



Parcours du sens aux détroits de l'empire caricatural

Samira Aboutaleb

Doctor of Arts and Aesthetics, Faculty of Languages, Letters and Arts – Ibn Tofail University, Morocco

ABSTRACT

Semiology is a human science that aspires to the precision of the exact sciences. However, faced with various subjects, this science has come up against methodological difficulties. The image in particular represents a challenge that can only be resolved by methods inspired from hermeneutics.

First, our article exposes the methodological challenges that semiology encounters and the solutions proposed to overcome them. Secondly, we define a framework for understanding caricature which needs to be examined according to a particular consideration since it expressly rebels against the rules of the iconic resemblance on which the image feeds. Thus, we examine how the cartoonist manages to create a satirical meaning although he breaks and destroys the form and the icon.

Keywords: *Semiology, Hermeneutics, Science, Image, Caricature.*

Résumé

La sémiologie est une science humaine qui aspire à la précision des sciences exactes. Cependant, confrontée à divers objets d'étude, cette science se heurte à des difficultés méthodologiques. L'image en particulier a représenté un véritable défi qui a poussé les sémiologues à recourir à des solutions qui relèvent parfois de l'herméneutique.

Nous cherchons dans cet article à frayer une voie pour la sémiologie dans l'univers de la caricature. Notre article expose dans un premier temps les défis méthodologiques que rencontre la sémiologie et aussi des solutions proposées pour les résoudre. Dans un deuxième temps, nous découvrons l'univers caricatural qui nécessite d'être examiné selon des considérations particulières étant donné que la caricature se rebelle expressément contre les règles de la ressemblance iconique dont se nourrit l'image. Nous définissons alors un cadre de compréhension de la caricature montrant ainsi comment le caricaturiste parvient à créer une signification satirique bien qu'il brise et détruit la forme et l'icône.

Mots-clés: *Sémiologie, Herméneutique, Science, Image, Caricature*

Citation: Samira Aboutaleb (2022). Parcours du sens aux détroits de l'empire caricatural. *Int J Arts Huma Social Studies*, 4(5), 167-178.

INTRODUCTION

Nous décrivons dans le présent article notre parcours à la recherche d'une théorie du signe dans l'image caricaturale. À cet effet, nous avons été plongé si longtemps dans une aporie qui ne cessait de nous ramener aux fondements de l'herméneutique. Essayant de résister à cette inévitable issue qui nous semblait auparavant fort déroutante, nous avons été surpris par ses avantages.

Nous voulions auparavant trouver une formule qui permet de déchiffrer l'image caricaturale au nom de la nébuleuse sémiologie, une discipline naissante qui se veut à tout prix être une science. Or, ladite science fondée par Ferdinand de Saussure est profondément traversée par des préoccupations philosophiques qui la rattache inlassablement à l'herméneutique.

La voie a commencé à s'éclaircir devant nous, jeune chercheuse, le jour où les mots de Gadamer se sont présentés devant nos yeux : « L'art, dit-il, est, d'un double point de vue, un cas privilégié de compréhension. Il n'est pas un simple objet de la conscience historique, et pourtant sa compréhension inclut toujours une médiation historique » [1]. Depuis, nous avons commencé à considérer la caricature comme un excellent objet qui se livre à l'herméneutique dans le but de saisir le sens du monde, de l'humain et de ses révoltes. Au lieu de continuer notre quête d'un sens immuable ou d'une structure de signification transcendante, nous avons décidé finalement de nous reconnaître que le sens de la caricature est constamment fuyant et instable.

Nous vous invitons alors à suivre notre aventure aux vestiges de la signification nous dirigeant vers la reconnaissance des ambivalences que manifeste l'image caricaturale.

1. La quête du sens: de la philosophie à la science

1.1. Des racines philosophiques à la promesse de scientificité structuraliste

John Locke a été l'un des premiers penseurs à concevoir une science dédiée spécialement à l'étude des signes qu'il a baptisée au nom de 'sémiotique'. Dans sa conception, cette science consiste à: « Considérer la nature des signes dont l'esprit se sert pour entendre les choses, ou pour communiquer sa connaissance aux autres »; lesquels « signes » forment un système de représentations mentales et sont les codes de l'entendement entre les hommes. L'objectif de cette science est donc de mieux comprendre les mécanismes qui permettent à l'humanité de s'entendre et de communiquer.

Mais force est de constater que cette ambition n'est pas réservée à la sémiologie, elle a toujours fait partie des préoccupations majeures de la philosophie. Jean Marie Klinkenberg souligne à juste titre que la sémiologie: « Découle du souci d'établir les grandes règles qui président à la communication humaine en société et qu'elle s'inscrit dans le prolongement de la rhétorique et de la philosophie, de la réflexion sur les relations sociales ». Klinkenberg reconnaît ainsi la parenté inéluctable entre les deux disciplines.

Il existe cependant une différence majeure entre la philosophie et la sémiologie que Jean-Jacques Nattiez soulève comme suit: « Nous aurions donc affaire à deux sémiologies: d'une part, l'herméneutique à laquelle se ramène toute philosophie, toute exégèse, toute pratique d'interprétation des significations vécues, et une sorte de sémiologie formelle ou structurale ». Nattiez tranche par la suite en affirmant qu'il faut priver toute herméneutique du titre de 'sémiologie' pour purifier la discipline et cerner son champ de travail [2].

Umberto Eco, à son tour, propose de classer la sémiologie en trois branches: « la sémiotique générale » qui tend vers l'abstraction et qui a trait à la philosophie; ensuite, « la sémiotique spécifique » qui propose des règles, des structures applicables à des objets d'ordre commun; et enfin, « la sémiotique appliquée » qui met en action les concepts définis par les deux autres niveaux sémiotiques. Il est à noter que seule la sémiologie générale revêt un aspect philosophique au moment où les deux autres branches déjà citées aspirent significativement à la scientificité [3].

De ces trois conceptions, nous déduisons alors que la sémiologie est animée de manière profonde par un souci philosophique: celui de comprendre. Mais les procédés sémiologiques se sont développés en dehors de l'arène de la philosophie grâce notamment à la linguistique. C'est ainsi qu'au cours du dernier siècle, la sémiologie a aspiré au statut de science. En effet, la sémiologie n'a commencé à se façonner et à aspirer réellement au titre de science que sous l'influence de deux grands théoriciens: Ferdinand de Saussure en Suisse et Charles Sanders Peirce aux États-Unis d'Amérique. D'ailleurs, l'ensemble des travaux en sémiologie au XXème siècle se réfère à ces deux écoles fondatrices. Il convient alors de considérer le Cours de la linguistique générale de Saussure et les Écrits sur le signe de Peirce comme le lieu de genèse de la sémiologie dans sa conception scientifique moderne. Quels sont alors les fondements de la sémiologie dans les deux écoles citées ?

Nous citons en premier Peirce qui, ayant conscience des défis que présente la sémiologie, déclare: « Je suis, autant que je le sache, pionnier ou plutôt un défricheur de forêts, dans la tâche de dégager et d'ouvrir des chemins dans ce que j'appelle la sémiotique, c'est-à-dire la doctrine de la nature essentielle et des variétés fondamentales de semiosis possibles ; et je trouve que le champ est trop vaste et le travail trop lourd pour le premier que je suis qui s'attelle à cette tâche » [4]. Peirce fut, en effet, pionnier dans le sens où il a conçu la sémiotique, qu'il appelle aussi « logique », comme une science exacte qui tend vers un fondement presque mathématique [4]. Il nous offre alors une définition rigoureuse du signe en identifiant ses trois composants: le référent, le representamen et l'objet qui entretiennent des relations dans le cadre d'un processus qu'il appelle la semiosis [4].

Ferdinand de Saussure, de son côté, définit la sémiologie dans son Cours de la linguistique générale comme suit: « Une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale » [5]. La définition de Saussure a le mérite de projeter l'étude des signes dans leur contexte qui est la vie sociale et donc de considérer les signes dans le cadre d'un système d'échange de signification. Cette définition « psychologiste » comme la décrit Michel Foucault [6], dépeint la sémiologie comme une méta-science qui se placerait à proximité de l'épistémologie.

Jugeant le système de la langue le plus: « Complexe et le plus répandu des systèmes d'expression », Saussure a considéré la linguistique comme: « Le patron général de la sémiologie » notamment pour sa rigueur et sa précision scientifique [5]. L'auteur se consacre en effet à l'étude des signes linguistiques mais il prévoit un élargissement du concept du langage et de celui du signe, chose qui marquera le point de départ d'un énorme chantier de recherche dont l'objectif est la construction de cette nébuleuse sémiologie. La linguistique servirait ainsi de modèle pour l'analyse des autres systèmes de signification.

L'expérience linguistique a prouvé que la sémiologie peut atteindre le degré de précision requis d'une science. Jean-Jacques Nattiez en parle en écrivant ceci: « Pour parler de l'existence d'une science autonome, il faut au moins deux conditions: qu'elle ait un domaine propre et un corpus original de méthodes reconnues. La linguistique répond parfaitement à ces exigences: elle a pour domaine le langage humain, et ses diverses branches — phonétique, phonologie, morphologie, syntaxe — ont développé des ensembles de méthodes (commutation, segmentation, distribution, écriture de règles génératives) qui peuvent faire l'objet de discussions, mais qui sont reconnues par des groupes ou des communautés de chercheurs » [2]. Il reste à savoir s'il est réellement possible de relever le système qui régit toute forme du langage, en extraire une grammaire et prévoir des phénomènes de signification par les différentes conjonctions des structures minimales de sens possibles.

Umberto Eco argue que: « Les sémiotiques spécifiques les plus accomplies peuvent aspirer à un statut scientifique, jusqu'à la capacité de prévoir des comportements sémiotiques « moyens » et la possibilité d'énoncer des hypothèses dont on peut prouver la fausseté » [3]. La sémiologie se distingue de la philosophie du langage par sa rigueur analytique étant donné qu'elle ambitionne de relever les structures d'un système de signification considéré comme une langue. C'est ainsi que la sémiologie s'éloigne de toute abstraction philosophique et se détache de l'herméneutique. Jean-Marie Klinkenberg adhère à cette vision en remarquant: « Qu'il s'agisse de décrire la gestuelle courante, celle des sourds, ou l'image visuelle, les sémiotiques particulières peuvent atteindre un niveau de précision proche de celui des sciences exactes ».

Le structuralisme sur lequel se fonde la linguistique promet justement d'éviter les modes de signification et de concrétiser ce qui nous échappe dans la communication humaine. En se conformant à ce modèle, la recherche du sens pourrait devenir une science qui ne laisse pas de place au doute ni à l'abstraction. Mais comment peut-on mener un tel ouvrage ?

« Pour mener une analyse structurale, il faut donc d'abord distinguer plusieurs instances dans une perspective hiérarchique » nous explique Roland Barthes [7]. La sémiologie, dans cette perspective, vise à décoder un système de signification, extraire les unités qui le composent pour finalement dévoiler la structure globale qui les organise et prévoir d'autres possibilités de signification. Olivier Douville souligne aussi: « Le structuralisme serait, en tous les cas, resté une idée bien stérile s'il ne se fût que de rappeler, contre l'atomisme a-théorique, que tout objet, pour devenir un objet de connaissance, doit être appréhendé par rapport à une totalité au sein de laquelle il est immergé et dont il reçoit, en retour, des propriétés nouvelles » [8].

L'existence des signes dépend alors d'une dynamique sociale complexe qui attribue un sens arbitrairement et conventionnellement à chaque signe afin de permettre la communication humaine.

La transposition du structuralisme aux autres sciences humaines part du constat que tout système qui permet de transmettre une signification est similaire au système de la langue dans le sens où il peut être décomposé en signes dont on peut étudier les relations et relever les mécanismes de signification qui le régissent. Autrement dit, l'objectif est d'étudier ces systèmes de signification comme s'il s'agissait d'une langue.

La première recherche de ce genre est l'incontournable thèse de Claude Lévi-Strauss dans *Les Structures élémentaires de la parenté*, dans laquelle l'auteur relève les structures de la parenté en les considérant comme un langage qui répond à des règles, voire même à une grammaire. Claude Lévi-Strauss reconnaît tout de même les limites de son approche en remarquant: « Le traitement des termes de parenté, tel que nous venons de l'imaginer, n'est analytique qu'en apparence: car en fait, le résultat est plus abstrait que le principe; au lieu d'aller vers le concret on s'en éloigne, et le système définitif – si système il y a – ne saurait être que conceptuel » [9]. Ce défi méthodologique ne l'empêche pas d'attester l'importance de la démarche adoptée; il affirme d'ailleurs: « Les sciences sociales doivent, en effet partager les limitations de la linguistique; mais elles peuvent aussi profiter de ses progrès » [9].

Malgré les limitations signalées, Lévi-Strauss voit dans la linguistique et dans le structuralisme une véritable ressource méthodologique. Plus tard, l'anthropologue applique avec grand succès son approche dans plusieurs études parmi lesquelles nous citons *Le cru et le cuit* [10] et fraye ainsi une voie inédite aux sciences humaines en redéfinissant le concept du langage.

Ceci dit, en dépit de ses progrès au cours du XX^{ème} siècle, la sémiologie demeure inévitablement enracinée dans l'herméneutique; Paul Ricoeur remarque brillamment: « La compréhension des structures n'est pas extérieure à une compréhension qui aurait pour tâche de penser à partir des symboles; elle est aujourd'hui l'intermédiaire nécessaire entre la naïveté symbolique et l'intelligence herméneutique » [11]. L'étude des langages symboliques comme science n'est en effet qu'une tentative sémiologique qui, nous le verrons bien, nous ramène à des préoccupations philosophiques.

1.2. L'inévitable « Déconstruction »

Toute l'avancée structuraliste est basée sur le constat que chaque signifiant renvoie à un signifié ; la recherche sémiologique vise à dégager le signe transcendantal caché par le mécanisme du langage. C'est comme si la recherche structuraliste était une quête interminable du sens originel et ceci limite inévitablement ses perspectives. Partant de ce constat, Jacques Derrida critique le concept même de structure dans son fameux texte *La structure, le signe et le jeu* [12].

La conception linguistique suppose que le signe émerge d'une dynamique entre deux entités: signifié et signifiant. En revanche, pour Derrida, la langue n'est pas considérée comme un système de signes basés sur des relations stables entre un concept et une image acoustique: un signifié et un signifiant. Le philosophe appelle même à abandonner carrément le concept de signifiant. Derrida insiste: « La signification « signe » a toujours été comprise et déterminée, dans son sens, comme signe de, signifiant renvoyant à un signifié, signifiant différent de son signifié. Si l'on efface la différence radicale entre signifiant et signifié, c'est le mot signifiant lui-même qu'il faudrait abandonner comme concept métaphysique » [12]. Il souligne ici qu'il n'y a guère de différence ni de transcendance au sein des composantes du signe et ce principe derridien nous plonge dans une réflexion purement philosophique nous poussant ainsi à remettre en question toute l'avancée de la sémiologie.

La nécessité de transcendance provient en réalité d'un principe métaphysique selon lequel il y aurait essentiellement un centre ou une origine à tout sens. Cela revient en premier à la conception théocentrique du monde et de la création originelle c'est-à-dire que Dieu est le centre du monde. Au moment où cette conception a été abandonnée en faveur d'une vision anthropocentrique qui stipule que l'Homme a créé Dieu et qu'il est au centre du monde, on a continué à chercher l'origine qui est devenue du coup humaine alors qu'elle était auparavant divine. Julia Kristeva nous éclaire à juste titre: « La symbolique est une série répétitive: « tout est symbole de symbole », dira la théologie et renverra cet enchaînement symbolique à l'instance suprême d'un seul sens constant et véridique: Dieu. Le comportement humain, toute pratique sociale, sera ainsi « sémiotisé », donc renvoyé — par une série de relais (perception, sensation, intelligence, sagesse) — à un fond (divin) qui le transcende et où il signifie: obtient un sens. Le problème du Sens- Un, immuable, théologique — hante la triade théologie-logique-grammaire » [13].

La philosophie poststructuraliste n'admet pas ce rapport de transcendance et elle rejette la recherche interminable de la signification unique et immuable. La recherche du sens serait alors une investigation, voire une destruction du concret, de l'évident, du tangible pour dégager les mécanismes de signification tout en admettant que le sens est fatalement volatile et inconstant.

Derrida soutient son argument en suggérant qu'il y ait quelque chose qui transcende la genèse divine ou humaine du sens; l'auteur écrit: « Peut-être s'est-il produit dans l'histoire du concept de structure quelque chose qu'on pourrait appeler un « événement » si ce mot n'importait avec lui une charge de sens que l'exigence structurale —ou structuraliste— a justement pour fonction de réduire ou de suspecter. Disons néanmoins un « événement » et prenons ce mot avec précaution entre des guillemets » [12]. L'événement dont il s'agit est l'émergence de la langue que Derrida représente comme une rupture, un moment soudain duquel surgit la signification. Il explique quelques pages plus tard: « C'est alors le moment où le langage envahit le champ problématique universel; c'est alors le moment où, en l'absence de centre ou d'origine, tout devient discours — à condition de s'entendre sur ce mot — c'est-à-dire système dans lequel le signifié central, originaire ou transcendantal, n'est jamais absolument présent hors d'un système de différences. L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification » [12].

Derrida propose d'abandonner la chaîne structurale et d'admettre que le langage est le lieu de juridiction du signifié transcendantal. « Tout devient discours », déclare-t-il [12]; autrement dit, il n'y a pas de signification en dehors du discours et donc en dehors du langage. En critiquant le principe de structure, Derrida érige le langage comme le nouveau signe transcendantal, l'origine, la source, le nouveau Dieu en quelque sorte, tout en étant conscient de la contradiction que cela impose. D'une part, il nie l'existence d'un centre en ébranlant toute nécessité de structure, d'une autre part, il désigne le langage comme le signe transcendantal.

Ce paradoxe révèle que le langage est la source et le fondement de toute signification : notre compréhension et notre représentation du monde ne peuvent être articulées qu'à travers une forme langagière (langue, mythes, mode, image ou autre). Le langage est donc notre unique médium avec les autres et avec nous-mêmes, il est l'outil ultime pour appréhender le monde.

Par conséquent, le sens est soumis inéluctablement aux prétentions du destinataire comme à celles du destinataire. Le contexte de communication intervient à son tour dans la construction du sens. Le mot 'arbre' pourrait renvoyer à des significations interminables selon le contexte, les intentions et les perceptions des acteurs de cette communication. « Toute analyse de signes est en même temps, et de plein droit, déchiffrement de ce qu'ils veulent dire. Inversement, la mise au jour du signifié ne sera rien de plus que la réflexion sur les signes qui l'indiquent » affirme Michel Foucault [6].

Le travail de déconstruction auquel appelle Derrida projette justement de considérer ce tourbillon de signification dans la recherche du sens. À la lumière de ces considérations, il serait par conséquent extrêmement difficile de concevoir une structure de signification, les variables sont multiples et ne pourraient pratiquement pas se conformer à une grammaire. Umberto Eco rejoint ce propos en écrivant: « Quant aux diverses pratiques de déconstruction, elles mettent ouvertement l'accent sur l'initiative du destinataire et sur l'ambiguïté irréductible du texte, si bien que celui-ci devient un pur stimulus à la dérive interprétative » [14]. L'analyse sémiologique serait dans ce sens une interprétation ambitieuse qui essaye le mieux possible de révéler le sens en reliant les données disponibles.

De plus, dans la tentative de valider le modèle linguistique à des signes non-linguistiques, la sémiologie se brouille vite dans un discours herméneutique qui ne correspond pas à la précision scientifique voulue. D'ailleurs, Jacques Derrida soutient que: « La sortie hors de la philosophie » est beaucoup plus difficile à penser que ne l'imaginent généralement ceux qui croient l'avoir opéré depuis longtemps avec une aisance cavalière, et qui en général sont enfoncés dans la métaphysique par tout le corps du discours qu'ils prétendent en avoir dégagé » [12]. Paradoxalement, Derrida fonde sa critique sur les chantiers bâtis par le courant structuraliste. Ainsi reconnaît-il plus d'un égard de la réussite de démarche de Claude Lévi-Strauss.

Il convient alors de reconnaître ici à quel point le langage se façonne à l'image de nos besoins de communication et par conséquent, il ne rend compte que des concepts qui font partie de notre vécu. Umberto Eco a raison d'écrire: « La langue n'est plus ce à travers quoi l'on pense, mais ce à l'aide de quoi l'on pense, voire ce qui nous pense, ce par quoi nous sommes pensés » [3]. Le langage est ainsi fondamentalement incomplet et il est difficile de rendre sa défaillance intelligible puisqu'il est l'unique outil de communication dont nous disposons ; il est notre seul intermédiaire avec le monde.

La philosophie poststructuraliste nous plonge dans un « lieu inquiet » de l'esprit- comme le décrit si bien Kristeva - où tout est remis en question, le doute règne et la quête du sens ne se lasse jamais [13]. Cette aporie n'est certes pas l'état le plus confortable de la pensée, mais le doute presque nihiliste promet de révéler avec plus d'hardiesse la vérité que ne le promettrait l'illusion de la structure brumeuse. Que devient alors la signification visuelle devant les ambiguïtés de la discipline qui tente de l'analyser ? Par quoi se distingue la caricature et comment l'interpréter ?

2. L'image caricaturale: de la destruction signifiante

2.1. Le mythe de la ressemblance iconique

Régis Debray attise notre curiosité en posant la question suivante: « La sémiologie, pour se comprendre, serait-elle contrainte un jour de revenir des faits de la langue aux faits de l'image, et donc à la charogne humaine ? ». À bien des égards, l'étude des messages visuels permet de développer les outils d'analyse sémiologique en dehors des jalons méthodologiques imposés par la linguistique. Nous voulons alors comprendre d'où provient le problème concernant l'image et quelles solutions les sémiologues proposent pour détourner ces soucis méthodologiques.

Le pouvoir de l'image a été examiné selon différentes perspectives (philosophique, historique, théologique...) et il est indéniable que l'image crée un certain malaise. Nous nous arrêtons en premier sur la fameuse Allégorie de la Caverne à travers laquelle Platon rejette et incrimine vigoureusement l'image en donnant l'exemple des prisonniers dans une caverne qui, ne voyant que des ombres reflétées par le feu, risquent de ne pas reconnaître la vérité lorsqu'ils seront libérés. Leur révolte contre le réel et le vrai serait alors préminente puisque leur réalité se résumerait à des ombres qui sont pour eux vérité. L'image qui est le résultat de l'imitation n'est alors qu'une « ombre » ou un « reflet » de la réalité, elle est superficielle, futile, médiocre, voire même dangereuse. En bref, selon Platon, l'imitation de la réalité dérouté l'esprit et dévie la sensibilité de l'Homme à la vérité.

Il est vrai que le jeu de la représentation affecte notre perception du monde. Ceci expliquerait pourquoi l'Homme a longtemps confondu l'image d'une chose avec l'objet représenté d'où l'existence de l'image idole. Ce phénomène revient à la capacité de l'image à donner vie et à ressusciter ce qui est absent ou disparue (personne, idée, événement...). Il n'est pas hasardeux que les grands monothéismes ont appelé au rejet de l'image pour éviter la confusion des croyants; laquelle confusion ne se résume pas à un effet de ressemblance, il s'agit plutôt d'une confusion d'identité. Martine Joly observe dans ce sens: « Que l'image soit « Dieu » -l'idole-, trace de Dieu -le Mandylion - ou son incarnation - l'icône, elle ne pose pas le problème de la ressemblance, ni de l'analogie, ni de l'imitation, mais celui de la contiguïté (voire, de l'identité) entre deux univers constitutivement séparés » [15]. L'iconoclasme byzantin et la méfiance islamique envers l'image reposent justement sur la confusion entre la représentation de Dieu et la présence Divine.

L'image crée une impression de vraisemblance au point d'évoquer la présence de l'absent et ceci la condamne à être redoutée. Laurent Gervereau écrit à propos de la photographie où l'iconicité est amenée à son comble: « La photo est l'artifice vrai. Voilà d'ailleurs pourquoi cet incroyable résumé du réel grisé, ce monde de couleurs ôtées, plus personne n'y pense, plus personne n'y prête attention et jamais personne n'y a vu une quelconque trahison (...) Vérité intangible.

La photo en effet n'a pas seulement ce rapport net à soi et aux autres, à la mimesis, au rejet ou au désir, à l'effroi ou à la fusion, mais elle est une 'feuille' miraculeuse, entre un temps 'avant' et un temps après » [16].

Même lorsque le degré de l'iconicité n'est pas aussi saillant que dans la photographie, l'image a le pouvoir de figer un moment, elle résiste à l'oubli et instaure ainsi un lieu où la représentation échappe aux règles du monde sensible. Régis Debray note que: « L'image, toute image, est sans doute cette ruse indirecte, cette glace où l'ombre attrape la proie » [17]. La vérité est considérée ainsi comme quelque chose qui peut échapper à notre perception et que seule l'image peut figer et reproduire. « Le propre de l'image c'est qu'elle confère matériellement de la présence à une chose plus ou moins définitivement absente » dit Dominique Château [18]. L'image a ainsi le pouvoir non seulement de créer des illusions par la représentation mais aussi de ressusciter des réalités.

Cette conception suppose implicitement que l'image est secondaire à ce qu'elle représente. Elle est seulement un outil pour figer une réalité dans le temps; elle est un signifiant mais jamais un signifié. Barthes réfute cette conception lorsqu'il dit à propos de la photographie en particulier: « La Photographie ne dit pas (forcément ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir (combien de photographie sont hors du temps individuel), mais pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude: l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente » [19].

Dans ce sens, l'image n'est plus une réalité secondaire, elle peut dépasser la simple fonction de représentation. L'image réclame ainsi une identité qui lui est propre au-delà de la réalité qu'elle représente. Laurent Gervereau adhère à cette hypothèse lorsqu'il écrit: « Toute photo, comme toute autre image, a la valeur d'illustration, c'est-à-dire étymologiquement d'apparition. L'événement paraît en apparaissant. Cela se fait à double sens. La photo traduit l'écrit. Elle est alors une conséquence programmée. Parfois, cependant, elle va au-delà. Elle cherche à prouver, à révéler. L'apparition est révélation. Tout aussi programmée, elle est alors la justification du discours » [16].

Nous retenons également la réflexion de Dominique Château qui propose ceci: « Il faut admettre que l'image comme productrice de l'effet d'iconicité (ou de l'effet d'image) est le lieu d'une utopie, l'instauration d'un monde qui peut être abstrait des conditions objectives qui l'établissent, un monde à part, dont le lieu propre est ailleurs, voire nulle part » [18]. L'image n'est donc ni secondaire à la réalité ni supérieure à elle, elle est libre de toute restriction de réalisme ou de ressemblance tant qu'elle vise à communiquer et qu'elle réussit à le faire. Château ajoute plus loin: « Ce que représente une image n'est la plupart du temps présent pour le spectateur que dans le conditionnement spécifique de l'image. La chose est présente comme image d'une chose; non pas comme son double vu dans un miroir plus ou moins déformant, mais comme chose essentiellement et indéfectiblement iconique: l'image est donnée de la chose imagée » [18].

Ainsi l'image n'est-elle plus une simple image de quelque chose, un signifiant renvoyant à un signifié: elle est un signifié à part entière, lequel signifié dont l'identité est liée certes à une réalité mais dont elle ne dépend pas forcément pour pouvoir signifier. Nous citons enfin Maria Giulia Dondero qui affirme concernant cette question: « L'image se dédouble ou même se démultiplie et acquiert ainsi la possibilité de se déclarer elle-même comme véritable, erronée, fautive, infidèle; elle peut assumer de manière contrastive ce qu'elle affirme sur le plan de l'assertion » [20, 21].

Ces considérations ainsi faites, nous déduisons que l'image est un lieu de signification indépendant de ce qu'elle représente. La caricature en particulier s'opère en dehors des jalons de l'iconicité. Elle se nourrit certes de la ressemblance iconique, mais son sens s'inscrit à un autre niveau: celui de la destruction de l'icône. Ceci dit, en cherchant encore une voie de compréhension de cette image destructive, il nous incombe d'examiner le concept même de l'icône que la caricature crée tout en la détruisant. Qu'est-ce qu'une icône?

Nelson Goodman argue dans son ouvrage *Langages de l'art* que: « La ressemblance n'est à aucun degré une condition suffisante pour la représentation » [22]. Force est de constater que la ressemblance qui provoque l'iconicité ne peut jamais être exhaustive. Si une image parvient à reprendre certaines caractéristiques de l'objet de sa représentation, elle en ôte d'autres comme la texture, l'odeur, les couleurs, etc. Umberto Eco souligne à ce propos: « Les signes iconiques ne « possèdent pas les propriétés de l'objet représenté »; ils reproduisent quelques conditions de la perception commune, sur la base des codes perceptifs normaux; ils sélectionnent ces stimuli qui –d'autres stimuli étant éliminés – peuvent me permettre de construire une structure perceptive qui possède –par rapport aux codes de l'expérience acquise – la même signification que l'expérience réelle dénotée par le signe iconique » [23].

L'illusion créée par l'image dépend principalement d'une stimulation de la perception du regardeur basée sur des conventions et non pas sur une ressemblance avec la réalité. Et puis - nous citons encore Eco: « Toute reconnaissance de motivation et de spontanéité donnée aux signes iconiques se transforme en une sorte de consentement irrationnel à un phénomène magique et mystérieux, inexplicable et acceptable seulement dans un esprit de dévotion et de respect, par le

fait même qu'il apparaît » [24]. Il s'agit en effet d'un consentement de la part du regardeur qui se soumet à la représentation et accepte de lui accorder une signification en rapport avec la réalité mise en scène.

La reconnaissance des signes visuels n'est en aucune façon aléatoire ni intuitive. C'est la raison pour laquelle Nelson Goodman insiste: « La représentation réaliste ne repose pas sur l'imitation, l'illusion ou l'information, mais sur l'inculcation » [22]. En effet, l'image nécessite un apprentissage qui repose sur des conventions culturelles, historiques, religieuses, idéologiques ou autre. Selon Umberto Eco: « L'œuvre est la fondation des règles inédites qui la régissent, mais, en retour, on ne peut communiquer qu'à celui qui connaît déjà ces règles » [24]. Ainsi pouvons-nous identifier des personnages spécifiques dans les gribouillages des enfants, ou encore mieux, parvenons-nous à identifier des personnages comme Vénus ou Apollon dans une peinture. Dans les deux cas cités, l'image produit un effet iconique à des degrés différents mais la reconnaissance de ces personnages nécessite indéniablement des repères intertextuels spécifiques acquis par apprentissage et par convention.

Martine Joly relève que: « L'attente de vérité et de justesse de l'image est plus liée à son caractère de trace ou d'empreinte (d'indice) qu'à celui de ressemblance (d'icône) dans lequel on a d'abord reconnu la spécificité de l'image » [15]. L'auteure remet ici en question la définition qui réduit l'image à sa capacité d'imiter la réalité. Mais ce constat suggère le coup que les signes visuels considérés comme des indices laissent une trace physique de ce qu'ils représentent. Or, nous avons démontré supra que l'image ratifie le plus souvent ce qu'elle représente devenant par conséquent un lieu où la chose représentée est forcément absente.

Nelson Goodman propose une autre réponse à la question soulevée: « Le fait est qu'une image, pour représenter un objet, doit en être un symbole, valoir en lui, y faire référence; mais aucun degré de ressemblance ne suffit à établir le rapport requis de référence » [22]. La ressemblance iconique est donc fondée sur un lien symbolique entre un signifié et un signifiant.

Il devient de plus en plus évident que la ressemblance qui provoque l'effet d'iconicité dans l'image est régie par la perception et par l'interprétation et non pas par l'imitation. « La ressemblance elle-même est chose codifiée, car elle fait appel au jugement de ressemblance » remarque aussi Christian Metz [25]. Les signes agissent en effet comme symboles qui sont interprétables seulement sous l'ordre d'un système de signification et de normes.

Goodman explique encore: « Une image est réaliste dans l'exacte mesure où elle est une illusion réussie, conduisant celui qui la regarde à supposer qu'elle est ce qu'elle représente, ou qu'elle en possède les caractéristiques » [22]. La réussite de l'acte de communication dépend alors de l'habileté technique du producteur comme il dépend de la perception et du consentement du récepteur. La caricature bénéficie de ce contrat de visualité puisqu'elle réussit à stimuler la reconnaissance des icônes en employant un dessin simple voire même simpliste en jouant justement avec l'attente de sens chez le récepteur et c'est la raison pour laquelle Henri Bergson remarque à juste titre: « Il y a des caricatures plus ressemblantes que des portraits ».

Certains sémiologues soutiennent que l'iconicité s'effectue du côté du récepteur et non pas celui du producteur. Henri Besse, entre autres, écrit: « Une image ne devient signe qu'en vertu de la volonté de celui qui la regarde ou du mutuel consentement de ceux qui la déchiffrent » [26]. Roland Barthes admet également que: « La langue de l'image ce n'est pas seulement l'ensemble des paroles émises (par exemple au niveau du combinatoire des signes ou créateur du message), c'est aussi l'ensemble des paroles reçues: la langue doit inclure les « surprises » du sens » [27]. En effet, une figure peut être complètement insignifiante pour une personne bien qu'elle puisse évoquer un sens particulier pour une autre personne. En bref, seul le récepteur détient le pouvoir d'affirmer le sens ou de le nier, aucun effort d'imitation de la part du producteur n'est alors suffisant pour assurer la réussite de l'illusion iconique. Henri Besse ajoute dans ce sens: « La lecture d'un signe iconique, réaliste ou abstrait, met en jeu des codes perceptifs, socio-culturels, graphiques extrêmement complexes, dont on ne sait pas exactement comment ils s'acquièrent, même si l'on sait qu'ils sont en relation avec le développement psycho-physiologique de l'observateur et la culture, au sens très général, dans laquelle il se trouve 'éduqué' » [26].

Cette théorie confirmerait une fois pour toutes le postulat selon lequel l'iconicité n'est pas produite par un effet d'imitation de la réalité. Cependant, cette position peut être jugée radicale puisqu'elle omet l'existence d'une véritable ressemblance dans l'image. À ce propos, Ernst Gombrich remarque que même les animaux reconnaissent les images par le simple effet de ressemblance [28]. L'auteur suggère implicitement qu'il suffit que le récepteur perçoive la ressemblance, même par illusion, pour nous rassurer de la réussite de l'imitation. Nous pouvons dire alors que l'imitation est valable même si l'iconicité est soumise à des conventions. L'esprit se laisse saisir par l'illusion de l'iconicité mais il s'agit bien d'un geste provoqué par une stimulation réfléchie qui cible les éléments pertinents susceptibles de permettre la reconnaissance des signes visuels.

La réflexion de Greimas sur la question traitée ici attire enfin notre attention: « Au concept d'imitation, qui, dans la structure de la communication, relève de l'instance de l'énonciateur, correspond celui de reconnaissance propre à l'énonciataire: "imiter", dans des conditions précaires que nous venons de signaler, n'a de sens que si les figures visuelles ainsi tracées sont offertes à l'éventuel spectateur pour qu'il les reconnaisse comme des configurations du monde naturel » [29]. Ce constat nous permet de concilier en quelque sorte la réflexion de Gombrich avec celle de Goodman puisque l'image permet de signifier grâce à l'effort d'imitation réalisé par le producteur et aussi grâce au consentement du récepteur. La relation entre le signifié et le signifiant visuels est enfin arbitraire mais à certains égards seulement. Cette relation ambiguë devient encore plus déroutante devant l'image caricaturale comme nous allons le voir dans ce qui suivra.

2.2. La sédition caricaturale contre l'absolutisme iconique

La caricature se nourrit de la déformation du réel, de l'exagération, de l'agrandissement ou de la réduction des figures. Pourtant, le caricaturiste parvient à créer un effet de ressemblance avec la réalité bien qu'il brise expressément l'exigence de similarité. En effet, en dépit de son intention déformatrice, le caricaturiste stimule la reconnaissance des figures du monde sensible, parfois de personnages spécifiques par des procédés de figurations rudimentaires. Bertrand Tillier note à juste titre: « La caricature se nourrit autant de l'imitation et de ses exigences – acuité de l'observation et précision de la restitution – qui fondent toute représentation, que de l'altération légère ou appuyée de ces qualités réputées faire mentir grossièrement l'image travestie ou, au contraire, la transformer en un subtil dépôt de la vérité que dévoile le caricaturiste. Le rire est en partie provoqué par ces ambiguïtés et si celles-ci sont désactivées, la caricature s'évanouit en même temps que le comique est désamorcé » [30].

À cet effet, il n'est pas aisé d'identifier les procédés exacts de transformation qui provoquent l'iconicité. Ernst Gombrich précise d'ailleurs que: « L'habileté technique fait intervenir d'une manière extrêmement rapide et souple les éléments et les directives subséquentes, et même l'artiste le plus habile serait incapable de prévoir dans tous ses détails quel serait l'effet du trait qu'il trace » [31]. Le processus de formation des icônes serait, par conséquent, difficile à discerner mais il n'est pas pour autant fortuit. Nous citons encore Gombrich qui souligne ceci: « Il me semble que cette réussite, qui permet à l'illusion de la vie de se passer de l'illusion de la réalité, dépend de deux conditions essentielles: l'une est l'expérience des effets de composition acquise par des générations d'artistes, l'autre est l'acceptation par le public d'une image grotesques et simplifiée, parce que, du fait même de son absence de complexité, elle ne comporte pas d'indices contradictoires » [31].

La réussite de cet effet d'iconicité repose fondamentalement sur la complicité visuelle entre le producteur et le récepteur de l'image qui accepte de reconnaître. Violette Morin dit si bien: « Le rire provoqué par un dessin relève d'une heureuse complicité de connaissance entre le dessinateur et le spectateur: la caricature d'un personnage, pour s'en tenir au graphisme disjonctif de base, n'apporte un envers comique qu'à celui qui connaît l'endroit » [32].

L'habileté technique du dessinateur consiste justement à diriger le regard envers les stimuli sémiotiques pertinents qui incitent le phénomène de l'éthos permettant ainsi de se livrer à l'illusion visuelle et à reconnaître l'icône. Gombrich nous éclaire avec ces mots: « Ce n'est qu'en partant de complication laborieuse que l'on peut aboutir à ces simplifications admirables » [31]. Le caricaturiste sélectionne des éléments précis qui permettent d'identifier le personnage, tout en étant conscient que seul un récepteur avisé pourrait reconnaître la signification iconique. Tout cela prouve encore la théorie selon laquelle les signes iconiques sont purement conventionnels et surtout contextuels.

Pour mieux appréhender cette caractéristique des signes iconiques dans la caricature, Gombrich nous renvoie aux expériences de Töpffer¹, le précurseur de la bande dessinée, qui nous a laissé un texte fort intéressant sur sa méthode de création des figures caricaturales au moyen du trait graphique [33]. Gombrich résume la méthode de Töpffer comme suit: « Griffonner et voir ce qui va se passer » [31]. Tout à fait, Töpffer explique la démarche qui, selon ses dires, semble arbitraire en notant que les signes d'expressions graphiques: « S'apprennent par tâtonnement » [33].

Töpffer affirme justement que le dessinateur découvre les figures au même temps qu'il les crée. Pour lui, les signes dans le dessin sont: « Un moyen d'imitation complètement conventionnel » [33]; conventionnel certes mais créé à dessein. Violette Morin soulève également: « Un dessin est toujours le dessin de quelque chose, mais d'une chose qui entretient avec son image des rapports de ressemblance intégralement codés par le dessinateur; aucun signe de réalité littéral (ou non-codée) ne vient, comme dans la photographie, le justifier ou « l'innocenter ». Du premier trait au dernier, le dessin est un analogon résolument falsifié » [32].

¹ Rudolph Töpffer est né à Genève en 1799 et mort dans la même ville en 1849. Il est considéré comme étant le précurseur de la Bande Dessinée. Il a publié en 1845 son Essai de physiognomie dans lequel il expérimente et explique les méthodes du dessin au trait graphique.

En effet, Töpffer précise que parmi les multiples avantages du trait graphique est qu'il permet de : « Supprimer certains traits d'imitation qui ne vont pas à l'objet pour ne faire usage que de ceux qui y sont essentiels » [33]. Ainsi le dessinateur doit-il sélectionner les traits pertinents de l'objet pour permettre sa reconnaissance. Quels sont alors ces traits pertinents?

Umberto Eco relève que le signe iconique: « Peut posséder, parmi les propriétés de l'objet, les propriétés optiques (visibles), ontologiques (présumés) et conventionnelles (modélisées, connues comme inexistantes mais comme dénotant efficacement : ainsi les rayons de soleil en baguettes » [24]. En effet, le signe iconique peut représenter une ou plusieurs propriétés de l'objet pour stimuler sa reconnaissance. Le dessinateur ingénieux doit savoir conditionner ces propriétés et les adapter aux exigences de l'image.

Nous empruntons à Guillaume Doizy un exemple intéressant [34] pour illustrer davantage ce procédé caricatural. Dans une caricature réalisée par Faustin² en 1871, nous voyons au centre de l'image un porc qui porte un bicorne. Grâce à la contextualisation historique de cette caricature, nous pouvons identifier le personnage animalisé en porc en la personne de Napoléon III. Le dessinateur stimule en effet la reconnaissance du personnage par le bicorne ne retenant ainsi qu'une seule propriété du type qui est d'ordre ontologique et conventionnel (Figure 1).



Figure 1: Faustin, L'animal à cloaques, 1871

Gombrich nous éclaire davantage sur ce point: « Toutes les découvertes, dans le domaine de l'art, sont des découvertes, non pas de similarités, mais d'équivalences qui nous permettent de voir la réalité comme s'il s'agissait d'une image, et une image comme la réalité » [31]. Lorsque le dessinateur ou le peintre réalise une imitation réussie de la réalité, il s'agit bel et bien d'une découverte et il serait difficile d'imaginer que cette imitation obéisse à des règles comme si c'était une science. De surcroît, le caractère satirique, ironique ou humoristique de la caricature renforce sa sédition aux règles de la similarité vue que, et nous citons ici Patrick Charadeau qui écrit: « L'humour n'est en aucune façon un rite soumis à des règles. Il est une activité de langage qui construit un univers de pensée, une proposition de pure parole d'une certaine vision du monde ».

Nous savons bien que l'objectif des transformations établies par le caricaturiste n'est pas de transposer la réalité mais plutôt de créer des disjonctions de sens à partir de l'iconicité. Le caricaturiste cherche en effet à créer des équivalences auxquels le regardeur ne penserait pas forcément, mais une fois représentées dans la caricature, elles sembleraient signifiantes. Dans ce sens, Violette Morin affirme: « Le littéral et le symbolique se défient et se défont au cœur d'une codification dont l'essence caricaturale fait loi dès l'instant où le dessin se structure en se disjonctant. Autrement dit, le dénoté du dessin embraye sur une symbolisation d'autant plus immédiatement délibérée qu'elle se veut comique ; les signes dénotés se mettent à n'y rien signifier d'autre que leur combinatoire en rupture de sens et même rien d'autre que la

² Faustin est un caricaturiste français né en 1847 et mort en 1914.

réussite de ces ruptures » [32]. Ces ruptures stimulent par la même occasion l'iconicité à tel point qu'un simple bicorné évoque un personnage comme Napoléon III (Figure 1). Ce procédé est appliqué nombreuses caricatures comme les fameuses caricatures du Prophète Mohammed où le turban à lui seul assure l'équivalence entre le type et le référent et stimule la reconnaissance du personnage.

Un autre exemple fort intéressant proposé par Ernst Gombrich démontre comment la caricature profite des équivalences de sens pour inciter l'iconicité [31]. Il s'agit d'un portrait du roi Louis-Philippe sous forme d'une poire réalisé d'abord par le caricaturiste Philippon³ et reproduit, suite à sa demande, par Honoré Daumier⁴ (Figure 2).

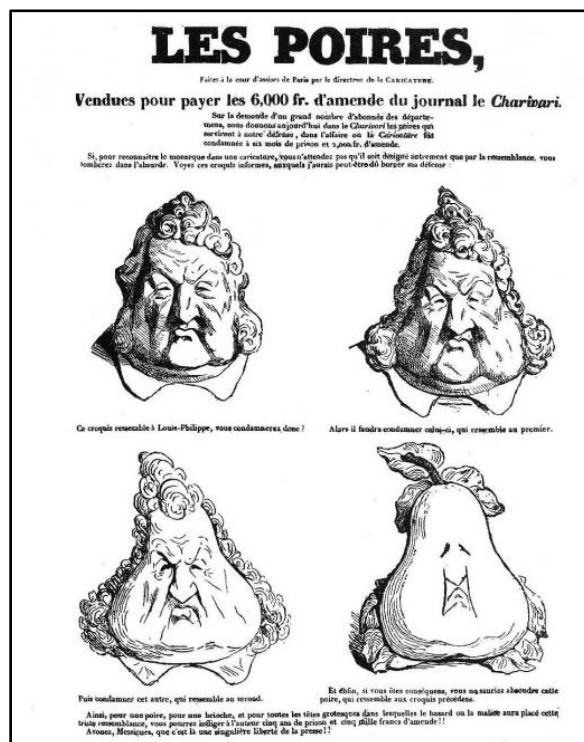


Figure 2: Honoré Daumier, Caricature du roi Louis-Philippe reproduite dans le numéro 56 du journal satirique La Caricature, 24 novembre 1831

Cette caricature qui a valu à son créateur un séjour en prison, illustre parfaitement comment la caricature stimule la perception de l'iconicité par un effet d'équivalence et non de ressemblance. Dans une séquence de quatre dessins, Daumier réalise des transformations progressives sur le portrait du roi en effaçant graduellement les traits de son visage jusqu'à ce que la poire apparaisse justifiant ainsi l'analogie satirique. Une série de fausses questions qui incitent le regardeur à se demander au cours de la séquence à quel moment l'analogie ou la transformation devient condamnable, renforcent la charge caricaturale. Le dessinateur démontre ainsi le processus de transformation qui justifie satiriquement l'analogie visuelle entre le visage du roi avec la poire. Gombrich atteste que: « C'est là le secret d'une bonne caricature: elle présente l'interprétation visuelle d'une physionomie qu'il nous sera impossible d'oublier et que la victime portera toujours avec elle comme un diabolique maléfice » [31]. Cette image illustre comment la caricature parvient à jouer avec les règles de la similarité qui motivent les signes iconiques et comment elle en profite pour véhiculer des significations qui dépassent par leur essence même l'effet de similarité.

La charge caricaturale provient justement du fait que le dessinateur lie deux types. Dans la figure 2, il s'agit du roi et de la poire, dans la figure 1 Faustin, c'était Napoléon III et le porc. Jean François Bordron nous éclaire en écrivant: « La caractéristique de l'iconicité tient moins dans la présence de morphologies, de parties et de totalités, de texture et de plasticité que dans le fait que tous ces éléments prennent ensemble, comme on le dit par exemple d'éléments matériels réunis dans un moule et qui, de ce fait, stabilisent peu à peu leurs rapports » [35]. C'est l'ensemble du dessin qui produit l'iconicité et non pas la précision de l'imitation. Töpffer finit par nous convaincre lorsqu'il: « Rompt la forme

³ Charles Philippon, caricaturiste français né en 1800 et mort le 1862. Il fut le directeur des journaux satiriques Le Charivari et La Caricature.

⁴ Honoré Daumier, peintre et caricaturiste français né en 1808 et mort en 1879. Il a marqué l'histoire de la caricature par son ingéniosité technique et son engagement politique.

d'ensemble, la clarté demeure la même; car, outre que les caractères principaux demeurent, la rupture, à cause aussi de sa simplicité graphique, ne distrait pas de l'objet principal » [33]. Tel est l'avantage du trait graphique utilisé dans la caricature: la technique est tellement simple qu'elle permet une grande liberté au dessinateur, « Liberté que ne permet pas une imitation plus achevée » ajoute Töpffer [33].

De ce fait, dans la caricature, il nous intéresse peu de savoir comment la similarité est créée. En revanche, il nous incombe de comprendre comment l'exigence de la similarité est outrepassée et comment le caricaturiste altère les propriétés du type dessiné en vue de provoquer les disjonctions de sens propres à la caricature.

CONCLUSION

Dans notre article, nous avons livré les outils d'analyse sémiologique à une réflexion herméneutique. En quête d'une méthode d'analyse de l'image caricatural, nous avons découvert que les messages visuels invitent le chercheur à un empire de signes qui résistent à la structure de signifiante. Nous devons alors considérer notre objet d'étude qu'est la caricature dans son aspect destructif pour pouvoir enfin apprécier son sens.

Sans doute, la caricature met à l'épreuve la conception de la sémiologie telle que la voulait auparavant Ferdinand de Saussure mais elle permet à la discipline de renouer avec ses origines philosophiques et de concilier ses outils avec celle de l'herméneutique. L'interprétation de l'image caricaturale serait enfin une aventure dans ce que l'humain a de plus mystérieux: le rire outragé et indocile, le désir ou l'éminence de la révolte contre le sensé et le raisonnable, l'audace de détruire le sensible et le vrai pour suggérer la force et la puissance de l'être créateur.

LISTE DES REFERENCES

1. Gadamer, Hans-Georg. (1996). *Vérité et méthode – Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Seuil.
2. Nattiez, Jean-Jacques. (1975). « Le point de vue sémiologique. » *Cahier de linguistique*, no.5. La presse universitaire du Québec. 49–76.
3. Eco, Umberto. (1988). *Le signe*. Milan: Le livre de poche.
4. Peirce, Charles Sanders. (1978). *Écrits sur le signe*. Paris: Seuil.
5. Saussure, Ferdinand. (1996). *Cours de la linguistique générale*. France: Grande bibliothèque Payot.
6. Foucault, Michel. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
7. Barthes, Roland. (1985). *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil.
8. Douville, Olivier. (2005). « Aujourd'hui le structuralisme. » *Figures de la psychanalyse*, no.12. Eres. 11-26.
9. Lévi-Strauss, Claude. (1958). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
10. Lévi-Strauss Claude. (1964). *Le cru et le cuit*. France: Plon.
11. Ricœur, Paul. (1963). « Structure et herméneutique » *Esprit*. N°11. Esprit. 596-627.
12. Derrida, Jacques. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
13. Kristeva, Julia. (1970). « La mutation sémiotique. » *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, no.6. Eueess. 1497-1522.
14. Eco, Umberto. (1987). *Les limites de l'interprétation*. France: le livre de poche.
15. Joly, Martine. (1991). *L'image et les signes-approche sémiologique de l'image fixe*. France: Nathan.
16. Gervereau, Laurent. (2000). *Les images qui mentent*. Paris: Seuil.
17. Debray, Régis. (2008). *Vie et mort de l'image*. France: folio essais.
18. Château, Dominique. (2007). *Sémiotique et esthétique de l'image*. Paris: L'harmattan, 2007.
19. Barthes, Roland. (1980). *La chambre claire – note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
20. Dondero, Maria Giulia. (2013). « Rhétorique visuelle et énonciation. » *Visible*, no.10. Pulim.13-35
21. Dondero, Maria Giulia. (2016). « Voir en art, voir en sciences. » *Nouvelle revue d'esthétique*, no.17. P.u.f. 139-159.
22. Goodman, Nelson. (2008). *Langages de l'art*. Paris: Hachette.
23. Eco, Umberto. (1972). *La structure absente*. Paris: Mercure de France.
24. Eco, Umberto. (1970). « Sémiologie des messages visuels. » *Communications*, no.15.Seuil. 11-51.
25. Metz, Christian. (1970). « Au-delà de l'analogie, l'image. » *Communication*, no.15.Seuil. 1-10.
26. Besse, Henri. (1974). « Signes iconiques, signes linguistiques. » *Langue française*, no.24. Armand Colin. 27-54.
27. Barthes, Roland. (1964). « Rhétorique de l'image. » *Communication*, no.4.Seuil. 40-51.
28. Gombrich, Ernst et Éribon, Didier. (1991). *Ce que l'image nous dit*. Paris: Arléa.
29. Greimas, Algirdas Julien. (1984). « Sémiotique figurative et sémiotique plastique » *Actes sémiotiques*, no.60.Ehess-Cnrs. 3-24.
30. Vaillant, Alain (dir.). (2012). *Esthétique du rire*. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Nanterre.
31. Gombrich, Ernst. (2002). *L'art et l'illusion – psychologie de la représentation picturale*. Paris: Phaidon.
32. Morin, Violette. (1970). « Le dessin humoristique. » *Communication*, no.15. Seuil. 110-131.
33. Töpffer, Rodolphe. (1845). *Essai de physiognomie*. Genève: Schmidt, 1845.

34. Doizy, Guillaume. (2009). « Le porc dans la caricature politique (1870-1914): une polysémie contradictoire? » *Société et représentation*, no.27. Éditions de la Sorbonne.13-37
35. Bordron, Jean François. (2010). « Rhétorique et économie du langage. » *Portée*, no.38. Département des arts et des lettres- université du Québec à Chicoutimi. 27-39