En définitive, à travers les exemples dont nous avons fait l'analyse, nous pouvons avancer que dans ce contexte particulier, le dessin d'actualité se constitue en véritable langage politique à forte ambition pragmatique dans la mesure où il mobilise un lecteur-citoyen, un lecteur averti des événements et de leurs représentations, capable de les inscrire dans l'histoire pour réfléchir à l'actualité et agir en conséquence.

Ces dessins ne se veulent pas reflet satirique mais critique active et appel à la vigilance. Véritable enjeu idéologique et politique, le dessin d'actualité politique concorde avec la définition donnée par L. Marin « l'image est toujours, en quelque façon, un marqueur de pouvoir ».

Perspectives de recherche

Au terme de ce parcours, quelques pistes de réflexions peuvent être abordées, qui pourront constituer une autre étape de la recherche.

La perspective de la réception a toujours été présente à notre esprit et a conduit, dans une certaine mesure, notre travail centré sur les possibles interprétatifs mais en restant sur le plan sémiotique et rhétorique de la virtualité. En adoptant une approche inspirée de la sociologie de la communication, nous pourrions mettre en place une analyse complémentaire, sous forme d'entretiens et d'enquêtes auprès d'un public (étudiants, journalistes, hommes politiques...). Comment la représentation de l'imaginaire politique du dessin d'actualité est-elle perçue selon tel ou tel groupe et en fonction de quels paramètres ?

Par ailleurs, comme au commencement de cette thèse, le calendrier est favorable à l'observation du dessin d'actualité politique. En effet, depuis quelques mois déjà, les médias n'ont cessé d'évoquer les prochaines élections présidentielles françaises qui se profilent pour avril 2007. Une analyse comparative des dessins d'actualité parus en 2002 avec ceux de 2007 permettrait d'observer si les dessinateurs utilisent ou non, les mêmes stratégies icono-discursives et les mêmes procédés de déformation dans leur

représentation du corps politique et comment les enjeux de l'élection sont présentés. Elle permettrait également de s'interroger, quant au politique, sur l'évolution du regard de la presse et de l'opinion tels que les dessinateurs les reflètent, les problématissent ou les infléchissent en s'attachant particulièrement à la diachronie. L'intérêt pour cet imaginaire politique pourrait nous permettre d'explorer plus en profondeur la question de *mémoire interdiscursive médiatique* évoquée par S. Moirand (2000) en considérant notamment qu'une de ses strates pour 2007 est le précédent de 2002.

Une autre recherche expérimentale pourrait être menée en élargissant le terrain d'observation aux journaux européens, notamment sur la question de l'extrême-droite. En effet, la présence du chef d'un parti d'extrême droite au second tour a été l'événement essentiel des dernières élections présidentielles françaises et a entraîné une mobilisation considérable des dessinateurs. Comment la poussée de la droite populiste en Europe (Pays-Bas ; Belgique ; Autriche ; Allemagne...) est-elle figurée dans les dessins d'actualité politique étrangers ? La représentation de l'imaginaire politique européen présente-t-elle des similitudes ou non avec celui des dessinateurs qui publient en France ?

Nous venons de baliser quelques pistes de recherche qui nous semblent essentielles et qui viennent compléter une thématique en forte expansion. Notre recherche n'a fait qu'effleurer le champ des possibles et nous espérons pouvoir le poursuivre par la suite.

Bibliographie

ABRIC J.-C., 1994 : *Pratiques sociales et représentations*, Paris, PUF, Collection Psychologie Sociale, 251p.

ADAM J.-M., BONHOMME M., 1997 : *L'argumentation publicitaire : rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, Nathan, Collection Fac, Série Linguistique, 238p.

AGNES J., 1992 : « Images de l'écrit » in *Médiascope*, Versailles, CRDP, n°2, juillet 1992, p.36-37.

AGULHON M., 1979 : *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, Collection Bibliothèque d'ethnologie historique, 251p.

AGULHON M., 1990 : « Les couleurs dans la politique française » in *Ethnologie française : Paradoxes de la couleur*, Paris, Maisonneuve et Larose, n°4, p.391-398

AGULHON M., BONTE P., 1992 : *Marianne, les visages de la République*, Paris, Gallimard, Collection Découvertes Gallimard, n°146, 128p.

AGULHON M., 2001a : « La République française et ses symboles » in *Rubrique images de la France*, avril 2001, 4p.

www.premier-ministre.gouv.fr

AGULHON M., 2001b : *Marianne au pouvoir : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, (1^{ère} éd. 1989), 447p.

AGULHON M., 2003 : *Les métamorphoses de Marianne : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*, Paris, Flammarion, (1^{ère} éd. 2001), 320p.

ALAMIR M., 1999 : « Martial Leiter ou quand l'humour noir voit rouge » in *Humoresques : L'humour graphique fin de siècle*, Saint-denis, PUV, n°10, p.39-56

- ALBERT P.**, 2002 : *La presse*, Paris, PUF, (12^{ème} éd.), Collection « Que sais-je ? », n°414, 127p.
- AMOSSY R., ROSEN E.**, 1982 : *Les discours du cliché*, Paris, SEDES, 151p.
- AMOSSY R.**, 1991 : *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, Collection Le texte à l'œuvre, 215p.
- AMOSSY R., HERSCHBERG., PIERROT A.**, 2005 : *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, A. Colin, (1^{ère} éd. 1997), Collection Lettres, n°128, 127p.
- ASCOMBRE J.-C., DUCROT O.**, 1983 : *L'argumentation dans la langue*, Liège, P. Mardaga, Collection Philosophie et langage, n°1, 184p.
- ASCOMBRE J.-C.** (sous la dir.), 1995 : *Théorie des topoï*, Paris, Éd. Kimé, Collection Argumentation et sciences du langage, 212p.
- ARABYAN M.**, 2000 : *Lire l'image : émission, réception, interprétation des messages visuels*, Paris, L'Harmattan, Collection Sémantiques, 115p.
- AUMONT J.**, 1990 : *L'image*, Paris, Nathan, Collection Nathan université, Série Cinéma et image, 248p.
- BALDINUCCI F.**, 1809 : *Opere di Filippo Baldinucci*, Milan, Società tipografica de Classici italiani, tomes II et III
- BAGOT J.-D.**, 1999 : *Information, sensation et perception*, Paris, A. Colin, (1^{ère} éd. 1996), Collection Cursus, Série Psychologie, 192p.
- BAKHTINE M.**, 1978 : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque des idées, n°103, 488p.
- BALLABRIGA M.** (sous la dir.), 1998 : « Sémantique et rhétorique : actes du colloque d'Albi, 4-6 juillet 1995 », Toulouse, Ed. Universitaires du Sud, Collection Champs du signe, sémantique, rhétorique, poétique, 445p.
- BARTHES R.**, 1957 : *Mythologies*, Paris, Seuil, Collection Pierres Vives, 267p.
- BARTHES R.**, 1964a : « Présentation » in *Communications*, n°4, Paris, Seuil, Collection Recherches sémiologiques, p.1-3
- BARTHES R.**, 1964b : « Rhétorique de l'image » in *Communications*, Paris, Seuil, Collection Recherches sémiologiques, n°4, p.40-51
- BARTHES R.**, 1964c : « Eléments de sémiologie » in *Communications*, Paris, Seuil, Collection Recherches sémiologiques, n°4, p.91-135
- BARTHES R.**, 1970 : « L'ancienne rhétorique - Aide-mémoire » in *Communications*, Paris, Le Seuil, Collection Recherches rhétoriques, n°6, p.172-229
- BARTHES R.**, 1975 : *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, (1^{ère} éd. 1971), Collection Ecrivains de toujours, n°96, 191p.

- BAUDRILLARD J.**, 1976 : *Le système des objets*, Paris, Denoël, (1^{ère} éd. 1968), Collection Bibliothèque Médiations, n°93, 245p.
- BAUDRY Y.**, 1998 : *Images de la pédagogie, pédagogie de l'image*, Paris, Maisonneuve & Larose, 252p.
- BERGSON H.**, 1961 : *Le rire, essai sur la signification comique*, Paris, PUF, (143^{ème} éd.), Collection Bibliothèque de philosophie contemporaine, 157p.
- BERTRAND D.**, 1999 : *Parler pour convaincre : rhétorique et discours : essai et anthologie*, Paris, Gallimard éducation, Collection Le forum, 187p.
- BERTRAND D.**, 2000 : *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, Collection Fac. Linguistique, 272p.
- BETTELHEIM B.**, 1976 : *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Hachette, Collection Pluriel, n°8459, 512p.
- BILLEBAULT A.**, 1995 : *La caricature politique : le cas Paul Bert*, Saint-Martin d'Hères, Mémoire en sciences politiques, IEP de Grenoble, 218p.
- BONHOMME M.**, 1998 : *Les figures clés du discours*, Paris, Seuil, Collection Mémo. Lettres, n°98, 92p.
- BONHOMME M.** (coord.), 2002 : « Figures du discours et ambiguïté » in *Semen*, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, n°15, 172p.
- BONHOMME M.**, 2005 : *Pragmatique des figures du discours*, Paris, H. Champion, Collection Bibliothèque de grammaire et linguistique, n°20, 284p.
- BORDRON J.-F., FONTANILLE J.**, 2000 : *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques*, Paris, Larousse, Collection Langages, n°137, 124p.
- BOSSENO C.-M., GEORGI F., SILHOUETTE M.**, 2000 : « Le rire au corps : grotesque et caricature » in *Sociétés et représentations*, Paris, CREDHESS, n°10, 447p.
- BOUILLOT R.**, 2000 : *Le langage de l'image*, Paris, Editions VM, 199p.
- BOUTAUD J.-J.**, 1998 : *Sémiotique et communication : du signe et du sens*, Paris, L'Harmattan, Collection Champs visuels, 318p.
- BOUVEROT D.**, 1993 : « La rhétorique à travers les siècles chez les écrivains de FRANTEXT » in *Verbum : revue de linguistique*, Nancy, Université de Nancy 2, vol. 16, p.7-14
- BURE G.**, 1997 : *L'âge d'or de l'illustration : la presse magazine des années 60-70*, Paris, Editions du collectionneur, 193p.
- BUYSSENS E.**, 1970 : *La communication et l'articulation linguistique*, Paris, PUF, Collection Travaux de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Bruxelles, n°31, 175p.
- CADET C., CHARLES R., GALUS J.-L.**, 1990 : *La communication par l'image*, Paris, Nathan, Collection Repères pratiques Nathan, n°9, 159p.

- CAHEN G.**, 1992 : *L'humour : un état d'esprit*, Paris, Editions Autrement, Collection Autrement, n°131, 230p.
- CARANI M.** (sous la dir.), 1992 : *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, Syllery (Québec), Septentrion, Collection Nouveaux cahiers du Celat, n°4, 432p.
- CARANI M.**, 2000 : « La sémiotique visuelle, hier et aujourd'hui : un état des lieux » in *Séminaire intersémiotique de Paris*, Paris, Bulletin de l'Association française de sémiotique, avril 2000, n°1, p. 35-36
- CENTRE DE RECHERCHES LINGUISTIQUES ET SEMIOLOGIQUES DE LYON**, 1978 : *L'ironie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, Collection Linguistique et Sémiologie, n°2, 115p.
- CHAPPE J.-M.**, 2005 : *L'infographie de presse*, Paris, Victoires éditions, (1^{ère} éd. 1993), Collection Métier journaliste, n°8, 138p.
- CHARBONNEL N., KLEIBER G.**, 1999 : *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF, Collection Linguistique nouvelle, 245p.
- CHANDAT T.**, 2001 : « Les dix ans de Courrier International » in *Label France, le magazine*, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, n°43, avril 2001
http://www.diplomatie.gouv.fr/label_France/FRANCE/COM/courrier/page.html
- CHARON J.-M.**, 1996 : *La presse quotidienne*, Paris, Editions La découverte, Collection Repères, n°188, 120p.
- CHEVALIER J.-C.**, 1975 : « L'analyse du discours et sa signification » in *Littérature*, Paris, Larousse, n° 18, p.63-78.
- CONTAMINE P.**, 1983 : « Le drapeau rouge des rois de France » in *L'Histoire*, Paris, Société d'éditions scientifiques, n°61, p.54-63
- COQUET J.-C.**, 1997 : *La quête du sens : le langage en question*, Paris, PUF, Collection Formes sémiotiques, 262p.
- CORNU G.**, 1990 : *Sémiologie de l'image dans la publicité*, Paris, Les éditions d'Organisation, Collection EO sup, 158p.
- COURTES J.**, 1991 : *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, Collection Hachette Université, 302p.
- COURTES J.**, 1995 : *Du lisible au visible : initiation à la sémiotique du texte et de l'image*, Bruxelles, De Boeck Université, Collection Culture et communication, série Médias, 283p.
- CUENIN R.**, 1972 : *Cartographie générale : notions générales et principes d'élaboration*, Paris, Edition Eyrolles, Collection scientifique de l'IGN, 324p.
- DAUTUN J.-P.**, 1995 : *10 modèles d'analyse d'image*, Paris, Hachette, Collection Marabout savoirs, n°8032, 307p.
- DAVALLON J.**, 1983 : « Image, représentation de l'espace et symbolisation dans une publicité d'Air France » in *Sémiotique et Mass-média : relations sociales, espaces et signification dans*

les moyens de communication de masse, table ronde organisée les 9-11 juin 1983, Université de Provence, Collection Sociologie du Sud-Est, n°37-38, p.67-84

DECLERCQ G., 1995 : « L'art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires » in *L'information grammaticale*, Paris, Editions Baillière, n° 64, p59-70.

DELEDALLE G., 1979 : *Théorie et pratique du signe : introduction à la théorie de Charles S. Peirce*, Paris, Editions Payot, Collection Langages et sociétés, 215p.

DELPORTE C., 1991 : *Dessinateurs de presse et dessin politique en France des années 1920 à la libération*, Paris, Thèse de doctorat en histoire, IEP Paris.

DELPORTE C., 1992 : « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste » in *Vingtième siècle*, Paris, Vingtième Siècle, Juillet-Septembre, n°35, p29-41.

DELPORTE C., 1993 : *Les crayons de la propagande*, Paris, CNRS Editions, 223p.

DELPORTE C., 1996 : « Méfions-nous du sourire de Germania ! L'Allemagne dans la caricature française (1919-1939) » in *Mots : caricatures politiques*, Saint-Cloud, Presses de Sciences Po, n°48, septembre, p33-54.

DENIS M., 1989 : *Image et cognition*, Paris, PUF, Collection psychologie d'aujourd'hui, 284p.

DESWARTE-ROSA S., 1994 : *A travers l'image : lecture iconographique et sens de l'œuvre : actes du séminaire CNRS, GDR 712, Paris, 1991*, Paris, Klincksieck, Collection Histoire de l'art et iconographie, n°1, 366p.

DOLLE G., 1979 : « Eléments pour l'analyse rhétorique d'une image » in *Rhétoriques, Sémiotiques*, Revue d'esthétique, Paris, PUF, Collection 10/18, n°1-2, p.234-253

DOUMONT A., HUMBLET A.-F., 2002 : « La Liberté guidant le peuple, un tableau de Delacroix, hier et aujourd'hui » in *L'histoire au prisme de l'image*, Louvain-La-Neuve, Unité de didactique et de communication en histoire de l'Université catholique de Louvain, tome 2, Collection apprendre l'histoire, p.235-250

DUCCINI H., GARDES J.-C., 1998 : « L'image satirique face à l'innovation » in *Recherches Contemporaines*, Nanterre, Ed. Centre d'histoire de la France contemporaine et d'étude des croissances, n° spécial, 289p.

DUCROT O., 1984 : *Le Dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit, Collection Propositions, 237p.

DUFAYS J.-L., 1994 : *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, Collection Philosophie et langage, 375p.

DUFAYS J.-L., 2001 : « Le stéréotype, un concept clé pour lire, penser et enseigner la littérature » in *Marges linguistiques*, M.L.M.S. éditeur, Actes du XXI^{ème} Colloque d'Albi "Langage et signification", 14p.

http://marges.linguistiques.free.fr/bdd_ml/archives_pres/doc0030presentation.htm

DUFOUR M., 1998 : *Rhétorique : Aristote, livres I et II*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 297p.

- DU MARSAIS C.-C.**, 1988 : *Des tropes ou des différents sens*, Paris, Flammarion, Collection Critiques, n°2, 442p.
- DUMICHE H.**, 2001 : « La décontextualisation » in *Ridiculosa*, Brest, Editions de l'Université de Bretagne occidentale, Equipe interdisciplinaire de recherche sur l'image satirique, n°8, p.98-103
- DUPRAT A.**, 1992 : *Le roi décapité : essai sur les imaginaires politiques*, Paris, les éditions du Cerf, Collection Histoire, 224p.
- DUPRAT A.**, 1998 : « De l'iconologie savante à l'étude (sémiologique ?) des caricatures politiques » in *actes du colloque in L'historien et l'image : de l'illustration à la preuve*, tenu à l'Université de Metz, 11-12 mars 1994, Metz, Centre de recherche Histoire et civilisation de l'Université de Metz, p.33-45
- DUPRAT A., DUPUY P.** (sous la dir.), 1999 : « La caricature entre subversion et réaction » in *Cahiers d'Histoire*, Lyon, Comité historique du Centre-Est, n° 75, p.3-8
- DUPRAT A.**, 2001 : « Iconologie historique de la caricature politique en France (du XVIe au XXe siècle) » in *Hermès*, Paris, CNRS Editions, p.25-32
- DUPRAT A.**, 2004 : « Quelques stéréotypes dans la caricature politique française » in *Actes du Colloque Art-Image-Histoire, Stéréotypes et clichés, 27-28 novembre 2002*, Clermont-Ferrand, IUFM d'Auvergne/CRDP, 2004, p. 30-44.
- DUPUY P., MONTFORT A.**, 1999, « Portrait noble et ignoble : esquisse d'une biographie politique par l'image » in *Journée d'étude : réflexions sur les sources écrites de la « biographie politique »*, Université de Paris I, p.145-168
<http://biosoc.univ-paris1.fr/>
- ECO U.**, 1975 : *Trattato di semiotica generale (Traité de sémiotique générale)*, Milan, V. Bompiani, Collection Studi Bompiani : il campo semiotico, 420p.
- ECO U.**, 1985 : *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, B. Grasset, Collection Figures, 315p.
- ECO U.**, 1988a : *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 448p.
- ECO U.**, 1988b : *Le signe : histoire et analyse d'un concept*, Bruxelles, Ed. Labor, Collections Media, 220p.
- ECO U.**, 1992 : *La production des signes*, Paris, Librairie générale française, Collection Le livre de poche, Biblio essais, n°4152, 125p.
- ECO U.**, 1993 : *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, (1^{ère} éd. 1978), 245p.
- ELGOZY G.**, 1979 : *De l'humour*, Paris, Denoel, 268p.
- ESCARPIT R.**, 1967 : *L'humour*, Paris, PUF, (1^{ère} éd. 1960), Collection « Que sais-je ? », n°877, 127p.

- EVERAERT-DESMEDT N.**, 1984 : *La communication publicitaire : étude sémiopragmatique*, Louvain-la-Neuve, Cabay, Collection Questions de communication, n°12, 307p.
- EVERAERT-DESMEDT N.**, 1990 : *Le processus interprétatif : introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Mardaga, Collection Philosophie et langage, 151p.
- EVERAERT-DESMEDT N.**, 2000 : *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck université, (3^{ème} éd.), Collection Culture & communication, 323p.
- FEUERHAHN N.**, 1991 : « L'humour des confettis : le dessin de presse et la représentation ludique de l'information » in *Humoresques*, Nice, Z'éditions, n°2, p.63-77
- FEUERHAHN N.**, 1993 : *Traits d'impertinence : histoire et chefs d'œuvre du dessin d'humour de 1914 à nos jours*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Collection Culture et société, 191p.
- FEUERHAHN N.**, 2003 : « Une imagerie à double entente, modernité du calembour graphique à la manière de Gilbert Salachas » in *Humoresques*, Paris, CORHUM, n°17, p.145-152
- FIALA P., HABERT B.**, 1989 : « La langue de bois en éclat : les défigements dans les titres de la presse quotidienne française » in *Mots : les langages politiques*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, n°21, décembre, p83-98
- FISCHER G.-N.**, 2005 : *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, Paris, Dunod, (3^{ème} éd.), Collection Psychologie sociale, 278.
- FLOCH J.-M.**, 1982 : « Les langages planaires » in J.C. Coquet (sous la dir.), *Sémiotique : L'école de Paris*, Paris, Hachette, p.199-207
- FLOCH J.-M.**, 1985 : *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique*, Paris, Hadès, Collection Actes sémiotiques, 226p.
- FLOCH J.-M.** (sous la dir.), 1986 : *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, P. Fanlac, 139p.
- FLOCH J.-M.**, 1988 : « Quel est le statut énonciatif de la création artistique? La réponse mythologique de J. Immendorf » in *Protée : faire, voir, dire*, vol.26, p.7-17.
- FLOCH J.-M.**, 1990 : *Sémiotique, marketing et communication : sous les signes, les stratégies*, Paris, PUF, Collection Formes sémiotiques, 233p.
- FLOCH J.-M.**, 2002 : « Quelques concepts fondamentaux en sémiotique générale » in *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, p.601-637
- FONTANIER P.**, 1968 : *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, Collection Champs Linguistique, n° 15, 507p.
- FONTANILLE J., GREIMAS A.-J.**, 1991 : *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 329p.
- FORCADELL F.**, 1989 : *Le guide du dessin de presse d'actualité*, Paris Ed. Syros-Alternatives, Collection Les guides culturels Syros, 158p.

- FOZZA J.-C.**, 1993 : *Petite fabrique de l'image : parcours théorique et thématique : 180 exercices*, Paris, Magnard, 253p.
- FREEDBERG D.**, 1998 : *Le pouvoir des images*, Paris, G. Monfort, Collection Imago Mundi, 501p.
- FRESNAULT-DERUELLE P.**, 1976 : « Du linéaire au tabulaire » in *Communications*, Paris, Seuil, n°24, p7-23
- FRESNAULT-DERUELLE P.**, 1983a : *L'image manipulée*, Paris, EDILIG, Collection Médiathèque, 168p.
- FRESNAULT-DERUELLE P.**, 1983b : « Comic-Strips : comique et strips » in *Comique, dessin d'humour et communication in Cahier, Comique, Communication*, Grenoble, CERCC (Centre d'Etudes et de Recherches sur le Comique et la Communication), n°1, p40-47.
- FRESNAULT-DERUELLE P.**, 1989 : *Les images prises au mot : rhétorique de l'image fixe*, Paris, Edilig, Collection Médiathèque, 205p.
- FRESNAULT-DERUELLE P.**, 1993 : *L'éloquence des images*, Paris, PUF, Collection Sociologie d'aujourd'hui, 256p.
- FRESNAULT-DERUELLE P.**, 1997 : *L'image placardée : pragmatique et rhétorique de l'affiche*, Paris, Nathan université, Collection Fac. Cinéma-image, 186p.
- FREUD S.**, 1967 : *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 573p.
- FREUD S.**, 1988 : *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, Collection Connaissance de l'inconscient, Série Œuvres de Sigmund Freud, traductions nouvelles, 442p.
- GALISSON R., COSTE D.**, 1976 : *Dictionnaire de didactique des langues*, Paris, Hachette, 612p.
- GARDES J.-C., PONCIN D.**, 1994 : *L'étranger dans l'image satirique*, Poitiers, Editions UFR langues littératures, Collection La licorne, n°30, 321p.
- GARRONI E.**, 1973 : *Progetto di semiotica : Messaggi artistici e linguaggi non-verbali, Problemi teorici e applicativi, (Projet de sémiotique)*, Bari, Ed. Laterza, (1^{ère} éd. 1972), Collection Biblioteca di cultura moderna, n°729, 400p.
- GAUTHIER A.**, 1993 : *L'impact de l'image*, Paris, L'Harmattan, Collection Nouvelles études anthropologiques, 187p.
- GAUTHIER G.**, 1979 : *Initiation à la sémiologie de l'image*, Paris, Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente, Collection Les Cahiers de l'audiovisuel, 159p.
- GAUTHIER G.**, 1989 : *Vingt [plus] une leçons sur l'image et le sens*, Paris, Edilig, Collection Médiathèque, 206p.
- GENETTE G.**, 1964 : « La rhétorique et l'espace du langage » in *Revue Tel Quel*, Paris, Seuil, n°19, p44-54.

- GENETTE G.**, 1970 : « La rhétorique restreinte » in *Communications*, n° 16, Paris, Le Seuil, p.158-171.
- GENETTE G.**, 1979 : *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 89p.
- GENETTE G.**, 1982 : *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, Collection Points essais, n°257, 574p.
- GENETTE G.**, 2002 : *Figures V*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 352p.
- GERVEREAU L.** (sous la dir.), 1989 : *De De Gaulle à Mitterrand : 30 ans de dessins d'actualité en France*, Nanterre, BDIC, Collection des publications de la BDIC, 280p.
- GERVEREAU L.**, 1992 : « Gadgets ou starifications ? » in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, Paris, BIDC, vol. 28, n°28, p.58-64
- GERVEREAU L.**, 1994 : *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, Collection Guides Repères, 191p.
- GERVEREAU L.**, 1996 : *Terroriser, manipuler, convaincre ! Histoire mondiale de l'affiche politique*, Paris, Somogy, 224p.
- GERVEREAU L.**, 1999 : *Peut-on apprendre à voir ?*, Paris, L'image, Collection L'image, 380p.
- GERVEREAU L.**, 2000a : *Un siècle de manipulations par l'image*, Paris, SOMOGY, 143p.
- GERVEREAU L.**, 2000b : *Les images qui mentent : histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Editions du Seuil, Collection XXe siècle, 452p.
- GERVEREAU L.**, 2001 : *L'envers des sens*, Paris, Editions Alternatives, 124p.
- GERVEREAU L.**, 2003a : *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Editions du Seuil, Collection Points Histoire, 534p.
- GERVEREAU L.**, 2003b : *Ces images qui changent le monde*, Paris, Editions du Seuil, 188p.
- GILLY M.**, 1980 : *Maître-élève : rôles institutionnels et représentations*, Paris, PUF, Collection Pédagogie d'aujourd'hui, 300p.
- GREIMAS A. J., COURTES J.**, 1979 : *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, Collection Langue, linguistique, communication, n°9, 442p.
- GREIMAS A. J.**, 1983 : « Le contrat de véridiction » in *Du Sens II : essais sémiotique*, Paris, Editions du Seuil, 245p.
- GREIMAS A. J.**, 1987 : *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 99p.
- GROENSTEEN T.**, 1999 : *L'humour graphique fin de siècle : de Goossens à Daumier, de Caran d'Ache à Glen Baxter*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, Collection Humoresques, n°10, 126p.
- GROENSTEEN T.**, 2005 : *La bande dessinée : une littérature graphique*, Toulouse, Editions Milan, Collection Les essentiels Milan, n°66, 63p.

- GROMBRICH E.-H.**, 2002 : *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris, Phaidon, 385p.
- GROMBRICH E.-H.**, 2003 : *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Paris, Phaidon, 182p.
- Groupe EIDOS**, 1993 : *Dans la ville, l'affiche : étude de l'image dans une orientation sémiologique*, Tours, Maison des sciences de la ville, Collection Sciences de la ville, n°4, 107p.
- Groupe EIDOS**, 1998 : *L'image réfléchie : sémiotique et marketing*, Paris, l'Harmattan, 141p.
- GROUPE μ**, 1982 : *Rhétorique générale*, Paris, Editions du Seuil, (1^{ère} éd. 1970), Collection Points Essais, n°146, 224p.
- GROUPE μ**, 1992 : *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris, Editions du Seuil, Collection La couleur des idées, 504p.
- GUERARD C.**, 1998 : « La muse des contrastes » in *L'ironie, le sourire de l'esprit*, Paris, Editions Autrement, Collection Morales, p.10-19
- GUERY L.**, 1997 : *Visages de presse : la présentation des journaux des origines à nos jours*, Paris, Editions du Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, 252p.
- GUIRAUD P.**, 1971 : *La sémiologie*, Paris, PUF, Collection « Que sais-je », n°1421, 122p.
- GUURLINGER L.**, 1999 : *De l'ironie à l'humour, un parcours philosophique*, Nantes, Editions Pleins feux, Collection Version Originale, 65p.
- HENAULT A.**, 1979 : *Les enjeux de la sémiotique : introduction à la sémiotique générale*, Paris, PUF, 191p.
- HENAULT A.**, 2002 : *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, 758p.
- HENAULT A., BEYAERT A.**, 2004 : *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, PUF, Collection Formes sémiotiques, 248p.
- HERZLICH C.**, 1972 : « La représentation sociale » in *Introduction à la psychologie sociale*, S. Moscovici (sous la dir.), Paris, PUF, p.3303-325
- HOFMANN W.**, 1958 : *La caricature de Vinci à Picasso*, Paris, A. Somogy, 154p.
- HUE J.**, 1989 : *30 ans de dessins d'actualité en France*, Nanterre, BDIC, Collection des publications de la BDIC, 280p.
- HUGOT E.**, 1994 : *Humour et politique : l'exemple du dessin de presse à travers les dessins de Plantu*, Mémoire IEP, Aix-Marseille 3
- HUTCHEON L.**, 1985 : *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, New York, Methuen, 143p.
- INDERGAND M.**, 1984 : *Bibliographie de la couleur en France (1837-1987)*, Paris, Centre Français de la Couleur, 46p.
- JANKELEVITCH V.**, 1979 : *L'ironie*, Paris, Flammarion, Collection Champs, n°66, 186p.

- JAUSS H.-R.**, 1978 : *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque des idées, 305p.
- JODELET D.**, 1994 : *Les représentations sociales*, Paris, PUF, Collection Sociologie d'aujourd'hui, 424p.
- JODELET D.**, 1997 : *La Psychologie sociale : une discipline en mouvement*, Paris, Mouton., Collection Les textes sociologiques, n°3, 470p.
- JOLY M.**, 1994a : *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 128p.
- JOLY M.**, 1994b : *L'image et les signes : approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, Collection Fac. Image, 191p.
- JUNQUA D.**, 1995 : *La presse écrite et audiovisuelle*, Paris, CFPJ, Collection Connaissance des médias, 167p.
- JOUVE V.**, 1993 : *La lecture*, Paris, Hachette, Collection Contours Littéraires, 110p.
- KANDINSKY W.**, 1962 : *Point ligne surface : contribution à l'analyse des éléments picturaux*, Paris, Editions de Beaune, 124p.
- KANDINSKY W.**, 1989 : *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, Collection Folio Essais, n°72, 214p.
- KERBRAT-ORRECHIONI C.**, 1978 : *L'ironie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, (1^{ère} éd. 1976), Collection Linguistique et sémiologie, n°2, 110p.
- KIBEDI VARGA A.**, 1989 : *Discours, récit, image*, Bruxelles, P. Mardaga, Collection Philosophie et langage, 149p.
- KLINKENBERG J.-M.**, 1990 : *Le sens rhétorique : essais de sémantique littéraire*, Toronto, Editions de Gref, Collection Theoria, n°1, 237p.
- KLINKENBERG J.-M.**, 1996 : *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique : leçons données dans le cadre de la Chaire Francqui au titre belge 1995-1996 à l'Université Libre de Bruxelles*, Toronto, Editions de Gref, Collection dont actes, n°16, 236p.
- KRISTEVA J.**, 1969 : *Sèméiôtikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, Collection Tel Quel, 379p.
- KRISTEVA J.**, 1970 : *Le texte du roman : Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, Mouton, Collection Approaches to semiotics, n°6, 209p.
- LA BORDERIE R.**, 1997 : *Education à l'image et aux médias*, Paris, Nathan, Collection Les repères pédagogiques, Série formation, 212p.
- LAFFAY A.**, 1970 : *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Paris, Masson, Collection Documents de littérature et de civilisation anglaises, 160p.
- LAGNEAU G.**, 1971 : « La course au trésor » in *Communications*, Paris, Seuil, n°17, p.82-98
- LAMIZET B.**, 1992 : *Les lieux de la communication*, Liège, Mardaga, Collection Philosophie et langage, 347p.

- LAMIZET B.**, 1999 : *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, Collection Communication et civilisation, 447p.
- LAMIZET B.**, 2004 : « Esthétique de la limite et dialectique de l'émotion » in *Mots : émotion des médias*, Lyon, ENS Editions, n°5, juillet 2004, p.35-45.
- LANDOWSKI E.**, 1993 : « On ne badine pas avec l'humour » in *Humoresques*, Nice, Z'édicions, n°4, p.43-67
- LAVAUD L.**, 1999 : *L'image*, Paris, GF Flammarion, Collection Corpus, 247p.
- LEFORT D.**, 1991 : *Les bandes dessinées et dessins de presse de l'extrême droite*, Marseille, Editions Bédésup, Collection Contreplongée, 287p.
- LELU A.**, 1995 : « De l'émergence des concepts : réflexions à partir du traitement « neuronal » des bases de données documentaires » in *Les sciences de l'information : bibliométrie, scientométrie, infométrie* in Solaris, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, n°2.
<http://biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d02/2lelu.html>
- LELU A., AUBIN S.**, 2001 : *Vers un environnement complet de synthèse statistique de contenus textuels*, Présentation au séminaire ADEST du 13/11/2001.
http://web.upmf-grenoble.fr/adept/seminaires/lelu02/ADEST2001_SA_AL.htm
- LETHÈVE J.**, 1986 : *La caricature sous la IIIe République*, Paris, A. Colin, (1^{ère} éd. 1961), 220p.
- LETHIERRY H.**, 1997 : *L'humour maître : didactique et zygomatique*, Bruxelles, De Boeck université, Collection Perspectives en éducation, 260p.
- LIPPMANN W.**, 1961 : *Public Opinion*, London, Allen & Unwin, (1^{ère} édition 1922), 427p.
- LOCKE J.**, 1972 : *An essay concerning human understanding (Essai philosophique concernant l'entendement humain)*, Paris, J. Vrin, (1755), 629p.
- LORTHIOIS J.**, 1997 : *Le livre de l'image et de la communication*, Montbazin, AVF Image et communication, 100p.
- MADINI M.** (sous la dir.), 2002 : *2000 ans de rire : permanence et modernité*, Colloque international Greli-LASELDI, CORHUM, Besançon, 29-30 juin, 1er juillet 2000, Besançon, Presses Universitaires franc-Comtoises, Collection Annales littéraires de l'Université de Besançon, Linguistique et sémiotiques, n°42, 412p.
- MADINI M.**, 2006 : « Contextualisations du dessin de presse et engagement énonciatif » in *Semen*, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, n 22 (à paraître)
- MAISONNEUVE J.**, 1997 : *Introduction à la Psychosociologie*, Paris, PUF, Collection Le psychologue, 323p.
- MARIN L.**, 1993 : *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Editions du Seuil, Collection L'ordre philosophique, 265p.
- MARTIN G. V.** (sous la dir.), 1997 : *L'humour graphique*, Paris, Editions du CORHUM, n°5, 171p.

- MARTNET J.**, 1973 : *La sémiologie*, Paris, Seghers, Collection Clés, n°31, 239p.
- MATHIEN M.**, 1993 : *La presse quotidienne régionale*, Paris, PUF, Collection « Que Sais-je ? », n°2074, 127p.
- MATHIEU-CASTELLANI G.**, 1994 : *La pensée de l'image : signification et figuration dans le texte et la peinture*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, Collection L'Imaginaire du texte, 264p.
- MELOT M.**, 1971 : *Le dessin d'humour : du XVème siècle à nos jours*, Paris, BNF, 168p.
- MELOT M.**, 1975 : *L'oeil qui rit : le pouvoir comique des images*, Fribourg, Office du livre, Collection Bibliothèque des arts, 203p.
- MELOT M.**, 1983 : « La caricature ou l'imitation contrariée » in *Imitation et signification*, Paris, La Documentation Française, p.35-46
- MENU M.**, 2001 : « La couleur des œuvres d'art » in *CNRS Info : dossier Science et couleur*, mars, n°391
<http://www.cnrs.fr/Cnrspresse/n391coul/html/n391coula05.htm>
- MERCIER A.**, 2001 : « Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs » in *Hermès*, Paris, CNRS Editions, n°29, p.9-18
- METZ C.**, 1970 : « L'analyse des images » in *Communications*, Paris, Editions du Seuil, n°15, p.35-47
- METZ C.**, 1971 : *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, Collection Langue et langage, 224p.
- MEUNIER J.-P.**, 2004 : *Introduction aux théories de la communication : analyse sémiopragmatique de la communication médiatique*, Bruxelles, De Boeck, Collection Culture et communication, 459p.
- MINOT F.**, 2002 : *Quand l'image se fait publicitaire : approche théorique, méthodologique et pratique*, Paris, L'Harmattan, Collection Audiovisuel et Communication, 253p.
- MOIRAND S.**, 2000 : « Rencontres discursives entre sciences et politique dans les médias » in *Les Carnets du CEDISCOR*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, n°6, p.45-62
- MOIRAND S.**, 2003 : « Les lieux d'inscription d'une mémoire interdiscursive » in *Le langage des médias : discours éphémères ?*, Paris, L'Harmattan, p.83-111.
- MOIRAND S.**, 2004 : « L'impossible clôture des corpus médiatiques : la mise à jour des observables entre catégorisation et contextualisation » in *Tranel*, Neuchâtel, Institut de linguistique de l'Université de Neuchâtel, n°40, p.71-92
- MOLES A.**, 1980 : *L'image : communication fonctionnelle*, Paris, Casterman, Collection Synthèses contemporaines, 271p.
- MOLLARD-DESFOUR A.**, 1998 : « Une couleur dans tous ses états : le dictionnaire du bleu » in *CNRS-Info*, septembre 1998, n°363
<http://www.cnrs.fr/Cnrspresse/n363a5.htm>

- MOLLARD-DESFOUR A.**, 2000a : *Dictionnaire des mots et expressions de couleur du XXe siècle : Le rouge*, Paris, CNRS Editions, collection CNRS Dictionnaires, 490p.
- MOLLARD-DESFOUR A.**, 2000b : « Voyage au cœur du rouge » in *CNRS-Info*, mai-juin 2000, n°384
<http://www.cnrs.fr/Cnrspresse/n384/html/n384a8.htm>
- MOLLARD-DESFOUR A.**, 2001 : « Les mots de couleur : de la science et la technique au symbolique et à la poésie » in *CNRS-Info : Dossier Science et couleur*, mars 2001, n°391
<http://www.cnrs.fr/Cnrspresse/n391coul/html/n391coula03.htm>
- MOLLARD-DESFOUR A.**, 2002 : *Dictionnaire des mots et expressions de couleur du XXe siècle : Le rose*, Paris, CNRS Editions, collection CNRS Dictionnaires, 286p.
- MOLLARD-DESFOUR A.**, 2004 : *Dictionnaire des mots et expressions de couleur du XXe siècle : Le bleu*, Paris, CNRS Editions, collection CNRS Dictionnaires, 274p.
- MONCELET C.**, 2001 : « Le masque » in *Ridiculosa*, Brest, Editions de l'Université de Bretagne occidentale, Equipe interdisciplinaire de recherche sur l'image satirique, n°8, p165-166
- MONCELET C.**, 2001 : « Le miroir » in *Ridiculosa*, Brest, Editions de l'Université de Bretagne occidentale, Equipe interdisciplinaire de recherche sur l'image satirique, n°8, p175-177
- MONCELET C.**, 2001 : « L'ombre » in *Ridiculosa*, Brest, Editions de l'Université de Bretagne occidentale, Equipe interdisciplinaire de recherche sur l'image satirique, n°8, p188-189
- MORIN E.**, 1986 : *La méthode 3 : la connaissance de la connaissance*, Paris, Seuil, 244p.
- MORRIS C.**, 1974 : « Fondements de la théorie des signes » in *Langages*, Paris, Larousse, n°35, p.15-21
- MOUNIN G.**, 1970 : *Introduction à la sémiologie*, Paris, Editions de Minuit, Collection Le Sens commun, n°4, 248p.
- MOSCOVICI S.**, 1961 : *La psychanalyse, son image et son public : étude sur la représentation sociale de la psychanalyse*, Paris, PUF, Collection Bibliothèque de psychanalyse et de psychologie clinique, 650p.
- MOSCOVICI S.**, 1984 : « Préface » in *Santé et maladie : analyse d'une représentation sociale*, C. Herzlich, Paris, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 210p.
- MOSCOVICI S.**, 1986 : « L'ère des représentations sociales » in *L'étude des représentations sociales*, W. Doise (sous la dir.), Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, Collection Textes de base en psychologie, 208p.
- MOSCOVICI S.** (sous la dir.), 1988 : *Psychologie sociale*, Paris, PUF, (2^{ème} éd.), Collection Fondamental, 596p.
- NOGUEZ D.**, 1974 : « Petite rhétorique de poche : pour servir à la lecture des dessins dit « d'humour » in *Revue d'Esthétique*, Paris, PUF, Collection 10/18, p.107-137

- NOGUEZ D.**, 2000 : *L'arc-en-ciel des humours*, Paris, Librairie générale française, Collection Livre de poche Biblio/essais, n°4301, 250p.
- ODIN R.**, 1976 : « Quelques réflexions sur le fonctionnement des isotopies minimales et des isotopies élémentaires dans l'image » in *Linguistique et sémiologie*, n° 1, Université de Lyon II, C.R.L.S., p.81-116.
- ORECCHIONI C.**, 1980 : « La polémique et ses définitions » in *Le discours polémique*, Lyon, P.U.L., Collection Linguistique et sémiologie, 153p.
- PASTOUREAU M.**, 1998 : *Les emblèmes de la France*, Paris, Editions Bonneton, Collection Images et symboles, 223p.
- PASTOUREAU M.**, 2003 : *Les couleurs de notre temps : symbolisme et société*, Paris, Christine Bonneton éditeur, 200p.
- PEETERS B.**, 1998 : *Case, planche, récit : lire la bande dessinée*, Tournai, Casterman, 119p.
- PIERCE C. S.**, 1978 : *Ecrits sur le signe, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle*, Paris, Seuil, Collection L'ordre philosophique, 262p.
- PELLISSIER P.**, 1996 : *Jacques Faizant, dessinateur de légendes*, Paris, Lattès, 265p.
- PENINOU G.**, 1972 : *Intelligence de la publicité : étude sémiotique*, Paris, Laffont, Collection Médias et messages, 300p.
- PERELMAN C., OLBRECHTS-TYTECA L.**, 1970 : *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Ed de l'Université de Bruxelles, Collection de sociologie générale et de philosophie sociale, 734p.
- PERELMAN C.**, 2002 : *L'empire rhétorique : rhétorique et argumentation*, Paris, J. Vrin, (1^{ère} éd. 1977), Collection Bibliothèque des textes philosophiques, 224p.
- PEYROUTET C., COCULA B.**, 1986 : *Sémantique de l'image : pour une approche méthodique des messages visuels*, Paris, Delagrave, Collection G. Belloc, 231p.
- PLANTU**, 2000 : « Paroles de dessinateurs » in *TDC : le dessin de presse, croquer l'info*, Paris, CRDP, p.17
- PORCHER L.**, 1976 : *Introduction à une sémiotique des images : sur quelques exemples d'images publicitaires*, St-Cloud, CREDIF, 259p.
- POTHIER M.**, 1991 : *Les implicites culturels chez un dessinateur humoristique : Plantu*, Paris 3, Thèse de doctorat, Sciences des textes et documents, 515p.
- POTOCKI M.**, 2001 : « Le croquage » in *Ridiculosa*, Brest, Editions de l'Université de Bretagne occidentale, Equipe interdisciplinaire de recherche sur l'image satirique, n°8, p.85-87
- POUCHELLE M.-C.**, 1990 : « Paradoxes de la couleur » in *Ethnologie Française*, Paris, PUF, n°20, tome 4, p.365-367
- POUMET J.**, 1990 : *La satire en RDA : cabarets et presse satirique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 263p.

- PRIETO L.**, 1966 : *Messages et signaux*, Paris, PUF, Collection Le Linguiste, n°2, 165p.
- PRIETRO L.**, 1975 : *Pertinence et pratique : essai de sémiologie*, Paris, Editions de Minuit, Collection Le Sens commun, 172p.
- RAGON M.**, 1992 : *Le dessin d'humour : histoire de la caricature et du dessin humoristique en France*, Paris, Editions du Seuil, collections Points, 186p.
- RENOUE M.**, 2001 : *Sémiotique et perception esthétique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 246p.
- RESHEF O.**, 1984 : *Guerre, mythes et caricature*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 232p.
- REY J.-C.**, 1998 : *Le dessin politique moderne en Provence*, Marseille, Editions Autre Temps, collection Temps mémoire, 91p.
- RICŒUR P.**, 1997 : *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, Collection La Couleur des idées, 410p.
- RIFFATERRE M.**, 1970 : *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, Collection Nouvelle bibliothèque scientifique, n°45, 365p.
- RIO M.**, 1976 : « Cadre, plan, lecture » in *La bande dessinée et son discours in Communications*, Paris, Editions du Seuil, n°24, p94-107.
- ROBERTS-JONES P.**, 1963 : *La caricature du second empire à la belle Epoque, 1850-1900*, Paris, Le club français du livre, 451p.
- ROCK I.**, 2001 : *La perception*, Paris, De Boeck & Larcier Editions, 267p.
- RONGE P.**, 1989 : « Les caricaturistes, caricature et portrait-charge » in *30 ans de dessins d'actualité en France*, Nanterre, BDIC, Collection des publications de la BDIC, p.72-89.
- ROPARS-WUILLEUMIER M.-C.**, 1995 : *L'idée d'image*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Collection Esthétiques hors cadre, 168p.
- ROSE M.**, 1993 : *Parody : ancient, modern and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, Collection Literature, culture, theory, n°5, 316p.
- SABATHE P.**, 1993 : *Le livre du dessin et de la peinture*, Paris, Solar, 240p.
- SAINT-MARTIN F.**, 1987 : *Sémiologie du langage visuel*, Sillery (Québec) : Presses de l'Université du Québec, 307p.
- SAINT-MARTIN F.**, 1990 : *La théorie de la Gestalt et l'art visuel : essai sur les fondements de la sémiotique visuelle*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 147p.
- SAINT-MARTIN F.**, 1994 : *Sémiologie du langage visuel*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 307p.
- SAOUTER C.**, 2000 : *Le traité visuel : essai*, Montréal, XYZ Editions, Collection Documents, 215p.

- SAUSSURE F.** (de), 1975 : *Cours de linguistique générale*, textes réunis par E Roulet, Paris, Hatier, 95p.
- SAUVY A.**, 1988 : *Aux sources de l'humour*, Paris, O. Jacob, 344p.
- SCHNEIDER R.**, 2005 : « Présidentielle, tous candidats ! » in *Le nouvel observateur*, Paris, Nouvel observateur, n°2138, du 27 octobre au 2 novembre 2005
- SCHOBER A.** (sous la dir.), 1999 : « Texte et visuel : interconnexions entre textes et images satiriques » in *Ridiculosa*, Brest, Editions de l'Université de Bretagne occidentale, Actes du Colloque des 23-24 avril 1999, Equipe interdisciplinaire de recherche sur l'image satirique, n°6, 229p.
- SERRE-FLOERSHEIM D.**, 1993 : *Quand les images vous prennent au mot ou comment décrypter les images*, Paris, Editions d'Organisation, Collection Travail à grande efficacité, 256p.
- SEMPIRINI A.**, 1996 : *Analyser la communication : comment analyser les images, les médias, la publicité*, Paris, L'Harmattan, Collection Champs visuels, 270p.
- SEYMOUR-URE C.**, 1996 : « Le dessin satirique dans la presse britannique contemporaine » in *Mots : caricatures politiques*, Saint-Cloud, Presses de Sciences Po, septembre 1996, n°48, p.55-73.
- SIMONNET D.**, 2004 : « Le bleu : la couleur qui ne fait pas de vague » in *L'Express*, Paris, L'Express, 05/07/2004
- SONESSON G.**, 1987 : « Notes sur la macchia de Kandinsky : le problème du langage plastique » in *Actes sémiotiques*, Paris, Association pour le développement de la sémiotique, X, n°44, p.23-28.
- SONESSON G.**, 1992 : « Comment le sens vient aux images : un autre discours sur la méthode » in *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, Québec, Les Nouveaux Cahiers du CÉLAT/Les éditions du Septentrion, p.29-84
- SONESSON G.**, 1993 : « Pictorial semiotics, perceptual ecology and Gestalt theory » in *Semiotica*, Berlin, Mouton de Gruyter, n°99, avril, p.319-399
- SONESSON G.**, 1996a : « Le silence parlant des images » in *Protée : rhétoriques du visible*, Chicoutimi, Québec, n°24, p.37-46
- SONESSON G.**, 1996b : « An essay concerning images : from rhetoric to semiotics by way of ecological physics » in *Semiotica*, Berlin, Mouton de Gruyter, n°109, mars, p.41-140
- SONESSON G.**, 2004 : « Rhétorique du monde de la vie » in *Ateliers de sémiotique visuelle*, A. Henault et A. Beyaert, Paris, PUF, p.83-100
- STERNBERG J., CAEN M.**, 1960 : *Un siècle d'humour français*, Paris, Les productions de Paris, 449p.
- TARDE G.**, 1993 : *Les lois de l'imitation sociale*, Paris, Kimé, Collection Vues critiques, (1^{ère} éd. Alcan 1890), 428p.

- TARDY M.**, 1992 : « Le dessin de presse : apostilles sémiotiques » in *Médiascope : Dossier Le dessin de presse*, Versailles, CRDP, collection Médias & sciences humaines, juillet 1992, n°2, p.72-82
- TEULIE G.**, 2001 : « La diabolisation de l'ennemi » in *Ridiculosa*, Brest, Editions de l'Université de Bretagne occidentale, Equipe interdisciplinaire de recherche sur l'image satirique, n°8, p.108-110.
- THERIEN G.**, 1990 : « Pour une sémiotique de la lecture » in *Protée : théories et pratiques sémiotiques*, Chicoutimi, Québec, n°2, vol. 18, p.67-80
- THERON M.**, 1983 : *Esquisse d'une rhétorique de l'image : l'exemple de la photographie*, Montpellier, CRDP
- TIGRE** (Texte et Image, Groupe de Recherche à l'Ecole normale supérieure), 1992 : *Résistances de l'image*, Paris, PENS, Collection Coup d'essai, 296p.
- TILLIER B.**, 1997 : *La République : la caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS Editions, 173p.
- TILLIER B.**, 1998 : *Cochon de Zola ou les infortunes caricaturales d'un écrivain engagé*, Paris, Séguier, 196p.
- TISSERON J.**, 1996 : *Le bonheur dans l'image*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, Collection Les empêcheurs de penser en rond, 137p.
- TISSERON J.**, 1998 : *Y a-t-il un pilote dans l'image ? : Six propositions pour prévenir les dangers de l'image*, Paris, Aubier, 176p.
- TODOROV T.**, 1973 : *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Le Seuil (1968), Collection Points, n°45, 111p.
- TODOROV T.**, 1981 : *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique, suivi des écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 315p.
- THÜRLEMANN F.**, 1982 : *Paul Klee : analyse sémiotique de trois peintures*, Paris, L'Âge d'or, 130p.
- VAILLANT P.**, 1999 : *Sémiotique des langages d'icônes*, Paris, H. Champion, Collection de grammaire et de linguistique, n°8, 302p.
- VASARELY V.**, 1960 : « De la peinture à la plastique » in *Nouvelle*, Corbeil-Essonnes, Républicain, mars, p.309-314.
- VETTRAINO-SOULARD M.-C.**, 1993 : *Lire une image : analyse de contenu iconique*, Paris, A. Colin, Collection communication, 191p.
- WITTGENSTEIN L.**, 2002 : *Remarques mêlées*, Paris, Flammarion, Collection GF, 224p.
- WOODROW A.**, 2000 : *Et ça vous fait rire ! : l'humour dans tous ses états*, Paris, Editions du Félin, 381p.
- WUNENBURGER J.-J.**, 1997 : *Philosophie des images*, Paris, PUF, Collection Thémis, Philosophie, 322p.

Table des tableaux

Tableau 1 : Les chiffres des quotidiens nationaux en 2002.....	21
Tableau 2 : Les chiffres des hebdomadaires d'information générale en 2002	21
Tableau 3 : Les chiffres des principaux quotidiens de province en 2002.....	22
Tableau 4 : Corpus des dessins d'actualité politique.....	26
Tableau 5 : Liste des candidats au premier tour	84
Tableau 6 : Les suffrages exprimés au premier tour.....	85
Tableau 7 : Récapitulatif des résultats du premier tour	86
Tableau 8 : Les suffrages exprimés au second tour.....	88
Tableau 9 : Récapitulatif des résultats du second tour	88
Tableau 10 : Corpus des dessins d'actualité politique.....	107
Tableau 11 : Le signe et ses relations selon les trichotomies de Peirce	139
Tableau 12 : Domaines des métaboles.....	148
Tableau 13 : Grille des figures.....	152
Tableau 14 : Typologie du signe plastique.....	184
Tableau 15 : Typologie du signe iconique.....	187
Tableau 16 : Variantes possibles dans l'interaction signes plastiques et signes iconiques	190
Tableau 17 : Typologie du signe linguistique.....	195
Tableau 18 : Grille d'observation des données plastiques.....	201
Tableau 19 : Grille d'observation des données iconiques	208
Tableau 20 : Grille d'observation des données linguistiques	219

Table des encarts

Encart 1 : B. Guelpa (4 avril 2002) in <i>L'Hebdo</i> (Lausanne) in <i>Courrier International</i>	263
Encart 2 : « France, le monde te regarde » in <i>Courrier International</i>	272
Encart 3 : « Le Pen et les droites extrêmes en Occident » in <i>Courrier International</i>	280
Encart 4 : B. Bettelheim (1976)	314

Table des figures

Figure 1 : Panorama de la presse quotidienne régionale.....	23
Figure 2 : Pendant la Réforme, l'âne pape.....	36
Figure 3 : Les animaux rares.....	38
Figure 4 : Napoléon et le destin.....	39
Figure 5 : Philipon (1835).....	40
Figure 6 : Caran d'Ache (1899).....	42
Figure 7 : Le Rigolboche (1916).....	43
Figure 8 : Jean Effel (1939).....	45
Figure 9 : Chaval (1970).....	46
Figure 10 : Reiser (1969).....	48
Figure 11 : Dobritz (1992).....	49
Figure 12 : J.-P. Desclozeaux (1975).....	51
Figure 13 : Patrick Chappatte (10 mai 2002) pour <i>Courrier International</i>	62
Figure 14 : Luz (16 avril 2002) in <i>Libération</i>	63
Figure 15 : Willem (30 avril 2002) in <i>Libération</i>	64
Figure 16 : Willem (11 avril 2002) in <i>Libération</i>	67
Figure 17 : Delestre (11 avril 2002) in <i>L'Est Républicain</i>	69
Figure 18 : Pancho (7 mai 2002) in <i>Le Monde</i>	69
Figure 19 : Willem (12 avril 2002) in <i>Libération</i>	70
Figure 20 : Serguei (26 avril 2002) in <i>Le Monde</i>	70
Figure 21 : Logo du PS.....	80
Figure 22 : Logo du RPR.....	81
Figure 23 : Logo du FN.....	82
Figure 24 : Une de <i>Libération</i> , le 22 avril 2002.....	91
Figure 25 : Une de <i>Libération</i> , le 6 mai 2002.....	93
Figure 26 : « L'affront national » (Anonyme).....	95
Figure 27 : « Attentifs ensemble » (Anonyme).....	95
Figure 28 : « République française » (DR).....	96
Figure 29 : « Votez » (Roma Napoli).....	96
Figure 30 : « 4 000 000 d'années d'évolution » (DR).....	97

Figure 31 : Vue générale du corpus total	98
Figure 32 : Analyse quantitative des dessins d'actualité politique in <i>L'Est Républicain</i>	99
Figure 33 : Analyse quantitative des dessins d'actualité politique in <i>Le Progrès</i>	100
Figure 34 : Analyse quantitative des dessins d'actualité politique in <i>Le Monde</i>	102
Figure 35 : Analyse quantitative des dessins d'actualité politique in <i>Libération</i>	103
Figure 36 : Analyse quantitative des dessins d'actualité politique in <i>Le Figaro</i>	104
Figure 37 : Analyse quantitative des dessins d'actualité politique in <i>Courrier International</i>	106
Figure 38 : De la perception à la représentation mentale d'une image	112
Figure 39 : De la perception à la construction d'une représentation sociale.....	117
Figure 40 : Processus d'objectivation	120
Figure 41 : Processus d'ancrage.....	121
Figure 42 : Diagramme du signe	137
Figure 43 : Le triangle sémiotique	137
Figure 44 : Modèle du décodage visuel (groupe μ)	162
Figure 45 : schéma du message visuel (groupe μ)	164
Figure 46 : Les angles de prise de vue	178
Figure 47 : Principales lignes de structuration de la composition.....	180
Figure 48 : Spirale d'or	180
Figure 49 : Serguei (30 avril 2002) in <i>Le Monde</i>	181
Figure 50 : Les axes de composition.....	183
Figure 51 : Modèle du signe iconique (groupe μ).....	186
Figure 52 : Plantu (21 avril 2002) in <i>Le Monde</i>	191
Figure 53 : Pancho (13 avril 2002) in <i>Le Monde</i>	191
Figure 54 : Plantu (5 mai 2002) in <i>Le Monde</i>	192
Figure 55 : Cécile Philibert et Bastian Morin (27 avril 2002) in <i>Le Monde</i>	193
Figure 56 : Dubouillon (2 mai 2002) in <i>Le Progrès</i>	194
Figure 57 : Delestre (12 avril 2002) in <i>L'Est Républicain</i>	194
Figure 58 : Grille d'analyse des signes plastiques	199
Figure 59 : Systémique des couleurs.....	202
Figure 60 : Echelle des plans.....	203
Figure 61 : Effets de prise de vue.....	204
Figure 62 : La construction de la composition.....	205
Figure 63 : Grille d'analyse des signes iconiques	207
Figure 64 : Espaces extérieurs.....	209
Figure 65 : Espaces intérieurs : lieux publics.....	211
Figure 66 : Espaces intérieurs : lieux privés	211
Figure 67 : Les candidats à la présidence.....	212
Figure 68 : Types de clés pour Nooj	217
Figure 69 : Types de clés pour NeuroNav.....	217
Figure 70 : Navigation triangulaire	219
Figure 71 : Processus de localisation d'un terme.....	220
Figure 72 : Localisation des occurrences « politique » dans le corpus lexical	221
Figure 73 : Construction d'un rapport statistique.....	222
Figure 74 : Evolution de l'occurrence « politique » en diachronie.....	223
Figure 75 : Segments les plus répétés (Digrams in text).....	224
Figure 76 : Evolution des occurrences « J.-M. Le Pen » en diachronie.....	225
Figure 77 : Evolution des occurrences « Front National » en diachronie.....	226
Figure 78 : Evolution des occurrences « extrême droite » en diachronie	226
Figure 79 : Evolution des occurrences « Jacques Chirac » en diachronie	227

Figure 80 : Evolution des occurrences « Lionel Jospin » en diachronie.....	228
Figure 81 : Evolution des occurrences « Liberté, Egalité, Fraternité » en diachronie.....	228
Figure 82 : Evolution des occurrences « vote » en diachronie.....	229
Figure 83 : Evolution des occurrences « France » en diachronie.....	230
Figure 84 : Evolution des occurrences « président » en diachronie.....	230
Figure 85 : Evolution des occurrences « sondage » en diachronie.....	231
Figure 86 : Fenêtre NeuroNav contenant des Mots.....	232
Figure 87 : Exemple de type grammatical : « expression composée ».....	233
Figure 88 : Fenêtre NeuroNav contenant des Documents.....	234
Figure 89 : Anti-dictionnaire.....	234
Figure 90 : Lancement de la cartographie.....	235
Figure 91 : Exemple de représentation cartographique à cinq Thèmes (S.EC.V).....	236
Figure 92 : Représentation cartographique à sept Thèmes (A.S.EC).....	238
Figure 93 : Représentation cartographique à dix Thèmes (S.EC.V).....	239
Figure 94 : Représentation cartographique à sept Thèmes (EC).....	240
Figure 95 : Représentation cartographique à huit Thèmes (A.S.EC.V).....	241
Figure 96 : Représentation cartographique à dix Thèmes (A.EC).....	243
Figure 97 : Les grandes thématiques de notre corpus lexical.....	244
Figure 98 : Protocole méthodologique d'analyse.....	245
Figure 99 : Gallecoyrey (2 mai 2002) in <i>El Mundo</i> (Madrid) pour <i>Courrier International</i> ..	250
Figure 100 : Pancho (13 avril 2002) in <i>Le Monde</i>	252
Figure 101 : Nicolas Vial (21 avril 2002) in <i>Le Monde</i>	254
Figure 102 : Schrank (3 mai 2002) in <i>Courrier International</i> pour <i>Le Monde</i>	258
Figure 103 : Eugène Delacroix (1830) <i>La Liberté guidant le peuple</i>	258
Figure 104 : Killoffer (30 avril 2002) in <i>Le Monde</i>	260
Figure 105 : Raphaël (vers 1504) <i>Saint Michel terrassant le dragon</i>	261
Figure 106 : Glez (4 avril 2002) in <i>Journal du Jeudi</i> (Ougadougou) pour <i>Courrier International</i>	262
Figure 107 : Image du film <i>King Kong</i> de Ernest B. Schoedsack (1933).....	264
Figure 108 : Veenesbos (2 mai 2002) in <i>Der Standard</i> (Vienne) pour <i>Courrier International</i>	265
Figure 109 : Plantu (28 avril 2002) in <i>Le Monde</i>	270
Figure 110 : Hachfeld (25 avril 2002) in <i>Courrier International</i>	271
Figure 111 : Glez (21 avril 2002) in <i>Le Monde</i>	277
Figure 112 : Sciammarella (25 avril 2002) in <i>Courrier International</i>	278
Figure 113 : Daniel Pudles (25 avril 2002) in <i>Le Monde</i>	283
Figure 114 : Oliver (16 avril 2002) in <i>Courrier International</i> pour <i>Le Monde</i>	284
Figure 115 : Burki (2 avril 2002) in <i>24 Heures</i> (Lausanne) pour <i>Courrier International</i>	286
Figure 116 : Bourgne (2 mai 2002) in <i>Le Monde</i>	288
Figure 117 : Plantu (23 avril 2002) in <i>Le Monde</i>	289
Figure 118 : Détail du dessin de Plantu (23 avril 2002) in <i>Le Monde</i>	289
Figure 119 : Willem (10 avril 2002) in <i>Libération</i>	291
Figure 120 : Willem (23 avril 2002) in <i>Libération</i>	292
Figure 121 : Gut (21 avril 2002) in <i>Neue Zürcher Zeitung</i> (Zurich) pour <i>Le Monde</i>	294
Figure 122 : Bessadi (2 mai 2002) in <i>Le Monde</i>	295
Figure 123 : Willem (11 avril 2002) in <i>Libération</i>	296
Figure 124 : Dubouillon (5 mai 2002) in <i>Le Progrès</i>	297
Figure 125 : Ingram Pinn (21 avril 2002) in <i>Financial Times</i> (Londres) pour <i>Le Monde</i>	298
Figure 126 : Delestre (17 avril 2002) in <i>L'Est Républicain</i>	299
Figure 127 : Delestre (3 mai 2002) in <i>L'Est Républicain</i>	300

Figure 128 : Rita Mercedes (25 avril 2002) in <i>Le Monde</i>	301
Figure 129 : Willem (7 mai 2002) in <i>Libération</i>	302
Figure 130 : Mix & Remix (21 avril 2002) in <i>L'Hebdo</i> (Lausanne) pour <i>Le Monde</i>	304
Figure 131 : Springs (18 avril 2002) in <i>Financial Times</i> (Londres) pour <i>Courrier International</i>	306
Figure 132 : Ammer (2 mai 2002) in <i>Weiner Zeitung</i> (Vienne) pour <i>Courrier International</i>	308
Figure 133 : Dubouillon (24 avril 2002) in <i>Le Progrès</i>	308
Figure 134 : Pancho (7 mai 2002) in <i>Le Monde</i>	309
Figure 135 : Glez (2 mai 2006) in <i>Journal du Jeudi</i> (Ouagadougou) pour <i>Courrier International</i>	310
Figure 136 : Glez (26 avril 2002) in <i>Courrier International</i> , pour <i>Le Monde</i>	311
Figure 137 : Oliver Schopf (10 mai 2002) in <i>Der Standard</i> (Vienne) pour <i>Courrier International</i>	313
Figure 138 : Super Dupont	314
Figure 139 : Geluck (2 mai 2002) in <i>Le Monde</i>	316
Figure 140 : Cabanes (2 mai 2002) in <i>Le Monde</i>	317
Figure 141 : Tignous (10 avril 2002) in <i>Libération</i>	320
Figure 142 : Serguei (23 avril 2002) in <i>Le Monde</i>	322
Figure 143 : Serguei (30 avril 2002) in <i>Le Monde</i>	323
Figure 144 : Jean-François Millet (1857) <i>L'Angélu</i>	324
Figure 145 : Ampudia in <i>El Mundo</i> pour <i>Courrier International</i> - 18 avril 2002	325
Figure 146 : Dubouillon (22 avril 2002) in <i>Le Progrès</i>	329
Figure 147 : Vuillemin (12 avril 2002) in <i>Libération</i>	330
Figure 148 : Pancho (4 mai 2002) in <i>Le Monde</i>	334
Figure 149 : Willem (29 avril 2002) in <i>Libération</i>	335
Figure 150 : Stavro (24 avril 2002) in <i>Courrier International</i> pour <i>Le Monde</i>	338
Figure 151 : Plantu (7 mai 2002) in <i>Le Monde</i>	340
Figure 152 : Serguei (26 avril 2002) in <i>Le Monde</i>	343
Figure 153 : Serguei (7 mai 2002) in <i>Le Monde</i>	344
Figure 154 : Patrick Chappatte (30 avril 2002) in <i>Courrier International</i> pour <i>Le Monde</i> ...	345
Figure 155 : Jochen Gerner (4 mai 2002) in <i>Libération</i>	346

Table des matières

Introduction générale	12
Chapitre 1	
La presse écrite française	19
1. Présentation de la presse écrite française	19
1.1. Le monde des quotidiens nationaux	20
1.2. Le monde des quotidiens régionaux.....	21
1.3. Le monde des périodiques.....	23
2. Constitution et présentation des journaux du corpus	26
2.1. Deux quotidiens régionaux.....	27
2.1.1. <i>L'Est Républicain</i>	27
2.1.2. <i>Le Progrès</i>	28
2.2. Trois quotidiens nationaux	28
2.2.1. <i>Le Monde</i>	28
2.2.2. <i>Libération</i>	30
2.2.3. <i>Le Figaro</i>	31
2.3. Un hebdomadaire traitant de l'international.....	32
Conclusion.....	32
Chapitre 2	
Un coup de crayon dans l'actualité	33
1. Le dessin d'actualité à visée politique : toute une histoire.....	33
1.1. Du graffiti au dessin de presse	33
1.2. Le dessin d'actualité politique d'aujourd'hui.....	51
2. De l'artiste au journaliste, avec des contraintes	53
2.1. L'artiste	53
2.2. Le journaliste.....	54
2.3. Les contraintes.....	56
3. Aspects syncrétiques du dessin d'actualité	59
3.1. Le dessin d'actualité : au confluent de différents genres	59

3.1.1. L'influence de la caricature classique	60
3.1.2. L'influence du théâtre	61
3.1.3. Emprunt à la bande dessinée	65
3.2. Un processus de communication à trois acteurs.....	71
3.2.1. Le dessinateur.....	72
3.2.2. La cible politique.....	74
3.2.3. Le lecteur participatif	75
Conclusion.....	77
Chapitre 3	
Contexte événementiel : l'élection présidentielle française de 2002	79
1. Les partis en lice.....	79
1.1. Le Parti Socialiste (PS)	80
1.2. Le Rassemblement Pour la République (RPR)	81
1.3. Le Front National (FN)	82
2. Le déroulement de l'élection.....	83
2.1. Le premier tour.....	85
2.2. L'entre-deux tours.....	87
2.3. Le second tour	88
3. Revue de presse.....	89
3.1. Avant le premier tour	89
3.2. Entre les deux tours	90
3.3. Après le second tour.....	92
3.4. Quelques images	94
4. Analyses quantitatives.....	97
4.1. Les dessins des régionaux	99
4.2. Les dessins des nationaux	101
4.3. Les dessins d'un hebdomadaire.....	105
Conclusion.....	106
Chapitre 4	
Voir, lire et comprendre l'image	108
1. La perception visuelle	108
1.1. Du visible au perçu.....	108
1.2. Le sujet-regardant.....	111
2. Les représentations	113
2.1. Quelques éléments de définition	114
2.2. Contenu d'une représentation.....	118
2.3. Processus de construction d'une représentation.....	119
3. L'image dans tous ses états	122
3.1. L'image : usages et convenances	123
3.2. L'image au fil du temps	123
3.2.1. Imitation et trace.....	123
3.2.2. Ressemblance ou analogie	126
3.3. Impact de l'image et de l'écrit.....	127
Conclusion.....	128

Chapitre 5

L'approche sémio-rhétorique	129
1. Les sémiotiques	130
1.1. Sémiotique ou sémiologie ?	131
1.2. Historique de la sémiotique	132
1.3. Approche du concept de signe	136
2. De la rhétorique classique à la nouvelle rhétorique	141
2.1. La rhétorique classique.....	141
2.2. Déclin de la rhétorique	143
2.3. La renaissance de la rhétorique	144
2.4. La nouvelle rhétorique	145
3. Pour une sémio-rhétorique visuelle.....	149
3.1. Etat de l'art de la sémiotique visuelle	149
3.1.1. Des années 60 aux années 80	149
3.1.2. Fin des années 80 à aujourd'hui	153
3.2. Approche sémio-rhétorique visuelle	155
Conclusion.....	158

Chapitre 6

Approche méthodologique	159
1. Catégoriser pour délimiter et décrire les dessins d'actualité.....	160
1.1. Le signe plastique.....	163
1.1.1. Les signes plastiques non spécifiques	165
1.1.1.1. Systémique de la couleur.....	166
1.1.1.2. Les lignes et les formes	174
1.1.2. Les signes plastiques spécifiques	176
1.1.2.1. Le cadre	176
1.1.2.2. Le cadrage	177
1.1.2.3. Les effets de prises de vue.....	178
1.1.2.4. La composition	179
1.2. Le signe iconique : approche théorique.....	184
1.3. Le signe linguistique	190
1.3.1. Les signes linguistiques non spécifiques.....	190
1.3.2. Les signes linguistiques spécifiques.....	192
1.3.3. Les fonctions des signes linguistiques	195
2. Protocole méthodologique d'analyse	197
2.1. Analyse iconographique	198
2.1.1. Au sujet des signes plastiques	199
2.1.2. Systémique des signes plastiques.....	201
2.1.3. Au sujet des signes iconiques.....	206
2.1.4. Systémique des signes iconiques.....	208
2.2. Analyse lexicale	216
2.2.1. Constitution des corpus lexicaux.....	216
2.2.2. Les outils de traitement automatique de corpus	218
2.2.3. Evolution diachronique d'occurrences (<i>Noaj</i>)	220
2.2.4. Représentations cartographiques (<i>NeuroNav</i>).....	232
Conclusion.....	245

Chapitre 7

Les stratégies icono-discursives du dessin d'actualité politique	248
1. La schématisation graphique	250
2. L'implicite	251
2.1. La question de l'implicite	251
2.2. L'implicite icono-discursif	252
3. Intertextualité et intericonicité	255
3.1. Eléments de définition	255
3.2. La lecture parodique	256
4. Les stéréotypes et clichés	265
4.1. Quelques jalons théoriques et définitionnels	266
4.2. Les stéréotypes et les clichés graphiques	269
Conclusion	272

Chapitre 8

Les procédés de déformation du corps	274
1. Les ressorts empruntés à la caricature classique	275
1.1. Le portrait charge à visée amicale ou satirique	275
1.2. Les métamorphoses personnifiantes	281
2. Du verre grossissant au miroir déformant	290
2.1. La bouche	291
2.2. L'image et son double	293
2.3. Le duel corporel sous toutes ses formes	298
2.4. L'équilibre instable	300
3. Des figures mythiques au super héros	305
3.1. Les figures mythiques	305
3.2. Les personnages historiques	310
3.3. Les personnages imaginaires	312
Conclusion	318

Chapitre 9

Des regards sur le monde politique	319
1. Un regard esthétique et idéologique	319
1.1. Le dessin d'actualité référentiel	320
1.2. Le dessin d'actualité indirect et transversal	321
1.3. Le dessin d'actualité mythique	322
1.4. Le dessin d'actualité substantiel	325
2. Un regard mêlé d'humour, d'ironie et de dérision	326
2.1 L'humour	327
2.1.1. La question de l'humour	327
2.1.2. L'humour graphique	329
2.2. L'ironie	331
2.2.1. Définitions de l'ironie : repères et difficultés	331
2.2.2. Quand le dessin d'actualité ironise sur le pouvoir politique	333
2.3. Le dessin d'actualité politique : "un art de la subversion"	336
2.3.1. Entre dérision et contestation	336
2.3.2. Quand le dessin d'actualité se rit de la politique	337
3. Un regard éthique	341
3.1. Le monde manichéen du dessin d'actualité politique	342
3.2. Mobilisation d'un lecteur citoyen : appel à la vigilance	346

Conclusion.....	347
Conclusion générale	348
Bibliographie.....	356
Table des tableaux.....	374
Table des encarts	375
Table des figures.....	376
Table des matières.....	380

Résumé

Composant à la fois marginal et essentiel de la presse écrite, genre pluricodé à la confluence de l'humour et de l'humeur, fenêtre sur l'événement et manifestation du sujet, le dessin d'actualité politique constitue un "arrêt sur image", une synthèse sur le vif qui dit et figure ce que le journal développe. Avatar de l'information et produit de communication courante et quotidienne, comment est-il compris, lu, mis en relation avec le monde environnant et avec l'univers de signes dont il fait partie ? À quels principes d'écriture répond-il, selon quels mécanismes fait-il sens ? Les objectifs de cette thèse sont multiples : répertorier les différents types de signes inscrits dans et autour du dessin d'actualité ; étudier son organisation icono-discursive ; comprendre comment cet objet sémiotique complexe s'élabore en tant que communication médiatique et médiation politique ; considérer comment il mobilise une mémoire icono-discursive et des savoirs socio-culturels collectivement partagés ; observer comment il donne à voir et à lire une représentation de l'imaginaire politique.

Notre corpus de recherche est constitué par les dessins parus dans les quotidiens nationaux (*Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*) et régionaux (*Le Progrès*, *L'Est Républicain*) ainsi que dans l'hebdomadaire *Courrier International*, qui couvre une période du 6 avril 2002 au 18 mai 2002, soit 15 jours avant le premier tour et 15 jours après le second tour des élections présidentielles françaises. Afin d'analyser les fonctionnements sémantiques et pragmatiques, les conventions socioculturelles, esthétiques et idéologiques de l'aire d'une communication plurimodale, nous adoptons une approche sémio-rhétorique qui permet de faire le lien entre la spécificité des dessins, la construction du sens par l'image et la réception qu'ils visent.

Mots-clés

Dessin de presse, actualité politique, sémiotique visuelle, rhétorique, analyses icono-graphique et lexicale, contextualisation, représentation, imaginaire politique

Abstract

As an element both essential and marginal of the written press, a multicode genre situated between humour and the mood of the moment, an opening on the event and a manifestation of the subject, the political cartoon represents a "freeze-frame", a live synthesis saying and illustrating what the article will develop. Composed, as it is, of the news system and a product of daily communication, how is it understood? How is it read? How is it connected with the world around and the universe of signs it is part of? What principles of writing does it answer to? Does it convey meaning according to certain mechanisms? The objects of this thesis are numerous: to identify the different signs inscribed within and around the cartoon; to study its icono-discursive organization; to understand how this complex semiotic icon develops itself as a media communication and political mediation; to reflect on how it brings together an icono-discursive conscience and collectively shared socio-cultural knowledge; lastly, to examine how it offers to see and read a certain representation of the political imaginary.

Our corpus of research includes the cartoons which were published in the regional (*Le Progrès*, *L'Est Républicain*) and national, daily newspapers (*Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*) as well as those published in the weekly *Courrier International*, and covers a period spanning between April 6th 2002 and May 18th 2002; in other words, 15 days prior to the first poll and 15 days after the second poll of the French presidential election. In order to analyse the semantic and pragmatic functioning, the socio cultural, aesthetic and ideological conventions of the era of a plurimodal communication, we use a semio-rhetorical approach allowing us to establish the link between the specificity of the drawings, the building of meaning through the use of the image and the reception it aims at.

Key words

Cartoon, political news, visual semiotic, rhetoric, iconographic and lexical analysis, contextualization, representation, political imaginary.

UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ
ÉCOLE DOCTORALE « LANGAGES, ESPACES, TEMPS, SOCIÉTÉS »

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en
SCIENCES DU LANGAGE, DIDACTIQUE ET SÉMIOLOGIE

**DESSIN D'ACTUALITÉ ET REPRÉSENTATION DE L'IMAGINAIRE
POLITIQUE**

APPROCHE SÉMIO-RHÉTORIQUE D'UN CORPUS DE PRESSE
(LES ÉLECTIONS PRÉSIDENTIELLES DE 2002 EN FRANCE)

ANNEXES

Présentée et soutenue publiquement par

Sandrine CURTI

Le 21 décembre 2006

Sous la direction de Madame le Professeur Andrée CHAUVIN-VILENO

Membres du Jury :

Alpha BARRY, Maître de conférences à l'université de Franche-Comté
Marc BONHOMME, Professeur à l'université de Berne
Andrée CHAUVIN-VILENO, Professeur à l'université de Franche-Comté
Bernard LAMIZET, Professeur à l'université de Lyon 2
Mongi MADINI, Maître de conférences à l'université de Franche-Comté

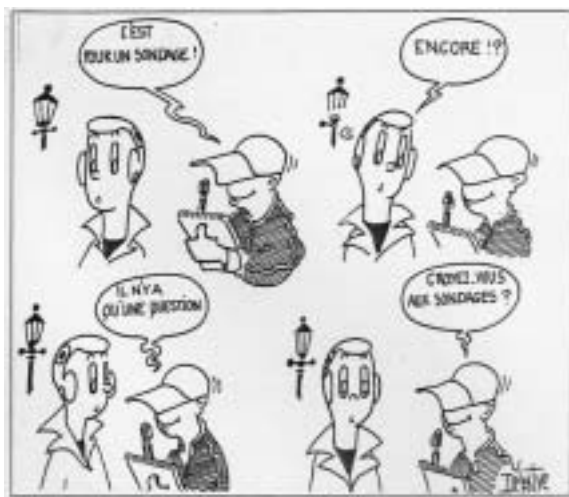
L'EST RÉPUBLICAIN et DELESTRE



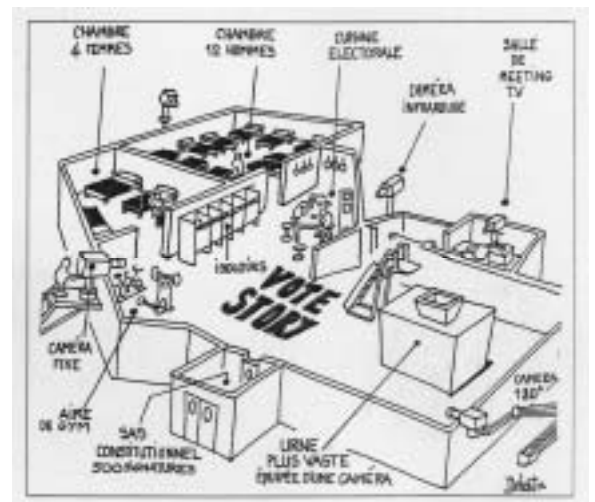
002-E-08.04.02



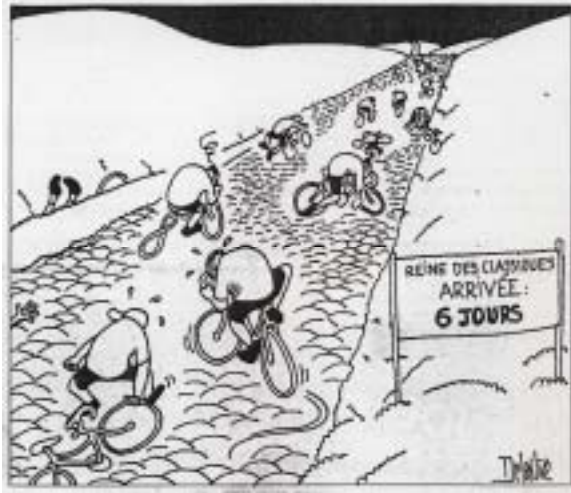
004-E-10.04.02



005-E-11.04.02



006-E-12.04.02



008-E-15.04.02



009-E-16.04.02



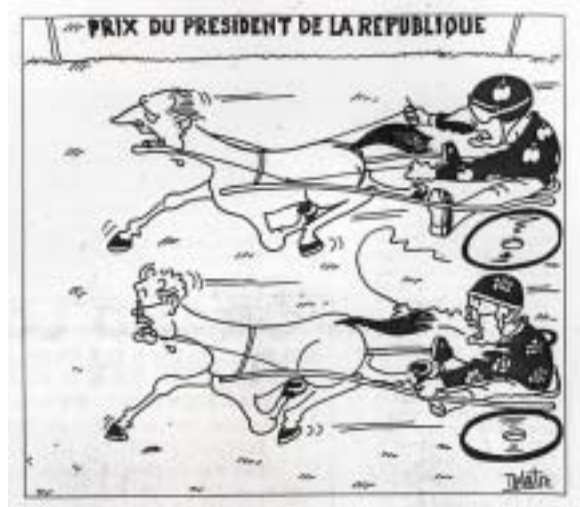
010-E-17.04.02



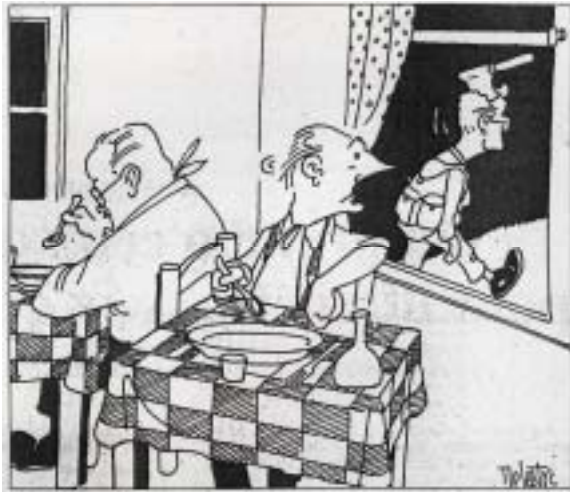
011-E-18.04.02



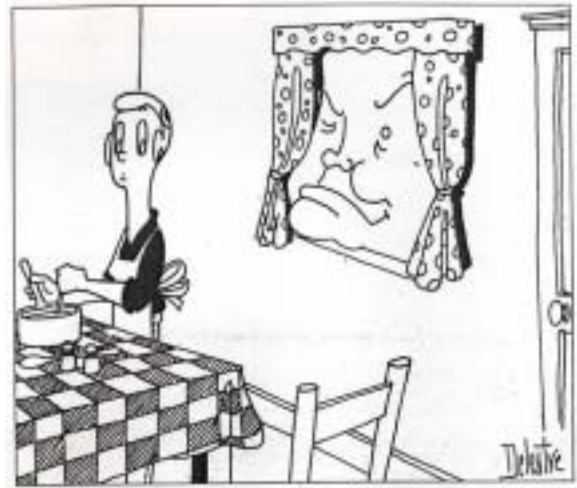
012-E-19.04.02



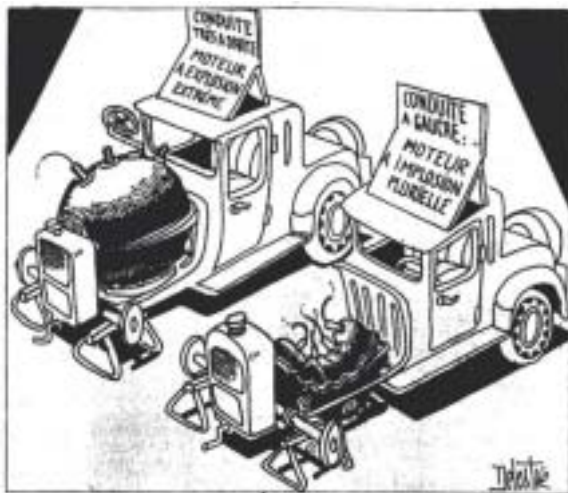
013-E-20.04.02



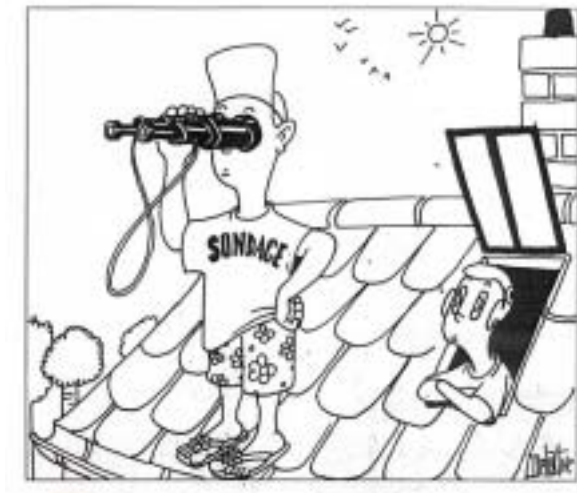
014-E-23.04.02



015-E-24.04.02



016-E-25.04.02



017-E-26.04.02



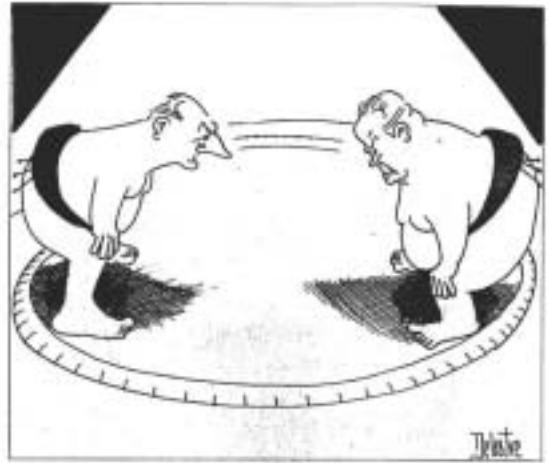
018-E-27.04.02



019-E-29.04.02



020-E-30.04.02



021-E-03.05.02



022-E-04.05.02

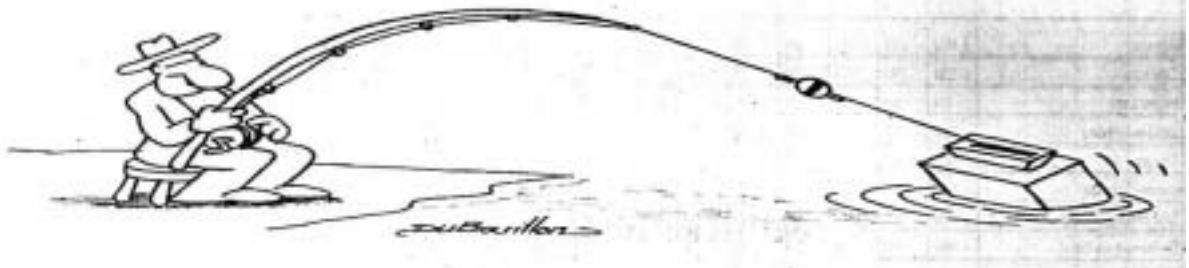
LE PROGRÈS et DUBOUILLO



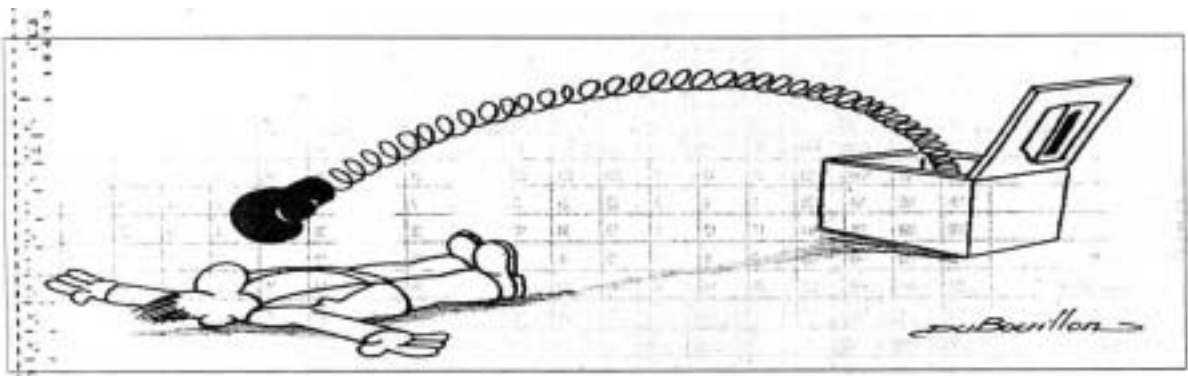
009-P-18.04.02



011-P-20.04.02



013-P-22.04.02



014-P-23.04.02

LE TRAIT



015-P-24.04.02

TRAIT



016-P-25.04.02

TRAIT



017-P-26.04.02

TRAIT



018-P-27.04.02

TRAIT

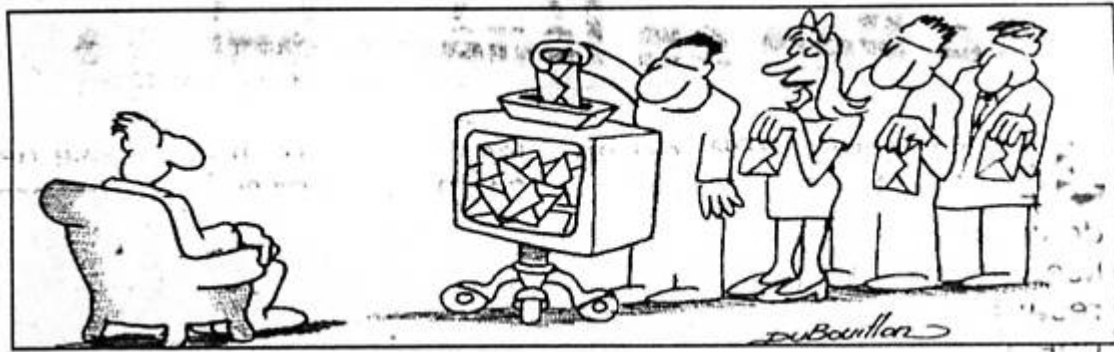


020-P-02.05.02

TRAIT



022-P-04.05.02



023-P-06.05.02



024-P-06.05.02



025-P-06.05.02



026-P-07.05.02



031-P-14.05.02

LIBÉRATION et ses dessinateurs

Le lundi de Charb



002-L-08.04.02 (Charb)

Le mardi de Luz



004-L-09.04.02 (Luz)

L'œil de Willem



005-L-10.04.02 (Willem)

Le mercredi de Tignous



006-L-10.04.02 (Tignous)

L'œil de Willem



007-L-11.04.02 (Willem)

Le jeudi de Rémi



008-L-11.04.02 (Rémi)

L'œil de Willem



009-L-12.04.02 (Willem)

Le vendredi de Vuillemin



010-L-12.04.02 (Vuillemin)

Le lundi de Charb



012-L-15.04.02 (Charb)

Le mardi de Luz



014-L-16.04.02 (Luz)

Le mercredi de Tignous



015-L-17.04.02 (Tignous)

Le jeudi de Rémi

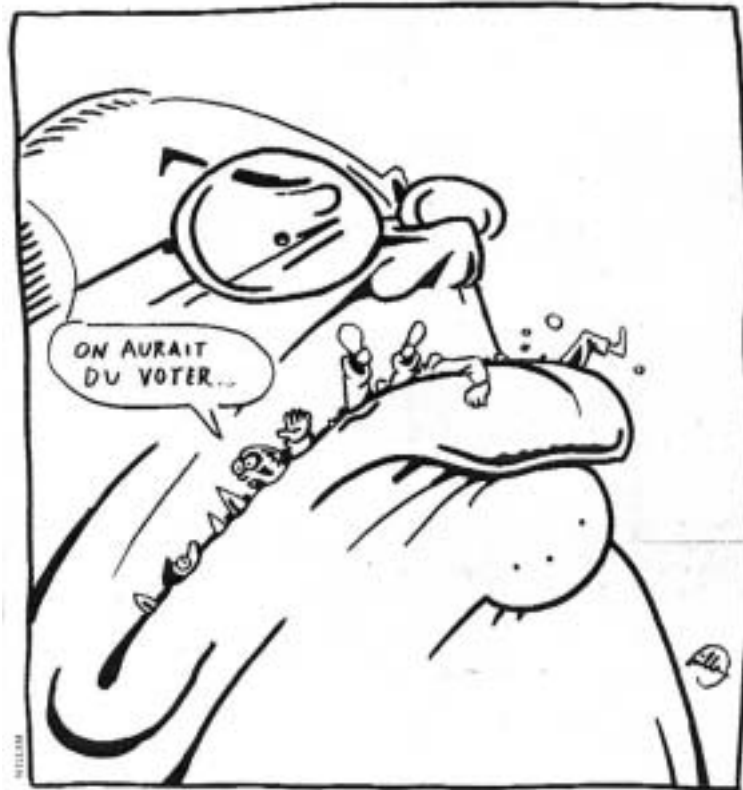


016-L-18.04.02 (Rémi)

Le vendredi de Vuillemin



017-L-19.04.02 (Vuillemin)



018-L-23.04.02 (Willem)



019-L-24.04.02 (Willem)

L'œil de Willem



020-L-24.04.02 (Willem)

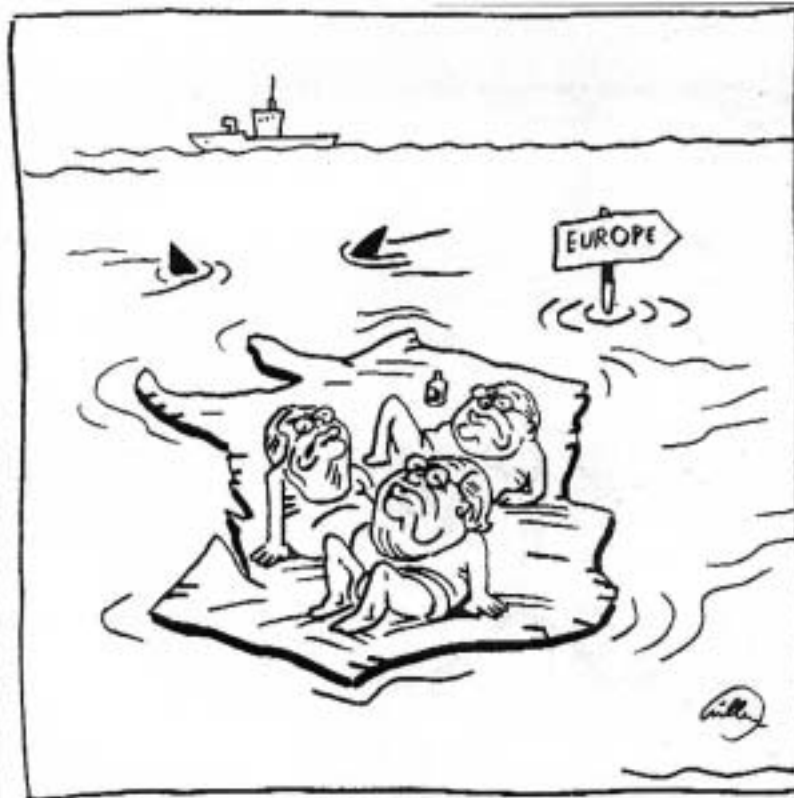


021-L-25.04.02 (Willem)



022-L-25.04.02 (Willem)

La France selon Le Pen



023-L-25.04.02 (Willem)



024-L-25.04.02 (Willem)



025-L-25.04.02 (Willem)

L'œil de Willem



026-L-26.04.02 (Willem)

L'œil de Willem



027-L-29.04.02 (Willem)

L'œil de Willem



028-L-30.04.02 (Willem)

L'œil de Willem



029-L-02.05.02 (Willem)

L'œil de Willem



030-L-02.05.02 (Willem)



031-L-04.05.02 (Jochen Gerner)



032-L-04.05.02 (Jochen Gerner)



033-L-04.05.02 (Jochen Gerner)



034-L-04.05.02 (Jochen Gerner)

Nul, blanc
mais inutile



035-L-04.05.02 (Jochen Gerner)



036-L-04.05.02 (Jochen Gerner)

L'œil de Willem



037-L-04.05.02 (Willem)

L'œil de Willem



038-L-06.05.02 (Willem)

L'œil de Willem



039-L-07.05.02 (Willem)

LE MONDE et ses dessinateurs



002-M-07.04.02 (Pessin)

A la Grande Mosquée de Paris, Jacques Chirac appelle à la « vigilance » et condamne « la haine religieuse »

Accueilli par les yoyous des femmes, le président-candidat, visiblement dans son élément, a pris un bain de foule. « Chirac à Ramallah ! » ont scandé les fidèles



010-M-11.04.02 (Pancho)

A droite, les négociations pour le second tour sont déjà ouvertes

A l'initiative de l'état-major du président-candidat, Alain Madelin et François Bayrou sont sollicités au grand jour pour éviter une déperdition des voix libérales et centristes le 5 mai. Objet de ces tractations : la répartition des postes en cas de victoire de Jacques Chirac et le contenu de son projet



017-M-13.04.02 (Pancho)



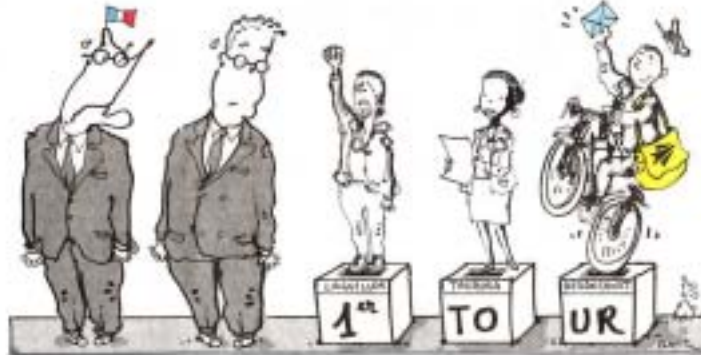
LE FRANC-PARLER

Le 21 avril, ils voteront pour la première fois de leur vie. Propos pertinents et impertinents de jeunes qui avaient 11 ans lors de l'entrée de Jacques Chirac à l'Elysée

018-M-13.04.02 (Sergueï)

La prime aux petits candidats

Leur progression dans les sondages éparpille les voix pour le 21 avril, au détriment des principaux prétendants



► Jospin et Chirac s'inquiètent de la dispersion des voix au premier tour

► Besancenot au « Monde » : l'antimondialisation produit une nouvelle génération politique

► Portrait : le langage singulier de Taubira

023-M-16.04.02 (Plantu)

« NEBELSPALTER » (Suisse)



Election française. A quelques jours du premier tour de la présidentielle française, les sondages sont plus partagés que jamais entre un Jospin qui se présente comme le « candidat de la justice sociale » et un Chirac chantre du « moins d'impôts, plus de sécurité ». **Dessin d'Oliver.** (« Courrier international » pour « Le Monde »)

025-M-16.04.02 (Oliver)



034-M-18.04.02 (Sergueï)

Les candidats 1^{er} tour PAR NICOLAS VIAL



037-M-18.04.02 (Nicolas Vial)

Les scores dont rêvent les candidats

Pourcentages, additions, écarts avec les rivaux : leurs ambitions, leurs espoirs et leurs doutes à la veille du premier tour



- Les seuils du succès et de l'échec, candidat par candidat
- Sondage : encore 31 % d'indécis
- Entretiens : Boutin et Hue
- Portrait : Daniel Gluckstein
- Internet est entré en force dans la vie politique française

038-M-19.04.02 (Plantu)

Chirac, Jospin et les autres : ce qu'ils attendent du premier tour

Les scores obtenus au soir du 21 avril seront déterminants. Pour les deux favoris, ils seront un indicateur de la mobilisation au second tour. Pour les quatorze autres candidats, ils influenceront leur avenir politique ou celui de leur formation



039-M-19.04.02 (Pancho)

La foule des meetings, l'indécision des électeurs



- L'ultime tour de France des candidats qui ont fait salle comble
- Quatre Français sur dix n'ont pas encore choisi
- Entretiens : Lepage et Gluckstein
- Portrait : Noël Mamère

043-M-20.04.02 (Plantu)



EMIL, Dessin paru dans « La République » (Bruxelles)

051-M-21.04.02 (Glez)



HASHEY, Dessin paru dans « The Wall Street Journal » (Bruxelles)

052-M-21.04.02 (Hashey)

Dessin paru
dans « The Economist »
(Londres)



053-M-21.04.02 (?)



054-M-21.04.02 (Mix & Remix)

JOSPIN PERD DES POINTS FACE À CHIRAC
SON SLOGAN NE PARLE PAS AUX FRANÇAIS



055-M-21.04.02 (Mix & Remix)

DISPUTE ENTRE JOSPIN ET MAMÈRE
AU SUJET DU NUCLEAIRE



056-M-21.04.02 (Mix & Remix)



057-M-21.04.02 (Ingram Pinn)



058-M-21.04.02 (Nicolas Vial)

Chirac : « La République est entre vos mains »

Le second tour opposera le président sortant (19,71 %) à Jean-Marie Le Pen (16,95 %). Lionel Jospin (16,12 %) se retire de la vie politique.



- Le séisme politique créé par l'élimination de la gauche
- L'appel de Chirac au « sursaut démocratique »
- L'extrême droite dans la rue le 1^{er} mai
- Les manifestations anti-Le Pen
- Le PS appelle à voter Chirac
- La déroute du PCF, l'extrême gauche à plus de 10 %

059-M-23.04.02 (Plantu)

Victoire de l'insécurité PAR SERGUEÏ



060-M-23.04.02 (Sergueï)

Le sursaut des jeunes contre Le Pen

Nouvelle donne républicaine ou combat classique droite-gauche ? Le débat dans le camp de Jacques Chirac



- » Les manifestations de lycéens et d'étudiants contre Le Pen se multiplient dans toute la France
- » Les débats à droite sur un parti unique du président
- » Législatives : l'extrême droite en arbitre dans 319 circonscriptions
- » Entretiens : Sarkozy, Delanoë et Braouezec

061-M-24.04.02 (Plantu)



"AD DABBOUR"
(LIBAN)

Vox populi.

Le second tour de la présidentielle opposera, le 5 mai, la droite, en la personne de Jacques Chirac, et l'extrême droite représentée par Jean-Marie Le Pen.

Dessin de Stavro.

(« COURRIER INTERNATIONAL » POUR « LE MONDE »)

062-M-24.04.02 (Stavro)

Souffrance PAR PANCHO



063-M-24.04.02 (Pancho)

Face à Le Pen, un nouveau Chirac

Contre l'extrême droite, le président sortant se réclame d'un « combat moral » contre « l'intolérance et la haine »



- Chirac contre Le Pen : « La République ne transige pas »
- Le président refuse tout débat avec son adversaire
- La droite crée l'Union pour la majorité présidentielle
- Manifestations anti-Le Pen et préparation du 1^{er} mai

066-M-25.04.02 (Plantu)

LES ENFANTS PERDUS DE LA CLASSE OUVRIÈRE

Qui sont
les électeurs
de Jean-Marie
Le Pen ?
Enquête
à Calais,
municipalité
communiste,
où le chef
du FN est
arrivé en tête
et Robert Hue
cinquième



067-M-25.04.02 (Sergueï)



068-M-25.04.02 (Danziger)



069-M-25.04.02 (Daniel Pudles)

Comment prévenir le « mal-être » des 12-25 ans

Dans un rapport remis à M. Kouchner, le psychiatre Xavier Pommereau propose des mesures destinées à lutter contre la première cause de mortalité des jeunes : les accidents de la route et les suicides. Il suggère également de limiter la consommation d'alcool et de tabac.



070-M-25.04.02 (Pancho)

Le candidat du RPR propose de « sanctuariser » le budget de la Rue de Valois et d'accroître l'autonomie des grands établissements publics. Il souhaite voir redéfinir l'action de l'Etat à l'égard des collectivités locales, des industries culturelles et des institutions françaises à l'étranger

Jacques Chirac : renforcer le rôle culturel de l'Etat



071-M-25.04.02 (Rita Mercedes)

Paroles d'une France sous le choc

Au-delà des états-majors politiques, le pays débat et s'interroge, dans la rue, les lycées, les universités, les entreprises



► Jacques Chirac sur France 2 : « J'ai peur de l'extrême droite pour la France »

► Enquête sur les débats anciens, les mots et le langage de Jean-Marie Le Pen

► Le dernier conseil des ministres du gouvernement de Lionel Jospin

► Nos entretiens : Mamère, Taubira et Saint-Josse

072-M-26.04.02 (Plantu)



À LA COURNEUVE

Marie-Christine, Pierre, Roger, Patrick, habitent
à La Courneuve et ont voté pour Jean-Marie Le Pen,
la plupart pour la première fois. Ils disent leur
mal-être, leurs frustrations, leur racisme ordinaire

073-M-26.04.02 (Serguei)

« LE MARABOUT » (Burkina Faso)



Tardif. En en appelant à un « sursaut démocratique », Jacques Chirac a pu reprendre les accents de son modèle politique, mais il n'est pas allé jusqu'à envisager un « front républicain » contre M. Le Pen. Dessin de Glez. (« COURRIER INTERNATIONAL » POUR « LE MONDE »)

074-M-26.04.02 (Glez)

Enquête sur les réseaux de Le Pen

Les relais de l'extrême droite parmi enseignants, parents d'élèves, contribuables, petits patrons, locataires et policiers



- Chirac insiste sur l'aspiration des Français à la sécurité
- A droite, qui se voit premier ministre ?
- A gauche, des dirigeants socialistes demandent à Jospin d'appeler à voter pour Chirac
- Au RPR et au PS, le malaise des militants
- Paroles d'électeurs du FN : à Martigues

078-M-27.04.02 (Plantu)

À MARTIGUES

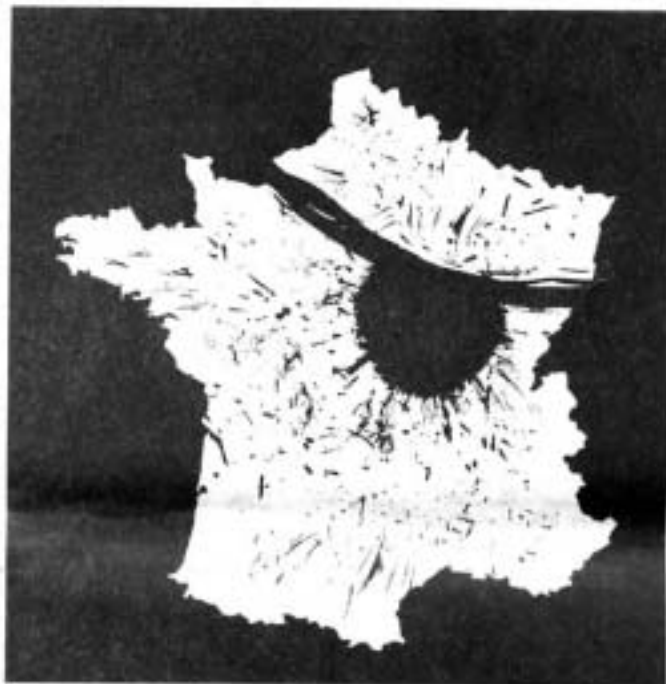


LE RACISME TEL QU'ON EN PARLE

079-M-27.04.02 (Sergueï)

Au royaume des aveugles...

PAR CÉCILE PHILIBERT ET BASTIAN MORIN



080-M-27.04.02 (Cécile Philibert & Bastian Morin)

Ce que ferait l'extrême droite si...

Préférence nationale, droit du sang, peine de mort, ségrégation dans la protection sociale, fiscalité favorable aux ménages aisés



- » Tout sur le programme de Le Pen
- » Le chef du FN vise « plutôt 51 % que 40 % »
- » L'appel de Jospin à voter contre l'extrême droite
- » Chirac : « Une période de crise »
- » Amertume et inquiétude dans les cités

082-M-28.04.02 (Plantu)

Interdiction de l'avortement, revenu parental et statut de la mère de famille pour accroître la natalité

Pour l'école, « la scolarité obligatoire ne se justifie plus », les programmes « privilégieront la France et son identité » et « l'avancement au mérite » sera de rigueur chez les enseignants



083-M-28.04.02 (Serguei)

La révolte civique de la jeunesse

La montée de l'extrême droite provoque une prise de conscience politique dans les jeunes générations



- » La mobilisation dans les lycées et les universités pour le vote contre l'extrême droite
- » La préparation des défilés du 1^{er} Mai
- » Un entretien avec Alain Juppé : « Les manifestations ne mènent à rien »
- » Points de vue : Laurent Fabius appelle au « sursaut »

084-M-30.04.02 (Plantu)

M. Le Pen invite ses troupes à défiler le 1^{er} Mai avec une « extrême vigilance » contre les « provocations »

Le candidat du FN a demandé à ses jeunes militants, réunis samedi, de résister au « système corrompu » ; des consignes de calme ont été données pour la manifestation de mercredi



085-M-30.04.02 (Pessin)

LES LEPÉNISTES INTROUVABLES

Voter Le Pen ? Allons !
Dans ces villages
de la douce France
les électeurs du Front
national sont introuvables.
Le candidat d'extrême
droite est pourtant arrivé
en tête dans le département

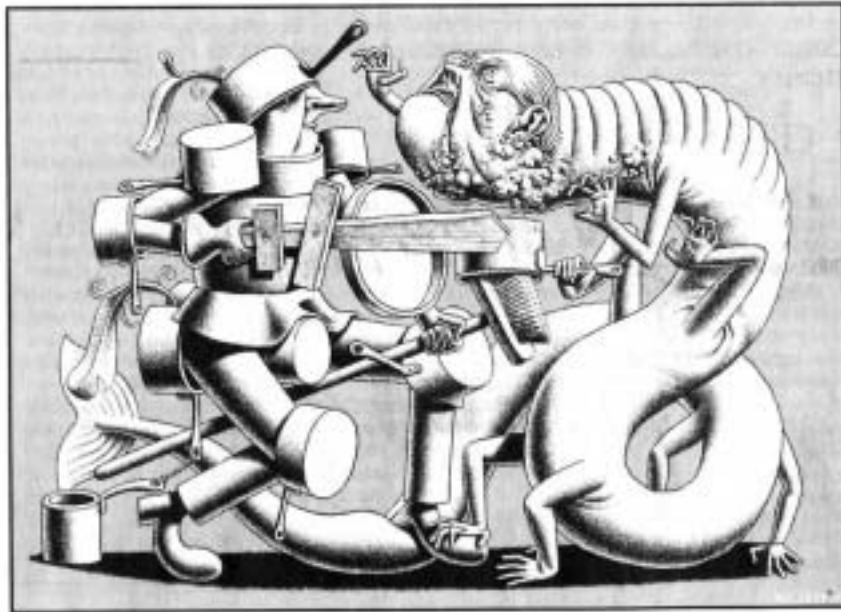
DE L'YONNE



086-M-30.04.02 (Sergueï)

Saint Jacques terrassant la bête immonde

PAR KILLOFFER



087-M-30.04.02 (Killoffer)

« LE TEMPS » (Suisse)



Un référendum anti-Le Pen ? C'est la question que pose en « une » le quotidien publié à Genève, qui signale que toute la gauche – ou presque – appelle à voter Chirac. Dessin de Patrick Chappatte.

(« Courrier international » pour « Le Monde »)

088-M-30.04.02 (Patrick Chappatte)

La France qui dit « non » à Le Pen

Forte mobilisation dans les syndicats, les partis de gauche, les lycées et les universités pour le 1^{er} Mai



- De Lille à Marseille : notre voyage à l'intérieur d'un pays en ébullition
- Paroles de jeunes qui sont entrés en politique le 21 avril
- La droite se concentre sur l'affrontement avec la gauche
- Débats : de Glucksman à Vargas Llosa

090-M-02.05.02 (Plantu)

De Chaulnes à Chamonix, les polémiques locales ont pesé sur le vote du 21 avril

Dans la Somme, M. Le Pen a profité de l'opposition au projet de troisième aéroport. Haute-Savoie, grâce à ses positions sur le tunnel du Mont-Blanc, M. Mamère a fait une perc



091-M-02.05.02 (Pancho)



**Ils sont ancien magistrat, ancien colonel,
chef d'entreprise ou de vieille noblesse.
A leurs yeux, le président du FN est le seul
à incarner leur idéal pour la France**

092-M-02.05.02 (Sergueï)



093-M-02.05.02 (Vatine)



094-M-02.05.02 (Moulier et Contremarche)



095-M-02.05.02 (Geluck)



096-M-02.05.02 (Moebus)



097-M-02.05.02 (Parras)



GOETZINGER

098-M-02.05.02 (Goetzinger)

COUP DE 100

Il y trente ans naissait,
dans « Pilote »,
Superdupont,
un Superman
à baret basque
et à baguette,

sous la plume de Gotlib
et Lob. En 1990, Le Pen
reprenait à son compte,
le temps d'un meeting,
les vertus du personnage,
en déclarant « Superdupont,
c'est moi ». Aujourd'hui,
cent dessinateurs, mobilisés
par le journal de bandes
dessinées « BoDoï »,
ressuscitent ce Dupont volant,
chacun à sa manière.
« Le Monde » présente
une sélection de ces dessins



099-M-02.05.02 (Varanda et Arleston)



100-M-02.05.02 (Peru)



101-M-02.05.02 (Zep)



102-M-02.05.02 (Cabanes)



103-M-02.05.02 (Bridenne)



104-M-02.05.02 (Coutelis)



105-M-02.05.02 (Bourgeon)



106-M-02.05.02 (Amouriq)



107-M-02.05.02 (Vance et Yann)



108-M-02.05.02 (Manara)



109-M-02.05.02 (Cabu)



BESSADI

110-M-02.05.02 (Bessadi)

WALTER MINUS



mes agneaux.

111-M-02.05.02 (Walter Minus)



LEPAGE

112-M-02.05.02 (Lepage)



113-M-02.05.02 (Margerin)

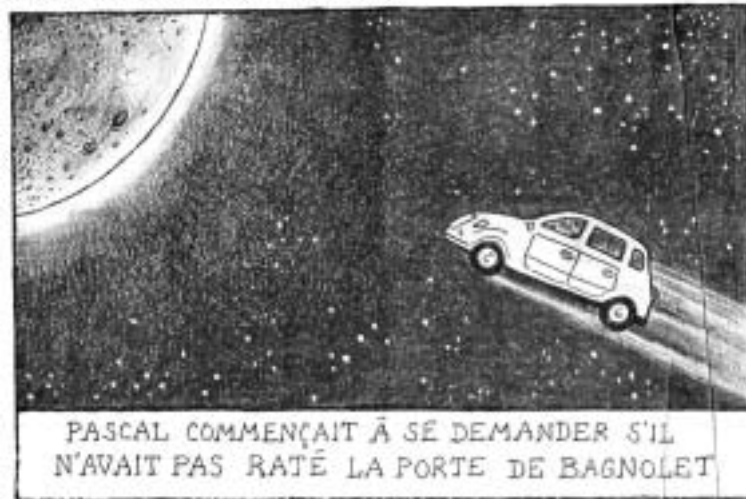


114-M-02.05.02 (Fructus)



115-M-02.05.02 (Marc Bourgne)

Sortie des urnes PAR GLEN BAXTER



117-M-02.05.02 (Glen Baxter)

La presse d'extrême droite a du mal à sortir de sa confidentialité

Souvent en mauvaise santé financière, les très nombreux journaux de la « droite nationale » misent sur les résultats du premier tour du scrutin présidentiel pour séduire de nouveaux lecteurs. Le Front national subventionne directement deux publications



118-M-02.05.02 (Pessin)

Ce 1^{er} Mai qui pèse sur Jacques Chirac

Un million et demi de personnes ont manifesté contre l'extrême droite à Paris et dans plusieurs dizaines de villes de province



- Manifestations gigantesques contre l'extrême droite
- L'entourage de Jacques Chirac assure qu'il ne peut pas ignorer cette mobilisation
- Violente diatribe de Jean-Marie Le Pen contre le président sortant
- La gauche réfléchit aux raisons de sa défaite du 21 avril

120-M-03.05.02 (Plantu)

En Languedoc-Roussillon, la droite n'a pas profité de ses rapprochements avec le Front national

Jacques Blanc (DL) affirme n'avoir « jamais transigé sur les principes », mais il a radicalisé sa politique. L'extrême droite enregistre pourtant dans cette région des scores exceptionnels



121-M-03.05.02 (Pessin)

Né en 1990
pour contrer
le FN
sur le terrain,
Ras l'front
n'a pas cru
à la
déliquescence
du parti
d'extrême
droite après
la scission
entre Le Pen
et Mégrét



LA VIGILANCE

122-M-03.05.02 (Sergueï)

La virée PAR MARTIAL LEITER



123-M-03.05.02 (Martial Leiter)

« THE INDEPENDENT ON SUNDAY » (Londres)



L'affront national. Partisans et opposants du Le Pen ont défilé, séparément mais en masse, mercredi 1^{er} mai, dans les rues de Paris et des grandes villes françaises. Dessin de Schrank.
[Courrier International - pour « Le Monde »]

124-M-03.05.02 (Schrank)

Les grands patrons votent pour Jacques Chirac mais hésitent à le dire

Certains chefs d'entreprise connus, comme François Pinault, ami proche du candidat républicain, expriment leur rejet de l'extrême droite et appellent à voter pour le président sortant. D'autres voteront de la même manière mais ne souhaitent pas l'afficher publiquement.



125-M-03.05.02 (Pancho)

Chirac : les législatives, déjà...

Le président appelle les Français à lui donner une majorité le 16 juin et dessine les contours de son gouvernement.



« Le président sortant demande une majorité de députés pour que l'« épreuve » soit « salutaire »

« Chirac salue « la jeunesse de France mobilisée pour défendre les valeurs de la démocratie et de la République »

« Il dénonce le « passé de trahison » de l'extrême droite

« Le Pen vu d'Algérie, ou le retour d'un « tortionnaire » : notre enquête

126-M-04.05.02 (Plantu)

Entre 1986 et 1988, les députés FN voulaient rétablir la peine de mort et instaurer la préférence nationale

Les 35 élus frontistes avaient déposé 63 propositions de loi au Palais-Bourbon. Aucune n'avait été discutée dans l'Hémicycle. Ils voulaient notamment restreindre l'accès à la nationalité française



127-M-04.05.02 (Pessin)



128-M-04.05.02 (Kerleroux)

Interroger Jean-Marie Le Pen reste un exercice délicat pour les journalistes

Les médias, qui connaissent désormais ses astuces rhétoriques, peaufinent particulièrement la préparation des entretiens avec le leader du Front national. Retour sur la campagne du second tour, qui s'achevait vendredi 3 mai



131-M-04.05.02 (Pancho)

Le retour de Chirac, l'adieu de Jospin

Au lendemain du vote du 5 mai, la passation de pouvoirs ira très vite. Notre récit de l'échec du premier ministre



- » Le score de l'extrême droite est l'enjeu principal du second tour
- » Qui sont les électeurs de Chirac et de Le Pen ?
- » Les équipes qui ont fait les campagnes des deux candidats
- » Les hypothèses sur le premier ministre nommé lundi 6 mai
- » Le débat sur les institutions

132-M-05.05.02 (Plantu)

La passation de pouvoirs aura lieu au plus tard le 16 mai

Le temps d'examiner les éventuels recours et le recensement complet des votes



133-M-05.05.02 (Pancho)

Douce France PAR NICOLAS VIAL



134-M-05.05.02 (Nicolas Vial)

Chirac réélu : « Que la politique change »

Après la démission, lundi, de Lionel Jospin, Jean-Pierre Raffarin (DL), président de la région Poitou-Charentes, devient premier ministre



» Le président obtient 82,15 % des suffrages contre 17,85% à Le Pen

» Sa déclaration : « Que la République vive, que la nation se rassemble et que la politique change »

» Portrait : Chirac, l'ambition au sommet

» Les législatives et l'union à droite

» Le débat à gauche : un entretien avec François Hollande

136-M-07.05.02 (Plantu)

Après les congratulations, droite et gauche reprennent leurs marques

Sur les plateaux de télévision, les responsables politiques de tous bords anticipent les suites de l'élection présidentielle. La bataille des législatives a déjà commencé, et chacun cherche à se repositionner vis-à-vis de son électorat.



137-M-07.05.02 (Pancho)

Renaissance PAR SERGUEI



138-M-07.05.02 (Sergueï)

Les gens PAR KERLEROUX



145-M-09.05.02 (Kerleroux)



001-CI-596-04.04.02 (Glez)



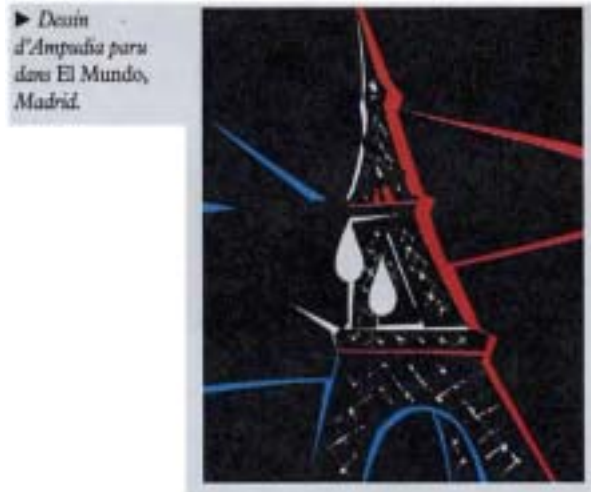
001-CI-598-18.04.02 (Mix & Remix)

LA PRÉSIDENTIELLE VUE D'AILLEURS

MYTHE
Non, "Chirospin" n'existe pas !
 L'absence de différences entre Chirac et Jospin est une idée reçue, fabriquée par les petits candidats et relayée par des médias complaisants, estime le correspondant du Temps en France.



002-CI-598-18.04.02 (Springs)



003-CI-598-18.04.02 (Ampudia)

LA PRÉSIDENTIELLE VUE D'AILLEURS

REPORTAGE
Donzy, village témoin d'une France contradictoire
 Depuis quinze ans, les votes enregistrés dans cette localité de la Nièvre donnent une image exacte des résultats nationaux. Entre attentes et appréhensions, ses électeurs s'expriment cette année sans grande passion.



► *Desin d'Yvan Steiger paru dans le quotidien Allemand Zeitung, Munich.*

004-CI-598-18.04.02 (Yvan Steiger)



014-CI-599-25.04.02 (Danziger)



015-CI-599-25.04.02 (Sciammarella)



016-CI-599-25.04.02 (Hachfeld)



▲ Dessin de Mix & Remix, Genève.

017-CI-599-25.04.02 (Mix & Remix)



► Dessin de Glez paru dans Le Marabout, Ouagadougou.

018-CI-599-25.04.02 (Glez)



▲ Dessin de Deven paru dans Weekend Express, de Marseille.

019-CI-599-25.04.02 (Deven)



001-CI-600-02.05.02 (Hachfeld)



en couverture

FRANCE, le monde te regarde !

Dix jours après, le premier tour de la présidentielle continue d'étonner à l'étranger. Chacun, intellectuel ou journaliste, s'interroge sur ce que signifie une France en partie lepéniste et s'inquiète pour l'avenir. Tandis que *Die Welt* imagine ce que serait, dans trois ans, le pays sous la présidence du leader d'extrême droite, d'autres pointent du doigt les carences des gouvernements passés, notamment vis-à-vis des immigrés. Dans *The Washington Post*, David Ignatius invite à suivre l'exemple américain pour favoriser cette population par une politique de "discrimination positive". Après le 5 mai, tout reste à faire pour effacer l'ombre du 21 avril.

pp. 8 à 18

◀ Denis de Hachfeld, Allemagne.

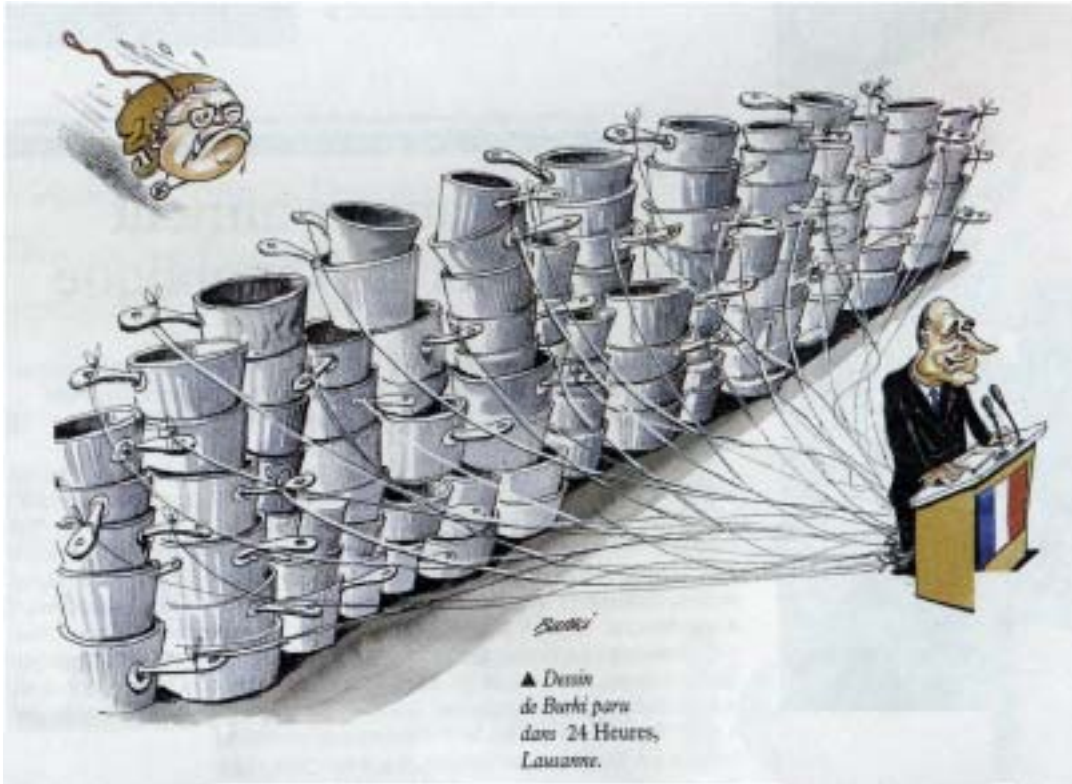
002-CI-600-02.05.02 (Hachfeld)



003-CI-600-02.05.02 (Steve Bell)



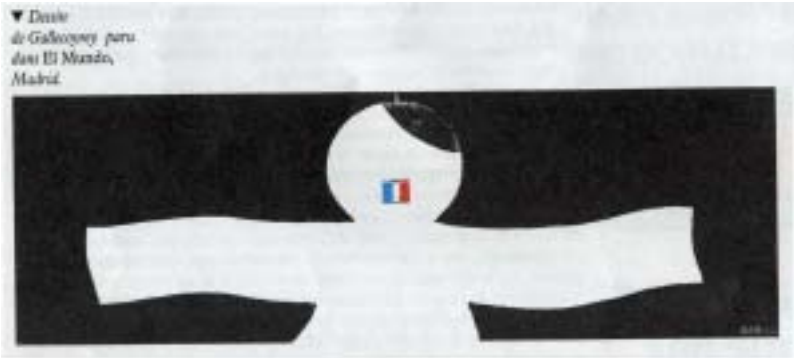
004-CI-600-02.05.02 (Glez)



005-CI-600-02.05.02 (Burki)



006-CI-600-02.05.02 (Tom)



007-CI-600-02.05.02 (Gallecoyrey)



008-CI-600-02.05.02 (Bertrams)



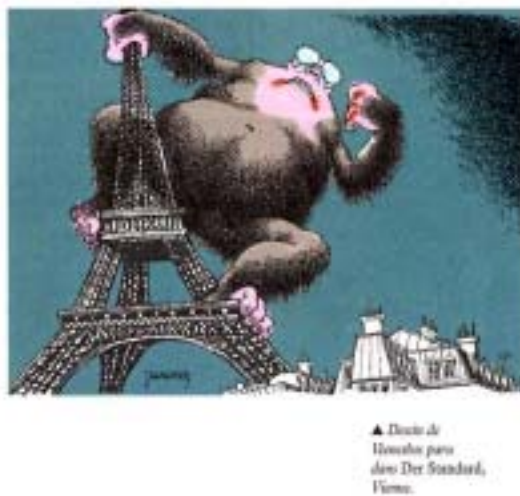
009-CI-600-02.05.02 (Patrick Chappatte)



011-CI-600-02.05.02 (?)



012-CI-600-02.05.02 (Ammer)



013-CI-600-02.05.02 (Veenesbos)

Le Pen, presque un ami d'Israël...

En Israël, Le Pen devrait tenir un discours raciste bien plus ferme pour ne pas passer pour un défaitiste et un libéral, estime Yediot Aharonot.



014-CI-600-02.05.02 (Daniella London-Dekel)



001-CI-601-10.05.02 (Mickael Daley)

Les soucis du Président



019-CI-601-10.05.02 (Oliver Schopf)



► Sur le journal :
L'écroc gagne,
le fasciste perd.
"Bonnes nouvelles !
L'écroc a battu
le fasciste !
- La France est
sauvée ! Garçon !
Champagne !"
Dessin de Jeff
Danziger,
Euro-Unité.

020-CI-601-10.05.02 (Danziger)

▼ Dessin de Knoff paru dans Le Soir, Bruxelles.



021-CI-601-10.05.02 (Knoff)



▲ Dessin de Hermann paru dans La Tribune, Genève.

022-CI-601-10.05.02 (Hermann)

▼ Dessin de Patrick Chappatte paru dans Le Temps, Genève.



023-CI-601-10.05.02 (Patrick Chappatte)

▼ "Espérons que le mosqueton tiens !" Dessin de Forattini paru dans La Stampa, Turin.



024-CI-601-10.05.02 (Forattini)

Back into the Bottle!



▲ "Rückere
dans la bouteille!"
Dernier d'Oliver
Schopf pour dans
Der Standard,
Vienna.

025-CI-601-10.05.02 (Oliver Schopf)

LE FIGARO et ses dessinateurs



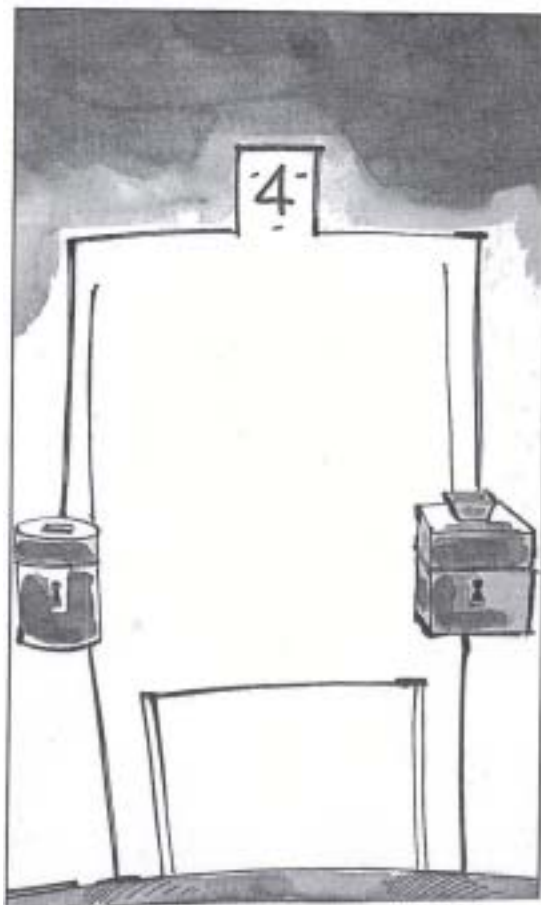
001-F-06.04.02 (Jacques Faizant)



002-F-08.04.02 (Thierry saint Germes)



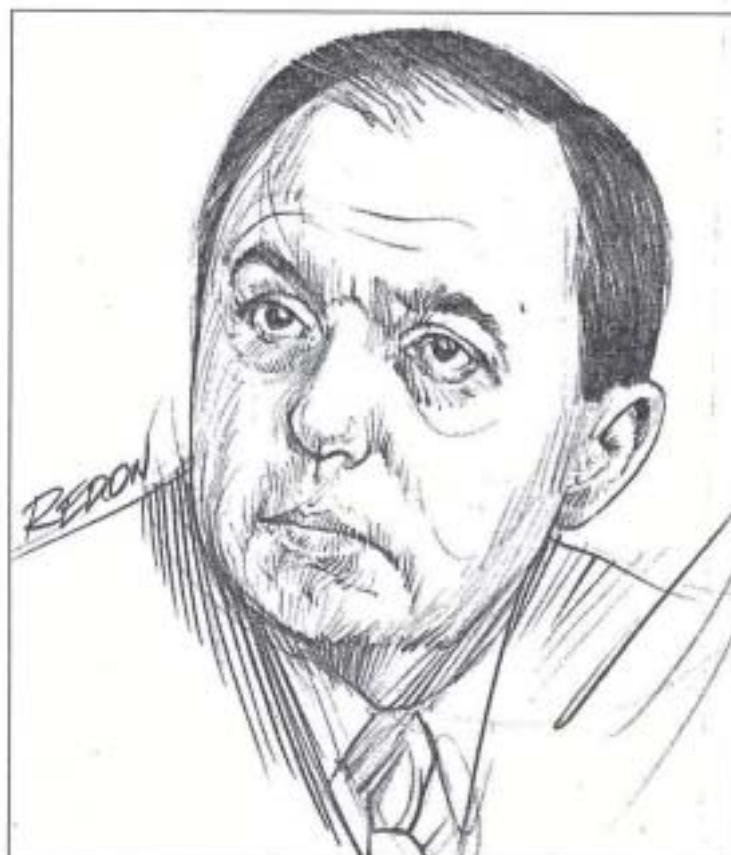
003-F-08.04.02 (Jacques Faizant)



004-F-09.04.02 (Dobritz)



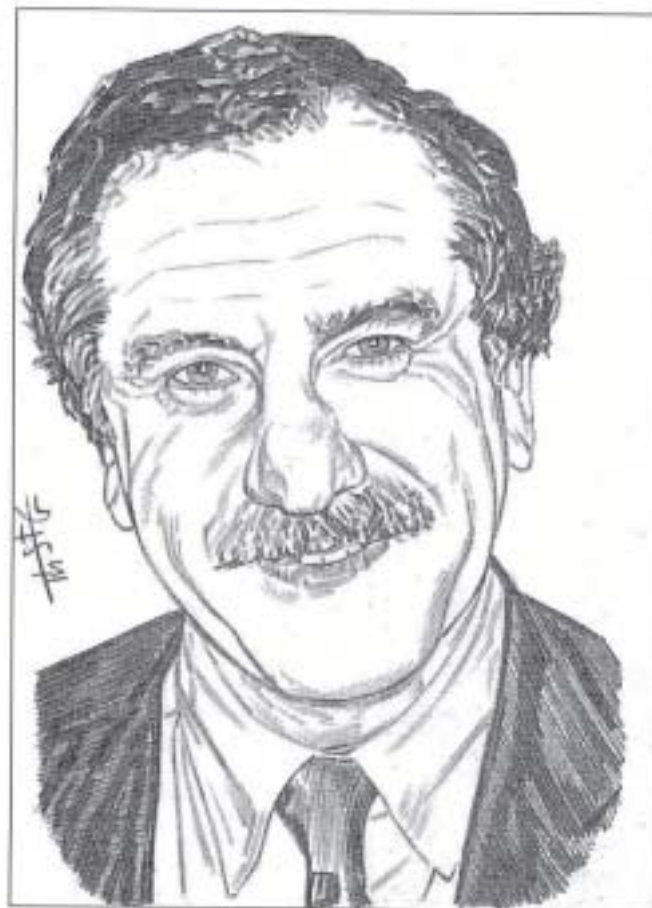
005-F-09.04.02 (Jacques Faizant)



006-F-10.04.02 (Jacky Redon)



007-F-10.04.02 (Jacques Faizant)



009-F-11.04.02 (Thierry saint Germe)



010-F-11.04.02 (Jacques Faizant)



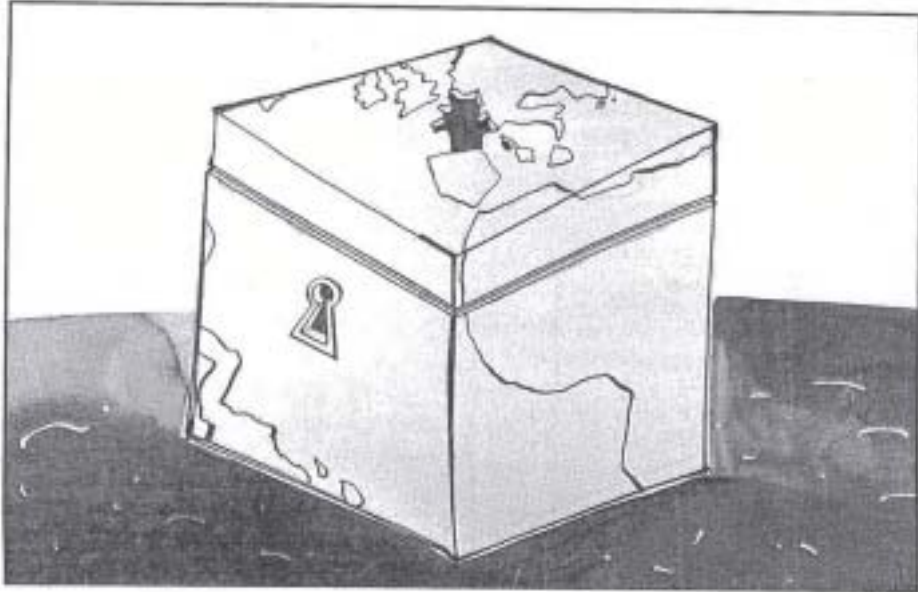
011-F-12.04.02 (Jacky Redon)



012-F-12.04.02 (Jacques Faizant)



014-F-13.04.02 (Thierry saint Germe)



015-F-13.04.02 (Dobritz)



016-F-13.04.02 (Dobritz)



017-F-13.04.02 (Jacques Faizant)



018-F-15.04.02 (Jacques Faizant)



019-F-16.04.02 (Jacques Faizant)



021-F-17.04.02 (Jacques Faizant)



022-F-18.04.02 (Jacques Faizant)



023-F-19.04.02 (Dobritz)



024-F-19.04.02 (Jacques Faizant)



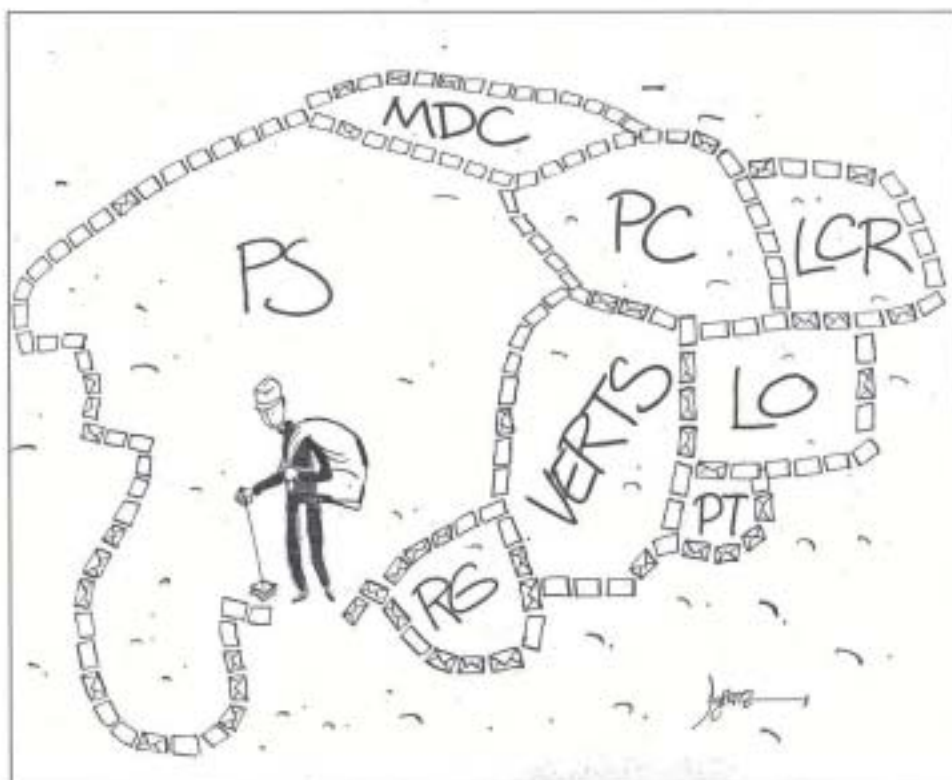
025-F-20.04.02 (Dobritz)



027-F-20.04.02 (Jacques Faizant)



028-F-22.04.02 (Jacques Faizant)



029-F-23.04.02 (Dobritz)



030-F-23.04.02 (Jacques Faizant)



031-F-24.04.02 (Jacques Faizant)



033-F-25.04.02 (Jacques Faizant)



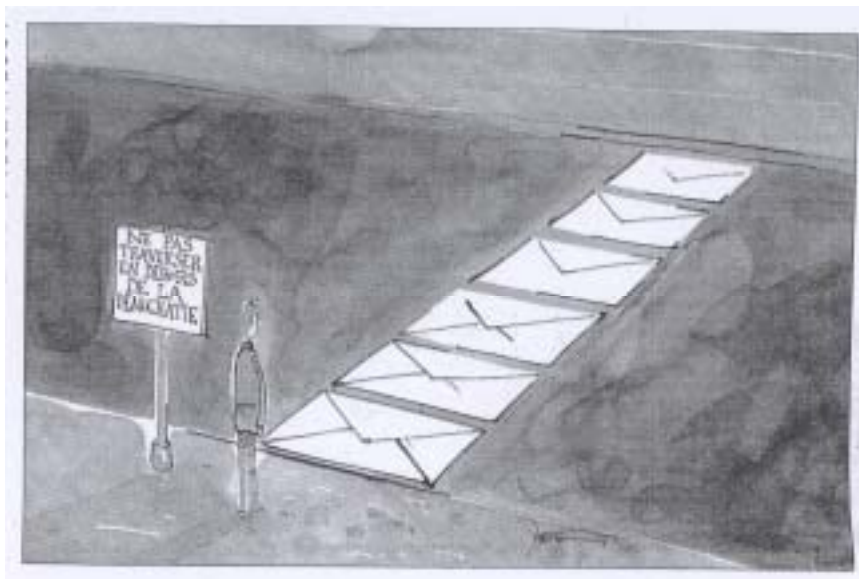
034-F-26.04.02 (Jacques Faizant)



035-F-27.04.02 (Jacques Faizant)



036-F-29.04.02 (Jacques Faizant)



037-F-30.04.02 (Dobritz)



038-F-30.04.02 (Jacky Redon)



039-F-30.04.02 (Jacques Faizant)



040-F-02.05.02 (Jacques Faizant)



041-F-03.05.02 (Jacques Faizant)



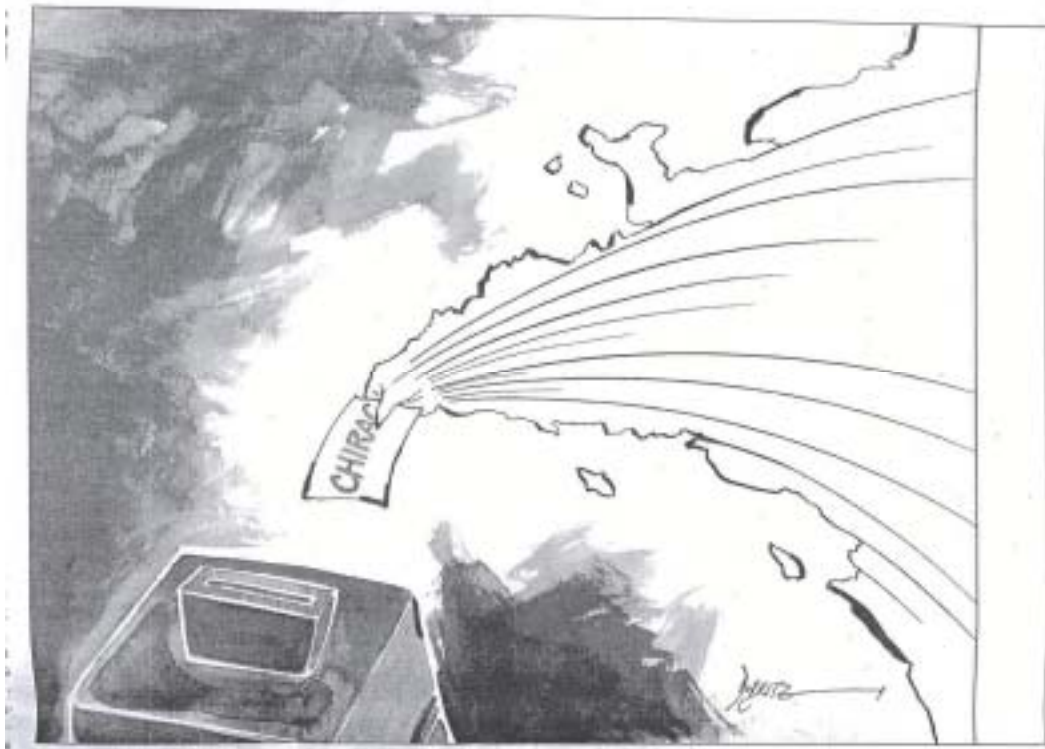
042-F-04.05.02 (Dobritz)



043-F-04.05.02 (Jacques Faizant)



044-F-06.05.02 (Jacques Faizant)



045-F-07.05.02 (Dobritz)



046-F-07.05.02 (Jacques Faizant)



047-F-08.05.02 (Jacques Faizant)

Résumé

Composant à la fois marginal et essentiel de la presse écrite, genre pluricodé à la confluence de l'humour et de l'humeur, fenêtre sur l'événement et manifestation du sujet, le dessin d'actualité politique constitue un "arrêt sur image", une synthèse sur le vif qui dit et figure ce que le journal développe. Avatar de l'information et produit de communication courante et quotidienne, comment est-il compris, lu, mis en relation avec le monde environnant et avec l'univers de signes dont il fait partie ? À quels principes d'écriture répond-il, selon quels mécanismes fait-il sens ? Les objectifs de cette thèse sont multiples : répertorier les différents types de signes inscrits dans et autour du dessin d'actualité ; étudier son organisation icono-discursive ; comprendre comment cet objet sémiotique complexe s'élabore en tant que communication médiatique et médiation politique ; considérer comment il mobilise une mémoire icono-discursive et des savoirs socio-culturels collectivement partagés ; observer comment il donne à voir et à lire une représentation de l'imaginaire politique.

Notre corpus de recherche est constitué par les dessins parus dans les quotidiens nationaux (*Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*) et régionaux (*Le Progrès*, *L'Est Républicain*) ainsi que dans l'hebdomadaire *Courrier International*, qui couvre une période du 6 avril 2002 au 18 mai 2002, soit 15 jours avant le premier tour et 15 jours après le second tour des élections présidentielles françaises. Afin d'analyser les fonctionnements sémantiques et pragmatiques, les conventions socioculturelles, esthétiques et idéologiques de l'aire d'une communication plurimodale, nous adoptons une approche sémio-rhétorique qui permet de faire le lien entre la spécificité des dessins, la construction du sens par l'image et la réception qu'ils visent.

Mots-clés

Dessin de presse, actualité politique, sémiotique visuelle, rhétorique, analyses icono-graphique et lexicale, contextualisation, représentation, imaginaire politique

Abstract

As an element both essential and marginal of the written press, a multicode genre situated between humour and the mood of the moment, an opening on the event and a manifestation of the subject, the political cartoon represents a "freeze-frame", a live synthesis saying and illustrating what the article will develop. Composed, as it is, of the news system and a product of daily communication, how is it understood? How is it read? How is it connected with the world around and the universe of signs it is part of? What principles of writing does it answer to? Does it convey meaning according to certain mechanisms? The objects of this thesis are numerous: to identify the different signs inscribed within and around the cartoon; to study its icono-discursive organization; to understand how this complex semiotic icon develops itself as a media communication and political mediation; to reflect on how it brings together an icono-discursive conscience and collectively shared socio-cultural knowledge; lastly, to examine how it offers to see and read a certain representation of the political imaginary.

Our corpus of research includes the cartoons which were published in the regional (*Le Progrès*, *L'Est Républicain*) and national, daily newspapers (*Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*) as well as those published in the weekly *Courrier International*, and covers a period spanning between April 6th 2002 and May 18th 2002; in other words, 15 days prior to the first poll and 15 days after the second poll of the French presidential election. In order to analyse the semantic and pragmatic functioning, the socio cultural, aesthetic and ideological conventions of the era of a plurimodal communication, we use a semio-rhetorical approach allowing us to establish the link between the specificity of the drawings, the building of meaning through the use of the image and the reception it aims at.

Key words

Cartoon, political news, visual semiotic, rhetoric, iconographic and lexical analysis, contextualization, representation, political imaginary.
