

Image de l'Afrique à travers les dessins d'actualité dans Jeune Afrique (2000-2010) : approche sémio-rhétorique

Nuru Koki Kyalo

► To cite this version:

Nuru Koki Kyalo. Image de l'Afrique à travers les dessins d'actualité dans Jeune Afrique (2000-2010) : approche sémio-rhétorique. Linguistique. Université de Limoges, 2015. Français. <NNT : 2015LIMO0115>. <tel-01418982>

HAL Id: tel-01418982

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01418982>

Submitted on 18 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges
Sciences du langage (Sémiotique)**

Présentée et soutenue à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines par

Nuru Koki KYALO

Le 17 décembre 2015

**Image de l'Afrique à travers les dessins
d'actualité dans *Jeune Afrique* (2000-2010).
Approche sémio-rhétorique.**

Thèse dirigée par :

Mme. Anne BEYAERT-GESLIN
M. Sim Kilosho KABALE
M. Lester Mtwana JAO
Mme. Isabelle KLOCK-FONTANILLE

JURY

- Président :** Alain KIYINDOU
(Professeur, Université Bordeaux-Montaigne)
- Rapporteur :** Maria Giulia DONDERO
(Chercheure qualifiée F.R.S.-FNRS, HDR, Université de Liège)
- Directrice :** Anne BEYAERT-GESLIN
(Professeur, Université Bordeaux-Montaigne)
- Co-directeur :** Sim Kilosho KABALE
(Professeur, Institut Supérieur Pédagogique de la Gombe et
Université de Kinshasa)
- Co-directeur :** Lester Mtwana JAO (Maitre de conférences, Maseno University)
- Co-directrice :** Isabelle KLOCK-FONTANILLE (Professeur, Université de
Limoges)

Dédicace

À la mémoire de mon père.

À ma mère.

À mes filles : Soraya Ndinya, Camila Umazi et Vanina Tunu.

Vous êtes la fontaine de ma vie.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à adresser mes premiers mots de remerciements à M. Jacques FONTANILLE qui était la première personne avec qui je suis entrée en contact à l'université de Limoges. Par sa gentillesse, il m'a présentée à Mme. Anne BEYAERT-GESLIN qui a chaleureusement accepté de diriger ma thèse.

J'ai une pensée particulière pour Mme. Anne BEYAERT-GESLIN pour avoir accepté la direction de ma thèse. Je la reconnais pour sa compréhension ; sans sa patience, je n'aurais pas eu le courage de continuer les recherches dans un domaine qui m'était alors totalement étranger et dans une langue qui m'est toujours étrangère. Je manifeste mes remerciements les plus profonds pour sa qualité humaine dont elle a fait preuve à mon égard, et pour la confiance qu'elle a eue en moi. Je lui dois mes reconnaissances pour ses encouragements chaleureux qui m'ont permis de dépasser mes périodes d'hésitation.

Mes remerciements s'adressent également à M. Sim Kilosho KABALE pour son encadrement. Ses idées, ses conseils et son encouragement du début jusqu'à la fin de la thèse m'ont été très précieux. À Mme. Isabelle Klock-Fontanille et M. Lester Mtwana JAO, je vous remercie d'avoir accepté de codiriger ma thèse.

Je dois mes profonds remerciements à Mme. Maria Giulia DONDERO pour l'invitation et l'accueil chaleureux qu'elle m'a donné à l'Université de Liège pendant mon séjour de recherche. Je n'oublierai jamais ses conseils qui m'ont indiqué la direction au moment où j'étais bloquée. Ici, je tiens à saluer toute l'équipe du département des sciences du langage et rhétorique de l'Université de Liège pour m'avoir intégrée dans leur groupe. Je trouve également ici l'opportunité d'adresser mes remerciements à l'université de Liège d'avoir financé mon séjour.

J'exprime aussi toutes mes reconnaissances envers l'Ambassade de France au Kenya d'avoir financé mes études à l'Université de Limoges. Je me permets de reconnaître particulièrement leur soutien qui était toujours ponctuel.

Mes remerciements s'adressent également aux personnels de l'Ecole doctorale de l'Université de Limoges, de CROUS de Limoges, de la bibliothèque de la Faculté de lettres de l'Université de Limoges ainsi que du CeReS pour leur soutien administratif que je sollicitais de temps à autre pendant mes séjours à Limoges.

J'exprime toute ma gratitude aux autorités de l'Université de Maseno au Kenya, de m'avoir confié des congés d'études pour me déplacer en France. Un grand merci pour sa patience, de m'avoir libéré des charges professionnelles à chaque période de mon absence.

À Laouratou et à Marwa. Vous avez été à côté de moi aux moments de bonheur ainsi qu'aux moments durs de la thèse. À Joyce, Recky, Evelyne W. et Evelyne A. Vous m'avez poussé des hourras quand la course était difficile. À tous mes amis au Kenya, à Limoges et à Liège, je n'oublierais pas tous vos mots d'encouragement. Que Dieu vous bénisse.

À ma famille ; Benson, Brayon, Soraya, Camila et Vanina. Vous avez sacrifié pour moi les moments de plaisir en famille et enduré mon absence pendant des mois. Je vous aime tant.

Avant-propos

Les citations sont en *italique*. Nous avons noté en ***gras et italique*** les mots qui étaient en italique dans leur texte d'origine.

Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE

0.1.	Origine et problématique de notre étude.....	3
0.2.	Le dessin d'actualité comme genre journalistique.....	7
0.2.1.	Dessin de presse ou dessin d'actualité ?.....	7
0.2.2.	Dessin d'actualité, un genre journalistique.....	8
0.3.	Image de l'Afrique, mais quelle image ?	9
0.4.	L'Afrique subsaharienne dans <i>Jeune Afrique</i>	10
0.5.	Questions de recherche	12
0.6.	Objectifs de recherche	13
0.7.	Hypothèses de recherche	14
0.8.	Justification et utilité de l'étude.....	14
0.9.	Choix et constitution de corpus de l'étude	15
0.10.	Méthodologie de la recherche.....	22

PREMIÈRE PARTIE : CADRE THÉORIQUE ET CONCEPTUEL

Introduction.....	27
-------------------	----

CHAPITRE 1 : LA STRUCTURE SPATIO-TOPIQUE DU DESSIN D'ACTUALITÉ 30

1.0.	L'espace topique du dessin d'actualité.....	32
1.1.	Les premiers paramètres spatio-topiques.....	32
1.1.1.	La forme et la superficie du dessin d'actualité.....	33
1.1.2.	Le site du dessin d'actualité dans <i>J.A.</i>	34
1.1.3.	Le contour et la bordure.....	35
1.1.4.	La marge.....	37
1.2.	La mise en case du dessin d'actualité.....	38
1.2.1.	Le débordement.....	38
1.3.	Le temps et le mouvement dans le dessin d'actualité.....	44
1.3.1.	Le temps.....	44
1.3.2.	Le mouvement	47
1.4.	Le visible, le dicible et le lisible.....	48
1.4.1.	Le visible.....	49
1.4.2.	Le « dicible »	54
1.4.2.1.	Les bulles.....	54
1.4.2.2.	Les écarts de la bulle.....	56
1.4.2.3.	Le contenu des bulles.....	57
1.4.3.	Le « lisible »	59
1.5.	L'énoncé « verbo-visuel » : un rapport de solidarité sémantique.....	60
1.5.1.	Quelles relations spatiales du dessin d'actualité et le texte écrit ?	64
1.5.1.1.	Quand l'image et l'écrit sont en relation de complémentarité.....	65
1.5.1.2.	Quand l'image et l'écrit sont en relation de « supplémentarité » ...	68
1.5.1.3.	Quand l'image et l'écrit sont en relation de solidarité	72
1.5.2.	L'étiquette.....	74

CHAPITRE 2 : LA STRUCTURE SYNTAXIQUE DU DESSIN D'ACTUALITÉ.....	80
2.0. L'articulation des langages.....	82
2.1. La notion de double articulation du langage.....	85
2.2. La non-transférabilité de la double articulation du langage.....	87
2.3. Un aperçu des approches d'analyse des énoncés visuels depuis 1985.....	95
2.4. La structure syntaxique du dessin d'actualité.....	112
2.4.1. Le dessin d'actualité comme texte-énoncé.....	113
2.4.2. Du texte-énoncé à la figure sémiotique.....	116
2.4.2.1. La dimension spatiale.....	118
2.4.2.2. L'unité iconique du dessin d'actualité.....	120
2.4.2.3. L'unité plastique du dessin d'actualité.....	128
2.4.2.4. L'unité des paroles dans le dessin d'actualité.....	138
2.4.2.5. L'unité temporelle du dessin d'actualité.....	144
2.4.2.6. L'unité des paratextes du dessin d'actualité.....	146
2.4.2.6.1. Les péritextes-amorces.....	151
2.4.2.6.2. Les péritextes actifs.....	152
2.4.2.6.2.1. Les déictiques démonstratifs	152
2.4.2.6.2.2. Les déictiques spatio-temporels	153
2.4.2.6.2.3. Le commentaire auctorial	153
2.4.2.6.2.4. Le commentaire actorial	153
2.4.2.6.2.5. Les onomatopées et sons diverses.....	154

CHAPITRE 3 : ÉNONCIATION VISUELLE ET STRATEGIES ENONCIATIVES.....	156
--	------------

3.0. Dessin d'actualité comme acte de langage.....	158
3.1. L'énonciation comme opération sémiotique.....	158
3.1.1. Le cas de l'énoncé littéraire.....	158
3.1.2. Le cas de l'énoncé visuel.....	165
3.2. L'énonciation visuelle.....	168
3.3. La présence et l'expérience	170
3.3.1. L'expérience créative de l'informateur.....	171
3.3.2. L'expérience de l'énoncé-énoncé.....	172
3.3.3. L'expérience interprétative de l'observateur.....	173
3.4. Les stratégies énonciatives visuelles.....	175

DEUXIÈME PARTIE : L'IMAGE DE L'AFRIQUE

Introduction.....	179
-------------------	-----

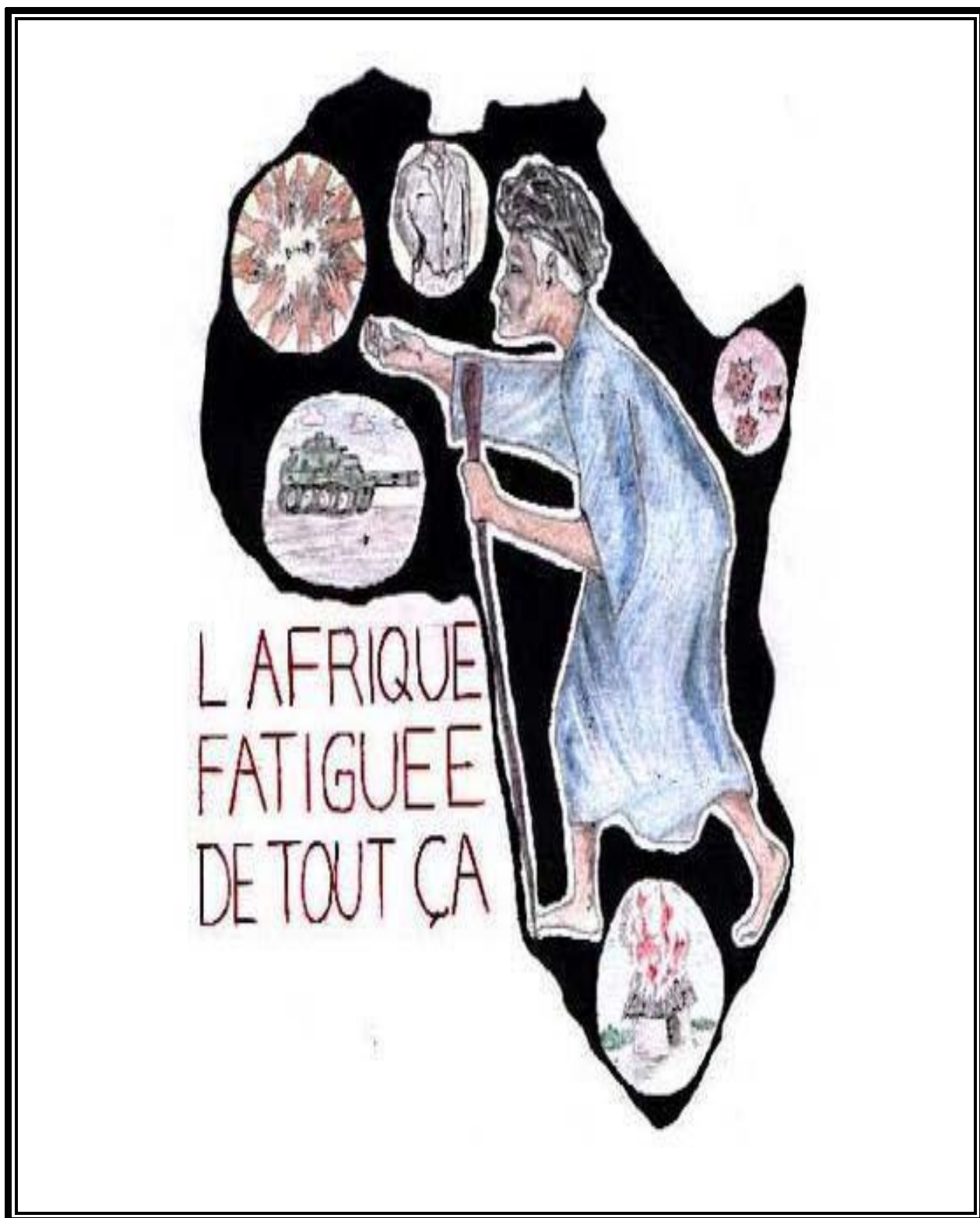
CHAPITRE 4 : LA REPRESENTATION DE L'AFRIQUE EN OBJET.....	183
--	------------

4.0. La représentation <i>en</i> objet.....	184
4.1. La métaphorisation et minimisation de l'entité « Afrique »	185
4.2. La temporalité comme donnée indicielle.....	192
4.3. Le parallélisme raillant.....	202
4.4. L'humour noir.....	205
4.5. Le rire de la (non)démocratie africaine.....	209
4.6. Vers une sémiotique inférentielle.....	211
<i>Synthèse</i>	224

CHAPITRE 5 : LE PAYSAGE DESERTIQUE DU DARFOUR	228
5.0. Le paysage.....	229
5.1. Les paysages du Darfour.....	231
5.2. Le récit de l'« oubli »	237
5.3. L'exposition : une stratégie énonciative de révélation.....	241
5.4. La « survie » selon Ingram Pinn.....	243
5.5. L'ironie de l'attente.....	246
<i>Synthèse</i>	251
 CHAPITRE 6 : LÀ OÙ LES FUSILS FONT LA LOI	 254
6.0. « <i>Sourire</i> »	255
6.1. Le fusil « roi »	257
6.2. Le fusil « terroriste »	264
6.3. L'« ivoirité », une bombe à retardement ?	268
6.4. Le conflit interterritorial en Afrique subsaharienne	277
6.4.1. L'être et le paraître.....	277
6.4.2. L'engagement moral de l'informateur.....	288
6.5. Le pouvoir du fusil vs le pouvoir divin.....	290
<i>Synthèse</i>	292
 CHAPITRE 7 : LE VISAGE DE LA CORRUPTION.....	 295
7.0. La culture de la corruption.....	297
7.1. La corruption en Afrique, un jeu sans fin ?	298
7.1.1. La circularité.....	298
7.1.2. La plongée.....	300
7.2. Les fonctionnaires fantômes	302
7.3. Le balai.....	306
7.4. Les hommes « intègres » de Burkina Faso.....	310
7.5. Le détournement des fonds publics.....	311
<i>Synthèse</i>	313
 CHAPITRE 8 : LE PORTRAIT DES CHEFS D'ÉTAT AFRICAINS (1)	 315
8.0. Le portrait, la caricature, la démocratie et le pouvoir politique.....	317
8.1. Quand Mugabe se pérennise au pouvoir.....	323
8.1.1. Un « mugabosaure » sur le trône.....	324
8.1.2. L'opposition de Mugabe est « battue »	329
8.1.3. La diplomatie haineuse.....	334
8.1.4. La politique rétrograde.....	343
8.1.5. Mugabe, l'élève du « Négus rouge »	354
8.1.6. Quand le monde parle d'un Mugabe « malade »	356
8.2. Quand Yoweri Museveni se présente aux urnes.....	358
8.3. Blaise Compaoré : monsieur le président « sait tout »	360
8.4. Omar El-Béchir et ses « maux de ventre »	364
8.4.1. Omar El-Béchir, l'invité de la CPI.....	364
8.4.2. Omar El-Béchir et Salva Kiir : les « frères siamois »	368
<i>Synthèse</i>	370

CHAPITRE 9 : LE PORTRAIT DES CHEFS D'ÉTAT AFRICAINS (2)	375
9.0. La polémique autour du pouvoir politique.....	376
9.1. En Côte d'Ivoire : une polémique autour des élections.....	376
9.1.1. La cohabitation politique qui a fait honte à Gbagbo.....	377
9.1.2. Laurent Gbagbo et Jacques Chirac, des amis qui se détestent.....	382
9.1.3. Les élections auront lieu quand Gbagbo sera prêt.....	385
9.2. Jacob Zuma et son pommeau de douche.....	395
9.2.1. L'ANC au pouvoir.....	395
9.2.2. Le portrait moral de Jacob Zuma	399
9.2.3. Jacob Zuma et la politique de la peau de banane	405
9.3. Abdoulaye Wade, un dictateur du XXI ^{ème} siècle ?	406
9.3.1. Abdoulaye Wade et la polémique autour du deuxième mandat	406
9.3.2. Quand Abdoulaye Wade met son pouvoir en pratique	413
9.4. Moussa Dadis Camara, le président comédien	416
9.5. Joseph Kabila, Jean Pierre Bemba et Tintin.....	425
9.6. Au Libéria, un président assassin et une présidente « de fer »	431
9.7. À Madagascar, un président Disc-jockey.....	439
9.8. Au Sud Soudan, un vice-président héroïque.....	444
9.9. Aux Comores, un président qui « s'habille en dollars »	449
9.10. Au Niger, un président sans pouvoir.....	451
9.11. Au Mali, le président « don Juan »	454
<i>Synthèse</i>	456
 Conclusion générale	 463
Bibliographie	474
Annexes	510
Annexe 1 : Index des noms des dessinateurs cités.....	511
Annexe 2 : Tables de figures.....	511
Annexe 3 : Table des tableaux.....	517
Annexe 4 : Table des schémas.....	519
Résumé	520
Abstract	521

INTRODUCTION GÉNÉRALE



« *L'Afrique fatiguée de tout ça* » dessin de Patrick Chappatte.

0.1

Origine et problématique de notre étude

« L’Afrique fatiguée de tout ça ». C’est le titre indexant l’un des nombreux dessins du caricaturiste suisse célèbre connu sous le nom de Patrick Chappatte. Mais, l’Afrique est fatiguée de quoi ? Il faut observer ce que le titre indique pour découvrir ces « choses » qui fatiguent le continent : l’incendie, la guerre, la famine, la maladie, le néocolonialisme (?) et l’aide humanitaire – pas nécessairement dans cet ordre-là. Et, l’Afrique (ou l’Africain) elle-même paraît fatiguée, non seulement à cause de ces « choses-là » mais aussi, il semble, à cause de son âge avancé. Telle est l’image de l’Afrique véhiculée par ce dessin et bien par beaucoup d’autres qui circulent dans le monde entier via toutes les différentes voies des médias.

Cependant, on ne peut vraiment connaître quelque chose que par l’expérience. L’expérience est tangible quand on éprouve un évènement par soi-même, mais, cela n’est pas toujours possible. Toutefois, grâce à la technologie moderne, on est capable de connaître les informations à travers toutes sortes de médias. Malheureusement, cette connaissance de seconde main demeure superficielle car on est presque toujours privé de réalités profondes. Ainsi, tant que l’on n’a jamais expérimenté l’Afrique à travers les yeux des Africains eux-mêmes, on aura toujours l’illusion de l’Afrique telle qu’elle est peinte par les médias.

D’ailleurs, ce n’est pas une nouvelle constatation que le discours dominant dans les médias mondiaux à propos de l’Afrique demeure depuis longtemps un fort critique de l’état du continent et surtout celui de l’Afrique subsaharienne. Cet état, décrit visuellement par les dessins comme celui de Chappatte, est pareillement décrit par Montenay¹ comme celui de « misère ». C’est celui qui est continuellement recherché par les journalistes, étudié et analysé par les économistes internationaux, mis en chiffres par les différentes agences de l’ONU ou par les organisations non-gouvernementales et enfin raconté et diffusé au monde entier à travers les médias. Les informations diffusées par les médias démontrent enfin une considérable aggravation des disparités entre les pays dits « en développement » et les autres dits « développés » ou « industrialisés ». Selon les chiffres diffusés par les différentes agences de l’ONU, en regardant du « Nord » les pays du « Sud », on voit « une image d’un continent

¹ Yves MONTENAY, *Le mythe du fossé Nord-Sud ou comment on active le sous-développement*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 11.

sombrant dans la misère² ». Nul doute, il s'agit d'« *un système mondial qui suit une fausse route* » d'où Montenay pense qu'« *il faut changer* ».³

Nombreux sont les chercheurs dans le domaine du journalisme qui ont parlé de la « mauvaise » représentation de l'Afrique dans les médias occidentaux et les études qui ont contribué au sujet sont encore nombreuses. Certains titres de ces travaux donnent à priori cette image. Par exemple, Beattie *et al* ont rédigé un article intitulé *The media and Africa : Images of rebellion and disaster*⁴. Ce titre annonce déjà la nature d'information que l'on trouve dans cet article qui contient effectivement des passages et des discours émis par différents médias internationaux en rapport avec le conflit armé au Rwanda et au Zaïre (l'actuelle République Démocratique du Congo) dans les années 1990. Un autre chercheur, Moumouni,⁵ a largement abordé le sujet de la mauvaise représentation du continent africain, contribuant à l'affirmation que cette mauvaise représentation de l'Afrique n'est pas un phénomène nouveau ni exceptionnel. Moumouni, qui s'occupe de critères de sélection ou la construction de l'information ayant trait à l'Afrique dans les médias occidentaux, a attribué cette mauvaise couverture à l'incapacité ou à l'impossibilité des sources africaines à influencer ou au moins à contribuer à l'agenda des médias occidentaux sur l'Afrique.

Dans son étude qui cherchait à connaître les perceptions des téléspectateurs au sujet du conflit en Angola, Philo⁶ avait observé que les téléspectateurs détenaient en général très peu de compréhension des événements dans le monde en développement, des grandes institutions comme le FMI (Fonds monétaire international) ou des relations économiques entre les pays d'Afrique et ceux dits développés. C'est en partie le résultat de la couverture de la télévision, dit-il, qui tend à se concentrer sur les images dramatiques, violentes et tragiques tout en donnant très peu de contexte ou une explication des événements qui sont dépeints. Philo avait conclu à propos du sujet que ces types de reportages avaient eu comme résultat la « *production de masse de l'ignorance* » chez les téléspectateurs occidentaux. L'ironie c'est qu'en cherchant à attirer l'attention du public, dit Philo, les responsables du programme

² Bruce RUSSELL *et al*, *World politics, the menu for choice*, 9th edition, Boston, Wadsworth, Cengage learning, 2010, pp. 431-434.

³ Yves MONTENAY, *Ibid.*, p. 24.

⁴ Lisa BEATTIE *et al*, "The media and Africa: Images of disaster and rebellion", in Greg PHILO, *Message received*, London, Routledge, 1999, pp 231-267.

⁵ Cf. Charles MOUMOUNI, « Image de l'Afrique dans les médias occidentaux : une explication par le modèle de l'Agenda-setting », dans *Les cahiers du journalisme* No. 12, Automne 2003, pp. 152-169.

⁶ Greg PHILO, "The mass production of ignorance : news content and audience understanding », dans *Soundscape-Journal of media culture*, Vol. 5, 2002 ; document électronique : http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME05/Mass_production_ignorance.shtml consulté le 14/05/2014.

favorisent effectivement des attitudes négatives à l'égard du monde en développement et d'autres questions internationales.

On ne manque pas d'être frappé par l'abondance des appellations des pays africains. Pays arriérés, pays sous-développés, pays tiers-mondistes, pays en voie de développement, pays périphériques, pays à faible revenu, pays moins avancés, pays du sud... sont autant d'appellations qui ont été accolés à l'Afrique, surtout l'Afrique subsaharienne, par les économistes et les spécialistes dans le domaine des études sur le développement. Que dit cette terminologie formellement acceptée (et puis délaissée) le long de l'histoire socioéconomique et politique du continent ? Elle ne dit rien de positif, pourtant, elle ne résume pas toute la vérité à propos de l'Afrique. Ce jugement collectif a vu l'Afrique subsaharienne projetée sous les feux de l'actualité mondiale faisant de gros titres dépeignant une Afrique « malheureuse » dans les médias internationaux. Il se trouve que toute l'actualité concernant l'Afrique, néanmoins, qu'elle soit bonne ou mauvaise, ne trouve sa matérialisation qu'avec l'existence des médias internationaux.

L'Afrique connaît bien sûr beaucoup de bons faits sociaux, politiques, économiques, culturels et climatiques, pour n'en citer que quelques-uns. Si les pays africains traversent d'innombrables difficultés, ils ont eu aussi beaucoup de succès, mais les reportages de la situation de l'Afrique n'en épuisent pas toute la réalité. Au-delà des coups de projecteurs médiatiques, il y a à la profondeur les réalités des Africains eux-mêmes. Pour les observateurs à distance, il y a les chiffres et les images de reportage, les images télévisuelles, les photos de la presse, les articles journalistiques, et bien sûr les dessins d'actualité avec leur façon grotesque de critiquer la situation.

C'est le dessin d'actualité qui a attiré notre attention le plus. C'est pourquoi, la découverte du dessin de Chappatte sur Internet a suscité en nous l'intérêt à mener cette recherche. Combien de ce type de dessins circulent dans les médias internationaux ? Quel message véhiculent-ils à propos de l'Afrique ? Comment étudier le langage du dessin pour appréhender la profondeur du message qu'il véhicule ? Existerait-il des dispositifs théoriques qui peuvent traiter de ce type de discours ? Comment le dessin d'actualité représente-t-il l'Afrique subsaharienne ? Quels sont ses spécificités qui le permettent d'apporter une telle perception de l'Afrique ? Telles sont parmi les questions que nous nous sommes posée au préalable.

En partant du panorama d'études antérieures que nous avons réalisé, nous avons pressenti que l'étude du dessin d'actualité aurait un double mérite. D'abord, ces études ont stimulé une réflexion plus profonde sur le statut sémiotique du dessin d'actualité. Du point de

vue de la sémiotique, nous avons constaté à partir de l'aperçu historique des méthodes et des théories que la sémiotique avait développé des dispositifs pour aborder les objets visuels mais, ils étaient généralement appliqués à l'analyse d'objets comme les peintures, les photographies, les objets tridimensionnels, les bandes dessinées, les affiches publicitaires, etc. Le dessin d'actualité n'avait pas fait l'objet d'aucune de ces études. Ensuite, aucune des méthodes utilisées pour aborder ces objets ne pourrait, de plus, être utilisée entièrement pour aborder un dessin d'actualité. Cela nous a pointé le manque d'un instrument méthodologique aisément transférable d'un objet sémiotique vers un autre.

Ayant constaté cela, nous nous sommes donc proposée d'entreprendre ce présent travail ; d'abord pour chercher et valider une approche d'analyse qui rendra compte de la spécificité du dessin d'actualité dans sa structuration ainsi que dans son argumentation et ensuite pour analyser les dessins d'actualité dans *Jeune Afrique* (désormais *J.A.*) afin de rendre compte de l'image de l'Afrique que ceux-ci véhiculent.

Certes, le dessin d'actualité n'a presque jamais fait l'objet d'attention analytique assez rigoureuse par les théoriciens de la sémiotique visuelle mais, nous devons par ailleurs citer Everaert-Desmedt⁷ qui a analysé plusieurs dessins d'actualité les abordant à partir de la sémiotique littéraire. Le travail de Fresnault-Deruelle⁸ ne peut pas passer sans commentaire. Son livre *Images à mi-mots : Bandes dessinées, dessin d'humour* est une collection des études individuelles des dessins de presse et des bandes dessinées. Pourtant, ces analyses ne nous parlent pas de la particularité des deux types de dessins. L'auteur les aborde en partant d'une dimension thématique et générale sans employer des outils sémiotiques précis. Là aussi, nous pouvons postuler que le dessin d'actualité n'a pas reçu l'attention analytique qu'il mérite.

Il faut toutefois mentionner qu'il existe une étude menée autour du sujet de la représentation des présidents africains dans *J.A.* La thèse doctorale de Kilosho⁹ visait l'analyse des portraits des présidents et les procédures linguistiques mises en œuvre pour les décrire. En appliquant une approche de la linguistique textuelle, il a répertorié des ressources énonciatives portraiturant les présidents. Quant à nous, nous nous positionnons loin de l'approche de la linguistique textuelle en étudiant la représentation de l'Afrique à travers le dessin d'actualité. Notre démarche relève plutôt de l'approche de la sémiotique visuelle. Nous

⁷ Nicole EVERAERT-DESMEDT, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck Université, 2007. Voir aussi son analyse « Le scénario de Ben-Laden. Interprétation d'un dessin de presse », disponible en ligne sur URL : <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/v4/author/9/> consulté le 13/05/2015.

⁸ Pierre FRESNAULT-DERUELLE, *Images à mi-mots : Bandes dessinées, dessins d'humour*, Liège, Les impressions nouvelles, 2008.

⁹ Kabale KILOSHO, « Les portraits des présidents africains dans *Jeune Afrique l'Intelligent* 1990-2000 », Thèse doctorale soutenue à l'Université de Rouen, 2005.

partons de l'hypothèse selon laquelle que le dessin d'actualité, un genre d'information journalistique particulier, disposerait de son propre langage pour parler de l'Afrique.

0.2.

Le dessin d'actualité comme genre journalistique

0.2.1. Dessin de presse ou dessin d'actualité ?

La presse accueille plusieurs types de dessins au caractère sociopolitique, à savoir : caricatures, dessins de presse, images satiriques, dessins humoristiques, illustrations, etc. Les contrastes du plan de l'expression de ses dessins sont tellement nombreux qu'ils mettent en cause l'unité d'un genre en leur assignant un nom commun. Doizy¹⁰ a soulevé ce problème dans sa conférence prononcée autour du thème *Quel avenir pour le dessin de presse ?* Quant à lui, les termes « dessin de presse » ou « caricature » semblent être les deux termes les plus utilisés d'une manière générique et interchangeable. La *caricature* est souvent employée pour qualifier une gamme assez vaste d'images satiriques. Dans certains cas, elle renvoie à l'art de révéler une personnalité par la déformation des traits du visage. Quant à l'expression *dessin de presse*, elle évoque d'abord le support sur lequel seront diffusées ces images, mais, de manière plus précise, cette expression caractérise un genre, le *dessin d'actualité ou dessin politique*. Le problème avec l'expression *dessin de presse*, c'est qu'elle ne rend pas compte de la grande variété des supports qu'empruntent les images satiriques¹¹ aujourd'hui.

De ce qui précède, nous constatons donc comme il semble difficile de trouver un seul nom pour décrire toutes ces images graphiques au caractère sociopolitique, qui trouvent leur expression dans la presse. Ce n'est pas dans notre intérêt de leur proposer un nouveau nom commun. Pourtant, il faut signaler que tous ces types de dessins peuvent se trouver dans *J.A.* et que les terminologies de « dessin de presse », de « caricature » ou de « dessin politique » ne nous conviennent pas. Pour éviter la confusion, nous sommes ainsi obligée toutefois à chercher un caractère commun qui peut les réunir en un seul nom selon un critère le plus objectif possible. Selon sa caractéristique expressive sur le plan d'expression, un dessin peut être satirique, humoristique, caricaturesque, etc. Notre corpus comprend les dessins qui se rapportent à l'actualité sociopolitique et économique de l'Afrique subsaharienne. Tel dessin

¹⁰ Guillaume DOIZY, « Une petite histoire du dessin de presse », Actes du colloque du 26 septembre 2008 "*Quel avenir pour le dessin de presse ?*" Éditions de la Bibliothèque Publique d'information, 2009, p. 5.

¹¹ *Ibid.*

d'actualité peut relever de la satire, tel autre de l'humour, de la caricature ou simplement d'une illustration. De ce fait, nous nous contenterons de classer nos dessins non par le support (la presse) qui diffuse toutes autres sortes de dessins ni par son caractère expressif qui n'est pas stable mais, par leur rapport direct avec l'actualité dont ils s'inspirent.

0.2.2. Dessin d'actualité, un genre journalistique particulier

Avant de passer à l'étude théorique du dessin d'actualité, il faut étudier son caractère extérieur. En nous appuyant sur la connaissance globale, nous faisons connaître préalablement que le dessin d'actualité est un genre de discours journalistique. Mais comment se différencie-il des autres informations journalistiques et surtout des autres images de presse ? Selon Grevisse¹², la notion de genre journalistique est un concept flou parce qu'il ne renvoie pas normalement à une catégorie précise. Néanmoins, dit cet auteur, certains pratiquent une distinction basée sur l'importance de l'investissement personnel du journaliste. Ainsi, Yves¹³ par exemple, répertorie les genres journalistiques en cinq catégories : *les articles d'information stricte, les récits, les études, les opinions extérieurs et les commentaires*. Ross¹⁴ en répertorie trois : *l'information rapportée, l'information expliquée et l'information commentée*.

Le genre de commentaires couvre *la critique, la chronique, l'éditorial, le dossier, le bloc-notes, le billet et la caricature*. Cette dernière est, avec le billet et la chronique, l'un des trois genres journalistiques dits subjectifs où le sujet s'exprime par un « je ». Ce sont des affirmations des points de vue¹⁵. L'éditorial émane directement de la direction de la publication. C'est « *le mot de l'éditeur ou du rédacteur en chef* » pour reprendre l'expression de Montant.¹⁶ Il porte souvent sur un sujet estimé d'importance, se caractérisant par un ton sérieux. Le billet quant à lui, c'est une écriture toujours basée sur des faits ou sur une nouvelle proposant de leur donner un sens ou une interprétation dont l'analyse ne se situe pas dans le domaine de l'humour.¹⁷ Pour sa part, la chronique est un sous-genre d'écriture journalistique dont l'auteur ne critique pas, mais donne un avis sur l'actualité en employant le « je »¹⁸.

¹² Benoît GREVISSE, *Écritures journalistiques, stratégies rédactionnelles, multimédia et journalisme narratif*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 97.

¹³ Agnès YVES, 2002 p. 189-197 cité par Benoît GREVISSE, *Ibid.*, p.99.

¹⁴ Line ROSS, 2005 p. 6, cité par Benoît GREVISSE, *Écritures journalistiques, stratégies rédactionnelles, multimédia et journalisme narratif*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p.99.

¹⁵ Cf. Benoît GREVISSE, *Écritures journalistiques, Ibid.*, pp.162-165.

¹⁶ Henri MONTANT, *Commentaires et humeurs. L'écriture satirique*, Paris, PUF, 2005, p. 69.

¹⁷ Benoît GREVISSE, *Écritures journalistiques, Ibid.*, p. 114

¹⁸ *Ibid.*, p. 81.

Suivant Grevisse¹⁹, le dessin d'actualité est une forme de chronique portant souvent une dimension éditoriale qui a pour but d'exprimer les pensées du journal et par ce fait, engageant le journal ou le magazine. Il est donc un discours individuel représentant une observation minuscule de l'actualité qui conduit son observateur à la réflexion parce que son auteur approfondit le sujet tout en transposant un événement de l'actualité. Ceci n'est qu'une esquisse d'une description du dessin d'actualité. Sa spécificité se dessinera de plus en plus clairement pendant les analyses mais surtout dans les trois premiers chapitres qui abordent le cadre théorique et conceptuel de ce travail.

Informée par cette description de base du dessin d'actualité, nous l'avons compris par la suite comme une espèce d'information particulière qui appartient au genre journalistique des informations commentées. C'est un discours individuel (le dessinateur s'exprime) qui commente l'actualité, appuyé par l'éditorial du magazine, caractérisé par un langage *verbo-visuel* spécifique à lui, qui oppose les autres textes, dessins et images aux fonctionnements différents dans le magazine ou journal. La spécificité du dessin d'actualité est rendue encore évidente par le fait qu'il lui est toujours accordé un lieu spécifique dans le journal ou le magazine tout comme l'éditorial, mais ce dernier est un texte linguistique. Ce lieu est comme un endroit de *rendez-vous* du dessinateur et son lecteur.²⁰

0.3.

Image de l'Afrique, mais quelle image ?

Ayant compris la nature contextuelle de notre objet d'étude, nous nous sommes proposée ensuite la tâche de l'examiner afin de connaître sa structuration interne. L'analyse des dessins d'actualité nous a permis de ressortir l'image de l'Afrique subsaharienne. Mais, de quelle image parle-t-on ? Comme l'emploi du mot image est souvent équivoque, nous ne tardons pas à décrire la sorte d'image dont nous avons affaire dans cette étude. D'après Boespflug²¹, il existe quatre sortes principales d'image, à savoir, les images mentales, littéraires, culturelles et matérielles. Voici un tableau qui regroupe quelques exemples de chaque type d'image.

¹⁹ *Ibid.*, p.162.

²⁰ Greta KOMUR-THILLOU, *Presse écrite et discours rapporté*, Paris, Orizons, 2010, p. 215.

²¹ François BOESPFLUG, *Caricaturer Dieu ? Pouvoirs et dangers de l'image*, Paris, Bayard, 2006, pp. 24-25.

IMAGES			
Mentales	Matérielles	Culturelles	Littéraires
	<ul style="list-style-type: none"> - Images dessinées - Images peintes - Images sculptées - Images photographiées 	Par exemple le sens de Dieu selon chaque culture	- Métaphores

Fig. 0.1 : Les types d'images selon François Boespflug.

Pour ce qui est de l'image de l'Afrique subsaharienne, il s'agit de l'image mentale qu'un observateur pourrait se faire à partir des dessins d'actualité, c'est-à-dire ce qu'on pense et croit à propos de l'Afrique. Une autre hypothèse de cette étude est que le dessinateur déposerait des opinions personnelles dans son dessin et les ferait connaître par des stratégies énonciatives qu'il met en œuvre. Ces stratégies amènent l'observateur à observer le dessin d'une certaine manière et le conduisent à croire ce qu'il voit. Découvrir cette image de l'Afrique à travers les dessins d'actualité est l'objectif principal de cette étude. Pour le réaliser, nous avons choisi les dessins d'actualité dans les numéros de *J.A.* parus entre 2000 et 2010.

0.4.

L'Afrique subsaharienne dans *Jeune Afrique*

Le rôle principal du média est de rapporter l'actualité, de donner des informations sur la société. Le magazine *J. A.*²² ne s'écarte pas de cette logique. Depuis sa parution en octobre 1960, cet hebdomadaire international de référence, rédigé en langue française, propose chaque semaine une couverture de l'actualité africaine dans son ensemble. De par le titre du magazine, on est tenté de croire que cet hebdomadaire ne parle que de l'Afrique mais, une part non négligeable de ses pages est consacrée également aux grandes questions internationales.

Dès ces débuts, le magazine a toujours proposé plusieurs rubriques qui traitent l'actualité du monde entier ; à savoir, « la semaine de *J.A.* », « l'Afrique subsaharienne », « le Maghreb et le Moyen Orient » et « l'Europe, les Amériques et l'Asie ». « La semaine de *J.A.* » présente un recueil des informations brèves du monde entier alors que les autres rubriques sont consacrées à l'actualité d'une région géographique donnée. Les rubriques identifiables

²² Voir leur site web <<http://www.jeuneafrique.com>>

par la région de référence sont ensuite suivies de dossiers traitant de l'actualité économique, financière, des cultures et média du monde entier. Une dernière rubrique appelée « Vous et Nous » est un espace réservé aux courriers des lecteurs de *J.A.* À constater est le fait que l'actualité africaine dans ce magazine est découpée en deux rubriques : l'Afrique subsaharienne (ou Afrique noire) et le Maghreb (Afrique du nord) qui figure avec le Moyen Orient.



Notre recherche s'intéresse aux dessins d'actualité des pays de l'Afrique subsaharienne, qui regroupe, selon *J.A.*, les pays de :

- **L'Afrique de l'ouest** : Bénin, Burkina Faso, Cap-Vert, Côte d'Ivoire, Gambie, Ghana, Guinée, Guinée Bissau, Libéria, Mali, Niger, Nigeria, Sénégal, Sierra Leone et Togo ;
- **L'Afrique centrale** : Burundi, Cameroun, Centrafrique, Congo Brazzaville, RD Congo, Gabon, Guinée Équatoriale, Rwanda, Sao Tomé, Tchad ;

- **L’Afrique de l’est** : Djibouti, Erythrée, Ethiopie, Kenya, Ouganda, Somalie, Soudan, Soudan de Sud et Tanzanie ;
- **L’Afrique australe** : Afrique du Sud, Angola, Botswana, Lesotho, Malawi, Mozambique, Namibie, Swaziland, Zambie, Zimbabwe) et
- **L’Afrique de l’Océan indien** : Comores, Madagascar, Maurice, Seychelles) : soit quarante-huit pays au total dont dix-huit concernent cette étude (cf. la carte ci-dessus, Fig. 0.2).

Il est important de souligner que notre corpus n’est pas tiré des informations écrites, mais des dessins d’actualité qui se trouvent aux emplacements habituels dans le magazine *J.A.* Les informations écrites ne nous intéresseront que quand celles-ci entretiendront un rapport d’interdépendance sémantique avec les dessins d’actualité. Dans ce cas, nous serons appelée à étudier la nature de relation qui existe entre le texte et le dessin.

La rubrique « Afrique subsaharienne » est souvent ornée d’un dessin d’actualité portant sur une actualité africaine donnée. L’éditorial propose aussi un dessin d’actualité baptisé le « dessin de la semaine » pour commenter une actualité choisie. Celui-ci pourrait concerner l’Afrique ou pas. Une sous-rubrique consacrée à l’humoristique porte le titre de « sourire » et se trouve vers la fin de l’hebdomadaire, intégrée dans la rubrique « Vous et nous ». On y trouve de temps en temps un dessin commentant un sujet, fût-il africain ou pas. Il reste à confirmer que tous ces dessins d’actualité portant sur l’Afrique subsaharienne dans *J.A.* « parlent d’une manière distincte » à propos de cette région du continent.

0.5.

Questions de recherche

Par la présente étude, nous voulons comprendre et exposer le mode d’articulation du langage du dessin d’actualité, ainsi que décrire et mettre en valeur les stratégies énonciatives visuelles à travers desquelles cet ensemble des dessins « dit » concernant l’Afrique subsaharienne. Nous nous proposons donc de répondre aux questions suivantes :

1. Comment le langage du dessin d’actualité est-il structuré ?

2. Quelles sont les stratégies énonciatives que les dessinateurs mettent en œuvre à travers les figures sémiotiques du dessin d'actualité pour assurer le partage du savoir avec les observateurs ?
3. Quels sont les sujets thématiques abordés par les dessins d'actualité portant sur l'Afrique subsaharienne dans *J.A.* ?
4. Comment le dessin d'actualité projette-il l'image de l'Afrique subsaharienne ?

0.6.

Objectifs de recherche

Dans les lignes qui suivent, nous faisons connaître les quatre objectifs visés par la présente étude et les expliquons.

Le premier objectif de notre étude est de montrer comment s'articule le langage du dessin d'actualité, un genre particulier de dessin qui s'inscrit dans la pratique journalistique. Nous sommes convaincue, à partir des résultats des lectures exploratoires dans le domaine de la sémiotique visuelle, qu'il n'y a pas de langage visuel universel pour toutes images. Chaque genre d'image possède une structure du langage qui est propre à lui. Il est donc dans notre intérêt de découvrir comment le langage du dessin d'actualité s'articule.

Le deuxième objectif vise à déterminer les stratégies énonciatives mises en œuvre par le langage du dessin d'actualité. Pour bien mener à fin son projet, le dessinateur met en pratique, non seulement ses connaissances professionnelles et encyclopédiques, mais aussi sa créativité tout en employant de différents dispositifs afin de *faire savoir, faire voir et faire croire* son savoir à ses lecteurs.

En analysant les dessins d'actualités dans *J.A.*, nous ressortons les sujets d'actualité qu'ils abordent. Cela est notre troisième objectif. Cet objectif est étroitement lié au dernier qui est l'objectif principal de cette recherche. En analysant les dessins, nous découvrons les stratégies énonciatives visuelles employées par les dessinateurs. Ces stratégies façonnent la manière de « voir » l'Afrique subsaharienne. C'est à partir d'elles qu'un observateur se fait, dans son esprit, une image de l'Afrique subsaharienne.

0.7.

Hypothèses de recherche

Partant du constat que les dessins d'actualité dans *J.A.* portant sur l'Afrique « disent » quelque chose à son propos, il convient bien de connaître ce qu'ils disent et de montrer comment ils arrivent à le dire. Le monde du dessin n'est pas un monde réel et le récit qui s'y déroule est une invention créative. Ainsi, les dessins d'actualité ne dupliquent pas les récits de l'actualité mais s'en inspire largement pour créer leurs propres récits. Dans ces derniers, il n'est pas question de *vérité* ni de *réalité*. Le dessin reste pour nous un commentaire individuel du dessinateur qui critique les récits de l'actualité. En faisant connaître ces idées, le dessinateur doit utiliser des stratégies énonciatives qui l'aideront le mieux à avancer sa cause. Si l'on admet ce point, à partir duquel nous avons eu l'idée d'entamer cette recherche, il nous a fallu alors avancer l'hypothèse selon laquelle le dessin d'actualité dans *J.A.*, une information de seconde main, créerait dans l'esprit de son observateur une image mentale sur l'Afrique subsaharienne. Et si cela est le cas, le langage du dessin ne serait pas un langage comme celui des autres images de presse étant donné la spécificité du genre et de la cause de chacune d'elles. C'est pourquoi nous nous sommes proposée cette recherche afin d'étudier cette spécificité du langage du dessin d'actualité et de découvrir sa façon d'argumenter pour faire ressortir cette image de l'Afrique subsaharienne.

0.8.

Justification et utilité de l'étude

Le magazine *J.A.* est lu non seulement en France mais également dans beaucoup d'autres pays du monde, ce qui justifie du prime abord le choix du corpus pour cette étude. L'analyse textuelle et énonciative du dessin d'actualité relève du champ de la sémiotique visuelle. Nous avons constaté que les études sémiotiques focalisant sur le dessin d'actualité sont rares. L'étude d'Everaert-Desmedt²³ semble, à notre connaissance, être la seule à appliquer la théorie de la sémiotique littéraire pour analyser les dimensions figurative, narrative et thématique d'un dessin d'actualité afin d'apporter une nouvelle connaissance à propos de l'évènement qui a inspiré le dessin.

²³ Nicole EVERAERT-DESMEDT, « Le scénario de Ben Laden. Interprétation d'un dessin de presse ». In *Sémiotique du récit*, 2007.

En parcourant les diverses méthodes d'étude mises en œuvre par les chercheurs pour étudier l'image, nous les avons trouvées insuffisantes pour les appliquer à un corpus de dessin d'actualité. Par ailleurs, nous avons constaté l'absence d'une approche unique qui unifierait le point de départ pour l'analyse du dessin d'actualité. En vue d'élargir ce champ, nous avons jugé utile de rechercher une méthode d'analyse adaptée aux dessins d'actualité, qui permettra la compréhension de la structure de son langage et par la suite facilitera l'étude des différents phénomènes évoqués par le dessin d'actualité. Notre analyse avancera donc la théorie de la sémiotique visuelle et surtout elle sera une contribution importante dans la quête des structures des systèmes langagiers.

Aux lecteurs de *J.A.*, les résultats de l'étude leur présenteront une nouvelle manière d'interpréter des messages des dessinateurs pour mieux les comprendre. L'étude pourrait aussi intéresser le Groupe Jeune Afrique, le propriétaire du magazine, par les résultats qui montrent comment l'hebdomadaire dépeint le visage de l'Afrique par le dessin.

Dans une moindre mesure, en ce qui concerne les enseignants, nous espérons que cette étude les intéressera et les incitera à utiliser les dessins d'actualité comme document authentique pour développer les compétences orales et écrites des apprenants du FLE.

0.9.

Choix et constitution de corpus de l'étude

Le choix du sujet et du corpus de l'étude répond à des raisons précises qui se situent à trois niveaux. En premier lieu, en tant que chercheuse africaine, nous sommes intéressée par les dessins dont les messages concernent les questions qui préoccupent la société africaine. En deuxième lieu, la célébrité de ce genre d'images, notamment celles publiées dans *J.A.*, leur vaut une attention particulière. Depuis ses débuts jusqu'au moment actuel, le magazine ne s'est jamais passé de dessin d'actualité. Comme nous l'avons déjà signalé, l'hebdomadaire *J.A.* réjouit d'une lecture internationale, contrairement au quotidien qui se limite à un lectorat national et parfois à un plus petit nombre de lecteurs. Selon les informations trouvées sur le site web du *J.A.*²⁴, le magazine, édité en France, se vante d'être le premier magazine panafricain par sa diffusion et par son audience parce qu'il est distribué dans plus de 80 pays du monde et est lu chaque semaine par près de 800 000 lecteurs. Selon l'Association pour le contrôle de la diffusion des médias (l'OJD), la diffusion totale payée pour l'année 2010 était

²⁴ Cf. <<http://www.laboutiquejeuneafrique.com/cms.php?id cms=4>>

de 2 936 008 exemplaires²⁵. En troisième lieu, un grand nombre de dessins d'actualité publiés dans le magazine sont des importations des dessins publiés ailleurs dans le monde entier, assurant ainsi l'incorporation des opinions différentes qui viennent fusionner afin d'offrir une opinion unique adoptée par l'éditorial du *J.A.* En quatrième lieu, la rareté des études centrées sur le dessin d'actualité dans le domaine de la sémiotique visuelle nous a poussée à vouloir entreprendre ce type de recherche afin d'élargir ce domaine. En dernier lieu, *J.A.* est rédigé en français, la langue de notre travail et recherche. Cela facilite la tâche de recherche en évitant les traductions de la langue utilisée dans les dessins.

Pour constituer notre corpus, nous nous sommes limitée aux dessins relatifs à l'actualité du continent africain publiée dans l'hebdomadaire à partir de l'an 2000 jusqu'en 2010. La délimitation de la période de l'étude est motivée par plusieurs facteurs. D'abord, avant l'année 2000, les dessins d'actualité se rapportant à l'Afrique dans le magazine *J.A.* étaient rares. L'année 2000 est le début d'un nouveau millénaire alors que la fin de 2010 marque le début de notre recherche doctorale. L'année 2000 est ainsi porteuse d'un symbole de la promesse d'un meilleur monde à venir suite à l'adoption de la *Déclaration du Millénaire*, dans laquelle ont été énoncés les huit *Objectifs du millénaire pour le développement* (les OMD)²⁶ par 183 états membres de l'Organisation des nations unies (désormais l'ONU) et leurs partenaires, présents au Sommet du Millénaire au siège de l'ONU, à New York. Ces objectifs recouvraient de grands enjeux humanitaires dont la réduction de l'extrême pauvreté, la lutte contre plusieurs épidémies dont le sida, l'accès à l'éducation et l'application du développement durable. L'assemblée a convenu de les atteindre pour 2015. Il serait intéressant de voir à travers notre étude si ces enjeux feraient parties des préoccupations de *J.A.* (en dessin) et comment ces premiers ont évolué jusqu'à dix ans après la Déclaration du Millénaire.

Les dessins d'actualité que nous considérons dans *J.A.* se trouvent aux trois emplacements particuliers. Le premier lieu est désigné *sourire* (parfois *humour*) et il s'agit d'un lieu de rendez-vous de l'éditorial du magazine et ses lecteurs, sous la rubrique *vous et nous*, une page réservée aux courriers des lecteurs. Le deuxième lieu de rendez-vous existe sous le nom de *la semaine de l'intelligent* (de 2001 à 2005) ou bien *la semaine* (de 2006 à 2007) et *le dessin de la semaine* (de 2008 à 2010). Il est important de réitérer que dans les deux lieux, les dessins ne sont pas de simples citations mais des importations des travaux des

²⁵ Voir à ce sujet le site web su l'OJD. Disponible sur : <<http://www.ojd.com>>

²⁶ Pour plus d'information sur l'historique et les rapports concernant les OMD, voir le site web de l'ONU. URL : <<http://www.un.org/fr/millenniumgoals/bkgd.shtml>> consulté le 14 juillet 2013.

dessinateurs travaillant pour d'autres journaux dans le monde. *J.A.* reprend ces dessins entièrement avec leurs bordures et leurs paratextes. Ce phénomène est très important pour cette recherche dans la mesure où ces dessins apportent un regard du monde extérieur qui est ensuite adopté par *J.A.*, créant ainsi une image de l'Afrique vue à travers les dessins d'actualité du monde. En guise d'exemples, nous citons les travaux des dessinateurs des journaux américains, suisses, kenyans, anglais, mexicains, burkinabés, indiens, français, canadiens, autrichiens, italiens, néerlandais, arabes, sud-africains, etc. Une fois insérés dans *J.A.*, les dessins sont séparés de l'espace environnant du support par une autre bordure, créant ainsi une marge. La marge appartient au support du dessin et correspond à l'espace extérieur du dessin. Elle n'est pas toujours vierge parce qu'elle reçoit souvent une légende, un texte court commentatif, une citation de la source du dessin, etc.



Fig. 0.3 : Une page de *J.A.* – espace énoncif /espace énonciatif
(Avec dessin de Zapiro, Afrique du Sud, 2008)

Les dessins importés dans *J.A.* trouvent donc une deuxième instance d'énonciation avec un nouveau *je-ici-maintenant*, c'est-à-dire *l'éditeur de J.A., la page du magazine J.A. et le temps de publication*. L'instance originelle reste néanmoins projetée dans le commentaire de l'éditorial de l'hebdomadaire car celui-ci présente l'énoncé importé comme un discours rapporté. Dans la première instance, l'informateur implicite (le dessinateur) est projeté installant ainsi dans l'énoncé deux actants premiers – *le dessinateur* et *l'observateur cognitif*. La deuxième instance installe deux autres actants – *J.A. et ses lecteurs-observateurs* du dessin.

Dans le premier cas, il s'agit d'un *débrayage énonciatif* alors que dans le second, il s'agit d'un débrayage énoncif. La bordure du dessin crée donc une sorte de passerelle qui sépare deux espace-temps, l'un appartenant à l'énoncé de *J.A.* et l'autre à l'énoncé du dessinateur. Elle annonce ainsi une catégorie topologique, *ici/ailleurs*, articulant la spatialité, c'est-à-dire qu'elle annonce l'espace du dessin comme un *espace d'ailleurs* (espace énoncif) et la page-support comme un *espace d'ici* (espace énonciatif)²⁷. Voir le tableau ci-dessus (Fig. 0.3).

Afrique subsaharienne est un dossier qui accueillait également un dessin entre 2000 et 2008, mais d'une façon moins régulière. Il fallait attendre l'année 2009 pour voir se multiplier considérablement les dessins dans cette rubrique en raison de l'engagement régulier d'un dessinateur franco-burkinabé au nom de *Glez* (Damien GLEZ). De plus, le dessin d'actualité est devenu une affaire quotidienne du magazine sur le site web de *J.A.*

Pour assurer l'homogénéité de notre corpus d'étude, nous avons suivi quelques étapes à quatre niveaux qui sont inspirées par les travaux de Rastier²⁸ dans son article « Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus ».

Premièrement, nous avons consulté les archives de la bibliothèque des sciences du langage de l'Université de Limoges et de la bibliothèque francophone multimédia de Limoges pour trouver l'ensemble des numéros concernés de *J.A.* Pour la période entre 2000 et 2010, il s'agit de 525 numéros au total.

Deuxièmement, nous avons repéré et collectionné tous les dessins d'actualité qui concernent l'Afrique subsaharienne. Ainsi, nous avons trouvé 134 dessins qui constituent le nombre total de notre *corpus de référence*. Le corpus de référence est constitué par l'

²⁷ Pour la question de débrayage énoncif et énonciatif cf. Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I, Paris, Hachette, 1993 (1979), entrée « débrayage ».

²⁸ C'est à partir des travaux de François RASTIER que l'on distingue *corpus de référence*, *corpus d'étude* et *corpus de travail*. Cf. à ce sujet François RASTIER, « Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus », dans Geoffrey WILLIAMS (éd.), *La linguistique de corpus*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2005.

« ensemble de textes sur lequel on va contraster les corpus d'étude »²⁹. Dans le tableau ci-après (Fig. 0.4), nous présentons les détails de notre corpus de référence.

2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	Total
4	3	0	9	9	11	4	8	9	39	38	134

Fig. 0.4 : Le nombre de dessins d'actualité portant sur l'Afrique subsaharienne dans *J.A.* entre 2000 et 2010.

Troisièmement, pour faciliter la délimitation de notre corpus d'étude, nous avons catégorisé les dessins selon deux critères relevant de la rhétorique de figures : la *métaphore* (et *métonymie*) et la *synecdoque*. La métaphore et la métonymie sont des figures qui substituent un mot par un autre. Pour la première la substitution consiste en la « *modification du contenu sémantique d'un terme* »³⁰, tandis que pour la deuxième, la substitution consiste en « *le passage du terme de départ (D) au terme d'arrivé (A) qui s'effectue « via un terme intermédiaire qui englobe A et D »* »³¹ sur le mode conceptuel ou matériel – les deux termes étant inclus dans un ensemble de sèmes et appartenant à une totalité matériel³². La synecdoque est, quant à elle, une figure dont la logique de la substitution « *va du particulier au générale, de la partie au tout, du moins au plus, de l'espèce au genre* »³³. Soit, l'Afrique (le tout) est représentée par quelque chose d'autre, soit une partie de l'Afrique est représentée d'une manière ou d'une autre. Comme la métaphore consiste à comparer sans l'emploi d'un terme comparatif, un objet est donc sollicité pour représenter l'Afrique soit entièrement, soit d'une façon métonymique. La synecdoque concerne les dessins traitant des faits d'un pays d'Afrique. Alors que la métaphore donnera une image totalisante de l'Afrique, la métonymie le fera par projection alors que la synecdoque permettra d'explicitier des parties constitutives de l'image globale de l'Afrique.

La catégorisation des dessins en métaphore et synecdoque a donné lieu à des sous-corpus selon le sujet d'actualité abordé. Nous restons enfin avec des sous-corpus de travail qui donnent lieu à des phases possibles de notre étude. Dans le tableau suivant (Fig. 0.5), nous présentons les sous-corpus thématiques qui ont participé à donner une ligne directrice de l'analyse et de la présentation des résultats de l'analyse :

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Cf. Jean DUBOIS *et al*, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 106.

³¹ *Ibid.* p 117.

³² *Ibid.* p 118.

³³ *Ibid.* p 102.

Catégories du corpus	Catégories du sous-corpus	Nombre de dessins
Afrique représentée en métaphore ou en métonymie	Sous-total	6
Afrique représenté en synecdoque	Afrique et aide humanitaire	6
	Afrique et conflit armé	13
	Afrique et corruption	8
	Sous-total	27
	Les présidents africains : Zimbabwe (Robert Mugabe) 13 Côte d’Ivoire (Laurent Gbagbo et Guillaume Soro) 10 Afrique du Sud (Jacob Zuma) 6 Sénégal (Abdoulaye Wade) 7 Libéria (Charles Taylor et Ellen Johnson-Sirleaf) 4 Soudain (Omar El Béchir et John Garang) 4 Guinée Conakry (Dadis Camara) 4 République Démocratique du Congo (Joseph Kabila) 3 Madagascar (Marc Ravalomanana et Andry Rajoelina) 2 Burkina Faso (Blaise Compaoré) 2 Niger (Mamadou Tandja) 1 Ouganda (Yoweri Museveni) 1 Comores (Ahmed Abdallah Sambi) 1 Mali (Amadou Toumani Touré) 1 Sous-total	59
	Autres Relations Sarkozy-Afrique 3 Relations Obama-Afrique 3 Relations sino-congolais 1 Liberté de la Presse 2 Pénuries 4 Drogues/banditisme 2 Sport 4 Religion 2 Comportement sexuel 2 Immigration 3 Nelson Mandela 2 Miriam Makeba 1 Divers 13 Sous-total	42
Total		134

Fig. 0.5 : Le corpus de référence catégorisé en sous-corpus selon les sujets d’actualité.

Quatrièmement, nous avons procédé à la délimitation d'un corpus d'étude à partir du corpus de référence. Ce corpus a été délimité selon les besoins de notre étude comme suit. À partir des sous-corpus, il s'ensuit qu'il y a des sujets thématiques qui sont plus récurrents que les autres étant donné le grand nombre de dessins qui en parlent. Il s'agit précisément de sujets de la guerre, la corruption, les élections et l'aide humanitaire. Les caricatures des présidents africains sont les plus nombreuses. Nous étions donc obligée à sélectionner un petit nombre de dessins pour constituer un corpus d'étude délimité prioritairement par le désir d'analyser des sous-corpus de travail thématiquement homogènes. Cette sélection est dictée par le nombre de dessins contenu dans une sous-catégorie donnée. Pour constituer un corpus d'étude abordable, nous avons donc choisi, afin de remplir ce besoin, de retenir les sous-corpus qui regroupent le plus grand nombre de dessins. Cela ne nous empêche pas de revenir, de temps en temps, à nous référer aux autres dessins de notre corpus de référence au cas de besoin pour illustrer un phénomène théorique. Voici la récapitulation du corpus d'étude.

Catégorie	Sous-catégories	N° de dessins
Afrique représenté en métaphore ou en métonymie		6
Afrique représenté en synecdoque	Portrait des présidents africains :	59
	Afrique et aide humanitaire	6
	Afrique et conflit armé	13
	Afrique et corruption/justice	8
	Total	92

Fig.0.6 : Corpus d'étude

Cette étude est limitée aux sujets d'actualité choisis par le journal bien qu'il y existerait une multitude de faits d'intérêt internationaux qui pourraient informer les dessins. Cependant, nous sommes appelée, selon notre objectif, à analyser l'image de l'Afrique, qu'elle soit bonne ou mauvaise, à partir des dessins recueillis par J.A. Les thématiques récurrents dans les dessins, semble-il, font partie des sujets d'actualités les plus intéressantes pour l'éditorial du magazine. Ainsi, nous nous sommes donc contentée d'analyser les dessins choisis par lui.

Méthodologie de la recherche

Traiter des usages de l'image n'est pas chose facile, car l'image porte en elle-même plusieurs phénomènes qui peuvent être étudiés à partir de différentes approches selon l'intérêt et la discipline d'étude. Le dessin d'actualité est une image matérielle produite avec le but d'être « lue » et « comprise » par son observateur et par cela assurer un partage d'un savoir particulier. Depuis longtemps, le dessin d'actualité est indissociable de la culture du journalisme et son fonctionnement varie d'une société à l'autre. Sa popularité est attestée par son inclusion permanente dans les journaux et les magazines d'actualité.

L'étude que nous nous proposons ne traitera pas de l'usage du dessin d'actualité, c'est-à-dire comment il est utilisé par son lecteur. Il s'agira plutôt de regarder attentivement comment son langage est structuré et de montrer les stratégies énonciatives employées pour faciliter son interprétation. Par la « lecture » nous entendons l'opération qui consiste à observer le dessin afin de s'approprier son contenu. Cette opération suppose en effet l'existence d'un informateur qui emploie « un langage du dessin d'actualité » pour construire un énoncé. Ce langage est constitué d'un ensemble de figures sémiotiques (visuelles et linguistiques), et sera compris non seulement par une communauté qui parle la même langue, mais aussi par une communauté dont l'accès à l'expression et son contenu du dessin dépend préalablement de la connaissance de l'actualité qui a informé le dessin. À la différence de la bande dessinée, par exemple, qui sera comprise par tous ceux qui s'expriment dans sa langue, le dessin d'actualité quant à elle se rapporte à une actualité – une réalité sans laquelle l'interprétation complète devient difficile. Le cheminement de l'opération d'appropriation du savoir contenu dans le dessin d'actualité est pour l'essentiel produit par le sujet regardant ou celui que nous aurons désormais l'habitude d'appeler « observateur ». Le regard est un acte volontaire par lequel l'observateur cherche à extraire le savoir déposé dans le dessin. Pour que ce regard soit significatif, il doit être celui qui est capable d'organiser et d'hierarchiser les relations syntaxiques et sémantiques entretenues par les figures sémiotiques afin de faciliter leur interprétation.

Notre étude est de nature analytique³⁴. La méthode analytique suppose une analyse du contenu. Cette méthode consiste à décomposer l'objet d'étude – le dessin d'actualité – en ses

³⁴ Pour la description de la méthode analytique, voir Omar AKTOUF, *Méthodologie des sciences sociales et approche qualitative des organisations*, Québec, PUO, 1992, p. 29.

parties minimales pour ensuite reconstruire le chemin d'ensemble et faciliter l'étude du rapport entre le plan de l'expression et son plan du contenu. C'est le parcours interprétatif.

La première étape de cette étude a pris conscience du fait que le dessin d'actualité est un texte bidimensionnel qui représente des scénarios des espaces qui se perçoivent comme un arrangement des éléments plastiques ou figuratifs sur une surface plane et aussi comme un fragment d'espace tridimensionnel. Nous avons décrit cette structure pour pouvoir distinguer le dessin d'actualité et les autres images sur le plan de l'expression. La structure spatio-topique du dessin d'actualité fait la discussion du premier chapitre de cette étude.

La deuxième étape a eu intérêt à dégager les parties composantes du dessin d'actualité que nous avons appelées « unités syntaxiques ». Pour avancer nos propositions, nous nous sommes inspirée des travaux du Groupe μ ³⁵, de Töpffer³⁶ et de Genette³⁷. Par notre recherche, nous avons révélé que les éléments qui composent le dessin d'actualité sont organisés en une « structure syntaxique » cohérente. Ces éléments sont les unités iconiques, plastiques, spatio-temporelles, les paroles et les paratextes. En 1992, le Groupe μ a posé les fondements perceptifs généraux du système visuel. Ils ont postulé que les signes visuels sont de deux types : les signes iconiques et les signes plastiques. Nous avons suivi la procédure de leur reconnaissance proposée par le Groupe μ pour séparer ces unités dans le dessin d'actualité. Alors que le signe plastique est tout fait, le signe iconique dans le dessin d'actualité présente des caractéristiques qui peuvent être expliquées par les propositions de Töpffer. Le signe iconique se segmente en sous-unités qui permettent à la fois la reconnaissance de l'objet global représenté (traits permanents) mais aussi ses traits transitoires. C'est dans les traits transitoires que sont premièrement déposées les significations du dessin. Les paratextes et les paroles des actants s'ajoutent à ces deux unités de base pour former l'énoncé. Si l'espace-temps du dessin permet la coexistence de tous les éléments visibles et que les paroles instaurent le statut d'acteur aux actants tout en introduisant des relations d'intersubjectivité, les paratextes, quant à elles, établissent des rapports référentiels entre les actants. Les cinq unités entretiennent des liens profonds d'interdépendance qui justifient leur coexistence et leur unité sémantique. Cependant, les rapports syntaxiques qui s'établissent entre les éléments du dessin ne sont pas nécessairement d'ordre linéaire comme les unités linguistiques. Ces premiers sont dits « tabulaires ». C'est dans tous ces éléments que le sens de l'image est

³⁵ Cf. Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, pp. 58-81.

³⁶ Rodolphe TÖPFFER, cité par Ernst H. GOMBRICH, *L'art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1996, p. 287-8

³⁷ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987. Cet ouvrage élabore une théorie des paratextes.

déposé. Le principe de la tabularité des énoncés visuels ainsi que toute la dimension théorique de notre étude sont abordés dans le deuxième chapitre de ce travail.

La troisième étape a consisté en la recherche des stratégies énonciatives déployées dans les dessins. Ces stratégies relèvent des ressources du langage visuel qui servent à la représentation de l'Afrique subsaharienne. Le rôle des stratégies énonciatives est d'accentuer la découverte du lien entre le plan de l'expression et le plan du contenu. Par quels procédés le dessin amène-t-il son observateur à découvrir son contenu ? Cette question est la préoccupation du troisième chapitre de cette étude. Les stratégies énonciatives employées par les dessins se manifestent à travers les figures sémiotiques. L'analyse des stratégies énonciatives nous a permis de reconnaître les figures qui fonctionnent à l'instar des stéréotypes.

La notion de stéréotype est ancienne et son usage dans les sciences sociales remonte en 1922 quand le journaliste américain, Lippmann, l'a caricaturalement décrite comme « *l'image dans notre tête* »³⁸. Il s'agit d'une définition qui date de presque un siècle et qui a évidemment évoluée, au fur et à mesure, selon les époques et les disciplines qui ont adopté cette terminologie. Sans nous occuper très tôt de cette évolution sémantique du terme, nous nous proposons ici de rester dans le parage de la définition de Lippmann et d'Amossy³⁹ qui introduit le stéréotype comme « *une idée préconçue que nous nous faisons du banquier (...), l'image que nous portons en nous du cow-boy et de la vieille fille* » et des « *images de seconde main qui médiatisent notre rapport au réel* ». Selon Amossy, « *nous ne percevons en effet que ce que notre culture a défini d'avance pour nous, notre vision et notre expérience de la réalité se coulent dans les moules transmis par notre culture* »⁴⁰. « *Ces formes stéréotypées dérivent tant des arts (...) que de nos codes moraux, des philosophies sociales et de nos activités politiques* »⁴¹, avait écrit Lippmann. Les stéréotypes sont donc des croyances et des préjugés partagés concernant les caractéristiques personnelles (*gros ventre = riche*), ou le comportement et la condition d'un groupe de personnes (*Tintin au Congo*). Prenons en compte le fait que les stéréotypes peuvent être positifs ou négatifs, ils représentent toujours une vision simplifiée et parfois truquée de la « réalité ».

³⁸ Walter LIPPMANN, *Public opinion*, Wading River, Long Island, 1921. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/6456/pg6456-images.html>> (consulté le 10/10/2015).

³⁹ Cf. Ruth AMOSSY, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan université, 1991, p. 10.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Cf. Walter LIPPMANN, *Public opinion*, Wading River, Long Island, 1921. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/6456/pg6456-images.html>> (consulté le 10/10/2015).

Le critère de classification et de sélection du corpus nous a été efficace dans la mesure où il a guidé la répartition en chapitres les résultats d'analyses. Chaque chapitre de la deuxième partie de cette étude porte donc sur un sujet thématique donné. Il faut annoncer ici que l'analyse de chaque dessin s'est déroulée de la manière suivante : pour chaque dessin, nous avons présenté l'arrière-plan qui permettra au lecteur de reconstituer l'hyper-savoir qu'avait le lecteur au moment de la parution des dessins. Cette démarche nous amène à souligner la particularité des photographies journalistiques et les dessins d'actualités qui postule que pour interpréter ces images, le lecteur doit posséder un hyper-savoir relatif à l'actualité. Nous n'avons pas donc hésité de faire des allés retours entre l'analyse et le fond culturel.

Chacun des chapitres (quatre à neuf) a construit ainsi un répertoire des stratégies énonciatives employées par les dessinateurs pour faire émerger l'image de l'Afrique sous l'angle du sujet donné. Enfin, l'interprétation de ces stratégies énonciatives ont permis une construction claire de l'image de l'Afrique subsaharienne. À titre d'exemple, si un président donné utilise le drapeau de son pays comme un foulard personnel, cela pourrait suggérer son intention de se pérenniser au pouvoir du fait qu'il prend le pouvoir pour une possession privée qu'il ne lâchera qu'à son gré.

Ainsi, dans la conclusion générale, nous avons décrit l'image de l'Afrique telle qu'elle s'est dessinée à travers les stratégies énonciatives du langage du dessin. Nous n'avons pas manqué de soulever d'autres observations générales faites des résultats des analyses et de proposer des nouvelles pistes de réflexion aux chercheurs qui nous liront et qui souhaiteraient avancer cette étude.

PREMIÈRE PARTIE

CADRE THÉORIQUE ET CONCEPTUEL

Introduction

Le dessin d'actualité, comme toute autre image dessinée, photographiée ou peinte, se livre à la perception à travers le canal visuel en se développant sur un espace plane. Mais, il n'est pas une photographie, qui advient à l'aide d'un appareil, ni une peinture, qui est une composition esthétique devant être exposée sur le mur, ni n'importe quel autre dessin. Étudier la structure de l'espace du dessin d'actualité c'est vouloir comprendre l'organisation spatiale des éléments qui participent à la création de cet espace expressif. C'est aussi vouloir le caractériser pour mieux comprendre sa spécificité qui le distingue de tout autre énoncé visuel.

C'est dans cette première partie qui est constituée de trois chapitres que nous allons d'abord expliquer la spécificité du dessin d'actualité par la description de ses éléments. Nous allons ensuite examiner la façon dont ceux-ci se combinent pour former des structures discursives cohérentes et enfin, découvrir les stratégies énonciatives à travers lesquelles le dessin d'actualité s'offre à l'observateur pour être compris. Nous allons ainsi longuement aborder la conception de l'énonciation visuelle qui donne l'essence à la démarche d'analyse d'un dessin d'actualité.

Dans le premier chapitre, il s'agit de regarder attentivement et d'étudier chaque élément qui fait partie de l'expression d'un dessin d'actualité générique. Ceci seulement pour nommer et comprendre ces éléments sans nécessairement vouloir déchiffrer leur message. En ce faisant, nous serons en train de distinguer le dessin d'actualité de toute autre image, même de celle qui semble identique à lui, comme la bande dessinée. Nous envisageons donc isoler, nommer et caractériser les composants visibles du dessin d'actualité. Il s'agira d'abord d'identifier l'emplacement du dessin dans son support, la taille de l'espace qu'il occupe et comment cet espace s'apprête à recevoir les composants. Nous examinerons aussi comment le créateur de cet espace décide de ce qui doit apparaître dans son dessin et de ce qui ne doit pas, un processus important parce qu'il n'y a pas d'élément banal dans un dessin d'actualité. Nous discuterons finalement comment le dessin représente le temps et le mouvement. Ce sont deux phénomènes qui n'ont pas de forme mais que le dessinateur doit trouver doit pouvoir manifester par une organisation syntaxique.

Plus important, pour qu'on parle d'un dessin d'actualité, il est tout à fait nécessaire qu'on ait un « dessin ». Les éléments dessinés sont de deux types : les figures « iconiques » et « plastiques ». Nous exploiterons en détails, plus loin dans le deuxième chapitre, ces deux éléments qui se manifestent dans un premier temps en tant que sujets et objets nommables (figures iconiques) ou en tant que lignes, points, traits et formes indifférents (figures

plastiques). Deux autres éléments sont à appréhender : les mots écrits qui se manifestent en tant que mots prononcés (paroles) ou simplement des éléments linguistiques (paratextes). Nous verrons enfin comment tous ces éléments partagent l'espace que le support leur propose et comment les figures visibles et les mots trouvent raison de coexister grâce à une coopération sémantiquement profonde.

Avant d'étudier l'organisation syntaxique d'une case du dessin d'actualité, nous n'hésiterons pas de faire un pas en arrière pour nous référer à la langue naturelle. C'est notre point de départ qui nous aidera à retracer l'évolution des études de ce genre tant dans la langue naturelle que dans le langage visuel. Ces études s'inscrivent dans la recherche de l'articulation des langages, c'est-à-dire le processus créateur d'unités à la fois distincts et combinables selon les paliers qu'un langage donné se propose. Elles vont, sans doute, nous ouvrir des pistes de réflexion pour mieux situer, étudier, et comprendre la structure interne de notre dessin d'actualité.

D'ailleurs, un énoncé n'est pas le produit du hasard. Sa présence est le résultat d'un assemblage d'éléments qui s'organisent et s'articulent selon les règles d'un système de relations mutuelles et significatives. Pour les langues naturelles, par exemple, cet assemblage d'éléments est régi par des règles syntaxiques précises. La forme d'un élément détermine celle d'un autre dans la chaîne, par exemple, le nombre des sujets (singulier ou pluriel) va dicter la forme d'un verbe ; l'adjectif s'accordera en nombre et en genre selon le nom qu'il décrit (singulier/pluriel ou féminin/masculin), etc. Ces éléments qui se déterminent l'un l'autre se combinent pour former un énoncé dans une chaîne syntaxique. Le choix d'éléments est fait sur l'axe paradigmatique. Tout autre langage ne s'écarte pas de la logique de l'assemblage d'éléments pour former des énoncés ou des ensembles signifiants, mais, il est, de prime abord, important de souligner que cette organisation syntaxique ne se fait pas de la même manière. Pour les langues naturelles, chaque langue compose ces règles de combinaison de ses composants. Pour les énoncés visuels, comme notre dessin d'actualité, c'est toute une autre réalité que nous voulons découvrir dans le deuxième chapitre.

Observer un dessin d'actualité c'est appréhender le produit de son créateur implicite, le dessinateur. Ce produit se présente comme un monde imaginaire plein d'activités fixes inventées par le créateur. Activités fixes parce que, dans ce monde, tout est visiblement immobile à première vue, comme dans une photographie classique qui semble déclarer que « ça a été »⁴², sauf que la scène du dessin d'actualité n'a jamais été, c'est une pure invention

⁴² Roland BARTHES, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 124.

mise en scène sur un support-papier (ou autre), par un *acte de langage*. Mais, à partir des objets et des personnages mis en scène dans ce monde-là, le regard de l'observateur doit vite apprendre à découvrir les enjeux que le dessin met en œuvre pour justifier sa *raison d'être*. Cet espace de l'énoncé contient un savoir, que l'observateur est invité à découvrir. Mais, comment l'observateur accomplit-il l'appropriation du savoir véhiculé par le dessinateur à travers ces objets et personnages de ce monde imaginaire si ce n'est pas par l'expérience qu'il se fera face à un dessin d'actualité ? Telle est la préoccupation générale du troisième chapitre qui nous clôturera cette première partie.

Chapitre 1

La structure spatio-topique du dessin d'actualité

« Un objet ne tient pas tellement à son nom
qu'on ne puisse lui en trouver un autre
qui lui convienne mieux »

René MAGRITTE⁴³

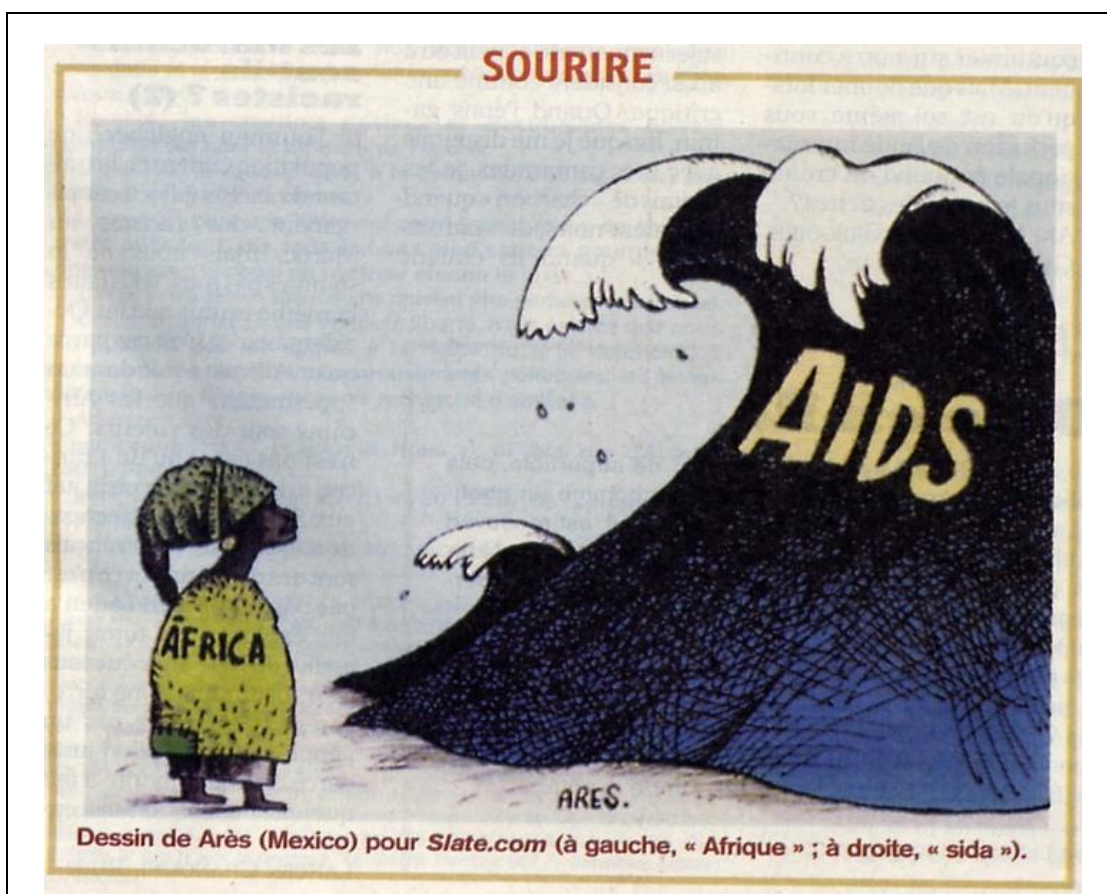


Fig. 1.0. : Dessin d'Arès (Aréstides Esteban Hernandez Guerrero)
paru dans *Jeune Afrique* N° 2299 du 30 janvier au 5 février 2005

⁴³ René MAGRITTE, « Les mots et les images », dans *La Révolution surréaliste*, no. 12, Paris, Librairie Galimard et José Corti, 1929, p. 32. Accéder à une version numérisée (sans images) sur le site web de melusine-surrealisme.fr, disponible sur : http://melusine-surrealisme.fr/site/Revolution_surrealiste/Revol_surr_12.htm consulté le 15/06/2014.

1.0.

L'espace topique du dessin d'actualité

En décrivant les éléments observables qui caractérisent le dessin d'actualité, nous espérons faciliter la compréhension de la structure de son « espace topique ». Par la description spatio-topique du dessin d'actualité, nous entendons la description de l'agencement de ses éléments dans la case, la case étant l'espace topique enfermant l'ensemble des signifiants qui y sont déployés. Nous verrons dans ce chapitre comment le dessin d'actualité se procure un espace, à côté du texte linguistique, au sein d'une énonciation journalistique, et étudierons les relations spatio-topiques entretenues par les deux textes. Pour comprendre cette structure spatio-topique, nous procédons d'abord par la définition des notions qui consistent en les parties d'un dessin d'actualité.

1.1.

Les premiers paramètres spatio-topiques

La notion de « spatio-topie » a été forgée par Groensteen⁴⁴ pour « réunir, tout en les maintenant distincts, le concept d'espace et celui de lieu ». En termes généraux, l'espace renvoie à l'« étendue indéfinie qui contient tous les objets » ou au « volume occupé par quelque chose »⁴⁵. Le concept de « lieu » désigne une « partie de l'espace où se situe une chose ou se déroule une action »⁴⁶. En termes sémiotiques, l'espace relève de la sémiotique planaire. L'« espace topique » décrit le lieu ou bien la surface bidimensionnelle, qui se livre à la perception comme un ensemble syntaxique de configurations et de plages coloriées, donnant à l'observateur l'illusion d'un espace prospectif. L'espace topique s'oppose à l'« espace hétérotopique ». Ce dernier décrit les lieux qui englobent le premier⁴⁷.

Groensteen avait utilisé le terme de « spatio-topie » pour décrire les figures (pour lui les vignettes) proprement dites et l'observation de leurs coordonnées en situation. Étant donné la ressemblance frappante entre la case enfermant le dessin d'actualité et la case de la bande

⁴⁴ Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 2011 (1999), p. 26.

⁴⁵ Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré*, Larousse, Paris, 2012, entrée « espace », p. 385.

⁴⁶ *Ibid.* entrée « lieu », p. 588.

⁴⁷ Cf. au sujet d'espace topique, Algirdas Julien GREIMAS, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 129-132. Voir aussi Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I, Paris, Hachette, 1993 (1979), entrée « espace », p. 132-4 et « topique », p. 397.

dessinée, nous empruntons ce terme chez Groensteen pour décrire l'espace topique du dessin d'actualité, c'est-à-dire cet espace du support habité par le dessin. Nous considérerons les divergences des conditions de production, de réception et de fonctionnement de la bande dessinée et du dessin d'actualité.

Sur le plan de l'expression, la première donnée qui distingue le dessin d'actualité de la bande dessinée, c'est l'opposition singularité/pluralité des cases. La deuxième concerne la source de leur expression. Alors que les données de l'expression de la bande dessinée sont généralement tirées de la fiction, celles du dessin d'actualité sont directement liées à un fait d'actualité. Cette caractéristique nous permet de décrire le dessin d'actualité comme un « intertexte ». Pour ne pas remonter très loin dans l'historique de ce concept⁴⁸, nous choisissons d'adopter une définition simple de ce terme, une définition avancée par Genette dans son livre *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Cet auteur décrit l'« intertextualité » comme la « relation d'un texte avec un autre qui l'a précédé ou suivi »⁴⁹. Le dessin d'actualité suit cette logique. Il est parfaitement une production issue d'une actualité donnée, qui le précède. Alors que le premier but de la bande dessinée est de divertir son public, celui du dessin d'actualité n'est pas forcément de divertir, mais plutôt de transposer un fait d'actualité tout en lui donnant une autre vision grâce à son caractère rhétorique, humoristique, satirique, ironique ou simplement caricatural.

Commençons par l'étude de certains éléments spatio-topiques, c'est-à-dire la *forme* et la *superficie* du dessin, la *marge*, le *contour*, la *bordure* et enfin le *débordement*.

1.1.1. La forme et la superficie du dessin d'actualité

La « forme » et la « superficie » sont parmi les premiers paramètres spatio-topiques à observer. Groensteen⁵⁰ prévoit la forme et la superficie comme les paramètres géométriques qui définissent la case de la bande dessinée en tant qu'espace topique. L'auteur considère les cases de la bande dessinée (ou les vignettes) comme des fragments solidaires d'une forme globale rectangulaire ou carrée. Par le site, le même auteur entend l'emplacement de la case dans la planche, dans la page et au-delà dans l'œuvre entière⁵¹. Pour mieux comprendre ces deux spécificités du dessin d'actualité, nous comparons ce dernier avec la bande dessinée.

⁴⁸ Voir le travail du groupe Tel Quel (Michel FOUCAULT, Roland BARTHES, Jacques DERRIDA, Philippe SOLLERS, Julia KRISTEVA), *Théories d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

⁴⁹ Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1992 (1982), p. 1.

⁵⁰ Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, *Op.cit.*, p. 36.

⁵¹ *Ibid.*

D'après Groensteen⁵², la bande dessinée est une bande de vignettes. Elle peut apparaître en tant que planche de vignettes, une page, ou une œuvre entière. Les coordonnées spatiales de la vignette à l'intérieur de la planche définissent sa place et le protocole de sa lecture. Chaque passage d'une vignette à l'autre dans la bande ou planche correspond à un moment donné dans le déroulement du récit et donc dans le procès de lecture. Il n'est pas rare de trouver une vignette qui accueille une ou plusieurs autres vignettes en son sein donnant à une vignette englobante et une vignette englobée, c'est l'« incrustation » des vignettes dans la planche ou dans la page. La vignette englobante dans ce cas sert à planter le décor dans lequel adviendra l'action relatée de la vignette englobée.

Sortant du monde de la bande dessinée, la case hébergeant le dessin d'actualité se présente autrement. Un dessin d'actualité générique se présente comme un espace topique singulier, une seule case qui donne à saisir un espace clos investi d'un contenu. Dans le cas du dessin d'actualité, cet espace topique est une surface d'une superficie définie, sur un support papier (ou autre) dans lequel se situe l'ensemble de composants qui s'y trouvent. Cet espace topique qui héberge cet ensemble de figures prend, presque toujours, la forme plus ou moins rectangulaire ou carrée ; cela rendu perceptible grâce à la bordure qui le cerne. La bordure peut être réalisée en totalité au moyen de lignes ou elle peut être parfois simplement marquée par le contour de l'énoncé.

Dans *J.A.*, la superficie de l'espace du dessin d'actualité générique varie plus ou moins de 120cm² à 130cm². Considérant cette superficie comme la norme, les écarts varient selon le désir de l'éditorial du magazine. Certains dessins occupent jusqu'à la moitié d'une page alors que certains d'autres occupent encore moins de 120cm². La forme et la nature des bordures démarquant la case peuvent aussi varier selon le style du dessinateur.

1.1.2. Le site du dessin d'actualité dans *J.A.*

Les supports préférés du dessin d'actualité sont le quotidien et le magazine d'actualité. En ces temps de l'information numérisée, le dessin d'actualité a trouvé un nouveau site au sein des pages web des journaux et des magazines d'actualité. En rapport avec la bande dessinée, le site définit « *les coordonnées spatiales de la vignette à l'intérieur de la planche* », précise Groensteen⁵³. Il détermine, selon l'auteur, « *sa place dans le protocole de lecture. C'est, en effet, de la localisation respective des différentes parcelles du multcadre que le*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.* p. 43.

lecteur pourra déduire le cheminement à suivre pour passer de l'une à l'autre ». Parlant du dessin d'actualité, nous comprenons le « site » comme l'endroit, ou bien, l'emplacement du dessin dans le support, étant donné que ce dernier se présente seul sur son support. Le dessin d'actualité constitue un cas particulier par rapport aux autres images dans son support. Un endroit spécifique sur le support est réservé pour ce premier, pas comme la photo d'actualité, qui se déplace et se place, à l'endroit où se trouve l'actualité à laquelle elle est liée. Comme nous l'avons déjà signalé dans l'introduction, les dessins d'actualité dans *J.A.* se trouvent aux emplacements habituels dans le magazine.

Le dessin d'actualité, bien enfermé dans sa case ne se mêle pas des occupants de l'espace hétérotopique avec qui il partage le support. Au contraire, le dessin ira simplement respecter l'arrangement spatial du texte linguistique tout en se contentant de l'espace qui lui est réservé. Par sa bordure, le dessin s'isole de l'espace extérieur.

Il existe néanmoins des cas particuliers où l'on trouve un autre type de cohabitation pacifique du texte linguistique avec un dessin qui se présente sans bordure. Les deux coexistent sur la page sans problème, chacun se contentant de l'espace qui lui est assigné. Dans ce cas, le texte linguistique semble se plier, sans aucune difficulté, aux exigences spatiales de son voisin, en cédant une partie de son espace au profit du dessin. Quand cela arrive, c'est normalement issu d'une relation sémantique, où les deux textes (linguistique et visuel) entretiennent une relation intertextuelle, les deux commentant le même sujet d'actualité. Ce phénomène est important et sera étudié plus loin dans ce chapitre.

1.1.3. Le contour et la bordure

Le contour et la bordure sont deux concepts bien définis par le Groupe μ ⁵⁴ dans leur livre *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*. Les auteurs ont décrit le contour par rapport à la figure comme « ... le tracé non matériel qui divise l'espace en deux régions, pour créer le fond et la figure et son environnement (...). Le contour se distingue de la simple limite en ce que cette dernière définit topologiquement – c'est-à-dire de façon neutre – un intérieur et un extérieur. Le contour, lui, appartient perceptivement à la figure repérée ». Le contour est, dans ce cas, « un percept, qui intervient dans la délimitation des unités et des ensembles iconiques et/ou plastiques »⁵⁵, précise le Groupe μ .

⁵⁴ Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Op.cit., p. 377.

⁵⁵ *Ibid.*

Quant à la bordure, celle-ci est, selon le Groupe μ ⁵⁶, « *l'artifice qui, dans un espace donné, désigne comme une unité organique un énoncé d'ordre iconique ou plastique* ». Les auteurs continuent à expliquer que la bordure ne se définit pas par sa matérialité mais, au contraire, par sa fonction sémiotique, celle d'index. Elle marque la limite de l'espace habité par l'énoncé. Ainsi, comme dit le Groupe μ , comme index, la bordure indique que tout ce qui est compris dans ses limites reçoit un statut sémiotique, un ensemble de signes qui constituent un énoncé homogène, distinct de ce qui pourrait être perçu dans l'espace extérieur à cette limite. Ainsi, la fonction indexicale de la bordure est de permettre au regard de l'observateur de « quitter » le monde extérieur (espace hétérotopique) pour « accéder » au monde du dessin d'actualité (espace topique) et vice-versa. Une bordure peut être réalisée par une ligne visible ou virtuelle.

Toujours citant le Groupe μ ⁵⁷, la bordure ne délimite pas parfois de manière rigoureuse ; sa fonction étant juste de montrer que l'espace indiqué est différent de son environnement. Quatre points par exemple sur le mur, pour reprendre son exemple, indiquant les quatre coins d'un carré ou d'un rectangle, suffisent pour indiquer un espace sans que ceci ne soit délimité autrement. Ce phénomène n'est pas nouveau quand il vient aux dessins d'actualité dans *J.A.* Il existe plusieurs façons de délimiter les dessins d'actualité. Pour ceux-ci, les variétés de bordures n'ont pas de significations particulières. Elles ne représentent que des styles personnels des dessinateurs. Cela pourrait certainement ne pas être vrai pour autres types d'images pour lesquelles l'épaisseur de la bordure pourrait renforcer la séparation et le débrayage énoncif et énonciatif, et le contour épais pourrait former un cerne qui immobilise ou pétrifie la figure.

Nous voulons à ce stade questionner l'usage habituel de la notion de « cadre » telle qu'on la trouve chez les théoriciens de la bande dessinée⁵⁸, pour signifier « bordure ». Le cadre est un objet matériel qui assure plusieurs fonctions pratiques⁵⁹. Il est normalement

⁵⁶ *Ibid.*, p. 378.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ À l'instar de Thierry Groensteen, Benoit Peeters, Will Eisner, Michel Rio, entre autres.

⁵⁹ La question du « cadre » a été abordée suffisamment en peinture. Louis Marin (1994, p. 346) avait décrit le cadre en tant qu'une bordure de bois ou d'autre matière dans laquelle on place un tableau. Il garnit la limite extrême de la surface géométriquement découpée de la toile. Jérôme Coignard (1987, p. 32) préconise que le cadre fait du tableau un élément de l'ameublement intérieur transformant l'œuvre du peintre en un objet aisé à déplacer, qu'on peut accrocher au mur. Pour Jacques Derrida (1978, p. 44), le cadre autonomise l'œuvre dans l'espace visible mettant la représentation en état de présence exclusive à être contemplée. Pour souligner son importance dans le domaine de la peinture, il y a eu des revues de l'art qui ont consacré des numéros entiers pour étudier ce phénomène artistique ; par exemple, la *Revue de l'Art* no. 76 de 1987, l'*American Art Journal* no. 47 de 1988 et *Les Cahiers de l'Art Moderne* no. 17-18 de 1986. Beaucoup de théoriciens de l'art classique et de l'art moderne ont exploité cette question : Bruniuss (1959), Duro (1996), Marin (1994), Stoichita (1999),

utilisé pour assurer la prise en main et le transport d'un objet d'art, comme la peinture ou la photographie. Habituellement, une bande dessinée est faite pour être lue et non pour être contemplée comme un objet de beauté. De ce fait, il serait absurde de « cadrer » une bande dessinée comme on ferait une peinture, étant donné que cette première n'est pas, à l'origine, un objet esthétique à exposer. Cela va de pair avec le dessin d'actualité. Tout de même, dans la théorie de la bande dessinée, le terme « cadre » est utilisé comme synonyme de la bordure alors que sa description et ses fonctions relèvent de celles de la bordure. Le dessin d'actualité, fait dans toute sa rapidité, se soucie plus de l'efficacité de son message que de l'esthétisme parce qu'il entre dans une relation de communication et non dans une relation de contemplation avec son observateur. Nous préférons donc le terme de « bordure » à celui de « cadre » à cause de la description matérielle de ce dernier.

1.1.4. La marge

La marge est l'espace périphérique d'une case. Cet espace que Peeters appelle « péri-champ »⁶⁰ est un espace libre appartenant au support de l'énoncé. Dans le cas de nos dessins dans *J.A.*, la marge correspond à l'espace périphérique du dessin. Cet espace reçoit normalement des informations écrites suivantes : une légende, un bref commentaire, une citation de la source du dessin, ou rien du tout.

La marge est parfois traitée de façon intéressante surtout pour les dessins d'actualité dans la rubrique « Afrique Subsaharienne ». Elle présente un aspect particulier du fait qu'elle reçoit elle-même une bordure la séparant ainsi de l'espace environnant (surtout pour les dessins importés). Nous avons donc trois espaces différents : l'espace habité par le dessin, l'espace de la marge et enfin l'espace extérieur de la marge qui est habité par le texte linguistique. Parfois, dans d'autres cas, la bordure du dessin est absente et la marge et le fond du dessin fusionnent pour devenir un champ unique avec une bordure unique, celle limitant la marge. Dans de tels cas, la marge fait partie du fond du dessin mais sa présence est encore signalée par le texte écrit qui commente le dessin. La marge reste toujours l'endroit où apparaît le titre du pays concerné par l'actualité en question ainsi que le texte d'accompagnement explicatif.

Charbonnier (2007), pour n'en citer que quelques-uns. Le cadre a fait le sujet d'étude de la thèse doctorale de Beyaert-Geslin (1998). Que le cadre peut être pris pour synonyme de la bordure n'est pas question à débattre.

⁶⁰ Benoît PEETERS, *La bande dessinée ; un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, 1993, p. 15.

1.1.5. Le débordement

Pour créer certains effets de sens, le dessin d'actualité peut sortir de sa bordure pour s'approprier une partie de l'espace du monde extérieur, surtout l'espace réservé au texte linguistique. Ce phénomène est nommé « débordement » par le Groupe μ ⁶¹. C'est quand un personnage du dessin fait irruption, sort de son espace légitime pour faire semblant d'envahir le monde de l'observateur. Comme il est signalé par Rio⁶², ce fait va provoquer un « *très fort effet d'absurde, parce que, n'appartenant plus au lieu métaphorique, sans entrer évidemment dans le réel, il bouleverse la logique de cette cohabitation d'espaces hétérogènes* ». L'effet de sens engendré par le procédé de débordement pourrait ne pas être le même pour tous les dessins, donc, il doit être étudié cas par cas.

1.2.

La mise en case du dessin d'actualité

Le dessin d'actualité et la photographie de presse sont deux énoncés journalistiques distincts mais qui ont une chose en commun : ils sont, tous les deux, liés à une actualité donnée. La différence intervient au niveau de leur production. Alors que la photographie de presse découpe sa surface d'inscription dans le monde réel, le dessin d'actualité ne découpe rien et ne laisse rien derrière construisant ainsi un nouveau visible. Les éléments ainsi capturés par la photographie échappent à la délimitation et sont dits « centrifuges »⁶³. Le dessin d'actualité invente simplement son plan de l'expression. Dans cette invention, les personnages, les objets, les actions, le temps et l'espace sont tous sélectionnés et puis représentés dans un monde imaginaire. Les éléments y figurant sont dits « centripètes » selon van Lier⁶⁴.

L'espace occupé par le dessin d'actualité est caractérisé par le déploiement des figures linguistiques, plastiques et iconiques. Chaque élément doit occuper une certaine place dans la

⁶¹ Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Op.cit., p. 386.

⁶² Michel RIO, « Cadre, plan, lecture », dans *La bande dessinée et son discours*, Communication no. 24, 1976, p. 99.

⁶³ Cf. Henri van LIER, « Philosophie de la photographie », dans *Les cahiers de la photographie*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 1983. Disponible sur : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/semiotique/philosophie_photographie.pdf consulté le 10/04/2015.

⁶⁴ *Ibid.*

case. Pour déployer ces éléments sur la surface plane, le dessinateur peut choisir de respecter les lois de l'homographie ou pas. L'homographie désigne, d'après Comar :

« ...une géométrie qui s'étend vers ses limites, à la mesure des dieux. Elle réalise en volume ce que les peintres de la Renaissance développeront dans leur perspective plane, lorsqu'ils feront, par exemple, converger sur le tableau les lignes parallèles d'un carrelage vers un point de fuite qui représente l'infini »⁶⁵.

En respectant ces lois de l'homographie, le dessinateur reproduit ainsi sur une surface plane les effets d'éloignement et de positions des objets dans l'espace par rapport à l'observateur. Ce qui est proche est plus grand que ce qui est loin de l'observateur. Le dessinateur peut également ne pas choisir d'appliquer les lois de la perspective plane (et ceci est le cas, la plupart de temps) et réaliser son image en la transformant et modifiant inégalement ses proportions. C'est ce que Comar appelle la « satire géométrique de l'espace »⁶⁶, par exemple, la caricature, qui « saisit par ses outrances, les traits essentiels d'une forme »⁶⁷ en transformant le reste.

Le « cadrage » est le moyen utilisé (surtout dans la photographie) pour représenter sur une surface plane les objets hors de la vue du spectateur⁶⁸. Pour le dessin d'actualité, nous préférons désigner ce procédé « la mise en case » étant donné la différence de méthodes de production entre la photographie et le dessin. Par ce procédé, le dessinateur doit décider de ce qui va être visible (champ) dans le monde du dessin, mais aussi de ce qui va devoir être caché (hors-champ)⁶⁹. Comme explique Groensteen⁷⁰, fermer la case n'« arrête » pas le dessin. C'est l'action de « couper et enfermer » une partie d'espace-temps appartenant au monde du dessin. L'hors-champ du monde du dessin désigne ce qui existe ailleurs, à côté ou autour mais que l'observateur ne peut pas voir.⁷¹

À la façon de la bande dessinée, le dessin d'actualité ne donne pas à voir la totalité des détails des actions, des personnages et du décor. Il laisse à l'observateur le champ libre de construire pour lui-même de ce qui serait la totalité de ce qu'il aperçoit et d'y trouver le sens à

⁶⁵ Philippe COLMAR, *La perspective en jeu, les dessous de l'image*, Paris, Galimard, 2008, p. 20.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁸ René BOUILLLOT et Bernard MARTINEZ, *Le langage de l'image*, Paris, Éditions VM Groupe Eyrolles, 2007, p. 36.

⁶⁹ Guy GAUTHIER, *Vingt leçons sur l'image et le sens*, Paris, Edilig, 1982, p. 11.

⁷⁰ Thierry GROENSTEEN, *op. cit.*, p. 50.

⁷¹ Gilles DELEUZE, *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, Paris, Éditions de minuit, 1983, p. 30.

partir de ce qu'il voit et ce qu'il ne voit pas⁷². Retenons déjà que, le dessin d'actualité n'est pas une photographie, qui arrête et découpe une section du monde réel. Il est, par contre, une composition, un recueil d'éléments d'un monde inventé.

Le dessin d'actualité est produit au sein d'une pratique journalistique et communicationnelle. Produit avec un souci de partage ponctuel de savoir, il est censé optimiser son efficacité étant donné la rapidité de sa production et de sa consommation. La vie du dessin d'actualité est courte ; son temps de vie passe vite tout comme celui de l'actualité à laquelle il est lié. Continuellement remplacé par un nouveau, le dessin d'actualité arrive assez vite avec son support dans les archives. Ainsi, la composition des éléments qui doivent apparaître dans le dessin doit être effectuée en appliquant des stratégies énonciatives qui vont assurer l'optimisation du partage du savoir en un très peu de temps. Le choix de ces éléments ainsi que celui des stratégies de leur présentation fait le premier et le plus important travail du dessinateur.

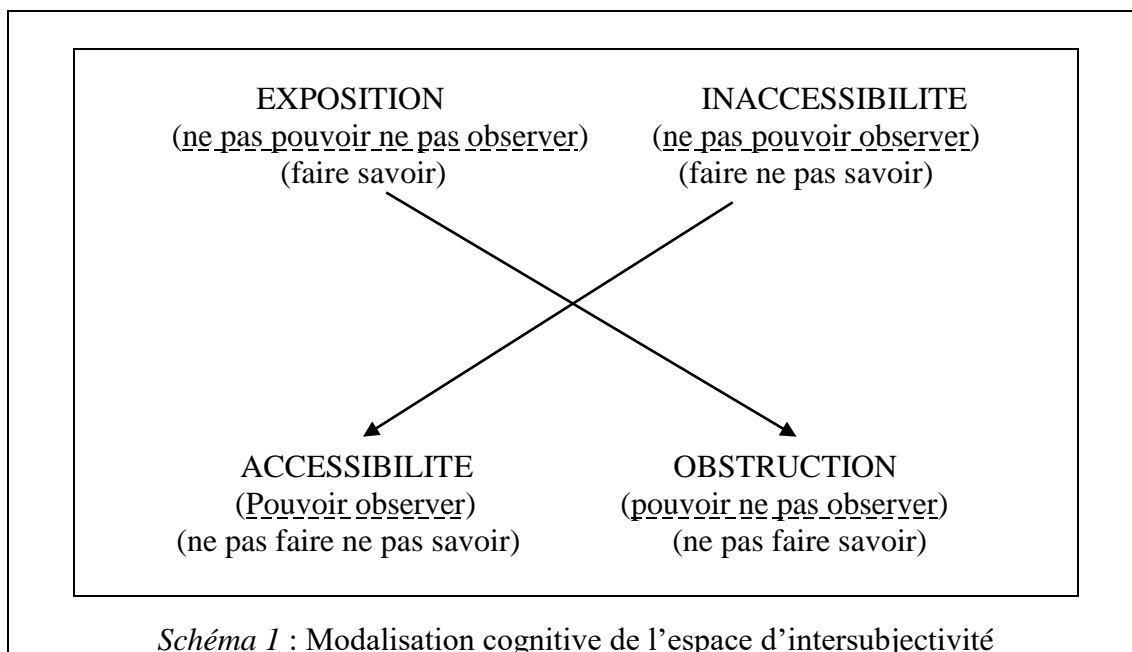
Les choix importants concernant ce qui va apparaître dans la case et ce qui ne va pas y apparaître comprennent l'axe paradigmatique du langage. Ce choix d'éléments et comment ces éléments seront arrangés dans la case du dessin sera réalisé en tenant compte du contenu sémantique prédéterminé par le dessinateur. Le dessinateur doit ensuite coordonner ces éléments et soigner leur coopération syntaxique afin qu'ils favorisent la réception et l'interprétation conforme à l'intentionnalité de ce premier, c'est l'axe syntagmatique du langage. Ces deux opérations (de sélection et de combinaison d'éléments du langage) sont celles qui sont à la base de la construction de tout énoncé selon la linguistique structuraliste.

L'ensemble d'éléments ainsi assemblés dans l'énoncé va présupposer une *compétence de l'observateur* et une *activité de l'informateur*, écrit Fontanille⁷³, qui traduisent une intersubjectivité cognitive entre les deux sujets. Nous pouvons donc saisir la compétence de l'observateur grâce à la modalité du *pouvoir* et l'activité de l'informateur par la modalité de *savoir*. Ces deux modalités, selon Fontanille, peuvent être homologuées de manière à traduire *la mise en commun* de l'espace énoncé et de l'espace d'énonciation, et, par la suite, l'interaction entre l'activité cognitive de l'informateur et la compétence de l'observateur. Ces deux modalisations des sujets peuvent être interprétées comme des modalisations de l'espace d'intersubjectivité.⁷⁴ Fontanille conçoit cette modalisation dans un carré comme suit :

⁷² Voir, au sujet de cadrage en bande dessinée, Benoit MOUCHART, *La bande dessinée*, Paris, Le Cavalier Blue, 2004, p. 74.

⁷³ Jacques FONTANILLE, *Les espaces subjectifs, Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989, p.53.

⁷⁴ *Ibid.* p. 54.



Le carré sémiotique est, nous lisons chez Courtés⁷⁵, un instrument d'analyse développé par Greimas et Rastier. En tant que présentation visuelle de l'articulation logique d'une catégorie sémantique, il permet de raffiner les analyses par des oppositions. Par la négation des deux premiers termes de base du carré (par exemple *vie/mort*), les deux autres sont obtenus (*non vie/non mort*). Ainsi, *l'obstruction* est une négation de *l'exposition*, de même que *l'accessibilité* est une négation de *l'inaccessibilité*.

De cette manière, Fontanille⁷⁶ distingue quatre régimes généraux de l'image correspondant à quatre modes d'interaction entre l'informateur et l'observateur cognitif : *l'exposition*, *l'obstruction*, *l'accessibilité* et *l'inaccessibilité*. Dondero⁷⁷ explique ces régimes et les applique sur les objets sémiotiques visuels. Ainsi : l'exposition caractérise dans l'énoncé, tout ce qui est donné à voir à l'observateur par exemple un portrait; l'inaccessibilité caractérise dans l'énoncé tout ce qui se refuse à l'observateur, par exemple, ce qui se trouve dans le hors champ ; l'obstruction caractérise tout ce qui est masqué, difficilement saisissable, incomplet ou partiellement masqué, par exemple, un personnage éloigné ou vu de dos; l'accessibilité caractérise tout ce qui se laisse apercevoir, entrevoir toute faille dans l'obstacle par exemple les portes, miroirs, reflets, tentures ouvertes, etc. Quant à nous, nous reprenons ces catégories qui n'ont pas été faites initialement pour le dessin d'actualité afin d'examiner comment ils s'appliquent à celui-ci. Nous constatons que la présentation d'éléments du dessin

⁷⁵ Joseph COURTÉS, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991, p. 152.

⁷⁶ Jacques FONTANILLE, *Les espaces subjectifs*, Op.cit., p. 55.

⁷⁷ Maria Giulia DONDERO, « L'énonciation visuelle », texte présenté dans le cadre du séminaire *Le sens de l'énonciation* à l'Université de Luxembourg, le 25 janvier 2013.

d'actualité suit la même logique. Tout ce que le dessinateur donne à voir dans son dessin va se manifester selon ces quatre régimes. Nous sommes particulièrement intéressée par le régime d'exposition, qui participe comme stratégie énonciative importante du dessin d'actualité (cf. le cinquième chapitre). En choisissant le régime de l'exposition, le dessinateur manipule l'observateur à *ne pas pouvoir ne pas observer* car tout lui est exposé. Le dessin d'actualité ne laisse rien et ne cache rien derrière, son message doit être clair.

Pour ce faire, le point de vue ne compte pas moins pour le dessinateur, qui doit mobiliser des moyens pour choisir comment représenter les faits de l'actualité non pas en imitant la réalité mais en la transposant pour lui donner une autre vision.⁷⁸ Le dessinateur doit choisir un point de vue en fonction de ce qui permettra à l'observateur de voir, de reconnaître les éléments et les interpréter. Le point de vue est d'abord, logiquement, l'endroit où l'on doit placer un objet pour le rendre mieux visible. Comme en peinture, en photographie et même en dessin, la représentation suppose le choix d'un emplacement de l'œil preneur de vue. Selon Aumont⁷⁹, le point de vue renvoie à la position définie par l'emplacement depuis lequel on regarde, donc c'est l'emplacement de la caméra ou du sujet capturant la scène par rapport à l'objet regardé. Du point de vue sémiotique, Fontanille⁸⁰ propose que « *choisir un point de vue c'est installer d'emblée deux actants élémentaires, définis comme de pures positions relatives... des actants positionnels : la source du point de vue et sa cible* ». Par cette remarque, nous voyons encore s'instaurer ici une relation intersubjective entre la source (informateur) et le cible (l'observateur cognitif).

Mais, le dessinateur n'applique pas exactement les mêmes principes de cadrage que ceux appliqués par la photographie et le cinéma. Il n'utilise pas la caméra, donc, son dessin est le fruit d'une scène imaginée par lui. Son point de vue sera unique et fixe contrairement à la multiplicité et la variabilité des points de vue au cinéma vu son caractère mobile (de l'appareil photographique et du photographe). S'il arrive que le dessinateur change de scène dans le même dessin, cela impliquera un changement temporel et/ou spatial pour produire certains effets de sens. Tous les plans seront perceptibles en même temps.

Le dessin reste toujours une représentation du regard du dessinateur. Cela veut dire que le dessin est une expression du dessinateur ainsi, il représente son « point de vue », qui

⁷⁸ Benoit MOUCHART, *Ibid.*, p. 59.

⁷⁹ Cf. Jacques AUMONT, « Le point de vue », dans Communication no. 38, *Énonciation et cinéma*, 1983, pp. 3-29.

⁸⁰ Jacques FONTANILLE, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999, p. 45.

traduit son attitude mentale et son jugement en tant que narrateur⁸¹. La vue sur l'espace imaginaire représente, en plus, le lieu qui est susceptible d'établir un lien entre fiction (le dessin) et énonciation. Dès que l'observateur voit le dessin, cette relation informateur-observateur s'établit. L'observateur qui prête son regard pour en construire le sens prend position à l'égard de ce qu'il voit.

La question de point de vue fait surgir la question des plans, c'est-à-dire la façon de représenter les personnages et les éléments de l'énoncé, vus à des distances diverses permettant de voir une plus ou moins grande partie d'un élément pour produire des effets variés. Il y a plusieurs types de plans mis en œuvre par les scénaristes du cinéma. Il s'agit de :

- *Plan panoramique*, avec une vue d'ensemble qui privilégie le décor par rapport aux personnages qui sont vus de très loin ;
- *Plan général*, avec une vue d'ensemble mais de moins loin, la même importance est accordée au décor et aux personnages ;
- *Plan moyen*, montre des personnages en entier. Il précise l'action permettant de décrire l'attitude, l'aspect physique des personnages et de les situer dans l'espace où ils évoluent ;
- *Plan américain*, où prédominent les personnages coupés à mi-cuisse, l'attention est concentrée sur les gestes ;
- *Plan rapproché*, avec des personnages vus de tout près coupés à la ceinture, l'accent est mis sur l'expression psychologique ;
- *Gros plan*, il se concentre sur le visage du personnage, en laissant apparaître les jeux de physionomie et fait disparaître le décor, et enfin
- *Très gros plan*, qui coupe une partie du visage ou de l'objet en grossissant l'expression en attirant l'attention sur un détail.⁸²

⁸¹ Cf. Jacques AUMONT, *Op.cit.*, p. 4-5. Aumont préconise quatre définitions du « point de vue ». La quatrième est que le point de vue est une attitude mentale du narrateur qui peut éventuellement influencer sur le travail de représentation.

⁸² Pour une description détaillée des différents types de plans, Cf. Pierre FRESNAULT-DERUELLE, *Dessins et bulles, la bande dessinée comme moyen d'expression*, Paris, Bordas, 1972 p. 19-20 et Will EISNER, *Les clés de la bande dessinée. 1, L'art séquentiel*, Paris, Delcourt, 2009, p. 48-49.

Nous constatons que le dessin d'actualité utilise très rarement le gros plan et le très gros plan par souci d'économie d'espace. L'usage des plans est un dispositif par lequel le dessinateur met l'attention sur certaines scènes ou certains objets ou actions pour les rendre plus discrets.

De toute façon, avant de composer son dessin, le dessinateur doit préalablement maîtriser le sujet d'actualité qui l'inspire pour pouvoir projeter sa propre vision du même sujet. La composition du dessin d'actualité commande un certain niveau de créativité. Il s'agit de la mise en place des éléments constituant chaque énoncé, dans un ordre qui n'est ni simplement celui de la réalité, ni celui du hasard. La cohérence figurative au niveau de l'expression ne compte pas ici comme pour un texte linguistique ; ce qui compte c'est la créativité dans le processus paradigmatique et la mise en relation éloquente des éléments qui va justifier la coprésence des unités choisies. L'équilibre, la cohérence, le dynamisme et l'expressivité dépendent en grande partie de la stratégie de composition de l'énoncé.

En composant l'énoncé, il n'est pas toujours possible d'inclure tous les détails d'une scène, c'est pourquoi on dit souvent que l'art de dessin est un art de moindres détails. Le dessinateur sélectionne les éléments essentiels pour créer son énoncé et partager son savoir. L'interprétation du dessin nécessite donc la coopération du lecteur. Face au dessin, le regard de l'observateur construit pour lui-même le sens à partir de ce qu'il voit. Travaillant avec les éléments donnés par le dessinateur, l'observateur est supposé pouvoir construire le reste d'information non fournie par le moyen de son imagination et déduire de sa mémoire et de son expérience les détails de l'énoncé.

1.3.

Le temps et le mouvement dans le dessin d'actualité

1.3.1. Le temps

L'ordre temporel est une question d'arrangement d'éléments pour indiquer ce qui vient avant et ce qui vient après. La façon de représenter et d'ordonner le temps est plus évidente dans un texte linguistique que dans un texte visuel. La linéarité du temps et de l'espace dépend de la culture. Classiquement, dans la linguistique occidentale, l'écoulement de temps sur un support graphique est figuré de gauche à droite et du haut en bas alors que pour la culture orientale il est de droite à gauche et du haut en bas.⁸³ Ce qui vient avant est mis à

⁸³ Pascal VAILLANT, *Sémiotique des langages d'icônes*, Paris, H. Champion, 1999, p. 120.

gauche et ce qui vient après est mis à droite et vice versa selon la culture, et puis allant de haut en bas.

Il devient à ce stade intéressant de contraster l'ordre de lecture de plusieurs genres d'images. Dans la peinture, il n'y a pas d'ordre prédéfini. L'observateur parcourt son regard contemplatif sur la surface de la peinture sans être obligé à suivre un cheminement proposé au préalable, c'est la lecture tabulaire. Dans la lecture tabulaire, un élément de l'énoncé prend son sens grâce au rapport qu'il entretient avec d'autres éléments⁸⁴. La photo classique suit cette même logique alors que la bande dessinée et le dessin d'actualité, quant à eux, n'empruntent l'ordre de la lecture linéaire que quand ils sont accompagnés du texte linguistique, et, ceci selon l'ordre suivant.

D'abord, les paroles, qui se réalisent avec le passage du temps sont représentées dans les bulles. Les bulles vont respecter l'ordre linéaire de temps et de l'espace. Une conversation dans le dessin va se dérouler de gauche à droite suivant la lecture issue de la culture occidentale. Elles participent ainsi parfaitement à renforcer la notion de l'effet du passage du temps.⁸⁵ Les bulles peuvent aussi suivre un agencement linéaire de haut en bas et en profondeur, du fond vers l'avant de l'image. Cette ordonnance des bulles indique leur chronologie. Le temps est cette fois-ci converti en espace. Le dessin d'actualité qui est accompagné d'un texte écrit va suivre ce même ordre linéaire de lecture spatio-temporel.

Deuxièmement, l'ordre chronologique de l'évènement sera indiqué par la séquence des vignettes dans la bande dessinée, qui suit le même ordre spatio-temporel que les bulles : de gauche à droite et de haut en bas. Le dessin d'actualité ne s'écarte pas de cette logique. Au lieu de vignettes qui représenteraient les différents découpages spatio-temporels, le dessin d'actualité, n'occupe qu'une seule case. La segmentation temporelle doit donc nécessairement faire cohabiter deux ou plusieurs scénarios dans la même case. Les scènes seront séparées par des bordures ou autrement ; par exemple, par les actions et paroles qui changent dans chaque scène.

Troisièmement, toute action se réalise avec le temps qui s'écoule à tout moment. Le corps des personnages suggère des actions en train de se faire dans le temps présent de l'image. Bien que l'image capture un seul moment du déroulement du procès, cela n'arrête pas le temps. Le passage du temps va être incarné dans les actions des personnages. Cette illusion d'ordre temporel est créée lorsqu'on décrit une image. L'observateur a l'habitude

⁸⁴ Jean-Marie Klinkenberg, « La relation texte-image. Essai de grammaire générale », *Bulletin de la Classe des Lettres, Académie royale de Belgique*, 6e série, t. XIX, 2008, pp. 21-79.

⁸⁵ Pierre FRESNAULT-DERUELLE, « Le verbal dans les bande dessinées », dans *L'analyse des images*, Communication no. 15, 1970, p. 146.

d'utiliser le présent de l'indicatif pour décrire ce qu'il voit. Le dessin d'actualité suit toujours cette logique. C'est une représentation en « temps présent » d'un événement de son monde.

Ayant constaté ce dernier fait, le temps du monde du dessin d'actualité peut être conjugué à tous les temps de l'indicatif. Au présent, c'est l'« action en train de se dérouler », au passé, c'est « le passé récent ou éloigné » et au futur, c'est l'imagination perspective de l'observateur. L'informateur choisit normalement d'exposer le meilleur moment de la scène. Un bon exemple de l'exposition du meilleur moment d'une image est donné par la sculpture intitulée « Laocoon et ses fils »⁸⁶, une œuvre sculpturale réalisée aux II^{ème} - III^{ème} siècles avant J.-C. À partir de ce qu'il voit, l'observateur peut imaginer l'avant ou la suite de l'événement. Pour illustrer ce fait, considérons les deux dessins suivants :

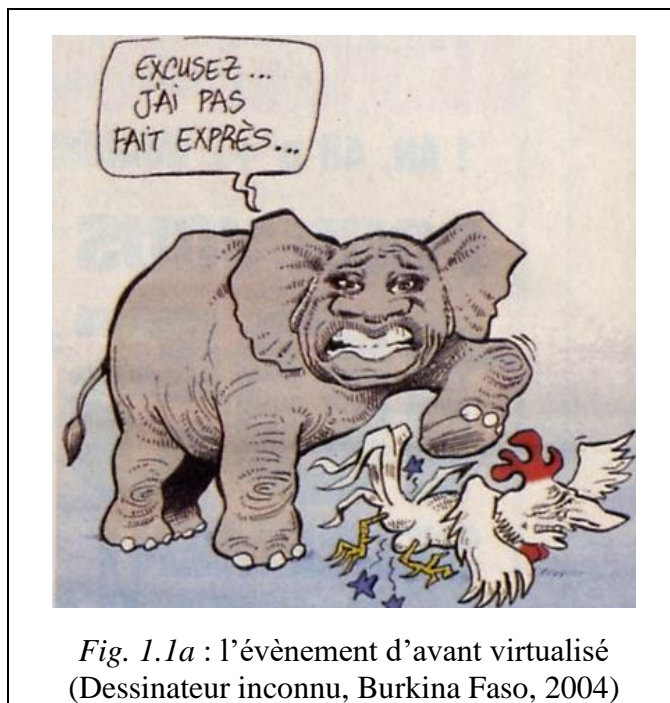
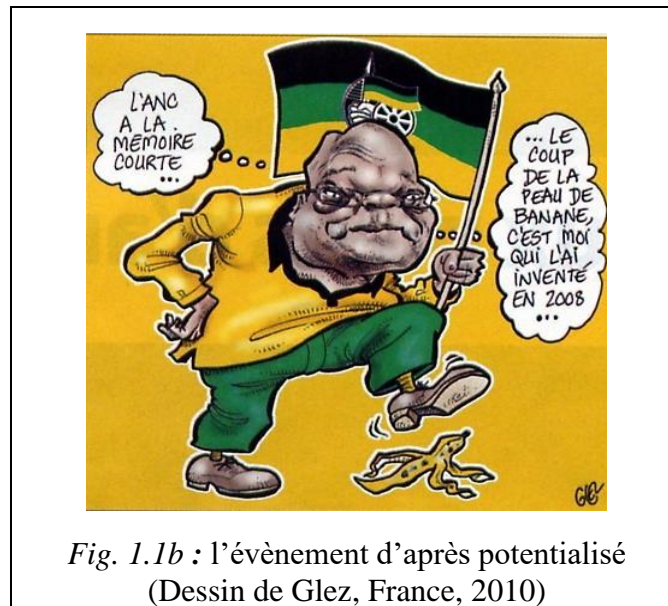


Fig. 1.1a : l'évènement d'avant virtualisé
(Dessinateur inconnu, Burkina Faso, 2004)

⁸⁶ « Laocoon et ses fils » est une sculpture ancienne fameuse qui expose une accumulation d'éléments dramatiques. Laocoon et ses fils luttent dans un effort désespéré pour se libérer de l'étreinte des serpents. L'œuvre se trouve au Musée du Vatican, Rome, Italie. Voir Clement LESSING, *Laocoon, oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie, Au-delà des limites de la peinture et de la poésie*, Hermann, 1990.



Dans le premier exemple (Fig. 1.1a), nous pouvons concevoir l'action d'avant comme l'écrasement. Les traces de cette action se lisent dans l'énoncé verbal de l'éléphant ainsi que dans les figures plastiques formant des étoiles autour du coq. Ses ailes montrent qu'il est en train de fuir. Dans le deuxième exemple (Fig. 1.1b), l'observateur peut imaginer la suite de l'action du personnage. Absorbé dans ses pensées, le personnage ignore la présence de la peau de banane jetée par terre. La seconde après, il va glisser sur la peau et va tomber. C'est comme si le dessinateur voulait mettre l'accent sur les conséquences de l'action du temps présent du dessin. Comme nous expliquerons plus loin dans les analyses (deuxième partie), des significations importantes peuvent être investies dans les trois temps.

1.3.2. Le mouvement

Le temps et le mouvement sont étroitement liés. Là où il y a mouvement, ce mouvement s'effectue avec le passage du temps. Bien que rien sur le dessin ne bouge, le mouvement des personnages et de tout autre élément dans la scène représentée est bien suggéré. La position d'un personnage ou d'un objet peut le montrer statique ou en mouvement. On peut reconnaître un personnage en train de courir ou de marcher, un arbre qui bouge sous l'effet du vent, de l'eau en train de couler, ainsi de suite.

Le mouvement soit du corps soit d'une partie du corps du personnage peut être suggéré autrement par des traits plastiques qui prolongent leur trajectoire ou virevoltent autour d'eux. Une action de glissement par exemple peut être renforcée par la répétition des lignes courbées alors que le souffle du vent peut être montré par de petites lignes horizontales.

Par la méthode de décomposition photographique du mouvement, précise Hergé⁸⁷ dans un entretien avec Numa Sadoul, une seule image se décompose par la vitesse en plusieurs étapes de mouvement. Ainsi, en un dessin, le lecteur découvre une succession de mouvements qui sont décomposés et repartis entre plusieurs personnages.

De toute façon, une image qui est en soi de nature statique n'arrête pas le mouvement suggéré dans son monde. En effet, le moment capturé par l'image est le présent du monde de l'image, une action en train de s'achever à un endroit donné. Ceci se concrétise par la nature du dessin même, qui est une représentation de l'actualité. Ce phénomène peut être comparé à la photo d'actualité dont, selon Lambert,⁸⁸ l'effet de réel consiste à introduire dans la photographie une temporalité événementielle.

L'évènement photographique saisit un seul moment crucial et ponctuel. Nous l'avons déjà dit, le dessin comme la peinture n'est pas une photographie. Son évènement est soigneusement créé par l'informateur. Ainsi, il est capable de concevoir n'importe quel effet aspectuel : une action instantanée, durative, répétée, en train de commencer ou de s'achever ou bien une action achevée. Le temps passé et le temps futur de l'évènement sont toujours envisageables et seront projetés dans l'action présente du dessin (cf. les exemples ci-dessus : Fig. 1.1a et 1.1b). La projection du mouvement dans le futur ou dans le passé ne peut être qu'un évènement d'un observateur cognitif. Ce fait particulier sera traité en détails dans le troisième chapitre.

1.4.

Le visible, le dicible et le lisible

Une image est faite pour être observée alors qu'un texte linguistique est fait pour être lu. Quand les deux se trouvent dans le même énoncé pour signifier ensemble, nous avons un énoncé hybride. Les mots écrits ou prononcés et les images doivent être perçus simultanément. Nous qualifions cet énoncé de « verbo-visuel » ou de « synchrétique », car il en résulte un champ visuel qui combine trois systèmes de langage : oral, écrit et visuel.

Le mot prononcé (le dicible) et le mot écrit (le lisible) au sein ou au-delà de la case d'une image ont, depuis longtemps, montré une coexistence paisible avec l'image (le visible).

⁸⁷ Voir Numa SADOUL, *Entretien avec Hergé Casterman*, 1975, cité par Benoît PEETERS, *Op.cit.*, p. 30.

⁸⁸ Frédéric LAMBERT, *Mythographies : la photo de presse et ses légendes*, Paris, Edilig, 1986, p. 63.

Dans le domaine de l'art, Schapiro⁸⁹ parle de l'art médiéval et ses images religieuses. L'art de cette époque, qui a été façonné par la vie religieuse, ne manquait pas d'inclure des mots dans ses images. Il ne s'agissait pas de légendes de rouleaux où l'on transcrivait des phrases qui ont été attribuées aux personnages. Le rouleau ainsi symbolisait la parole. Parfois, la parole était représentée naïvement sous forme d'un filet de lettres jaillissant de la bouche d'un personnage figurant dans la miniature. Mais comme l'on ne pouvait pas lire ce qui était transcrit, l'œuvre s'est limitée à un discours écrit en tant qu'objet d'art en soi, dit Schapiro.

Avant de passer à l'étude de relations entre le texte linguistique et l'image, distinguons les trois composants du dessin d'actualité. Il s'agit du visible, du dicible et du lisible. Au cinéma, en bande dessinée comme au dessin d'actualité, ces trois constituants vont presque toujours ensemble. Les trois systèmes langagiers coexistent au sein d'une relation d'interdépendance où ni l'un ni l'autre ne peut être jugé inférieur à l'autre. Comme on le verra plus loin dans ce chapitre, la coprésence de ces trois composants n'implique pas de relations fondées sur l'incapacité de l'image (ou du texte linguistique) à signifier toute seule mais implique plutôt des relations morphosyntaxiques complexes fondées sur la nécessité de renvoyer solidairement à un contenu donné.

1.4.1. Le visible

Une image qui apparaît seule peut être suffisamment monosémique. Elle peut aussi renvoyer à un contenu polysémique, mais, la polysémie n'est pas uniquement un problème de l'image. Le mot linguistique peut être polysémique, un geste corporel peut être polysémique, ainsi de suite. Nous voulons, dans les lignes qui suivent, identifier les éléments de nature visuelle dans un dessin d'actualité.

Suivant la théorie de la sémiotique visuelle du Groupe μ ⁹⁰, il y a deux types de signes visuels : les signes iconiques et les signes plastiques. Nous pouvons au premier temps identifier les signes iconiques dans un dessin d'actualité. Ce sont toutes les figures qui montrent une « ressemblance » avec une figure du monde naturel. Ce sont les plus faciles à reconnaître dans un dessin d'actualité. Ils peuvent relever des icônes ou des symboles de nature iconique. Les signes plastiques sont des points, des lignes et des formes de taille, texture et couleur différents. Prenant en compte cette description physique du signe plastique,

⁸⁹ Meyer SCHAPIRO, *Les mots et les images, sémiotique du langage visuel*, Paris, Éditions Macula, 2000 (1996), p. 127.

⁹⁰ Groupe μ , *Op.cit.*, p. 115.

il y aurait des symboles qui ne sont pas de nature iconique. Ainsi, nous pouvons parler de figures plastiques qui sont des symboles, par exemple, le signe $+/$ est le symbole de l'addition en mathématiques. Nous reviendrons sur les deux éléments (iconique et plastique) pour les expliciter en détails.

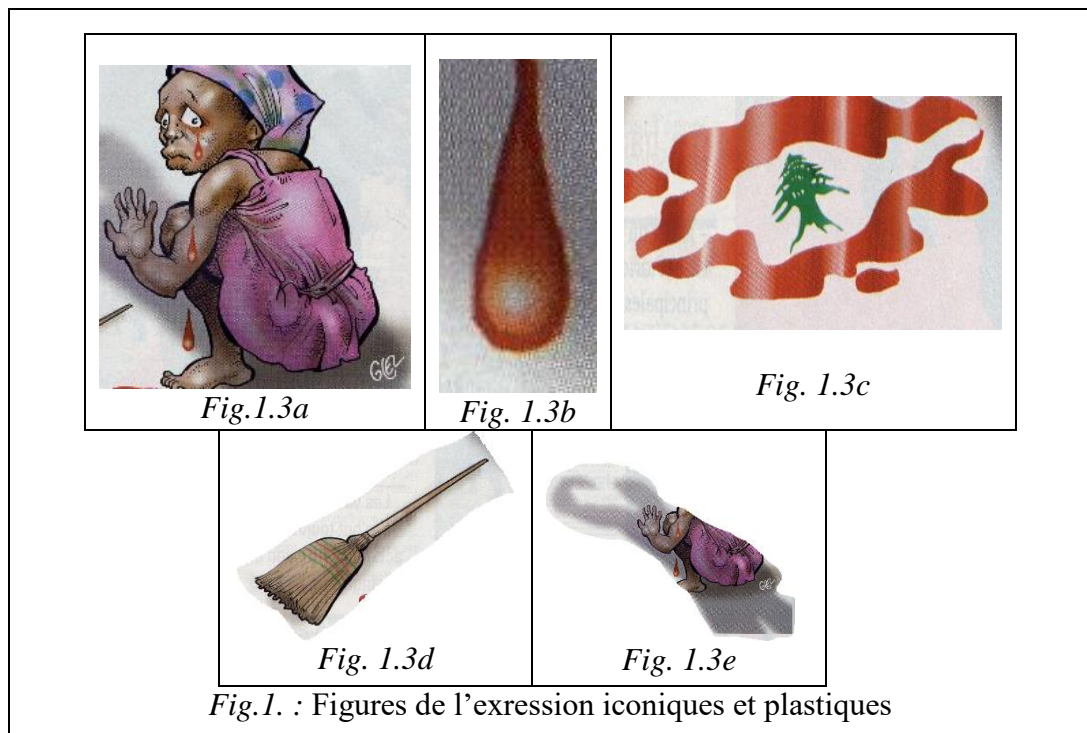
Il faut signaler ici un phénomène intéressant exhibé par les signes plastiques. Dans un dessin donné, les signes plastiques appréhendés en relation avec les figures voisines vont se révéler des représentations des objets du monde naturel. Contrairement aux signes iconiques qui sont reconnaissables en dehors du dessin, les signes plastiques ne le sont pas. Au sein du dessin, ils ont donc un double caractère : icono-plastique. Voici un exemple de dessin qui montre les deux types de figures.



Fig. 1.2 : Dessin illustrant des figures iconiques et plastiques. (Dessin de Glez, France, 2010)

Afin de reconnaître les figures de l'expression dans un énoncé donné, les règles du décodage visuel explicitées par le Groupe μ ⁹¹ sont utiles. Selon ces règles, nous pouvons cataloguer, sur notre dessin, les figures de l'expression suivantes :

⁹¹ Groupe μ , *Op.cit.*, p. 90-98.



Hors contexte, nous avons cinq figures visuelles. La première (1.3a) représente une jeune femme, la deuxième (1.3b) n'est pas reconnaissable (elle n'est pas identifiable de prime abord), la troisième (1.3c) est signe iconique du drapeau libanais, la quatrième (1.3d) un balai et la dernière (1.3e) représente l'ombre d'un homme (signe iconique indiciel). Donc, les figures 1.3a, 1.3c et 1.3d et 1.3e sont iconiques alors que la figure 1.3b est plastique du fait qu'on ne peut pas absolument l'associer à une figure du monde naturel. On peut dire que ce serait une représentation d'une goutte, mais une goutte de quoi exactement, d'eau ou de sang ? Nous hésitons. Mais sur le dessin, en l'associant à son point d'origine, on peut facilement l'identifier à une goutte de larme, pas une larme ordinaire, mais une larme « resémantisée » avec la couleur rouge. On peut aussi distinguer cette couleur comme celle du sang. Là, nous avons un phénomène icono-plastique qui relève d'une opération rhétorique de substitution. La goutte de larme s'est convertie en goutte de sang, ou bien c'est une larme de sang ! Rappelons encore que les figures visuelles iconiques et plastiques peuvent se manifester en solidarité totale comme un seul stimulus. Ils existent ensemble pour, justement, apporter une seule signification, par exemple la « goutte de larme en sang ».

Ici apparaît un problème de figures iconiques et plastiques qui subissent toutes sortes de transformations. Dans ce cas, il s'agit de reconnaître la figure originale pour pouvoir reconnaître les caractéristiques visuelles ajoutées, supprimées, substituées, transformées ou échangées. Cela nous renvoie à l'étude classique de la rhétorique visuelle avancée

caricaturalement pour la première fois par Durand⁹² et ensuite explicitement par le Groupe μ ⁹³. En analysant ces types de figures visuelles, il sera important de reconnaître au préalable les figures iconiques ou plastiques de départ pour pouvoir caractériser les types de transformations qu'elles subissent. Ces transformations seront étudiées en tant qu'« aspects transitoires » par opposition aux « traits permanents ». Nous empruntons ces termes à Töpffer⁹⁴ pour les adapter à nos besoins. Selon cet auteur, les traits permanents sont les traits qui identifient un objet « normal » ou une personne « normale » conforme à l'usage normal et d'une manière permanente alors que les aspects transitoires expriment les caractères non permanents, c'est-à-dire, des transformations subies par les figures iconiques et plastiques par souci de leur conférer l'effet de sens désiré. Les aspects transitoires fournissent des emplacements importants où les dessinateurs déposent de grandes quantités de significations.

L'acception générale selon Greimas et Courtés⁹⁵ est que la figurativité, en tant que système sémiotique doit obéir à la loi générale qui postule que « *tout système sémiotique est une représentation du monde et comporte l'iconicité comme donnée première* ». La figurativité serait donc le processus de signification où un discours linguistique ou non, est, en premier lieu, un arrangement des actions ou des choses nommables se référant au monde physique ou verbalisé⁹⁶. Le concept d'« isotopies » évoqué par Greimas et Courtés⁹⁷ est le terme qui évoque les cohérences syntagmatiques servant à la « *discursivisation de la narration* », c'est-à-dire « *l'enrichissement du discours par des investissements sémantiques* ». L'isotopie figurative correspond au niveau de l'expression alors que l'isotopie thématique correspond au niveau du contenu⁹⁸. La démarche de la recherche de la description de l'espace figuratif doit commencer par « *l'extraction des traits isotopants qui servent ensuite à l'établissement de classes de figures isotopes* »⁹⁹. La structuration de l'espace

⁹² Jacques DURAND, « Rhétorique et image publicitaire », dans *L'analyse des images*, Communications, n° 15, 1970, p. 70-95.

⁹³ Groupe μ , *Op.cit.*, p. 255-289.

⁹⁴ Rodolphe TÖPFFER, cité par Ernst H. GOMBRICH, *Op.cit.*, p. 287-8. Les *traits permanents* sont les traits qui caractérisent la personne dans une manière permanente (les *marques* pour le Groupe μ) alors que les *aspects transitoires* non seulement expriment les émotions mais aussi les caractères qui ne durent pas dans le personnage, ainsi, nous pouvons distinguer un Pierre-qui-pleure, un Pierre-qui-court, etc.

⁹⁵ Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTÉS, 1993 (1979), *Op.cit.*, entrée « figurativité », p. 148.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Algirdas Julien GREIMAS, « De la figurativité », dans Denis Bertrand (Dir.), *La figurativité II*, Actes sémiotiques-Bulletin, IV, 26, E.H.E.S.S.-C.N.R.S., 1983 p. 49.

⁹⁸ *Ibid.* p.50.

⁹⁹ *Ibid.*

figuratif est suivie par une étape ultérieure correspondant à « *la mise en corrélation des classes de figures reconnues* »¹⁰⁰.

Nous devons signaler ici une manifestation propre au dessin d'actualité – l'allotopie. Alors que certaines scènes peuvent évoquer des représentations de la réalité, autrement dit des scènes figurativement cohérentes, certaines autres ne le font pas. Nous observons parfois l'incohérence syntaxique des éléments dans un dessin d'actualité. Cette incohérence ne facilite pas la tâche d'élaboration d'une isotopie figurative sur le plan d'expression. Il s'agit là de l'allotopie qui consiste en une rupture sémantique. Pour mieux comprendre le concept d'allotopie, citons Klinkenberg :

« Un énoncé porteur d'une redondance qui assure l'homogénéité de son sens est dit isotope (le mot isotopie désignant cette homogénéité). Un énoncé violant cette loi d'homogénéité est allotope (on parle alors d'allotopie). Ainsi, un énoncé linguistique comme « Je bois de l'eau » est isotope, alors que « Je bois du béton » est allotope ; un dessin où, sur un tronc humain apparaît la tête humaine attendue est isotope, le même dessin avec une tête de cheval est allotope... »¹⁰¹.

Néanmoins, l'allotopie ne veut pas dire une incohérence sur le plan de l'expression ni sur le plan du contenu. Face à un énoncé allotope, il faut cesser de voir l'énoncé comme une collection de données iconiques incohérentes et plutôt lui accorder son statut sémiotique. La présence de chaque élément sera justifiée par le processus d'« accommodation » discursive ou rhétorique¹⁰². Pour le dessin d'actualité, il s'agit d'une stratégie discursive jouée sur l'axe paradigmatique et mise en œuvre par le dessinateur afin de réaliser un énoncé assez apte à fournir un savoir spécifique en un très court délai.

Rappelons à ce stade que le but ici est de décrire la nature physique des figures que l'on peut rencontrer dans un dessin d'actualité. Il ne s'agit pas de chercher comment une figure donnée se rapporte à son contenu, mais, de bien illustrer les types de figures qui peuvent se manifester sur le plan de l'expression d'un dessin d'actualité. Nous avons vu que les figures visuelles que l'on peut percevoir sur la surface d'un dessin d'actualité sont au nombre de deux : les figures iconiques et les figures plastiques. Les figures plastiques peuvent être des symboles non-iconiques ou bien avoir un caractère double – icono-plastique. Nous avons vu aussi que les figures visuelles peuvent être transformées par des procédés de transformation divers. Nous verrons plus loin, en deuxième partie de cette étude, comment ces

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, Paris, De Boeck & Larcier S.A., 1996, p. 152

¹⁰² _____, « La relation texte-image. Essai de grammaire générale », *Op.cit.*

figures visuelles transformées deviennent des stratégies énonciatives préférées par les dessinateurs.

1.4.2. Le « dicible »

Nous utiliserons le terme « dicible » ici pour désigner les paroles des personnages et les sons variés produits par des objets dans l'énoncé. Les paroles sont normalement hébergées dans une bulle enfermée ou non, alors que tout autre son peut ne pas être enfermé.

1.4.2.1. Les bulles

Fresnault-Deruelle¹⁰³, dans son article intitulé, « Le verbal dans la bande dessinée » a amplement étudié le rôle du verbal dans la bande dessinée. Il a parlé de la forme de la bulle et son contenu. Il a défini les bulles comme « *des espaces dans lesquels se transcrivent les paroles proférées par les protagonistes* ». La bulle représente le déploiement matériel de la parole qui, par sa nature, est spatiale mais invisible. C'est une émission sonore sans laquelle le sujet est considéré non-parlant. Celle-ci se caractérise d'une ligne fermée dont la forme peut aussi varier selon le style du dessinateur et selon l'effet de sens voulu. Cette parole est généralement attribuée à un personnage grâce à une flèche ou une tige appelée « appendice ». L'appendice est de cette manière un index de la source de la parole.

Les bulles sont donc des signes plastiques indexicaux participant à témoigner d'un acte d'échange communicationnel entre les personnages avançant dans le temps et dans l'espace de l'énoncé visuel. La bulle est encore signe d'une présence corporelle indiquant la participation dans le processus d'échange communicationnel d'un personnage présent (dans ce cas, un index) ou absent du champ du dessin (dans ceci, un indice). La présence des bulles sans leurs sujets parlants est de ce fait une preuve de la continuité du monde de l'image dans le hors-champ (cf. Fig. 1.4b). La présence de la bulle va ajouter à l'image un effet de « réel » et de continuité spatiale et temporelle du monde du dessin.

¹⁰³ Cf. Pierre FRESNAULT-DERUELLE, 1970, *Op.cit.*, p. 145-161



Fig. 1.4a : Bulles génériques
(Dessin de Glez, France, 2010)



Fig. 1.4b : Bulles dont le sujet parlant se situe hors champ
(Dessin de Glez, France, 2010)

Une bulle trouve sa place dans l'espace de l'énoncé, non pas par hasard, mais selon des règles organisationnelles spécifiques au dessin. Sa position peut varier. Elle se place à l'endroit jugé convenable par le dessinateur, souvent, selon l'emplacement du personnage parlant, tout en tenant compte de la position d'autres éléments dans la case.¹⁰⁴ La lecture des bulles va normalement suivre les règles générales de lecture d'une culture donnée ; en ce qui nous concerne, de gauche à droite et de haut en bas.

¹⁰⁴ Cf. *Ibid.*

1.4.2.2. Les écarts de la bulle

Une bulle traditionnelle prend la forme d'un ballon parfaitement clos enserrant bien la parole avec son appendice. Nous considérons cette forme de bulle comme la norme (cf. Fig. 1.3a). Comme cette forme peut changer, nous considérons toutes les bulles qui se divergent de cette première forme comme des écarts.

La première anomalie est l'absence totale de la ligne enfermant la parole mais toujours avec l'appendice qui montre l'origine de la parole (cf. Fig. 1.5a). Et puis il y a des bulles dont le pourtour n'est plus une ligne fine mais une ligne en zigzags ou en ondulations. Le fait que ce bruit reste toujours enfermé dans la bulle semble nous indiquer qu'il est encore tolérable aux oreilles de ses auditoires. L'appendice intact de la bulle va nous diriger vers la source émettrice de son contenu. Le contenu de la bulle n'est plus une simple parole d'un sujet parlant mais une sorte de bruit qui semble reproduire son effet sur le pourtour de la bulle. L'émetteur peut être un personnage ou, cette fois-ci, toute autre source (cf. Fig. 1.5c).

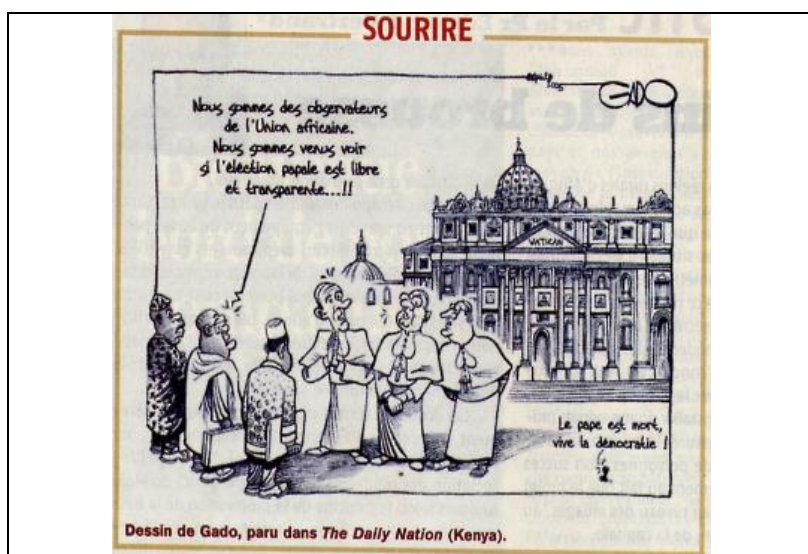


Fig. 1.5a : Parole sans bulle (Dessin de Gado, Kenya, 2005)



Fig. 1.5b : Bulle de pensée (Dessin de Glez, France, 2010)

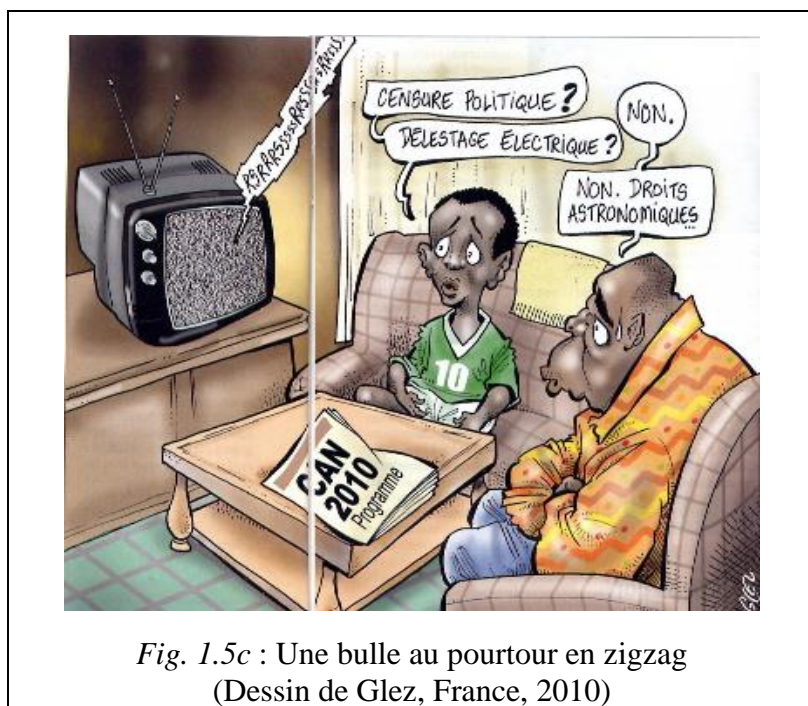


Fig. 1.5c : Une bulle au pourtour en zigzag
(Dessin de Glez, France, 2010)

1.4.2.3. Le contenu des bulles

Le contenu d'une bulle quelconque peut varier d'un texte linguistique, à un texte plastique ou iconique. Dans les deux derniers cas, le ballon n'est plus un signe de communication entre les personnages mais se transforme en un lieu d'expression d'attitudes et de sentiments des personnages. La bulle constitue alors une intrusion dans la conscience d'un personnage permettant de voir la manifestation de ses attitudes. Le doute, l'exclamation, l'amour, la haine et toutes autres sortes d'émotions trouveront leur expression ici. Ce qui ne peut pas être vu est porté à la connaissance de l'observateur par le biais de la bulle. Nous constatons là l'évolution du statut d'attitudes mentales qui, dans la situation normale, sont des *ne pouvoir voir* et *ne pas pouvoir savoir*. Exprimées dans les bulles, elles deviennent des *pouvoir voir* et des *pouvoir savoir*.

Par sa disparition, la bulle « lâche » ainsi les sentiments et les attitudes qui s'envolent vers la liberté. Dans ce cas, on ne manquera pas de reconnaître la source émettrice de ces sentiments, non au travers d'un appendice mais par la proximité des sentiments à leur source de provenance. Pour comprendre les attitudes exprimées, il faudra s'engager dans l'analyse du dessin que nous ne ferons pas en détails à ce niveau. Chaque sentiment exprimé ne peut que signifier dans son contexte.



Fig. 1.6a : Bulle avec expression sentimentale
(Dessin de Glez, Fance, 2010)



Fig. 1.6b : Bulle avec point d'interrogation et d'exclamation
(Dessin de Glez, France, 2010)



Fig.1.6c : Expression sentimentale du pape, interrogation prolongée du militaire (Dessin de Glez, France, 2009)

À titre d'exemple, le premier dessin ci-haut (Fig. 1.6a) montre une scène du président zimbabwéen, Robert Mugabe, en train de « parler ». Le microphone nous renseigne sur la présence hors champ d'un public assez large. Lisant la légende, nous apprenons que son discours a été prononcé pendant le trentième anniversaire de l'indépendance et de son arrivée au pouvoir. La bulle enferme ses paroles en une gradation des signes symboliques qui évoque un discours dont l'isotopie thématique rappelle la mort, évoluant progressivement vers une isotopie de l'amour. Le contenu de la bulle accentue donc le caractère de son discours pendant ses trente ans au pouvoir. Le parcours d'interprétation propre aux symboles sera abordé plus loin dans le deuxième chapitre.

Les deuxième et troisième dessins (Fig.1.6b et 1.6c) montrent les bulles dans le contenu concerne l'expression des personnages. Le sens de chaque expression est à étudier en contexte du dessin. Par exemple, la prolongation du point d'interrogation (Fig. 1.6c) pourrait suggérer une temporalisation due à la métamorphose graduelle du bout de fusil et du bâton pastoral du pape.

1.4.3. Le « lisible »

Par le « lisible », nous désignons le texte linguistique, qui n'est ni prononcé ni émis par les actants, mais participe au récit. Ce sont des informations écrites fournies par le dessinateur au sein de l'espace de l'énonciation ou bien au-delà par un journaliste ou l'éditeur. Le lisible peut être de différentes formes. D'abord, il se distingue du dicible par son style indirect. Dans le dessin d'actualité, il peut être un commentaire ou une explication précisant par exemple les modalités spatiale et temporelle d'une action. Peeters¹⁰⁵ appelle ce genre de texte les *récitatifs*. Le même auteur parle de *lettrages* pour désigner les mots qui sont tracés à sa main. Ils peuvent être des éléments narratifs qui participent au récit ou bien une *signature* du dessinateur.

Une *étiquette* est, selon le dictionnaire *Le Petit Larousse*¹⁰⁶, une « *marque, fiche placée sur un objet pour en indiquer le contenu, le prix, la destination, etc.* ». Les étiquettes sont très souvent utilisées dans la case du dessin d'actualité pour nommer les personnages et quelques éléments du dessin afin de les identifier. Quant à la *légende*, elle désigne, selon le même dictionnaire, l'« *intitulé de ce que représente une photographie, un dessin* »¹⁰⁷. Elle

¹⁰⁵ Benoît PEETERS, *La bande dessinée ; un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir Op.cit.*, p. 27.

¹⁰⁶ Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré, Ibid.*, entrée « étiquette », p. 391.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 582.

peut se trouver soit dans l'espace de l'image ou sur la marge, en bas ou en haut. Ceci est une autre particularité du dessin d'actualité. Dans la photo de presse, la légende est toujours en marge, préférablement en bas.

À part ces formes courantes de l'écrit, il peut exister aussi dans l'espace d'énonciation des affiches, des titres de livres, des coupures de journaux, des graffitis, des calendriers, l'écriture à la main des personnages, etc. Tous ces éléments écrits entrent dans la case pour constituer une partie essentielle du message global à véhiculer.

Parfois, les mots accompagnant le dessin d'actualité sont un peu particuliers. Ayant une nature de manifeste politique, sociologique, psychologique etc., ses mots sont généralement attentivement formulés et soignés pour transposer les faits de l'actualité. Sa rhétorique se manifeste à travers le jeu des mots tel que le calembour, la répétition, l'accumulation, l'hyperbole, l'antiphrase, l'euphémisme, etc. Disons avec Levy que ce langage, qui se caractérise par un humour particulier, va « *bousculer le signifiant pour disloquer et dénuder le signifié* »¹⁰⁸. La rhétorique (linguistique et visuelle), une des stratégies discursives des dessinateurs, est une question importante de notre recherche et elle sera traitée séparément dans la deuxième partie de cette étude.

1.5.

L'énoncé « verbo-visuel » : un rapport de solidarité sémantique

Comme nous l'avons signalé plus haut, un texte linguistique peut apparaître et signifier sans l'appui d'un autre système de langage. Tel est le cas des romans, certains textes journalistiques, des émissions radiodiffusées, etc. Pareillement, une image peut apparaître et signifier seule sans l'appui de tout autre système langagier. Fresnault-Deruelle¹⁰⁹ a attesté à ce fait en étudiant les images sans paroles. Il les a classifiées en quatre espèces : l'image qui est là pour parler d'elle-même, par exemple, un portrait photographique d'un personnage ; l'image pittoresque d'un paysage, par exemple ; l'image-constat qui est un grossissement d'un détail du monde et enfin, l'image-gag, c'est-à-dire les petites histoires sans paroles.

Cette catégorisation des images sans mots ne nous convient pas du fait que l'on ne saura pas où placer les dessins d'actualité qui apparaissent sans les mots. Le dessin d'actualité

¹⁰⁸ Suzy LEVY, « les mots dans la caricature », dans *Communication et langages* no. 102, 1994, p. 60.

¹⁰⁹ Pierre FRESNAULT-DERUELLE, 1970, *Op.cit.*, p. 153.

n'est pas une image-gag, ni une image réflexive. Il a d'ailleurs un caractère unique qui le lie toujours à un sujet d'actualité.

Le dessin d'actualité cherche à impacter d'une façon maximum l'œil de l'observateur. Ses procédés rhétoriques diversifiés visent une attaque franche du sujet traité tout en utilisant un langage direct et efficace. Ayant une corrélation directe avec un événement d'actualité, le dessin d'actualité doit trouver des moyens de référer sans ambiguïté. Ainsi, dans la quête de cette référence directe et ponctuelle, le dessinateur se sert de stratégies énonciatives variées. Une telle stratégie comprend le mariage de trois systèmes langagiers : le visuel, l'écrit et l'oral.

Le phénomène de mixage de systèmes langagiers dans le même énoncé n'est pas un phénomène unique au dessin d'actualité. Cette pratique est ce que Klinkenberg¹¹⁰ appelle la « pluricodie ». La pluricodie est un phénomène à la mode depuis longtemps, utilisé au cinéma, en publicité, dans les livres d'enfants, dans les conversations ou le verbal et le gestuel vont ensemble, au théâtre, etc. Dans la pluricodie, il s'agit de combinaisons morphologiques et syntagmatiques de différents systèmes langagiers qui sont sémantiquement homogènes produisant non seulement des énoncés de nature différente sur le plan de l'expression, mais aussi des effets de sens variés selon le fonctionnement de l'énoncé. Désormais nous parlerons de « texte écrit » pour nous référer à l'ensemble des mots prononcés et écrits étant donné que les deux se manifestent sur l'espace par écrit. Les paroles finissent par passer sur le canal visuel et deviennent des mots écrits. Tout comme les figures iconiques et plastiques, les mots (prononcés ou écrits) sont enfin déployés sur le même espace et sont perceptibles par le regard.

Barthes¹¹¹ a le mérite d'être le premier à aborder ce problème du rapport entre le texte écrit et l'image dans son article fameux *Rhétorique de l'image*. Dans son étude, qui analyse les messages d'une publicité des pâtes italiennes, il a défini deux fonctions du message linguistique par rapport à l'iconique. La fonction d'*ancrage* a montré que l'écrit était là pour « fixer » les signifiés de l'image ou stabiliser la chaîne flottante du sens. Les mots viennent suppléer aux « absences » de l'image pour combler la polysémie du dessin, pour lui attribuer l'unique sens voulu. La deuxième fonction est celle de *relais*. Ici, l'image ne suffit pas en elle-même donc le message linguistique vient remplir les sens qui ne se trouvent pas dans l'image. C'est le cas, selon Barthes, des dessins humoristiques et des bandes dessinées.

¹¹⁰ Jean-Marie KLINKENBERG, 2008, *Op.cit.*

¹¹¹ Roland BARTHES, « Rhétorique de l'image », dans Communication no. 4, *Recherches sémiologiques*, 1964, p. 44.

À la suite de Barthes, plusieurs autres chercheurs ont repris ces deux fonctions du texte écrit vis-à-vis de l'image en les accordant une transversalité totale. Ces chercheurs disent qu'une image sans le texte écrit peut être interprétée de plusieurs façons. Privé du texte écrit, le dessin devient mythographique¹¹² et du coup polysémique, dit Lambert. Quand le dessin est inapte à fournir un minimum de renseignements nécessaires à la bonne compréhension de la scène, le texte écrit devient essentiel pour préciser les faits et stabiliser la polysémie. Peeters,¹¹³ par exemple, est d'avis qu'il ne s'agit pas d'une incapacité de l'image à parler pour elle-même mais soutien plutôt qu'il s'agit d'une complémentarité entre le lisible et le visible, qui sont deux instances assurant chacune leur part de narrativité. Le texte vient secourir l'image là où elle ne peut que difficilement restituer des éléments comme les pensées, les sentiments, les bruits ou les odeurs. Toutes ces observations ne peuvent qu'insinuer une insuffisance communicationnelle de l'image. De plus, il semble que ces auteurs, à la suite de Barthes, ont étudié ce rapport texte-image tout en affirmant la suprématie de la langue naturelle vis-à-vis de l'image.

Quant à nous, nous postulons que le rapport entre le texte linguistique et l'image dans un énoncé ne doit pas être résumé en deux fonctions en faveur du texte écrit. Si on s'est interrogé sur la fonction du texte écrit vis-à-vis de l'image, il faut également s'interroger sur la fonction de l'image vis-à-vis du texte écrit. Quand le texte écrit et l'image apparaissent ensemble, c'est qu'ils s'appellent l'un l'autre pour accomplir un objectif commun, mais pas nécessairement pour affirmer l'insuffisance de l'un ou de l'autre.

Sémiotiquement parlant, une seule étude s'est intéressée au sujet des relations entretenues par les unités des différents codes d'un énoncé pluricode. Klinkenberg¹¹⁴ a proposé une grammaire générale du rapport texte-image en s'appuyant sur l'hypothèse que dans toutes les grammaires, il y a cinq types de règles : les règles qui régissent l'engendrement des constituants de base, les règles morphologiques, les règles syntaxiques, les règles sémantiques et les règles pragmatiques. Cependant, il admet que dans la pratique, il est difficile de maintenir séparées ces différentes relations quand il vient à l'étude verbo-iconique que lui-même entreprend. Restant dans la généralité, il n'étudie que les relations morphologiques, syntaxiques et sémantiques tout en illustrant ces relations par des énoncés « scripto-iconiques ».

¹¹² Frédéric LAMBERT, *Op.cit.*, 27

¹¹³ Benoit PEETERS, *Op. cit.*, p. 26.

¹¹⁴ Jean-Marie KLINKENBERG, 2008, *Op.cit.*

Bien que cette étude vienne relancer les recherches de la relation texte-image, ses exemples ne sont que « scripto-iconiques », c'est-à-dire, des énoncés dont l'énoncé est un mélange des mots et une icône. Les relations texte-images établies par cette étude semblent être de nature dyadique (les mots vers l'image et l'image vers les mots), là où l'un cherche l'autre pour l'aider à accomplir un besoin communicationnel quelconque, par exemple, pour l'indexer, l'éclairer, l'isoler, l'orienter vers une certaine direction sémantique, etc.

Le texte scripto-iconique n'est qu'un seul exemple de textes pluricodes. Il existe beaucoup d'autres texte-images plus complexes que ceux-ci. Ces textes-images vont combiner le texte linguistique non seulement avec des signes iconiques mais aussi avec des signes plastiques. La multiplicité d'éléments verbo-visuels rend l'énoncé plus complexe. Cet énoncé se livre enfin à une lecture tabulaire dont la compréhension d'ensemble nécessite la collaboration de tous les éléments donnant lieu à des relations multidirectionnelles. Chaque élément de l'énoncé ne peut trouver son sens que par sa mise en rapport avec les autres éléments.

Dire que cette grammaire générale s'appliquerait de la même manière à tous les autres textes pluricodes ne serait que faire une hypothèse assez risquée. Il faudra bien faire des études séparées pour chaque genre d'image pour découvrir comment chacun développe et entretient ses relations inter-codiques. C'est pourquoi le travail de Klinkenberg a éveillé notre curiosité et nous a incitée à étudier la relation texte-image à la lumière du dessin d'actualité. Nous soutenons l'hypothèse de Klinkenberg que, théoriquement, les règles qui régissent les relations inter-codiques de tout langage sont de cinq types. Nous postulons par ailleurs que la nature de ces relations diffère d'un genre d'énoncé pluricode à un autre. Nous proposons donc de voir le rapport texte-image comme il se manifeste dans le dessin d'actualité tout en maintenant que la pluricodie serait une stratégie énonciative qu'emploient les énoncés dans une relation coopérative pour assurer une signification donnée.

Rappelons que cette partie de l'étude ne concerne que la composition de l'espace habité par le dessin d'actualité. Elle se focalise donc sur la nature observable par l'œil, des éléments déployés sur l'espace du dessin d'actualité et comment ses éléments partagent l'espace. Il s'agit d'éléments visuels d'un côté et des éléments écrits de l'autre. Nous n'étudierons donc pas à ce niveau les relations strictement « grammaticales » du texte et image. Les relations grammaticales des éléments du dessin d'actualité font l'objet du deuxième chapitre.

1.5.1. Quelles relations spatiales du dessin d'actualité et le texte écrit ?

Dans le dessin d'actualité, les images et les textes écrits interviennent dans le champ visuel partageant un espace commun. Alors que la plupart du temps le dessin d'actualité est enfermé et isolé dans son coin par rapport aux textes linguistiques qui l'entourent, il se trouve parfois que le dessin et le texte linguistique trouvent une liaison d'une manière ou d'une autre. En général, le dessin et le texte se lient par le fait qu'ils sont, tous les deux, tirés du même événement d'actualité. Avant d'entrer dans les détails, il faut noter que l'étendue et la nature de cette relation est déterminée par la façon dont les deux occupent l'espace qui leur est accordé. Mais comment décide-t-on que le texte et l'image sont liés ?

C'est la question de l'homogénéité d'un énoncé. Cette question a été suffisamment éclairée par Klinkenberg¹¹⁵. L'homogénéité d'un énoncé est décidée par la présence d'un index. L'index fournit une unité d'un dispositif global. La nature de l'index varie d'un genre d'énoncé à autre. Les index peuvent se présenter en tant que titres ou tous autres textes linguistiques, des bordures matérielles ou non-matérielles comme les pages, les cadres, etc. Tout ce qui figure dans les limites des index est considéré comme constituant une unité de forme et de sens.

Revenant à notre objet d'étude, le dessin d'actualité trouve sa liaison avec le texte linguistique à trois niveaux. Le premier niveau se manifeste quand les deux textes individuels partagent un titre commun sur une page ou deux pages (ou parfois sur une demi-page). Le deuxième niveau et quand le dessin d'actualité, bien enfermé dans sa case, est accompagné d'un petit texte explicatif au-dessous, dans sa marge. Le dernier niveau et celui de l'énoncé. Au sein du dessin d'actualité, les éléments visuels ont une relation directe avec les éléments écrits. C'est à ce niveau qu'une étude de relations syntaxiques entre les éléments visuels et les éléments écrits peut être effectuée. Ces trois niveaux de liaison représentent théoriquement trois types de corrélation possibles entre le texte écrit et l'image.

La première corrélation est perceptible quand le texte et l'image semblent être en relation de *complémentarité*. Ici, l'homogénéité de sens n'est pas confiée à un seul énoncé. En effet, nous avons distinctivement deux énoncés qui vont occuper une page ou bien deux pages : un texte linguistique et le dessin d'actualité. Les index sont de deux ordres : le titre qui englobe les deux énoncés et la façon dont les deux partagent l'espace. Les deux sont hébergés sur la page d'une manière interpénétrante et harmonieuse.

¹¹⁵ Jean-Marie KLINKENBERG, *Ibid.*

La deuxième corrélation surgit quand le texte et l'image sont en relation de *supplémentarité*. Soit le texte et l'image sont là au même titre, tirés de la même source d'information mais chacun amenant une vision différente au même sujet. Les index sont de deux ordres aussi, le titre englobant les deux énoncés et la bordure de la page ou du dessin. Dans ces cas, l'image suffit en elle-même et le texte aussi, résultant ainsi à deux énoncés suffisamment indépendants l'un de l'autre, mais qui trouvent une raison pour apparaître ensemble. L'un apporte à l'autre une information supplémentaire. Nous constatons qu'ici, il peut s'agir de deux énoncés distincts (visuel et écrit) partageant une page ou demi-page ou bien d'un dessin d'actualité et le texte court explicatif qui l'accompagne.

La troisième corrélation apparaît quand l'image et l'écrit sont en relation de *solidarité* totale. Le texte et l'image entrent dans une relation d'interdépendance. Ni le texte écrit, ni l'image ne suffit en lui-même. Les deux sont liés par des relations morphosyntaxiques profondes. Chacun contribue une partie importante du message. C'est le cas des dessins d'actualité génériques.

Nous concédons que ces configurations sont analysables sur un plan théorique. En pratique, il faut établir la nature de ces relations cas par cas, c'est-à-dire, énoncé par énoncé pour confirmer le type de relation. Il faut séparer les deux (l'écrit et le visuel), savoir lequel occupe l'espace avant l'arrivée de « l'autre », savoir lequel sollicite l'autre et puis décider de l'étendue d'utilité que l'un apporte à l'autre. Normalement, celui qui occupe l'espace de l'énoncé dans le premier temps est le plus dominant et c'est celui qui va solliciter le second. Dans les lignes qui suivent, nous étudierons brièvement ces relations texte-image tout en les illustrant par des exemples tirés de notre corpus de référence.

1.5.1.1. Quand l'image et l'écrit sont en relation de complémentarité

Nombreux sont les moments où un texte écrit sollicite la compagnie du dessin pour les raisons générales stipulées ci-dessus. Nous constatons que la relation de complémentarité concerne surtout les textes d'actualité qui partagent un espace du support, normalement une page ou deux, avec l'image, pour signifier conjointement. Dans la première situation, l'image serait un dessin d'actualité qui est « invité » pour illustrer le texte, pour lui ajouter des informations, pour le compléter. Ce qui est évident est le fait que le dessin d'actualité est tiré de l'actualité racontée par le texte. Le texte écrit a un certain niveau de suffisance pour communiquer son message alors que l'image aura besoin d'explications qui se trouvent dans le texte. Il est encore évident que l'image, entièrement comprise grâce au texte écrit amène à

ce dernier une vision différente de l'actualité, ajoutant ainsi un effet de sens particulier au texte écrit. En effet, c'est ce texte même qui donne au dessin son origine – le dessin d'actualité est né du sujet d'actualité. Il est à noter que dans la majorité des cas, c'est le texte linguistique qui occupe l'espace au premier et l'image le joint après. Cela est attesté par la façon dont le texte linguistique cède son espace pour s'accommoder à la forme du dessin.



Fig. 1.7a (Dessinateur inconnu, 2000)

Fig. 1.7b (Dessinateur inconnu, 2003)

Fig. 1.7 : Exemples de relation texte-image ou l'écrit et l'image sont en relation de complémentarité.

Dans le premier exemple (Fig. 1.7a), il y a deux index de l'homogénéité sémantique du dessin et du texte écrit. Tout ce qui se trouve dans la page partage quelque chose en commun. Les sous-énoncés se trouvent sous le titre « Vous et Nous ». Comme nous l'avons déjà indiqué au début, il s'agit d'une section du magazine *J.A.* réservée aux courriers de ses lecteurs. Nous observons sept courriers des lecteurs de *J.A.* et un dessin d'actualité. Ils commentent au sujet de la discussion faite par les dirigeants africains qui envisagent la formation des états unis d'Afrique. Six opinions des lecteurs semblent positives alors qu'un lecteur est pessimiste. Ceux qui croient à la possibilité de la création de cette fédération d'états ne manquent pas d'inclure les conditions qui doivent être remplies avant la réalisation

de cette grande mission. C'est dans les mots du dernier lecteur que l'on trouve une phrase liée au dessin : « *L'union dont parle le Guide (...) ne représentera aux yeux du monde qu'un syndicat de dictateurs* ». Voilà l'opinion que l'éditorial semble avoir adoptée pour résumer le débat. Ne serait-il pas la raison pour laquelle ce dessin est appelé ici, pour « déclarer » que cette union ne sera qu'un groupement de chefs d'états, constitué pour la défense de leurs propres intérêts ? Le dessin représente non seulement l'opinion du dessinateur mais aussi celle de l'éditorial.

Dans un deuxième temps, ce même dessin d'actualité peut être considéré comme celui qui joue le rôle d'indexant. Rien d'autre dans les titres des courriers ne suggère directement que tous les textes parlent du même sujet. C'est le dessin qui assure ce rôle. Il fonctionne comme le « titre » pour cette page. N'est-il pas vrai que le regard découvrant cette page pour la première fois va tomber d'abord sur l'image avant de parcourir les textes linguistiques qui l'entourent ?

Le deuxième exemple est un texte repris d'un ancien numéro 131 de *J.A.* rapportant un événement international – les jeux de l'amitié – qui s'est tenu à Dakar en 1963 (Fig. 1.7b). Le rôle de l'indexant est assuré par la bordure de la page et aussi par le titre qui l'englobe « Il y a 40 ans dans *Jeune Afrique* ». À première vue, plusieurs mots dans le titre du texte écrit et l'image elle-même contribuent à la formation d'une isotopie de « sport ». Les mots « jeux d'amitié » ancrent le titre du texte en lui ajoutant de l'information précisant ainsi le type d'évènement sportif.

C'est à peine trois ans après l'indépendance du Sénégal que cet événement a eu lieu, c'est pourquoi le journaliste qualifie le rassemblement d'« *un rassemblement humain qui permet la prise de température inter-états* ». Mais le journaliste ne raconte pas les événements du premier plan – les jeux. Il raconte, par contre, la scène derrière le stade, comme le titre du texte l'indique. Le dessin semble être là pour compléter la scène – pour décrire ce qui se passe au premier plan, les jeux d'amitié dont le but est d'encourager l'amitié symbolisé par la poignée de mains blanche et noire. Un élément important du texte repris par le dessin est l'iconisation de la prise de la « *température inter-états* ».

1.5.1.2. Quand l'image et l'écrit sont en relation de « complémentarité »

Jusqu'ici, les configurations des relations texte-image relèvent de relations qui concernent la cohabitation de deux énoncés distincts qui s'appellent l'un l'autre pour signifier ensemble. En disant que l'écrit et l'image sont en relation de complémentarité, cela signifie

que le dessin et le texte écrit se sollicitent pour des raisons de complémentarité, pour se rajouter des informations facultatives. Le texte écrit ou le dessin semble avoir déjà « tout dit » mais pour une raison ou une autre, ils se sollicitent pour s'apporter des savoirs supplémentaires.

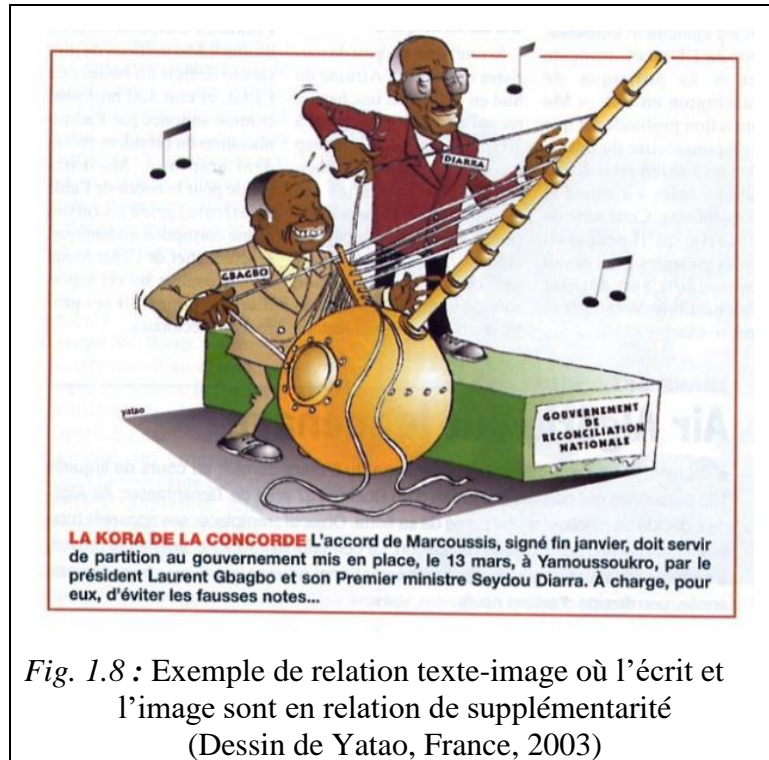


Fig. 1.8 : Exemple de relation texte-image où l'écrit et l'image sont en relation de complémentarité
(Dessin de Yatao, France, 2003)

Dans notre exemple (Fig. 1.8), nous pouvons considérer la présence du texte comme non nécessaire vu sa redondance. Le caractère premier d'un dessin d'actualité est sa connexion avec l'actualité. Il est donc logique que l'observateur ne puisse pas comprendre un dessin d'actualité si celui-ci n'a aucune connaissance du sujet relaté par le dessin. Les informations de l'actualité sont une forme de culture particulière qui permet à l'observateur de reconnaître les éléments du dessin, par exemple les personnages, avant d'accéder aux significations. Cette culture joue le rôle de contexte pour le dessin, un contexte sans lequel le dessin devient incompréhensible ou simplement ambiguë. Nous avons déjà été victime de ce fait. Considérons les deux exemples suivants.

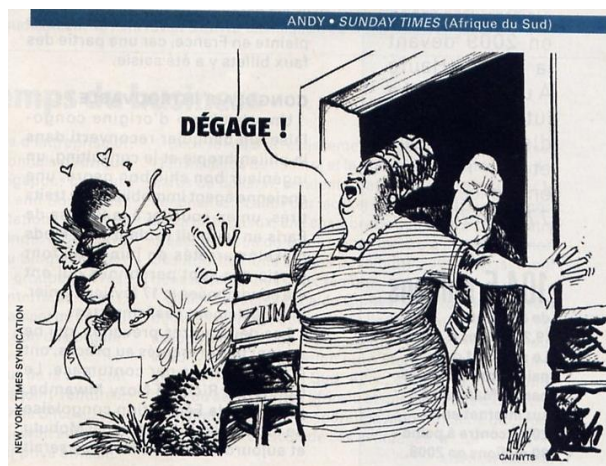


Fig. 1.9a (Dessin de Andy, Afrique du Sud, 2010)

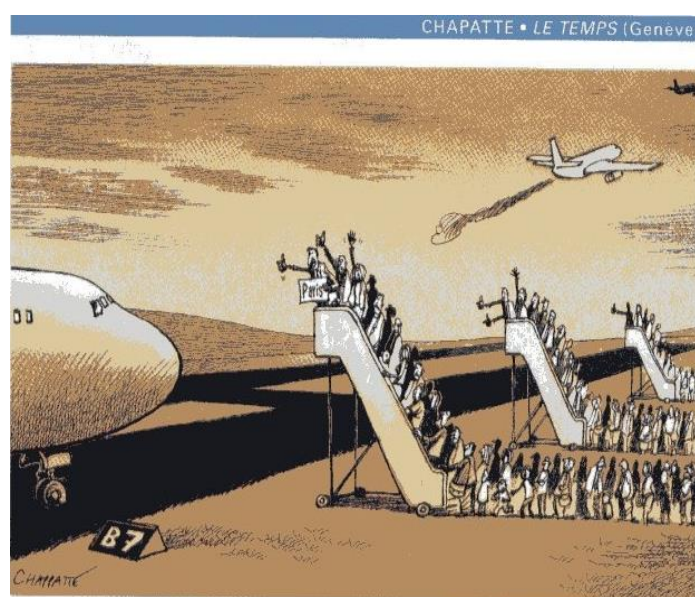


Fig. 1.9b (Dessin de Chappatte, Suisse, 2010)

Fig. 1.9 : La culture joue le rôle du contexte pour le dessin d'actualité

Pour un Sud-Africain, nous supposons que le premier dessin (Fig. 1.9a) ne poserait pas problème de référence. Pour un non-Sud-Africain comme nous, sans savoir l'actualité auquel il est lié, nous ne sommes qu'en mesure de reconnaître le personnage de Jacob Zuma, le président sud-africain, par ses traits permanents (surtout la forme de sa tête). L'identité de la femme n'est pas évidente. Nous ne pouvons pas expliquer ni sa réaction ni l'expression du visage de Zuma. Quant au deuxième dessin (Fig. 1.9b), nous ne pouvons pas comprendre, par exemple, qui sont tous ces gens qui voudraient partir à Paris. Est-il question d'immigration ? Sont-ils des réfugiés ? Ces questions concernent beaucoup de pays du monde donc on ne peut pas dire, avec certitude, qu'il s'agit d'immigrés ou de réfugiés africains. C'est la raison pour laquelle nous avons écarté ce dessin de notre corpus d'étude car il se voit ambigu.

Ainsi, il n'est pas tout à fait risqué de croire que le lecteur de notre dessin (Fig. 1.8) a déjà une information assez suffisante pour l'interpréter sans le texte explicatif. Il conviendra néanmoins de comparer le texte et l'image pour découvrir la pertinence de sa présence. Le dessin est une métaphore d'un événement mieux exprimé par la concordance des sons musicaux. Le dessin nomme ses protagonistes et celui qui est au courant de l'actualité n'a pas besoin de se référer au texte. Le texte est néanmoins sollicité par le dessin malgré ce fait. La raison de son inclusion se trouve dans le texte. La lecture du texte montre que ceci contribue à des informations de l'arrière-plan de l'image, par exemple le « quand », le « où » et le « quoi » qui sont absents dans le dessin. En plus, on pourrait ajouter que le texte contextualise le dessin et rend actif l'acte de l'énonciation. L'énonciateur du texte écrit s'adressant à l'observateur du dessin en l'encourageant à observer la scène pour en savoir la fin de l'histoire. Le texte est donc sollicité par l'image pour expliquer sa métaphore. Considérons deux autres exemples.



Dans le deuxième exemple (Fig. 1.10a), l'homogénéité du sens est ici mise en évidence par deux index : l'information dans la page apparaît sous le même titre et deuxièmement, l'interpénétration de l'espace occupé par le texte écrit et le dessin. Une petite section du texte écrit partage le fond du dessin confirmant ainsi l'unité sémantique. Néanmoins, le texte écrit et le dessin donnent chacune une version différente de la même histoire : comme il est difficile être journaliste en RDC. Alors que le danger de la mort est en évidence dans le texte écrit, cette réalité est potentialisée par le crocodile qui est prêt à dévorer. Le dessin par ailleurs introduit un élément de barrière entre la presse et la source de l'information. L'existence de cette barrière est impliquée par les assassins inconnus dans le texte. Cette barrière est iconisée d'une façon générale – un homme gros, ventru, vêtu en costume et en partenariat avec l'alligator. Ces deux icônes représentent les assassins, possiblement les propriétaires de l'information recherchée par les journalistes qui restent inconnus de l'observateur.

Le dernier exemple concerne le texte intitulé « Cameroun : la retraite ? Jamais ! » (Fig. 1.10b). Encore ici, l'interpénétration du texte-image journalistique et le titre du texte sont les deux index de l'unité de sens. Avec des exemples concrets, l'auteur du texte montre à quel point certains fonctionnaires Camerounais se débrouilleraient pour conserver leurs postes aussi longtemps que possible. Observons comment le texte visuel vient à inculquer un certain degré d'insistance sur la gravité de la situation avec surtout l'exagération de la parole du vieux « *Et alors ? J'ai des collègues morts qui touchent le leurs...* ». Le texte journalistique n'a pas utilisé ce genre d'exagération. La contribution du dessin sur le texte journalistique se trouve dans l'accentuation de l'intensité de ce problème au Cameroun. La situation est en plus critiquée avec humour.

1.5.1.3. Quand l'image et l'écrit sont en relation de solidarité

Nous quittons ici la page partagée par le texte journalistique et le dessin pour nous focaliser sur l'espace proprement dit du dessin d'actualité. Le dessin d'actualité dans le magazine *J.A.* ou ailleurs apparaît presque toujours avec des mots écrits. Ces mots, comme nous l'avons déjà dit, concernent les éléments lisibles et dicibles.

En effet, cette pratique de mélange de texte et image au sein de l'énoncé ne date pas d'hier comme il est encore affirmé par Krüger¹¹⁶. Dans son article, Krüger donne un bref

¹¹⁶ Voir Reinhard KRÜGER, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : comment le texte est devenu image », dans Alain MONTANDON, (Dir.), *Signe/Texte/Image*, Meyzieu, Césura Lyon Édition, 1990 p. 15.

historique de la pratique. L'apparence concurrente de texte et image remonte aux origines de la littérature européenne. Le contexte de cette coexistence du mot et de l'image est né de la tentation des écrivains, surtout au début du XIX^e siècle, qui voulaient collaborer avec des peintres pour monter la liaison étroite existant entre l'image et la littérature. Le but de l'apparence collaborative du texte et de l'image à cette époque-là était de faire valoir les textes pour qu'ils soient appréciés par leurs auteurs en tant qu'objets visuels. Aujourd'hui, l'usage des textes verbo-visuels est répandu au sein des pratiques journalistiques, publicitaires et informatiques. L'interaction du texte et de l'image est aujourd'hui un souci lié au besoin de l'efficacité communicationnelle.

La composition du dessin d'actualité est, devant l'œil, hétérogène, où les mots écrits, les éléments plastiques, figuratifs et rhétoriques se rencontrent dans un ordre bien calculé par le dessinateur. C'est une rencontre syntaxique des éléments qui ne peuvent signifier sans être associées l'un avec l'autre. Cet agencement d'éléments issu de liaisons morphosyntaxiques est un assemblage cohérent de sens. Chaque élément a besoin de l'autre pour trouver sa propre signification dans une relation de solidarité. L'observateur du dessin d'actualité est toujours appelé à rechercher les liens logiques permettant ces combinaisons morphosyntaxiques afin de découvrir la signification globale.

Afin de démontrer cette relation de solidarité sémantique, il faut effectuer une opération à deux étapes. La première étape consiste à séparer les éléments selon leur code. Nous nous trouverons ainsi avec trois types d'éléments : les éléments visuels (plastique, iconique, icono-plastique et rhétorique), les paroles et les mots inscrits. Il n'est pas toujours facile d'isoler ces éléments, par exemple les paroles peuvent être iconisées, les icônes peuvent subir des transformations rhétoriques, ils peuvent aussi présenter des contradictions figuratives, etc. La deuxième étape consiste à essayer de considérer chaque genre d'éléments sans les autres. On trouvera que la lecture isolée ne peut pas aboutir à une signification complète. Il faut, essentiellement, pour atteindre une signification cohérente globale, considérer l'impact mutuel de tous les éléments, les uns sur les autres. Les paroles seules sont impuissantes, les éléments visuels ne le sont pas non plus. Il faut la collaboration de tous les éléments. Nous voyons que ce n'est pas à cause de l'impuissance d'un type d'éléments donnée que la deuxième s'impose. Il s'agit d'une relation de solidarité des éléments visuellement hétérogènes, syntaxiquement compatibles et sémantiquement cohérents.



Fig. 1.11a (Dessin de Herrmann, Suisse, 2001)

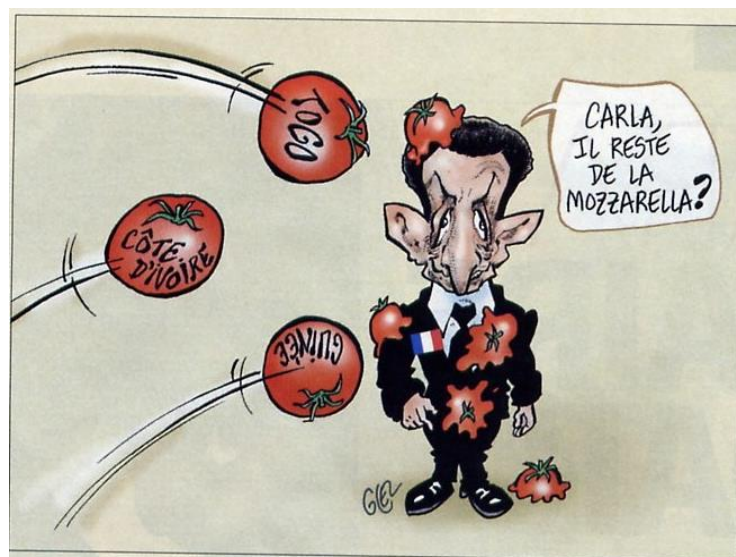


Fig. 1.11b (Dessin de Glez, France, 2009)

Fig. 1.11 : Exemple de relation texte-image où l'écrit et l'image sont en relation de solidarité

Dans notre exemple (Fig. 1.11a), les paroles et les mots inscrits amènent une signification monosémique au dessin. Les personnages ne sont identifiables en tant qu'employés de la banque que par l'étiquette « Swiss bank ». Les paroles sans les images éliminent également l'identité des personnages. Il faut donc la coopération des mots et les images pour construire le sens de l'énoncé.

Notre deuxième exemple (Fig. 1.11b), réunit deux images iconiques, un homme et des tomates. L'identité de l'homme est indiquée à trois niveaux : ses traits permanents, son badge qui a les couleurs du drapeau français, et le son énoncé qui amène, à partir du hors champ, le

nom de sa femme - Carla. La présence des personnages hors champ est attestée par les tomates qui sont lancées vers Sarkozy. Sans les étiquettes sur les tomates, il serait difficile de trouver la connexion entre l'origine des tomates et la raison pour laquelle les tomates sont jetées sur ce personnage, donc, le contexte serait complètement raté. Ainsi, nous constatons un phénomène intéressant par rapport aux tomates. Les index sur les tomates ne sont pas de déictiques démonstratifs pour les tomates. Elles sont par ailleurs, des index de leur provenance. Cet événement est une rhétorique de la nature des relations que Sarkozy entretient avec certains états africains.

À partir de ces exemples, nous voyons donc comment tous les éléments sont en collaboration pour produire une signification acceptable. Il n'est pas question de confirmer la supériorité ou l'infériorité d'un code. Chaque élément est présent à son titre juste et, en relation avec les autres éléments, constitue une partie essentielle du savoir global.

1.5.2. L'étiquette

Nous avons jugé utile de considérer séparément le rôle spécifique de l'étiquette dans le dessin d'actualité. Selon Klinkenberg¹¹⁷, l'étiquette est un élément linguistique qui joue le rôle de déictique démonstratif dans le dessin d'actualité. En tant qu'index implicite, l'étiquette est toujours disposée sur des éléments visuels. De cette manière, l'étiquette et l'élément qu'il indique entrent en relation syntaxique de référence. En réalité, les étiquettes ne participent pas dans le récit à titre de composant spatial de l'énoncé. Ils sont là, à titre d'index¹¹⁸. En ce qui concerne le dessin d'actualité, le rôle de ce type d'index dépasse parfois la coréférence. Ce constat est important dans le dessin d'actualité. C'est pourquoi dans les lignes qui suivent, nous étudions le rôle de l'étiquette dans le dessin d'actualité.

L'étiquette est un démonstratif qui vient nommer quelques éléments du dessin. Parfois, ce que l'image veut dire n'est pas ce qu'il montre. Outre, dans une pratique où l'allotopie est une des stratégies discursives importantes, on trouvera des objets qui tiennent lieu de choses différentes. C'est l'essentiel de la théorie de représentation proposée par Goodman¹¹⁹ quand il dit que « *Le fait est qu'une image, pour représenter un objet, doit en être un symbole, valoir pour lui, y faire référence ; mais aucun degré de ressemblance ne*

¹¹⁷ Jean-Marie KLINKENBERG, 2008, *Op.cit.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Nelson GOODMAN, *Langage de l'art*, Paris, Hachette Éditions Jacqueline Chambon, 1990, p. 35.

suffit à établir le rapport requis de référence. ». Magritte¹²⁰ avait dit, non seulement dans l'image « *Il y a des objets qui se passent de nom* » mais aussi « *un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux* ». Ces deux propositions affirment le rôle important joué par les étiquettes dans le dessin d'actualité. Le dessinateur assigne aux éléments des noms qui leur conviennent.

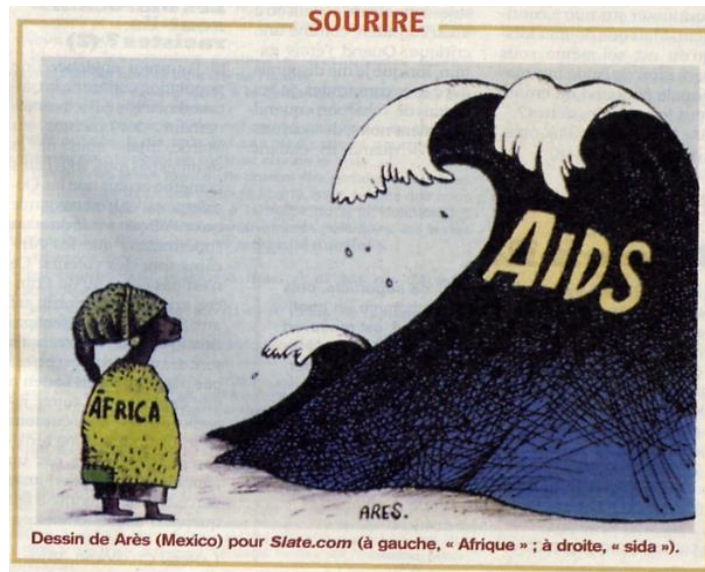


Fig. 1.12a (Dessin de Arès, Mexico, 2005)

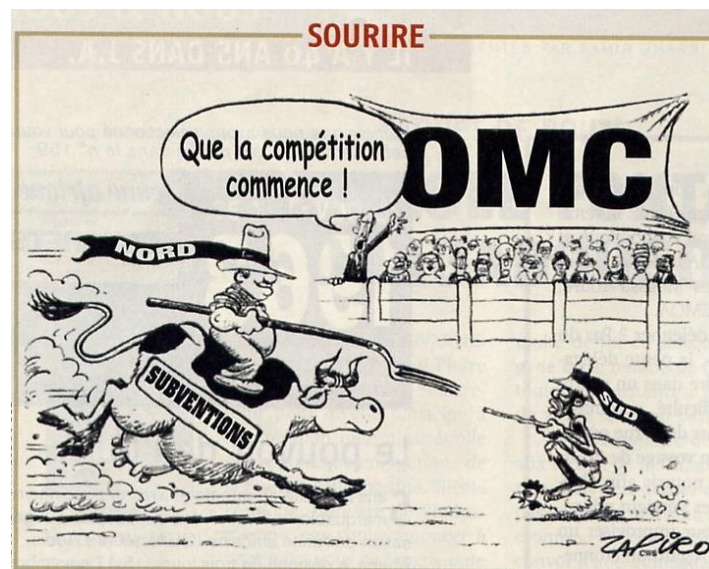


Fig. 1.12b (Dessin de Zapiro, Afrique du Sud, 2003)

Fig. 1.12 : Les étiquettes entretiennent une relation de solidarité avec leurs objets

¹²⁰ René MAGRITTE, « Les Mots et les images », *Op.cit.*

En indexant les images iconiques par des mots non conformes à la réalité des icônes, il y a ici l'emploi de la rhétorique visuelle. Dans le premier exemple, la vague est nommée « AIDS » et la petite « dame » est nommée « AFRICA » (Fig. 1.12a). Nous témoignons par le procédé d'indexation le transfert des propriétés de la vague à la maladie. Il s'agit de propriétés intrinsèques de la vague telle sa taille, sa force, sa directionnalité et sa rapidité. Ces propriétés ne prendront leurs sens que par leur mise en rapport avec ceux de l'Africaine ; petite, faible, pourvue de vitesse, etc.

Nous pouvons constater en deuxième lieu qu'il y a trois relations à préconiser. La première concerne la relation entre les démonstratifs et leurs objets de référence. La deuxième concerne la relation syntaxique des deux images alors que la troisième est une relation sémantique des deux images. Pour montrer la tabularité de la lecture, les étiquettes ne peuvent pas établir une relation sémantique entre elles-mêmes, il faut nécessairement passer par les images pour établir leur connexion. Nous nous trouvons ainsi devant un énoncé verbo-visuel complexe dont la lecture dépend largement de la liaison obligatoire texte-image. Il faut préciser enfin qu'il ne s'agit plus de coréférence car le mot ne nomme pas correctement ce qu'il indique, il s'agit de déictique démonstratif de nature rhétorique.

La monstration dans le deuxième exemple (Fig. 1.12b) suit la même logique. Les images dans ce cas ne peuvent pas s'identifier ou se particulariser, elles sont de nature générique. Sans les étiquettes, les images sont capables de montrer l'idée de confrontation qui est iconisée mais on ne saurait jamais de quelle confrontation il s'agit. Les étiquettes viennent établir une connexion sémantique entre les images qui se confrontent et les spectateurs. Il faut noter la relation étiquette-image. Le mot ne pointe pas à un seul élément mais par contre, il pointe une totalité de phénomène à décrire. Encore une fois, le nommé n'est pas compatible avec son index. Il faut chercher les liens analogiques entre l'index et l'indexé pour aboutir à une interprétation satisfaisante.

Parfois, une étiquette est une coréférence, du fait que ceci nomme correctement son objet. Parfois l'étiquette est un déictique embrayeur temporel ou spatial. Ici, il s'agit de mots qui indiquent le temps et le lieu du récit. Dans l'exemple qui suit, deux déictiques embrayeurs sont à observer, « Nigéria 1996 », « Zimbabwe 2002 » (Fig. 1.13a). Dans le deuxième exemple, l'étiquette sur la porte indique le propriétaire de la chambre (Fig. 1.13b). C'est un déictique spatial par convention car le lieu n'est pas ce que l'index dit. Le lieu générique est iconisé – c'est une cellule de prison mais la spécificité de cette information réside dans l'actualité concernée que l'observateur est censé connaître.

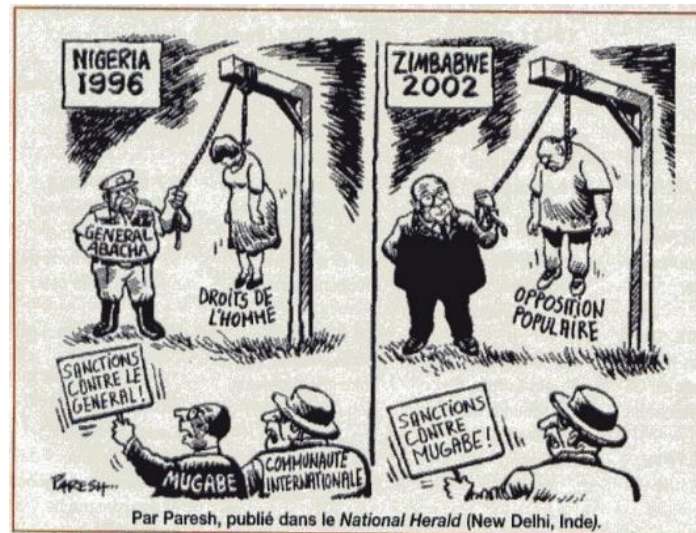


Fig. 1.13a: Deux déictiques embrayeurs spatio-temporels;
« Nigéria 1996 », « Zimbabwe 2002 » (Dessin de Paresh, Inde, 2003)

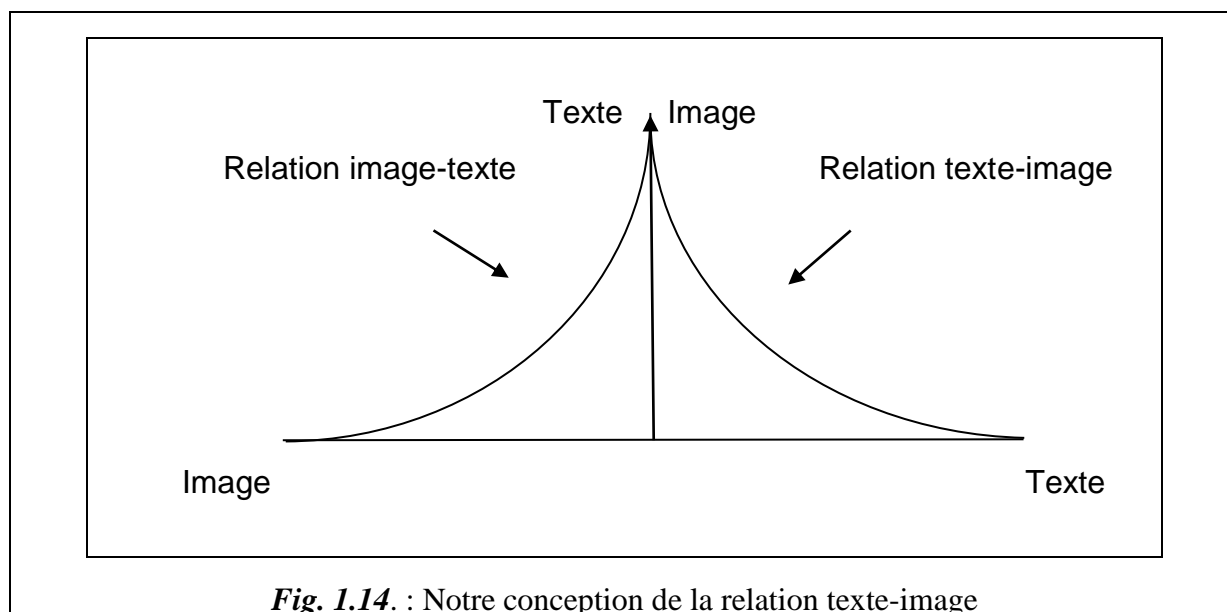


Fig. 1.13b : Un déictique spatial (par convention) car le lieu n'est pas ce
que l'index dit (Dessin de Tom, Pays-Bas, 2009)

Il est clair dans tous ces exemples que les faits d'actualité ne sont pas simplement repris dans le dessin mais sont transposés afin de leur donner un autre regard normalement plus ou moins critique. Cette manière symbolique de représenter les faits d'actualité est un dispositif discursif délibérément choisi par le dessinateur pour critiquer la situation d'une manière frappante et pour capturer d'un seul coup l'attention de ses lecteurs. Ainsi, le dessin crée le maximum d'impact sur son observateur et l'évènement va s'inscrire dans sa mémoire.

Partant du fait que le texte écrit ou l'image peut apparaître et signifier seul, nous avons théoriquement un énoncé autosuffisant. Nous pouvons dire alors, que, d'un côté, quand une image apparaît seule, c'est parce qu'elle ne nécessite pas l'aide du texte écrit pour véhiculer

son message. De l'autre côté, si un texte écrit se présente seul, c'est que lui aussi démontre sa suffisance sémantique. Après, il arrive que l'un des deux interpelle l'autre pour lui contribuer certaines informations. Cette nécessité peut s'allonger entre deux pôles opposés pour illustrer les types de relations possibles. Au bout de chaque côté, nous avons les deux énoncés : image et texte écrit. Au milieu de ces deux pôles existe un niveau intermédiaire. C'est le niveau de *solidarité* ou le rapport entre le dessin et le texte écrit sont en rapport d'interdépendance incontournable. Cette relation texte-image peut être présentée par le diagramme suivant (Fig. 1.14).



Ce diagramme (Figure 1.14) montre, théoriquement, la relation texte-image. À gauche, c'est l'image qui sollicite le texte selon l'étendue de la demande sémantique qu'elle entretient avec ce dernier. À droite, c'est le texte qui sollicite l'image aussi selon l'étendue de la nécessité qu'il entretient avec cette dernière. C'est quand l'image et le texte se sollicitent à titre égal qu'une relation de solidarité est réalisée. Sinon, si l'étendue de besoin diminue, les deux se sollicitent et entrent en relation de complémentarité ou de supplémentarité.

Dans ce chapitre, nous avons décrit l'espace habité par le dessin d'actualité et désigné les différents composants du dessin d'actualité. Il s'agit d'une cohabitation de trois genres d'éléments sur l'espace du dessin : ce que nous avons nommé le *visible*, le *dicible* et le *lisible*. Notre but de départ n'était pas de faire des analyses sémiotiques des dessins d'actualité mais

celui d'étudier la composition visuelle de leur plan de l'expression pour pouvoir décrire et nommer les éléments qui s'y trouvent.

La première démarche a consisté en la description de la spécificité de la forme, la superficie, le contour, le site et la marge du dessin d'actualité. Nous sommes ensuite passée à la distinction de trois éléments, à savoir, le dicible, le lisible et le visible. Nous avons vu que le lieu d'expression du dessin d'actualité est habité par des signes visuels et des signes linguistiques, c'est-à-dire des mots écrits, des paroles, des signes plastiques ou iconiques. Ces deux types de langages (écrit et visuel) ont montré que leur collaboration et leur coexistence sont nées d'une demande sémantique. Cette relation n'est pas une relation de « parasitage » mais au contraire, c'est une relation née de la nécessité de complémentarité, supplémentarité ou solidarité sémantique. Dans chaque cas, l'image ou le texte écrit fait appel à l'autre comme mesure discursive, pour signifier, d'une manière unie, chacun apportant une information dans le contenu global.

Dans le deuxième chapitre, nous allons étudier l'organisation syntaxique de ces composants. Nous allons examiner comment ces éléments se manifestent et comment ils s'agencent dans une étude de l'organisation syntaxique du dessin. Nous chercherons à savoir comment le dessin d'actualité s'articule à partir de ses niveaux d'immanence les plus pertinents.

Chapitre 2

La structure syntaxique du dessin d'actualité

« Dans un tableau, les mots sont
de la même substance que les images »

René MAGRITTE¹²¹



Fig. 2.0 : Dessin de Bobu (pays inconnu)
paru dans *Jeune Afrique* N° 2257 du 11 au 17 avril 2004, p. 94.

¹²¹ René MAGRITTE, « Les mots et les images », *Op.cit.*, p. 32.

2.0.

L'articulation des langages

En linguistique, l'étude des composants d'un énoncé ainsi que les règles qui régissent leur combinaison est faite au sein de la grammaire d'une langue donnée. Selon le dictionnaire *Le Petit Larousse illustré*¹²², la grammaire est entendue comme « *l'ensemble des règles phonétiques, morphologiques et syntaxiques, écrites et orales, d'une langue* ». Selon ce même dictionnaire, la grammaire comprend aussi l'« *étude et descriptions de ces règles* ». La tradition générale de l'étude du langage a reçu une attention particulière en linguistique, qui a atteint sa maturité dans les années 1960. Prenant le travail d'André Martinet (1960) comme représentatif, la linguistique de cette époque était parvenue à identifier les catégories (ou parties) de discours (classes de monèmes selon Martinet) et l'étude des règles syntaxiques était achevée. Martinet fait comprendre la syntaxe comme suit :

*« De la syntaxe, on dirait aujourd'hui qu'elle est, au sens large du terme, l'examen de la façon dont l'auditeur peut reconstruire l'unité du message à partir de la succession des unités significatives qui lui est offerte. Elle opère, non pas avec les monèmes individuels, mais avec les classes de monèmes. Ces classes sont établies en groupant les monèmes de compatibilités identiques (...) »*¹²³

Les classes des monèmes sont les *noms*, les *déterminants*, les *verbes*, *adjectifs*, *adverbes*, *prépositions*, *conjonctions*, *pronoms* et *interjections*. Nous ne voulons pas entreprendre ici la description de ces parties de discours car cela n'est pas dans le cadre de notre recherche. Ce qui nous importe est le fait général que les unités minimales significatives des langues humaines se combinent, selon des règles syntaxiques préétablies par une langue donnée, pour former des énoncés. Nous voulons étudier ce même procédé pour déterminer la spécificité syntaxique du dessin d'actualité

Nous constatons que la réussite des études en linguistique a suscité la curiosité parmi les chercheurs en sémiotique qui voulaient étudier d'autres systèmes de langages. Logiquement, la langue a été prise pour modèle de tout autre langage. Logiquement parce que toute recherche nouvelle commence par *le connu* allant vers *l'inconnu*. C'est dans ce sens que, dans les années 1960 et 1970, il s'est opéré un grand transfert des notions linguistiques dans les premières tentatives de recherche de la description et de l'analyse des systèmes

¹²² Cf. le dictionnaire *Le Petit Larousse illustré*, *Op.cit.*, entrée « grammaire », p. 477.

¹²³ André MARTINET, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 2005 (1960), p. 209.

langagiers autres que la langue naturelle, comme l'a observé Groensteen¹²⁴. On cherchait alors à étudier d'autres langages tout en se référant à la langue naturelle. Certains chercheurs ont pareillement cherché à transposer la littérarité des textes linguistiques aux textes visuels, comme on le montrera plus loin. Cela a amené quelques confusions dans l'usage de certaines terminologies, par exemple, les concepts de « figure » et de « catégorie ». Nous reviendrons sur ces deux notions plus loin dans ce chapitre. Nous voulons dans les lignes qui suivent retracer l'évolution de l'étude des langages non linguistiques, surtout la sémiotique visuelle, notre domaine d'intérêt.

Alors que la sémiotique saussuro-hjelmsléviennne focalisait son attention sur la particularité des signes, et surtout les signes linguistiques, celle de Greimas était centrée sur le texte en tant qu'énoncé. Le texte était considéré comme le niveau d'analyse le plus pertinent. L'approche de l'école greimassienne¹²⁵ préconisait qu'un texte, le tout de signification, devait subir une opération de segmentation permettant de reconnaître l'existence de ses unités minimales signifiantes. Ce processus impliquait que « *tout objet n'est saisissable que par son analyse, c'est-à-dire naïvement, par sa décomposition en parties plus petites et par la réintégration des parties dans les totalités qu'elles constituent* »¹²⁶. C'est une conception qui a été importée en sémiotique par le linguiste Hjelmslev qui avait postulé :

« ... Il faut à chaque stade de l'analyse inventorier les grandeurs qui contractent les relations homogènes. Il faut répondre à cette exigence à chaque stade entre autres parce qu'on ne peut savoir d'avance si un stade donné est le dernier. Cette exigence est d'une double importance au dernier stade de l'analyse, car on parvient là à reconnaître les grandeurs ultimes qui constituent la base du système et à partir desquelles on doit pouvoir démontrer que toutes les autres grandeurs de la langue sont construites. Il est important non seulement pour la simplicité des résultats de toute analyse, que ces grandeurs de base soient en nombre le plus petit possible... »¹²⁷

Disant cela, Hjelmslev se référait aux analyses des textes linguistiques. L'analyse devait donc, selon Hjelmslev et Greimas, commencer par la segmentation du texte pour aboutir à la découverte de ses constituants de base. Selon nous, cette conception correspond aux « paliers d'articulation du langage ». L'articulation, selon Greimas et Courtés, désigne de façon générale, « *toute activité sémiotique de l'énonciation ou – en considérant le résultat de cette activité – toute forme d'organisation sémiotique, créatrice d'unités à la fois distincts et*

¹²⁴ Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 2011 (1999), p. 11.

¹²⁵ Cf. Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTÉS, 1993 (1979), *Op.cit.*, entrée « analyse », p. 14.

¹²⁶ Algirdas Julien GREIMAS, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques. Documents*, VI, 60, Paris, EHESS-CNRS. 1984, p. 14.

¹²⁷ Louis HJELMSLEV, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Éditions de minuit, 1968 (1943), p. 80.

combinables. »¹²⁸ Ainsi, la « double articulation » définit la spécificité des langues naturelles face aux autres systèmes de langages. Elle décrit les deux niveaux d'articulation des langues humaines selon Martinet. Nous reviendrons sur cette notion plus loin dans cette discussion.

La théorie sémiotique moderne accepte que tout langage (y compris la langue naturelle) soit un système qui possède deux plans. Cette idée a été héritée de Saussure qui avait décrit deux faces du signe – le *signifiant* et le *signifié*. Hjelmslev¹²⁹ a développé cette idée en découpant le langage aux deux plans – les plans de l'expression et du contenu. Cette uniformité des deux plans du langage a donné lieu au principe fondamental de la sémiotique. Dans ses définitions de quelques concepts fondamentaux en sémiotique, Floch¹³⁰ décrit les deux plans comme suit : Le plan de l'expression 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 est « *le plan où la signification naît des écarts différentiels grâce auxquels chaque culture, pour penser le monde, ordonne et enchaîne idées et récits* ». Les deux plans de langage relèvent d'une description d'un seul palier quelconque d'articulation à deux faces : l'expression et le contenu dont le rapport est l'intérêt de la sémiotique.

La sémiotique visuelle a diversifié ses approches depuis Hjelmslev. Eco est l'un des premiers sémioticiens à s'interroger sur le l'articulation du système du langage visuel. Dans *La structure absente, introduction à la recherche sémiotique*¹³¹, il s'est demandé si la méthode employée pour étudier les langues naturelles pourrait servir à étudier les différentes cultures et les signes iconiques. Pas plus que les autres chercheurs en sémiotique visuelle de son époque, il n'a pu apporter des réponses satisfaisantes à cette question.

Vaillant¹³² estime que, jusqu'aux années 1990, les études des systèmes visuels n'ont pas produit une méthode unique et fédératrice pour analyser l'image comme la linguistique l'avait fait. Citant les travaux d'Eco (1975), Panofsky (1967, 1969), Barthes (1968), Saint-Martin (1987), Kibédi-Varga (1989) entre autres, Vaillant a remarqué à son tour le même fait que les analyses antérieures avaient emprunté beaucoup de concepts à la linguistique amenant

¹²⁸ Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *Op.cit.*, entrée « articulation », p. 39.

¹²⁹ Louis HJELMSLEV, *Prolégomènes à une théorie du langage*, *Op.cit.*, pp. 65-79.

¹³⁰ Cf. Jean-Marie FLOCH, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit, pour une sémiotique plastique*, Paris, Éditions Hadès Benjamins, 1985, p. 189.

¹³¹ Umberto ECO, *La structure absente, introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1972 (1968), p. 20.

¹³² Pascal VAILLANT, *Sémiotique des langages d'icônes*, *Op.cit.*, p. 18.

ainsi des confusions et des ambiguïtés sur la description des notions comme celles de « figure ».

Ayant constaté qu'il n'y aurait pas de « vérité générale » en sémiotique visuelle, Vaillant a proposé alors qu'il serait nécessaire d'élaborer une typologie des systèmes de signes dont on souhaite aborder l'analyse qui puisse mettre en évidence un certain nombre de particularités spécifiques à un système donné comme par exemple la façon dont les signes se forment et s'assemblent pour former les signes du niveau supérieur.¹³³ Cette proclamation était bien informée, mais, jusqu'aujourd'hui, la quête pour les structures des divers langages n'est pas finie. Notre but dans ce chapitre est de rechercher la structure syntaxique du dessin d'actualité. Nous nous référerons aux recherches antérieures consacrées aux modes d'articulation des divers systèmes du langage pour cerner les particularités du dessin d'actualité et résoudre le problème particulier de son articulation.

2.1.

La notion de double articulation du langage

Pour retracer l'origine de la notion de la double articulation du langage humain, il faut faire un retour aux propos de Hjelmslev¹³⁴. Selon cet auteur, le langage humain est un système de signes. Le « signe » selon lui, se définit par une fonction. Il fonctionne, désigne ou signifie. Il est porteur de signification. Il s'oppose à un « non-signe » qui est la « figure ». Dans un système de signes, les figures se combinent entre elles pour constituer un signe. Hjelmslev explique que les mots ne sont pas les signes ultimes du langage car ceux-ci se laissent analyser en parties qui sont aussi porteuses de significations. Il s'agit de radicaux, de suffixes et de désinences, autrement dit, de morphèmes. Hjelmslev parle donc d'un système de figures qui peut servir à former un système de signes au niveau supérieur. Le langage selon Hjelmslev est tel qu'à partir d'un nombre limité de *figures* on peut construire un nombre illimité de *signes*.

En 1960, André Martinet semble avoir maîtrisé la notion de double articulation de langage. Son projet étant linguistique, il a décrit l'articulation du langage en tant que phénomène qui se manifeste sur deux plans différents. Le premier plan du langage où la première articulation est : « *celle selon laquelle tout fait d'expérience à transmettre, tout*

¹³³ *Ibid.*, p. 65.

¹³⁴ Louis HJELMSLEV, *Prolégomènes à une théorie du langage*, *Op.cit.*, p. 60.

besoin qu'on désire faire connaître à autrui s'analyse en une suite d'unités douées chacune d'une forme vocale et d'un sens ».¹³⁵ Prenons son exemple pour illustrer cette notion. Si on prononce la phrase « j'ai mal à la tête », les six unités successives se trouvent au premier plan d'articulation. Chacune de ces unités de la première articulation a un sens et une forme vocale. Pour distinguer la première et la deuxième articulation du langage, il précise que :

*« L'ensemble **tête** veut dire 'tête' et l'on ne peut attribuer à tê- et à -te des sens distincts dont la somme serait équivalente à « tête ». Mais la forme vocale est, elle, analysable en une succession d'unités dont chacune contribue à distinguer **tête**, par exemple, d'autres unités comme **bête**, **tante** ou **terre**. C'est ce qu'on désigne comme la **deuxième articulation** du langage »*.¹³⁶

Donc, poursuit Martinet :

*« Un énoncé comme **j'ai mal à la tête** ou une partie d'un tel énoncé qui fait un sens comme **j'ai mal** ou **mal**, s'appelle un **signe** linguistique. »*¹³⁷

Les signes linguistiques sont les unités qui livrent la première articulation. Martinet les appelle « monèmes ». Dans l'énoncé « j'ai mal à la tête », on trouve donc six monèmes. Le monème se manifeste sous une forme phonique qui est décomposable en unités plus petites de deuxième articulation. Ces unités sont des « phonèmes ». Les phonèmes ont une valeur *distinctive* et *contrastive*. Alors que le nombre de monèmes successifs qu'un énoncé peut porter est infini, celui des phonèmes est fini.

Par ce travail, Martinet a concrétisé l'étude de signes linguistiques. Il a défini la spécificité des langues naturelles par rapport aux autres moyens de communication. Il a montré que le signe linguistique s'articule doublement et donc peut être étudié à partir de trois couches hiérarchiques de base, c'est-à-dire qu'on peut étudier la langue à partir des unités les plus petites (phonèmes), qui se combinent pour former les monèmes qui, à leur tour, se combinent pour former les énoncés. Étudions comment cet acquis en linguistique a suscité l'intérêt chez quelques chercheurs pour l'étude de l'articulation d'autres langages.

¹³⁵ André MARTINET, *Éléments de linguistique générale*, Op.cit., p. 13.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁷ *Ibid.*

2.2.

La non-transférabilité de la double articulation du langage

Les premières applications de la notion de double articulation du langage verbal à d'autres systèmes de langage se lisent dans les travaux de Mounin, Eco, entre autres chercheurs des années 1970.

Prieto¹³⁸, à la suite de Hjelmslev, avait appelé « figures » les éléments de deuxième articulation et « signes » les éléments de la première articulation. Pour lui, un signe particulier visuel, qu'il appelle « sème » correspondrait à un énoncé de la langue. Par exemple, le signal de sens interdit, même s'il apparaît comme un signe doté d'un signifié univoque ne peut être rapporté à un signe mais à un énoncé équivalent. Pour illustrer ce phénomène, Prieto constate, par exemple, qu'une silhouette d'un cheval ne veut pas dire « cheval », mais au contraire, elle correspond à une série d'énoncés possibles de type « voici un cheval », « ceci est un cheval », « c'est un cheval », etc. Prieto conclut donc que tous les signes visuels sont en réalité des « énoncés iconiques ». Toujours d'après Prieto, les sèmes sont décomposables en éléments de valeur différentielle qui sont dépourvus par eux-mêmes de signifiés.

Prieto signale aussi l'existence de plusieurs autres codes exhibant des variétés d'articulation autres que double. Les « codes sans articulation » ou « à sème unique », sont par exemple la canne blanche de l'aveugle qui veut dire simplement « je suis aveugle » ou la ligne d'autobus signalée par des numéros à un chiffre. Ici, l'on prévoit des sèmes non décomposables ultérieurement aux unités plus inférieures. Les codes comportant seulement « la première articulation » sont analysables en signes mais pas ultérieurement en figures. Allusion est faite ici aux codes comme la numérotation des chambres d'hôtel. La chambre 301 signifie « la première chambre au troisième étage », par exemple. Les codes en « double articulation » sont par exemple les numéros de téléphone. Le numéro +251 20 345687 et décomposable en signes et en figures par exemple +251 désignant le code du pays se décompose en +, 2, 5, 1 qui sont des figures dépouillées du sens quand elles sont prises isolément. Enfin, il y a les codes à « articulation mobile ». On peut y trouver des signes et des figures mais pas toujours avec la même fonction. Les signes peuvent devenir figures et vice versa. Les illustrations données par Prieto montrent qu'une figure peut changer de stade en devenant signe quand elle est dans un autre contexte et vice versa. Par exemple, dans les grades militaires italiens, la deuxième articulation est mobile. Une étoile signifie un officier

¹³⁸ Luis J. Prieto, *Messages et signaux*, Paris Presses universitaires de France, 1966.

subalterne, trois étoiles dénotent un capitaine mais si ces étoiles sont circonscrites dans un cadre d'or au bord de l'épaulette, elles changent alors de sens. Un filet montre qu'un officier est supérieur, les étoiles dénotent « grade dans la carrière d'officier supérieur » alors que les trois étoiles encadrées d'un filet dénotent « colonel ». D'après Prieto, les alternatives d'articulation des codes proposées parviennent à montrer combien il est difficile d'établir dans l'abstrait les niveaux d'articulation de certains codes. Il faut ne pas, selon lui, laisser croire que toute articulation doit être double.

En 1970, Mounin¹³⁹ a fait ses premières observations sur cette notion dans l'écriture script. Il tient à ce que la double articulation du langage ne soit pas une particularité unique des langues naturelles. Son étude a montré que l'écriture normalisée fait apparaître les lettres de l'alphabet français comme composées de formes graphiques élémentaires, chacune étant réutilisable dans certains nombres de lettres. Cette observation l'amène à déduire que le système graphique de l'écriture script est un système d'unités où les lettres sont articulées grâce à un jeu de combinaison d'unités minimales. Il inventorie douze formes graphiques minimales. Ses résultats suggèrent un certain nombre de remarques intéressantes :

- pour distinguer entre les lettres *b* et *d*, où *p* et *q*, qui ont tous les mêmes deux formes graphiques *l* et *o*, il faut introduire deux traits différentiels de *position* et d'*ordre* ;
- l'analyse de *n* et *m* en deux unités graphiques minimales ne discrimine pas les deux unités donc il faut introduire un autre trait différentiel de *nombre* ;
- cette même analyse, dit Mounin, ne discrimine pas entre *n* et *u* donc il faut nécessairement introduire un trait différentiel d'*ordre* ;
- pour distinguer entre *v*, *w* et *x*, il faut introduire des traits différentiels de *juxtaposition* et de *superposition* ;
- les traits différentiels de *position* sont nécessaires pour différencier *f* et *j* ;
- enfin, *k* n'apparaît plus composé de mêmes unités graphiques minimales que *x*, il y a un trait différentiel de *taille*.

Mounin conclut que ce système graphique contient des lettres du script qui sont des unités isolables et commutables. Ces unités sont décomposables en d'autres unités plus petites

¹³⁹ George MOUNIN, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, pp. 135-143.

qu'elles-mêmes. Ce caractère qualifie le système de l'écriture script comme possédant une double articulation. Selon lui, cela confirme le fait que le caractère de double articulation du langage n'est pas seulement confié aux langues naturelles.

Eco, en 1972, s'intéresse à son tour à l'articulation du langage iconique. Il cite et s'oppose aux affirmations de Lévi-Strauss¹⁴⁰ qui avait observé des similarités entre la langue naturelle et la peinture. Par ailleurs, il s'oppose au fait que la double articulation de la langue naturelle soit conçue comme une règle stricte pour tout autre système de signification. Lecteur de Prieto, Eco¹⁴¹ a observé qu'en général « *il est impossible de fixer une fois pour toutes l'architecture du champ sémiotique et de l'enclorre dans une hiérarchie définitive des sémiotiques et des méta-sémiotiques* », d'où l'on peut déduire que chaque sémiotique peut être considérée comme un système de langage spécifique. De ce fait, Eco ne manque pas de parler de la notion de double articulation tout en admettant que la langue naturelle s'articule sûrement sur deux niveaux. Il postule cependant que tout code n'a pas nécessairement deux articulations fixes. C'est le code iconique qui suscite l'intérêt d'Eco. L'auteur postule que « *les signes iconiques sont des énoncés d'unités complexes de signifié souvent analysables ultérieurement en signes précis, mais difficilement en figures* »¹⁴². Pour illustrer cette affirmation, nous lisons chez lui que :

« *Devant le profil d'un cheval, dont le contour est une ligne continue, je peux reconnaître les signes qui dénotent « tête », « queue » ou « œil », mais je ne dois pas me demander quels sont les éléments de seconde articulation, pas plus que devant l'énoncé bâton blanc de l'aveugle [...] Si, pour le bâton je ne me pose pas le problème, à cause de sa simplicité, pour le dessin du cheval, je ne me le pose pas à cause de sa complexité.* »¹⁴³

Pour s'expliquer, Eco poursuit :

« *Il suffit de dire que le code iconique choisit pour traits pertinents au niveau de figures des entités envisagées par un code plus analytique, le code perceptif. Et ces signes ne dénotent que s'ils sont insérés dans le contexte d'un énoncé. Il peut arriver que cet énoncé soit par lui-même reconnaissable (qu'il ait donc les caractéristiques d'un énoncé iconographique ou d'un emblème conventionnel envisageable non plus comme icône mais comme un symbole visuel), mais d'habitude, le contexte de l'énoncé m'offre les termes d'un système où insérer les signes en question...* »¹⁴⁴

¹⁴⁰ Cf. Claude LEVI-STRAUSS, 1962, cité par Umberto ECO, 1972, *Op.cit.* p. 202.

¹⁴¹ Umberto ECO, *La structure absente, introduction à la recherche sémiotique*, *Op.cit.* p. 34.

¹⁴² *Ibid.* p. 212.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 213.

Par exemple, Eco montre que pour reconnaître le signe « tête » dans le contexte de l'énoncé « *cheval au debout de profil* », il faut nécessairement voir qu'il s'oppose à d'autres signes comme « sabots », « queue » etc. ; sinon ces signes vont apparaître très ambigus, ne ressemblant à rien et ne possédant aucune propriété de quoi que ce soit. Avec ces remarques, Eco conclut que « *l'énoncé iconique est un idiolecte et constitue par lui-même une sorte de code conférant des signifiés à ses éléments analytiques* »¹⁴⁵. Cela veut dire que, selon Eco, il ne faut pas généraliser l'existence d'un code iconique mais reconnaître l'existence de nombreux codes iconiques, tout comme en linguistique où il existe de nombreux codes linguistiques - les langues. Eco déduit aussi qu'il existe autant de langues que de messages et autant de « langues iconiques » que de styles personnels d'un auteur. Il existe donc des codes iconiques que l'on peut découvrir dans la communication de masse, les bandes dessinées, les photos et le cinéma. Chaque genre d'image iconique propose donc ses propres systèmes langagiers.

Les codes iconiques chez Eco s'articulent en « figures », « signes » et « énoncés ». Les figures sont les éléments transcrits en signes graphiques selon les modalités établies par le code. Elles ne sont pas en nombre fini ni toujours discrètes. Elles se manifestent comme une série d'unités discrètes de toute figuration possible, c'est-à-dire les éléments de la géométrie. La combinaison des points, lignes, courbes, cercles, angles, etc. produit tous les signes possibles à travers un nombre immense de variantes facultatives. Quant aux signes, ils dénotent avec des artifices graphiques conventionnels, des unités reconnaissables par exemple le nez, la bouche, un nuage, etc., ou avec des « modèles abstraits », symboles, diagrammes, conceptuels de l'objet. Ils ne sont reconnaissables que dans le contexte de l'énoncé. On les reconnaît comme images ou signes iconiques. Ils constituent un « énoncé iconique » complexe. Ils sont faciles à inventorier et c'est souvent à leur niveau que s'arrête un code iconique.¹⁴⁶

La notion d'articulation pour les messages visuels reste une énigme pour Cocula et Peyrouet (1986), lecteurs de Kandinsky (1970), Eco (1968) et Lévi-Strauss (1961). Ceux-ci postulent que les recherches des auteurs cités prouvent la difficulté de définir pour l'image de stricts éléments d'articulation. Néanmoins, cela ne les empêche pas de proposer une méthode de reconnaissance des éléments d'articulation surtout adaptée à la peinture. Selon eux, le message de la peinture est structuré sur quatre niveaux d'articulation : les syntagmes visuels ou les motifs sont le premier niveau d'articulation ; les formes closes se trouvent au deuxième

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 213.

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 215-216.

niveau alors que les combinaisons complexes des lignes droites ; des courbes et des points se perçoivent au troisième niveau. Enfin, les courbes, droites, obliques et points plus ou moins épais constituent le dernier niveau. Les éléments des niveaux trois et quatre n'ont en principe aucune signification naturelle intrinsèque. Ceux-ci reçoivent une signification dans la mesure où un sujet ou un groupe leur en confère une. Voilà quatre niveaux d'articulation du message de la peinture. Étant donné la difficulté de définir les éléments d'articulation précis pour l'image, Cocula et Peyroutet ont constaté que le découpage des niveaux doit s'adapter à chaque message considéré¹⁴⁷.

Quand Eco défend l'existence d'une articulation double du message iconique, Sonesson critique sévèrement sa position. Ce dernier postule que si la double articulation existe dans les messages iconiques, elle n'est pas si évidente est totalement comparable à celle des langues, car, ce qui semble être une figure dans l'image iconique, peut bien acquérir les qualités d'un signe linguistique dans un autre contexte. D'ailleurs, les traits iconiques ne sont pas totalement dépourvus de signification comme c'est le cas au sens hjelmslévien ou en linguistique. Comme le montre Sonesson¹⁴⁸, le cas de figures iconiques est complexe dans la mesure où celles-ci peuvent signifier ou non. L'unité minimale signifiante d'une image iconique prise isolément ne renvoie pas à une partie du signifié tout comme un phonème ne fait pas référence à une partie donnée du signe linguistique. Mais, si cette unité iconique est considérée comme faisant partie de l'ensemble signifiant, elle renverra sans doute à une partie spécifique du signifié contribuant ainsi dans la signification de l'ensemble signifiant¹⁴⁹. Une remarque intéressante faite par Sonesson note en outre que, changer un seul trait iconique sur le plan de l'expression n'implique pas nécessairement une modification radicale du signifié comme c'est le cas avec les figures linguistiques (par exemple *fin* et *vin*). Du même coup, il arrive parfois qu'un changement massif dans la forme d'expression implique une grande modification du signifié.

Comme la notion de double articulation du langage est devenue un sujet populaire de l'époque, Sonesson n'a pas manqué d'y apporter sa contribution. Il a observé d'abord que, pour qu'il y ait une articulation double, il fallait trois niveaux organisationnels. Pour Sonesson, les traits (ou « *features* ») iconiques sont à la fois distinctifs et multifonctionnels. Cette qualité spéciale rend les traits iconiques tantôt signifiants tantôt insignifiants. Il déduit

¹⁴⁷ Bernard COCULA et Claude PEYROUTET, *Sémantique de l'image, pour une approche méthodique des messages visuels*, Paris, Librairie Delagrave, 1986, pp. 31-33.

¹⁴⁸ Göran SONESSON, *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*, Lund, Lund University Press, 1989, p. 283.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 287.

donc que les parties d'un signe iconique, considérées aux deux niveaux, correspondent au second niveau d'articulation de la langue. Néanmoins, il serait correct de considérer une figure iconique comme comparable à un signe linguistique appartenant au premier niveau d'articulation de la langue. Cependant, il n'y a rien dans l'icône qui soit comparable à la deuxième articulation de la langue. Le monème « homme » par exemple ne se divise pas en phonèmes qui correspondent directement aux différentes parties du signifié *homme*. Au contraire, tel est le cas des parties de l'icône qui coïncident avec les parties du signifié. Une autre observation importante est que, même hors contexte, certaines parties de l'icône sont reconnaissables et aussi signifiantes. L'œil peut être isolé mais cela ne le rend pas insignifiant. En même temps, non seulement il peut être un signe indépendant dans l'icône mais aussi une simple figure dans le même icône. Si l'œil est reconnu comme un signe dans l'icône, c'est parce qu'il a sa propre signification. C'est quand le message global est conçu qu'il est redistribué dans les parties différentes de l'icône. À la différence de la figure linguistique, la figure iconique peut être « resémantisée » pour devenir signe.¹⁵⁰

Après avoir examiné les notions de « texte », « signe », « figure », « sème » et « caractère » employés pour représenter les concepts d'analyse de l'articulation du langage chez Hjelmslev (1968), Meunier (1988), Sonesson (1989), Buyssens (1943) et Ducrot et Todorov (1972), Vaillant s'aperçoit que la question de l'articulation du langage autre que linguistique reste encore nébuleuse. En fait, selon lui, les descriptions de ces expressions reflètent un point de vue qui ne postule rien sur la façon dont le sens est distribué dans le système de signes. Il constate l'existence des systèmes de signes dans lesquels certains caractères et figures sont porteurs de sens par exemples les formes ou les couleurs dans le code routier, et certains autres dans lesquels les caractères n'ont aucune valeur distinctive comme les traits pertinents des phonèmes. Il conclut que « caractère » et « figure » sont des concepts utilisés qui ne relèvent que de la description de la forme de l'expression.

La « *grammaire de l'image* », selon Vaillant¹⁵¹, prescrit les règles de combinaison des signes au niveau de la première articulation tandis que l'« orthographe » prescrit les règles de combinaison d'éléments non signifiants d'unités de seconde articulation. Cela exige, dit le même auteur, qu'un espace sémiotique homogène de description. Mais, beaucoup d'espaces sémiotiques sont multimodaux. Pour contrarier ce problème, Vaillant propose l'appellation de « modalité sémiotique » pour décrire tout « *espace où s'organisent et se déploient les signes de la communication* ». L'auteur propose que l'on puisse décrire les modes d'articulation de

¹⁵⁰ *Ibid.* pp. 291-300.

¹⁵¹ Pascal VAILLANT, *Sémiotique des langages d'icônes*, Op.cit. pp. 87-88.

sens propres à chaque *modalité*. La modalité est, selon lui, un espace complexe de l'« *expression d'une classe de signes* ». Chaque modalité peut être subordonnée, la modalité inférieure étant la « sous-modalité », ou la « modalité subordonnée ». Quand il y a un texte de sous-modalité lui-même décomposable, on parlera d'« imbrication de modalités ». Si les caractères d'une modalité ne peuvent plus être décomposés au regard de sous-modalités, on dira que la modalité est « élémentaire »¹⁵²

Ayant constaté cela, Vaillant applaudit les recherches des grammaires de systèmes spécifiques de signes menées par Sonesson (1989) et par Castaing et Darjo (1995, 1996). Sonesson est parvenu à exposer la structure en figures de la bande dessinée *Peanuts*. Cette dernière a révélé un trait stylisé dans un système de signes qui, tout étant iconique, se compose d'un ensemble fini de signes discrets. Ces unités minimales se sont montrées polyvalentes, et, selon le contexte, prennent une signification ou l'autre. Il s'agit de points, traits, arcs, cercles, etc. Quant à Castaing et Darjo, ils sont parvenus à montrer que l'on peut inventer des icônes reconnaissables à partir d'un nombre réduit d'éléments géométriques de base. Pour ces chercheurs, les outils iconiques, c'est-à-dire les formes offertes par un système de dessin peuvent se situer à des niveaux sémantiques différents. Ils peuvent ne pas avoir une signification préalable et donc se définir uniquement selon leurs caractères géométrique et graphique (par exemple un carré), ou bien entrer en combinaison avec d'autres pour construire une icône finale. Ces éléments ont des significations mobiles définies par le contexte.

Au premier regard, toutes ces études que nous venons d'évoquer se sont montrées prometteuses à leur époque. Si nous faisons un bilan des propositions avancées par les auteurs, nous pouvons faire plusieurs remarques. D'abord, que tout langage s'articule en paliers mais il est difficile de déterminer une fois pour toutes combien de paliers d'articulation doit avoir un énoncé visuel. Ensuite, bien que les corpus d'études soient différents (énoncé linguistique, peinture, icones, etc.), il semble que les recherches s'accordent sur le fait que le tout dernier palier concerne les traits distinctifs (*phonèmes, figures, formes graphiques*, etc.). Après, l'assemblage de ces traits pour former les unités supérieures révèle toute une divergence de résultats. Ce problème, serait-il lié à l'altérité de l'organisation des plans de l'expression de chaque énoncé abordé ? Dernièrement, les types de corpus examinés par ces recherches ne sont pas représentatifs de tous les genres d'images. Il n'y aurait pas lieu alors de faire des généralisations concrètes sur le mode d'articulation d'un énoncé visuel.

¹⁵² *Ibid.*

Au deuxième regard, cet aperçu d'études sur l'articulation du langage, jusqu'ici, ne nous a pas fourni de propositions significatives pour nous aider à résoudre le problème de l'articulation du langage du dessin d'actualité. Les chercheurs semblent avoir délaissé ce débat sur l'articulation du langage visuel en raison de sa complexité. Rien n'est clair sur les niveaux d'articulation du langage sauf la double articulation de la langue humaine. En conclusion, jusque-là, la question de l'existence des niveaux d'articulation de l'image reste toujours en suspens pour chacun des systèmes de code visuel. Les recherches que nous venons de citer ont, néanmoins, confirmé deux autres choses : un énoncé d'un langage donné peut se décomposer en unités ultérieures dans la plupart des systèmes de langage. C'est une vérité basique que la sémiotique générale accepte. Quant au nombre de paliers d'articulation d'un système du langage donné, il relève plutôt d'une étude individuelle, considérant chaque code dans sa spécificité.

En réalité, peut-on parler d'une « grammaire » du langage visuel, tenant en compte de la signification du terme ? Cette notion, ayant été définie dans le cadre des recherches linguistiques pour évoquer l'existence des règles phonétiques, morphologiques et syntaxiques d'une langue donnée, peut-elle être adoptée pour décrire les unités d'articulation des paliers des langages non linguistiques ? Y a-t-il dans l'énoncé visuel des éléments comparables aux phonèmes, morphèmes et phrases ? Avant d'essayer de répondre à ces questions, nous avons intérêt à parcourir les études à partir du côté d'études menées en sémiotique visuelle pour voir comment les théoriciens ont abordé le même sujet depuis les années 1980 jusqu'à nos jours.

Remarquons préalablement qu'en sémiotique visuelle, peu de chercheurs se sont consacrés à la recherche d'un langage visuel universel, soit à cause de sa complexité, soit à cause de sa non-rentabilité. Les études récentes consacrées à cette question et les analyses individuelles des textes visuels montrent que l'existence d'une description complète d'une « grammaire » d'un tel langage n'est pas évident. Nous pouvons citer les travaux de Saint-Martin (1987 et 2007) et du Groupe μ (1992) qui ont essayé de décrire les constituants d'un énoncé visuel à partir d'une théorie générale des signes iconique et plastique.

Il faut souligner aussi qu'avec l'émergence de la sémiotique figurative et plastique de Greimas et ses disciples de l'École de Paris, sont apparues diverses analyses d'énoncés visuels. Les peintures, les publicités et puis les photographies ont fait l'objet d'une attention particulière. Nous voulons dans la partie suivante citer quelques-unes de ces études pour démontrer la difficulté d'uniformiser l'approche visuelle pour aborder les images de différents statuts sociaux.

2.3.

Un aperçu des approches d'analyse des énoncés visuels depuis 1985

Si nous retraçons, dans cette section, un long chemin de l'évolution des approches d'analyse des énoncés visuels, c'est parce que nous voulons d'abord, nous-mêmes comprendre l'histoire de la sémiotique visuelle. En entreprenant cette revue littéraire, nous voulons comprendre dans un premier temps l'origine de cette discipline, comment elle a évolué au fil du temps, son statut actuel et comment elle se particularise. Nous voulons dans un deuxième temps établir et démontrer le fait qu'alors que la sémiotique visuelle devrait être une discipline qui aborde tout objet sémiotique visuel, une préférence spéciale a été accordée à certains objets comme la peinture, la photographie classique, la publicité, la bande dessinée et le cinéma. Ceci étant le cas, nous voulons, dans un troisième temps, établir si la sémiotique visuelle est une théorie universelle qui s'applique de la même façon à tout objet dit visuel. Dans un quatrième temps, nous désirons montrer que la sémiotique visuelle n'a jamais été une discipline toute faite comme celle du langage naturel. Comme nous allons le constater, il y aurait de nombreux avancements théoriques comme l'incorporation de nouveaux angles d'approches à partir desquels aborder les mêmes objets visuels, par exemple, le *temps*, et l'*énonciation*. Nous découvrirons au fur et à mesure comment des nouvelles idées sont venues s'ajouter dans l'effort de chercher à mieux comprendre et interpréter le plan de l'expression des objets sémiotiques visuels. Nous-mêmes, inspirée par ces idées innovatrices des autres chercheurs, nous ne manquons pas d'ajouter nos propres réflexions qui joindront le fil du débat pour le pousser en avant.

Le principe de départ pour l'étude du langage a été défini par Hjelmslev. Prenant le texte comme l'objet de tout langage, la théorie du langage devrait avoir comme but l'indication d'une méthode de reconnaissance et de compréhension d'un objet donné¹⁵³. Comme nous l'avons indiqué précédemment, il a ainsi défini le langage comme « système » consistant en deux plans, le plan de l'expression et le plan du contenu. Chacun de ses deux plans se découpe en deux. La substance de l'expression consiste en l'étendue d'où la forme de l'expression sera extraite. Sur le plan du contenu, la même opération aboutit à l'extraction de la forme du contenu à partir de la substance du contenu. Ce principe fondamental de la sémiotique, proposé par Hjelmslev a été accepté comme un principe général qui s'applique à

¹⁵³ Louis HJELMSLEV, *Prolégomènes à une théorie du langage*, *Op.cit.* p. 26.

tous les systèmes du langage. La tâche de la sémiotique restait donc celle de vouloir établir les relations (« fonction sémiotique »¹⁵⁴) entre la forme de l'expression et la forme du contenu¹⁵⁵ dans une opération qui s'appelle la « sémiosi¹⁵⁶ ».

Acceptant que la sémiotique soit une théorie de tous les langages et de tous systèmes de signification, les recherches associées à l'École de Paris aperçoivent, dès 1982¹⁵⁷, la nécessité de réunir leurs idées afin d'élaborer une sémiotique qui chercherait à voir comment la surface plane en tant qu'apparence visuelle sensible bidimensionnelle peut être lieu de la manifestation de la signification. Floch, ayant constaté ce besoin, envisageait une sémiotique planaire, qui mettrait en place les codes d'expression des images et des catégories visuelles spécifiques. Ces codes permettraient d'envisager leur rapport à la forme du contenu¹⁵⁸. Ainsi, apparaît à cette époque la sémiotique figurative et la sémiotique plastique, qui furent l'enjeu de trois séminaires aboutissant en trois documents : Figurativité I (1981), Figurativité II (1983) et Sémiotique figurative et sémiotique plastique (1984). Dans ce dernier volume, ces sémioticiens ont été persuadés de l'existence d'un langage spécifique qui permettrait d'analyser des objets sémiotiques comme les peintures abstraites. L'enjeu était de comprendre comment aborder un tel texte pour dépasser la lecture immédiate.

Vouloir envisager cette aventure signifiait accepter de s'interroger sur l'articulation interne d'un texte visuel plastique, par conséquent, rechercher les moyens d'opérer la segmentation du signifiant permettant la reconnaissance de ses unités plastiques minimales porteuses de significations. Ceci constitue la deuxième généralité fondamentale de la théorie du langage qui est, comme nous avons déjà dit plus haut, qu'en présence d'un texte (visuel ou non), ceci n'est saisissable que par son analyse¹⁵⁹. Avec l'apparition des *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique* de Floch en 1985, s'est concrétisée la théorie de la sémiotique plastique¹⁶⁰.

Mais, même avant la concrétisation de la théorie de la sémiotique figurative et de la sémiotique plastique, il existait déjà des essais d'analyses des objets sémiotiques visuels s'appuyant sur la théorie du sens développé par Greimas à partir de l'étude d'objets littéraires.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 66.

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 65-66.

¹⁵⁶ Cf. Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *Op.cit.*, entrée « sémiosi », pp. 339.

¹⁵⁷ Cf. Jean-Marie FLOCH, « Les langages planaires », dans Jean-Claude COQUET *et al.*, *Sémiotique : l'école de Paris*, Paris, Hachette, 1982.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Voir Algirdas Julien GREIMAS, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Op.cit.*, p.14.

¹⁶⁰ Cf. Jean-Marie FLOCH, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, *Op.cit.*

Nous pensons à une autre étude intéressante réalisée par Cereceda (1978)¹⁶¹ en 1978. Elle compte parmi les premières études qui s'intéressaient au langage plastique des motifs textiles d'une communauté andine. Son objet d'intérêt était l'extérieur d'un sac fait des textiles andins. Comment interpréter les formes abstraites, mais surtout, comment s'articulent ses unités entre elles et comment se caractérisent les relations des parties au tout ? N'existerait-il pas une pensée textile au code spécifique et au langage avec ses éléments concrets ? Nous assistons là à un questionnement sémiotique de la recherche du mode d'articulation des langages visuels du plastique.

Le deuxième exemple que nous devons mentionner est le travail longuement célébré de Thürlemann¹⁶². Dans une de ses analyses de la peinture *Blumen-Mythos* (1918) de Paul Klee, nous observons une application d'une procédure d'analyse d'un objet sémiotique cherchant à reconnaître le mode de signification en peinture tout en refusant à considérer le tableau comme un « *simple reflet d'un extrait du monde supposé réel* ». Il propose une méthode d'analyse fondée sur un jeu systématique de découpage du texte. Il sépare d'abord les éléments figuratifs reconnaissables par leur correspondance à l'expérience du monde réel et les éléments plastiques dont le découpage suit les règles formelles. Les éléments plastiques se livrent à neuf à un découpage en unités de caractère chromatique et eidétique. Les éléments plastiques subissent encore un autre découpage en catégories chromatiques, catégories de dimension et de position. Chaque catégorie est systématiquement analysée tout en étudiant les liens de parenté entre ses éléments. Les observations préliminaires de la nature des catégories sont finalement intégrées à une lecture figurative et leurs liens sémantiques élaborés. Les résultats montrent à quel point une peinture figurative n'est pas un simple système de symboles car il n'y a pas de conformité entre les unités des deux plans. La conformité existe, par contre, entre leurs catégories. Le langage de *Blumen-Mythos* est un langage poétique renvoyant à un mythe du domaine humain – le masculin et le féminin. Ce qui attire notre attention dans cette étude est la systématisme de l'analyse et la mise en corrélation du plan de l'expression et du plan de contenu.

Ces deux études sont loin d'être les seules à considérer la structuration interne d'un objet sémiotique visuel dans la période qui précède 1985. Néanmoins, commençant par là, nous voulons retracer brièvement la tradition post-greimassienne d'analyse des objets visuels afin d'y reconnaître les universalités et les divergences des approches. Pour cela, nous

¹⁶¹ Veronica CERECEDA, « Sémiologie des tissages andins – les *talegas* d'Isluga », *Annales. Économies, sociétés, Civilisation*, Vol. 33 n° 5-6, 1978, pp. 1017-1035.

¹⁶² Felix THÜRLEMANN, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982.

considérons quelques travaux de Floch (de 1985-2009), ainsi que plusieurs analyses exemplaires extraites des volumes consacrés à l'analyse des objets visuels au fil du temps. Il s'agit de quatre volumes que nous considérons comme représentatifs de l'application de la théorie de la sémiotique visuelle pendant leurs époques : les *Approches sémiotiques sur Rothko* (1994), les *Dynamiques visuelles* (2001), les *Ateliers de sémiotique visuelle* (2004) et enfin les volumes de la revue *Visio*, une production de l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle (AISV, 1990-2012).

C'est dans les *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique* (1985)¹⁶³ que Floch propose une lecture concrète sur la sémiotique plastique et une application de cette théorie à sept objets visuels divers qu'il décrit comme des « données » ou « des phénomènes saisissables comme des ensembles signifiants ». (p.11). Ces objets sont abordés comme des textes-occurrence et leur caractère « iconique » n'est pas défini comme tel mais comme la production d'un effet de sens de réalité, caractéristique non de tel ou tel signe mais d'un certain discours exploitant les connotations sociales. Floch adopte par ailleurs les terminologies de « figuratif », de « non-figuratif » et de « plastique » pour décrire les caractères généraux de l'expression de chaque objet¹⁶⁴.

La démarche de Floch consiste en une approche de la sémiotique structurale et générative. Il dit à ce propos que :

« (...) le sens est né de la saisie des différences et qu'il s'agit dès lors de construire les systèmes de relations qui en rendent compte : les langages seront construits comme des systèmes de relations et non comme des systèmes de signes (...) ; générative la sémiotique l'est en ce sens qu'elle se représente le sens comme le résultat d'un processus de production, de complexification croissantes, représentable sous la forme de paliers ou de niveaux plus ou moins profonds ou superficiels (...) »¹⁶⁵

En effet, Floch fait comprendre que la générativité veut dire que, la sémiotique étant une théorie de tous les langages, elle cherche à construire des modèles susceptibles de générer des discours. L'approche de la sémiotique plastique selon Floch n'est pas de substituer aux objets de sens manifestés par le jeu des formes, des couleurs et des positions ou bien de lexicaliser de la dimension figurative des objets (p. 13). Elle se conçoit au contraire comme une approche qui cherche à établir le « système de sens » de type semi-symbolique, c'est-à-dire, des rapports entre qualités visibles et qualités intelligibles des objets de sens visuel. En ce sens, la sémiotique plastique n'est que la réalisation d'un certain type de substance – la

¹⁶³ Jean-Marie FLOCH, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Op.cit.

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 12.

¹⁶⁵ *Ibid.*

substance visible – de la sémiotique poétique qui est autonome dans l'organisation formelle et dans sa signification (p. 15).

Le *Nu* de Boubat¹⁶⁶ est une photographie – un texte visuel figuratif dont les qualités plastiques se révèlent appropriées à l'étude d'un contraste en l'occurrence, le contraste modelé/aplat. Pour Floch, le discours plastique s'articule en « contrastes », ce sont les unités minimales et syntagmatiques (par exemple, flou/net, clair/sombre). Ces catégories du plan de l'expression correspondant au nu/paré sont ensuite corrélées à celles du plan du contenu montrant ainsi que le *Nu*, en tant qu'objet sémiotique, médiatise la nature et la culture dans le monde sensible. Il s'agit ici d'un système de langage semi-symbolique.

Son analyse de la *Composition IV* de Kandinsky¹⁶⁷ est considérée comme un travail légendaire. Cette peinture, au premier regard, est de nature plastique et s'articule en réseaux de lignes, formes et plages colorées. La segmentation de l'œuvre en ses unités discrètes suit une logique déterminée par des oppositions visuelles. Les deux grandes parties gauche et droite donnent lieu aussi à des segmentations ultérieures en *formants*, c'est-à-dire en parties de la chaîne syntagmatique du plan de l'expression correspondant chacune à une unité du plan du contenu. Floch ne craint pas de s'inspirer des thèmes d'actualités du peintre lors de la production de la *Composition IV*. Il parvient à déchiffrer un espace décrivant un combat de cavaliers. Ses résultats débouchent sur un récit mythologique et populaire.

À part les textes non-figuratifs, Floch a abordé d'autres textes visuels figuratifs comme la planche d'une bande dessinée, *Un nid confortable* de Benjamin Rabier¹⁶⁸. L'objectif visé par l'analyse d'un objet sémiotique figuratif était de montrer que les systèmes semi-symboliques peuvent être réalisés sémantiquement. La segmentation ne se fait plus selon des contrastes mais selon des critères sémantiques en fonction des perspectives adoptées dans les vignettes pour donner lieu à deux scènes différentes. L'auteur montre comment la perspective peut jouer un rôle dans l'investissement de signification qui fait que certains éléments figuratifs parlent d'autres choses que d'eux-mêmes, dans un système de codage semi-symbolique.

Le projet de Floch sur le langage plastique et les systèmes semi-symboliques trouve plusieurs autres applications notamment dans les photographies et les publicités. *Les formes de l'empreinte*¹⁶⁹, sont une suite d'analyses concrètes du langage plastique. Floch est intéressé par les formes signifiantes et les systèmes de relation qui font de la photo un objet de sens. Il

¹⁶⁶ *Ibid.* pp. 21-38.

¹⁶⁷ *Ibid.* pp. 39-77.

¹⁶⁸ *Ibid.* pp. 79-98.

¹⁶⁹ Jean-Marie FLOCH, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986.

soutient l'idée que la photo n'est pas un simple icône ou symbole ou index, mais un espace utopique qui est investi de valeurs. L'iconicité n'est pas abordée comme propre au langage visuel, mais, comme un fait de discours et le résultat de la production d'un effet de sens de « réalité ». La photo, n'étant techniquement qu'une empreinte, elle se présente comme un discours second détournant les figures du monde qu'il transpose comme la production poétique d'un sens, par exemple, le *Nu* de Brandt ou *Le Fox-terrier sur le Pont des Arts* de Robert Doisneau.

Les analyses de Floch se poursuivent dans *Sémiotique, marketing et communication*¹⁷⁰, et dans les *Identités visuelles*¹⁷¹, deux ouvrages consacrés à l'étude des textes visuels dans le domaine du marketing. Il faut noter que les objets d'études sont visuels et planaires mais aussi synchrétiques, c'est-à-dire qu'ils mélangent plusieurs langages – le texte verbal, les photographies et les logos. Cela n'empêche que le point de départ soit la segmentation du texte. Il faut signaler ici que quittant le langage purement plastique, l'analyse de ces objets synchrétiques demande une autre approche de segmentation, selon les critères sémantiques les plus convenables. Par exemple, la publicité du stylo *Waterman*¹⁷² mélange le texte verbal, une photographie et un logo. Le texte verbal expose deux types de discours, un discours de « je » et un discours de marque. Selon sa composition, chaque type de discours subit un examen qui demande une analyse séparée et descendante pour rendre compte de la signification de certaines formes de l'objet, comme par exemple les marques discursives de ressemblances et de différences entre les jumeaux et leur pertinence sur le stylo de marque – un objet de sens et de valeur à la fois.

Pour terminer le parcours de Floch,¹⁷³ citons un ouvrage publié posthume intitulé *Lecture de « La Trinité » d'Andrei Roublev*¹⁷⁴. C'est un livre de 192 pages consacré à l'analyse d'une peinture religieuse de XV^{ème} siècle. L'objet est segmenté et étudié selon ses caractéristiques plastiques, figuratives pré-iconographiques et iconographiques. Les éléments de chaque dimension sont ensuite mis en rapport les uns avec les autres pour interroger le sens. Le décryptage culturel est fait nécessairement par une imprégnation du contexte socio-culturel dans lequel l'œuvre a été pensée et réalisée.

¹⁷⁰ _____, *Sémiotique, marketing et communication*, Paris, PUF, 1990.

¹⁷¹ _____, *Identités visuelles*, Paris, PUF, 1995.

¹⁷² *Ibid.* pp. 13-41.

¹⁷³ Nous rappelons l'existence de trois autres livres de Floch après 1985 que nous n'avons pas étudiés : *La génération d'un espace commercial, une expérience de « pratique sémiotique »*, Paris, EHESS, 1987 ; *Une lecture de « Tintin au Tibet »*, Paris, PUF, 1987 ; *L'indémodable total look de Chanel*, Paris, Éd. de l'Institut français de la mode, 2004.

¹⁷⁴ Jean-Marie FLOCH, Jérôme COLLIN, *Lecture de "La Trinité" d'Andrei Roublev*, Paris, PUF, 2009.

Avant de continuer à interroger d'autres approches d'analyses de textes visuels, faisons le bilan des études menées par Floch. Nous pouvons dire que celui-ci est parvenu à élaborer et concrétiser un langage du plastique. Il a inauguré une sémiotique du langage plastique avec des exemples concrets. Ce langage plastique s'est sans doute manifesté dans les objets artistiques et publicitaires non figuratifs mais aussi dans les objets figuratifs comme les photographies. Pour les textes figuratifs et ceux qu'il a appelés « syncrétiques », la première segmentation du texte aboutit aux contrastes topologiques. L'opération de segmentation est dictée par l'aménagement topologique des éléments du texte en question.

Floch a aussi fait le point sur les systèmes de langages semi-symboliques. Ce sont les systèmes de significations qui se définissent par la conformité, non pas des éléments isolés mais entre catégories situées sur l'un et l'autre plan. Ce système présente des caractéristiques d'un langage second semblable au langage poétique¹⁷⁵. Ce type de langage se manifeste aussi bien dans les textes visuels plastiques que dans les textes visuels figuratifs.

Depuis Greimas, la sémiotique est considérée comme une discipline de la « forme » parce qu'elle recherche toujours *la structure du système de relations qui fait que les signes peuvent signifier*. C'est l'objectif principal de la sémiotique¹⁷⁶. Finalement, les thèses de Floch héritées des pensées de Greimas et de Lévi-Strauss nous montrent que notre recherche s'inscrit dans la même voie que celle de nos prédécesseurs.

En 1994 est apparue dans la revue *Nouveaux Actes Sémiotiques* une étude intéressante intitulée *Approches sémiotique sur Rothko*¹⁷⁷. Cinq chercheurs se sont mis à analyser chacun de son côté, la même peinture de l'artiste Rothko. Chaque parcours du regard s'est révélé distinct des autres. Chacun a proposé une approche pour arriver à la même fin, celle de rendre l'œuvre intelligible à partir de ses formes plastiques visuelles. Alors que les auteurs ont adopté le même point de départ - la segmentation du texte - on a aperçu une diversité de méthodes aboutissant à une pluralité d'approches de lecture. Chaque analyste a reconsidéré la difficulté que posait la syntaxe du texte. Ils ont expérimenté des « tensions », des « imperfections », des « complexités » et des « difficultés », pas au niveau de segmentation, mais, au niveau de la réintégration des formes plastiques dégagées pour les assembler au tout et les associer aux formes du contenu.

¹⁷⁵ Jean-Marie FLOCH, *Les formes de l'empreinte*, Op.cit., pp. 26-27.

¹⁷⁶ Jean-Marie Floch, *Sémiotique, marketing et communication*, Op.cit., pp. 5-6.

¹⁷⁷ Groupe μ et al, *Approches sémiotiques sur Rothko*, Nouveaux Actes Sémiotiques N° 34, 35, 36, Limoges, PULIM, 1994.

Comment donc interpréter cette pluralité de résultats ? Est-il la conséquence de la « mutité »¹⁷⁸ du tableau ou de l'absence d'une méthodologie de la sémiotique visuelle qui unifie scientifiquement le parcours de l'espace ? Pour notre part, nous ne pouvons qu'associer cette diversité de résultats à la liberté et l'individualité du parcours du regard et de l'interprétation, parce que nous croyons que chaque parcours est une expérience individuelle enrichie et diversifiée par ses propres connaissances et attitudes culturelles. Comme nous allons le montrer plus loin, nous pensons que la question ici n'est pas liée à l'absence d'une théorie des unités de base ou l'absence de modèles de base rendant compte de l'organisation du plan plastique comme le postule Sonesson, mais à l'interprétation du plan du contenu, qui est largement une expérience personnelle caractérisé par un *parcours individuel de l'esprit*. Nous reviendrons sur cette dernière expression.

Dans les *Dynamiques visuelles*¹⁷⁹ se posent des questions auxquelles la sémiotique visuelle d'aujourd'hui tente toujours de répondre. Si la sémiotique visuelle est une sémiotique de tout ce qui est visible, peut-on fonder une théorie de base qui peut rendre compte de la structuration des installations, des peintures, des dessins, des photographies ou de tout autre objet visuel ? Tous ces objets doivent-ils être étudiés à partir de l'espace ? De quel espace s'agit-il, l'espace physique ou numérique ? Et comment étudier les objets synesthésiques ou synchrétiques ? À partir de ces questions posées par Zinna dans l'avant-propos de cet ouvrage, il devient nécessaire de soulever les questions sur la matérialité de la substance de l'expression, les supports, les genres d'objets sémiotiques, leurs statuts et les pratiques de production, leur perception et leur fonctionnement. Des lors, on se rendra compte de l'impossibilité de l'existence d'un seul langage visuel – un débat qui vient récemment d'être relancé.

Zinna introduit également les questions de la temporalité et du mouvement dans l'étude des textes visuels, des questions que la sémiotique plastique n'a pas soulevées. Si la sémiotique visuelle doit se fonder sur la perception, il faut qu'elle tienne également compte de la temporalité et du mouvement impliqués dans sa construction et sa vision ou sa lecture. Si la sémiotique plastique de Greimas et de Floch est exemplaire, c'est parce qu'elle est parvenue à rendre possible une sémiotique planaire, mais là aussi, comme nous venons de le constater, les unités de bases pour une peinture figurative ne sont pas forcément les mêmes que celles d'une

¹⁷⁸ Cf. l'avant-propos des *Approches sémiotiques sur Rothko*, *Ibid.*, rédigé par Fernande Saint-Martin.

¹⁷⁹ Anne BEYAERT *et al.*, *Dynamiques visuelles*, In Nouveaux actes sémiotiques n° 73, 74, 75, Limoges, PULIM, 2001.

peinture abstraite. La vision et l'analyse des objets nécessitent également l'implication d'un sujet observateur. Une question que la sémiotique plastique ignore également.

Nous assistons dans les analyses de ce volume à l'émergence d'approches d'analyse qui ne se soucient plus d'une segmentation rigoureuse du texte. Par contre, elles s'intéressent au sens qui ressort de l'expérience émotionnelle de l'observateur qui accompagne le parcours de sens grâce aux stratégies énonciatives formulées par l'objet de vision. Ainsi, les analyses de Beyaert-Geslin et celle de Fontanille et Shairi, par exemple, s'attachent à la formulation d'une sémiotique appréhendée à partir de l'énonciation. Les analystes sont préoccupés par les ressources sémiotiques déployées dans les formes qui font que ces dernières parviennent à avoir un impact sur l'observateur. Les fondements de la sémiotique plastique sont déjà acquis et bien mis en fonction avant que l'intérêt soit maintenant dirigé vers l'enjeu de la stratégie énonciative qui sollicite la compétence cognitive de l'observateur, qui est capable de reconstituer la scène narrative et l'éprouver. Les quatre analyses témoignent d'une période de transition de la sémiotique plastique vers une sémiotique énonciative définie par rapport à la diversité des messages véhiculés par les textes d'abord, et ensuite, par rapport à l'investissement cognitif de l'observateur.

Dans les *Ateliers de la sémiotique visuelle*¹⁸⁰, séparés des *Dynamiques visuelles* par trois ans, une grande référence théorique repose sur Charles Sanders Peirce (notion d'iconicité qui recueille quatre articles). L'article de Groupe μ ¹⁸¹ revient sur la question du rôle de la perception pour signaler l'existence d'une sémiotique cognitive. Ces auteurs maintiennent que l'origine de sens est la perception et que, grâce à son mécanisme, l'instance de perception est naturelle. Le perceuteur est donc capable de détecter une qualité dans un champ, de distinguer une unité dotée de cette qualité et de la discrétiser de son environnement. La pensée humaine est faite pour qu'elle puisse élaborer un répertoire de ces unités sur le champ de vision et élaborer par la suite des règles régissant l'interaction de ces unités. Selon le Groupe μ , ces unités prennent le nom de « catégories ». Les catégories existent en hiérarchie (un modèle emprunté au Palmer qu'on discutera plus loin dans ce chapitre). Pour sa part, Bordron¹⁸² défend également l'idée que la sémiotique doit considérer l'ensemble des concepts sémiotiques en termes de catégories qui englobera même la notion de l'icône.

¹⁸⁰ Anne HÉNAULT et Anne BEYAERT-GESLIN (Dir.), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, PUF, 2004.

¹⁸¹ Groupe μ , « Voir, percevoir, concevoir. Du sensoriel au catégoriel », dans Anne HÉNAULT et Anne BEYAERT-GESLIN (Dir.), *Ibid.* pp. 65-82.

¹⁸² Jean-François BORDRON, « L'iconicité », dans Anne HÉNAULT et Anne BEYAERT-GESLIN (Dir.), *Ibid.* pp. 121-150.

Les articles qui proposent des pistes d'analyses sont un mélange d'anciens et de nouveaux textes. Deux classiques de Floch (« La composition IV de Kandinsky ») et de Thürlemann (« Blumen Mythos 1918 de Paul Klee ») sont republiés. Les nouvelles analyses incluent celles de Fabbri, Beyaert-Geslin et Corrain. On retient qu'il s'agit exclusivement d'analyses des tableaux. Alors que Corrain fait un retour au langage poétique d'un texte figuratif déjà démontré par Floch, Beyaert-Geslin quant à elle fait un retour aux sensations que peuvent évoquer le jeu de perspective. Ici, la confusion mimétique de la scène de la peinture qu'elle analyse réduit le pouvoir de l'iconicité et valorise par contre le pouvoir de la plasticité. Issue de la discordance perspective, elle est liée au besoin du peintre d'investir des affects dans l'œuvre par le biais des figures plastiques. Ces effets seront ensuite éprouvés par un observateur, un sujet cognitif capable de reconstruire la scène narrative. L'analyse de Fabbri « Le sphinx incompris : étude de l'Aquarelle *En forme de sphinx* de Paul Klee » est une nouveauté ancienne. Nouveauté ancienne parce que l'article apparaît pour la première fois mais l'analyse s'accomplit en suivant une approche flochienne. Chez Fabbri comme chez Floch, les plans de l'expression sont investis des éléments syntaxiques dotés de la capacité de véhiculer un sens profond et complexe. Toutefois, Fabbri distingue entre les éléments plastiques (des formes, couleurs et forces) et les éléments iconiques (des dénominations et des figurations). Ce qui retient notre intérêt dans cette analyse est l'introduction d'un effet de sens de mouvement investi dans un tableau lui-même de nature fixe. C'est bien l'incorporation du corps cognitif de l'observateur qui affirme la nécessité d'une sémiotique basée sur la compétence cognitive d'un observateur.

Nous ne pouvons pas manquer d'évoquer les travaux de l'ASIV qui est venue, au début des années 1990, dynamiser, populariser et mondialement fédérer les recherches et les chercheurs dans le domaine de la sémiotique visuelle. L'association est fondée en 1989 dans le but premier de réunir des sémioticiens du monde qui s'intéressent aux images et à la signification visuelle. De 1990 à 2012, les membres de l'association s'étaient réunis dix fois autour des discussions thématiques qui ont abouti aux publications des actes dans la revue de l'association sous le titre de *Visio*. Un parcours rapide des thèmes abordés par les congrès révèle une richesse des connaissances diffusées sous formes d'articles théoriques et d'analyse de divers objets visuels. Dès le premier numéro paru en 1996, l'intervention de l'observateur cognitif est prise en compte dans le processus de signification. En effet, ce premier numéro avait pour but d'insister d'une part sur l'activité créatrice du sujet énonciateur qui investit le sens dans l'objet et d'autre part sur le sujet énonciataire qui le reconnaît.

Sur le plan théorique, un grand nombre de numéros thématiques ont traité les questions de la plasticité, l'iconicité et l'énonciation¹⁸³. D'autres sujets théoriques ne passent pas inaperçus dans les volumes de *Visio* tel l'espace, la rhétorique visuelle, la figurativité et l'esthétique. Sur le plan pratique, les analyses sont des applications de la théorie de la sémiotique visuelle avec l'accent particulier porté sur les peintures (notamment), les photographies, le cinéma, les publicités, la sculpture, l'architecture, les émissions télévisées, le théâtre et les pratiques culturelles.

Si l'institutionnalisation de la sémiotique visuelle a suscité une profonde réflexion théorique et méthodologique, les fondements des travaux menés par l'association témoignent d'une grande variation théorique et d'approches d'analyses très hétérogènes. L'étude des objets visuels au sein de différents centres de recherche qui se trouvent éparpillés dans le monde contribue de façon négative à ce même enjeu par la diversité culturelle et historique des objets eux-mêmes. Comment concilier l'histoire de l'art issue de cinq continents du monde pour favoriser une plateforme théorique commune pour étudier les objets visuels ? Nos pensées trouvent écho dans l'ouvrage *La sémiotique visuelle : nouveaux paradigmes* dans lequel nous lisons que :

*« Cette forte institutionnalisation ne doit toutefois pas masquer une profonde hétérogénéité. D'un côté les fondements théoriques des travaux menés varient sensiblement. De sorte que les sujets de préoccupation des chercheurs sont aussi parfois bien différents. D'un autre côté, les corpus sont eux aussi nombreux : des accents particuliers se portent ainsi volontiers sur le cinéma, la télévision et la peinture, thèmes devançant la publicité, suivie d'un peu plus loin par la photo, le vêtement, la bande dessinée, le corps, les spectacles naturels. Enfin, les affiliations institutionnelles de la recherche ou de l'enseignement en sémiotique visuelle sont elles aussi diversifiées. Dépendant chaque fois de facteurs historiques locaux, cette diversification n'est pas non plus sans répercussion sur les théories, les objets et les méthodes : (...). »*¹⁸⁴

Cette constatation problématique fait écho dans l'article de Carani¹⁸⁵ qui, pour sa part, fait avancer ces thèses en s'appuyant sur la lecture du *Sans Titre* de Rothko. Selon elle, cette analyse a le mérite d'entrouvrir sur la nécessité scientifique d'un retour critique sur les

¹⁸³ Cf. par exemple les numéros 1/ 3 (Théories de l'image), 3/1 (iconicité, hypoiconicité), 9/1-2 (Peirce et la question de la représentation) et 10/1-2 (L'iconicité revisitée).

¹⁸⁴ Voir la préface de Jean-Marie KLINKENBERG, in Michel COSTANTINI (dir.), *La sémiotique visuelle : nouveaux paradigmes*, 2010, p. 7. Cette ouvrage présente un recueil de quelques textes importants des travaux anciens de l'association regroupés sous les thèmes suivants : De la diachronie, Espace, Plasticités, Iconicités et De la perception.

¹⁸⁵ Marie CARANI, « Voir, penser, décrire et percevoir l'objet visuel. L'épineuse question de l'applicabilité des modèles sémiotiques en domaine visuel », dans *L'outil sémiotique*, Visio Vol. 4, n° 2, 1999, pp. 9-30.

malaises, les malentendus, les contradictions que pose la théorie de la sémiotique visuelle. Carani soulève justement la question de l'applicabilité des modèles d'interprétation de l'art visuel élaborés par de nombreux spécialistes de la production artistique, une question qui nous préoccupe nous-mêmes et à laquelle on essayera de contribuer dans ce chapitre.

En même temps, Beyaert-Geslin¹⁸⁶ soulève le même problème mais à partir d'un autre point de vue de l'origine de la sémiotique visuelle. Si la sémiotique est fondée sur une culture linguistique qui, elle-même, était fondée sur la narrativité des énoncés, elle doit, de toute façon, s'affranchir de ce modèle linguistique. Selon elle, cette démarche est vouée à l'échec car elle suppose un passage d'un système de sens à un autre. La sémiotique visuelle doit se rendre compte de l'élargissement de son champ et de l'émergence de nouveaux genres qui s'ajoutent à la liste d'objets visuels qu'elle doit aborder¹⁸⁷ ainsi que des nouvelles théories sémiotiques. Pour illustrer ce fait, Beyaert-Geslin¹⁸⁸ affirme qu'« *une pratique artistique* » comme la nouvelle pratique de montage issue du numérique donnant lieu à des systèmes intersémiotiques « *ne s'aborde pas comme un tableau* », ce que nous confirmons en affirmant qu'un dessin d'actualité ne s'aborde pas comme un texte linguistique ni comme un tableau.

Les discussions du 8^{ème} congrès de l'AISV en 2007 ont abordé la question de la diversité culturelle des images. Cette diversité culturelle est à la base de la différence structurelle, stylistique et technique de l'image. Ces diversités pourraient aussi être du côté des modalités d'énonciation, d'appropriation et de la lecture de l'image. Les communications ont visé les questions que ces variabilités posent à la sémiotique visuelle et comment en tenir compte.

Dans la 9^{ème} réunion de 2010, la réflexion sur les problèmes actuels de la sémiotique visuelle a pris une autre tournure. L'attention a été focalisée sur les démarches d'analyse surtout sur les stratégies discursives – les savoirs, les modalités, et les techniques selon lesquels l'image compose ses arguments et sollicite l'adhésion de l'observateur. L'image a été conçue comme un espace de réseaux stratégiques qui instaurent des enjeux sémiotiques entre actants. L'une des questions débattues durant ce congrès concernait les moyens que la sémiotique disposait pour affiner l'analyse des images, qui sont des articulations de stratégies

¹⁸⁶ Voir sa contribution sur l'état de la sémiotique visuelle en France. Anne BEYAERT-GESLIN, *La sémiotique visuelle en France : paradoxes et enthousiasme*, 1999, [En ligne], disponible sur : <http://aisviavs.wordpress.com/history/visual-semiotics-worldwide/> consulté le 15/07/2014.

¹⁸⁷ Voir par exemple dans le numéro 1 du quatrième volume de 1999 qui aborde les objets post-photographiques, c'est-à-dire, un genre d'objets inventés après la photographie, soit l'image digitale. Cf. Göran SONESSON, « Post-Photographie », dans *Post-photographie*, Visio Vol. 4 n°1, 1999, p. 7.

¹⁸⁸ Anne BEYAERT-GESLIN, *La sémiotique visuelle en France : paradoxes et enthousiasme*, 1999. [En ligne]. Disponible sur : <http://aisviavs.wordpress.com/history/visual-semiotics-worldwide/> (consulté le 15/07/2014)

discursives. Il a émergé que l'image elle-même réarticulait et insérait des mouvements coordonnés et des formes, qui indiquent à l'observateur le simulacre et les consignes de lecture. Celui-ci est appelé à découvrir les schémas et les rapports entre les formes pour rendre crédible l'évènement de l'image. Bref, comment l'image compose-t-elle ses arguments ? Une place particulière a été accordée à la rhétorique visuelle considérée comme une théorie susceptible d'apporter des réponses au débat. Pour nous, ce débat concerne directement notre recherche et particulièrement le chapitre présent qui vise à découvrir la structure du dessin d'actualité afin de pouvoir ensuite, dans le troisième chapitre, comprendre par quels moyens le dessin d'actualité compose ses arguments.

Nous mentionnons enfin les préoccupations clés de la dixième rencontre qui a eu lieu en 2012. Les plus de cent intervenants ont travaillé autour du sujet du dilemme auquel la démarche sémiotique ne peut échapper. Ce dilemme se répercute à plusieurs niveaux par exemple au niveau de l'identification des référents, l'œil regardant peut connaître des difficultés posées par la structure de l'objet. Ce n'est qu'un seul exemple parmi les cas évoqués par chacun des intervenants. La communication de Dondero « L'image entre énonciation énoncée et praxis énonciative : la question des statuts » a singulièrement attiré notre attention car elle participe pleinement aux réflexions de notre recherche. Elle note que la démarche de la sémiotique visuelle de la tradition greimassienne a toujours étudié les images artistiques et publicitaires en valorisant le niveau d'analyse de l'énonciation énoncée à savoir les marques de la subjectivité et de l'intersubjective déposées dans les énoncés. L'avantage de cette méthode est qu'elle a rendu compte de la place de l'observateur face à l'image, mais ne tient pas compte, malheureusement, de l'étude de fonctionnement des images selon les statuts auxquels les images appartiennent, précise Dondero. Une question de grande importance pour nous, notre analyse s'est, depuis le début, rendu compte de la difficulté d'appliquer les approches d'analyses d'objets visuels par exemples celles de Floch ou de Fabbri, suscitant ainsi la quête d'une méthode d'analyse qui rendra compte de la structuration interne du dessin d'actualité et des stratégies discursives déployées pour avancer ses arguments. Cela n'est pas possible sans étudier son cadre culturel et à partir de la pratique journalistique.

En fin du compte, ce panorama d'études stimule une réflexion plus profonde sur le statut de notre dessin d'actualité. Nous voyons d'abord, au travers de cet aperçu historique des méthodes et théories de la sémiotique visuelle que, les acquis de la sémiotique plastique et de la sémiotique figurative sont généralement appliqués à l'analyse d'objets visuels divers, c'est-à-dire notamment les peintures, les photographies, les objets tridimensionnels, les bandes dessinées, les affiches publicitaires, etc. Le dessin d'actualité n'a pas fait objet d'aucune de

ces études. Il serait risqué de croire que le dessin d'actualité peut être abordé comme une photographie, un tableau, ou une bande dessinée.

Deuxièmement, ce qui apparaît clairement dans ces études est que le processus d'analyse ne commence pas toujours par la segmentation de l'objet d'étude. Et même si une analyse commence par une segmentation, c'est que les règles de segmentation et les résultats ne sont pas toujours les mêmes pour l'ensemble d'objets étudiés. De plus, les unités dégagées d'un tel processus n'ont pas de nom commun ni de caractéristiques communes – elles sont appréhendées comme des contrastes chromatiques ou eidétiques, des formants, des signes, ou des figures sur fond, etc. Peut-être, cela importe peu aux chercheurs, parce que ce qui est important, c'est la recherche des liens qui produisent le système de relations significatives.

Troisièmement, ces observations nous amènent à formuler plusieurs questions : cette non-uniformité des unités minimales de signification, est-elle liée à la diversité des substances ou des formes de l'expression ? Qu'est-ce qui empêche les analyses d'aborder ces plans de l'expression de la même manière ? Cela pointe directement le manque d'un instrument méthodologique aisément transférable d'un objet visuel vers un autre. L'analyse est un processus qui ne cherche pas toujours à étudier comment les constituants de chaque palier d'articulation s'organisent, mais plutôt, elle est un processus qui cherche à identifier un niveau pertinent à partir duquel effectuer la recherche des systèmes de relations significatives engendrées par les unités minimales porteuses de significations. Ainsi, on ne peut pas avoir un modèle d'analyse universel applicable à tous les énoncés visuels. Cela parce que les éléments distinctifs des énoncés visuels sont très dynamiques tout comme sont dynamiques les règles de leur combinaison pour former les constituants des couches supérieures, les voies de leur inscription ainsi que les pratiques dans lesquelles les énoncés s'insèrent. Les éléments distinctifs ne sont pas en nombre fini comme les phonèmes d'une langue donnée. L'organisation de ces éléments sur la surface d'inscription se ferait donc selon le genre et le statut d'un énoncé donné, et même selon le style de son auteur. Ayant constaté cela, nous sommes donc obligée à chercher et à valider une approche d'analyse qui rendra compte de la spécificité du dessin d'actualité dans sa structuration ainsi que dans son argumentation. Ces pourquoi nous pensons qu'il n'y a pas lieu de parler d'une « grammaire » du langage visuel.

Néanmoins, nous rappelons que le travail de Groupe μ (1992) et celui de Saint-Martin (1987, 2007) sont les seuls à essayer de formuler, pas une « grammaire », mais une « sémiotique de la perception » qui rend compte de l'existence de deux types d'unités du langage visuel et comment les identifier grâce au mécanisme naturel de la perception. Focalisant notre attention surtout sur le travail du Groupe μ (1992), il faut signaler que ceci ne

devrait pas être appelé une « grammaire » générale du langage visuel ni une « approche universelle d'analyse » des énoncés visuels, mais plutôt, il doit être envisagé comme la description de deux éléments d'un seul palier d'articulation de l'énoncé visuel. Ce palier ne coïncide pas, de toute façon, au deuxième palier d'articulation, ce n'est qu'un palier inférieur à l'énoncé (ou parfois c'est le palier de l'énoncé lui-même quand celui-ci est non décomposable en parties plus petites), sinon, après, dans le sens ascendant ou descendant ce palier, chaque genre d'image propose ses propres règles syntaxiques pour former ses constituants immédiats à partir de ce palier des signes jusqu'aux niveaux inférieurs. Cette théorie du Groupe μ est celle qui peut être considérée comme une piste élémentaire et générale proposée aux chercheurs qui aimeraient aborder un énoncé visuel pour rendre compte de ses unités minimales porteuses de signification avant de les intégrer dans leur système de rapports significatifs. C'est une piste de recherche de nature descendante qui vise à trouver le niveau à partir duquel effectuer la recherche des relations significatives.

Les acquis de leurs propos sont évidents et nous inspirent nous-mêmes, mais, un problème se pose chez Dondero¹⁸⁹ qui constate que l'approche du Groupe μ ne porte une attention spécifique ni aux plans d'expression des différents discours ni par conséquent à la spécificité des supports des images et de ses techniques d'apport. Ceci semble être vrai surtout parce que le modèle théorique de segmentation de l'énoncé que le Groupe μ propose n'est pas illustré par des exemples pour valider son applicabilité sur les énoncés des statuts variés (cf. les deuxième, troisième, quatrième et cinquième chapitres de l'ouvrage du Groupe μ). Selon Dondero, toute analyse d'un texte doit tenir compte de son statut social parce que le sens d'un texte est constitué par des situations en acte pendant sa fabrication et son interprétation, une proposition qui est la nôtre aussi. Cependant, loin d'être une déficience, les propos de Groupe μ se sont montrés utiles dans l'élaboration du cadre conceptuel pour l'étude de notre dessin d'actualité

D'après la petite revue littéraire que nous venons de réaliser sur l'analyse des images, il semble que les études ont progressivement commencé à mettre entre parenthèses la notion d'universalité caractéristique de l'approche sémiotique de l'École de Paris, qui a étudié les images artistiques sans leur accorder ce statut. Nous remarquons par exemple que sur les plans théorique et pratique, après Floch, non seulement les sémioticiens ont commencé à diversifier les approches mais aussi à affiner la définition des images. Il y a depuis les années

¹⁸⁹ Maria Giulia DONDERO, « La sémiotique visuelle entre principes généraux et spécificités. A partir du Groupe μ », Actes de colloque, *Le Groupe Mu. Quarante ans de recherche collective*, les 11 et 12 avril 2008, Université de Liège. [En ligne], disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3084> consulté le 15/07/2014.

1990 des ouvrages portant sur les objets visuels comme les photographies et les images scientifiques¹⁹⁰.

Nous ne pouvons pas prétendre avoir pris connaissance de tous les travaux dans le domaine de la sémiotique visuelle, mais, cet aperçu nous a donné une image générale des avancées globales, théoriques et méthodologiques réalisées dans ce domaine. Il nous a fourni par ailleurs un point de départ et des idées pour argumenter et enrichir notre approche.

Nous insistons encore ici sur le fait que, depuis son apparition dans les années 1960-1970, la théorie de la sémiotique visuelle a été expérimentée sur les images picturales, photographiques, publicitaires, cinématographiques et scientifiques. Le dessin d'actualité n'a presque jamais fait l'objet d'attention analytique assez rigoureuse par les théoriciens de la sémiotique visuelle. Nous pouvons d'ailleurs citer Everaert-Desmedt¹⁹¹ qui a analysé plusieurs dessins d'actualité en les abordant à partir de la dimension narrative. Le travail de Fresnault-Deruelle¹⁹² ne passe pas inaperçu. Son volume *Images à mi-mots : Bandes dessinées, dessin d'humour* est un recueil des études individuelles des dessins de presse et des bandes dessinées. Ses analyses ne nous parlent pas de la particularité des deux types de dessins. L'auteur les aborde en partant d'une dimension thématique et générale sans employer des outils sémiotiques précis. Là aussi, nous pouvons conclure que le dessin d'actualité n'a pas reçu l'attention analytique qu'il mérite.

De plus, les analyses des textes visuels isolées sont fort nombreuses et ne démontrent pas l'unicité d'une approche fédératrice et « universelle » permettant d'aborder tout corpus visuel de la même façon. Il faut donc adopter les propos de Dondero et étudier notre dessin d'actualité en le situant dans son genre et dans son statut parce que son système de signification en dépend. Dondero¹⁹³ souligne à cet égard qu'il n'existerait pas de « langue visuelle » universelle, et qu'il n'existerait pas de système unique d'un langage visuel non

¹⁹⁰ Voir par exemple les ouvrages suivant : Anne BEYAERT-GESLIN, *L'image préoccupée*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009 ; Pierluigi Basso FOSSALI et Maria Giulia DONDERO, *Sémiotique de la photographie*, Limoges, PULIM, 2011. Dondero s'intéresse dans ses recherches, aux images scientifiques. Elle a écrit plusieurs articles et un livre à ce propos. Cf. par exemple « Sémiotique de l'image scientifique », dans *Signata 1 : Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2010 ; Maria Giulia DONDERO et Jacques FONTANILLE, *Des images à problèmes : le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, PULIM, 2012.

¹⁹¹ Nicole EVERAERT-DESMEDT, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck Université, 2007. Voir aussi son analyse « Le scénario de Ben-Laden. Interprétation d'un dessin de presse », disponible en ligne sur URL : <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/v4/author/9/> consulté le 13/05/2015.

¹⁹² Pierre FRESNAULT-DERUELLE, *Images à mi-mots : Bandes dessinées, dessins d'humour*, Liège, Les impressions nouvelles, 2008.

¹⁹³ Maria Giulia DONDERO, « Rhétorique et énonciation visuelle », dans Ludovic CHATENET et Alvis MATTOZZI (dir.), *Visible 10, Rhétorique du visible. Stratégies de l'image entre signification et communication*, Limoges, Presse Universitaire de Limoges, 2013.

plus. Il existerait néanmoins plusieurs « langues visuelles » selon les époques, les cultures, les statuts des images (mais surtout selon ses genres, et ses fonctionnements, nous soulignons). Nous soutenons cette thèse tout en l'explicitant davantage. Une langue comporte ses règles strictes de combinaison phonétique, morphologique et syntaxique alors que l'on ne peut pas dire cela quand il vient à l'énoncé visuel. Comme nous venons de le dire, ses traits distinctifs sont infinis et non fixes, ses signes constitués sont dynamiques. Quant aux règles syntaxiques, celles-ci sont spécifiques à chaque langue ainsi à chaque genre d'image. En changeant du statut d'une image à un autre (par exemple image de statut artistique, d'actualité, publicitaire, religieux, etc.), on aperçoit en même temps un changement sur le mode de production, le mode d'articulation, le mode de réception et celui de fonctionnement. Cela veut dire que chaque genre d'image (par exemple le dessin d'actualité, la photographie, la peinture, etc.) propose ses propres systèmes syntaxiques. Ainsi, chaque genre d'image « parle » une autre « langue ». Nous soulignons avec Dondero que :

*« (...) chaque statut de l'image, voire chaque valorisation que l'image assume dans un domaine social donné, est déterminé par un type d'énonciation particulier que l'analyse doit pouvoir étudier pour rendre compte de chaque spécificité statutaire des images ».*¹⁹⁴

Inspirée par ces révélations et informée par le petit historique d'approches méthodologiques de la sémiotique visuelle, nous entreprenons dans la section suivante la tâche de proposer notre cadre conceptuel pour le dessin d'actualité, un cadre conceptuel qui prendra connaissance de toutes les questions soulevées par les différents chercheurs dans les analyses que nous venons d'évoquer, et qui sera enrichi par la considération de toutes ces questions, à savoir, les questions de temps, d'énonciation, d'articulation, de syntaxe, de genre, du statut social du dessin d'actualité, etc. Nous proposerons ensuite une démarche d'analyse du dessin d'actualité qui rendra compte du parcours interprétatif qui va de pair avec le parcours de l'esprit régi par trois expériences : l'expérience propre à l'informateur, à l'énoncé-énoncé et à l'observateur cognitif.

¹⁹⁴ *Ibid.*

2.4.

La structure syntaxique du dessin d'actualité

Nous vivons aujourd'hui dans un monde où les yeux sont envahis par les images qui apparaissent partout (dans les rues, les trains, en classe ou bien dans les foyers). L'œil n'a qu'à se contenter de les regarder et de se passer de leur signification si elles ne l'intéressent pas. Mais pour l'œil qui s'intéresse à observer une œuvre d'art ou une image quelconque, il faut plus qu'un simple coup d'œil pour rendre une image significative. Le parcours du regard de l'observateur se convertit au moment de l'observation en un processus d'énonciation et en même temps à une *expérience interactive* entre l'œuvre regardée et l'observateur. L'œuvre pour sa part devient le lieu de l'établissement d'un « contrat énonciatif »¹⁹⁵ entre l'observateur et l'informateur.

Le dessinateur d'actualité cherche toujours à faire réagir l'observateur de son dessin. Les caricatures sont souvent des attaques directes, qui ne laissent pas ces cibles indifférentes. Pour cela, le dessinateur doit chercher à employer des mécanismes de présenter ces idées d'une façon qui va évoquer une réaction quelconque. L'observateur qui s'intéresse au dessin maîtrise déjà un savoir caché derrière l'ensemble d'éléments qu'il voit (un hyper-savoir). C'est pourquoi, pour regarder et comprendre un dessin d'actualité, nous précisons qu'il serait important de faire apprendre à l'œil à savoir établir les relations entre les éléments du dessin, les intégrer au tout signifiant et en déchiffrer sa signification. Un tel conditionnement du regard n'est que la connaissance du fonctionnement des opérations syntaxiques du dessin d'actualité.

La production et la lecture d'un dessin d'actualité sont deux processus qui supposent un effort intellectuel accru et nécessitent un savoir préalable de la culture de l'événement qui l'a inspiré. Ce savoir préalable va permettre à l'observateur du dessin de reconnaître les personnages qui y sont impliqués et de reconstruire l'événement auquel il réfère. Pour que l'observateur parvienne à découvrir le savoir caché, le dessin d'actualité doit être, pas nécessairement simple, mais tout à fait « efficace » et « apte » à fournir son message. Cette efficacité et aptitude doivent conduire l'œil observateur à rapidement trouver la liaison avec le sujet d'actualité en question et à reconnaître l'ensemble des significations déposées dans le

¹⁹⁵ Cf. Algirdas Julien GREIMAS, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Éditions de Seuil, 1976, p. 24-25. Parlant du contrat énonciatif, Greimas suppose que l'acte de parole du sujet discourant implique la présence du destinataire auquel le sujet s'adresse. Le discours étant le savoir à partager, le sujet du discours le propose au destinataire et dès que ce dernier l'accepte, un contrat énonciatif, qui assure les conditions de la transmissibilité du discours, est établi entre les deux.

dessin. Le fruit de l'expérience issue de l'interaction entre l'œuvre et son observateur va varier selon la perspective socio-culturelle de ce dernier, ses connaissances encyclopédiques et la compétence langagière qui lui permettront de faire des associations significatives entre les éléments de l'image déposés dans le dessin.

En dessinant, le dessinateur s'engage à mettre en fonction sa créativité et sa capacité d'exercer l'acte du langage en dessin. Ainsi, la surface plane du support occupée par le dessin d'actualité sera perçue comme un lieu de dépôt des marques énonciatives qui s'actualisent en figures sémiotiques organisées en un ensemble homogène. En abordant le dessin d'actualité en tant que texte-énoncé, nous nous proposons par conséquent, d'entreprendre le travail de découvrir son articulation à partir des dimensions textuelle et énonciative. Nous partons de l'hypothèse que le dessin d'actualité, en tant que texte-énoncé d'un genre particulier inscrit dans une pratique particulière, dispose de sa propre structure syntaxique cohérente.

2.4.1. Le dessin d'actualité comme texte-énoncé

Dans les années 1970 a lieu un changement de focalisation concernant l'analyse de discours. On a abandonné la sémiotique centrée sur le « signe » pour privilégier celle du « texte-énoncé ». Ce changement a projeté le texte-énoncé comme le niveau le plus pertinent de l'analyse. Les éléments signifiants sont déposés dans le texte-énoncé dans sa structure et dans ses formes. Mais, le texte-énoncé ne représente qu'un seul niveau pertinent d'analyse dans le parcours de l'expression.

La sémiotique post-greimassienne a commencé à prendre en considération la possibilité de stratifier les niveaux d'analyse en partant du niveau global au niveau local, c'est-à-dire, à partir des formes de vie, des stratégies, des scènes pratiques, des objets, des texte-énoncés jusqu'aux signes. Selon les *Pratiques sémiotiques* de Fontanille¹⁹⁶, définir le niveau le plus pertinent dans la hiérarchie c'est « *décider de la dimension et de la nature de l'ensemble expressif en considération pour opérer les commutations, les segmentations et les catalyses qui dégageront les signifiés et les valeurs* ». L'essentiel de l'analyse hiérarchique tient à une question de « *différence de niveau de saisie du plan d'expression et donc plus largement, de la délimitation de la sémiotique-objet* ».¹⁹⁷

Notre sémiotique-objet, le dessin d'actualité, dispose de caractéristiques d'un texte-énoncé. Un texte énoncé est défini par Fontanille comme « *un ensemble de figures*

¹⁹⁶ Jacques FONTANILLE, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, 2008, p. 18.

¹⁹⁷ *Ibid.*

sémiotiques organisées en un ensemble homogène grâce à leur disposition sur un même support ou véhicule (uni-, bi- ou tridimensionnel) »¹⁹⁸. En tant que texte-énoncé, le dessin d'actualité est donc une manifestation structurée d'une expression « verbo-visuelle » et bidimensionnelle se prêtant au jeu de la segmentation selon des règles topologiques particulières. Ce mode de saisie nous permettra de rendre compte de la nature de ses éléments, appelés « figures sémiotiques », et de leur mode d'articulation. Le texte-énoncé intègre ces éléments qui ne deviennent pertinents qu'au niveau supérieur, c'est-à-dire au moment de leur mise en relation syntaxique pour constituer le tout signifiant.

À l'époque où la sémiotique se focalisait sur le texte littéraire, on parlait des « grandeurs figuratives » pour se référer à un ensemble de prédicats d'appartenance permettant leur reconnaissance. Selon Greimas¹⁹⁹, les grandeurs figuratives n'existent pas isolément, mais au sein d'un réseau de relations mutuelles d'appartenance ou de compréhension. Elles entretiennent des relations d'appartenance à une totalité ou à une collection. Dès que la sémiotique visuelle a commencé à intéresser les sémioticiens, il fut nécessaire d'adapter certaines terminologies pour désigner des réalités propres au langage visuel. Ainsi, la terminologie de « figures », qui dans la linguistique renvoie « *aux combinaisons de phèmes ou de sèmes qui sont les phonèmes et les sémèmes ainsi qu'aux différentes organisations de ces derniers* »²⁰⁰, est entrée en usage dans le langage visuel, prenant le sens du « signe » plutôt que du « non-signe » (Hjelmslev). Dans les sémiotiques non linguistiques on parlera désormais de figures sémiotiques - les « figures de l'expression » et « figures du contenu ». Accepter cette description de figures sémiotiques en tant qu'éléments du texte-énoncé c'est accepter, selon Fontanille²⁰¹, que les figures sémiotiques sont des signes. La figure sémiotique est donc, selon cet auteur, une unité seconde constitutive du texte-énoncé et elle est aussi susceptible de se décomposer en ces unités simples – les formants ou les traits distinctifs²⁰².

La « figure sémiotique » est donc une forme délimitée de la substance magmatique d'une expression ou d'un contenu donné. Dans ce premier instant, nous retenons déjà à partir d'ici le terme de « figure de l'expression » en tant qu'élément global signifiant, concret et

¹⁹⁸ *Ibid.* p. 20.

¹⁹⁹ Algirdas Julien GREIMAS, « Analyse du contenu, comment définir les indéfinis ? (Essai de description sémantique) », cité par Jacques GENINASCA, « Place du figuratif », dans *La figurativité*, Actes sémiotiques. Bulletin, IV, 20, Paris, EHESS-CNRS. 1981, p. 6.

²⁰⁰ Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *Op.cit.*, entrée « figure », p. 149.

²⁰¹ Jacques FONTANILLE, *Pratiques sémiotiques*, *Op.cit.* p. 18.

²⁰² *Ibid.*

sensible, circonscrit dans la substance de l'expression. C'est une forme de l'expression qui correspond à la forme du contenu. Prenant le texte-énoncé comme le premier niveau d'articulation, la figure sémiotique se situe donc au deuxième niveau d'articulation. Il faut rappeler avec Eco²⁰³ que ces formes de l'expression n'existent pas isolément, elles se structurent en systèmes.

Pour intégrer le dessin d'actualité à cette perspective théorique, nous confirmons que le dessin d'actualité est un texte-énoncé qui se donne à saisir comme un tout signifiant composé de figures sémiotiques organisées en un ensemble homogène grâce à leur disposition sur un support²⁰⁴. Une de ses particularités est qu'il est une totalité verbo-visuelle et son support préféré est le journal et le magazine d'actualité socio-politique ou socio-économique. Pour notre cas, le support exact des dessins d'actualité qui concerne notre corpus est l'hebdomadaire *J.A.*

Le magazine comme le journal relève de l'iconographie qui réunit à la fois les textes linguistiques, les photographies, les cartes, les publicités, les dessins, etc. Selon Fontanille²⁰⁵, l'expérience de toutes ses totalités cohérentes des textes-énoncés dans le même support donne lieu à un autre plan d'immanence et à un autre niveau supérieur au texte-énoncé dans la hiérarchie de niveaux de pertinence. C'est le niveau d'objet, c'est-à-dire, du support matériel. Tous les sémiotiques-objet visuels dans le support ont en commun un principe planaire et tabulaire qui les oppose au linéaire du texte écrit. Ainsi, le planaire vient cohabiter avec le linéaire. Ce support matériel, le magazine *J.A.* dans notre cas, aussi appelé « objet-support »²⁰⁶ s'inscrit dans la pratique journalistique et permet à tous ces textes-énoncés de s'assurer de leur efficacité énonciative.

Face à un dessin d'actualité, comment doit-on commencer la recherche de ses éléments signifiants ? Quels sont-ils ? Où se situent-ils ? Comment se manifestent-ils ? Quels codes régissent leurs relations mutuelles ? Ce sont autant de questions auxquelles les lignes suivantes tentent de répondre.

²⁰³ Umberto ECO, *Le signe : histoire et l'analyse d'un concept*, Paris, Librairie générale française, 1988, pp. 86-93.

²⁰⁴ Jacques FONTANILLE, *Pratiques sémiotiques*, Op.cit. p. 20.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁰⁶ *Ibid.*

2.4.2. Du texte-énoncé à la figure sémiotique

Comme l'a postulé Greimas²⁰⁷, l'exploration du signifiant commencera par la constitution d'un champ problématique portant sur les conditions topologiques de l'objet analysé. L'objet est défini quand il est délimité et séparé de ce qu'il n'est pas lui attribuant ainsi son propre monde. Cet espace fermé ou clôturé devient le lieu à partir duquel pourront commencer les opérations de déchiffrement de la surface cernée. La sémiotique post-greimassienne désigne cet espace de « texte-énoncé »²⁰⁸. Il y a lieu d'étudier le dessin d'actualité à partir de plusieurs niveaux de pertinence qui relèvent de la pratique journalistique, du support, du texte-énoncé et du signe, mais nous partons de deux derniers niveaux qui se sont montrés prioritaires dans notre analyse.

Le Groupe μ , dans son célèbre ouvrage *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* de 1992 a posé des fondements perceptifs généraux du système visuel²⁰⁹. Nous allons nous appuyer sur leurs propositions pour pouvoir identifier et séparer les figures sémiotiques dans un dessin d'actualité.

Suivant les pistes proposées par le Groupe μ , nous pouvons constater préalablement que dans l'espace du dessin d'actualité, nous pouvons identifier des « figures » et des « formes »²¹⁰ selon les règles de reconnaissance. Alors que la forme réveille la mémoire de quelque chose que l'on connaît déjà, la figure est un élément premièrement conçu comme tel n'ayant pas de références préjugées. À ce niveau, la figure et la forme ont le même statut ; ils sont tous les deux des figures de l'expression. Dès qu'une forme est reconnue comme ayant des propriétés permanentes, elle est appelée « objet ». La reconnaissance d'un objet est un processus culturel et un produit de l'apprentissage. Ces deux unités ainsi délimitées par leurs limites sur un champ visuel sont appelés, selon la terminologie du Groupe μ , « signes iconiques » (les formes) et « signes plastiques » (les figures). Ces deux constituants immédiats

²⁰⁷ Algirdas Julien GREIMAS, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Op.cit.*, pp. 14-15.

²⁰⁸ Cf. Jacques FONTANILLE, *Pratiques sémiotiques*, *Op.cit.*, p. 34. Il décrit une hiérarchie des plans d'immanence. Chaque plan d'immanence correspond à un niveau pertinent spécifique qui part du signe au texte-énoncé, à l'objet, aux scènes pratiques, aux stratégies jusqu'aux formes de vie.

²⁰⁹ Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, *Op.cit.* pp. 58-81. Le système de perception est bien apte à dégager les similitudes et les différences. Le système peut détecter tous les changements de la qualité d'une surface à l'autre. C'est le concept de limite qui à l'aide de lignes, contour, ou certains traits, le système peut dégager ces différences entre surfaces. La figure peut apparaître grâce au contour ou au contraste de texture. En absence de toute forme, la discrimination des figures est possible par la texture et par la couleur. Le passage d'une texture ou d'un espace coloré à l'autre est marqué par le contour. Quant à la forme, sa reconnaissance est un processus cognitif complexe dont la perception mobilise la mémoire.

²¹⁰ Ces deux mots « figure » et « forme » doivent ici être entendus au sens du Groupe μ .

du texte-énoncé, soit plastiques soit iconiques, sont aujourd'hui reconnus par le nom de « figures de l'expression » selon la sémiotique greimassienne²¹¹.

Suivant cette piste, la sémiotique visuelle post-greimassienne identifierait donc deux sortes de figures de l'expression : iconique et plastique. Suivant cette logique, cela veut dire que les figures de l'expression visuelle sont de deux familles : les « figures de l'expression iconiques » et les « figures de l'expression plastiques ». Dans le dessin d'actualité, nous avons constaté que ces deux figures peuvent être distinctes ou bien peuvent être solidaires dans leur manifestation matérielle et qu'il existe entre elles des interactions délicates et profondes.

Outre cette réalité, nous avons constaté que les figures iconiques peuvent subir des transformations géométriques ou rhétoriques leurs prescrivant ainsi de nouvelles qualités physiques extraordinaires ainsi que de nouvelles valeurs ajoutées à leur signification primaire. Ceci demande une nouvelle description des figures iconiques. Nous emprunterons le modèle structurel au Groupe μ pour expliquer et décrire cette propriété du dessin d'actualité.

Avant de procéder, nous avons constaté également que dans le dessin d'actualité, les deux types de figures (iconique et plastique) ne sont pas les seuls éléments repérables. Nous concevons trois autres éléments qui s'ajoutent aux premiers. À part les éléments iconique et plastique (inspiré du Groupe μ), nous pouvons appréhender dans le dessin d'actualité trois autres éléments : les *paroles*, les *paratextes* et le *temps*. La dimension spatiale est un élément primordial est important sans lequel le dessin ne peut pas exister. Il sera étudié séparément étant donné qu'il est né de la surface du support et s'imbrique avec lui dès que la surface d'inscription du dessin d'actualité est cernée. Les cinq éléments que nous venons de citer viennent après pour s'y implanter. Nous appellerons ces cinq éléments « les unités syntaxiques » du dessin d'actualité. Ceci parce qu'alors que l'iconique et le plastique sont des unités syntaxiques visuelles, les paroles et les paratextes sont des unités syntaxiques appartenant à un autre système de signification, l'écrit. Quant au temps, ceci n'est pas une unité indépendamment perceptible. Elle est de nature « parasitique » et se manifeste souvent au travers les autres unités, c'est-à-dire les figures iconiques et plastiques, les paroles et les paratextes. Il est difficile alors de mettre tous ces éléments dans le même panier pour les appeler « figures ». Nous les aurons appelées « catégories » dans son sens général, qui désigne un « *ensemble de choses de même nature* », ²¹² mais là aussi, ce terme portera de la confusion car, en sémiotique planaire, le terme appartient au système semi-symbolique du

²¹¹ Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *Op.cit.*, entrée « figure », p. 149.

²¹² Cf. le Dictionnaire *le Petit Larousse illustré*, *Ibid.*, entrée « catégorie », p. 169.

langage plastique et désigne les oppositions topologiques des plans de l'expression et du contenu. Nous nous contentons donc du terme « unité » qui renverra ici aux cinq différents éléments syntaxiques du dessin d'actualité qui forment un « réseau » syntagmatique. Voici une description de chacune de ces unités mais d'abord, explicitons la dimension spatiale du dessin d'actualité.

2.4.2.1. La dimension spatiale

L'étude de l'espace en sémiotique remonte à Greimas²¹³ (il se référait à l'espace de l'expérience) dans son ouvrage *Sémiotique et sciences sociales*. Selon l'auteur, l'étude de l'espace ne peut commencer que quand celui-ci est séparé de et opposé à l'étendu (/discret vs continu/). Pareillement, le monde de l'expérience du dessin peut être considéré comme un monde continu, mais, dès qu'une partie de cette expérience en est découpée, projetée sur un support formel et clôturée, cet espace discrétisé du support est transformé en un espace signifiant susceptible, de fait de ses articulations, de servir en vue de la signification. Cet espace, qui s'offre à la signification, peut être pris en charge pour signifier autre chose que l'espace du support lui-même. Il devient donc un « espace topique », c'est-à-dire un lieu spécifique discrétisé du monde du dessin dont on parle et à l'intérieur duquel les personnages parlent.

L'espace topique du dessin ainsi discrétisé de son support est prêt à accueillir les actants du récit. Certains de ces actants vont faire partie du décor alors que certains d'autres vont participer à l'action du récit. Nous devons à Tesnière l'étude d'actants. Tesnière a défini les actants comme « *les êtres ou les choses qui, à un titre quelconque, et de quelque façon que ce soit, même au titre de simples figurants et de la façon la plus passive, participent au procès* ». ²¹⁴ Dans cette perspective, il s'agit, dans la grammaire de la syntaxe structurale de Tesnière, de l'étude de tous les constituants qui prennent place dans le schéma actanciel. Ces composants doivent déterminer un procès. Ainsi, les actants assurent chacun dans un énoncé une fonction syntaxique et sémantique précise imposée par le procès. Dans la syntaxe de Tesnière, ces actants sont l'acteur (celui qui agit), l'agent (celui par qui une action est accomplie), l'objet patient (ce qui subit l'action), le bénéficiaire (celui qui reçoit les résultats de l'action) et l'instrument (ce qui permet l'action).

²¹³ Cf. au sujet d'espace topique, nous avons déjà cité Algirdas Julien GREIMAS, *Sémiotique et sciences sociales*, *Op.cit.*, p. 129-132 et aussi Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *Op.cit.*, entrée « espace », p. 132-4 et « topique », p. 397.

²¹⁴ Lucien TESNIÈRE, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1988 (1959), p.102.

L'espace du support, dès qu'il reçoit le dessin, se convertit en une représentation d'un lieu et fige immédiatement un espace-temps. L'observateur cesse, dès lors, de voir une surface monochromatique du support. Il commence à voir un nouveau monde qui le rend susceptible d'éprouver l'expérience qui y est représentée. Le lieu représenté (fictif ou réel) pourrait être reconnu directement grâce aux figures iconiques y implantées, ou bien, grâce à l'étiquette. Dans un premier temps, nous pouvons associer, par exemple, un personnage ou un objet donné, grâce à nos connaissances culturelles et encyclopédiques, à un lieu donné. Par exemple, la représentation d'un chef d'État donné sur l'espace du dessin d'actualité pourrait signifier que le récit du dessin se déroule au pays de celui-ci. Dans un deuxième temps deuxième instant, l'étiquette peut nommer un lieu. Un panneau d'affichage ou une simple étiquette peut jouer le rôle du déictique spatial. La reconnaissance d'un lieu peut également être provoquée par le procès lui-même sans aucune autre indication. Cela est possible parce que le récit d'un dessin d'actualité est toujours lié à un événement d'actualité, qui est préalablement connu de l'observateur.

L'espace est un élément du dessin d'actualité qui joue le rôle important de l'*implantation*. Dès qu'il reçoit les actants, il ne peut plus être appréhendé seul, il s'imbrique avec le support et soutient tous les éléments chacun sur sa place. Il assure que ceux-ci sont implantés sur un endroit qui assure leur légitimité d'être et dans un temps qui ancre leurs actes permettant donc l'étude de l'interaction mutuelle des figures iconiques et plastiques. L'espace prend lui-même une signification nouvelle en fonction des actants qui y sont implantés.

L'environnement spatial représenté par le dessin peut être maintenant être décrit sémiotiquement en appliquant le dispositif topologique de Greimas²¹⁵. À la *fixité* du cadre spatial choisi peut s'opposer la *mobilité* de l'action des actants ; une plage monochromatique en haut et une autre en bas peut renvoyer aux données sémantiques de la catégorie *terre/ciel* ; une figure peut s'opposer à un fond (*figure/fond*) ; l'action des personnages peut s'opposer au décor, ainsi de suite. Nous constatons enfin que tout ce qui est inscrit sur l'espace topique du dessin est reconnaissable grâce au dispositif topologique, là où chaque entité n'est isolable que par sa mise en relation oppositionnelle avec les entités voisines. Etudions dans les lignes qui suivent le mécanisme de perception qui nous permettent d'isoler les éléments du dessin avant de le remettre dans des relations syntaxiques et significatives.

²¹⁵ Algirdas Julien GREIMAS, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Op.cit.*, pp. 14-15.

2.4.2.2. L'unité iconique du dessin d'actualité

Nous avons constaté par l'analyse du corpus que les figures de l'unité iconique sont des formes reconnaissables par la mémoire quand elles sont vues en contexte ou bien quand ils ont enlevées et perçues isolément hors du texte-énoncé. Elles ont la capacité de renvoyer à un type déjà reconnu comme telle par la mémoire dans le monde sensible. L'icône est l'élément de base dans un dessin d'actualité.

Qu'est-ce qu'une icône ? C'est une question qui a préoccupé beaucoup de chercheurs et qui a fait couler beaucoup d'encre depuis Peirce (1839-1914). Peirce avait défini l'icône en tant que signe qui représente son objet principalement par un rapport de similarité quel que soit son mode d'être.²¹⁶ Ce principe de « similarité » qui impliquerait une relation de similitude, ressemblance ou substitution entre le signe et son objet, a été fortement et longuement débattu pour arriver à la conclusion que, croire qu'un signe iconique ressemble à la réalité c'est nier sa relation de nature arbitraire entre lui et son signifié.²¹⁷ En outre, on accepte généralement que l'iconicité ne réfère pas à une seule modalité sensorielle, mais se retrouve également dans d'autres types de discours que visuels bien que l'iconicité visuelle est la plus traitée que les autres.²¹⁸

Pour contourner le problème de relation de ressemblance entre un signe et son objet, le Groupe μ ²¹⁹ entreprend un long débat sur l'iconicité en discutant les notions de ressemblance et de représentation posées antérieurement par Goodman (1968), Morris (1948) et Peirce (1978). Selon le Groupe μ , la représentation peut être achevée à l'aide d'objets peu ressemblants. La théorie du Groupe μ propose de conserver la notion du signe iconique tout en donnant un fondement « scientifique » à la notion de similitude. Donc, en ce faisant, le groupe propose un modèle du signe iconique qui ira rendre compte des processus qui sont à la base des définitions de la relation de similitude ou ressemblance entretenue entre un signe iconique et son objet. Ainsi, si une image est iconique, c'est que certains points du réseau de l'image correspondraient à des points du réseau du modèle et d'autres non.

Le modèle triadique du signe visuel iconique du Groupe μ contient trois éléments ; le *signifiant*, le *type* et le *réfèrent* qui s'entretiennent en relations doubles de transformation, de

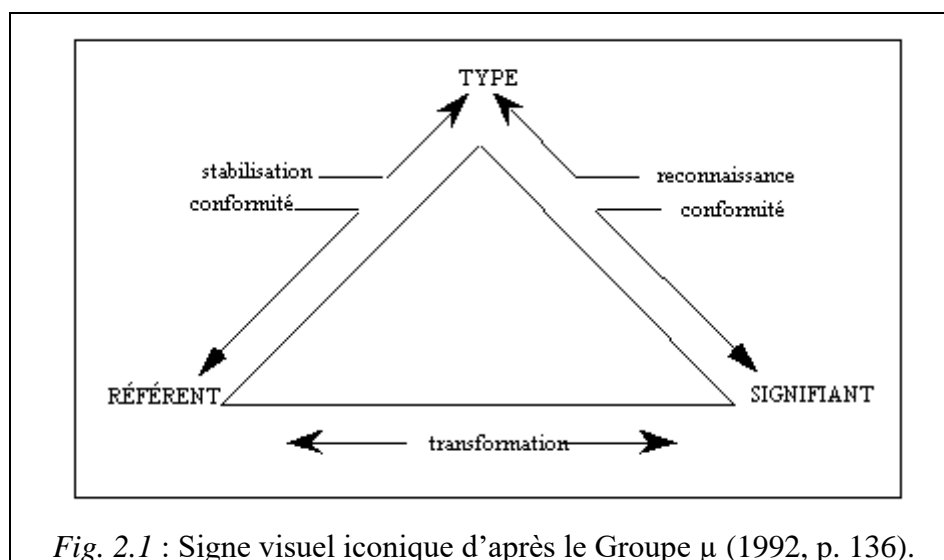
²¹⁶ Charles Sanders PEIRCE, *Écrits sur le signe*, rassemblés traduits et commentés par Gérard DELEDALLE, Paris, Le Seuil, 1978, p. 149.

²¹⁷ Jean-Marie FLOCH, « Les langages planaires », dans Jean-Claude COQUET et al., *Sémiotique de l'école de Paris*, Op.cit., p. 204.

²¹⁸ Cf. Jean-François BORDRON, « L'iconicité », dans Anne HENAUULT et Anne BEYAERT-GESLIN (dirs.), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Op.cit. p. 122.

²¹⁹ Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Op.cit. pp. 124-185.

reconnaissance, de conformité et de stabilisation. Ici, le signifiant est l'ensemble modalisé de stimuli, le type suggère l'existence d'une classe d'objets avec des caractères conceptuels, alors que le référent est l'actualisation du type et possède les caractères physiques particuliers.²²⁰



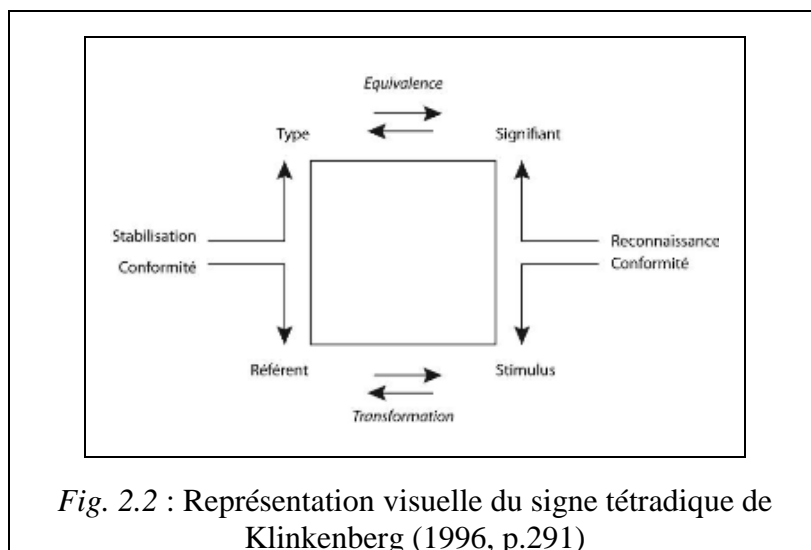
Qu'est-ce qu'est le référent ? Le référent, doit-il toujours entretenir une relation de conformité avec son signifiant ? Dans le cas du dessin d'actualité, nous viendrons à voir qu'un signe iconique peut être utilisé comme une représentation arbitraire du fait que son référent n'aura pas du tout de caractères de ressemblance ou de conformité physiques avec ce dont il désigne. Il sera par contre lié à son référent par une relation de convention, ce qui confère à l'icône le caractère du symbole. Mais, l'une des caractéristiques la plus importante d'un symbole c'est que l'usage de celui-ci peut être institutionnalisé, alors que les icônes qui passent pour des symboles (faute de mieux, nous les appelons les *icono-symboles*) dans le dessin d'actualité ne le sont pas souvent. Cet usage d'icônes pour qu'ils passent pour symboles résulte d'une convention entre l'informateur et l'observateur. Ici, le rapport du signifiant avec son référent reste triadique mais la relation de conformité physique entre le type et le référent est rompue.

Il semble utile à comparer le modèle du signe iconique visuel du Groupe μ avec celui de Klinkenberg, un membre du Groupe μ. La structure du signe iconique visuel de Klinkenberg²²¹ ajoute un quatrième élément à la structure du Groupe μ - le « stimulus », qui est le support matériel du signe, qui se transforme en signifiant. Le *référent* est défini comme

²²⁰*Ibid.* p. 136.

²²¹ Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996 p. 291.

l'objet dont le signe visuel rend compte comme membre d'une classe ou bien en tant qu'il peut être rapporté à un modèle.²²² Encore, comme chez le Groupe μ , le processus de signification du signe iconique est assuré par le fait que le stimulus et le référent entretiennent des rapports de conformité avec un même type. Si le stimulus et le référent sont des actualisations du type²²³, il nous reste à conclure que ces deux structures du signe iconique visuel ne tiennent pas compte de notre signe icono-symbolique, qui se lie à son référent, pas par une relation de conformité, mais par une relation de convention ponctuelle et non institutionnalisée. Mis en pratique, ces deux modèles du signe iconique (du Groupe μ et de Klinkenberg), n'évoquent pas le plan du contenu des icono-symboles. Ceci est partiellement lié au problème de tropes iconiques que nous aborderons plus loin dans les analyses.



Si nous identifions une figure icono-symbolique du dessin d'actualité à une représentation, nous considérerons son référent comme ce dont il est question dans le monde référentiel. Le signe icono-symbolique devient une représentation in absentia de son référent. Dans un tel cas, ce signe premièrement iconique renvoie à son type, se convertit par la suite en symbole avant de renvoyer à son référent. Ce processus est tétradique et est comparable à ce que Fiset²²⁴ appelle « *le mouvement de sémiose* ». Le mouvement de sémiose devient un processus à deux étapes à partir de l'icône jusqu'à son référent, grâce à l'interprétant. Citons Fiset qui décrit la trichotomie de Peirce comme suit :

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, p. 292.

²²⁴ Jean FISETTE, « L'icône, l'hypoicône et la métaphore. Introduction à quelques éléments fondamentaux de la sémiotique de Peirce », dans Anne HENAULT et Anne BEYAERT-GESLIN (dirs.), *Ateliers de sémiotique visuelle*, *Op.cit.* p. 103.

« Un signe est le fait d'interaction de trois termes (...) et qui correspondent au principe des trois grandes catégories phanéroscopiques, suivant leur ordonnancement : le **représentamen** (ou **fondement**), l'élément premier qui se définit comme une qualité matérielle ; il porte, en quelque sorte, le signe ; deuxièmement, la relation du signe à son **objet** (...), ce dernier terme renvoyant autant à un référent qu'à une référence : en fait il s'agit de l'existence dans le monde qui force le signe à naître (et donc à parler de lui et qui simultanément, constitue ce dont parle le signe. **L'interprétant** désigne une fonction qui agit, d'abord à l'intérieur du signe, assurant la cohésion entre les deux premiers constituants ; puis qui, ce faisant, confère au signe une valeur de généralité ; enfin, agissant à l'extérieur du signe, l'interprétant lance le signe vers sa vie ultérieure pour s'en marquer la réalisation, suivant un mouvement de *sémiose*... »²²⁵

Soulignons la dernière partie de la citation qui concerne *l'interprétant*. Celui-ci a deux fonctions : premièrement, « il agit à l'intérieur du signe pour assurer la cohésion entre le *représentamen* et son *objet* », et puis, deuxièmement, agissant de l'extérieur du signe, « il lance le signe vers sa vie ultérieure pour s'en marquer la réalisation ». Dans cette dernière étape, l'icône devient un symbole. Citons encore Fisette pour mieux expliquer ce point :

« Si par contre, la relation du signe à son objet est saisie comme **troisième**, elle est alors comme augmentée, poussée au-delà de ce qui permet sa stricte définition ; (...) ; on trouve alors une relation ayant acquis une valeur de généralité qui dépasse la simple relation seconde. Ce qui conduit au **symbole** qui, (...), doit s'appuyer sur une entente préalable ou une convention ; en fait, le symbole, pour son action, est dépendant de l'interprétant »²²⁶

L'« entente préalable » désigne une convention entre la source et la cible du signe. Dans le dessin d'actualité, au cas où il y a un icono-symbole dont l'usage n'est pas universel, le dessinateur et l'observateur se fixent *spontanément* la condition de reconnaissance du signe. Cette convention est établie par l'usage d'étiquette pour désigner un objet par un autre nom. Après tout, nous postulons avec Goodman²²⁷ que, le référent est indépendant de la ressemblance.

« Les icônes, ont-elles un sens ? Ont-elles une référence ? ». Nous reprenons ici deux questions que se pose Bordron pour les exploiter dans un contexte des dessins d'actualité. L'auteur, se répond lui-même en disant que le sens se situe dans un contexte où il est question de sens comme l'effet d'un jugement, et non pas question, du moins directement, du sens que l'on pourrait accorder à une réalité iconique. Selon lui, le sens apparaît comme un moment de

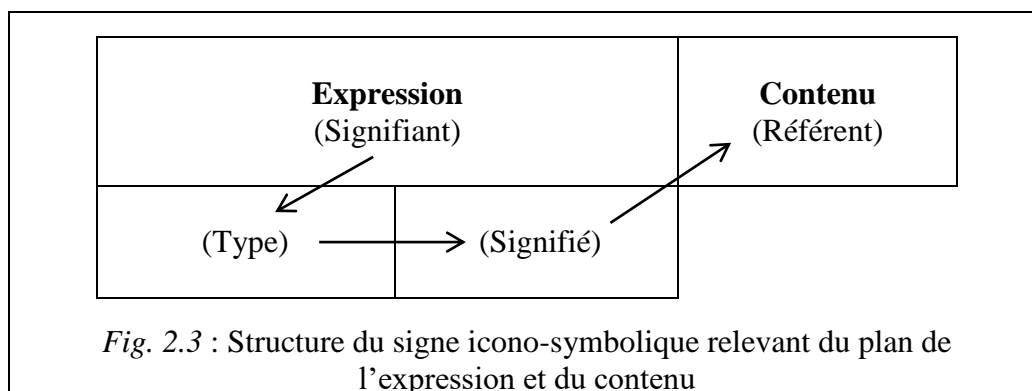
²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*, p. 104.

²²⁷ Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, Paris, Hachette, 1990, p. 35.

réflexion. Pour qu'il ait référence, il doit y avoir représentation et donc l'usage d'une règle symbolique. La référence donc, pour Bordron, n'est en aucun sens possible une propriété de l'iconicité. La relation entre l'icône et sa référence serait la propriété des symboles et n'est pas concevable sans eux²²⁸. Nous pouvons dire suivant Bordron, dans le cas des dessins d'actualité, l'icône, supposée traditionnellement étant proche de ce dont il est icône, ne suppose pas toujours la ressemblance et encore moins la représentation de l'objet avec lequel il se conforme. Du point de vue de l'icône, ce qui est imité n'est rien d'autre que l'iconisation elle-même comme procès²²⁹, un procès que Fissette désigne de « *parcours de l'esprit* », qui suit la séquence *icone – indice – symbole*.

À coup sûr, dans le dessin d'actualité que nous considérons dans notre étude, certaines figures iconiques seraient mieux mises en évidence dans une structure du signe inspiré de la sémiotique connotative de Hjelmslev (1968). Une expression quelconque, iconique ou non, aurait deux contenus du fait que les plans de l'expression et du contenu d'une sémiotique dénotative deviennent à leur tour l'expression d'un nouveau contenu. Prenons l'exemple du terme chien (ou le dessin d'un chien reconnu comme type de l'animal chien) dénote « mammifère canin » mais connote « fidélité » dans une culture donnée. Un exemple visuel iconique sera celui d'une image de balance pour connoter la justice. Un exemple d'un icono-symbole tiré du dessin d'actualité serait une vague dénommée « SIDA ». Ce type de signe symbolique relèverait plutôt d'une structure du signe inspirée de la structure de Barthes²³⁰ repris ici.



Situant la vague dans cette structure, le parcours de l'esprit commence par l'interprétant qui reconnaît la vague. Il associe celle-ci avec son objet dans le monde naturel

²²⁸ Jean-François BORDRON, « L'iconicité », Op.cit. p. 131.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Cf. Roland BARTHES, *Mythologies*, éditions du Seuil, Paris, 1957, p. 200.

mais cette orientation est vite détournée vers la maladie du sida grâce à l'étiquette. La vague renvoie à son référent par le mécanisme du symbole. C'est à partir d'ici que commence le parcours interprétatif qui vise à établir en quoi le sida « est une vague ». Cette interprétation n'est pas possible sans la mise en relation de tous les éléments présents dans le dessin. En tant que signes arbitraires, les icônes possèdent donc leur propre référence s'ils sont considérés dans la structure du signe proposée ci-dessus.

Un fait remarquable de ces icones dans le dessin d'actualité est celui de leur nature référentielle instable, c'est-à-dire qu'ils peuvent facilement se détacher et d'accepter sans problème de se combiner avec d'autres signes, ailleurs dans un autre dessin, pour construire d'autres ensembles signifiants. En ce faisant, ils vont acquérir de nouvelles identités, de nouvelles significations avec de nouveaux contrats conventionnels entre le dessinateur et l'observateur. Ceci n'est pas une chose habituelle pour les symboles institutionnalisés, qui garderont presque toujours leur signification quelle que soit leur localisation.

Quittant le niveau du signe, il faut considérer la notion de « référent » au niveau du texte-énoncé, parce que le scénario d'un dessin d'actualité s'inspire beaucoup de scènes figuratives pour renvoyer à son référent. Le problème se situe au niveau perceptif quand un scénario donné trahit les règles du monde naturel. Floch²³¹ avait évoqué cette difficulté quand il abordait le problème de la figure chez Hjelmslev. Selon Floch, la totalité de l'image, par sa nature, peut parfois poser un problème au niveau de son plan de l'expression. Certains scénarios figuratifs ne sont pas complètement fidèles aux règles du monde sensible. Floch évoque l'image d'un cochon à côté d'un homme, mais le fait que l'homme soit assis contre l'autre à une table trahit la fidélité des règles du monde naturel. Ce fait, comme dit Floch, *désiconise* l'événement, à moins que l'on puisse dire qu'il s'agit d'un cochon aidant l'homme à faire ses comptes ?²³² Cela ne se fait pas selon les règles du monde naturel, or, de tels scénarios sont très répandus, nous poussant à étendre l'étude de la rhétorique visuelle au niveau du texte-énoncé.

²³¹ Jean-Marie FLOCH, « Figures, iconicité et plasticité », dans *La figurativité II*, Actes sémiotiques. Documents, VI, 26, Paris, EHESS-CNRS, 1983, p. 6.

²³² *Ibid.*



Fig. 2.4 : Un exemple d'une scène non figurative composée de figures iconiques et plastiques (Dessin de Habib Haddad, Liban)

Par exemple, dans le dessin ci-dessus (Fig. 2.4), le contenu est concevable seulement par la mise en rapport significative de tous les éléments du dessin et en les rapportant aux données sémantiques. La scène n'est pas figurative, au contraire c'est une représentation d'une situation délicate dans le monde réel dont la relation avec son référent doit être établie par le mécanisme du symbole, ceci pas au niveau du signe mais plutôt au niveau du texte-énoncé.

Une dernière remarque relative à l'unité iconique concerne la « décomposition » de celle-ci. Selon la sémiotique post-greimassienne le signe ou la figure sémiotique s'articule en *formants* ou en *traits distinctifs*. Il est nécessaire en plus, de remarquer les nombreuses transformations qui caractérisent et particularisent les figures iconiques. Nous constatons que cette segmentation en traits distinctifs n'est pas toujours évidente dans le dessin d'actualité. La « segmentation » ne donne pas toujours aux traits distinctifs mais plutôt, il s'agit d'une démarche qui cherche à considérer quelques éléments ultérieurs de la figure iconique. Ce procédé n'a aucun intérêt pour l'analyse du dessin d'actualité sauf si ce dispositif nous amène à trouver un nouveau lieu de sens ajouté au signe iconique.

Si les éléments obtenus de cette figure iconique sont des unités qui autorisent simplement la reconnaissance de la figure, la décomposition est inutile²³³. Mais on trouvera des cas où la décomposition nous permet de reconnaître un autre effet de sens ajouté au sens global de la figure. Par exemple, la bouche du premier personnage à gauche (Fig. 2.5a) n'est plus une simple bouche, mais elle est transformée en gueule pour ajouter un effet de sens donné – ici pour intensifier la force du cri et pour rendre évident la férocité et la colère du

²³³ Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Op.cit. p. 149.

personnage (dont le corps est gonflé par rapport au corps « normal » de son interlocuteur, un autre sens ajouté, pour accentuer le caractère animalier de la férocité) ?



Fig. 2.5 : Exemples d'aspects transitoires, la gueule
(Dessin de Glez, France, 2010)

Au cas où la décomposition en partie est possible, selon le Groupe μ (qui emprunte le modèle à Palmer), au texte-énoncé est assigné la valeur $n+1$, à la figure de l'expression est assigné la valeur n et aux parties de la figure sont assigné la valeur $n-1$. Ces éléments du niveau $n-1$ sont les *aspects transitoires*, une terminologie que nous empruntons à Töpffer. Les aspects transitoires sont des éléments de deuxième degré ajoutés aux éléments du premier degré, c'est-à-dire les *traits permanents* qui servent uniquement à l'identification de l'icône²³⁴ (cf. Tableau. 1).

Il nous a fallu, d'ailleurs, modifier la définition de Töpffer pour rendre compte des réalités du dessin d'actualité par rapport aux aspects transitoires. L'étude des aspects transitoires relève du domaine de la psychologie qui s'appelle la *physiognomonie*. La physiognomonie se fonde sur l'observation de l'apparence physique d'une personne, surtout les traits de son visage, pour donner un aperçu de son caractère ou de sa personnalité. Il s'agit donc plus largement de la transcription des émotions des personnages sur le visage dessiné, des caractéristiques qui ne durent pas. Les aspects transitoires permettent de décrire, par exemple, un « Jean-qui-rit, un Jean-qui-pleure »²³⁵, etc. Pour notre part, nous empruntons ce vocable d'« aspects transitoires » pour rendre compte de tous les actions faites ou subies par

²³⁴ Rodolphe TÖPFFER, cité par Ernst H. GOMBRICH, *L'art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1996, p. 287-8.

²³⁵ Cf. *Ibid.*

les personnages, les transformations rhétoriques subies par les icônes et toute autre information additionnelle sur les traits permanents d'une icône. Le tableau ci-dessous illustrent la notion de la décomposition du texte énoncé en figures iconiques et à ses aspects transitoires.

Niveau <i>n + 1</i>	Niveau <i>n</i>	Niveau <i>n - 1</i>
Texte- énoncé	Unités iconiques	
	Premier personnage	Bouche transformée en gueule, parle en criant
	Deuxième personnage	Parlant, rougeur sur le front, transpirant, repoussé vers l'arrière à l'effet de l'air sortant de la bouche du premier personnage
	Malette	De couleur noir, rouge et dorée

Tableau 1 : Unités iconiques de la Fig.2.5 et ses aspects transitoires

Cependant, nous devons expliquer la terminologie de « décomposition » comme nous l'entendons quand il vient au dessin d'actualité. Ici, ce dispositif ne vise pas la « décomposition en parties les plus petites », mais plutôt, il s'agit d'un processus d'identification de certaines caractéristiques du signe qui rendent compte de quelques parties ultérieures du signe iconique ayant des significations précises et additionnelles. Ce dispositif est très important car il nous permettra d'étudier toutes les caractéristiques des éléments iconiques sans rien négliger. Par exemple, la mallette du personnage à droite (cf. Fig. 2.5) passe au premier temps comme une mallette quelconque. Au deuxième temps, la coloration noire/rouge/dorée ajoute un autre sens à la mallette. Les trois couleurs rappellent les couleurs du drapeau de l'Allemagne. Le parcours interprétatif à la recherche de l'identité du personnage commence par celui-ci, en passant par la mallette colorée pour enfin revenir au personnage et l'identifier comme un ressortissant de l'Allemagne. Nous remarquons que les trois couleurs ne servent pas forcément à identifier la mallette mais plutôt, ce sont des qualités transitoires qui servent à dire quelque chose à propos de son propriétaire.

2.4.2.3. L'unité plastique du dessin d'actualité

L'histoire du signe plastique est plus récente que celle du signe iconique. Il n'a fait parler de lui qu'au début des années 1980 au sein du groupe de recherche parisien, le Groupe de Recherche Sémiolinguistique, sous l'égide de Greimas. Ce groupe de chercheurs a constaté qu'il y avait besoin d'un langage « technique » pour analyser les objets sémiotiques non

figuratifs comme les peintures. Jusqu'en 1984 les acquis de la sémiotique visuelle, au sein d'ateliers de la sémiotique visuelle de ces chercheurs, étaient encore provisoires. Par exemple, comme l'avait confirmé Greimas²³⁶, les descriptions du plastique et du figuratif étaient encore floues. Pour démontrer la manifestation du langage plastique, la peinture, la photographie et la publicité ont été les objets sémiotiques de référence.

La première observation faite par Greimas concernant la technique du langage plastique est que l'artiste « *se joue du figuratif en l'utilisant « non pour constituer une image du monde, mais, pour le déconstruire et en faire la scène d'un monde à lui* »²³⁷. Ainsi, l'objet se trouve sans fonction représentative et communicative mais, a un but de donner lieu à une lecture plus ou moins esthétique. Greimas est persuadé que ces objets artistiques possèdent leur propre langage pour parler d'eux-mêmes. Et si cela était l'acception générale, ces chercheurs se sont donné pour tâche d'instaurer un lieu commun pour s'interroger sur le comment et le pourquoi de la présence de tels objets. Et, c'est dans ces réflexions que s'est insérée d'une façon permanente, la tâche de l'élaboration d'un langage pour prendre charge du plastique. En admettant que ces objets planaires exhibaient un plan de l'expression comme un signifiant, le groupe a implicitement accepté de s'engager dans la recherche de leur organisation structurale interne qui par la suite implique la présence du signifié au plan du contenu.

Comment aborder la lecture d'une surface dotée des traces non-figuratives pour que l'observateur dégage des effets de sens surtout quand le simple regard ne le permet pas ? La tradition de la sémiotique générale exige que l'analyse de l'objet signifiant figuratif ou plastique, ne soit réalisable que par sa segmentation. Il faut formuler l'articulation du texte plastique en termes de « *catégories topologiques* » (par exemple en termes de *haut/bas* ou *droite/gauche*, etc.). La manifestation du texte plastique ne peut pas renseigner l'organisation de la surface sauf quand on cherche à identifier les unités minimales syntagmatiques que Greimas appelle *contrastes*²³⁸. Selon Greimas, la structuration du plan de l'expression d'un objet plastique s'articule en catégories, c'est-à-dire que la lecture est réalisable en découpant la surface de l'objet en unités catégorielles que Greimas dénomme « *figures plastiques* ». L'organisation syntagmatique des catégories est à son tour rendue possible par la présence d'unités du signifiant qui sont les contrastes. Les contrastes plastiques sont des coprésences sur la même surface de termes opposés (contraires ou contradictoires) de la même catégorie

²³⁶ Algirdas Julien GREIMAS, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Op.cit.*, p. 12.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.* p. 18.

plastique ou d'unités vastes organisées de la même manière, par exemple.²³⁹ Le travail de Greimas ouvre la porte à d'autres recherches à ce sujet.

Le premier travail concret après celui de Greimas est l'ouvrage de Floch en 1985, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit, pour une sémiotique plastique*²⁴⁰. Cet ouvrage est considéré comme le premier à borner un langage plastique. L'auteur a abordé l'image comme un *texte-occurrence*, c'est-à-dire que l'image a été envisagée comme le résultat du processus de production de sens et l'iconicité comme la production d'un effet de sens de « réalité », un caractère non pas de tel langage ou de tel signe mais d'un certain type de discours qui exploitent les connotations sociales et le rapport du discours avec la réalité. Ainsi, Floch parle d'*objet figuratif*, d'*objet non figuratif*, de *syncrétisme* et d'*objet plastique* plutôt que de l'image, de langage et du signe.²⁴¹ Floch décrit sa sémiotique plastique comme, d'une part, « *un cas particulier de sémiotique semi-symbolique, le réalisme dans un certain type de substance visible – de la sémiotique poétique (...)* » et d'autre part l'un des « *lieux d'exercice de la pensée mythique, corrélatrice et contrastive qui vise à saisir le monde des structures profondes d'où naissent les figures ambivalentes et fragiles qui font coexister les contraires* ». ²⁴² Les travaux de Floch qui apparaissent ensuite offrent des analyses riches et systématiques des textes figuratifs et plastiques. Un grand nombre d'études des textes plastiques ont prolongé son projet.

Il fallait attendre le travail du Groupe μ en 1992 pour une distinction plus ou moins apparente sur deux théories de la sémiotique visuelle. Il s'agit de théories du signe iconique et du signe plastique. La quête du Groupe μ était de savoir si le plastique pourrait avoir une fonction par lui-même. Le Groupe μ , dans cet ouvrage, évoque le fait qu'il est difficile que le signe plastique ait sa fonction propre car son code (dans la mesure où il existe), mobilise des valeurs très variables. Leur analyse applique des oppositions structurales qui rendent compte des formes, des couleurs et des textures et de l'ensemble formé par les unes et les autres. Ces données sont coprésentes dans une image.²⁴³

Chez Klinkenberg²⁴⁴, nous lisons que les caractères du signifiant plastique s'articulent en *formèmes*, *chromèmes* et *texturèmes*, termes employés pour la première fois par le Groupe

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Jean-Marie FLOCH, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, *Op.cit.*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 12

²⁴² *Ibid.*, p. 15

²⁴³ Cf. Groupe μ , *Traité du signe visuel*, *Op.cit.*, p. 189.

²⁴⁴ Cf. Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, *Op.cit.*, pp. 289-291. Klinkenberg décrit ici la particularité des catégories plastiques en acceptant que leurs signifiés sont des classes floues et que le rapport

μ. La formème est une forme spatiale qui dispose d'une position, d'une dimension et d'une orientation qui relève chacune de son signifié potentiel. La chromème est la *dominante chromatique* (une certaine longueur d'ondes ou ce qu'on appelle habituellement couleur), la *luminance* (qualité d'énergie lumineuse) ou la *saturation* (proportion entre deux types de lumière) d'une couleur donnée. La texturème enfin est une propriété de la surface qui articule la répétition de microéléments (une surface peut être décrite comme lisse ou granuleuse par exemple). La description des signes plastiques, de leur sémantisme et de leur syntaxe pose de délicats problèmes pour les sémioticiens, conclut Klinkenberg, mais il est clair que l'humanité a depuis longtemps exploité ses éléments plastiques pour rendre compte de significations très diversifiées selon les cultures et les usages.

Le Groupe μ²⁴⁵, distingue trois niveaux d'investissement de sens des signifiés plastiques. Le premier niveau montre que certaines oppositions d'expression plastique sont fréquemment répétées dans une culture donnée du fait que leurs valeurs sémantiques autonomes s'établissent et s'unifient. Le deuxième niveau montre que certains éléments iconiques et plastiques coexistent et leurs sens s'interpénètrent plus ou moins bien. Enfin, certains de ces éléments icono-plastiques, par des expériences répétées, s'approprient des valeurs permanentes et autonomes leur accordant par conséquent un statut de symbole dans une culture donnée. Les signifiants plastiques deviennent donc un système de contenus psychologiques employés par le récepteur qui ne doit pas nécessairement avoir de correspondance dans la psychologie scientifique.

Alors que la sémiotique greimassienne aborde la plasticité à partir du niveau de texte énoncé, le niveau à partir duquel se détachent les figures plastiques et les contrastes, Klinkenberg²⁴⁶ aborde le problème du plastique au niveau du signe en disant que le signe plastique relève des familles du symbole ou de l'indice, par exemple la couleur rouge peut évoquer l'amour ou le danger selon différentes cultures. Un tracé donné peut passer pour indice de la rapidité du geste traceur, etc. C'est à ce même niveau de manifestation du signe plastique que cette partie de notre étude s'intéresse.

Un dessin d'actualité est en général une manifestation icono-plastique, c'est-à-dire que comme nous l'avons déjà évoqué ailleurs, les éléments visuels sont de deux natures – iconique et plastique. Les divers éléments visuels non-iconiques se manifestent en tant que points, lignes et formes (de taille, texture et couleurs différentes). Ils peuvent représenter des

entre le signifiant et le signifié est plurivoque. Les effets stylistiques issus de tels signes sont très riches qu'il devient difficile de décrire le signe plastique.

²⁴⁵ Cf. Groupe μ, *Traité du signe visuelle*, *Op.cit.* p. 194-195.

²⁴⁶ Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, *Op.cit.* p. 289.

éléments normalement invisibles dans le monde naturel par exemple le vent, le mouvement, les attitudes, les pensées, etc., mais aussi des éléments visibles mais qui sont reconnaissables en contexte et inconnaissables hors du dessin, par exemple, des gouttes de sueur, des ombres, du sang, de l'eau, etc. Nous pouvons déjà confirmer à ce niveau que les figures plastiques, telles qu'elles sont employées dans le dessin d'actualité, sont, en général *non découpables* en unités plus petites. On les trouve parfois éparpillés sur l'espace du dessin, par exemple les points et les lignes (cf. par exemple les Fig. 2.8a et 2.8b). Pour que ces lignes et ces points signifient, il faut les assembler tout en les mettant en opposition avec les éléments voisins par le principe de proximité. Une autre particularité est que ces figures purement plastiques détiennent une caractéristique double selon qu'elles sont perçues en contexte ou hors contexte. Cette constatation nous renvoie à la sémiotique du point, de la ligne et de la forme qui sert mieux à expliquer la nature de ces éléments plastiques dans nos dessins. La sémiotique plastique greimassienne nous a renseignée sur l'origine du langage plastique en théorie. En pratique, il faut nécessairement décrire la nature et l'usage des signes plastiques tels qu'ils se révèlent dans les dessins d'actualité. Rappelons que les éléments visuels plastiques dans le dessin d'actualité, quand ils se présentent seuls, se manifestent en tant que points, lignes et formes de différents taille, couleurs et texture, sinon, ils se présenteront en solidarité avec des signes iconiques comme la « goutte de larme en sang » et la mallette de l'Allemand.

C'est à Kandinsky (1866-1944), qu'on doit la première interrogation sur la nature des rapports entre le point, la ligne et la forme. Kandinsky²⁴⁷ dans son ouvrage *Point-ligne-plan*, a montré que l'élément fondamental de la forme est le *point*. À ce point pourraient s'attacher de nombreuses significations. Comme signe de ponctuation, il représente l'union du silence et de la parole. En situation sur la surface, il prend des valeurs très variées selon le contexte graphique dans lequel il apparaît. À partir du point s'édifie la ligne, celle-ci étant la trace du point en mouvement donc son produit. Kandinsky a décrit la ligne comme le résultat d'un ou plusieurs forces, sa force en puissance ou « tension » et la force en acte qui lui donne sa « direction ». Les lignes se développent en suivant une direction ainsi rendant le point vivant. Cette orientation des lignes dans une composition donne lieu à diverses formes de lignes et formes multipliant par la suite la signification. Les lignes peuvent être *droites*, *brisées* ou *courbes*. Au-delà des lignes s'édifie les plans, en somme, les formes.

²⁴⁷ Wassily KANDINSKY, *Point Ligne Plan*, cité par Bernard COCULA et Claude PEYROUTET, *Sémantique de l'image, pour une approche méthodique des messages visuels*, *Op.cit.*, p. 30.

De nombreux auteurs ont abordé la question de point et de ligne. Le point, c'est le départ d'un tel ou tel énoncé artistique. Il est l'origine des images et assume aussi une fonction véridictoire. Quand il se développe en densité, il donne naissance à la ligne et à la figure. La ligne et la figure pourraient ainsi être définies comme « *des assemblages de points et, s'ils sont suffisamment rapprochés, produisent l'effet de continuité perceptive caractéristique de la fusion* ». ²⁴⁸

La ligne, en tant que signe plastique dispose aussi de sa propre sémiotique, comme l'a montré l'étude d'Edeline ²⁴⁹. La ligne matérialisée par une technique graphique donnée par une activité humaine ou par une machine est appelée *trait*. La ligne et le trait pris en dehors de toute figuration et indépendamment de son engagement éventuel sont des phénomènes visuels plastiques. Le trait peut se manifester en différentes formes rectilignes, anguleux, courbes, onduleux, etc. Ces traits deviennent dès lors, susceptibles de recevoir des connotations sémantiques différentes. Le trait va souvent recevoir des significations codées plus ou moins motivées. Quand celui-ci se matérialise en formes de l'expression, ils peuvent servir à des significations variées. Le trait peut se développer pour s'engager dans l'élaboration des signes iconiques.

La sémiotique de Bertin, ²⁵⁰ qui propose un système de description des cartes géographiques, nous prête une explication assez rigoureuse de la production du signe plastique dans une image graphique. Selon Bertin le dessinateur dispose, dans la limite, de taches. Une tache visible peut varier de position sur la surface du papier. Elle peut avoir une certaine dimension et peut être dessinée de différentes manières. Une tache s'articule en *point*, *ligne* et *zone*. Ces trois éléments définissent *l'implantation*, c'est-à-dire les trois significations qu'une tache peut recevoir. Pour Bertin, ces trois éléments, c'est-à-dire le point, la ligne et la zone, peuvent être variés selon six critères. Ce sont les *variables visuelles* qui forment le monde de l'image. Les variables visuelles sont les composantes du système d'expression graphique. C'est avec elles que le dessinateur suggère une perspective. Il s'agit de la variation de *taille, valeur, grain, couleur, orientation et forme*.

²⁴⁸ Cf. Anne BEYAERT-GESLIN « Faire un point », *Actes Sémiotiques*. [En ligne]. Disponible sur : <<<http://epublications.unilim.fr/revues/as/3232>> (consulté le 22/09/2015)

Dans cet article, Beyaert-Geslin montre que le point trahit l'image. Bien qu'elle paraisse être, l'image relève d'un faire poétique séparé de l'être. Le point révèle que l'image a été faite et que c'est un produit de l'acte de faire.

²⁴⁹ Cf. Francis EDELINE, « Sémiotique de la ligne », dans *Studies in Communication Sciences*, N° 8/1, 2008, p. 189-213. Edeline dans cet article élabore une sémiotique de la ligne – comment la ligne est à la base de toute images graphiques, bien en tant que signe plastique qu'en signe iconique.

²⁵⁰ Jacques BERTIN, *Sémiologie graphique : les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris, EHESS, 2005 (1967), p.42.

Citant encore Bertin²⁵¹, le *point* est l'extrémité de la ligne qu'on ne peut pas mesurer. Il a une position sur la ligne. La tache qui le rend visible peut varier de taille, valeur, grain, couleur, orientation et forme. La *ligne* issue de points est la limite sur la surface. Elle a une longueur mesurable, une position mais pas de surface. La tache qui la rend visible peut varier en largeur, valeur, grain, couleur, orientation de ses constituants et en forme. La *zone* est une partie mesurable sur la surface couverte par la tache visible. Elle peut varier de position. Pour une zone donnée, la tâche qui l'exprime ne peut varier de taille, de forme, ni d'orientation, mais elle peut varier de valeur, de grain et de la couleur. La zone est appréhendée comme une constellation de points ou de lignes. Ces points et ces lignes peuvent varier de taille, d'orientation ou de forme sans que la zone ne varie. Le point et la ligne étant les deux éléments principaux à la disposition du dessinateur, ceci peut les engager à faire des zones et dessiner des figures et des formes tout en les variant selon les besoins d'expression.

Toujours citant Bertin²⁵², une figure de signification ponctuelle ou linéaire peut varier de *taille* sans que cela varie de position, valeur, grain, couleur, orientation ou forme. La variation de *valeur* concerne le rapport entre les qualités totales de noir et de blanc perçues dans une surface donnée. C'est la progression continue que l'œil perçoit dans la suite des gris qui s'échelonnent du noir au blanc. Le *grain* est la sensation qui résulte de la succession des réductions photographiques d'une série de taches. Dans une valeur donnée, le grain est la quantité de taches séparables continues dans une surface unitaire. Cette variation commence par le grain nul dans lequel les éléments sont si nombreux mais en même temps si petits qu'ils ne sont plus identifiables à l'œil nu. Le grain nul s'étend jusqu'au grain important qui forme la limite. Au-delà de cette limite, le grain crée une ambiguïté sur l'implantation du signe. La variation de *couleur* entraîne une différenciation sensible provoquée par des excitations colorées différentes que l'on peut percevoir entre deux plages de même valeur. L'*orientation* est la différence d'angle entre des champs créés par plusieurs signes parallèles qui constitue les stimuli sensibles de la variation d'orientation. Un signe ponctuel peut prendre une infinité d'orientations. Une tache de surface constante peut prendre une infinité de *formes* différentes. Ceci rend le monde des formes infini.

Cet aperçu théorique nous fournit plusieurs approches pour aborder un signe plastique. L'approche de Greimas et de Floch est très formelle pour notre sémiotique objet qui, comme nous le verrons plus loin, ne s'articule pas forcément en un pur langage plastique. C'est

²⁵¹ *Ibid.* p. 44.

²⁵² *Ibid.* p. 71-95.

pourquoi la sémiotique du point, de la ligne, de la zone et de la forme nous fournit la meilleure orientation pour mieux comprendre la nature de la figure plastique dans le dessin d'actualité. Le point est l'unité de base de départ qui peut avoir sa propre signification. La ligne est un produit des points alors que la zone est une configuration de points ou de lignes. Ces trois éléments peuvent varier en termes de position, de taille, de valeur, de couleur, de grain, de valeur, d'orientation et de forme. Ce sont des composants de la substance de l'expression graphique. Nous venons de constater que la figure de l'expression plastique se manifeste de plusieurs façons : un point ou une cumulation de points, une ligne ou une cumulation de lignes, ou bien un produit de la combinaison de points, de lignes formant des zones et des formes de grandes variations stylistiques.

Il faut rappeler qu'aucun point, aucune ligne ou forme ainsi modifié par le dessinateur n'a de signification préalable hors contexte. Ceux-ci doivent essentiellement entrer en relations syntagmatiques voire semi-symboliques dans un système pour qu'ils puissent trouver une signification. Un petit rappel sur le langage semi-symbolique avancé par Floch. Il s'agit de langage dont les systèmes de signification fonctionnent par la conformité des éléments non pas des éléments isolés mais entre catégories situées sur l'un et l'autre plan. Ces rapports sont articulés entre qualités visibles et qualités intelligibles des objets de sens visuel. Courtés avait observé, par exemple, dans son analyse du *Basset phénomène* de Benjamin Rabier, qu'« *au plan de l'expression, différentes oppositions sont en jeu qui nous autorisent de distinguer formellement ces données sémantiques et à les justifier dans la mesure où nous pourrions corrélérer les deux plans du langage visuel* »²⁵³, ceci à l'aide des catégories constitutionnelles (formes et couleurs) et catégories topologiques (qui ont trait à la position des configurations plastiques).

Par exemple, dans un dessin, la tige devient index de parole si elle est placée au bon endroit par rapport à la bulle et le personnage émettant la parole, sinon, elle va désigner autre chose. Deuxième exemple, le point peut acquérir de nombreuses significations selon le contexte ; une étoile, un grain de sable, une goutte d'eau et même un personnage dans la représentation d'une foule de personnes par exemple ! Ou bien, une ligne ou plusieurs lignes courbes vont recevoir de significations différentes selon leur emplacement et la relations qu'elles entretiennent avec les traits et figures voisins— soit le vent, soit une action de glisser, soit la chaleur, etc. Ces données du plan du contenu ne sont appréhendables que par la mise en rapport des éléments sur le plan de l'expression. Les signes plastiques n'ont pas de

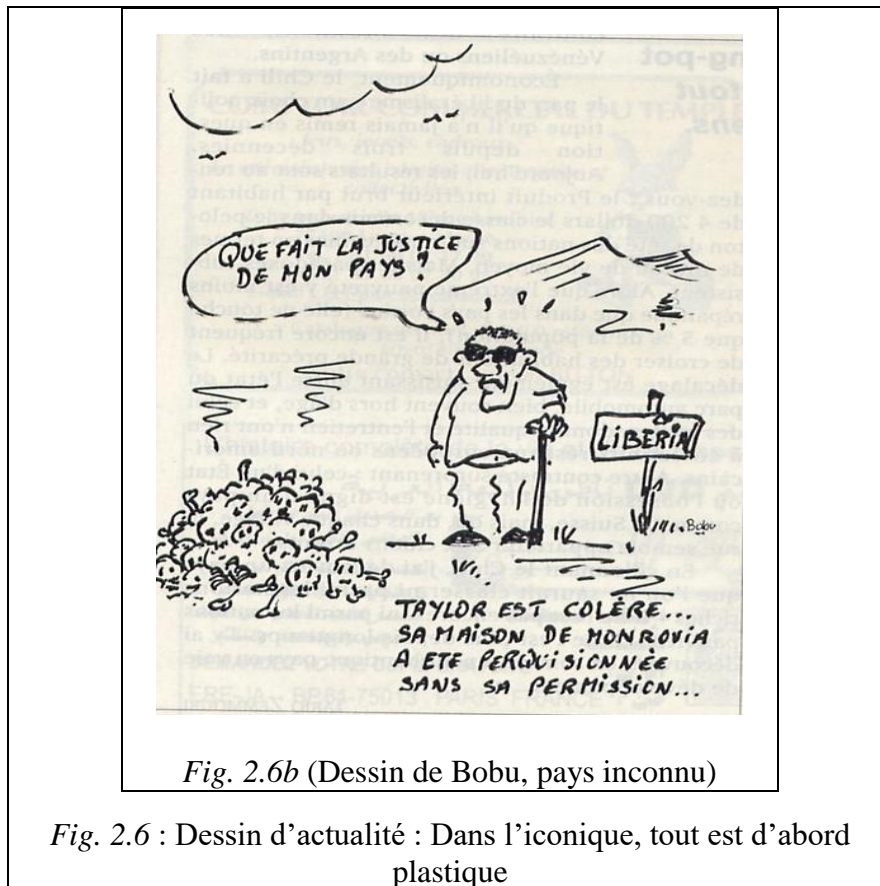
²⁵³ Cf. Joseph COURTÉS, *Du signifiant au signifié*, Nouveaux Actes Sémiotiques N° 21-22, Limoges, PULIM, 1992, p. 49.

significations prescrites au moins qu'il ne s'agisse de symboles dont la signification est préalablement et culturellement établie d'une façon permanente. Sinon, les figures plastiques sont des « symboles » dont la convention est établie spontanément sur scène entre le dessinateur et l'observateur. Illustrons davantage ces propositions.

Dans le premier exemple ci-dessous (Fig. 2.6a), le dispositif topologique nous permet de singulariser trois types de formes, du haut vers le bas. Nous percevons des points en haut (fond), de petites lignes courbes au milieu et des personnes en bas (premier plan). Les points et les petites lignes courbes trouvent leur signification grâce à leur mise en rapport avec les personnages au premier plan. Ce sont des représentations des têtes des personnes dans la foule. Dans le deuxième exemple (Fig. 2.6b), le panneau d'affichage qui sert d'index est l'instrument qui fixe la convention entre le dessinateur et l'observateur à propos du lieu du récit. La vaste plage blanche en bas est désormais reconnue comme un endroit au Libéria. L'opposition topologique *bas/haut* sur le plan de l'expression correspond à l'opposition *terre/ciel* sur le plan du contenu.



Fig. 2.6a (Dessin de Gado, Kenya, 2009)



La reconnaissance d'une figure plastique est une tâche facile mais sa signification dépend de son emplacement dans le dessin et sa relation avec les autres figures dans le dessin. Ce qui particularise le signe plastique dans le dessin d'actualité, c'est qu'il est un signifiant figuratif. Il va souvent renvoyer à un objet ou à un phénomène reconnaissable dans le mode naturel.

La figure plastique se place là où elle va acquérir une signification précise dans le dessin. La syntaxe du dessin d'actualité est donc une manifestation bien calculée et cohérente. Etant donné l'instabilité de la forme et de la signification de la figure plastique quand elle est prise isolément, on n'arrive pas à la décomposer en unités ultérieures. Chaque figure plastique dans le dessin d'actualité est une manifestation complète. C'est un symbole dont le système de signification relève d'une correspondance terme à terme entre un élément du plan de l'expression et un autre du plan du contenu. Mais, pour signifier, il doit nécessairement établir une relation qui relève du système semi-symbolique avec d'autres éléments voisins. Parfois, comme nous l'avons déjà noté, la figure plastique est en parfaite solidarité avec une figure iconique et le caractère plastique vient renforcer la signification du premier. Le réseau syntagmatique du dessin d'actualité n'est pas forcément une reproduction du monde naturel

mais, le principe de base est qu'elle va obéir jusqu'à un certain point à une syntaxe prescrite par la correspondance avec les objets du monde. Même les figures plastiques trouveront une corrélation directe avec un phénomène du monde naturel.

Le dessin d'actualité reste une surface très riche en termes d'investissement iconique et plastique. Rappelons que les dessins de presse visent une communication spontanée donc ses stratégies énonciatives doivent rester simples et leur message facilement saisi. Dans la quête d'efficacité et d'effet de spontanéité, certains éléments plastiques ont trouvé une place permanente dans le discours du dessin en raison de leur capacité à résumer une situation donnée, par exemple, des étoiles sur la tête d'un personnage pour représenter les vertiges éprouvés par le personnage en question.

Comme nous l'avons déjà dit plusieurs fois, ces unités iconiques et plastiques ne sont pas les seules à se manifester sur la surface du dessin d'actualité. Nous discutons dans les lignes suivantes la nature de l'unité syntaxique des paroles.

2.4.2.4. L'unité des paroles dans le dessin d'actualité

Le dessin d'actualité, tout comme toute autre image fixe, n'émet pas de sons en soi, comme le cinéma, mais, c'est vrai qu'il fait « entendre » à l'observateur. Les paroles, les bruits et tout autre son ne sont pas d'éléments visibles en soi dans le monde naturel mais le dessin trouve le moyen de les rendre perceptibles par l'écrit ou visuellement par des figures plastiques et iconiques. Les paroles concernent tous les mots qui sont « prononcés » par les actants dans le dessin. Ces mots se caractérisent par les échanges verbaux entre les actants qui y participent seuls ou ensemble comme des co-énonciateurs. Parfois les paroles sont iconisées ou rendues perceptibles par des figures plastiques. Dans ces cas, ces « paroles » seront étudiées comme des figures de paroles iconiques ou plastiques selon sa façon de manifestation.

Les pensées des personnages seront aussi considérées dans cette catégorie en tant que paroles « non-verbalisées ». Elles sont « émises » normalement comme une sorte de connivence entre le dessinateur et l'observateur, parce que certains personnages dans le dessin sont privés de ces pensées. Les pensées, tout comme les paroles peuvent être écrites, iconisées ou présentées par des figures plastiques, et quand cela arrive, elles seront étudiées en tant que figures de paroles iconiques ou plastiques, respectivement. Les autres types de sons « émis » par les personnages ou les objets sont normalement rendus perceptibles grâce aux éléments

plastiques et paratextuels. Selon sa façon de manifestation – écrite, iconique ou plastique, ses sons seront étudiés en tant que telle.

L'unité des paroles remplit la fonction de *connecteur dialogique*²⁵⁴ entre les personnages qui s'y impliquent et justifie leur coprésence. Un processus d'énonciation s'installe dès qu'une parole est prononcée. L'énonciation est définie depuis Benveniste (1968) comme « cet acte de la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation ». ²⁵⁵ Dans le dessin d'actualité, cet individu pourrait se situer sur l'espace du dessin et parfois implicitement hors champ. Les paroles établissent une liaison entre des personnages et donnent des informations complémentaires ou supplémentaires aux figures visuelles. C'est par les paroles (et par les actions) que le récit du dessin se rend actif. Les paroles découlent dans le temps et dans l'espace et donc, elles vont participer à l'établissement de la dimension temporelle du récit. Elles signifient aussi une présence corporelle, sur scène ou sur le hors champ. Sans aucune émission de son, le monde du dessin est considéré comme muet.

La question de paroles et de sons relève de l'étude de l'*auricularisation* étudiée dans le domaine du cinéma. L'auricularisation ou « point de vue sonore », découle directement du point de vue visuel (l'ocularisation), un terme repris chez Jost (1983, 1985), qui traite de ce qui est vu. L'ocularisation et l'auricularisation ont leur origine dans la narratologie de Genette (1972) qui parlait de la *focalisation* dans les récits littéraires. L'auricularisation concerne l'attention mise à l'étude des paroles, des bruits et des sons émis et entendus dans l'œuvre filmique. ²⁵⁶ Selon Gaudreault et Jost²⁵⁷, l'auricularisation connaît trois orientations selon ce que l'on entend et la source de ce que l'on entend :

- L'*auricularisation zéro* selon que le narrateur laisse entendre plus que n'entend le personnage ;
- L'*auricularisation externe* selon que le narrateur laisse entendre moins que n'entend le personnage et

²⁵⁴ Le connecteur est défini par Klinkenberg comme un outil linguistique exprimant des liens syntaxiques, logique ou sémantique entre deux portions d'énoncés ou bien un énoncé et son énonciation. Il y a des connecteurs logiques, temporels et dialogiques. Les connecteurs dialogiques sont des énoncés linguistiques qui, par leur nature, nécessitent logiquement de réponses de la part de l'interlocuteur. Cf. Jean-Marie KLINKENBERG, « La relation texte-image. Essai de grammaire générale », *Op.cit.*, pp. 21-79.

²⁵⁵ Voir Emile BENVENISTE, « L'appareil formel de l'énonciation », dans *Langages*, no. 17, Paris, Didier-Larousse, 1970, p. 12.

²⁵⁶ André GAUDREULT et François JOST, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 134.

²⁵⁷ Cf. *Ibid.* pp. 134-136.

- L'*auricularisation interne* selon que le narrateur laisse entendre ce qu'entend le personnage.

Nous accusons la difficulté d'adapter cette terminologie d'auricularisation cinématographique au dessin d'actualité. La difficulté se situe au plan de l'expression. Alors que le cinéma est audiovisuel et mouvementé, le dessin est strictement visuel et fixe, on ne peut pas littéralement entendre les sons suggérés visuellement. Le cinéma dispose de la possibilité de faire entendre plusieurs sons en même temps et d'interpréter l'usage de chaque son pour faire varier le point de vue visuel et influencer le sens de ce qui est vu. Nous garderons, même si elles restent insuffisantes, ces trois orientations pour expliquer ce qu'entendent le personnage et l'observateur par rapport à l'origine du son. Rappelons ici que nous avons affaire à des sons et à des paroles et pensées des personnages et comment celles-ci positionnent l'observateur.

Trois scénarios découlent de ces trois orientations. Le premier se présente quand le dessinateur laisse « entendre » l'observateur plus que n'en entend un personnage dans le dessin. Cela correspond à un scénario où un personnage ne dit pas ce qu'il aurait voulu dire mais que cette parole non verbalisée apparaît dans le savoir de l'observateur à travers les pensées. Dans ce scénario, les pensées sont embrayées, vers l'observateur. Le dessinateur fait savoir l'observateur plus que connaît un personnage. Ces pensées sont aussi des connecteurs dialogiques entre le dessinateur et l'observateur. C'est comme si l'observateur virtuel délégué dans le dessin prend le rôle de participant. C'est l'*auricularisation zéro*.

La deuxième orientation correspond à un scénario où le dessinateur fait qu'un personnage entend plus que l'observateur. Dans ce cas, l'observateur ne peut pas saisir la totalité de l'échange entre les personnages par exemple quand les paroles sont représentées autrement que par l'écrit. Un deuxième exemple c'est quand un personnage entend et répond aux paroles d'un personnage implicite qui se situe hors champ. Ces paroles pourraient être *refusées* à l'observateur. Ce scénario positionne l'observateur comme assistant mais qui sait moins que le personnage. C'est l'*auricularisation externe*. Ce scénario est très rare dans le dessin d'actualité. Il est toujours supposé que la compréhension du dessin d'actualité dépend d'une connaissance préalable de l'évènement y présenté donc ces paroles refusées à l'observateur dans le dessin pourraient déjà être connus de lui.

La troisième orientation représente une situation où le dessinateur laisse entendre l'observateur ce qu'entend le personnage. Ce que le personnage entend c'est ce que l'observateur entend aussi. L'observateur s'identifie pleinement à un personnage et entend en

effet comme lui à la fois. Les paroles sont soit *embrayées* soit *débrayées* par rapport à l'observateur. Quand les paroles sont embrayées l'observateur prend le rôle d'observateur participant. Il est représenté par l'« oreille photographe » pour ne pas dire l'« oreille camera » Quand les paroles sont débrayées, le rôle de l'observateur est réduit à celui d'assistant seulement. Il y a un personnage délégué mais qui ne participe pas au procès. C'est un « lui » par rapport aux personnages. C'est l'*auricularisation interne*.

Il faut rappeler que dans le dessin, on ne peut pas littéralement entendre les sons. Ils sont « entendus » d'une façon abstraite, dans l'imagination de l'observateur. C'est l'observateur cognitif qui actualise et réalise les paroles et sons soit en les prononçant avec sa propre voix soit on les imaginant en silence, comme dans un récit littéraire. Le point d'écoute possède une double détermination spatiale et subjective, tout comme au cinéma. Le sens spatial est la détermination de la localisation du son et son origine. Le sens subjectif détermine le personnage qui est censé entendre le son. Ces deux orientations du point d'écoute vont positionner l'observateur par rapport au son entendu ou non entendu. Rappelons, que l'observateur cognitif n'a pas accès direct au monde du dessin tout comme le spectateur du film de Fontanille²⁵⁸. Son rôle doit donc passer par l'intermédiaire d'un sujet plus ou moins impliqué dans l'évènement de l'image, *l'observateur virtuel*.

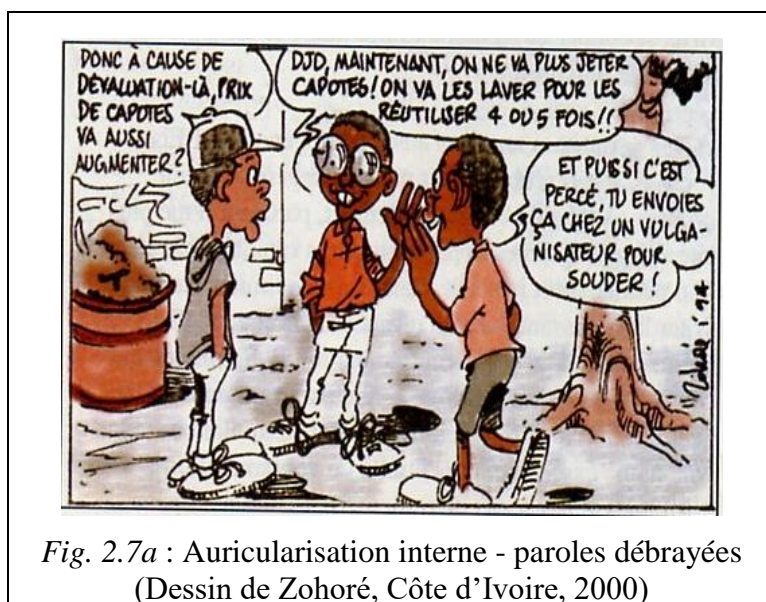


Fig. 2.7a : Auricularisation interne - paroles débrayées
(Dessin de Zohoré, Côte d'Ivoire, 2000)

²⁵⁸ Jacques FONTANILLE, *Les espaces subjectifs, introduction à la sémiotique de l'observateur*, Op.cit., p. 124.



Fig. 2.7b : Auricularisation interne – paroles embrayées
Dessin de Glez, France, 2010)

Dans le premier dessin ci-dessus (Fig. 2.7a), les jeunes sont en pleine discussion. L'échange rend la scène plus vivante et les mots portent des significations précises qui justifient la présence de chaque personnage. Le rôle de l'observateur est ici d'assistant mais non participant. Les paroles sont donc débrayées. L'observateur est un « lui » par rapport aux personnages dans la scène. Il est en position d'entendre tout ce qui est dit sans y contribuer. Ce qu'entendent les personnages c'est ce qu'il entend. C'est l'auricularisation interne.

Parfois, les paroles sont dirigées vers l'observateur. Selon Beyaert-Geslin, ceci est supposé réel surtout quand le regard du sujet parlant épouse celui de l'observateur²⁵⁹, ou bien quand les paroles atteignent l'oreille du photographe. Ces paroles sont donc émises à l'attention de l'observateur qui va être transformé en un observateur participant. Les paroles de l'enfant dont le regard est fixé sur l'observateur semblent être en conversation avec ce dernier (cf. Fig. 2.7b). Nous avons l'impression que ses mots sont une sorte de réponse que le petit donne à une question posée par l'observateur.

Dans d'autres cas, les paroles sont refusées au personnage, par exemple dans le dessin ci-haut (Fig. 2.8a). En fait dans ce dessin, il y a deux scénarios, les paroles du premier personnage à gauche sont refusées à l'observateur mais sont accessibles au deuxième personnage. Dans le deuxième scénario, les paroles (les pensées plutôt) sont refusées au premier personnage mais sont accessibles à l'observateur. Il s'agit, par rapport à l'observateur

²⁵⁹ Cf. Anne BEYAERT-GESLIN, *L'image préoccupée*, Op.cit., p. 114. Beyaert-Geslin évoque les notions de regard embrayé, regard débrayé, regard absorbé et regard refusé. Nous adaptons ces notions aux paroles pour enfin parler de paroles embrayées et paroles débrayées pour décrire les paroles qui visent l'attention de l'observateur ou non et de paroles refusées pour décrire les paroles qui ne sont pas accessibles à l'observateur. Parler de « paroles absorbées » n'est pas possible, néanmoins !

de paroles refusées et de paroles débrayées. Débrayées parce que l'interlocuteur n'est plus un « toi », il est devenu « il » dans les paroles, ainsi l'observateur est devenu le « toi » à qui les pensées sont adressées. Le dernier exemple est une illustration de paroles débrayées et de pensées exposées à l'observateur (cf. Fig. 2.8b).

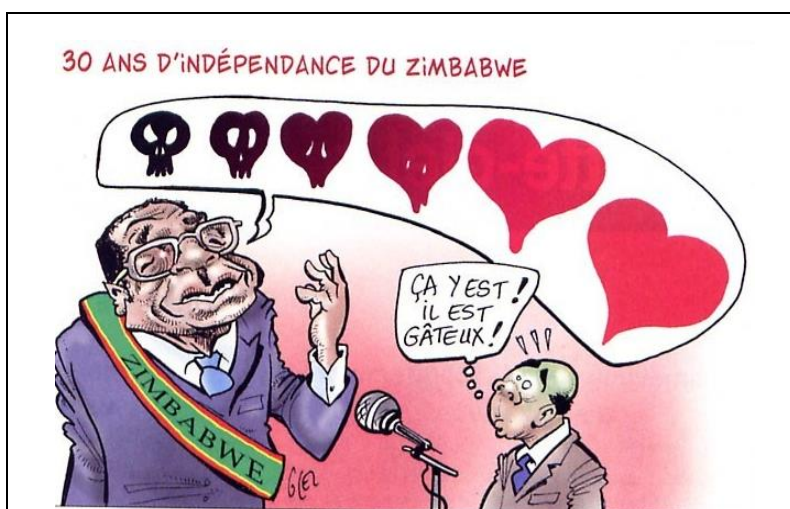


Fig. 2.8a : Auricularisation externe - paroles refusées à l'observateur – (Dessin de Glez, France, 2010)



Fig. 2.8b : Auricularisation zéro - pensées exposées à l'observateur – (Dessin de Glez, (Burkina Faso, 2003)

Comme nous verrons plus loin dans les analyses des chapitres suivants, les paroles sont émises pour remplir une fonction spécifique dans le dessin d'actualité. Mais, le principe de base est que les paroles sont des connecteurs. Elles mettent en liaison un personnage et son interlocuteur et par extension, elles établissent des relations énonciatives avec l'observateur.

Les paroles en tant que portions d'énoncés linguistiques ne subiront non plus, comme les figures plastiques, une opération de décomposition ultérieure parce que cela n'a pas d'intérêt pour l'analyse. Elles seront par contre, étudiées en tant qu'unités syntaxiques complètes opposant les autres unités dans le réseau syntagmatique de l'énoncé. Les paroles dans le dessin d'actualité ont le pouvoir de modifier la valeur de l'image. Les pensées par exemple peuvent apporter un jugement par rapport à l'interlocuteur, ajoutant ainsi une autre valeur au niveau sémantique ou pragmatique de l'énoncé. Elles vont en générale contribuer à façonner l'ordre temporel du dessin et contribuer à une partie importante de significations dans la saisie globale du dessin.

2.4.2.5. L'unité temporelle du dessin d'actualité

La représentation du temps est, quant à elle, exceptionnellement figurative. La bande dessinée, le récit cinématographique ou littéraire ont un commencement et une fin, supposant ainsi une séquence temporelle d'une certaine durée²⁶⁰. Le récit du dessin d'actualité ne saisit qu'un moment fécond de son procès, celui qui fera le meilleur comprendre l'avant et l'après²⁶¹. Ce récit est normalement tiré d'un certain événement d'actualité. Le dessinateur ne le re-raconte pas, mais par contre, il le réactualise en le transposant pour lui rajouter une autre dimension significative. La première référence temporelle est donc donnée par le récit lui-même. Le temps du récit correspondrait au temps de l'événement qui a inspiré le dessin. Ce dernier trouvera un moyen pour représenter sa temporalité quelle que soit la durée.

Selon le moment capturé, le dessinateur raconte son récit à partir de trois points de vue temporels. Le temps du récit peut égaler le temps de l'événement jusqu'au moment de la production et de l'observation du dessin ; ou être un récit de ce qui a été – un résultat. Le temps du récit peut être une projection de ce qui va se produire par rapport à ce qui se passe au temps présent de l'actualité concernée. Ce sont trois possibilités de la temporalité du récit. Il s'agit, selon les termes de Genette, de la narration ultérieure, antérieure ou simultanée.²⁶² Il existe une quatrième possibilité temporelle là où le récit peut être une narration qui mélange deux temporalités - ce qui a été et ce qui se passe au moment présent du dessin. Ce dernier point de vue temporel demande l'emploi de stratégies énonciatives particulières pour combiner deux temporalités dans la même scène. Ce procédé est courant dans le dessin

²⁶⁰ Cf. Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma I et II*, Paris, Klincksieck, 2003 (1968, 1972), p. 26-27.

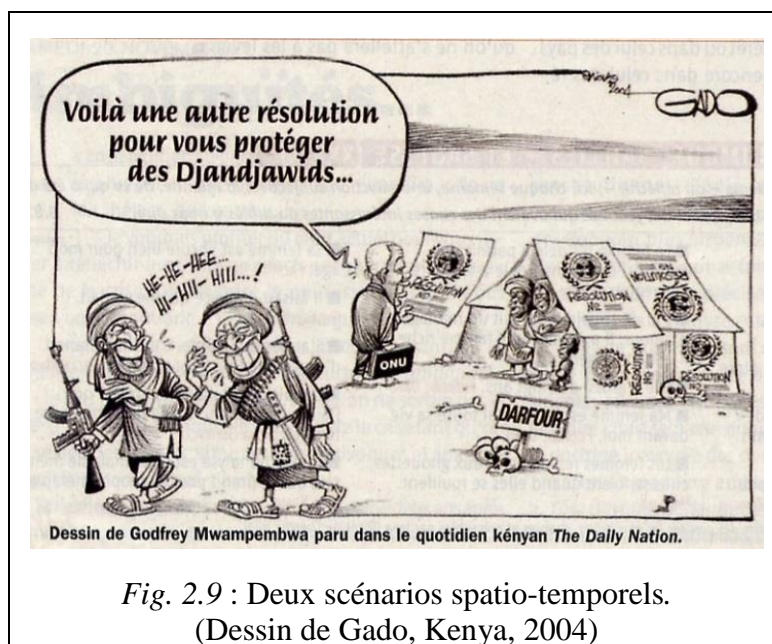
²⁶¹ Cf. auparavant, Clement LESSING, « Laocoon et ses fils », *Op.cit.*

²⁶² Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 228-238.

d'actualité surtout quand le dessinateur veut faire valoir ses jugements dans la projection des faits à venir par rapport à ce qui s'est passé en réalité.

Qui dit temps dit mouvement (cf. le développement précédent « Le temps et le mouvement dans le dessin d'actualité »). Pendant le temps d'observation, l'observateur est en train de vivre la scène qui lui est proposée. Le passage du temps est incarné dans l'acte de faire ou de dire des actants. Le corps de l'actant qui semble figé peut suggérer le passage du temps et même la vitesse de son action. Encore, le dessinateur dispose de ses stratégies personnelles pour rendre le passage du temps perceptible à travers le choix d'actants et ses actions.

Le temps narratif peut aussi prendre la forme d'un déplacement dans l'espace. L'espace se converti en temps par la proposition de plusieurs scénarios séparés par le temps dans le même dessin. Ceci pourrait ou ne pas impliquer un changement de plan ou de point de vue visuel. Il faut comprendre que c'est le spectateur qui mobilise ce mouvement par lequel semble passer le temps. Au moment où le temps présent s'actualise devant les yeux de l'observateur, le temps d'avant ou d'après est virtualisé. Des significations importantes peuvent être déposées dans le temps mettant ainsi moins d'accent sur les autres unités.



Nous prenons un dessin pour montrer comment fonctionne cette dimension spatio-temporelle du dessin d'actualité. Dans la Fig. 2.9, les personnages sont implantés dans un lieu identifié par le panneau d'affichage « Darfour », une région de l'ouest du Soudan. Le récit est découpé en deux scénarios temporels, au fond et au premier plan. Comment le sait-on ? L'ordre temporel est d'abord introduit par la catégorie *haut/bas* grâce aux paroles. Ensuite, la

catégorie temporelle *avant/après* est l'ordre de lecture de l'arrière-plan-premier plan. Aussi, c'est toujours l'évènement de l'actualité qui est le premier, ce dont il est question, c'est celui qui est raconté à l'arrière-plan. L'ordre temporel de ce dessin d'actualité fait appel à la lecture linéaire introduit dans le dessin par la bulle (du haut en bas, du fond au premier-plan). La deuxième scène doit être une réaction du premier évènement parce que l'observateur doit connaître ce qui provoque l'éclat de rire.

La lecture du dessin commence par l'implantation des actants dans le lieu représenté - Darfour. Dans ce dessin particulier, la connaissance du lieu aide l'observateur à reconnaître l'évènement d'actualité inspirateur de ce dessin, et cela grâce aux paratextes de la scène de l'arrière-plan. La reconnaissance de l'évènement de l'actualité transposé dans la scène imaginaire²⁶³ au fond va à son tour faciliter la compréhension de l'éclat de rire des deux *Djandjawids*. Il y a ici une narration intercalée. Ce dernier scénario représente le regard personnel du dessinateur, issu de son jugement par rapport à l'évènement de l'actualité. Le lieu est rendu intelligible par le paratexte, les personnages sont reconnaissables grâce aux paroles, le personnage au fond est reconnu aussi grâce à ses paroles et à l'étiquette « ONU » sur sa mallette.

Cette petite analyse nous permet d'illustrer comment tous les éléments du dessin d'actualité entretiennent des liens syntaxiques profonds. Comme nous le mettrons à l'évidence par les analyses dans la deuxième partie de cette thèse, chaque élément ne trouve son sens que par la mise en corrélation avec les éléments voisins. Il n'y a pas d'élément flou dans le dessin d'actualité mais, il faut nécessairement un deuxième élément pour comprendre le premier, le troisième pour comprendre le deuxième et ainsi de suite. Enfin, ce mouvement de mise en corrélation des éléments résulte en un réseau syntaxique complexe. Passons dans les lignes qui suivent à la description de l'unité des paratextes.

2.4.2.6. L'unité des paratextes du dessin d'actualité

Faute de mieux, nous appellerons « paratextes » tous les textes écrits, à l'exclusion des paroles et des pensées verbalisées, qui se trouvent à l'intérieur du dessin d'actualité et à ses alentours, pourvu que ces dernières montrent avoir un rapport quelconque avec le dessin. L'étude du paratexte a préoccupé ses premiers théoriciens dans les années 1970 et 1980.

²⁶³ C'est une scène imaginaire car l'on sait que Koffi Annan ne s'est pas présenté en personne aux réfugiés de Darfour !

Citons le travail de Gérard Genette²⁶⁴. Selon cet auteur, tout texte – roman, textes didactique, livres et articles et manuels de vulgarisation, albums, etc., ne manque pas d'inclure un certain nombre de productions – verbales ou non – qui l'accompagnent. Il s'agit de titres, intertitres, illustrations, préfaces, noms d'auteurs, épigraphes, bibliographies, index, postfaces, informations éditoriales, etc. Tous ces messages sont décrits en fonction de leur emplacement par rapport au texte. Le « péri-texte » décrit les paratextes qui se trouvent à l'intérieur du support-livre : soit avant le texte (par exemple le titre, le préface, etc.), à l'intérieur du texte (par exemple les intertitres, les notes, les illustrations), ou après le texte (par exemple la bibliographie, l'index, etc.). L'« épitéxte » quant à lui, décrit les paratextes qui ne se trouvent pas dans le volume ou support livre mais au contraire à l'extérieur, mais qui consistent en messages qui ont un rapport avec le texte, par exemple les interviews ou tout autre message qui se trouve dans un autre support médiatique.

Un regard panoramique de quelques études menées autour de la notion de paratexte témoigne d'une évolution de son statut. Dès les débuts de l'apparition des textes imprimés, les paratextes s'avouaient déjà indispensables dans leurs fonctions primordiales au service du texte : celles de « *présenter et d'assurer sa présence au monde, sa réception et sa consommation sous la forme d'un livre* »²⁶⁵. Loin d'être des simples paratextes accompagnateurs ou escorteurs du texte, les paratextes se sont désormais affranchis pour devenir eux-mêmes, en plus de leur fonction d'origine, des textes à part entière. L'étude de Pîrvu²⁶⁶ portant sur ce sujet montre que certains paratextes ont la capacité eux-mêmes de « vivre » du point de vue textuel sur leur propre compte parce qu'ils proclament leur autonomie en s'imposant par leur propre force de vie poétique. Pîrvu démontre cette force autonome du paratexte par des exemples concrets et conclut que le paratexte peut devenir texte et, quand il le devient, sa lecture ralentit et les lecteurs de paratextes éprouvent le même goût de lecture que celle de la lecture du texte proprement dit.

²⁶⁴ Gérard GENETTE, *Seuils, Op.cit.* Les paratextes sont de deux catégories définies par rapport à leur emplacement vis à vis le texte lui-même. Il faut souligner quand même que, Genette n'est pas le premier à utiliser cette terminologie de paratexte comme le croient beaucoup de chercheurs. Ce terme a été utilisé pour la première fois par M. MARTINS-BALBAR dans son article « De l'objet-texte au texte-objet », dans *Études de linguistique appliquée*, n° 28, 1977, p. 8-23. Cf. à ce sujet D. JACOBI, « Références iconiques et modèles analogiques dans des discours de vulgarisation scientifique », cité par Daniel PERAYA et Marie Claire NYSSSEN, « Les paratextes dans les manuels scolaires de biologie et d'économie : une étude comparative », dans *Cahiers de la Section des sciences de l'éducation. Pratiques et théorie*, no 78, Université de Genève, 1995, 146 p. Avant les *Seuils*, Genette avait évoqué le terme dans ses *Palimpsestes*, Paris Seuil, 1982, p. 9.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

²⁶⁶ Cf. Maria Cristina PÎRVU, « Quand le paratexte est texte. Et poésie. Analyse de cinq exemples extraits de l'œuvre de Michel Butor, In Loxias n° 20, *Les paratextes : approches critiques*, [En ligne], disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/?id=2149> consulté le 4/07/2014.

Saint-Gelais²⁶⁷ est l'auteur d'un texte intitulé « Récits par la bande : enquête sur la narrativité paratextuelle ». Dans cet article, l'auteur montre que la narrativité n'est pas la réserve d'un texte littéraire mais d'un champ très large englobant tous les genres et tous les médias. Par cette étude, Saint-Gelais examine dans quelles mesures et selon quelles modalités les paratextes participent eux aussi du narratif et de quelles manières cette narrativité interagit avec celle du texte proprement dit. Alors que le travail de Genette ne dit rien sur la narrativité des paratextes, Saint-Gelais montre, quant à lui, qu'il y a des moments où le paratexte se livre temporairement de sa fonction habituelle d'adjuvant pour devenir active lui-même dans l'acte de narration. Comme exemple, le paratexte peut raconter certains éléments du récit avant même que le récit ne débute. La page de titre peut avant tout donner à voir une scène du récit à son lecteur surtout au moyen de l'image. Ce fait est vrai quand un roman choisit de mettre une scène imaginaire sur sa couverture²⁶⁸ ou quand les albums de la bande dessinée montrent déjà une scène de son récit sur sa couverture²⁶⁹. Pour Mitaine cette dernière pratique est une :

*« (...) migration du texte sur le paratexte. Il ne s'agit pas d'une colonisation de l'un par l'autre, mais, d'un glissement spatio-temporel du récit qui a pour conséquence de faire commencer l'histoire sur la couverture (...) »*²⁷⁰

Ce fait amène Mitaine à prouver le propos de Genette (1987 : 13) qui dit que « *si le paratexte n'est pas encore texte, il est déjà du texte* ». Les exemples employés par Saint-Gelais, Mitaine et Pîrvu montrent que le paratexte, à qui est normalement confié le statut d'adjuvant du la lecture, peut revendiquer une attention plus ou moins forte de la part du lecteur. Le paratexte réclame ainsi son émancipation qui peut reposer sur des facteurs sémantiques, par exemple, lorsque le propos paratextuel commande un intérêt de narrativité plus ou moins égal à celui du texte. C'est le cas des notes ou des illustrations qui demandent, à des mesures égales avec le texte, l'attention du lecteur.

Alors que le mot « texte » doit son origine à la linguistique, son usage a été transféré à d'autres systèmes du langage surtout par les théoriciens de la sémiotique non linguistique. Ainsi, la définition du texte ne se confine plus à la linguistique grâce à l'ouverture que fait Hjelmslev dans ses *Prolégomènes à une théorie du langage*²⁷¹ dont le projet est de définir un

²⁶⁷ Richard SAINT-GELAIS, « Récits par la bande : enquête sur la narrativité paratextuelle, In *Protée*, Vol. 34, n° 2-3, 2006, pp. 77-89.

²⁶⁸ Voir l'exemple de SAINT-GELAIS, *Ibid.*

²⁶⁹ Benoît MITAINE, « Paratexte », dans *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, [En ligne], disponible sur : <<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article691>> consulté le 04/07/2014.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Louis HJELMSLEV, *Prolégomènes à une théorie du langage*, *Op.cit.*, p. 26-27.

procédé permettant la reconnaissance de tout autre texte, le texte étant l'objet de tout langage. Le texte peut donc être issu d'une expression orale ou écrite²⁷². La forme du texte, désignant l'axe syntagmatique des sémiotiques non linguistiques, peut être manifestée par toute autre substance²⁷³ soit graphique, cinématographique, picturale, etc.

Rassurée que notre dessin d'actualité relève d'un « texte » au sens général, et que les paratextes peuvent se manifester autour du texte (avant, à l'intérieur et après) ou en dehors de lui, nous pouvons passer à l'étude de la nature des mots écrits qui accompagnent le dessin à son intérieur et à son dehors autour de lui. Les études citées ci-haut révèlent aussi deux autres natures du paratexte – le paratexte peut lui-même être du texte parallèlement avec son texte auquel il rend service, et que, quand il apparaît à l'intérieur du texte en tant qu'intertitre, épigraphe, notes, prière d'insérer ou illustration par exemple, il peut jouer d'autres rôles en plus de ceux qui lui ont été assignés à l'origine – ceux d'habillage et d'escorte du texte.

Au théâtre et au cinéma, les théoriciens de la structure des deux textes ont trouvé une appellation propre pour désigner les paratextes. Il s'agit de « didascalies »²⁷⁴. Les didascalies sont des mots rédigés par l'auteur à destination des acteurs ou du metteur en scène donnant des indications d'action, de jeu ou de mise en scène. Les didascalies vont donner des informations diverses allant de l'identité des personnages, leur rapport de parenté, l'identité de celui qui parle jusqu'à l'indication de déplacement des personnages, leurs sentiments, les mimiques, les gestes, etc.

En somme, les divers propos ci-dessus à propos du texte et du paratexte nous mettent à l'aise pour considérer le dessin (avec les paroles et les pensées) comme le texte et les mots écrits qui l'accompagnent comme des paratextes. Une raison justifie cette considération. Le dessin d'actualité est avant tout un espace constitué de figures iconiques et plastiques. Ce sont les trois conditions obligatoires (espace – figure iconique – figure plastique) avant qu'on puisse parler du dessin. L'unité temporelle comme nous l'avons déjà dit se manifeste au biais des figures iconiques, plastiques ou par les paratextes et les paroles. Quant aux paroles, elles ne sont pas de paratextes parce qu'elles participent pleinement à la narration. Elles sont l'équivalent des dialogues dans une œuvre littéraire. Ce dispositif aboutit à une hiérarchisation de l'apparition selon l'importance des unités composantes du dessin d'actualité que nous illustrons par le diagramme suivant :

²⁷² Roman JAKOBSON, *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

²⁷³ Cf. Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *Op.cit.*, entrée « texte », pp. 389-390.

²⁷⁴ Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008.

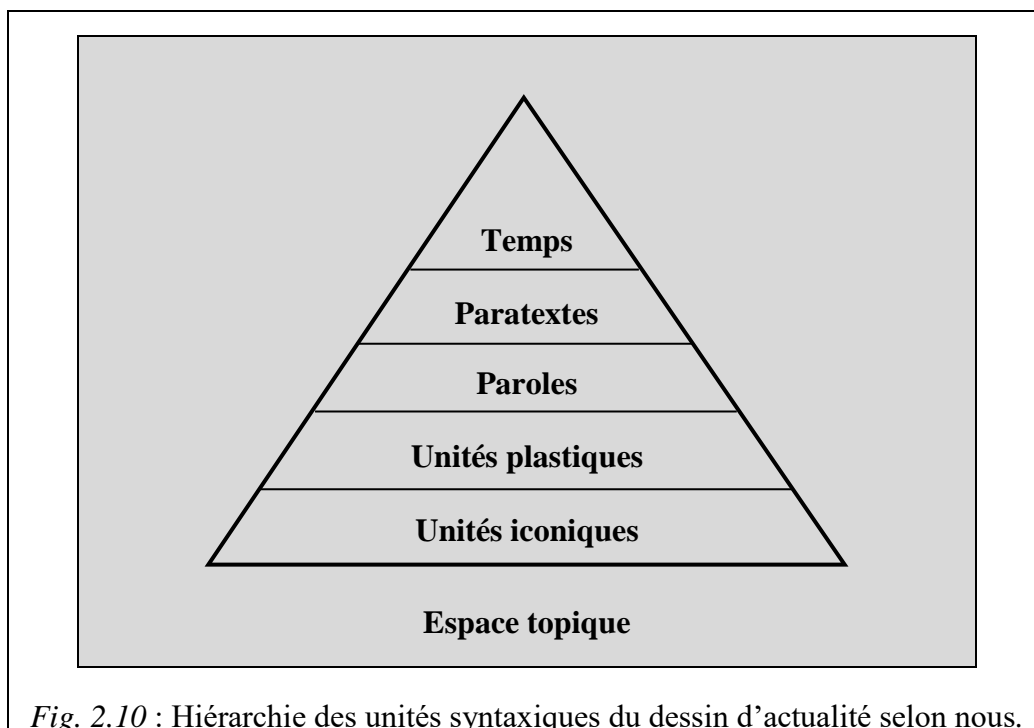


Fig. 2.10 : Hiérarchie des unités syntaxiques du dessin d'actualité selon nous.

Comme nous l'avons déjà évoqué ailleurs, pour qu'on puisse parler d'un dessin d'actualité, il faut d'abord avoir le dessin lui-même qui consiste en unités iconiques et plastiques implantées sur un espace topique. Ces deux unités principales peuvent se présenter sans paroles ni péri-textes. C'est l'ordre d'importance de parution d'unités qui est représenté par le diagramme (Fig. 2.10). Quant au temps, ceci sera toujours projeté, d'une manière ou d'une autre, dans ces deux unités, par exemple dans l'action du personnage (courir, manger, tomber, etc.). Il faut rappeler que l'unité plastique n'est jamais telle dans le dessin, elle devient figurative par proximité, en l'associant avec les figures voisines. Les deux unités principales peuvent, selon la nécessité sémantique, solliciter des paroles et des péri-textes. Ces deux dernières sont des unités facultatives. Rappelons que cette relation ainsi engendrée entre la figure icono-plastique et le texte linguistique (paroles et péri-textes) est une relation syntagmatique cohérente dans laquelle les éléments sont sémantiquement solidaires. Les unités se sémantisent les uns les autres et donnent sens par des ajouts successifs à l'unité principale. L'ordre d'importance peut également concerner l'investissement sémantique. Les significations peuvent être investies dans les icônes, dans les unités plastiques, dans le temps ou dans la parole. Chacune de ces unités ont la capacité de devenir le lieu le plus privilégié par le dessinateur pour l'investissement sémantique.

Si nous acceptons enfin que les mots non-dits (le lisible) figurant dans le dessin d'actualité et dans son espace périphérique peuvent passer pour des paratextes, il est indispensable qu'on étudie leur nature et leur fonction par rapport au visible (figures

iconiques et plastiques). D'abord, l'emplacement occupé par un élément paratextuel du dessin d'actualité par rapport au visible va déterminer sa catégorisation et son fonctionnement. Il faut dire ensuite que par son emplacement, les paratextes que nous traitons sont tous des « péricontes » vu leur proximité par rapport au visible. Nous distinguons ainsi deux types de péricontes : les « péricontes actifs » et les « péricontes instrumentaux ». À partir de nos dessins, nous avons inventorié les péricontes suivants. Nous signalons que l'inventaire de chacun des deux types de péricontes n'est pas exhaustif étant donné que nous considérons un petit nombre de dessins. L'étude d'un autre corpus pourrait révéler d'autres péricontes qui échappent ici à notre attention, mais qui vont en tout cas tomber dans les deux catégories que nous proposons ici.

Péricontes-amorces	Péricontes actifs
Légende Commentaire éditorial Signature du dessinateur	Déictiques démonstratifs Déictiques spatio-temporels Commentaire auctorial Commentaire actorial Onomatopées et sons divers

Fig. 2.11 : Les péricontes du dessin d'actualité.

2.4.2.6.1. Les péricontes-amorces

Nous regroupons sous le nom de « péricontes-amorces » tous les péricontes qui prennent les devants narratifs en dehors du récit du dessin d'actualité. Il s'agit de deux éléments particuliers – la légende et le commentaire éditorial. La légende est le titre du dessin et est normalement la production du dessinateur mais parfois une production éditoriale. Le commentaire éditorial est le texte qui apparaît comme une explication supplémentaire donnée par l'éditorial visant à accompagner le dessin tout en le présentant à son observateur. Ce texte peut apparaître sur la marge en bas du dessin, en haut ou dans les marges littérales ; ou parfois à l'intérieur du dessin. La signature du dessinateur est classée ici vu son inactivité narrative même si elle apparaît toujours à l'intérieur du dessin. Son rôle est l'identification du dessinateur.

La particularité de la signature attire notre attention. Il s'agit toujours d'un pseudonyme, d'un surnom normalement non officiel mais associé au dessinateur réel qui va normalement en assumer la responsabilité juridique. L'observateur est néanmoins conscient du pseudonyme et peut facilement associer le surnom à l'identité réelle du dessinateur sans en

discuter l'authenticité. Ce dernier apprécie le surnom comme le nom du dessinateur. La manière dont le surnom est choisi relève d'un jeu complexe de mots allant de simples abréviations et prénoms ou noms jusqu'aux anagrammes qui consistent en une inversion ou une permutation des lettres d'un mot ou plusieurs mots pour en extraire un sens ou un mot nouveau. La pseudonymie dans la pratique du dessin ne semble avoir aucun effet sur la réception du dessin d'actualité. C'est une pratique qui participe à la définition de la spécificité du dessin.

2.4.2.6.2. Les péritextes actifs

Actif se dit de quelque chose ou quelqu'un qui manifeste une participation ou une réaction effective à quelque chose. Les péritextes actifs sont donc les mots et les sons divers se manifestant par des lettres dans le dessin d'actualité – des non-paroles - qui participent effectivement, d'une façon ou d'une autre, dans le récit. Ils interviennent de façon active dans le récit, ainsi nous les considérons comme des portions syntagmatiques du texte-énoncé. La chaîne syntagmatique d'un dessin d'actualité est complexe dans sa nature. C'est une chaîne tabulaire par opposition à la chaîne linéaire d'un énoncé phonique ou écrite. Comme nous l'avons déjà dit ailleurs, dans la lecture tabulaire un élément dans l'espace prend son sens grâce au rapport qu'il entretient avec d'autres éléments dans l'énoncé²⁷⁵. Ainsi, la lecture du dessin d'actualité demande une participation active et informée de la part de l'observateur dans l'enchaînement des éléments syntagmatiques pour en extraire le sens.

2.4.2.6.2.1. Les déictiques démonstratifs

Un déictique est, selon Klinkenberg²⁷⁶, un indexant linguistique qui ne fonctionne que par contiguïté et en induisant une suggestion de coprésence physique que l'espace tabulaire de l'image pourra exploiter. Le référent de l'indexant n'est identifiable qu'en tenant compte des conditions particulières de la situation de communication.

Les déictiques démonstratifs se sont ceux qui donnent une indication à une autre chose – l'indexé. Dans le langage gestuel, le déictique démonstratif est l'équivalent de pointer quelque chose du doigt alors que dans le langage oral et écrit, ce sont les adjectifs démonstratifs qui jouent le rôle de déictique démonstratif. Dans le dessin d'actualité, les déictiques démonstratifs prennent souvent la forme d'étiquettes. Les étiquettes vont identifier

²⁷⁵ Jean-Marie KLINKENBERG, « La relation texte-image. Essai de grammaire générale », *Op.cit.*

²⁷⁶ *Ibid.*

les personnages et les choses. Dans d'autres cas, les déictiques se présentent en tant que « marques » ou « traits » permanents des objets, servant ainsi à l'identification d'un objet par les mots qui y sont écrits, par exemple, les calendriers, les titres de livres, les titres et les contenus des documents, etc.

2.4.2.6.2.2. Les déictiques spatio-temporels

Les déictiques spatio-temporels sont des indexants de types embrayeurs²⁷⁷, c'est-à-dire, ils donnent des indications sur l'espace-temps. Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, le temps n'a pas de forme donc elle dépend des autres unités pour se manifester. Il y a donc, dans certains dessins, des déictiques spatio-temporels qui donnent des indications sur le temps, la date, l'heure, le moment ou le lieu par le moyen. Ils prennent forme de ce qu'on appelle « cartouche » dans le langage de la bande dessinée, c'est-à-dire des espaces rectangulaires clos sur lesquels figurent ces indications spatio-temporelles. Ils peuvent aussi se manifester sur des pancartes. Bref, il s'agit de tous les mots qui donnent des indications sur le lieu et le temps du récit figurant dans l'espace du dessin.

2.4.2.6.2.3. Le commentaire auctorial

Le commentaire auctorial se définit par la nature de son destinataire. Il s'agit ici de commentaires qui ne sont pas assumés par les actants dans le dessin. Ce sont donc des commentaires faits par le dessinateur lui-même. Toutes les conditions de son émission et de sa réception suggèrent qu'il s'agit de voix du dessinateur. Le dessinateur fait glisser sa propre voix dans l'espace du dessin en insérant des mots qui contribuent une partie sémantique essentielle pour faciliter la compréhension de son dessin.

2.4.2.6.2.4. Le commentaire actorial

Du même que le commentaire auctorial, le commentaire actorial se définit par son émetteur, ici un actant dans le récit du dessin. Il ne faut pas confondre parole et commentaire actorial car ce dernier n'émane pas directement de la bouche de l'actant mais le contenu montre que les mots pourraient être directement attribués à un actant ou des actants. Allusion est faite ici surtout aux messages figurant dans les affiches et pancartes qui peuvent être

²⁷⁷ *Ibid.* Les déictiques sont de deux sortes selon Klinkenberg : les démonstratifs et les embrayeurs. Les embrayeurs varient selon trois séries de variables liées à l'acte de l'énonciation – le « je - ici – maintenant ».

identifiés comme des discours. Par exemple les manifestants peuvent brandir des affiches et des pancartes portant des mots écrits pour véhiculer des messages au public.

2.4.2.6.2.5. Les onomatopées et sons diverses

Pour finir, les onomatopées et les sons peuvent se manifester en tant que lettres imitant des sons émis par les actants. Nous regroupons ce type de péri-textes en raison de leur substance de l'expression commune et le produit final – un son. Le dessin d'actualité tout comme la bande dessinée exploite des moyens pour représenter la qualité du son, sa vitesse, sa fréquence, son intensité, son espacement et son origine – tout cela par les lettres et parfois par des figures plastiques. Ces procédés peuvent varier, par exemple, les symboles de la musique, le grossissement des lettres pour marquer l'intensité et l'étendue, l'imitation de la qualité des sons par les onomatopées, la forme des lettres pour relier le son à son origine, plusieurs points d'exclamation à la fin des paroles pour marquer un cri, etc. Voir l'exemple ci-dessous (Fig. 2.12, mais aussi cf. Fig. 1.5c). L'effet des sons diffère d'un dessin à l'autre mais doit être étudié toujours en mettant le son en rapport avec les autres éléments du dessin.



Nous concluons que le dessin d'actualité s'articule en cinq unités syntagmatiques, à savoir, l'unité iconique, unité plastique, unité temporelle, unité des paratextes et unité des paroles. L'interaction de ces unités ne peut être rendue manifeste que par l'intervention d'un projet humain, l'« informateur » d'un côté qui est responsable de cet arrangement topologique

des figures et l' « observateur » de l'autre côté qui fait que l'évènement du texte-énoncé prend sens et que l'organisation des figures aboutit à une structure d'un énoncé hybride verbo-visuel. Chaque unité est un lieu potentiel pour le déploiement des significations. Il faut noter que le dessinateur d'actualité choisira parmi ces cinq unités ou investir les significations selon son désir, pour partager le savoir.

Dans le chapitre suivant, nous portons l'intérêt sur l'énonciation visuelle et montrerons comment l'énonciation est indispensable dans l'analyse du dessin d'actualité. L'observateur est censé mettre en fonctions sa capacité langagière pour découvrir le message second, caché, qui est déposé dans le dessin. Sa découverte exige que l'observateur s'efforce de découvrir les formes schématiques qui guident la mise en corrélation systématique de tous les éléments du dessin afin de construire la signification globale. Découvrir ces formes schématiques c'est découvrir les stratégies énonciatives mises en œuvre par le dessinateur afin d'argumenter ses propos. Après tout, écrit Hénault²⁷⁸, « *le seul visé de la sémiotique c'est la forme, car seule la forme est susceptible d'une description objective, démontrable et donc calculable, sans recours à l'intuition ou à l'intime conviction* ».

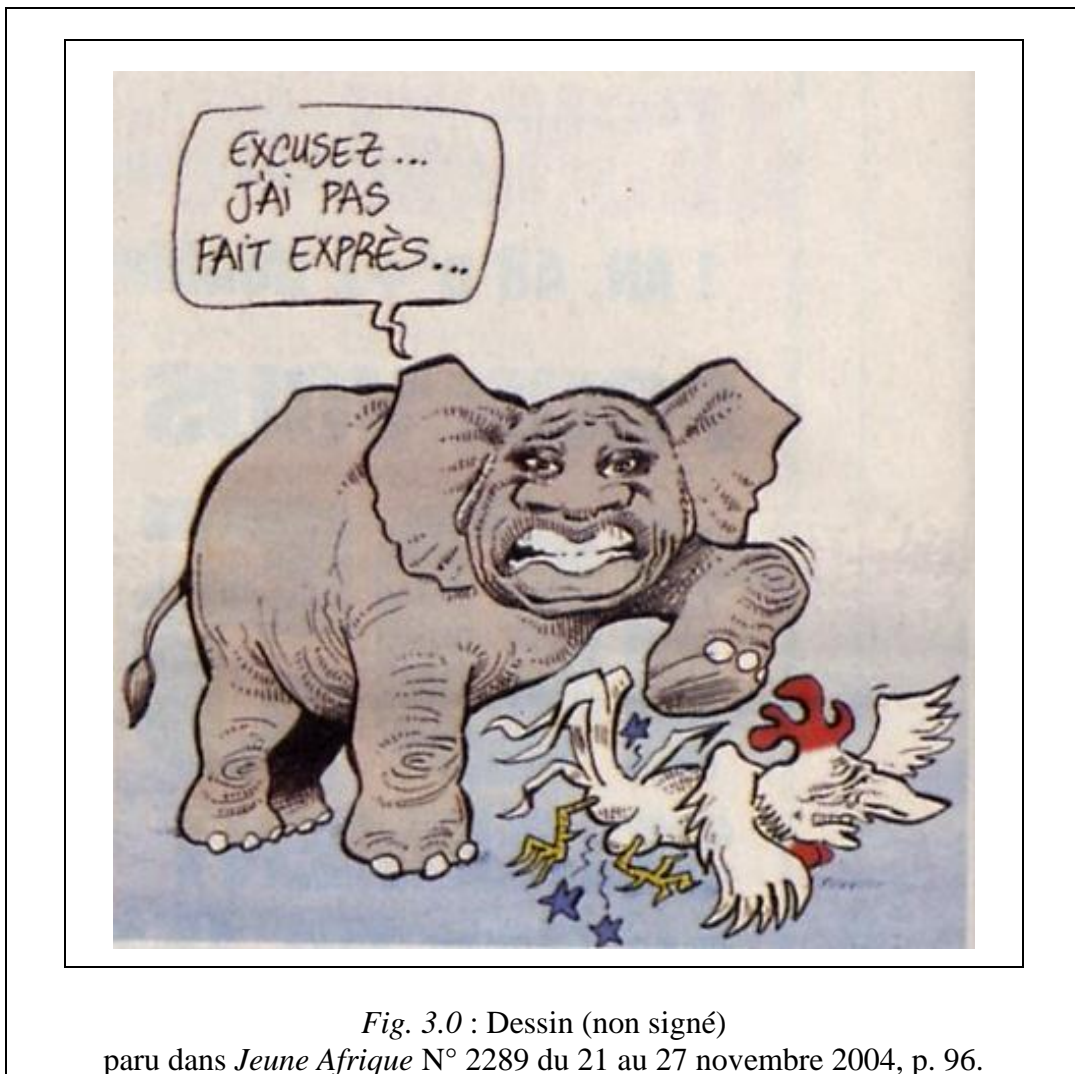
²⁷⁸ Anne HENAULT, « Image et texte au regard de la sémiotique », dans *Textes et images en lecture*, Le Français aujourd'hui, n° 161/2, 2008, pp. 11-20.

Chapitre 3

Énonciation visuelle et stratégies énonciatives

« Je n'emploie JE qu'en m'adressant à quelqu'un
qui sera dans mon allocution un TU. »

Emile BENVENISTE²⁷⁹



²⁷⁹ Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 260.

3.0.

Le dessin d'actualité comme acte de langage

Voir un dessin d'actualité évoque presque spontanément dans notre esprit l'existence de son créateur implicite, le dessinateur. Regarder avec l'intention de comprendre la signification du dessin c'est *pénétrer avec l'œil* un monde imaginaire plein d'activités inventées par le dessinateur. Le monde dans lequel se déroulent ces activités est une pure invention mise en scène sur un support-papier (ou autre), par un *acte de langage*. Cet espace du monde cerné est un énoncé qui contient un savoir, que l'observateur est invité à découvrir. Mais, comment l'observateur accomplit-il l'appropriation du savoir véhiculé par le dessinateur à travers ces objets et personnages de ce monde imaginaire ? Telle est la question que nous nous sommes posée au préalable et c'est celle-ci que les lignes suivantes veulent expliciter.

3.1.

L'énonciation comme opération sémiotique

3.1.1. Le cas de l'énoncé littéraire

Le dessin d'actualité est un résultat d'un acte de langage et le processus qui situe le dessin dans son champ c'est l'« énonciation », cet acte que le linguiste Benveniste avait décrit comme l'utilisation individuelle de la langue²⁸⁰. Et de plus, Benveniste avait postulé qu'en tant que réalisation individuelle :

*« ... l'énonciation peut aussi être définie par rapport à la langue comme un procès d'appropriation. Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur. (...) Mais dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il plante l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire ».*²⁸¹

La citation ci-dessus est considérée comme le noyau de la théorie de l'énonciation en général. Notons le fait que la théorie de l'énonciation s'est développée au sein de la théorie

²⁸⁰ Emile BENVENISTE, « L'appareil formel de l'énonciation », *Op.cit.*, p. 12.

²⁸¹ *Ibid.* p. 14

linguistique et a été étudiée en tant que telle par rapport à l'énoncé verbal par Benveniste et par beaucoup d'autres linguistes à sa suite. Pour franchir les frontières linguistiques et trouver une place en sémiotique, la théorie de l'énonciation devait justifier son inclusion en démontrant son utilité. Autrement dit, la théorie de l'énonciation devait prouver son applicabilité en sémiotique tout en se montrant pertinente dans l'analyse des objets sémiotiques. On peut retracer ce fait à travers les divers textes sémiotiques qui ont porté l'attention soit sur la théorie soit sur la pratique.

La lecture de la quatrième partie de l'ouvrage théorique de Courtés *Analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation*²⁸² laisse penser que la théorie de l'énonciation a trouvé sa place en sémiotique littéraire vers les années 1990. Courtés adopte la théorie de l'énonciation pour l'étude des structures narratives et sémantiques de l'énoncé. Il a préconisé que l'énonciation n'était pas un concept proprement linguistique ou sémiotique. Courtés explique que :

*« (...) différentes approches de l'énonciation sont possibles, dont certaines vont mettre l'accent sur les conditions de production des énoncés, conditions qui sont d'ordre social, économique, historique, juridique (...) et qui sont censées expliquer la composition et les caractéristiques d'un texte donné (...) ».*²⁸³

Nous partageons l'avis de Courtés selon lequel :

*« Toutes les sciences humaines qui traitent fondamentalement de la signification sont toutes concernées par la question de l'énonciation ; qu'elles peuvent être mises à contribution et proposer éventuellement, chacune pour sa part, leur propre conception de cette opération. »*²⁸⁴

Courtés s'est efforcé d'intégrer la notion d'énonciation dans l'analyse du discours. Ainsi, l'énonciation est, selon lui :

*« ... un acte, une opération, et comme telle, elle est assimilable dans son ordre et à son niveau – à un programme narratif déterminé qui met en jeu trois actants. Indépendamment du /faire/ qui s'identifie ici évidemment à l'acte même d'énonciation, nous avons un sujet de faire (= S1) (...) auquel nous réservons désormais le nom d'énonciateur ; l'objet (= O) en circulation correspond à ce qui est énoncé, à l'énoncé (...) ; le troisième actant en lice est naturellement le sujet à qui s'adresse l'énoncé, qui en est le bénéficiaire (= S2) : nous l'appelons énonciataire. »*²⁸⁵

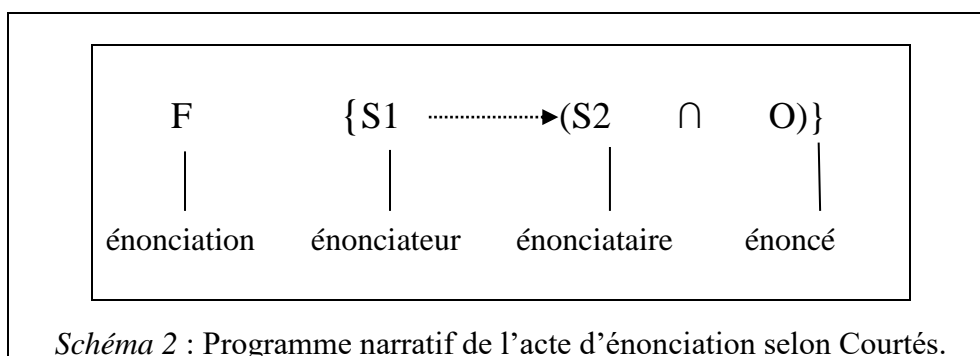
²⁸² Joseph COURTÉS, *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

²⁸³ *Ibid.* p. 245.

²⁸⁴ *Ibid.* p. 246.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 248.

Ainsi, le programme narratif de l'acte d'énonciation, proposé par Courtés, se construit comme suit :

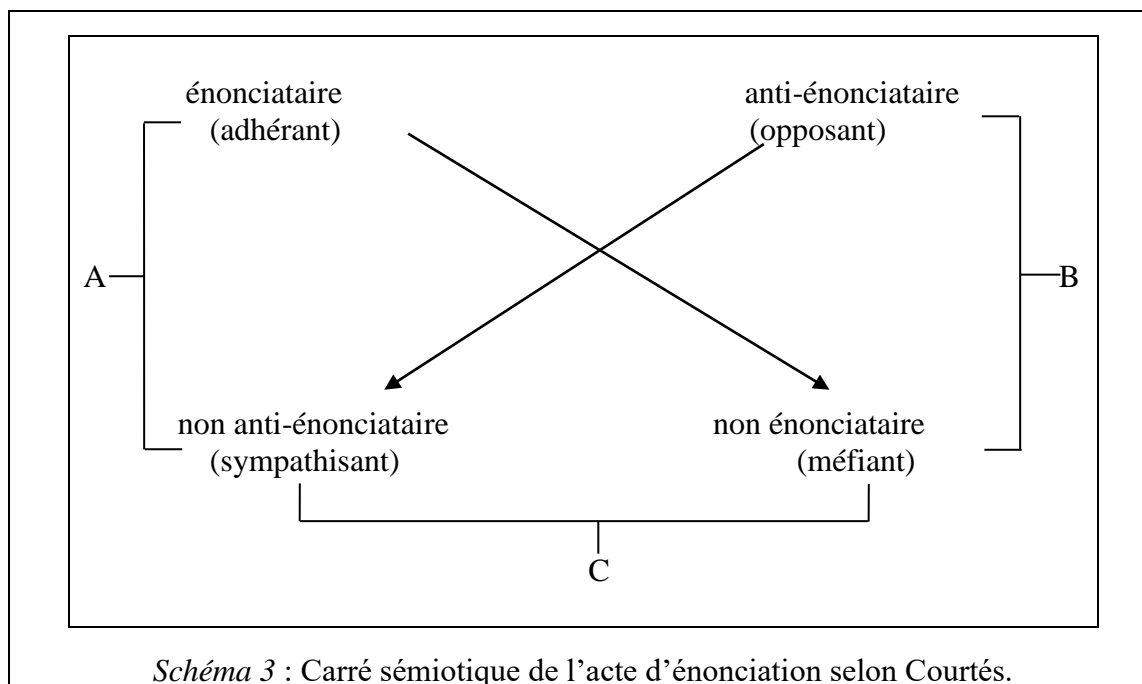


L'énonciateur et l'énonciataire n'apparaissent jamais directement comme tels dans le cadre de l'énoncé historique qui est réservé à la langue écrite caractérisé des événements passés.²⁸⁶ Ces rôles ne sont jamais que logiquement présupposés. Empruntons à Courtés l'exemple d'un énoncé filmique pour montrer que l'énonciation n'est qu'une instance énonciative virtuelle que l'on peut construire à partir seulement du cadrage choisi²⁸⁷. Dans ce cas, l'angle de prise de vues de l'énoncé filmique renvoie à ce sujet de faire qu'on appelle énonciateur, et en même temps, la perspective ainsi retenue est évidemment fonction de cet autre actant qu'est l'énonciataire : mais aucun de ces deux actants n'est directement repérable dans le déroulement du film. Les deux laissent leurs traces dans l'énoncé.

Courtés a envisagé l'acte de l'énonciation comme un jeu de manipulation : l'énonciateur étant le sujet de faire, il exerce ses compétences langagières dans le but de faire adhérer l'énonciataire à *la manière de voir* au point de vue de l'énonciateur. Ce dernier dispose alors de deux positions actancielles : soit il adhère aux propositions que lui soumet l'énonciateur ou bien il les rejette devenant ainsi un anti-énonciataire. Soit le carré sémiotique suivant :

²⁸⁶ L'énonciation historique est la représentation des faits survenus à un certain moment du temps sans aucune intervention du locuteur dans le récit. Cf. Emile BENVENISTE, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale*, *Op.cit.*, p. 239.

²⁸⁷ Cf. *Op.cit.* p. 247.



Arrêtons-nous sur le fait que l'énonciataire est censé avoir le choix entre deux positions actantielles. Sans nier cette possibilité que l'énoncé invite l'énonciataire à adhérer ou pas à une position actantielle proposées par l'énonciateur, nous rappelons que tout cela dépend entièrement du type de discours et surtout de la pratique sociale au sein de laquelle le texte est produit et qui rend compte de son genre. Plusieurs rôles (thématiques) sont ainsi possibles selon que le discours émane d'une pratique artistique, politique, journalistique, publicitaire ou autre. Cela vient encore à souligner l'importance de considérer et étudier les objets sémiotiques au sein de leurs pratiques sociales.

La tradition greimassienne de l'étude de l'énonciation des discours littéraires se manifeste dans la définition donnée du terme dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* de Greimas et Courtés. Selon ces auteurs :

« (...) l'énonciation se définira de deux manières différentes : soit comme la structure non linguistique (référentielle) sous-tendue à la communication linguistique, soit comme une instance linguistique, logiquement présupposée par l'existence même de l'énoncé (qui en comporte des traces ou des marques). Dans le premier cas on parlera de « situation de communication », de « contexte psychosociologique » de la production des énoncés, qu'une telle situation (ou contexte référentiel) permet d'actualiser. Dans le second, l'énoncé étant considéré comme le résultat atteint par l'énonciation, celle-ci apparaîtra comme l'instance de médiation, qui assure en énoncé-discours des virtualités de la langue. »²⁸⁸

²⁸⁸ Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTÉS, 1993 (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Op.cit., entrée « énonciation », pp. 126.

Greimas et Courtés adoptent la deuxième définition de l'énonciation et l'exploitent dans l'article. Associant la notion d'énonciation avec celle du parcours génératif de discours littéraire, les auteurs concluent à ce propos :

« (...) en tant qu'acte, celle-ci a pour effet de produire la sémiosis ou, pour être plus précis, cette suite continue d'actes sémiotiques qu'on appelle la manifestation. L'acte de signifier retrouve ici les contraintes de la substance de l'expression obligeant à mettre en place des procédures de textualisation (...). Il va de soi que l'énonciation, considérée du point de vue de l'énonciataire, opère en sens opposé et procède, en premier lieu à l'abolition de toute linéarité. »²⁸⁹

Ce que nous disent ces propos avancés par Greimas et Courtés est que l'énonciation est, dans l'analyse de discours littéraire, cet acte qui produit la sémiosis qui à son tour implique la présence implicite de l'énonciateur et de son énonciataire. Autrement dit, l'énonciation positionne (virtuellement) l'énonciateur et son énonciataire et les deux sont liés par cet acte qui produit la sémiosis. Cette pensée ne s'écarte pas de la première conception de l'énonciation selon Benveniste, mais, ce que les auteurs ne nous disent pas, ce sont les mécanismes que l'acte de l'énonciation met en œuvre pour produire la sémiosis. En plus, tandis que l'énonciateur est en position d'initiation du processus de la sémiosis, son rôle dans cet acte diffère de celui de l'énonciataire ciblé, ceci par le simple fait que ce dernier mettra en œuvre de différentes opérations afin de *comprendre* et choisir donc sa position par rapport au discours proposé.

La réduction du rôle de l'énonciataire à celui du « sujet de faire », ou d'un « adhérent » ou « opposant » dans un schéma préétabli, ignore la capacité intellectuelle du sujet cognitif d'analyser et de se prescrire sa propre position par rapport au discours. Ce sentiment trouve écho dans les travaux de Coquet et de Rastier, pour n'en citer que ces deux auteurs. La sémiotique de la tradition greimassienne, n'a pas mis l'accent sur l'implication de l'informateur dans le processus de signification. Tout en soumettant le texte à une étude immanente, l'interprétation doit s'accomplir dans le texte, niant ainsi à celui-ci tout rapport à son contexte. Ainsi, selon Greimas, le rapport du discours avec son référent en passant par des données extra-discursives, devrait être la tâche confiée à l'herméneutique²⁹⁰.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 127-128.

²⁹⁰ Voir à ce sujet les propos de Rastier qui critique la sémiotique greimassienne fondée sur la notion d'immanence rejetant l'idée d'une sémiotique interprétative qui étudierait le texte en tenant compte de ses conditions de production et de lecture. François RASTIER, *Sémiotique interprétative*, Paris, PUF, 1987, pp. 216-217. Voir aussi Jean-Claude COQUET, *La quête du sens : le langage en question*, Paris, PUF, 1997, pp. 35-37, pour qui le statut du sujet décrit par Greimas reste une instance non rapportée au discours, mais un sujet qui prend la position d'un simple opérateur de transformations dans un énoncé de faire, ou un lieu de conjonction

Un tournant dans l'étude énonciative du discours littéraire est signalé par Bertrand qui affirme que l'intégration de l'énonciation en sémiotique (littéraire) a introduit, pour certains sémioticiens, la prise de position sur l'activité de langage²⁹¹. Prenant ancrage dans l'énonciation, l'analyse sémiotique du discours est désormais menée par ces sémioticiens qui vont mettre le sujet au centre de leurs investigations et analyser le discours en acte. Cette conception de la « sémiotique énonciative » est modelée, selon Bertrand, par les travaux de Jean-Claude Coquet dans *Le discours et son sujet* ou bien dans *La quête du sens. Le langage en question* (1997), dont l'œuvre porte sur la question du sujet. Il s'agit de saisir et de *décrire l'activité signifiante* elle-même ; inséparable de l'*expérience* concrète de la parole qui nous ancre dans la réalité.²⁹²

Ce tournant est aussi reflété dans l'ouvrage célèbre de Fontanille *Sémiotique du discours*²⁹³. Pour lui, l'énonciation est associée à la notion d'*assertion*. Cette opération est définie comme « *l'acte d'énonciation par lequel le contenu d'un énoncé advient à la présence, par lequel il est identifié comme étant dans le champ de présence de discours* »²⁹⁴ lui attribuant ainsi un mode d'existence, c'est-à-dire, un degré de présence. Le degré de présence joue sur l'intensité et l'étendue de cette présence de telle façon qu'on peut dire, tel énoncé est *réalisé*, tel autre *virtualisé*, tel autre *actualisé* ou tel autre encore *potentialisé*. L'énonciation est donc « *le lieu où le discours déclare ce qui advient, grandeurs, actes, événements, dans son propre champ.* »²⁹⁵

Fontanille rappelle à juste titre que pour l'énonciateur comme pour l'énonciataire, il ne s'agit pas de « faire circuler des messages » comme c'est le cas dans le domaine de la communication, mais par contre, il s'agit de « *prendre place par rapport aux discours, pour en construire la signification* ».²⁹⁶ Ici s'introduit la dimension cognitive de l'énonciation. Si dans le discours tout est cognitif²⁹⁷, la logique de la cognition dans la perspective d'une sémiotique du discours est donc celle d'un :

« ... calcul sur des représentations : un actant fournit des représentations, des simulacres en quelques sorte, sur lesquels un autre actant pourra faire des opérations, et notamment des opérations de comparaison. Le premier actant est appelé

et de disjonction dans un énoncé d'état. La signification chez Greimas dépend d'un schéma préétabli et non de la position occupée, défendue, recherchée dans la partie par le sujet.

²⁹¹ Denis BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan Université, 2000, p.64.

²⁹² Cf. *Ibid.*

²⁹³ Jacques FONTANILLE, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998.

²⁹⁴ *Ibid.* p. 268.

²⁹⁵ *Ibid.* p. 270.

²⁹⁶ *Ibid.* p. 259.

²⁹⁷ *Ibid.* p. 185.

informateur, le second, observateur, les représentations qui circulent entre eux sont des objets de savoir ou objets cognitifs. »²⁹⁸

Prenons un instant pour commenter le choix d'appellations *informateur/observateur*. L'opposition énonciateur/énonciataire est couramment utilisée dans les domaines de la linguistique et de la communication et est donc associée aux effets de la subjectivité. La subjectivité n'aura plus le même effet quand il s'agit d'un discours où l'énonciataire est présent mais n'exprime pas ses actes et les particularités de sa position car il n'a plus de moyen de négocier sa position²⁹⁹. En les appelant *informateur* et *observateur*, Fontanille remplace les deux premières appellations, tout en reconnaissant qu'il s'agit de sujets cognitifs : le premier « *fournit des représentations* » et le deuxième fait le « *calcul sur ces représentation* ». Cependant, nous reconnaissons deux instances différentes de l'observateur. Fontanille distingue quatre types d'observateurs virtuels tout en reconnaissant l'existence d'un observateur en chair et en os (son spectateur³⁰⁰ d'un film par exemple). Pour notre part, nous avons adopté tout le long de notre discussion la terminologie de l'« observateur cognitif » sachant dès le départ que l'interprétation du dessin d'actualité est une activité qui implique la participation active d'un observateur cognitif.

Ailleurs, Fontanille postule qu'énoncer c'est « *rendre un énoncé présent* » par l'aide de langage et que si l'énonciation rend présent un énoncé, cela ne peut être conçu que par rapport à un *corps* susceptible de ressentir cette *présence* associée à une *expérience* sensible de la présence, une *expérience perceptive et affective* de la part de l'observateur³⁰¹. Ce sont les notions de « présence » et d'« expérience » qui retiennent notre attention ici et que nous allons développer plus loin dans ce chapitre, à la lumière du dessin d'actualité.

Cette petite revue de l'état de la théorie de l'énonciation appliquée au discours littéraire ne prétend pas être exhaustive. Néanmoins, elle montre que jusqu'à la fin des années 1990, l'énonciation s'était déjà ancrée dans l'analyse des discours littéraires même si les opinions des chercheurs divergeaient quant à son applicabilité. Il semble banal de dire qu'une théorie de l'énonciation appliquée à la communication orale ou à un discours littéraire ou bien à un objet sémiotique visuel ne s'appliquera pas de la même façon. Pourtant, ceci est vrai. Dans la sémiotique visuelle, il ne manque pas d'études qui se sont intéressées tôt à la question de l'énonciation, même si ces études ne se sont pas rendu compte qu'elles parcouraient déjà le

²⁹⁸ *Ibid.* p. 221.

²⁹⁹ *Ibid.* p. 263.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 124.

³⁰¹ Cf. *Ibid.*, p. 93.

champ de l'énonciation visuelle. Nous avons intérêt à voir comment l'intégration de cette théorie dans le champ du visuel a changé la manière de voir et d'analyser les objets visuels.

3.1.2. Le cas de l'énoncé visuel

Nous constatons que dans le domaine de la sémiotique visuelle, surtout à partir des années 2000, il existait déjà des analyses des images de statut artistique par des historiens de l'art et quelques sémioticiens de la sémiotique visuelle qui ont mis en opération certains concepts de la théorie de l'énonciation linguistique sans problématiser le concept de l'énonciation. Ces analyses ont posé les bases d'une théorie de l'énonciation visuelle sans forcément le savoir, ou bien, en sachant mais sans toujours le dire explicitement.

Le travail de Landowski est un bon exemple. L'auteur a envisagé le discours (verbal, du geste, du regard, etc.) comme ayant une valeur d'acte de génération de sens et par là même, acte de présentification³⁰². Pour que le monde fasse sens et soit analysable, il faut qu'il nous apparaisse comme un univers articulé – comme un système de relations (semi-symbolique, par exemple jour/nuit, vie/mort, etc.). Cela serait aussi vrai à propos du sujet « je » ou « nous » lorsqu'on le considère comme une grandeur à constituer dans son identité. Ce sujet, postule Landowski, est apparemment condamné à ne pouvoir se construire que par la différence. Pour s'identifier et se différencier le sujet a besoin d'un « il » ou bien des « autres » pour advenir à l'existence sémiotique. Ce « il » n'est pas « un simple *Il* situé à distance, mais cette forme spécifique de l'*Autre* qui a pour fonction de renvoyer au sujet sa propre image en le *représentant* »³⁰³. Nous voyons là s'ébaucher une application de la théorie de l'énonciation visuelle, à travers ces propos :

*« (...) la présence du sujet de l'énonciation transforme le sujet de l'énoncé en un énonciateur qui lui-même, actualise dans l'objet la compétence virtuelle d'un sujet-témoin, interlocuteur, ou opérateur – qui n'est que le simulacre de nous-mêmes (les observateurs). Peu importe donc que le modèle nous regarde en face ou qu'il semble regarder l'Autre (son partenaire dans l'énoncé, ou l'objet, presque quelconque, qui peut en être le substitut), car ce qu'il regarde ne peut jamais être que le simulacre de celui ou de celle qui le regarde – une figure par conséquent qui nous désigne. »*³⁰⁴

Pour sa part, Todorov parle des « individus » dans le monde de la peinture. Les premiers individus sont ceux qui « s'introduisent dans l'image » – c'est dans les tableaux où

³⁰² Eric LANDOWSKI, *Présence de l'autre : essai de socio-sémiotique*, Paris, PUF, 1997, p. 8.

³⁰³ *Ibid.* p. 9.

³⁰⁴ *Ibid.* p. 165. Voir aussi les pages 160-165 dans lesquelles Landowski propose une esquisse d'une théorie de l'énonciation visuelle.

se trouvent des personnes possédant « d'intériorité intense ». C'est là (dans l'image) « *que s'opère la découverte de l'individu...* »³⁰⁵. Le deuxième et le troisième individu sont présentés dans la citation suivante :

*« En même temps que l'individualisation du monde représenté, une autre forme d'individualité s'impose : celle de l'acte de peindre et celle symétrique de l'acte de percevoir (...). L'acte individuel de représentation laisse à l'intérieur de l'œuvre des traces encore plus nombreuses. Nous avons donc affaire ici à un troisième individu après le sujet représenté et le destinataire, voici le créateur (...) »*³⁰⁶

Mais, ce n'est pas avec le créateur de l'image que l'observateur établit une relation de l'intersubjectivité. Au contraire, cette relation s'établit entre l'observateur et l'individu représenté ; Tel est le cas, par exemple, quand Todorov exploite ce type de relation en décrivant le portrait expressif de l'empereur Sigismond de Luxembourg :

*« L'empereur est devant nous, il respire, sourit, parle. (...) : cet homme pourrait se lever, se tourner d'un autre côté, ce que nous voyons est une image de son existence, non son essence figée à jamais. »*³⁰⁷

Le portrait de l'empereur devient donc cette « *image que l'on voit en elle-même mais qui se laisse confronter à un modèle réellement existant.* »³⁰⁸

Quant à l'historien de l'art Schapiro³⁰⁹, les effets du style de représentation du portrait d'un personnage du profil ou de la frontalité dépendent de leur relation avec une troisième position typique. La frontalité et le profil sont deux types de relations distincts entre sujet et observateur. Schapiro voit une corrélation entre le langage visuel et le langage verbal où, le visage du profil, détaché de l'observateur, correspond approximativement à la forme grammaticale de troisième personne, c'est-à-dire, le pronom « il » ou « elle » non spécifié, suivi de la forme verbale correspondante. Le visage tourné vers l'extérieur paraît animé d'un regard latent ou potentiel dirigé vers l'observateur, et correspond au rôle de « je » dans le langage verbal et est associé au « tu » qui en est le complément obligé. En ce faisant, le visage montré de face semble exister autant pour nous les observateurs comme pour soi, dans un espace qui prolonge virtuellement le nôtre, et convient donc à la figure prise comme symbole ou porteuse d'un message.

³⁰⁵ Tzvetan TODOROV, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro, 2000, p.9

³⁰⁶ *Ibid.* pp. 96-97.

³⁰⁷ *Ibid.* p. 104.

³⁰⁸ *Ibid.* p. 13.

³⁰⁹ Meyer SCHAPIRO, « Face et profil comme formes symboliques » In *Les mots et les images, Op.cit.*, p. 95.

À part les exemples cités ci-dessus, nous signalons un certain nombre de recherches similaires menées par quelques sémioticiens du langage visuel. Allusion est faite, par exemple, aux travaux de Fontanille (1989)³¹⁰, Fontanille et Shairi (2001)³¹¹ Beyaert-Geslin (2006)³¹², 2008³¹³, 2009³¹⁴) et Dondero (2009)³¹⁵ entre autres. Les analyses de ces sémioticiens et les historiens de l'art ont été menées sur des corpus d'images artistiques. Alors que Fontanille a proposé une théorie sur le type et le rôle de l'observateur sur des espaces subjectifs, les autres n'ont pas forcément focalisé leur attention sur une délimitation possible ni sur la problématisation d'une théorie de l'énonciation visuelle. Or, cette possibilité était apparente comme le témoignent les travaux de ces sémioticiens et les premiers travaux des historiens de l'art (Landowski, Todorov et Schapiro). Ce sont ces derniers travaux qui semblent avoir largement inspiré ceux des sémioticiens du visuel. Néanmoins, au fur et à mesure, la théorie de l'énonciation visuelle, non seulement s'est établie mais s'est aussi concrétisée pour se nommer, se définir et même se montrer indispensable dans l'analyse d'objets sémiotiques visuels comme nous le verrons par la suite.

3.2.

L'énonciation visuelle

La nécessité de la problématisation de l'énonciation visuelle, et même l'importance de l'étude des images à partir de leurs statuts différents sont ressenties en 2012 par les chercheurs qui ont proposé en conséquence, un projet exclusivement dédié à la problématique de l'énonciation visuelle et du statut des images. Le projet, qui a été développé dans le cadre du programme Tournesol (WBI-F.R.S.-FNRS – Ministère des Affaires Étrangères), avait pour titre « L'énonciation et les statuts de l'image ». Il a été cordonné par le Centre des Recherches Sémiotiques (CeReS) de l'Université de Limoges et le département des Sciences du langage et rhétorique de l'Université de Liège. Les participants ont réalisé entre 2012 et 2013

³¹⁰ Jacques FONTANILLE, *Les espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur*, Op.cit.

³¹¹ Jacques FONTANILLE et Hamid-Reza SHAIRI, « Approches sémiotique du regard dans la photographie orientale », dans *Dynamiques visuelles*, Op.cit. pp. 87-120.

³¹² Anne BEYAERT-GESLIN, « Fragile Margaret », dans Anne BEYAERT-GESLIN (Dir.), *L'image entre sens et signification*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2006, pp. 51-67.

³¹³ _____ « L'autre de l'autre. La représentation de l'altérité dans les nouvelles images », *Habilitation à diriger des recherches*, Université de Limoges, 2008.

³¹⁴ _____ *L'image préoccupée*, op.cit.

³¹⁵ Maria Giulia DONDERO, *Le sacré dans l'image photographique. Etudes sémiotiques*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009.

plusieurs séminaires et colloques. Le projet décrivait l'analyse énonciative comme un instrument important qui, dans le cadre du visuel, permet de décrire « d'où l'on voit », à savoir les points de vue à partir desquels l'image a été conçue et dont elle témoigne. Ainsi, l'analyse énonciative permet d'étudier les façons dont les valeurs, les formes de vie ainsi que les idéologies sont incarnées par des signes visuels.

Actuellement, l'énonciation visuelle se présente comme une nouvelle théorie sémiotique qui continue à s'épanouir. Déjà, un grand nombre d'articles manifeste l'opérativité d'une telle théorie dans l'analyse d'images de différents statuts. En guise d'exemple, Beyaert-Geslin a travaillé sur une théorie de l'énonciation visuelle plus récemment dans son article intitulé « Quand le candidat devient Président de la République »³¹⁶. Sa préoccupation dans cet article était de comprendre comment les acteurs trouvent un corps et une identité dans une image pour dialoguer avec leurs observateurs. Ainsi, le sujet de face transforme l'observateur en un interlocuteur alors que le sujet de profil le transforme en « il ». Son approche est centrée sur l'articulation de l'espace et du temps et sur la manière dont les éléments spatio-temporels non seulement procurent un ancrage déictique à ces corps mais façonnent aussi le corps pour en faire des acteurs. Plus important est le fait que son étude a montré qu'une sémiotique de l'énonciation est indispensable à la compréhension du portrait.

Dondero, dans son article « L'énonciation visuelle »³¹⁷, s'efforce d'illustrer les façons développées par l'image artistique pour signifier son acte d'énonciation et la façon dont elle s'inscrit pour orienter le regard futur de l'observateur. Elle poursuit en affirmant que chaque image engendre une rencontre différente entre elle et son observateur. Le langage visuel aussi comme tout autre langage articule des rapports entre les sujets de l'énonciation – l'informateur et l'observateur.

Nous postulons avec Dondero³¹⁸ que les *objets* peuvent être des *sujets* aussi et qu'ils peuvent engendrer des relations intersubjectives entre eux et leurs observateurs. Dondero décrivait ce type d'intersubjectivité en parlant des objets du genre de la nature morte en peinture. Aussi contestable que semble cette idée, nous la soutenons en montrant que dans les dessins d'actualité, « tout peut parler » (un chien, un rocher, un oiseau, etc.). C'est pourquoi nous privilégions la terminologie générique d'« actant », comme défini par Tesnière pour

³¹⁶ Anne BEYAERT-GESLIN, « Quand le candidat devient Président de la République », dans *Revue française des sciences de l'information et de la communication* 3, 2013, disponible sur : <<http://rfsic.revues.org/540>> consulté le 22/09/2014.

³¹⁷ Maria Giulia DONDERO, « L'énonciation visuelle », texte présenté dans le cadre du séminaire *Le sens de l'énonciation*, *Op.cit.*

³¹⁸ Cf. *Ibid.*

référer généralement aux personnages et à tout autre élément iconique ou plastique dans le dessin. Rappelons que, d'après Tesnière (déjà cité), les actants peuvent être « *des êtres et des choses qui, à un titre quelconque, et de quelque façon que ce soit, même au titre de simples figurants et de la façon la plus passive, participent au procès* »³¹⁹ L'actant devient *sujet* quand celui-ci s'identifie en tant que « je » par rapport à l'« autre » soit par sa parole soit par son acte.

La parole ou l'énoncé étant le lien par excellence d'un rapport intersubjectif, il n'est pas, cependant le seul lien dans l'énonciation visuelle. L'échange du regard, la coprésence face à face des personnages ou même des objets, peut impliquer un rapport intersubjectif de type visuel. Durant ces interactions visuelles, les regards et les sentiments sont les objets de valeur échangés entre les sujets. Pourtant, cette dimension de l'intersubjectivité est inadéquatement explicitée par les analyses des textes visuels. Or, cette dimension ne saurait être négligée dans l'étude du dessin d'actualité. Dans celui-ci, des objets et des personnages établissent des rapports d'intersubjectivité entre eux ou bien entre eux et leurs observateurs. C'est dans notre intérêt d'étudier ces rapports qui n'impliquent pas toujours des échanges conversationnels mais qui impliqueraient souvent des échanges de regards et des tensions des valeurs qui s'opposent.

Sans prétendre avoir épuisé l'archive des études centrées sur l'énonciation visuelle, nous voulons souligner à ce stade les grandes lignes qui nous ont aidée à comprendre à quoi ressemble une théorie de l'énonciation visuelle et comment celle-ci nous est indispensable pour étudier un corpus de dessins d'actualité.

À partir des observations faites ci-dessus à propos de l'énonciation dans le texte visuel, nous découvrons que la sémiotique visuelle a reformulé le concept original de l'énonciation linguistique selon ses besoins pour mieux étudier la signification des images. L'énonciation visuelle met en jeu un rapport intersubjectif entre les actants et leur observateur à l'intérieur de l'énoncé (observateur virtuel), qui n'est qu'un simulacre de l'observateur en chair et en os (observateur cognitif). Par leur présence devant l'observateur cognitif et affectif, les sujets de l'énoncé-énoncé sont convertis en sujets d'énonciation qui entrent en un rapport d'intersubjectivité avec l'observateur, créant ainsi une nouvelle expérience pour l'observateur. L'observateur prendra dès lors non seulement la responsabilité de construire le sens de l'image, mais aussi la position qui lui est prescrite par le point de vue de l'image et décidera ensuite de la manière de s'y prendre. Précisons ici avec Rastier que « *le sens n'est jamais*

³¹⁹ Lucien TESNIÈRE, *Éléments de syntaxe structurale*, Op.cit. p. 102.

donné, mais résulte du parcours interprétatif normé par une pratique »³²⁰. C'est une citation qui nous incite à nous poser les questions suivantes : si le sens résulte du parcours interprétatif entre les deux plans du langage (expression et contenu)³²¹, et que le parcours interprétatif est une *expérience*, une expérience occasionnée par la *présence* même de l'énoncé, comment se caractérise donc cette expérience ? Que se passe-t-il lors du contact entre l'énoncé et son observateur cognitif ? C'est ce qui nous intéressera dans les lignes qui suivent.

3.3.

La présence et l'expérience

Ils sont nombreux les chercheurs en sémiotique qui ignorent ce qu'ils font en analysant un texte visuel parce qu'ils ne se prennent pas pour des observateurs, mais comme des chercheurs. Or, l'analyse est une expérience qui résulte du contact entre l'énoncé et nous-mêmes, les observateurs. Ce contact ne nous laisse jamais indifférent, nous sommes en quelque sorte « affectés » par ce que nous voyons et aussi engagés en même temps à en expliciter le sens. Si Beyaert-Geslin³²², par exemple, est « touchée » par les images qu'elle analyse, Bordron³²³ lui se sent dominé par la force massive et énergique du *Tours aux figures* de Jean Dubuffet. Ce que nous voulons dire, c'est que le champ de la présence visuelle de l'image est celui d'une triple expérience : l'expérience propre à la créativité artistique, l'expérience propre aux sujets de l'énoncé-énoncé et enfin l'expérience interprétative de l'observateur. Ces trois expériences définissent trois moments distincts dans le processus de la production et de l'observation de l'image. Ce sont ces trois instances qui engendrent la présence de l'informateur, la présence de l'image et la présence de l'observateur. Alors que la présence de l'image est manifestée, celle de l'informateur et de l'observateur restent implicites. Comme nous l'avons déjà dit, les deux ne sont que des simulacres dont la présence implicite est évoquée par la présence même de l'énoncé.

³²⁰ François RASTIER, « De la signification au sens – pour une sémiotique sans ontologie. (Paru en italien : Dalla significazione al senso : per una semiotica senza ontologia, in *Eloquio del senso*, a cura di Pierluigi Basso e Lucia Corrain, Costa & Nolan, Milan, 1999, pp. 213-240), disponible sur : <http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Semiotique-ontologie.html> consulté le 20/09/2014. (Inédit en français.),

³²¹ *Ibid.*

³²² Voir par exemple son article. Anne BEYAERT-GESLIN, « Esthésie et émotions. À propos d'*Un chien* de Goya », dans *Dynamiques visuelles*, *Op.cit.* p. 16.

³²³ Cf. Jean-François BORDRON, « Sens et signification : dépendance et frontières », dans *L'image entre sens et signification*, *Op.cit.*, pp. 187-207.

3.3.1. L'expérience créative de l'informateur

Pour illustrer comment l'énoncé évoque la présence implicite de l'informateur et de l'observateur, nous nous servons de deux exemples. Fontanille³²⁴ observe que les lignes tracées sur le support d'un pot berbère décoré ne sont pas des lignes abstraites mais le produit d'une interaction sensori-motrice entre la matière et la main qui la modèle ou bien entre le pot décoré et la main qui les découvre. Ainsi, nous affirmons l'existence de deux expériences ; « créative » et « interprétative ». Le deuxième exemple est celui de Beyaert-Geslin³²⁵. Le peintre laisse la trace de son geste dans sa peinture et le moment de contemplation consiste à s'inscrire dans ce geste de production. Ce geste du peintre se convertit lors de la contemplation en un mouvement temporel - une expérience temporelle, méthodique et programmée. Cette proposition épouse celle de Fontanille qui, pour décrire une sémiotique de l'empreinte, préconise que :

*« La sémiotique de l'empreinte prête attention au **modus operandi** de la production textuelle ; tout autant qu'à celui de l'interprétation ; car elle fait l'hypothèse que l'interprétation est une expérience qui consiste à retrouver les formes d'une autre expérience, dont il ne reste que l'empreinte. »*³²⁶

Dans le dessin d'actualité, il est tout à fait possible d'illustrer encore mieux ces trois expériences. En dessinant, en tant que créateur, le dessinateur s'approprie la liberté comme celle de l'artiste et applique sa créativité pour déposer des émotions, des jugements, des opinions, des critiques, bref, un savoir quelconque dans les personnages et les objets de son énoncé. Il effectue cela d'une façon particulière et surtout par le moyen des stratégies énonciatives pour atteindre ses objectifs. Ainsi, la façon de voir les dessins est fortement déterminée par le processus d'élaboration du dessin. Les stratégies énonciatives (y inclut la perspective) mettent en œuvre des chemins de lecture que le regard interprétatif doit découvrir pour interpréter le dessin. Par exemple, dans le dessin où se trouve la vague dénommée « SIDA » en face d'une petite femme dénommée AFRICA (cf. Fig. 1.12a), l'étiquette « SIDA » oriente la mémoire de l'observateur, non à la signifié physique *vague*, mais à la *maladie* de sida. L'observateur voit une vague mais pense néanmoins à la maladie qui menace l'Afrique ! Il faut clairement voir les oppositions des deux côtés : *haut/bas, grand/petit*, etc. Il

³²⁴ Jacques FONTANILLE, « Décoratif, iconicité et écriture. Geste rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère » dans *Visio*, numéro spécial *Histoire de l'art et sémiotique*, vol. 3, 2, Québec, 1998, 25 p.

³²⁵ Cf. Anne BEYAERT-GESLIN, « Temps narratif, temps dialectique : une étude d'un panneau de Max Beckmann » dans *Protée*, vol. 39, n° 2, 2011, p. 123-129.

³²⁶ Jacques FONTANILLE, *Soma et Séma ; figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, p. 265.

faut ensuite remarquer l'absence de bras sur la femme et leur présence sur la vague, des facteurs qui vont accentuer les attributs *impuissant/féroce* ou bien un *ne pas pouvoir se déplacer/pouvoir se déplacer* et enfin envisager le recouvrement et la mort de l'Afrique.

Nous n'hésitons pas de parler des objectifs du dessinateur car les dessins d'actualité et les caricatures ont des rôles spécifiques allant du divertissement jusqu'à être utilisés comme des armes politiques selon les époques historiques³²⁷. Ce processus d'installation de l'ensemble d'éléments sur le dessin consiste en l'expérience créative. Comme Beyaert-Geslin³²⁸ observe, la pratique de la créativité met en lumière l'importance de la responsabilité de l'artiste. Ce lieu de la créativité de l'artiste devient ensuite la source de l'expérience observatrice et interprétative.

3.3.2. L'expérience de l'énoncé-énoncé

Mettant de côté l'expérience créative qui met en lumière l'interaction entre le dessinateur et son dessin, nous voulons à ce stade séparer et exploiter la manifestation des deux autres expériences dans nos dessins : l'expérience entre *les actants de l'énoncé-énoncé* eux-mêmes et *l'expérience entre ces derniers et leur observateur*. Ces deux expériences sont liées l'une à l'autre parce que la première engendre la deuxième. À partir de l'expérience des actants de l'énoncé-énoncé surgit l'expérience interprétative de l'observateur cognitif. Ainsi, il y aura deux types d'activités langagières : *l'énonciation* qui engendre un *énoncé* (le dessin) et *l'énonciation énoncée* qui engendre un *énoncé-énoncé* (le récit du dessin). Chaque instance présuppose ses actants donc pour éviter la confusion, les sujets de l'énonciation restent *l'informateur* et *l'observateur cognitif* de l'énoncé, alors que les actants de l'énonciation énoncée seront *les sujets (ou personnages) et les objets* de l'énoncé-énoncé. Les cinq unités syntaxiques évoquées dans le chapitre précédent, concernent les actants de l'expérience de l'énoncé-énoncé. Le *je-ici-maintenant* de l'énoncé et différent du *je-ici-maintenant* de l'énoncé-énoncé³²⁹ parce que les actants de l'énoncé-énoncé sont des instances intermédiaires entre l'informateur et l'observateur cognitif. C'est le contact de l'œil observateur avec l'énoncé-énoncé qui engendre l'expérience interprétative, celle éprouvée par l'observateur cognitif.

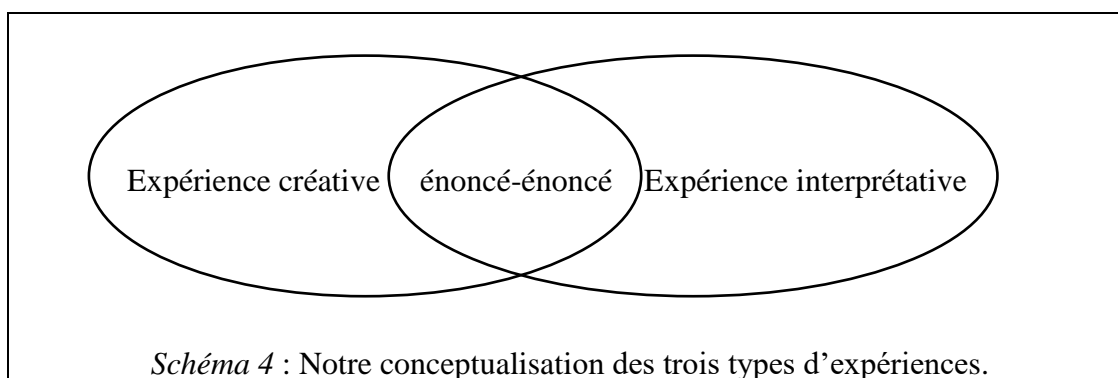
³²⁷ Cf. Angelika SCHÖBER, « La caricature, genre populaire ou divertissement pour intellectuels ? », dans *Jules Champfleury*, Revue Ridicula no. 9, 2002.

³²⁸ Anne BEYAERT-GESLIN, *Sémiotique du design*, Paris, PUF, 2012.

³²⁹ Algirdas J. GREIMAS et Joseph COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné, Op.cit.* p 128, entrée « énonciation ».

3.3.3. L'expérience interprétative de l'observateur

Tandis que le rapport entre l'informateur et son énoncé est une expérience créative, le rapport entre l'énoncé et son observateur est une expérience perceptive et interprétative. L'expérience interprétative concerne le moment où l'observateur exerce ses capacités cognitives pour installer les rapports sémantiques entre les unités syntaxiques établies sur le plan de l'expression et les unir avec leur plan du contenu. Ce moment est caractérisé par une somme d'opérations cognitives complexes ayant lieu dans un parcours interprétatif.



Dans l'expérience interprétative, la présence des sujets de l'énoncé-énoncé transforme l'observateur en un sujet de l'énonciation³³⁰ et le positionne en lui confiant un rôle par rapport à l'évènement de l'énoncé-énoncé³³¹. L'interprétation du dessin est donc un moment d'expérience cognitive que l'observateur se donne à vivre afin de construire la signification à partir de ce qu'il voit, car, en tant qu'être humain, l'observateur est « *un appareil sophistiqué qui est capable de s'adapter à des situations neuves et imprévues et surtout qui peut anticiper son comportement face à ces situations.* »³³²

Par l'interprétation du monde du dessin, l'observateur prend ainsi en charge des significations de son propre monde. Pour exploiter la notion d'interprétation, nous partons d'une définition simple donnée par Posner (1978 :71)³³³. Selon l'auteur, l'interprétation est « *une activité qui rend explicite ce qui est implicite dans un texte donné* ». Le parcours

³³⁰ Un *tu* ou un *il* selon les deux opérations énonciatives de débrayage et de l'embrayage.

³³¹ Nous pouvons envisager ici en général les quatre types d'observateurs proposés par Fontanille : focalisateur, spectateur, assistant ou participant. Il ne faut pas oublier que la position de l'observateur peut être actancielle ou spécifique et thématique comme assigné par l'énoncé, mais aussi parfois selon le choix fait par l'observateur lui-même. Par exemple, nous pouvons penser aux espions de Fontanille (*Sémiotique du discours*, p. 98) et l'opérateur de rideau de Landowski (*Présences de l'autre...* p.159).

³³² Jean-Marie KLINKENBERG, « Pour une sémiotique cognitive », dans, *Spécificités et histoire des discours sémiotiques*, La Linx N° 44/2001, pp. 133-148.

³³³ Cité par François RASTIER, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 2009, p. 224.

interprétatif consisterait donc en un processus complexe qui cherche à rendre explicite ce qui est implicite, c'est-à-dire un processus qui « *permet de rendre compte du lien problématique entre les deux plans du langage* »³³⁴. L'identification des unités syntaxiques du dessin d'actualité serait le point de départ dans le parcours interprétatif mais, comme postule Rastier, il est toujours précédé par les attentes et les présomptions que définit le contrat propre au genre textuel³³⁵. Rappelons que pour interpréter un dessin d'actualité et pour qu'il fait sens, il est incontournable d'avoir une connaissance sur l'actualité qui a inspiré le dessin. De ce fait, le sens du dessin résulte de la mise en relations des éléments internes et externes au dessin (intertextualité).

Dans la discipline de la pragmatique qui est étroitement liée au domaine de la sémantique³³⁶, il existe deux types de procédés d'interprétation : la référence et l'inférence, dont la différence n'est qu'une question de niveau de pertinence. Alors que la première relève du sens au niveau du signe, la deuxième relève du sens au niveau du texte. D'un côté, la référence nous renvoie au triangle d'Ogden et Richard où un signe vaut pour une chose en passant par son concept (ses propriétés individuelles). L'inférence est, de l'autre côté, une sorte de référence qui fonctionne comme un index (au sens peircien). Citons Rastier pour éclairer la différence entre référence et inférence :

*« L'opération mentale qui établit la référence est bien distincte de l'opération qui établit le renvoi indiciaire et que l'on peut nommer inférence. La référence établit une relation entre deux ordres de réalité, concepts et objets. En revanche, l'inférence relie deux unités relevant du même ordre de réalité : deux objets, pour une conception référentialiste naïve de l'indice, ou deux concepts, selon le point de vue mentaliste. »*³³⁷

Les termes indexicaux reçoivent leur interprétation dans un contexte d'énonciation qui dispose d'une référence virtuelle, c'est-à-dire, qu'ils manquent une référence autonome, par exemple, un signe dont la référence s'actualise en contexte. Les inférences sont de deux types : les *implications* et les *présuppositions*. Les implications résultent d'un type de raisonnement à partir de ce qui est donné comme représentation. C'est un type de raisonnement intrinsèque de forme d'hypothèse, (si/alors). Par exemple, si un homme est gros, alors, il n'est pas mince. Les présuppositions sont des inférences faites à partir des

³³⁴ François RASTIER, « De la signification au sens... », *Op.cit.*

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Il y a beaucoup à dire sur les notions de la référence et de l'inférence, nous nous sommes référée à l'ouvrage de Sandrine ZUFFEREY et Jacques MOESCHLER, *Initiation à l'étude de sens. Sémantique et pragmatique*, Paris, Éditions Sciences humaines, 2012. Cf. les chapitres 2, 5, 6, 7 et 8 ; mais aussi à Rastier, *Ibid.*

³³⁷ François RASTIER, « De la signification au sens... », *Op.cit.*

informations de l'arrière-plan. Par exemple, si un homme est gros, cela présuppose qu'il a des problèmes de santé, il est riche, il mange des choses de mauvaise qualité, etc. Le sens est choisi selon le principe de pertinence qui ne peut pas être dissocié de son contexte. Ces deux types de raisonnements correspondent respectivement à la *déduction* et l'*abduction* dont parle Peirce³³⁸.

Sans vouloir nous pencher sur un domaine qui n'est pas le nôtre, (la pragmatique, l'herméneutique, la logique ou bien la sémantique), il nous suffit de souligner le fait que ces deux procédés d'interprétation sont très utilisés dans l'analyse des dessins d'actualité. Partant d'une unité syntaxique donnée (ou d'un groupe d'unités données) qui est essentiellement mise en rapport avec les autres unités de l'énoncé, l'observateur procède à l'interprétation par des présuppositions et des implications qui donnent lieu à un enrichissement sémantique pour arriver au sens. Ce processus dépendra largement des capacités inférentielles de l'observateur, d'où ses prédispositions, ses connaissances encyclopédiques et en plus, pour le dessin d'actualité, la connaissance de l'actualité en question.

3.4.

Les stratégies énonciatives visuelles

Avant de conclure sur les notions de la présence et de l'expérience, nous jugeons utile de préciser certaines conceptions sur la notion de « stratégies énonciatives » visuelles. Nous avons signalé plus haut que la reconnaissance des unités syntaxiques consiste pour le dessin d'actualité en l'une des premières étapes du parcours interprétatif. La deuxième étape est celle de la recherche des relations mutuelles qui existent entre les unités.

Depuis Greimas, l'analyse sémiotique d'un texte-énoncé consiste à décrire l'ensemble des éléments signifiants qui se structurent dans un réseau de relations mutuelles d'appartenance et de compréhension. Comment étudie-t-on ces relations mutuelles des éléments dans le dessin d'actualité ? Le fait que ces éléments existent ensemble signifie qu'ils sont liés les uns aux autres par une sorte de connexion qui justifie le choix paradigmatique et syntagmatique de l'informateur. Les significations pourraient être déposées dans chacune de ces unités syntaxiques et c'est donc l'expérience interprétative qui rendra compte des liens

³³⁸ « L'abduction suggère une hypothèse, la déduction en tire diverses conséquences que l'induction met à l'épreuve ». Selon le principe de l'abduction, il s'agit « d'un choix d'une hypothèse et non de sa vérification... La vérification vient après et ressortit de l'induction ». Cf. Gérard DELEDALLE, *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck Université, 1990, pp.160-152.

logiques qui sont mis en évidence à travers les stratégies énonciatives employées. Ces rapports mutuels d'appartenance n'ont pas été systématiquement explicités, pour citer Beyaert-Geslin :

« Ces modèles d'analyse qui proposent de segmenter l'énoncé, adoptent le bord de l'image comme « seul point sûr » et esquissent une grille de lecture, grille topologique sous-tendue à la surface de l'image et permettant d'analyser les catégories plastiques. Ils supposent la description des catégories topologiques, dont il faut souligner la préséance, et des catégories eidétiques, chromatiques et lumineuses. Outre qu'elle satisfait un principe d'exhaustivité qui permet pour ainsi dire de ne rien négliger, cette méthode permet surtout, me semble-t-il, de situer l'enjeu de l'énoncé visuel et de le problématiser, d'identifier la finalité téléologique de l'œuvre dans le temps (...) en exemplifiant un problème affronté par l'histoire de l'art.³³⁹

Cette relation mutuelle d'appartenance des unités syntaxiques peut être abordée du point de vue de l'énonciation visuelle qui permet à l'observateur cognitif et affectif d'établir leurs relations sémantiques. La segmentation du texte-énoncé permet de rendre compte des sujets et des objets alors que l'espace topique, le temps et la parole sont des instances qui lient les sujets et les objets en les mettant dans une relation significative. Comment ces sujets et objets créent-ils un réseau de relations sémantiques pour qu'apparaisse la signification ? L'observateur doit découvrir les stratégies énonciatives non pas par la recherche de la référence des sujets et objets individuels représentés, mais, par la recherche des manières de leur représentation et leur mise en corrélation significative. Il est à préciser que les stratégies énonciatives réfèrent aux choix individuels possibles de l'informateur pour faire valoir ses arguments et cela consiste en un acte individuel du langage. Nous ne serons pas donc ici en mesure de cataloguer des stratégies énonciatives car ceux-ci sont à chercher dans un énoncé donné. Chaque énoncé est différent et ses stratégies énonciatives écartent d'autres choix possibles.

La totalité des chapitres de la deuxième partie de cette étude est consacrée aux analyses des dessins d'actualité qui rendront compte des concepts théoriques décrits ci-dessus ainsi que des stratégies énonciatives mises en œuvre par les dessinateurs pour permettre la description de l'image de l'Afrique subsaharienne.

³³⁹ Anne BEYAERT-GESLIN, « Quand le candidat devient président... », *Op.cit.*

DEUXIEME PARTIE

L'IMAGE DE L'AFRIQUE SUBSAHARIENNE

Introduction

Le dessin d'actualité est essentiellement lié à l'éditorial. Ce dernier est, avec le billet et la chronique, l'un des trois genres journalistiques dits subjectifs où le sujet s'exprime par un « je ». C'est une affirmation d'un point de vue³⁴⁰. Le dessin d'actualité fonctionne donc comme un éditorial visuel. Tout comme le rédacteur de l'éditorial, le dessinateur d'actualité essaie de faire valoir un certain point de vue personnel concernant l'actualité en question. Il n'imité pas des scènes de la réalité, par contre, il représente, commente ou transpose un événement de l'actualité tout en racontant un nouveau récit visuel qu'il invente. Et pour faire valoir son point de vue, le dessinateur fait appel aux diverses techniques employées par le dessin d'actualité, qui sont de deux types : les techniques propres au domaine du dessin d'actualité (caricature, satire, humour, animalisation, allégorie, ironie, moquerie, sarcasme, etc.) et les techniques sémiotiques relevant de la perspective, les oppositions topologiques, le point de vue, la rhétorique visuelle, la modalisation cognitive de l'espace, la temporalité, etc. C'est l'ensemble de toutes ces techniques que nous avons plus tôt appelé « stratégies énonciatives ».

La caricature est la principale technique des dessinateurs d'actualité. Le caricaturiste exagère d'abord les caractéristiques propres à un individu (actant individuel) tout en assurant que le personnage est reconnaissable grâce à quelques-uns de ses traits permanents. Ensuite, les traits transitoires vont communiquer des idées très dynamiques selon la situation. Mais, on ne caricature pas seulement les personnages connus. On caricature aussi les personnages fictifs (actants collectifs) et les faits. En caricaturant un actant individuel connu ou un actant collectif qui, représentant souvent un groupe de personnes connues, le dessinateur essaie de projeter le portrait physique et bien sûr, par là même, la condition morale et psychologique de sa « victime »³⁴¹. Ceci pourrait se manifester en tant qu'« attaque » directe sur l'individu ou les individus concernés pour les critiquer ou les ridiculiser. Pourtant, certains dessinateurs d'actualité ne critiquent ni ne ridiculisent forcément leurs cibles mais, au contraire, ils les caricaturent afin de solliciter un engagement quelconque du côté de l'observateur cognitif et affectif et de lui proposer un rôle soit actanciel soit thématique par rapport à l'événement du dessin. Quand il s'agit de caricaturer les faits d'actualité, le dessinateur essaie de faire

³⁴⁰ Cf. Benoît GREVISSE, *Écritures journalistiques, stratégies rédactionnelles, multimédia et journalisme narratif*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p.162-165.

³⁴¹ Parfois, la victime peut être heureuse d'être caricaturée parce que c'est une preuve de sa célébrité !

connaître sa propre vision à propos de situations, souvent complexes, sous des formes visuelles.

La manière de représenter les éléments du dessin d'actualité relève souvent de la « rhétorique visuelle ». Toute rhétorique présente traditionnellement « *une transformation réglée des éléments d'un énoncé telle qu'au **degré perçu** d'un élément manifesté dans l'énoncé, le récepteur doit dialectiquement superposer un **degré conçu*** », écrit le Groupe μ ³⁴². Les mêmes auteurs préconisent que dans un énoncé rhétorique, il y a une production d'un *écart*, qu'ils nomment « *allotopie* ». Pour comprendre un énoncé rhétorique, le récepteur doit ainsi identifier l'écart, le réévaluer et observer la relation qui est susceptible de s'établir entre le degré perçu et le degré conçu. C'est ce lien-là qui donne sa spécificité à telle figure de rhétorique et qui, en définitive, lui confère son effet ou son efficacité dans un énoncé donné.

Certes, dans le dessin d'actualité, certaines figures sont pleinement reconnaissables comme représentations des choses du monde naturel tandis que d'autres présentent des écarts figuratifs non attendus. Mais, en analysant le dessin d'actualité, il faut bien rendre compte de ce qui est présent sur le champ visuel, de ce qui ne l'est pas mais présupposé, ou bien de quelque chose qui apparaît à l'intérieur d'une homogénéité figurative à un endroit imprévu. Il faut rendre compte aussi des figures qui remplacent partiellement ou totalement d'autres objets.

Alors que la rhétorique du Groupe μ favorise une manière de percevoir des figures sémiotiques en termes de « *normalité* » et d'« *écart* », il existe d'ailleurs une autre façon de voir les figures d'un énoncé visuel en termes de « *présence* » et d'« *absence* ». Dans quelques chapitres de cette deuxième partie (cf. par exemple le cinquième chapitre), nous parlerons de l'opposition *présence/absence* en tant que stratégie énonciative. Cette stratégie trouve son explication fonctionnelle dans les propositions de Fontanille³⁴³ selon lesquelles les figures qui sont représentées sur un champ de discours se manifesteraient à travers des « *degrés de présence sémiotiques* » différents. D'après Fontanille, la conception de la rhétorique « *substitutive* » renvoie généralement le contenu littéral (le degré conçu selon le Groupe μ) au mode virtuel, c'est-à-dire aux frontières de l'absence. Selon cette conception, la figure repose sur le remplacement d'une expression par une autre. La conception « *interactive* » soutenue par Fontanille, par contre, maintient les deux contenus en présence l'un de l'autre sans chasser aucun des deux du champ de discours. Tout en validant le « *raisonnement substitutif* »,

³⁴²Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Op.cit., p. 256.

³⁴³ Jacques FONTANILLE, « Le trope entre présence et absence », dans *Rhétorique du visible*, Protée Vol. 24 no. 1, 1996, p. 48.

Fontanille insiste sur le fait que cette conception n'a pas de critère « *pour décider de ce qui doit être « figuré » et de ce qui doit être « figurant »* ». Fontanille propose donc de réexaminer cette conception à la lumière des « *modes d'existence sémiotiques* ». Pour lui,

*« ... la coprésence des contenus concurrents en même temps que leur différence de statut discursif seraient assurées par le fait qu'en un même point de la chaîne chacun des deux contenus serait doté d'un mode d'existence propre, de sorte qu'il n'y aurait pas littéralement « alternative » ou « substitution », mais coprésence dans l'« épaisseur » du discours, dans la profondeur des modes d'existence ».*³⁴⁴

Pour s'expliquer, Fontanille constate dans cette citation que :

*« ... dans la mesure où le virtuel est le mode de l'absence ; il faut encore dégager le contenu littéral de la virtualité, et lui reconnaître un mode d'existence « potentialisé », c'est-à-dire directement dépendant des usages discursifs et de la praxis énonciative. Dans le jeu de perspective entre le virtualisé, l'actualisé, le potentialisé et le réalisé, une véritable épaisseur du discours, explicite et opératoire, peut être reconstruite, où les tropes assurent le va-et-vient entre les formes figées et les formes neuves, entre les formes attendues et les formes inventives. Attribuer le « contenu littéral » ou le « degré conçu » au mode virtuel, c'est faire trop de cas du système, et pas assez du discours, et ce d'autant plus qu'en matière d'image, le système – en tant que virtualité schématique et indépendante des énonciations particulières – se dérobe sans cesse. Dans le collage de Max Ernst, commenté par le Groupe μ dans son Traité du signe visuel, et qui place une tête d'oiseau sur un corps humain, la tête humaine (contenu littéral) n'est ni absente, ni virtuelle, dans la mesure où elle est elle-même impliquée par l'isotopie figurative dominante du discours visuel. Étant lui-même une création du discours en acte, ce contenu littéral doit appartenir à un mode d'existence qui relève de la praxis énonciative : ce contenu « tête humaine » est convoqué à partir des virtualités du système de représentation figuratif, puis il est actualisé par l'isotopie du discours, et enfin potentialisé pour entrer en tension avec le contenu « tête d'oiseau », qui, lui, est (apparemment) réalisé ».*³⁴⁵

À partir de la citation ci-dessus, nous retenons donc que le contenu d'une expression figurative peut être expliqué à partir de quatre pôles selon les modes d'existence sémiotiques : les modes *réalisé* et *virtualisé* en passant par les modes intermédiaires *actualisé* et *potentialisé*. Pour notre part, nous considérons la rhétorique visuelle (substitutive ou interactive) comme une stratégie énonciative du dessin. Comme nous le constaterons pendant les analyses, la rhétorique visuelle est un instrument discursif qui joue un rôle important dans l'étude de l'image de l'Afrique subsaharienne à travers les dessins d'actualité. Nous appellerons donc l'une ou l'autre pour commenter certains phénomènes visuels des dessins.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*

Dans les six chapitres de cette deuxième partie, nous nous concentrons sur l'analyse de notre corpus avec un objectif double. Tout en cherchant à montrer comment le *J.A.* décrit l'image de l'Afrique subsaharienne par ses dessins d'actualité, nous discuterons les stratégies énonciatives mises en œuvre par les dessinateurs pour « faire voir » et « faire croire » à cette image.

Comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction générale, il semble que l'Afrique subsaharienne serait décrite selon deux procédés de rhétorique générale : par les « tropes » - métaphores et métonymies (cf. le quatrième chapitre) et les « synecdoques » (cf. les chapitres cinq, six, sept, huit et neuf). Les tropes se caractérisent par un écart de style de substitution. Les métaphores et les métonymies sont des procédés rhétoriques dont le sens est à chercher par inférence. Si la métaphore est un écart paradigmatique (écart de substitution) fondé sur un rapport analogique et la ressemblance, la métonymie est un écart de style fondé sur la substitution marquée par un rapport de contiguïté et de causalité entre les éléments du réel³⁴⁶. Quant à la synecdoque, elle fonctionne comme la métonymie mais celle-ci est une figure fondée sur un rapport d'inclusion. La notion d'inclusion implique le fait que l'objet remplace un autre avec lequel il forme un ensemble, l'idée de l'existence de l'un se trouvant comprise dans celle de l'autre³⁴⁷. Il s'agira notamment de la synecdoque particularisante³⁴⁸ qui se décrit par des choses et des personnages qui lui appartiennent. Dans le quatrième chapitre, l'Afrique subsaharienne est représentée par des objets ou des personnages arbitraires tandis que dans le reste des chapitres, elle est décrite par ses paysages (cinquième chapitre), les faits qui font actualité comme la violence et la corruption (sixième et septièmes chapitres). Elle est enfin décrite, dans les huitième et neuvième chapitres, par le comportement de ses dirigeants. Nous nous proposons donc, dans les pages qui suivent, d'analyser notre corpus de quatre-vingt-douze dessins afin d'examiner comment *J.A.* nous fait « voir » l'Afrique subsaharienne.

Comme nous l'avons déjà précisé dans l'introduction générale, nous n'étudierons pas exhaustivement tous les dessins de notre corpus de référence. Ceux que nous examinons dans les chapitres suivants ne concernent que notre corpus d'étude. Ce ne sont que des illustrations de nos propos et chacun sera donc considéré comme exemplaire.

³⁴⁶ Claude PEYROUTET, *Style et rhétorique*, Paris, Éditions Nathan, collection Repères pratiques, 1994, pp. 65,66.

³⁴⁷ Michel AQUIEN et Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 706.

³⁴⁸ Claude PEYROUTET, *op.cit.*, p. 62.

Chapitre 4

La représentation de l'Afrique *en* objet

*« Bombe démographique ou chance pour le développement (...).
Et pourtant. Cette Afrique milliardaire reste à la fois sous-peuplée (...). »*

François SOUDAN³⁴⁹



*Fig. 4.0 ; Dessin de Glez (France)
paru dans Jeune Afrique N° 2550 du 22 au 28 novembre 2009, p. 28-29.*

³⁴⁹ François SOUDAN, « Un milliard d'Africains ! », dans *Jeune Afrique* no. 2550, 22-28 novembre 2009, p. 29.

4.0.

La représentation *en*³⁵⁰ objet

Observant les dessins que nous voulons exploiter dans ce chapitre, nous constatons que les figures qui sont « mises à la place » du continent africain ne « ressemblent » pas au concept d'Afrique. Le continent est, par contre, représenté par des signes arbitraires. Une image mentale pure de l'Afrique serait une description sémantique de la réalité africaine, c'est-à-dire une description dénotative, qui reste largement une réalité des Africains eux-mêmes. Mais certaines images n'ont pas de dénotation par exemple les personnages fictifs des bandes dessinées. Ces signes sont des représentations dites à « *dénotation nulle* », comme le propose Goodman, parce qu'en réalité, ces choses n'existent pas³⁵¹. L'Afrique existe sans doute, mais, elle est cependant représentée dans les six dessins que nous voulons étudier ici *en* d'autres objets, parfois des objets à dénotation réelle et parfois à dénotation nulle.

Les représentations visuelles sont des images qui fonctionnent un peu de la même manière que des descriptions selon Goodman³⁵². Si l'image représente l'Afrique *en* femme sans bras, alors, cette femme dénote l'Afrique mais reste une image d'une femme sans bras. Ainsi, il y a deux éléments à prendre en considération, ce qu'une image représente (son référent contextuel) et la sorte de représentation qu'elle est (son référent réel). L'Afrique sera donc censée posséder les propriétés que l'image de la femme sans bras lui attribue. Autrement dit, les propriétés représentées sont celles de la femme sans bras mais l'image de la femme sans bras représente l'Afrique³⁵³. Pour que cette description ou représentation convienne, qu'elle soit efficace ou pénétrante, l'informateur doit saisir des rapports nouveaux et significatifs et imaginer des moyens pour les rendre manifestes³⁵⁴. Pour comprendre ce type de représentations, nous avons besoin de savoir ce qui rend cette représentation plus appropriée. Il faut nécessairement savoir identifier les propriétés pertinentes. Quelles propriétés de la femme sans bras sont attribuées à l'Afrique ? La représentation ici pour nous, il ne s'agit plus d'un *simple symbole placé au lieu d'une chose qui est absente* (balance pour

³⁵⁰ Formule empruntée à Nelson GOODMAN, *Les langages de l'art*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1990, p. 52.

³⁵¹ *Ibid.* p. 48.

³⁵² Cf. *Ibid.* p. 55.

³⁵³ Cf. Jenefer ROBINSON, « Deux théories de la représentation », dans *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*. Textes réunis par J.-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet, Paris, Vrin, 2005, p. 200.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 57.

justice par exemple) mais d'une nouvelle expression porteuse de nouvelles significations qui enrichissent la description de son référent.

Comme nous l'avons évoqué ailleurs dans la première partie de cette étude, l'interprétation est un parcours de l'esprit, une activité de l'observateur cognitif et affectif qui s'engage à trouver les relations significatives des éléments du plan de l'expression. Alors, nous dirons avec Gombrich³⁵⁵ que l'interprétation de ces représentations reste largement relative à ce que l'auteur appelle « *attitude mentale* » de l'observateur voire de son expérience personnelle (son hyper-savoir). Rappelons que la connaissance de l'actualité qui a inspiré le dessin d'actualité fait partie de cet hyper-savoir et est fondamentale pour l'interprétation et la compréhension d'un dessin d'actualité.

Dans ce chapitre, nous procédons aux premières analyses d'une série de six dessins qui représentent l'Afrique *en* objets. Nous voulons comprendre comment fonctionnent ces choses qui sont choisies pour représenter l'Afrique. Nous rappelons que le parcours de l'esprit de l'observateur cognitif est un schéma interprétatif qui nous parvient grâce aux stratégies énonciatives que le dessinateur manifeste par son dessin. Ces stratégies façonnent la manière de voir les éléments du dessin, leur mise en rapport préalable sur le plan de l'expression et finalement leur corrélation avec le plan du contenu. Dans ce chapitre, nous étudierons les dessins selon les stratégies énonciatives qui accentuent les qualités qu'il faut voir pour décrire l'Afrique.

4.1.

La métaphorisation et minimisation de l'entité « Afrique »

Les premières stratégies énonciatives à découvrir sont la « métaphorisation » et la « minimisation » de l'Afrique. Par minimisation, nous entendons le fait de « minimiser », c'est-à-dire « *accorder à quelque chose une moindre importance, le présenter de manière à réduire son importance* »³⁵⁶. Cette minimisation est rendue encore curieuse par le fait que les signes qui représentent l'Afrique sont des métaphores visuelles ou bien ce que nous avons appelé plus tôt des *icono-symboles*. Afin de montrer comment l'organisation de l'espace topique du dessin contribue au jeu de la minimisation de l'entité « Afrique », les deux premiers dessins (Fig.4.1 et 4.2) nous serviront d'exemples.

³⁵⁵Ernst H. GOMBRICH, *L'art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1996, p. 304.

³⁵⁶ Définition du Dictionnaire Larousse (en ligne), disponible sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/minimiser/51627> consulté le 16/05/2015.

La première donnée à constater sur ces deux dessins est la métaphore qui représente l'Afrique, sa petitesse et la juxtaposition de celle-ci en face d'une autre figure à peu près deux fois plus grande qu'elle. Ce n'est pas par hasard que les deux figures opposées se trouvent alignées d'une manière diagonale de gauche à droite et du haut en bas (Fig. 4.1) ainsi que de droite à gauche et du haut en bas (Fig. 4.2). Ainsi, les yeux des « antagonistes » se rencontrent dans une confrontation qui peut être déjà qualifiée d'inéquitable. Étant donné sa petitesse en face de son homologue, l'Afrique (« AFRICA » et « SUD ») doit lever la tête vers le haut pour rencontrer les yeux de son adversaire. Étant donné sa petitesse encore, seulement un tiers de l'espace total de l'énoncé lui est accordé, ce qui se traduit par un effet de domination. L'adversaire de l'Afrique domine l'ensemble de l'espace. L'Afrique est placée en bas et son opposant le dépasse du double de sa hauteur. Dès lors, l'on peut se pencher sur une analyse qui semble comparative voire semi-symbolique. Dans le système semi-symbolique, la signification est déterminée, au premier chef, par ces composantes topologiques

Le pouvoir d'expression d'un dessin d'actualité tient principalement aux figures qui sont données à voir. La lecture iconographique est indispensable à l'interprétation. Aussi banal qu'il paraisse, chaque élément trouve une raison d'inclusion dans le dessin, non seulement pour la mise en contexte de l'évènement, mais aussi pour le dépôt des informations porteuses de sens. Chaque élément apporte une information importante à la signification globale. La lecture thématique n'est donc pas insignifiante, mais, en même temps, la manière dont ces éléments sont aménagés nous impose des schémas de lecture et des stratégies de figurativisation et commande ainsi une certaine pratique du regard de l'observateur, dont la position observatrice est préalablement assignée par le point de vue choisi.

Le premier dessin (Fig. 4.1) donne à saisir une scène assez accessible au niveau figuratif. La scène est bien enfermée dans une bordure réalisée. Les actants sont implantés dans un espace divisé en un premier-plan et un arrière-plan, ainsi reconnaissable grâce à l'effet de la perspective. Au fond, plusieurs objets iconiques sont à saisir. Il y a une barrière et derrière elle se trouvent des figures qui se laissent identifier comme une foule d'êtres humains. Un personnage qui se trouve à -gauche est debout, sa main gauche est levée et sa bouche ouverte jaillissant des mots. Une dernière chose est à observer, une pancarte sur laquelle est inscrit le sigle OMC.

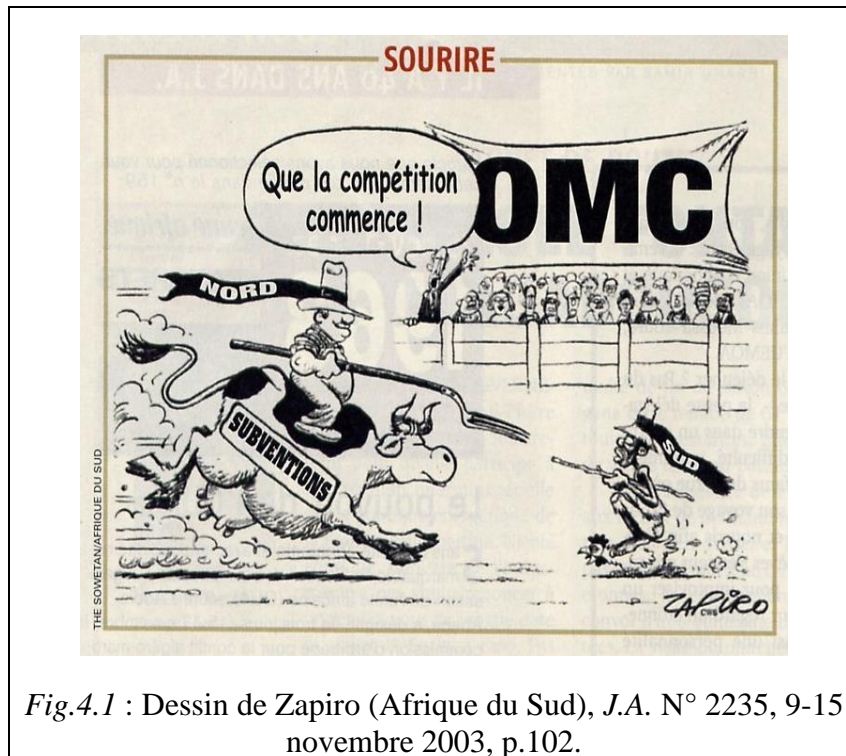


Fig.4.1 : Dessin de Zapiro (Afrique du Sud), J.A. N° 2235, 9-15 novembre 2003, p.102.

Le premier plan met en opposition deux figures engagées dans une lutte. Au niveau structurel inférieur au signe nous pouvons distinguer les traits permanents et transitoires du personnage de gauche. Cette personne porte un chapeau avec un bandeau sur lequel figure le mot NORD. Elle est montée sur une vache, portant une grande fourchette dans son bras droit. Sur le côté droit de la vache, il y a un panneau sur lequel figure le mot SUBVENTIONS. Sous la vache ainsi que derrière elle, il y a des lignes courtes droites horizontales et d'autres courbées. Les lignes horizontales se livrent à une lecture figurative et donc se traduisent en mouvement, suggéré par la position de la vache. Les lignes courbées peuvent être traduites comme des nuages de poussière, ce qui est un résultat de l'action de courir sur le sol sablonneux. À droite se trouve une personne accroupie sur un coq portant un chapeau et un bâton. Sur son chapeau, il y a un bandeau sur lequel est inscrit le mot SUD. Derrière le coq se trouvent de petites formes rondes avec des contours courbés et d'autres petites lignes verticales et de points qui se laissent traduire en petits nuages de poussière.

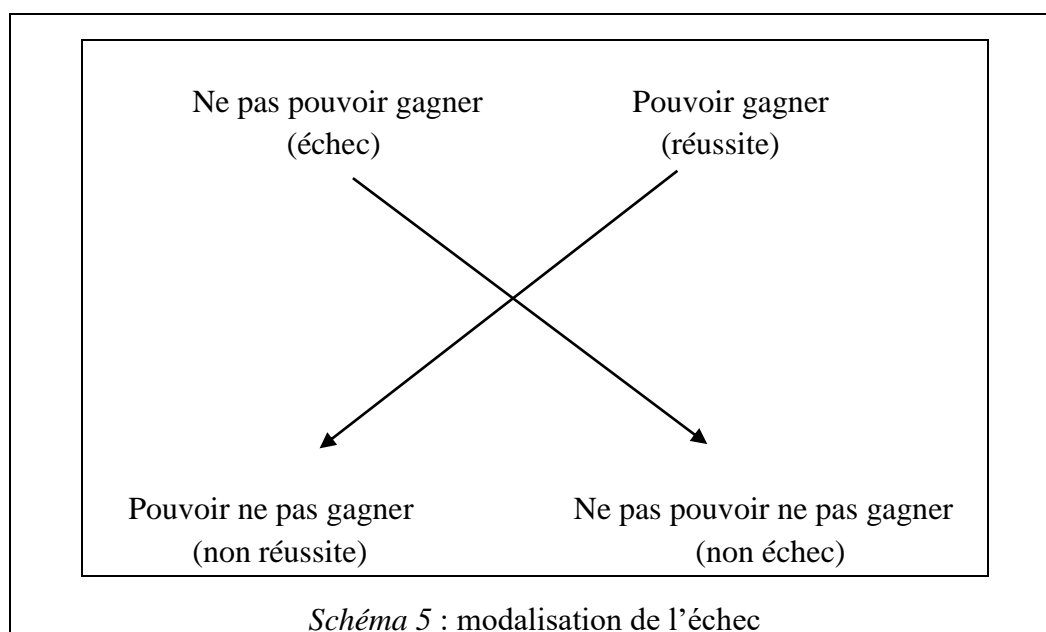
Une ligne verticale virtuelle divise l'espace en deux parties similaires mais inégales ; deux tiers sont habités par le NORD et le reste par le SUD. Nous lisons dans ces données, encore l'effet de domination par le Nord. Cette confrontation antagonique met deux scènes similaires en opposition et occasionne une lecture comparative. Chaque élément du côté du Nord (sauf un – les subventions) trouve un homologue du côté du Sud. Voici un tableau récapitulant les éléments comparatifs qui amplifient le type de confrontation.

CÔTÉ NORD		CÔTÉ SUD	
Personnage gros avec une bedaine.	Personnage masculin	Personnage masculin	Petit personnage mince
Visage illuminé, souriant, regard fixé sur son adversaire			Visage sombre, yeux écarquillés, regard fixé sur son adversaire
Ses vêtements sont bien cousus			Ses vêtements sont déchirés et recousus par un autre tissu
Les traits de la figure de la personne sont bien élaborés sur le plan plastique et assez reconnaissables.			Les traits de la figure de la personne sont moins élaborés. La reconnaissance repose sur un petit nombre de traits essentiels.
Montée sur une vache, la pédalant			Accroupie sur un coq, le pédalant
Portant une longue fourchette			Portant un bâton
La vache qui court est en pleine forme, avec des jambes fortes, elle est très énergique avec un gros ventre sur lequel figure le mot SUBVENTIONS.	Vache laitière	Coq	Le coq est de petite taille par rapport à la vache, faible et qui semble craquer sous le poids de son cavalier. Il est presque écrasé.
	Longue fourchette	Petit bâton	
Bandeau avec le mot NORD	Chapeau	Chapeau	Bandeau avec le mot SUD
Beaucoup de poussière : très mouvementé (grande vitesse)	Lignes courtes, droites horizontales	Lignes courbées Petites formes rondes avec des contours courbés	Peu de poussière : peu mouvementé, presque immobile

Tableau 2 : /Le nord vs le Sud/

La scène ressemble à celle d'un concours bien que l'isotopie figurative la montre autrement. Elle montre par ailleurs une scène de bataille et non celle d'une compétition normale dans un stade. Le côté NORD semble avoir évidemment tous les moyens pour gagner ce concours – un animal bien nourri, énergique, vigoureux et ayant une grande fourchette pour arme à l'encontre du petit coq mal nourri, faible et ayant un petit bâton pour arme. L'inégalité des moyens dont se servent les deux combattants sur le champ de bataille se lit dans les

oppositions topologiques (*nord/sud, haut/bas, regard incliné vers le bas/regard incliné vers le haut*) et figuratives (*grosse vache laitière /coq maigre, grande fourchette/petit bâton, lignes longues horizontales/petites formes rondes*). Cette lecture sur le plan de l'expression nous montre comment les éléments de chacun des côtés sont reliés par des identités des qualités reposant sur l'opposition *supérieur/inférieur* ou bien *puissance/impuissance*. Disposant de moyens supérieurs pour confronter son adversaire, le NORD détient donc le *pouvoir* de gagner le concours. Le carré sémiotique suivant modalise les résultats potentialisés du dit concours :



La présentation de l'ensemble de catégories figuratives permet de manipuler l'observateur qui peut légitimement croire à la supériorité et à la réussite assurée à l'avance du côté NORD et à l'infériorité et à l'échec inévitable du côté SUD. Cette manière d'appréhender les deux côtés est imposée à l'observateur par l'opposition directe des caractéristiques figuratives (*vache/coq, etc.*). Celui qui assiste à ce spectacle n'a qu'à se positionner soit comme observateur indifférent, compatissant ou sympathisant en fonction du côté auquel il adhère.

Le deuxième dessin, quant à lui, met en opposition deux entités dissemblables. La Fig. 4.2 donne à observer une seule scène. L'espace se divise donc en deux : deux figures occupent le premier plan et le reste de l'espace est un fond. Le champ visuel entièrement fermé met en scène une figure d'une personne de sexe féminin qu'on reconnaît à ses boucles d'oreille et au foulard sur la tête. Elle est baptisée AFRIQUE. Sa robe est un peu particulière –

elle est verte, serrée du cou jusqu'aux jambes, sans manches, avec des pois noirs et surtout avec une petite partie vert foncé recousue sur la tissue. Son regard, comme celui de l'entité SUD (Fig. 4.1), est dirigé vers le haut. Ses bras sont absents, virtualisés. Rien ne suggère leur présence potentielle. Et même si leur présence était potentialisée, les bras seraient cachés sous la robe et rendus immobiles.

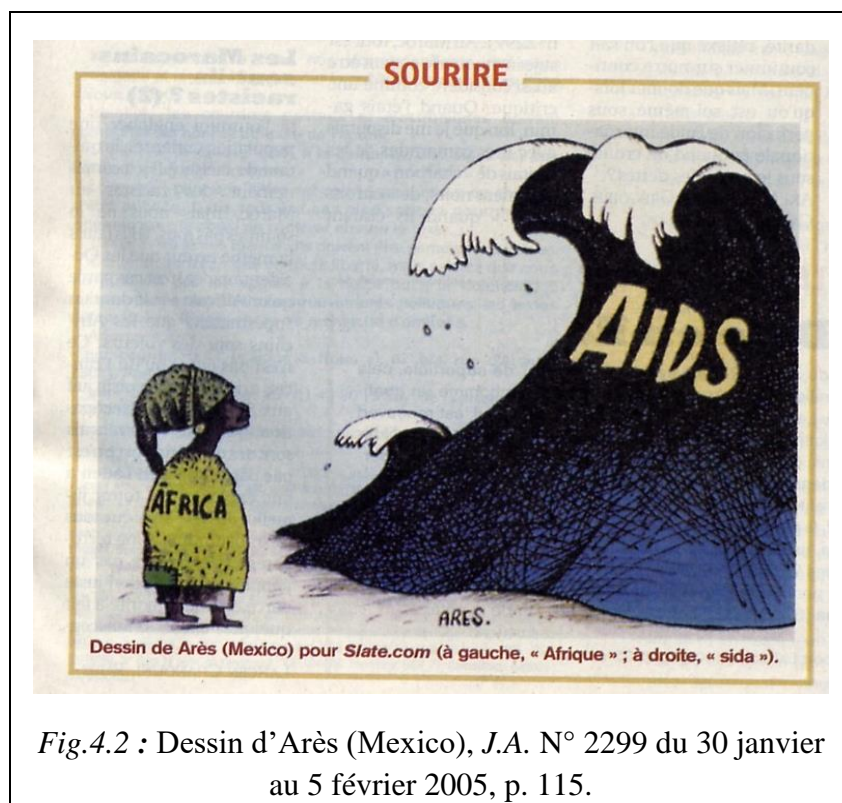


Fig.4.2 : Dessin d'Arès (Mexico), J.A. N° 2299 du 30 janvier au 5 février 2005, p. 115.

En face de la figure AFRICA, il y a deux plages bleu-foncées, l'une plus petite que l'autre, surmontées d'une crête blanche cernée par un contour en zigzag. Il y a aussi une vaste plage bleu-claire et une autre encore plus claire. Le rôle de la dimension plastique est bien évident ici. Il y a démarquage de plusieurs espaces figuratifs. Le passage de la couleur claire en bleu-claire et en bleu foncé crée trois plages chromatiques distinctes. La forme particulière de la dernière plage se combine avec des traits figuratifs pour permettre sa reconnaissance. Par la règle de voisinage³⁵⁷, nous pouvons reconnaître les autres plages. Mobilisant la mémoire, il s'agit de deux vagues, une grande masse d'eau et une plage de sable. La figure de femme, par contre, n'évoque aucun référent autonome en particulier dans le monde naturel,

³⁵⁷ Cf. Kramper, 1979, cité par Goran SONESSON « La rhétorique du monde de vie », dans Anne HENAUULT et Anne BEYAERT-GESLIN (dirs.), *Op.cit.*, p. 89.

sauf qu'elle représente l'Afrique. Ainsi, la segmentation de l'espace en deux parties, droite et gauche, met en évidence une confrontation de type *humain/non-humain*.

L'évènement de la Fig. 4.2 se déroule au bord d'une mer, comme l'indique la présence de la plage et des vagues. La mer et son bord servent de profondeur et implantent les actants dans un lieu qui s'avère approprié, au moins pour les vagues. Le moment qui est saisi est celui, dramatique, où une grande vague s'apprête à déferler. Le regard de la femme-Afrique est dirigé vers le haut de la vague, donnant ainsi lieu à une sorte d'échange intersubjectif non verbal entre eux. L'animalisation de la vague potentialise son regard surtout par l'acquisition de « bras ». Encore une fois, nous assistons à une métaphorisation et à une minimisation de l'entité « Afrique ». L'adversaire est nommé « SIDA ». Le parcours du regard observateur nous permet de voir la même organisation topologique (*haut/bas*) et figurative (*grand/petit, avec bras/sans bras, mobilité/immobilité, regard levé vers le haut/regard levé vers le bas, etc.*). Ici, c'est la valeur *survie* qui est privilégiée. Voici un tableau récapitulatif qui illustre cette confrontation sur le plan de l'expression.

CÔTÉ AFRIQUE		CÔTÉ SIDA	
Sans bras/bras occultés	Une figure de personne féminine	Une grande vague prête à déferler	Animalisée par de grands bras forts.
Vêtement vert sans manche, à pois noirs, recousu avec un tissu vert-foncé			Ces bras ont l'air d'appartenir à un animal féroce prêt à attaquer une proie.
Tête et yeux inclinés vers le haut			

Tableau 3 : l'Afrique vs le SIDA

Au deuxième regard, ce n'est pas un concours, mais une confrontation avec le mal - une vague féroce - le sida. Le contraste entre les deux figures n'autorise pas à croire en la survie de l'Afrique. Sans bras et avec des jambes courtes, cette faculté physique indispensable pour courir ou nager, comment l'Afrique peut-elle s'enfuir ou s'enraciner pour ne pas être emportée par la vague déferlante ? Comment contrarier la grande masse vélocité de la vague ou nager pour se mettre à l'abri ? Cette opposition nous montre comme il est difficile de croire à la survie de l'Afrique face au sida selon la manière dont cette situation est représentée figurativement. Cette opposition privilégie encore la saisie de l'action préfigurée qui décrit une prochaine submersion de l'Afrique. Cette manière de voir l'Afrique, au travers la comparaison, nous est imposée par le dessinateur. L'Afrique, est-elle accablée du malheur

duquel elle est incapable de s'affranchir ? Telle est la question qui semble récurrente en analysant l'ensemble des six dessins qui représentent l'Afrique par des objets.

4.2.

La temporalité comme donnée indicielle

Le dessin d'actualité se donne à saisir comme un monde différent du nôtre dans lequel les sujets et les objets qui s'y trouvent existent en un lieu et un temps propres. Il dispose de plusieurs façons d'évoquer le temps et le lieu où se déroule le récit. L'illustration de lieu et du temps la plus simple est celle qui est figurativement ou plastiquement supposée. Par exemple, les unités plastiques de couleurs peuvent permettre d'identifier le jour et la nuit, les ombres, la lumière du jour, et les unités figuratives peuvent permettre d'identifier la saison ; la lune et les étoiles peuvent suggérer la nuit, le soleil dit le jour et le temps qu'il fait. Le choix paradigmatique du lieu et du temps est très important du fait que, changer cet aspect, pourrait changer radicalement le sens du dessin ou bien ajouter ou réduire un certain effet de sens. Ainsi, comme l'a dit Beyaert-Geslin, le temps et le lieu procurent un ancrage déictique aux sujets et aux objets et ceux-ci seront inscrits comme des entités distinctes permettant leur identification³⁵⁸. Le passage de temps de la narration peut être rendu par l'implantation des scènes différentes mais successives dans le dessin, par exemple les trois scènes de la mort dans l'étude de la peinture de Max Beckmann³⁵⁹.

Un autre remarquable marqueur de la temporalité est rendu intelligible par la représentation du temps présent qui apparaît comme une « *immobilité mouvante* » pour emprunter l'expression de Frontisi³⁶⁰. Le dessin d'actualité thématise le temps en figeant un seul moment critique des sujets et des objets en mouvement. De la sorte, l'image qui apparaît fixe, fige en effet un « ici et maintenant » dans son monde. Ainsi, à travers l'expérience observatrice et interprétative, le temps de la narration peut être appréhendé en trois instances :

³⁵⁸ Cf. Anne BEYAERT-GESLIN, « Quand le candidat devient Président de la République », dans *Revue française des sciences de l'information et de la communication* 3, 2013, disponible en ligne sur : <http://rfsic.revues.org/540> consulté le 22/09/2014.

³⁵⁹ Cf. Anne BEYAERT-GESLIN, « Temps narratif, temps dialectique : une étude d'un panneau de Max Beckmann » dans *Protée*, vol. 39, n° 2, 2011, p. 123-129.

³⁶⁰ Claude FRONTISI, « Mouvement, vitesse, dynamisme. L'espace-temps futuriste », dans *Images Re-vues* [En ligne], hors-série 1, 2008, URL : <http://imagesrevues.revues.org/1081> consulté le 08/06/2013.

un passé, un présent et un futur³⁶¹. La temporalité transforme ainsi le texte en un énoncé performatif. Si l'image fixe parvient à représenter des actions, c'est d'une manière indirecte là où l'image ne peut qu'exploiter un seul instant fécond qui fera le mieux comprendre l'avant et l'après³⁶². Le mouvement figé du corps implique une continuité de l'action, et ainsi le passage du temps et un déplacement du corps. En effet, la dramatisation est une stratégie visuelle courante de la production du dessin d'actualité. Cette dramatisation de l'évènement fait que le regard de l'observateur se crée des possibilités d'agencement de l'action au futur.

L'étude de la temporalité de l'image a reçu beaucoup d'attention dans l'analyse de la peinture et de la photographie mais il serait tout à fait intéressant de découvrir de nouveaux effets de sens dans le dessin d'actualité parce qu'en allant d'un statut de l'image à un autre, la production, la réception et la fonctionnalité de l'image changent selon la pratique, comme l'a montré Dondero³⁶³. La dramatisation, par exemple, ou la figurativisation des unités spatio-temporelles peuvent être liées non seulement à la rapidité de la production et de l'observation du dessin d'actualité, mais aussi pourraient être le lieu privilégié par le dessinateur pour le dépôt de sens.

La parole est aussi liée à la temporalité. Elle se déploie à travers le temps. Restant dans l'expérience de l'énoncé-énoncé, l'étude des paroles relève de l'énonciation linguistique. Moins résultat que processus, l'énonciation s'incarne dans l'acte de produire un énoncé, un acte par lequel le locuteur « *mobilise la langue pour son compte* »³⁶⁴. La condition même de cette mobilisation et de cette appropriation de la langue est, chez le locuteur, le « *besoin de référer par le discours, et, chez l'autre, la possibilité de co-référer identiquement dans le consensus pragmatique, qui fait de chaque locuteur un co-locuteur* »³⁶⁵.

À partir de cette citation, on peut voir le rôle *connecteur* que les paroles assument dans les relations intersubjectives. La langue, quand elle est assumée par le locuteur dans une condition d'intersubjectivité, rend possible un échange linguistique. Dans l'énonciation visuelle, on ne peut pas ignorer le rôle du regard intersubjectif qui traduit un partage du lieu et du temps qui passe. Le regard intersubjectif peut également traduire un échange de sentiments, de gestes, de sourires et de toute autre information relative au regard et à la

³⁶¹ Dondero appréhende dans ce fait trois types du temps présent : le présent du passé, du présent et du futur. Cf. Maria Giulia DONDERO « Les temporalités véridictaires dans la photo de sport », *ACTES SÉMIOTIQUES* [En ligne], 2007, URL : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/3377>> consulté le 09/07/2013.

³⁶² Cf. Anne BEYAERT-GESLIN, « Espace du tableau, temps de la peinture », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2010, URL : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2513>> consulté le 09/07/2013.

³⁶³ Maria Giulia DONDERO, « Rhétorique et énonciation visuelle », *Op.cit.*

³⁶⁴ Emile BENVENISTE, « L'appareil formel de l'énonciation », dans *Langages*, no. 17, Paris, Didier-Larousse, 1970, p. 13.

³⁶⁵ *Ibid.* p. 14.

touche. Le sourire entre amants, par exemple, qui se regardent dans les yeux, marque le passage d'un moment d'échange de sentiments profonds. Dans le dessin d'actualité, les sujets ou les objets se trouvent souvent en face l'un de l'autre ou bien en face d'un observateur virtuel. Le fait que ces actants se trouvent en face l'un de l'autre implique un échange visuel et introduit immédiatement un rapport intersubjectif par le biais de la proximité même ou par la simple coprésence des corps. Si ces corps ne sont pas liés par la parole, ils le seront par un acte de faire ou par un acte simple de coexistence qui signifie le *devoir-être* au même temps et au même lieu, une modalité perpétrée délibérément par l'informateur. Cette coexistence et l'échange intersubjectif ne sont pas le fruit du hasard. C'est un calcul de la représentation censé produire un effet de sens particulier.

Ainsi, nous avons raison de croire à ce que l'intersubjectivité visuelle peut être rendue active par le simple geste d'échange de regard. Dans le regard mutuel, comme dans la parole et l'action, se traduit le passage du temps. L'action captée est figée dans le dessin n'est pas finie car le regard interprétatif détient le pouvoir de la terminer et d'imaginer le résultat. Comme nous avons indiqué précédemment, les figures du texte-énoncé sont le produit d'un travail de choix paradigmatique et syntagmatique pour y insérer une expérience interprétative. Nous étudierons par la suite l'organisation logique des éléments temporels de nos deux dessins (Fig.4.1 et 4.2).

Sur le premier dessin (Fig. 4.1), nous constatons que les sujets sont mis au premier-plan et à l'arrière-plan, donnant ainsi l'effet de profondeur. Le lieu d'ensemble est indiqué par la barrière, la foule et les paroles de la personne au fond. Il s'agit d'un stade et derrière la barrière il y a des spectateurs, ces acteurs dont le rôle thématique et concret cadre avec celui de l'observateur virtuel qui est l'*assistant-participant* selon la typologie de l'observateur de Fontanille³⁶⁶. Par sa parole, le personnage qui crie « *Que la compétition commence !* » se laisse identifier à un animateur ou arbitre. Il s'agit donc, au premier regard, d'un « concours » entre le NORD et le SUD. Pour comprendre ces deux mots, le sigle OMC oriente la mémoire vers l'Organisation mondiale du commerce et donc, il s'agit de pays du nord et ceux du sud.

L'ordre temporel est aussi une question d'agencement des éléments pour indiquer ce qui vient avant et ce qui vient après. La façon d'ordonner le temps est linéaire aussi bien chez les grammairiens que chez les dessinateurs d'actualité. La linéarité du temps et de l'espace dépend de la culture. Bien que de multiples dérogations soient possibles, il s'agit ici de la culture occidentale donc l'écoulement du temps sur le dessin s'effectue du fond à l'avant et de

³⁶⁶ Cf. Jacques FONTANILLE, *Les espaces subjectifs...* Op.cit., p. 20.

gauche à droite. Dans notre dessin, le passage du temps est bien supposé par la parole au fond et la position de la vache qui suggère qu'elle est en train de courir. Il y a aussi les ombres de la vache et du coq qui suggèrent que l'évènement se déroule en pleine journée ou à un endroit éclairé. Il y a encore un séquençage d'évènements qui témoigne du passage du temps, du fond au premier-plan. Cela est rendu perceptible par l'annonce qui est faite pour autoriser le commencement du concours. La compétition qui se déroule après cette annonce est mise en relief au premier plan.

Cette description nous mène à l'étude de la signification à travers la stratégie de la temporalisation de l'évènement. Un dessin d'actualité doit être un énoncé logiquement et efficacement structuré afin de se livrer à une expérience temporelle (de la production et de l'observation) la plus courte possible. Quand la peinture s'offre à une contemplation infinie, le dessin, lui, se prête à une lecture rapide. C'est pourquoi le dessin d'actualité ne se préoccupe pas de son environnement parce que sa place dans le support est déjà prédéterminée tandis qu'une peinture serait obligatoirement ornée d'un cadre pour offrir une logique de réception. Le cadre rend logique les pratiques liées à la réception telles que son transport et sa conservation³⁶⁷. La réception du dessin d'actualité, quant à elle, est assurée par son support. Tenant compte de cette dimension minimalisée du temps de la production et de l'observation, le dessin d'actualité doit être capable de fournir une expérience assez courte et instantanée pour créer un effet de sens immédiat chez l'observateur.

Comme Beyaert-Geslin³⁶⁸ l'a montré, la tension est moins dans le parcours du regard d'une figure structurante circonscrite par des contours ou des aplats de couleurs qu'une ligne ouverte, par exemple. Analysant un tableau de Beckmann « Tod », l'auteur explique que la vitesse du parcours du regard est manipulée selon que l'on regarde une image à partir des dimensions figurative ou plastique. Ce qui est facilement reconnaissable attire l'attention d'abord et puis l'œil continue son aventure de regard en suivant les lignes, en progressant avec elles pour découvrir des surfaces de différentes couleurs et textures. Quand le regard de l'observateur rencontre des figures iconiques, le parcours du regard semble rapide et ponctuel et finit par s'immobiliser sur l'objet du regard. Au contraire, les figures plastiques exigent un parcours de regard moins rapide pour apprécier, par exemple, la directionnalité d'une ligne, en suivant précisément le geste de l'informateur. Cela est particulièrement vrai dans la

³⁶⁷ Anne BEYAERT-GESLIN, *La dynamique du cadre : l'énonciation dans les arts plastiques du XXe siècle*, thèse de doctorat, Université de Limoges, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1998, p. 20.

³⁶⁸ _____, « Temps narratif, temps dialectique... », *Op.cit.* p. 127.

contemplation des peintures abstraites. C'est pourquoi l'observation d'un objet d'art abstrait invite à de longs moments de contemplation par opposition à un dessin d'actualité.

Nous avons constaté précédemment (cf. chapitre 2, *La figure plastique*) que dans le dessin d'actualité, même les figures plastiques finissent par être des figures iconiques et donc figuratives. Dans le dessin d'actualité, les figures sont icono-plastiques, c'est-à-dire qu'elles sont tous fait de lignes, contours et des formes plastiques en noir et blanc ou bien colorées. C'est dans la mise en corrélation de tous ces éléments dans le dessin d'actualité que l'on constate qu'ils sont figuratifs. Ce choix d'éléments des figures iconiques permet de raccourcir le temps de l'expérience créative et le temps de l'expérience interprétative. À l'aide d'étiquettes, l'inconnu est encore rendu vite reconnaissable pour permettre une structuration complète du récit d'une manière assez rapide. C'est encore pourquoi le dessin d'actualité ferait appel aux signes linguistiques, comme nos deux dessins en témoignent, pour faciliter la reconnaissance des éléments et raccourcir la durée de l'expérience interprétative. Cette temporalité raccourcie d'observation du dessin d'actualité se fait l'écho du temps mis pour sa production et sa consommation qui est normalement quotidienne. Elle est également mise en relief dans les événements de l'actualité qui se renouvellent à chaque instant.

Le temps présent de l'évènement mis en évidence par la Fig. 4.1 positionne l'observateur comme un *assistant-participant*, selon la typologie des observateurs de Fontanille. Comme l'indique cet auteur, le rôle de l'assistant-participant est pris en charge par un acteur de l'énoncé. L'auteur écrit à ce propos :

« L'Assistant-participant (...) est, ..., un observateur qui résulte d'un débrayage complet (actanciel + spatio-temporel + actoriel + thématique) ; au rôle cognitif de l'acteur est associé un autre rôle au moins, sur les dimensions pragmatique ou thymique. Cet observateur thématisé est, comme le détective dans le roman policier, susceptible de participer aux événements de l'énoncé, soit comme figurant, soit comme protagoniste »³⁶⁹

C'est comme si ce dernier était activement impliqué dans l'évènement. Rappelant la forme d'un stade (normalement rond ou ovale), un terrain spécifique prévu pour la pratique de sports et d'autres épreuves, le stade accueille des spectateurs de tous côtés pour visionner les épreuves sportives. Bien que notre dessin ne montre qu'un côté où se sont installés les spectateurs, l'observateur virtuel se trouve, lui, parmi les spectateurs qui se trouveraient sur le côté opposé. Si le dessin d'actualité positionne l'observateur, c'est parce que celui-ci doit

³⁶⁹Jacques FONTANILLE, *Les espaces subjectifs : Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Op.cit., p. 20.

nécessairement voir le dessin du même point de vue que l'informateur. Cette équivalence du point de vue du regard fonctionne avec la peinture et la photographie aussi, sauf que, dans la peinture comme dans le dessin d'actualité, les deux images n'ont pas le statut d'empreinte mais celui de surface d'inscription.

L'évènement en cours dans notre dessin d'actualité nécessite un peu plus d'explication. Selon Dondero, l'image peut être conjuguée au présent, au passé et au futur. On peut y concevoir une directionnalité, signifiée dans l'image à travers un trajet perceptif vers la profondeur du futur et du passé, à savoir, ce qui est loin dans le temps et dans l'espace. Nous lisons dans les propos de Dondero qu' :

« Une photo scientifique est souvent conjuguée au passé (lorsqu'elle est le résultat de preuves successives ou la sommation d'autres résultats) et au futur (lorsqu'elle relance la recherche collective), tandis qu'une image de vulgarisation est toujours une image conjuguée au présent (...). Au futur est conjuguée également la nature morte en peinture, qui fonctionne toujours comme un memento mori ; la photo d'actualité et notamment le reportage politique sont souvent conjugués au présent pour engager éthiquement l'observateur, nous interpeller et nous faire prendre position. Les images artistiques et publicitaires sont celles qui jouent le plus avec les différentes temporalités afin de dépayser nos compétences et nos habitudes perceptives. »³⁷⁰

Cette directionnalité spatio-temporelle vers le futur ou vers le passé ne peut être rendue perceptible que par l'expérience observatrice, par exemple dans notre dessin, l'évènement pourrait se conjuguer au futur selon qu'elle engage l'observateur, l'interpelle et l'incite à prendre position par rapport à sa finalisation. Ce temps présent du dessin d'actualité semble avoir été inclus par ailleurs dans la syntaxe conçue en tant que procès revêtu du pouvoir d'interpeller l'observateur à « voir » l'avenir de l'évènement représenté dans le dessin. Le temps présent est le seul temps réalisé alors que les actions inaccomplies des actants potentialisent l'action future. C'est bien par le regard de l'observateur que ce temps présent est converti au temps futur.

Revenons à nos dessins. Dans la Fig. 4.2, la femme-Afrique a l'air immobile, la seule indication du passage du temps est dans son regard dirigé vers son adversaire. Quant à la vague, elle est en plein mouvement, elle s'est même fait des « bras d'un animal féroce » et semble prête à bondir sur sa proie, la petite femme. L'observateur est à ce stade invité à effectuer dans son esprit un étirement temporel jusqu'à ce que la vague déferle. Ce regard futur est potentialisé par la temporalisation de la vague. L'observateur est invité à imaginer la suite du récit puisque les évènements du dessin ne sont pas finis, ils sont en attente d'être

³⁷⁰ Maria Giulia DONDERO, « Rhétorique et énonciation visuelle », *Op.cit.*

complétés par le regard interprétatif. Ainsi, dans notre dessin, c'est le dessinateur qui instaure les conditions d'un effet de sens potentiel que l'observateur réalisera en effectuant un étirement de l'action de l'évènement vers son avenir. Par ce fait, l'observateur est susceptible de découvrir d'autres dimensions de l'expérience et de significations dans le fait futur du dessin. Dans les lignes qui suivent, découvrons comment l'observateur est appelé à découvrir ces nouveaux effets de sens dans l'action future projetée par les dessins.

Dans la Fig. 4.1, il ne s'agit pas de compétition en tant que telle mais d'une tension conflictuelle portant sur le manque de consensus entre les pays du Sud et ceux du Nord, culminant ainsi en une situation de perte anticipée pour les pays du Sud. Dans la Fig. 4.2., l'Afrique, avec des moyens restreints à sa disposition, est incapable de se défendre ou de résister à la vague, donc elle est destinée à périr. L'observateur est, à ce stade invité, comme dans la Fig. 4.1, à effectuer par son regard, un étirement temporel jusqu'à ce que le Nord et le Sud se heurtent sur le champ de bataille. L'observateur est encore une fois invité à imaginer la suite du récit puisque l'évènement du dessin n'est pas fini, il est aussi, comme l'évènement du Fig. 4.2, en attente d'être terminé par le regard interprétatif. C'est dans la perte anticipée du côté sud que la domination du temps en tant que lieu de dépôt de signification se laisse voir. L'évènement futur du dessin nous laisse conclure que le Sud va perdre, sans aucun doute. Nous pouvons donc dire que ces deux dessins fonctionnent par la projection du temps dans le futur. Comme nous venons de l'observer, nous concluons que la signification de ces deux dessins (Fig. 4.1 et 4.2) réside dans la potentialisation du temps futur dans l'énoncé.

Dans la Fig. 4.2, l'Afrique est représentée métaphoriquement comme une instance confrontée à un phénomène qu'elle est incapable d'affronter sauf à l'aide d'une force surnaturelle improbable. Cependant, cette force miraculeuse n'est ni virtualisée ni potentialisée. Cette vision est accentuée par le contraste *mobile/immobile* de l'Afrique et de la vague. Le mouvement de la vague temporalise l'image parce qu'en réalité, une fois formée, la vague, se dirigeant vers la plage, doit déferler à l'instant d'après. L'Afrique est passive, elle ne cesse de regarder son adversaire, alors que la vague est active et avance vers elle. L'avenir de l'Afrique est prescrit par le fait que l'évènement en train de se réaliser doit terminer son trajet : la vague ne s'arrêtant que quand elle déferle sur le bord de la mer. La noyade, tout comme le sida, est mortelle. Mais l'Afrique, privée de la possibilité de courir à toute vitesse et de nager, est incapable de se défendre. Elle est destinée donc à mourir par noyade. Avant de conclure cette analyse reposant sur la temporalisation, nous jugeons bon d'étudier ici le troisième dessin (Fig. 4.3) dont la signification est produite par les mêmes stratégies de *temporalisation* et d'*anticipation*.

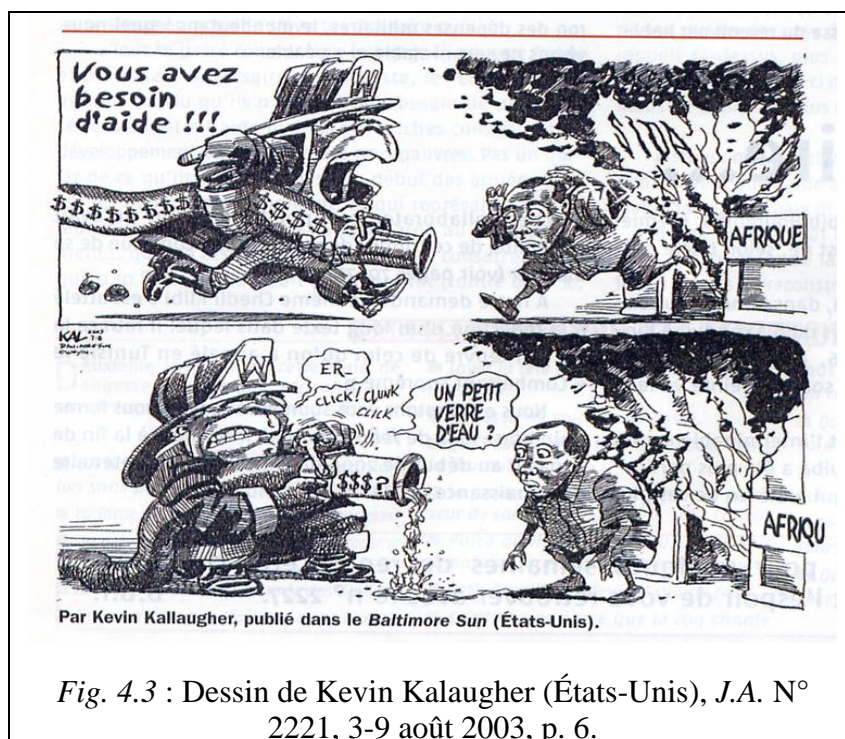


Fig. 4.3 : Dessin de Kevin Kallaugh (États-Unis), *J.A.* N° 2221, 3-9 août 2003, p. 6.

Le regard de l'observateur qui se déplace sur l'espace du troisième dessin (Fig. 4.3) va découvrir trois scènes qui se distinguent par leur caractère figuratif. Dans ce dessin, la bordure qui marque la limite du texte-énoncé est actualisée. Une autre bordure virtualisée découpe le texte en deux parties égales, le haut et le bas. La partie haute donne lieu à un second découpage actualisé, ainsi, trois espaces se distinguent. Les deux premiers espaces sont rendus distincts par un espace vertical vide. Les trois scènes ainsi découpées sont identifiées en tant que séquences du même récit grâce à la métamorphose des actions des sujets. Une séquence pourrait être comprise comme « *une suite ordonnée d'éléments, d'objets, d'opérations, de mots, etc.* »³⁷¹. Ici il s'agit de trois scènes successives de la même histoire. Par cette histoire en séquence, nous assistons à une transformation de l'espace en un effet de sens temporel. Dans cette séquence, la conversion de l'espace en temporalité s'effectue de gauche à droite, en suivant un sens de lecture occidentale. Nous devons donc rendre compte de cette métamorphose du récit en séquence par trois études séparées de chaque scène pour suivre le fil du récit.

À partir de l'opposition topologique *gauche/droite* de la partie haute et la similarité d'activités (surtout l'action de courir) des deux premières scènes, nous pouvons facilement déduire qu'il y a deux scènes se développant en même temps. Le temps présent du dessin

³⁷¹ Cf. Entrée « *séquence* », Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré*, Larousse, Paris, 2012, p. 933.

montre que les deux personnages sont en train de courir, tous les deux en même temps, mais ils seraient séparés par une distance. L'intégration des traits iconiques et plastiques de la première scène montre un personnage masculin qui porte un tuyau assez gonflé, supposé être plein de « dollars ». La logique de la séquence et les paroles du personnage confirment le but de son mouvement ; il est en train de courir au secours de quelqu'un. La personne porte un chapeau sur lequel est marquée la lettre W.

Les quelques traits permanents de ce personnage, les signes de dollars américains et la lettre W orientent la mémoire de l'observateur vers le personnage de George W. Bush, l'ex-président américain en exercice de janvier 2001 à janvier 2009. C'est un Bush qui, portant un tuyau, crie avec toute sa force « *vous avez besoin d'aide !!!* ». La force de la parole est suggérée par la bouche grande ouverte, la taille agrandie des mots, les trois points de suspension à la fin de ses paroles et la vitesse avec laquelle il court. Le « vous » dans l'énoncé qu'il profère implante *un autre* à qui il adresse la parole, que l'on va découvrir dans un deuxième temps. Dans la mesure où il crie, cet autre doit être éloigné de lui.

Dans la deuxième scène, on aperçoit un personnage et une hutte. Au niveau plastique, trois éléments au caractère plastique se laissent découvrir figurativement comme des ombres, de l'incendie et de la fumée. Deux signes linguistiques sont lisibles : « Afrique » et « SIDA ». Les traits transitoires de cette personne indiquent qu'elle est, les yeux grands ouverts, en train de courir à toute vitesse, ses bras levés à moitié et juste derrière la tête. Comme nous le constatons, les signes linguistiques ici ont un rôle bien défini. Ils sont des déictiques démonstratifs indiquant ce que les objets représentent. En ce qui nous concerne le plus, c'est l'Afrique représentée en une cabane et le sida représenté en incendie. Sur la dernière scène, il s'agit d'un habitant africain en train de fuir sa hutte qui a pris feu.

Sur la troisième scène, les deux personnages se rencontrent, face à face mais exhibent des traits transitoires différents. L'Africain est debout, dos courbé, les yeux écarquillés. Sa hutte toujours en feu. Le Bush de dessin quant à lui, est accroupi, toujours portant son chapeau et son tuyau, la bouche semi-ouverte, en train de parler. À ces traits transitoires s'ajoute le fait qu'il est en train de déclencher le tuyau pour que celui-ci fasse sortir ce qu'il contient. Cela est rendu figurativement perceptible par trois choses : l'onomatopée « CLICK ! KLUNK KLICK », la main qui effectue cette action et les petites lignes courbées qui suggèrent un mouvement en avant et en arrière. Le tuyau, qui semblait gonflé et solide dans la première scène, s'est métamorphosé dans la troisième. Il est dégonflé, ne portant que trois signes de dollars et en plus un point d'interrogation. Déclenché, le tuyau ne fait sortir qu'une petite quantité d'eau. Les tuyaux ne contiennent normalement pas d'argent, comme le suppose

la première scène, mais plutôt du liquide. Si l'eau est représentée au début *en* dollars, son abondance est au deuxième temps mise en doute (le point d'interrogation) par la petite quantité d'eau qui sort du tuyau. Qui aurait percé un trou sur le tuyau pour occasionner une fuite d'eau ? Serait-ce le personnage Bush apparemment stupéfait ? Ce sentiment est marqué ici par l'interjection *heu* d'hésitation. Il a l'air étonné lui-même que le tuyau qui était gonflé par la grande quantité d'eau (ou de dollars ?) nécessaire pour éteindre le feu, n'en contient qu'une petite quantité pour remplir un petit verre d'eau.

Nous pouvons inventorier jusqu'ici plusieurs stratégies énonciatives employées par le dessinateur. Référence est faite ici aux stratégies de la *comparaison*, la *métaphorisation*, la *temporalisation*, la *moquerie* et le *sarcasme*. Le regard de l'observateur peut scruter la comparaison implicite entre l'Occident et l'Afrique, même si celle-ci n'est pas mise en évidence autrement. Les figures mises en opposition témoignent d'une différence sur le plan de possession de ressources – les États-Unis possèdent une grande quantité d'eau (que l'Afrique n'a pas) pour éteindre le feu. Il y a aussi la comparaison sur le plan de la santé. Alors que l'Africain est affligé par le sida, rien ne montre que l'Américain en souffre, et, évidemment, ce dernier n'habite pas dans une case. La forme gigantesque et énergique de l'Américain contre la petite forme moyenne de l'Africain laisse glisser des inférences circulant autour des oppositions du genre *riche/pauvre* et *bonne santé/malade*, *forme humaine normale/forme humaine anormale*, etc.

La moquerie et le sarcasme se lisent dans la troisième scène, dans l'action de déclenchement du tuyau et dans les mots de Bush. La moquerie est une stratégie énonciative du dessin d'actualité qui vise à railler et tourner quelqu'un en ridicule tout en s'amusant de lui³⁷². Par le sarcasme³⁷³, l'un se moque de l'autre avec méchanceté. Ce premier fait intentionnellement du mal à l'autre en en riant. Nous supposons que le point d'interrogation fonctionne comme une trace de l'informateur qui prend position par rapport à l'action des États-Unis. L'Américain a proposé à l'Africain de l'aide qu'il n'a pas demandée mais n'a pas tenu à sa promesse. Se soucie-t-il vraiment de l'Africain, ou s'amuse-t-il de sa situation en promettant l'aide pour éteindre le feu juste pour lui délivrer un petit verre d'eau ? L'a-t-il trompé ? Son action, est-elle honnête ou méchante ? Un observateur cognitif compatissant avec l'Africain croira à un sarcasme américain. Si l'Africain anticipait vraiment cette aide à

³⁷² Définition du Dictionnaire *Larousse* (en ligne), disponible sur :

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/se_moquer/52546> consulté le 16/05/2015.

³⁷³ Définition du Dictionnaire *Larousse* (en ligne), disponible sur :

<<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sarcasme/70983?q=sarcasme#70216>> consulté le 16/05/2015.

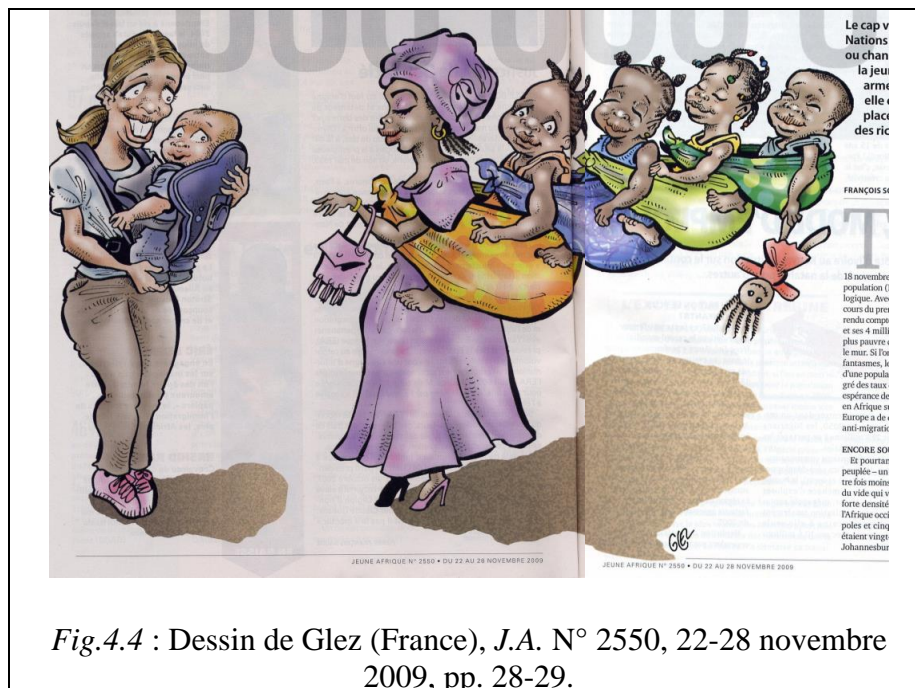
cause de la promesse américaine, il se sentirait trompé en découvrant que l'Américain ne peut pas l'aider.

Focalisons l'attention sur l'évènement de l'arrière-plan, la case brûlante (ou l'Afrique brûlante du sida ?). Le feu est en train d'anéantir la case, ou bien le sida est en train d'anéantir l'Afrique, et l'aide ne viendra pas. C'est en ce moment que l'action de brûler introduit la notion d'aspect duratif. Alors que l'action du premier plan vient à peine de s'achever, celui de l'arrière-plan est restée constante depuis le début de l'histoire, et même avant et après. Voici le lieu de l'anticipation sur l'avenir (de l'Afrique menacée par le sida) que le dessin introduit par l'effet de sens de deux temporalités opposées ; l'aspect accompli (le récit est accompli) et l'aspect inaccompli (la case continue de brûler). Par cette donnée, l'observateur cognitif trouve la possibilité d'imaginer la suite de l'histoire à sa guise mais ce seront des suites inclinées sur deux axes ; si l'aide viendra (au moment opportun), ou si elle ne viendra pas du tout. La fin du récit ne suggère pas la venue de l'aide car, celui qui était censé amener cette aide ne l'a pas fait. Notons finalement qu'il y a une conformité totale entre le temps du récit et le temps de l'évènement de l'actualité. Nous reviendrons sur cette dernière remarque plus loin dans ce chapitre.

4.3.

Le parallélisme raillant

Le dessin d'actualité qui nous préoccupe par la suite (Fig. 4.4) fonctionne sur le procédé de *parallélisme raillant*. Deux femmes portant des enfants ornent une page et demi du numéro 2550 de *Jeune Afrique* de 2009. L'image est accompagnée d'un texte dont le titre est d'aussi grande taille que l'image – « Un milliard d'Africains » – avec un point d'exclamation à la fin. Dans le titre, nous lisons la moquerie de l'informateur à travers ce point d'exclamation, une information qui est reprise dans l'image.



Le dessin est issu de l'information d'actualité à laquelle il est juxtaposé. Sur le plan topologique, les données du dessin sont aménagées en fonction de l'emplacement *droite/gauche*. La forme des ombres des femmes confère à celles-ci de nouvelles identités – la femme de gauche est d'origine occidentale alors que la deuxième est d'origine africaine. Les deux n'apparaissent pas sur le dessin comme des individus car en réalité, elles ne sont liées à aucun personnage du monde réel. Nous supposons donc qu'elles apparaissent en tant qu'actants collectifs représentant respectivement les femmes des deux continents. L'Occidentale occupe un quart de l'espace à gauche et le reste est occupé par l'Africaine. Cette attribution de l'espace est justifiée par le nombre de personnes qui l'occupent, un ratio de deux à « six ». Ce ratio peut être recalculé en fonction du nombre d'enfants et leurs mères - une mère occidentale pour un enfant, contre une mère africaine pour cinq enfants, le cinquième étant en attente de naître. La comparaison topologique et des chiffres entre les deux côtés fait valoir le fait qu'il y a plus de personnes en Afrique qu'en Occident. Il s'agit ici d'une comparaison démographique.

Avant de passer à l'étude de la relation intersubjective des deux mères, il faut compléter la comparaison au niveau de figures de l'expression. À chaque propriété du côté femme occidentale se juxtapose celle de l'Africaine. Cette mise en parallèle récapitulée dans le tableau suivant met aussi en évidence quelques différences culturelles entre les deux femmes.

L'Occident		L'Afrique	
Vêtue en haut, pantalon et des baskets. Elle ne porte pas de maquillage.	Figure d'une femme occidentale	Figure d'une femme africaine	Vêtue d'une robe élégante à l'africaine avec des talons, un foulard et un sac à main. Elle est maquillée
Porte un bébé sur sa poitrine à l'aide d'un porte-bébé.			Porte une série de quatre bébés sur son dos, en plus, elle est enceinte.
Son sourire est large et ouvert, les yeux écarquillés, regard dirigé vers l'autre.			Son sourire est large mais fermé, son regard est orienté vers soi.
Le bébé, ses yeux écarquillent sur le regard de la femme africaine et ses enfants			Les bébés sourient.

Tableau 4 : Démographie : /l'Occident vs l'Afrique/

La représentation de la femme africaine par rapport à l'Occidentale n'est toutefois pas dénuée d'ambiguïtés. Malgré ses talons, sa grossesse et le poids d'enfants sur son dos, son sourire et son regard qui sont niés à son interlocuteur mais dirigés vers elle-même suggèrent qu'elle « se sent bien dans sa peau ». Quant à son homologue, son sourire reflète une certaine gêne comme si elle était consciente du contraste entre les deux situations. Elle semble à l'aise dans ses « baskets » et ne semble pas sentir le poids de son bébé. Son regard est ouvert est orienté vers l'Africaine. Écarquillés, ses yeux et ceux de son enfant pourraient traduire l'étonnement exprimé en parallèle par le point d'exclamation dans le titre du texte.

Il n'y a pas d'échange de regards entre les deux personnages car la deuxième femme refuse de fixer celui de l'autre. Tout échange intersubjectif passe soit par la parole, soit par le regard, soit par le contact inter-corporel. En absence de regard réciproque, de toucher et de parole, nous pouvons déduire que l'échange intersubjectif entre les deux femmes est donc réduit au minimum – au seul fait de la coprésence des corps face à face. Par le regard et le sourire replongés sur elle-même, l'Africaine se confine dans son monde et refuse l'interaction visuelle proposée par la femme occidentale sans porter préjudice à cette dernière. Elle se plonge dans une sérénité auto-rassurante.

Le côté « raillerie » est difficile à confirmer mais, il s'affiche probablement par les sourires multiples. Le grand sourire de la femme occidentale pourrait être une réaction

visuelle suscitée par ce qu'elle voit sous ses yeux. Le sourire, écrit Guedj³⁷⁴, peut être un signifiant polysémique présentant ainsi plusieurs signifiés possibles. Par son caractère polysémique, il garde souvent un secret surtout quand il est difficile à l'interpréter. Cet auteur confirme que dans une relation communicationnelle, le sourire agit et peut faire agir³⁷⁵. Mais cela ne peut que concerner le sourire dit « directionnel ». En absence du regard direct, le sourire peut exprimer, selon Shairi et Fontanille³⁷⁶, « *une disponibilité d'interaction à toute autre personne qui saura le saisir au moment où il se forme.* » C'est à celui qui saisit le sourire, poursuit Fontanille, de lui prêter un contenu ou d'en négocier avec son auteur. Dès lors, un échange interpersonnel est engagé. Le sourire de l'Occidentale n'est pas directionnel donc pas invitant. Selon l'attitude mentale de l'observateur, ce sourire peut être interprété de manières différentes. Est-t-il un sourire moqueur, amical ou indifférent ? Les enfants et leur mère, doivent-ils sourire étant dans une telle situation d'inconfort ? D'ailleurs, pourquoi sourient les enfants ? En assimilant l'effet de sens du point d'exclamation aux sourires multiples formés en plein inconfort, il est possible de lire une trace de l'ironie. Le sourire n'est jamais neutre et ni toujours innocent. Comment peut-on sourire devant le dessin de « *le rêve de l'inventeur du fusil à aiguille* » souriant jusqu'aux oreilles devant un champ immense de cadavres » commenté par Moncelet³⁷⁷ ? Son effet peut seulement être senti par l'individu qui le reçoit ou le voit. Alors que certaines peuvent sourire devant un champ de cadavres, certains d'autres peuvent en sangloter. Le sourire peut provoquer de nombreux sentiments. C'est ainsi que le sourire obtient ses divers qualificatifs – amical, invitant, chaleureux, sadique, ironique, gêné, etc.

4.4.

L'humour noir

Le mot humour est défini dans le dictionnaire *Le petit Larousse* comme « *une forme d'esprit qui cherche à mettre avec drôlerie le caractère ridicule, insolite ou absurde de*

³⁷⁴ Jean-Paul GUEDJ, *50 fiches de communication. Concepts et pratiques, techniques de management*, Paris, Editions Bréal, 2008, p. 114.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ Hamid-Reza SHAIRI et Jacques FONTANILLE, « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », dans Anne BEYAERT et al., *Dynamiques visuelles*, Nouveaux actes sémiotiques n° 73, 74, 75, Limoges, PULIM, 2001, p.106.

³⁷⁷ Cf. l'article de Christian MONCELET, « Le sourire », dans *Les procédés de déconstruction de l'adversaire*, *Ridiculosa* No. 8, 2001, p. 229.

certain aspects de la réalité qui se dissimule sous un air sérieux »³⁷⁸. Selon Pougeoise, l'humour n'est pas une figure rhétorique mais correspond plutôt à un état d'esprit dépourvu d'intention persuasive³⁷⁹. Il consiste parfois à remettre en question l'apparente logique du monde et souvent utilisé comme remède contre la morosité ou la difficulté de vivre. D'après la proposition de Sawecka³⁸⁰, le dessinateur humoristique se comporte souvent comme un observateur très fin de la réalité ; il est épris de ses moindres détails mais, au lieu de rester dans le réel, il choisit l'imaginaire pour se référer à la réalité.

L'univers de l'humour est vaste. Il est presque toujours différent de celui de l'ironie. Si l'étude de ces deux procédés littéraires a préoccupé de grands noms intellectuels, la distinction nette entre les deux termes reste toujours à discuter étant donné l'un pourrait être au service de l'autre et vice-versa. Cependant, une seule chose semble être partagée par les théoriciens de ces deux procédés : alors que l'énoncé ironique est un procédé qui commence par la perception d'une incongruité quelconque dans un discours, l'humour lui, est un procédé non-constitutif qui recouvre toutes formes de rires et sourires et peut avoir d'autres incarnations comme le *nonsense*, la plaisanterie, la comique, etc. C'est pourquoi nous choisissons de considérer l'humour très simplement comme terme générique qui recouvre toutes les formes variées de tout ce qui peut faire rire ou sourire. Nous constatons d'ailleurs que le propos de Genette³⁸¹ selon lequel l'énoncé humoristique « *décrit bien la réalité qu'il critique, mais en gratifiant sa description d'un jugement mélioratif, donc contraire à ce qu'on attendrait* » n'est pas tout à fait convaincant surtout parce que l'humour ne porte pas toujours sur un « *jugement mélioratif* ». En décrivant l'humour comme tel (et même dans sa définition de l'ironie), Genette semble être parti de ses exemples pour concevoir sa théorie (cf. l'exemple qu'il donne pour illustrer l'humour. Un patron constate le désordre dans le bureau de sa secrétaire exclame, « *Oh ! Le joli nid que vous vous êtes fait dans mon vilain bureau, vous avez bon gout, vous évitez les symétries faciles.* »). Dans cet exemple, l'humour est certes « mélioratif » car il consiste en une appréciation « positive » pour ne pas faire mal à la secrétaire mais, nous soulignons qu'il est possible également qu'un humour puisse blesser. C'est pourquoi nous sommes de l'avis que l'humour peut être positif quand il fait rire et

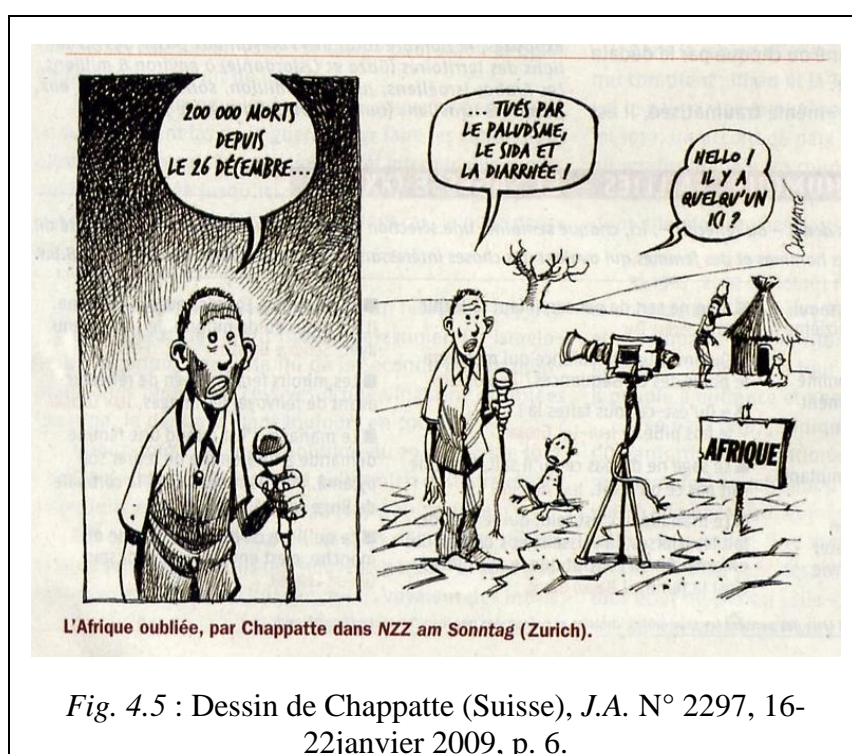
³⁷⁸ Entrée *humour*, Dictionnaire *Le Petit Larousse* grand format, Larousse, Paris, 2003, p. 519.

³⁷⁹ Michel POUGEOISE, *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin/SEJER, Paris, 2004, p. 154.

³⁸⁰ Halina SAWECKA, « L'humour et la satire : le paradoxe de l'humoriste », dans *L'humour européen I*, Lublin-Sèvres, Université Marie Curie-Sklodowska/Centre international d'études pédagogiques, 1993, p. 29.

³⁸¹ Gérard GENETTE, « Les morts de rire », dans *Figure V*, Paris, Editions du Seuil, coll. « poétique », 2002, p. 197. Cité par Bernard GENDREL et Patrick MORAN, « Quelques réflexions sur l'humour à partir du chapitre « Morts de rire », sur l'Atelier de théorie littéraire de *Fabula*, (document électronique), disponible sur : <http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%3A+r%26acute%3Bflexions+sur+une+analyse+de+G.+Genette> consulté le 13/08/2015.

soulager, permettant ainsi à l'humoriste lui-même de s'échapper d'une réalité désagréable par la plaisanterie, mais aussi que l'humour peut être qualifié de noir ou froid quand le but est de faire rire celui qui en est l'origine mais de se moquer et de rire du malheur de celui qui en est l'objet. Ce dernier consiste à évoquer insensiblement voire avec amusement les choses horribles et établir un contraste entre le caractère tragique de ce dont on parle et la façon dont on en parle. L'humour noir fait rire ou sourire des choses les plus sérieuses avec lesquelles on ne doit pas plaisanter. Le comble de l'humour noir c'est quand il y a chute et qu'on rit³⁸². La Fig. 4.5 peut nous servir d'exemple pour exploiter ce type d'humour que nous désignons de *froid*.



Le regard de l'observateur découvre deux espaces différents sur la totalité de l'espace topique du dessin (Fig. 4.5). Le premier est enfermé par une bordure réalisée à gauche et incrusté sur le deuxième à droite. Par la ressemblance des deux personnages au premier plan, le premier espace à gauche semble amplifier un détail du deuxième. Les deux images utilisent deux sortes de perspectives selon qu'elles sont vues des distances différentes. Certains traits significatifs sont grossis en perspective, produisant ainsi des effets de sens variés. Ici surgit

³⁸² Cf. Bernard SARRAZIN, « Humour noir et mort de Dieu. Baudelaire et le grotesque moderne », dans *L'humour européen II, op.cit.*, p. 71.

alors la question des plans. Il y a plusieurs types de plans mis en œuvre par les scénaristes du cinéma et les théoriciens de la bande dessinée³⁸³.

À gauche, un seul personnage est à voir de près à partir du plan américain. Ce plan présente des portraits des personnages coupés à partir d'en haut à mi-cuisse afin de mettre l'accent sur les gestes, et ici, sur le discours. Les traits transitoires du personnage supposent un journaliste du fait qu'il tient dans sa main gauche un micro et que son discours témoigne d'un discours rapporté. La deuxième image est présentée d'une vue d'ensemble mais du plan moyen montrant des personnages en entier et précisant l'action permettant de décrire leur attitude, leur dimension physique, et de les situer dans l'espace où ils évoluent. Si le plan américain amplifie un détail, le plan moyen donne la possibilité de voir plusieurs choses à la fois vues d'une distance moyenne. En passant de la première à la deuxième image, c'est comme si l'informateur remarquait l'absence de quelque détail qu'il ne peut pas ne pas dévoiler, l'incitant à changer son point de vue pour exposer ce qui devrait être vu. Le plan choisi permet à l'observateur de contextualiser l'évènement de la première image et aussi de découvrir ce deuxième détail important et un autre détail secondaire. Au premier plan, il y a le même journaliste qui parle dans le micro devant une caméra professionnelle montée sur une station de montage dont le câble est coupé. À part le câble coupé, une autre information ne saurait sauter aux yeux ; les objets et les personnages implantés sur un lieu identifié comme AFRIQUE – une femme avec un pot sur la tête devant une hutte, deux personnages enfantins minces, nus et assis par terre. Sur l'arrière-plan s'élabore une vue panoramique avec une profondeur d'une surface de terrain vide, craquelée et un baobab au fond.

Alors que la description par l'image apporte beaucoup d'informations à l'observateur, l'essentiel du savoir à véhiculer se rapporte à la coupure de la communication entre l'Afrique et le reste du monde. Cette coupure est occasionnée par deux faits : le non fonctionnement de l'appareil de reportage ainsi que l'évènement du 26 décembre 2004. C'est dans cette date que l'image trouve sa liaison avec l'actualité qui l'inspire, trouvant donc son contexte référentiel.

Dans ce dessin, l'humour froid transparait à travers deux types de données : visuelle et linguistique. D'un côté, il y a les chiffres qui indiquent le nombre de morts depuis le 26 novembre 2004, occasionnées par les maladies de sida, la diarrhée et le paludisme. Le titre du dessin – « L'Afrique oubliée » - enfin introduit une modalité conjuguée sur la (sur)dépendance de l'Afrique de l'aide internationale sans laquelle elle mourrait. De l'autre côté, il y a la manière de présenter la terre africaine, ses habitants et la coupure de

³⁸³ Nous avons discuté les différents types de plans ailleurs dans le premier chapitre.

communication par l'appareil dysfonctionnant. Plusieurs questions restent en suspens : est-il vrai que 200.000 Africains sont morts en deux semaines parce qu'ils n'ont pas reçu d'attention médicale auprès de la communauté internationale ? Ou, aurait-il été un produit de l'imagination de la part du dessinateur ? Qu'est-ce que cela a à voir avec le 26 décembre 2004 ? Une dernière question : l'Afrique, est-elle entièrement un vaste territoire sans végétation comme le fait croire le dessinateur ?

4.5.

Le rire de la (non)démocratie africaine

Pour en finir avec la représentation de l'Afrique *en* objet, un dessin reste à exploiter (Fig. 4.6). L'espace de ce dessin se segmente en trois parties presque égales qui, l'on peut dire, représentent les trois données suivantes : un enquêteur, la démocratie et l'Afrique. Nous donnons d'abord une attention particulière à la figure de la personne représentant l'Afrique et l'ensemble d'objets qui dénotent la démocratie.



Afin de bien cerner le symbolisme mis en exergue par le dessinateur, nous retraçons le tableau suivant.

L'enquêteur	La démocratie	L'Afrique
Bien habillé, se tient debout, traits permanents bien élaborés, grand nez	Urne électorale avec cadenas non bouclé	Assise par terre, sans chaussures, traits permanents minimum, la plupart sont à virtualiser, portant deux pagnes, l'un couvrant la tête, l'autre les jambes. Visage illuminé, air content, yeux fermées.
Propose la démocratie à l'Africaine	Hache étiquetée « Vols constitutionnels »	Rejette la démocratie qui lui est proposée
	Epée étiquetée « Report »	
	Gourdin étiqueté « Intimidation »	

Tableau 5 : La démocratie à l'africaine

L'échange verbal entre l'enquêteur et l'Africain implique ceux-ci dans une relation intersubjective. Cependant, le sujet représentant l'Afrique détourne son corps et son regard de l'enquêteur et virtualise son regard vers l'observateur (ses yeux sont fermés), tout en ouvrant grandement la bouche. Il rejette la démocratie telle qu'elle est présentée à lui. Qui dit démocratie, dit élections, au moins selon ce dessin car la démocratie ici est représentée par l'urne électorale. Et si la démocratie veut dire élections, cette démocratie n'est donc pas la démocratie telle qu'elle est décrite dans un dictionnaire – « *un système de gouvernement dans lequel la souveraineté émane du peuple* ». ³⁸⁴

D'après le point de vue de l'informateur, la manière dont la démocratie est représentée désigne la façon dont il faut la voir. Contrairement à la vraie démocratie, la démocratie à l'africaine n'est pas sécurisée ou saine, plusieurs armes l'ont attaquée et l'ont déverrouillée, à savoir une hache, une épée et un gourdin. Ce fait fournit plus d'information sur la démocratie en question. La vraie démocratie n'existe pas en Afrique, c'est ce que semble vouloir dire le dessin, elle est menacée par les vols constitutionnels, l'intimidation et le report des élections. Faut-il accepter ce type de « démocratie » ? C'est une question possible que l'Africain se serait posée avant d'y répondre au négatif. De plus, cette démocratie lui est proposée par un militaire qui se déguise en un enquêteur. Cette donnée est fournie par la tenue de l'enquêteur : en bas, il s'habille en militaire et en haut il est habillé en costume. On ne peut donc faire confiance à cet homme dont l'identité est ambiguë.

³⁸⁴ Dictionnaire Larousse (en ligne), entrée « démocratie », disponible sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9mocratie/23429?q=d%C3%A9mocratie#23313> consulté le 14/09/2014.

Il y a de la moquerie et du sarcasme dans la représentation de l'Africain. Ses traits, moins détaillés, lui donnent un air un peu bizarre. La position de ses bras et de ses jambes suggère bien que la personne est assise par terre mais la proportion des parties de son corps semble rompre les relations des parties au tout³⁸⁵. On peut cependant difficilement croire que certains de ses traits permanents essentiels, comme le ventre, sont potentialisés. Faut-il que l'observateur voit l'Africain ainsi – un être bizarre ? L'Africain est caricaturé. Dans son sens large, la caricature désigne toute représentation tronquée, simplifiée et/ou déformée d'une réalité dans laquelle certains traits caractéristiques de la figure humaine sont déformés et exagérés délibérément et savamment pour amuser, critiquer, se moquer, ou encore dénoncer selon le contexte³⁸⁶. Rappelons que la moquerie et le sarcasme sont des stratégies énonciatives qui visent à ridiculiser quelqu'un en riant tout en lui faisant mal. Disons avec Karashev que « *le rire expose celui qui est tourné en dérision au regard de tous* »³⁸⁷. L'Africain et sa démocratie sont ici tournés en ridicule. Le dessinateur impose à l'observateur sa manière de voir la « démocratie à l'africaine ». Faut-il donc que l'observateur rit de ce type de « démocratie » ?

Il est important de mentionner ici que la « caricature » est une notion importante dans cette étude. Elle occupe une place centrale dans les deux derniers chapitres (huitième et neuvième). Elle sera donc théorisée dans le huitième chapitre.

4.6.

Vers une sémiotique inférentielle

Nous l'avons déjà dit précédemment, la référence et l'inférence ne sont que deux modes d'interprétation (cf. chapitre 3, *L'expérience interprétative de l'observateur*). Alors que la première opération correspond au mode de signification du système symbolique et semi-symbolique (un seul signifiant est associé à un et un seul signifié ou homologation d'une opposition du signifiant correspond à une opposition du signifié.), la deuxième relève du système sémiotique, une sorte de référence qui fonctionne comme un index (au sens peircien).

³⁸⁵ Quand l'unité globale se segmente, elle donne à un ensemble organisé de ses parties subordonnées. Nous constatons ici que segmenter la deuxième figure de personne ne nous donne pas les unités structurales attendues comme celles de la première figure. C'est difficile, voire impossible de la segmenter. Nous sommes amenée à croire qu'il s'agit d'une comparaison entre les deux figures qui est censée participer à la construction du sens global. Voir le Groupe μ pour les relations de coordination et de superordination. Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Op.cit., pp. 99-108.

³⁸⁶ François BOESPFLUG, *Caricaturer Dieu ? Pouvoirs et dangers de l'image*, Op.cit., p. 31.

³⁸⁷ Léonid V. KARASHEV, « L'antithèse du rire. La honte », dans *Humour européen 1*, op.cit., p. 35.

Les récits des dessins d'actualité que nous venons de décrire n'ont rien de surprenant sur le plan de l'expression. Presque chaque élément est susceptible de trouver son référent contextuel dans le monde naturel. Mais, comme nous le verrons dans la mise en relation des figures de l'expression et celles du contenu au niveau du texte, il ne s'agira plus d'une sémiotique référentielle mais de l'assertion de nouvelles descriptions au référent par le mécanisme de la représentation *en* objet pour en donner accès aux nouvelles inférences. Ce mécanisme est celui qui dessine un parcours de l'esprit de l'observateur qui se traduit en un parcours interprétatif.

L'analyse des éléments des dessins nous a fourni un catalogue de stratégies de représentations. Ces stratégies focalisent l'attention sur ce qu'il faut voir dans le dessin et la manière dont il faut le voir. Nous lierons d'abord nos premiers résultats aux données de l'actualité en question, et puis nous montrerons comment le processus interprétatif crée un réseau de relations sémantiques pour qu'un sens inférentiel apparaisse. La pratique du dessin d'actualité exige que le parcours de l'interprétation passe par l'actualité qui l'a engendré, une pratique sans laquelle le sens du dessin ne peut être totalement conçu. Nous percevons le sens tel qu'il est défini par Rastier, comme un « *parcours entre les deux plans du texte* », le parcours étant « *un processus dynamique obéissant à des paramètres variables selon la situation particulière et les pratiques codifiées. Si bien que sens n'est pas donné, mais résulte du parcours interprétatif normé par la pratique* », écrit Rastier³⁸⁸.

Pour décrire le mode de signification du dessin d'actualité tel qu'il se manifeste dans ces dessins, il faut considérer comme constituants respectivement les figures de l'expression et celles du contenu. Il s'agit de voir quelle est la fonction sémiotique qui relie les deux niveaux de lecture. Il faudra instaurer un rapport entre l'ensemble de grandeurs sur le plan de l'expression et sur le plan du contenu. Les figures identifiées dans les dessins vont prendre sens et valeurs à partir d'une axiologie figurative. Nous citons Floch qui écrit à ce propos que:

« *Les figures et les motifs identifiables dans les tableaux prennent sens et valeur à partir d'une axiologie figurative dont le principe et le contenu relèvent in fine de l'instance énonciative* »³⁸⁹

Les oppositions que nous venons de découvrir dans les dessins se livrent à une lecture caractéristique d'une sémosis semi-symbolique. Par-delà la puissance des figures

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ Jean-Marie FLOCH, « *Quel est le statut énonciatif de la création artistique et comment l'énoncer ? La réponse mythologique de Jörg Immendorff* » dans *Ateliers de sémiotique visuelle, Op.cit.*, p. 159.

reconnaissables et interprétables s'instaure et s'organise un discours sur le sida, l'OMC (Organisation mondiale du commerce), les subventions et la comparaison culturelle entre le Nord et le Sud.

Dans la Fig. 4.1, l'observateur est appelé à appréhender le type de compétition dans laquelle le Nord et le Sud sont impliqués et à quel prix. L'observateur doit aussi comprendre le rôle de l'OMC dans cette compétition. Au plan du contenu, il ne s'agit plus d'une description d'une compétition normale. Les données autour de l'OMC, les subventions et les pays du nord et du sud à l'époque de la publication du dessin seraient les premières données qui auraient informé le dessinateur³⁹⁰.

Outre la compétition, ce dessin fait glisser dans l'image plusieurs d'autres informations visuelles auxquelles se colle une interprétation à partir de la signification des objets représentés et la manière dont ces objets sont présentés sur le dessin. Nous pouvons voir à partir des tableaux suivant (5 et 6) comment, un petit nombre d'éléments visuels permet à l'observateur de se faire des hypothèses en se fondant sur des marques particulières symboliques et indicielles. À cette réduction d'élément de l'énoncé s'oppose ensuite l'amplification de l'interprétation.

³⁹⁰ L'OMC est une organisation non-gouvernementale qui s'occupe de l'ouverture commerciale et se prend pour une enceinte où les gouvernements membres négocient des accords commerciaux. En administrant un ensemble de règles commerciales, l'organisation se définit comme un lieu où les membres trouvent un forum pour négocier et régler les problèmes commerciaux qui les opposent. (Pour plus d'information sur les activités de l'OMC, voir leur site web. URL : [http://www.wto.org/french/thewto/f/whatis/f/what we do f.htm](http://www.wto.org/french/thewto/f/whatis/f/what%20we%20do/f.htm) consulté le 15/07/2013). L'actualité évoquée par notre dessin concerne la cinquième conférence ministérielle de l'OMC du 10 au 14 septembre 2003. Cette réunion a fait l'actualité du fait qu'elle s'est soldée par une polémique caractérisée par un manque de consensus entre les pays du nord et ceux du sud concernant les subsides accordés à la production de coton. (Voir le résumé des réunions sur URL : [http://www.wto.org/french/thewto/f/minist/f/min03/f/min03_10sept f.htm](http://www.wto.org/french/thewto/f/minist/f/min03/f/min03_10sept/f.htm) consulté le 15/07/2013). Une plainte a été portée par certains pays membres du Sud concernant ces subventions. Selon eux, les subventions sur le coton octroyées dans des pays plus riches avaient causé des problèmes économiques et sociaux aux pays d'Afrique producteurs de coton. Ils ont ainsi appelé l'élimination des subventions et ont demandé qu'une compensation leur soit versée à partir de ce jour-là jusqu'à la fin des subventions, pour couvrir les pertes économiques causées par l'octroi de ces subventions. Ils ont demandé également qu'une décision soit prise à la Conférence ministérielle de Cancún. Le débat a ensuite culminé à un échange sans consensus donnant l'impression d'un conflit basé sur une barrière Nord-Sud

Éléments	Description
Ensemble des éléments du côté NORD	<p>Le personnage du NORD représente les pays du Nord, c'est-à-dire les <i>pays développés</i> qui s'opposent aux pays du Sud. Le développement est mesuré au moyen des indices de développement humain (IDH) agencés par l'ONU³⁹¹. Les pays développés sont des pays avancés ou la majorité de la population accède à tous ses besoins essentiels ainsi qu'à un certain confort et à l'éducation. Ce sont des pays ayant un IDH supérieur ou égale à 0,8 selon l'ONU.</p> <p>Le développement et le pouvoir économique (ou la richesse) vont ensemble. Il est ici symbolisé par la vache laitière énergique et dynamique. L'habitant du Nord qui représente aussi autres habitants des pays du Nord apparaissent en bonne santé, bien installé, heureux et sûr de lui. Son gouvernement le nourrit bien et le soutien sur tous les plans. La fourchette représente aussi un pouvoir, un moyen efficace avec lequel affronter son adversaire. Le Nord est donc représenté comme puissant, résistant, vigoureux, solide, doué, énergique, autoritaire, fort, vif, heureux, ferme, violent, etc.</p>
Ensemble des éléments du côté SUD	<p>Par opposition au personnage du Nord, le personnage du Sud représente les pays du Sud ou les pays couramment appelés les <i>pays en développement ou les pays moins avancés</i>. Les pays du Sud sont moins développés économiquement et sont généralement considérés comme pauvres. L'homme du Sud est maigre, mal nourri et moins fort sur le plan physique, et économique notamment. Le coq représente son gouvernement qui est incapable de le soutenir.</p> <p>Le bâton comme arme symbolise ses systèmes inefficaces pour affronter ses obstacles. Les pays du Sud n'exhibent pas assez de capacité pour nourrir leur peuple ni les soutenir quand ils affrontent des problèmes. Ainsi, au Sud est accolé aux valeurs suivantes entre autres : faible, qui manque de résistance, impuissant, sans capacité ni force intellectuelle, sans défense, qui manque d'énergie et d'autorité. Un Sud souffreteux, débile, inefficace, vulnérable, malheureux, pitoyable, etc.</p>

Tableau 6 : La scène du premier plan : /le Nord vs le Sud/

³⁹¹ Pour une explication détaillée sur l'IDH, voir par exemple le *Rapport mondial sur le développement humain 2003*, p. 60, sur le site web de l'ONUDI. URL : http://hdr.undp.org/en/media/hdr03_fr_complete1.pdf consulté le 15/07/2013.

Éléments	Description
Animateur et spectateurs	Ce sont des spectateurs de la scène de compétition. Il s'agit de pays membres au titre d'observateurs de l'OMC et aussi le reste du monde qui ne participent pas physiquement à la réunion mais qui sont représentés par leurs délégués. L'observateur virtuel ou cognitif y est inclus.

Tableau 7 : La scène de l'arrière-plan : animateur et spectateurs

L'exploitation des figures de la Fig. 4.2 fournit un discours plus profond qu'une simple description de la situation de l'Afrique hantée par le sida. Les chiffres autour du sida en Afrique de cette époque (2005) seraient les premières informations qui auraient inspiré le dessin. Le rapport de l'ONUSIDA *Le point sur l'épidémie de SIDA*³⁹² de décembre 2005 pourrait être l'une parmi les sources d'information qui aurait alimenté les journaux et les magazines sur le statut de l'épidémie de sida dans le monde. Ces informations circulent vite dans les médias d'actualité chacun extrayant les chiffres et les informations qui servent leurs intérêts personnels ou institutionnels.

Quant à Bush, sa promesse d'aide à l'Afrique³⁹³ est prononcée hâtivement au début de 2003. Cette nouvelle, cependant, n'est pas bien reçue par les Américains citant surtout le problème des ressources financières et un climat politique peu favorable pour prendre un tel engagement³⁹⁴. Avec une telle ou telle autre base de données, le dessinateur se voit appelé à se faire une opinion qu'il laissera glisser à travers sa main créative dans son dessin dit d'actualité.

³⁹² ONUSIDA, *Le point sur l'épidémie de SIDA*, Bibliothèque de l'OMS, décembre 2005, p. 17. [En ligne] URL : <http://www.data.unaids.org/publications/irc-pub06/epi_update_2005_fr.pdf> consulté le 02/07/2013. Selon ce rapport par exemple, le nombre de personnes vivant avec le VIH dans le monde avait augmenté à la fin de l'an 2005 par rapport à 2003. Cette tendance était la même partout dans le monde, mais une attention particulière a été accordée à la condition de l'Afrique subsaharienne parce que c'était la région du monde la plus touchée où 28,8 millions de personnes vivaient avec le VIH en 2005 (soit deux tiers de toutes les personnes vivant avec le VIH), alors qu'en 2003 il n'y avait que 24,9 millions de cas. Dans le même rapport, on estimait que les décès liés au sida étaient de 2,4 millions de personnes en 2005 et de 2,1 millions par rapport à 2003 : une augmentation. Les raisons avancées pour ces tendances régionales et globales sont aussi à chercher dans les mêmes rapports. Et pour voir la tendance globale et régionale de l'évolution de l'épidémie depuis la découverte du VIH en 1981, il suffit également de consulter les archives de l'ONU.

³⁹³ Le programme de Bush a été nommé PEPFAR (President's Emergency Plan for AIDS Relief)³⁹³ et son but était de lutter contre le sida à l'étranger, principalement en Afrique sub-saharienne, dont le budget initial de 15 milliards de dollars sur cinq ans a été monté à 18,3 milliards. Rappelons que le programme n'est lancé qu'en juillet 2004 alors que notre dessin est publié avant le mois d'août 2003 dans le journal américain *Baltimore Sun*. Voir le site web de PEPFAR, disponible sur : <<http://www.pepfar.gov>> consulté le 02/07/2013.

³⁹⁴ Voir par exemple l'article de John W. DIETRICH, "The politics of PEPFAR : The President's Emergency Plan for AIDS Relief, dans *Ethics and international affairs*, Volume 21. No. 3, 2007, disponible en ligne sur URL : <http://www.carnegiecouncil.org/publications/journal/21_3/essay/001.html> consulté le 02/07/2013.

Un autre sens s'impose au lecteur en rapport avec le parallélisme entre les États-Unis et l'Afrique en mettant l'actualité en arrière-plan. Dans la totalité des scènes, cette opposition est montrée par la répartition égale de l'espace entre les deux figures, présentant ainsi une façon de voir la partie gauche de l'Américain et la partie droite de l'Africain. Cette opposition est un contraste asymétrique d'éléments (par exemple un pays vs un continent). C'est une comparaison émanant de la présence d'objets dont la signification introduit un autre angle à partir duquel voir l'Afrique. L'observateur cognitif est manipulé à appréhender la condition de l'Afrique face à la maladie de sida, comme suit.

Éléments	Description
Ensemble des éléments du côté Etats-Unis	Les Etats-Unis sont montrés comme un pays stable, riche (sans sida ?) disposant de la capacité à aider l'Afrique accablée par le sida. La volonté de Bush à aider l'Afrique est, cependant, contrarié par la volonté de son peuple (qui aurait occasionné la fuite de tuyau ?) C'est la raison de l'embarras de Bush quand il découvre qu'il ne dispose pas de ressources promises pour apaiser les effets du sida en Afrique.
Ensemble des éléments du côté Afrique	<p>La façon de décrire l'Africain et son environnement passe à un autre niveau. L'observateur cognitif a la possibilité de la lecture d'un discours autour de la condition africaine face au sida. Menacé par cette maladie, l'Africain doit être soucieux de sa situation et souhaite en sortir. Il regarde avec un regard stupéfait ce que lui est offert par l'Américain comme une aide. Il ne dit rien, il ne prend rien, il regarde seulement. Il ne demande pas d'aide mais en sortant de sa cabane en s'enfuyant, ça montre qu'il souhaite être sauvé du sida.</p> <p>L'Afrique est présentée par une cabane. Une hutte est une cabane faite de branchages, de paille, de terre séchée et du bois. Elle peut donc facilement prendre feu. De ce fait, le continent est vu comme pauvre, vulnérable, faible, disposant de peu de moyens pour se protéger contre les maux comme le sida.</p> <p>Le sida est représenté en incendie. L'incendie produit la chaleur et la fumée donc il pose le risque de brûlure, empêche la respiration, enfin, il peut tuer. Plusieurs autres dangers : le feu provoque la destruction d'objets, peut mettre en péril le bien être d'une population, sa capacité à se nourrir et à se loger. Une origine possible de l'incendie est une origine humaine – l'imprudence ou la malveillance. Ainsi, le sida, une maladie sans remède ni vaccin, introduit le risque de la mort à l'Africain, pauvre, qui ne dispose pas de moyens pour se protéger ni de contrôler l'épidémie. Tout comme le feu, le sida confronte l'Africain à un risque mortel.</p>

Tableau 8 : l'Afrique face aux Etats-Unis (*un continent/un pays*).

Avant de sortir du monde de l'Afrique accablée par le sida, considérons le discours de la Fig. 4.3 qui tire aussi ses propos dans les mêmes actualités concernant le sida. Ses stratégies

énonciatives reposant sur les procédés de la *confrontation* et de la *temporalité*, le sens vient également par le processus inférentiel.

Éléments	Description
Côté de la figure de la femme-Afrique	<p>Cette femme sans bras, rendue ainsi reconnaissable par des traits permanents les plus minimums (tête, cou, tronc, pieds) trahit l'effet représentatif fidèle à un être humain normal. Elle est mise là, néanmoins, pour représenter un être humain et, par son étiquette, l'Afrique. Elle est immobile, même en face d'un danger qui la guette. Elle semble désespérée, ses petits pieds étant incapables de le rendre assez loin pour échapper au danger. Sans bras, sa capacité à bouger est réduite en quelque sorte. S'il arrive que la vague déferle en l'emportant dans la mer, sans mains, elle ne peut pas nager non plus. La rhétorique de la survie est en jeu ici. Elle ne peut qu'attendre son destin, un destin qu'elle accepte sans combat.</p> <p>Si l'Afrique est censée se conformer à cette description, elle peut donc être qualifiée d'impuissante, sans défense face au sida, un danger qui menace de l'emporter à la mort. De plus, sa robe verte à pois noirs avec une pièce de tissus recousue, sans manche raconte une histoire de pauvreté : l'Africain qui ne dispose pas de moyen pour bien s'habiller, même avant de parler du sida.</p> <p>Sa tête inclinée vers le haut, incline son regard vers la vague, implantant celle-ci comme l'autre. Mais cet autre n'a pas un air aimable. Ses bras levés à l'instar d'un animal féroce prêt à dévorer une proie. C'est le sida qui s'avance vite vers elle. Elle, l'Africaine, ne peut pas fuir, elle est incapable de le faire. Sans savoir quoi faire, elle n'a qu'attendre son destin.</p>
Côté SIDA	<p>Une grande vague d'hauteur importante (et aussi une petite) le haut est courbé avec des contours en zigzag. La grande vague est choisie par le dessinateur pour représenter le sida en Afrique. La vague est grande par rapport à l'Afrique. De plus, elle est mobile, chargée de rage, se déplaçant à toute vitesse. Les oppositions haut/bas, grand/petit, mobile/immobile et férocité/douceur sont assez apparentes. Le sida est une vague. Cette représentation est un montage bien calculé rappelant la scène d'une estampe célèbre japonaise de la grande vague de Kanagawa. Avec un fort courant, la vague telle qu'elle est présentée peut emporter des choses peu ancrées dans le sol, telle la femme-Afrique. Le sida agit dans cette manière selon le dessinateur. L'Afrique est présentée comme faible, petite, peu ancrée, immobile, inactive donc incapable de se sauver de la maladie menaçante. Incapable d'agir, elle se laisse alors à la merci de l'épidémie (ou bien de Dieu ?).</p>

Tableau 9 : /Afrique vs sida/, les inférences

Arrêtons-nous sur plusieurs éléments importants à la fin (provisoire) du discours sur le sida : le manque d'aide de la part de Bush et le feu qui continue à détruire la cabane, et puis

l'immobilité de la femme-Afrique face à la vague. Un sens assez important se dessine ici, le feu et la vague sont les seuls objets qui continuent leur programme narratif à la fin de chaque récit. Le manque d'eau signifie que le feu ne sera pas éteint et donc il ne s'arrêtera pas jusqu'à ce que la hutte soit complètement détruite. Faut-il croire à la destruction totale de l'Afrique par le sida, faute d'aide ? L'Afrique, peut-elle survivre à la grande vague du sida ? La femme-Afrique immobile semble désespérée devant la vague non compatissante. L'observateur cognitif détient, en ce moment critique pour l'Afrique, le *pouvoir croire* ou le *pouvoir ne pas croire* à la survie de l'Afrique face à la maladie de sida. Remarquons enfin la conformité totale entre le temps présent de la vague et du feu avec celle du temps présent de l'actualité en question. Seul l'avenir dira si l'Afrique sera « submergée » par le sida. L'idée de la « submersion » fait penser ici à la figure de style appelé « syllepse ». Les auteurs Aquien et Molinié décrivent la syllepse comme :

*« Un terme dans le discours apparaissant dans le segment une seule fois, est pris en plusieurs sens, deux au moins, l'un tropique et l'autre pas, ou les deux tropiques mais différemment de manière que l'on puisse suivre précisément dans le texte la relation que dessine l'un de ces sens avec tels ou tels mots particuliers du développement et celle que dessine par ailleurs l'autre de ces sens avec tel ou tels autres mots du développement. »*³⁹⁵

Ainsi, selon cette figure, l'image de la submersion est représentée littéralement par le recouvrement de l'Afrique par la vague (sens propre). Par ailleurs, le sens figuré se lit dans l'idée de l'« extermination » de l'Afrique par le sida.

Passons à ce stade au discours sur la population en Afrique (Fig. 4.4). La corrélation entre le plan de l'expression et celui du contenu au niveau du signe serait référentielle. C'est la comparaison de la population entre l'Europe et l'Afrique. Selon l'actualité concernée³⁹⁶, un rapport diffusé par le Fonds des nations unies pour la population (FNUAP) le 18 novembre 2009, la population d'Afrique avait atteint un milliard d'habitants. Selon l'interprétation de ces données par J.A., cette taille de la population double à chaque génération malgré des taux de mortalité infantile et maternelle élevés, et une espérance de vie la plus basse au monde (cinquante ans en Afrique subsaharienne).

Le texte de l'actualité fournit plus d'informations que le dessin qui semble mettre l'accent sur les oppositions *Occident/Afrique*, *sous-population/surpopulation*. L'effet de sens

³⁹⁵ Michel AQUINIEN et Georges MOLINIE, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Librairie générale française, Paris, 1999, p. 362.

³⁹⁶ François SOUDAN, « Un milliard d'Africains ! », dans *Jeune Afrique* no. 2550, *Op.cit.*

du dessin réside dans l'humour qui fait que le dessin crée un monde « absurde » pour mettre en relief la « surpopulation » de l'Afrique vis-à-vis de la « sous-population » de l'Europe. C'est surtout l'âge des bébés, leurs sourires, la façon dont ceux-ci sont transportés sur le dos, la grossesse et les talons qui font sourire l'observateur cognitif. Toutes ces données accentuent l'inconfort de la femme africaine. Cette femme accomplit une véritable performance en souriant alors que l'Européenne arbore un sourire un peu gêné.

Notre dessin, semble-t-il, n'est pas fait pour induire l'observateur cognitif à prendre position actantielle par rapport à l'information présentée mais plutôt à « sourire » à la « drôlerie » de la représentation de la « surpopulation » en Afrique. Précisons ici, selon les chiffres de l'étude de l'organisation FNUAP, que l'Afrique est « *sous-peuplée malgré le grand nombre de ses ressortissants* »³⁹⁷, c'est-à-dire qu'il y a environ trente habitants au kilomètre carré, ce qui est quatre fois moins qu'en Europe. Cela parce qu'en Afrique, il y a de vastes territoires qui restent inoccupés. Le dessin montre le contraire et ainsi nous pouvons le qualifier de « trompeur ». Il nous cache certaines vérités. Tandis que l'humour de la « surpopulation » en Afrique peut se faire passer pour une plaisanterie, le discours sur « l'Afrique oubliée » ne peut pas être regardé de la même façon. L'on peut rire d'une imagination irréaliste comme porter quatre bébés sur le dos, mais rire d'une situation plus sérieuse comme la mort d'autrui ajoute un autre sens à la plaisanterie, le rire devient « sadique ».

La cohérence sémantique voulue par le dessin (Fig. 4.5) s'achève par l'intégration de l'unité des paroles aux unités figuratives. Rappelons encore, à la date du 26 décembre 2004 (nous pouvons dire le jour de la publication de l'image chez J.A., c'est-à-dire le 16 janvier), 200.000 Africains étaient morts de sida, de paludisme et de diarrhée. Pourquoi le 26 décembre ? Cette date est la porte d'entrée vers l'actualité concernée par ce dessin, sans laquelle le sens du dessin ne serait pas fixé.

Le 26 décembre 2004 est une date qui marquera toujours profondément les esprits des personnes qui ont survécu au grand tsunami destructeur qui a frappé l'Asie du Sud, faisant plus de 230.000 de morts. Cet événement restera une des catastrophes naturelles les plus meurtrières de tous les temps³⁹⁸. Par conséquent, non seulement toute l'attention médiatique a été braquée sur le déroulement des événements relatifs au tsunami, mais sur l'attention

³⁹⁷ Cf. l'article de François SOUDAN, « Un milliard d'Africains ! », dans *Jeune Afrique* no. 2550, *Op.cit.*

³⁹⁸ Il existe tant de vidéos qu'informations dans les magazines et les journaux à raconter cet événement, et évidemment sur l'internet. Voir par exemple le *National Geographic News* « The deadliest tsunami ever in history ? » du 7 janvier 2004, disponible sur :

<http://news.nationalgeographic.com/news/2004/12/1227_041226_tsunami.html> consulté le 18/7/2013.

humanitaire aussi. Comme le témoigne le bilan fait par le *Wikipédia* sur la réponse humanitaire au séisme de 2004, la mobilisation internationale face à la catastrophe a été énorme, sans doute la plus importante de l'histoire de l'aide humanitaire³⁹⁹.

Pendant que tout cela était en train de se produire, personne ne prêtait attention à l'Afrique, du moins selon notre dessin, la communication étant coupée. Pour un moment, elle était oubliée et les morts dues à des maladies comme le paludisme, le sida et la diarrhée ravageaient le continent aussi vite que le tsunami. C'est comme si le monde avait coupé les vivres à l'Afrique. Au fond de cette « plaisanterie » non risible se laisse glisser une deuxième expérience interprétative.

Le deuxième sens est inféré par la présence des unités figuratives que nous considérons comme de données supplémentaires. Ces éléments servent peut-être de décor au journaliste pour authentifier son discours, ou bien simplement, étant donné la nécessité de montrer la coupure de la communication entre l'Afrique et le reste du monde (qui occasionne le changement du point de vue), ces éléments de l'arrière-plan ne pourraient pas être cachés. Ces éléments sont très bien développés de manière à accorder plus d'attention au regard de l'observateur qu'à la figure unique du journaliste. Ici se développe un tout autre discours, celui d'une Afrique sèche, pauvre, misérable et affligée par des maladies mortelles. Les lignes en zigzag et les points épars sont figurativement lisibles comme la surface du sol sec et craquelé, les plages blanches comme le terrain vide, sans végétation. Le baobab est un arbre des régions chaudes de l'Afrique et de l'Asie dont le tronc peut atteindre 25 mètres de circonférence⁴⁰⁰. C'est un arbre typique de l'Afrique tropicale sèche. L'étiquette oriente la reconnaissance du lieu. Combinant les paroles du journaliste et l'histoire visuelle de l'Afrique, un discours particulier dont la vérité est contestable se prête à une interprétation assez amplifiée. Le sens inféré peut se lire dans le tableau suivant.

³⁹⁹ Voir *Wikipédia*, « Réponse humanitaire au séisme du 26 décembre 2004 dans l'océan Indien », disponible sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9ponse_humanitaire_au_s%C3%A9isme_du_26_d%C3%A9cembre_2004_dans_l%27oc%C3%A9an_Indien consulté le 18/07/2013.

⁴⁰⁰ Entrée *baobab*, Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré*, *Op.cit.*, p. 104.

Éléments	Description
« 200 000 morts depuis le 26 décembre...tués par le paludisme, le SIDA et la diarrhée ! Hello! Il y a quelqu'un ici? »	Une moquerie, raillerie, la vérité des morts n'est pas établie, les chiffres sont mis en parallèle avec ceux des victimes du tsunami. Donc, les maladies en Afrique sont aussi catastrophiques qu'un tsunami. En quelques jours, la quantité des morts égale celle des victimes du tsunami. L'Afrique est mourante de sida, du paludisme et de diarrhée. Personne ne s'intéresse à cette information. Personne ne l'entend, l'appareil qui est censé transmettre ce message est en panne, l'Afrique n'a même pas les moyens de se faire entendre, elle est coupée, écartée du reste du monde. Il va falloir attendre le retour volontaire de la communauté internationale. Entretemps, ces peuples continuent à mourir sans aide.
Deux bébés nus, maigres, assis par terre	Une image de la misère et de la malnutrition.
Un micro et une caméra avec code déconnecté	Le monde est injoignable, il est occupé par le tsunami. Personne ne s'intéresse à la situation de l'Afrique. Ce qui s'y passe ne fait pas l'objet d'une information, ce n'est pas important non plus.
Une femme porte un pot sur la tête	Une image de la sécheresse, du manque d'eau potable. Il faut aller la chercher loin.
Un hutte	Une image de la pauvreté ; l'Afrique qui ne dispose pas d'assez de moyens économiques pour bien loger ses habitants.
Du sol fissuré, un baobab, le manque de végétation, l'horizon clair et vide.	Une image de la sécheresse, une sécheresse qui a des conséquences sur la nourriture, l'approvisionnement en eau et qui entraîne à la mort. Et en plus de cela, les maladies mortelles.

Tableau 10 : L'histoire de l'Afrique sèche accablée par les maladies

Le dessin s'est confirmé comme étant un lieu de dépôt de valeurs sémantiques inférées par la présence d'éléments qui fonctionnent comme des indices ou des symboles. Alors qu'une partie du dessin est référentielle (la date), le récit visuel est imaginaire, résultant de l'attitude mentale, les connaissances encyclopédiques, la culture voire l'expérience que le dessinateur a de l'Afrique. Le savoir à partager devient alors une source de moquerie qui ne devrait pas être risible. Non seulement le dessin suppose une image globale de la misère en Afrique à laquelle la communauté internationale ne s'intéresse pas lorsque déferle le tsunami, mais il suggère encore une autre dimension d'interprétation ; celle de la dépendance presque totale de l'Afrique vis-à-vis de l'aide humanitaire internationale.

Enfin, découvrons comment concevoir la démocratie en Afrique (Fig. 4.6). La légende nous fournira le détail complémentaire pour compléter la découverte de l'actualité en question. Qui propose la démocratie à qui ? Pourquoi ceux qui n'ont pas la démocratie n'en

veulent-ils pas ? 45% des Africains veulent la démocratie, donc on en déduit que, 55% des Africains n'en veulent pas.

Le sujet évoqué par le dessin est notamment la question de la démocratie en Afrique. Le réseau *Afrobarometer*⁴⁰¹ est un institut de sondage indépendant qui s'intéresse à la perception du régime de gouvernance sur le continent africain depuis 1999. Il est constitué de l'Université de Michigan aux Etats-Unis et de trois institutions africaines de recherche sur la démocratie et le développement économique : le Centre pour la démocratie et le développement du Ghana (CDD-Ghana), l'Institut pour la démocratie en Afrique du Sud (IDASA) et l'Institut de recherche empirique en économie au Bénin (IREEP). D'après une étude sur « l'évolution des régimes politiques africains entre 1999 et 2008 », des sondeurs ont interrogé 26.414 Africains dans dix-neuf pays en 2008. Les différentes questions ont permis d'évaluer jusqu'à quel point les participants soutenaient la démocratie : au total, seulement 45% d'entre eux ont exprimé le souhait d'avoir plus de démocratie tout en rejetant complètement les autres régimes. Si le réseau *afrobarometer.org* postule que 45% des Africains veulent la démocratie dans les pays africains sondés, il met en garde également contre l'extension de cette conclusion au reste de l'Afrique⁴⁰². De plus, les résultats varient énormément d'un pays à l'autre, une donnée que le dessin ne fournit pas.

La démocratie est un concept historique, dans la mesure où les différentes époques de l'histoire de l'humanité la définissent selon le climat politique du moment. Abraham Lincoln, le 16^e président des Etats-Unis de 1860 à 1865, a formulé une définition canonique qui a été généralement reprise. Selon lui, la démocratie serait « le gouvernement du peuple, par le peuple, pour le peuple »⁴⁰³. Aujourd'hui, de façon générale, la démocratie est un régime de gouvernance qui s'oppose aux systèmes monarchiques, oligarchiques ou bien plus récemment qui s'oppose aux systèmes parlementaires monarchiques, dictatoriaux ou tyranniques⁴⁰⁴. Selon Popper⁴⁰⁵, la démocratie doit mettre l'accent sur les possibilités pour le peuple de contrôler ses dirigeants et de les évincer sans devoir recourir à une révolution. Le rapport *Guerre et paix au XXI^{ème} siècle*, de l'institut *Human Security Report Project* a, en 2005, identifié trois sortes de régimes : les démocraties, les anocraties (régimes en transition

⁴⁰¹ Cf. le site web de l'Afrobarometer, disponible sur : <<http://afrobarometer.org>> consulté le 17/7/2013.

⁴⁰² Afrobarometer, Briefing Paper No. 67, May 2009, disponible sur : <http://afrobarometer.org/files/documents/working_papers/AfropaperNo108.pdf, p. 2> consulté le 17/07/2013.

⁴⁰³ Cf. l'émission sonore du journal France inter qui relate l'évènement à Gettysburg le 19 novembre 1863, où Abraham Lincoln avait prononcé ces mots, disponible sur le URL : <<http://www.franceinter.fr/emission-les-oubliettes-du-temps-19-novembre-1863-le-discours-d-abraham-lincoln-a-gettysburg>> consulté le 17/7/2013.

⁴⁰⁴ Karl POPPER, *La société ouverte et ses ennemis*, Seuil, Paris, 1979, tome I, chap. 7, pp. 104-107.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

ou aux institutions instables) et les régimes autoritaires. Pour définir la démocratie, le rapport a mis en œuvre trois critères : la manière dont est recruté l'exécutif (élection, nomination, pouvoir héréditaire, liberté des électeurs...) ; les moyens de contrôle sur l'action de l'exécutif (autres pouvoirs : législatif et judiciaire...) ; et enfin la manière dont est traitée la concurrence politique (opposition des partis politiques, contre-pouvoirs comme la presse ou l'opinion publique...)⁴⁰⁶.

Nous remarquons, à partir de cette petite lecture sur la démocratie, que le concept de démocrate ne se réduit pas aux élections libres et équitables. Elle désigne toute une forme de société ayant pour valeur la liberté et l'égalité qui s'attache non seulement aux élections mais aussi aux dimensions socioculturelles. Selon Tocqueville⁴⁰⁷, le terme de « démocratie » peut aussi servir à qualifier le fonctionnement de tout corps ou organisation sociale (organisme public ou privé, associations, entreprise), le plus souvent par le biais du qualificatif de *démocratique*. Nous ne pouvons pas ici épuiser la question de la démocratie car elle est primordiale. Nous en reviendrons dans le huitième chapitre.

Revenons à notre dessin. La démocratie parfaite dans le dessin aurait été symbolisée par une urne électorale bien sécurisée et l'absence des trois armes qui l'attaquent. Nous avons intérêt à découvrir l'image de l'Afrique, donc, en nous concentrant sur la figure de la personne à droite, nous pouvons cerner les qualificatifs qui seront accolés aux peuples africains et leur attitude envers la démocratie. D'abord, ce que la personne de gauche désigne avec les mains n'est pas la démocratie, c'est la négation de la démocratie. Ici, la démocratie est présentée en tant que processus électoral indigne de confiance. Est-ce la raison pour laquelle les 55% d'Africains auraient refusé la démocratie telle qu'elle leur est présentée ? Ces personnes savent-elles ce qu'est la démocratie ? Cette personne qui la propose, serait-elle responsable de la non-démocratie ? Qui est cet homme vêtu à la fois d'un costume et d'un uniforme militaire ? Par ces habits, il y a lieu de lire la disjonction entre celui qui propose la démocratie et l'enquêteur. Il ne s'agit pas, semble-t-il, de l'Afrobaromètre, une institution qui est censée avoir une bonne connaissance de la démocratie, mais de quelqu'un d'autre - un manipulateur du processus électoral ? Serait-ce lui le responsable de la non-démocratie et les citoyens se détournent de lui et de sa non-démocratie (qui passe pour une démocratie) ? Serait-ce que le peuple africain ne veut pas être manipulé ?

⁴⁰⁶Human Security Centre, *Human Security Report 2005: War and Peace in the 21st Century*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 151.

⁴⁰⁷Alexis DE TOCQUEVILLE, *De la Démocratie en Amérique*, t.1, Paris, Flammarion, 1981, p. 230.

Enfin, constatons que le dessin ne représente pas la scène idéale d'une enquête mais transpose au contraire cette scène pour une autre qui met en opposition les Africains et les manipulateurs des citoyens pendant les élections. Le rejet de la (non-)démocratie est accentué par le regard de l'Africain, qui est refusé à l'enquêteur et même à l'observateur, il est tourné vers lui-même. L'informateur, par ce dessin, semble dénoncer la non-démocratie en Afrique.

Synthèse

Nous venons de témoigner les manières par lesquelles un dessin d'actualité peut développer pour orienter l'expérience interprétative de l'observateur. L'analyse du dessin nous a permis de constater la façon dont l'observateur cognitif est censé assumer une position à partir de laquelle il pourra voir le dessin et en construire le sens. C'est l'expérience dans l'énoncé-énoncé qui va provoquer le parcours interprétatif chez l'observateur.

Nous avons constaté aussi que le dessin construit son schéma de lecture à partir de stratégies énonciatives variées. Ses stratégies vont diriger le parcours interprétatif du regard pour arriver au sens. Ses schémas de lecture ne sont pas de type « prêt-à-porter » mais au contraire, ils consistent en opérations mentales de raisonnement référentiel et inférentiel. En partant d'une figure donnée, celle-ci est d'abord mise en relation avec d'autres figures dans l'énoncé pour acquérir sa référence première. Les processus d'inférence, c'est-à-dire l'implication et la supposition commencent au plan de l'expression. Les premiers résultats de l'interprétation inférentielle des éléments du plan de l'expression sont ensuite corrélés avec ceux du plan du contenu pour donner des nouvelles inférences en passant par le sujet d'actualité qui a inspiré le dessin.

Chaque dessin invente ses stratégies. Le parcours interprétatif est guidé par l'aménagement des figures dans l'énoncé et les stratégies qui y sont déployées. Certains dessins que nous avons analysés fonctionnent par la projection du temps au futur, orientant le parcours interprétatif vers un sens situé dans le temps futur de l'action de l'image. Son sens ne viendra que par l'imagination que l'observateur se fait pour que les actants terminent leurs programmes narratifs tels qu'ils sont potentialisés par les dessins. Cela sert à confirmer que le sens n'est pas donné, il n'est qu'à reconstruire. La reconstruction du sens est le travail d'un observateur cognitif et affectif.

D'autres dessins donnent l'image d'une Afrique vulnérable, misérable, impuissante, malade ou affamée. C'est une image qui se construit toujours par comparaison. Quand les

confrontations mettent l'Afrique en opposition avec des forces supérieures ou simplement opposantes, il y a lieu de faire des comparaisons qui, selon nos analyses, ont servi à la minimisation de l'entité Afrique. Devant ses événements, l'observateur était la plupart du temps débrayé, laissant place aux rencontres subjectives et au dialogue entre les actants des récits des dessins. L'observateur a occupé pendant ce temps la position d'observateur assistant.

En insérant un ensemble de figures dans l'espace dessiné, le dessinateur démontre son aptitude à façonner une illusion d'un monde nouveau plein de possibilités. Par des stratégies énonciatives bien calculées, il dépose dans ce monde des forces et des impressions qui sont capables de mobiliser l'imagination de son observateur et de lui imposer une manière de voir. Une stratégie récurrente est l'emploi des métaphores pour représenter les pays du Sud et leurs habitants. Ces métaphores visuelles sont des figures plus ou moins iconiques fonctionnant comme des symboles dotés de propriétés tel que l'observateur ne tarde pas à les transformer en valeurs sémantiques pour trouver le sens y inféré. C'est bien en cela qu'apparaît une image de l'Afrique, selon la manière dont elle se présente à nous, grâce à ses modes d'articulation.

Le fait que le dessin d'actualité tire son sujet dans l'actualité mais ne la reprenne pas telle quelle est nous montre que le dessinateur ne travaille pas pour faire revivre l'actualité telle qu'elle est présentée par les médias. Par contre, il travaille à partir des informations de l'actualité pour transposer l'événement évoqué tout en ajoutant des visions qu'il espère partager avec son public. Gombrich⁴⁰⁸ avait insinué ce caractère de l'artiste en parlant de l'art et son illusion, dans son ouvrage. Il avait observé qu'un artiste reproduit une forme particulière non en partant d'une impression visuelle réelle mais d'une idée ou d'un concept. C'est ce qu'il a appelé la *stéréotypie* de l'artiste. Il y a toujours dans son esprit un point de départ. C'est une forme d'art fondée sur le *savoir* plutôt que sur la *vision réelle*. Le dessinateur, comme le peintre, part d'une image mentale qu'il s'est construite auparavant selon les prédispositions, les connaissances extralinguistiques et encyclopédiques qui vont lui servir d'images « conceptuelles ». Nous avons finalement découvert que le dessin d'actualité n'est donc pas singulièrement inspiré par une actualité donnée, mais aussi par d'autres connaissances à la disposition du dessinateur.

Si l'Afrique est représentée dans ce chapitre en objet ou sous la forme de personnages arbitraires, les propriétés pertinentes de ces choses ou de ces personnages ont apporté des enrichissements inférentiels pour décrire l'Afrique. Dans les chapitres qui suivent, l'Afrique

⁴⁰⁸ Ernst H. GOMBRICH, *L'art et l'illusion*, Op.cit. p. 62-63.

est décrite en synecdoques, c'est-à-dire par ses parties, par exemple par les situations des pays différents ou ses dirigeants. Ses dessins seront classés en fonction de leur thématique et puis pendant l'analyse, selon leurs stratégies de représentation. Ainsi, nous allons continuer à répondre simultanément à nos troisième et quatrième questions de la recherche.

Chapitre 5

Le paysage désertique du Darfour

« Où le pied ne va pas, le regard peut atteindre ;
où le regard s'arrête, l'esprit peut continuer. »

Victor HUGO⁴⁰⁹



Fig. 5.0 : Dessin de Gado (Kenya)
paru dans *Jeune Afrique* N° 2308 du 3 au 9 avril 2005, p. 6.

⁴⁰⁹Victor HUGO, *Les travailleurs de la mer*, Paris, Librairie internationale, 1866, p. 273.

5.0.

Le paysage

« Les « choses » du paysage ont une présence au-delà de leur surface ... Les choses, les lieux ne se donnent jamais comme des totalités irréductibles et en ce cas, il est difficile de fractionner un paysage, car tout y est en expansion, tout flue et fusionne. », écrit Corajoud.⁴¹⁰

Mais, qu'est-ce qu'un paysage ? Peut-on le définir uniquement comme un rassemblement de choses naturelles ou artificielles sur une *surface* de la terre ? Dans sa première et très simple définition telle qu'elle est donnée par le dictionnaire *Le Petit Larousse*⁴¹¹, un paysage est l'« *étendue spatiale, naturelle ou transformée par l'homme, qui présente une certaine identité visuelle ou fonctionnelle* ». Beau ou laid, forestier ou urbain, montagneux ou plat, un paysage ne se définit d'abord qu'à partir du point de vue d'où il est envisagé ; un espace qui sépare son spectateur des lointains sans lesquels il n'aurait pas de paysage⁴¹². Pour compléter cette définition, nous disons avec Merleau-Ponty que, cet espace du paysage ne sera compté qu'« *à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi* »⁴¹³. Le corps est donc le point de référence de l'organisation de l'espace paysager.

Toutefois, la définition du paysage peut être enrichie par l'inclusion de la présence d'un horizon, qu'il soit représenté ou suggéré, comme une condition de son existence. L'étendue de l'espace paysager doit être vue à distance et si l'on voit l'horizon, on ne peut plus remettre en cause sa présence. Comme le précise Flécheux⁴¹⁴, l'horizon indique l'étendue de point de vue et circonscrit la limite jusqu'à laquelle on ne peut plus percevoir, la limite étant l'endroit où s'établit avant tout un rapport entre la terre et le ciel, la mer et le ciel, le désert et le ciel, etc.

Cette description du paysage est en effet faite à partir de l'observation par un œil observant un paysage réel du monde naturel. D'un point de vue sémiotique, Fontanille

⁴¹⁰ Michel CORAJOUD, *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel est la terre se touchent*, Paris, Actes Sud/ENSP, 2010, p. 11.

⁴¹¹ Voir l'entrée « paysage » dans le dictionnaire Larousse (en ligne) disponible sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paysage/58827?q=paysage#58468> consulté le 29/09/2009.

⁴¹² Michel COLLOT, « Point de vue sur la perception du paysage », dans Alain ROGER (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995, p. 211.

⁴¹³ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 59.

⁴¹⁴ Céline FLECHEUX, « L'horizon pictural comme ornement », dans Didier LAROQUE et Baldine SAINT GIRONS (textes réunis par), *Paysage et ornement*, Paris, Éditions Verdier, 2005, p. 133.

propose aussi une définition qui considère le paysage naïvement comme un segment du monde naturel. Il écrit ceci à ce propos :

*« ... un paysage se présente d'abord comme un segment du monde naturel, constitué pour l'essentiel d'un espace figuratif, dont la valeur émane des sensations et perceptions qu'il procure, eu égard à une position d'observation en général considérée comme déterminante. Le rapport entre les propriétés sensibles de cet espace figuratif (le plan de l'expression), et les valeurs qui en émanent (le plan du contenu) est la **fonction sémiotique** que le sémioticien se propose d'établir. Néanmoins, cette première définition ne dit pas grand-chose du sens du paysage, et plus précisément du plan du contenu, car si cet espace figuratif « fait sens » pour nous, c'est aussi en raison de son histoire, de ses promesses, et de l'ensemble des pratiques qui l'ont façonné, et auxquelles il invite immédiatement ou ultérieurement ».*⁴¹⁵

Certes, un paysage pourrait être compris comme une représentation d'un segment du monde naturel surtout quand l'on considère sa façon d'advenir sur sa surface d'inscription. Les paysages de Fontanille sont des photographies dont la qualité chromatique est fortement déterminée par plusieurs facteurs naturels ou techniques. La quantité de lumière présente au moment de la prise de vue, la distance et l'angle de prise de vue, la saison ainsi que le type et la qualité de l'appareil preneur de photographies vont jouer un grand rôle dans la détermination de la qualité chromatique de sa surface d'inscription. Le « sens » du paysage sera donc affecté par ces facteurs et encore plus par la prédisposition culturelle et historique de l'observateur.

Regarder un paysage désertique, c'est percevoir des plateaux, des surfaces planes qui s'étendent sans limite. Ces surfaces de la terre peuvent être ornées de sable, de fissures, de rochers, de petits cailloux ou de végétation sèche et éparse. Telles sont les caractéristiques de vastes étendues qui s'offrent comme des toiles de fond pour les événements représentés dans les dessins que nous voulons examiner dans ce chapitre. Pour appréhender les paysages qui nous sont offerts par les dessinateurs, il est important de rappeler que les éléments du dessin sont des composants soigneusement et intentionnellement sélectionnés et placés là où il convient mieux pour le dessinateur. La lecture du paysage dessiné sera donc déterminée par l'aménagement de ces éléments et par ce que ces éléments disent d'eux-mêmes. Notons déjà que l'horizon du paysage dessiné comme celui d'un paysage peint, ou photographié ouvre

⁴¹⁵ Jacques FONTANILLE, « Paysages », *Actes sémiotiques*, 2008, disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3498> consulté le 25/05/2015.

cependant sur une profondeur grâce à la perspective, qui nous donne l'illusion d'aller à la rencontre du vide⁴¹⁶.

En regardant la série des quatre premiers dessins, une chose particulière retient l'attention de l'observateur - la monotonie de l'espace topique qui représente la terre ou le ciel, accentuée par les couleurs blanche et noire ; la blanche étant la couleur dominante, comme si pour rappeler la grande quantité de lumière venant du ciel clair, qui atteint sans aucun obstacle, les surfaces de la terre vide. Après tout, préconise Foucher⁴¹⁷, le noir et le blanc, ne suffisent-ils pas à révéler la géométrie des lignes de la surface, des pentes, les strates des couches géologiques (et les ombres, nous soulignons) ?

Si nous pouvons concevoir le « sens » de ces paysages dessinés, c'est parce que les dessinateurs nous ont préparé des chemins de lecture. L'œil observateur n'échappera pas à la lecture des signes du paysage qui sont des éléments qui se désignent eux-mêmes d'abord avant de sortir vers le monde sensible à la recherche des valeurs sémantiques par un procédé plus ou moins indiciel (le présent évoque l'absent). Ainsi, la stratégie énonciative employée dans les six dessins que nous voulons étudier repose sur l'opposition *présence/absence*. Voyons dans les lignes qui suivent comment fonctionne cette opposition.

5.1.

Les paysages du Darfour

Le Darfour est une région aride soudanaise située à l'ouest du pays. Il est connu par ses nombreuses années de la guerre civile. La guerre du Darfour est un conflit armé touchant cette région depuis longtemps. Son histoire, qui renvoie à la période coloniale, est longue et compliquée. C'est une guerre périodique en quelque sorte qui ré-éclate à tout moment. En 1983, affirme Peterson⁴¹⁸, elle recommença après douze ans de paix et depuis lors, la paix est devenue très évasive. Selon Prunier⁴¹⁹, ce qui a commencé au sud en 1983 s'est poursuivi dans les monts Noubas dans les années 1990 et c'est ce qui se poursuivait au Darfour depuis 2003.

⁴¹⁶ Cf. Céline FLECHEUX, « L'horizon pictural comme ornement », *Ibid.* p. 134.

⁴¹⁷ Michel FOUCHER, « Du désert, paysage du western », dans Alain ROGER, *La théorie du paysage en France* (1974-1994), Paris, Champ Vallon, 1995, p. 74.

⁴¹⁸ Scott PETERSON, *Me against my brother. War in Somalia, Sudan and Rwanda*, New York, Routledge, 2010 (2001), p. 179.

⁴¹⁹ Gérard PRUNIER, interview avec Ayad CHRISTOPHE, « Ce qui se passe au Darfour est un génocide ambigu », le 21 mai 2005, disponible sur :

<http://www.liberation.fr/week-end/2005/05/21/ce-qui-se-passe-au-darfour-est-un-genocide-ambigu_520614> consulté le 30/10/2013.

La période de guerre décrite par les dessins est celle qui date de février 2003. Deux ans après cette date, écrit Prunier⁴²⁰, les chiffres des victimes relayées par les organisations non gouvernementales avaient probablement atteint 350.000 morts sans compter les gens déplacés. Il s'agissait, selon ce même auteur, d'un conflit racial des Arabes contre les Noirs. Le Darfour, majoritairement habité par les Noirs, avait toujours été victime d'une marginalisation économique et sociale⁴²¹.

Les six dessins que nous voulons analyser dans ce chapitre peuvent être appréhendés comme une séquence de petites histoires appartenant à un seul récit, celui des peuples soudanais du Darfour face à la guerre civile ayant ravagé leur pays entre 2003 et 2007. C'est un récit verbo-visuel endossé par le paysage qui fonctionne comme un décor. Les quatre premiers dessins (Fig. 5.1, 5.2, 5.3 et 5.4) partagent le même décor. Ce dernier change pour les deux dessins à la fin du récit (Fig. 5.5 et 5.6). Alors que tous les dessins communiquent deux éléments communs - la condition du peuple soudanais face à la guerre ainsi que le niveau d'intervention de la communauté internationale, les quatre premiers nous fourniront en plus un discours sur les paysages du Darfour, le cinquième nous donnera un détail de l'évènement guerrier du Darfour tandis que le dernier reviendra sur le paysage, mais cette fois-ci, le paysage étant complètement transformé, imbriquant des qualités figuratives reposant sur les oppositions *nature/culture* et *vie/mort*.

⁴²⁰ Gérard PRUNIER, interview avec Ayad CHRISTOPHE, « Ce qui se passe au Darfour est un génocide ambigu », le 21 mai 2005, disponible sur :

<http://www.liberation.fr/week-end/2005/05/21/ce-qui-se-passe-au-darfour-est-un-genocide-ambigu_520614> consulté le 30/10/2013.

⁴²¹ *Ibid.* Selon les informations, la première manifestation de ce conflit, qui a beaucoup fait parler du Darfour, fut le 26 février 2003 quand des insurgés des tribus noires se sont emparés de la province du Darfour pour protester contre la marginalisation de leur région. En réaction, le gouvernement avait chargé des milices arabes « Djandjawids » de maîtriser la révolte mais ces mêmes milices ont été accusées d'exactions sur les populations civiles (Cf. l'article de Kadiatou ABGRALL-KANTE, « Dix ans de conflit au Darfour », du 26 février 2013, disponible sur : <<http://www.dw.de/dix-ans-de-conflit-au-darfour/a-16629322>> consulté le 31/10/2013). Deux mouvements rebelles, l'Armée de libération du Soudan (SLA) et le Mouvement pour la justice et l'égalité (JEM) combattaient dès lors l'armée régulière et les Djandjawids progouvernementaux. Les victimes qui sont les civils ont été obligées de fuir leurs villages détruits par les combattants. Nous lisons dans les informations qu'en juillet 2004, on estimait le nombre de personnes tuées par les combattants en quinze mois à 30.000 et le nombre des déplacés à plus d'un million. Ce n'est qu'au 15 et au 16 août 2004 que les premiers soldats de la Mission de l'Union africaine au Soudan (AMIS) ont été déployés sur le terrain (Lepoint.fr, « Chronologie - Six ans de conflit au Darfour », le 4 mars 2009, disponible sur :

<<http://www.lepoint.fr/actualites-monde/2009-03-04/chronologie-six-ans-de-conflit-au-darfour/924/0/322517>> consulté le 31/10/2013). Comme il était difficile d'accéder à cette région,

l'acheminement des secours par la communauté internationale a été rendu très délicat (cf. le Courrier International, « Le conflit au Darfour », le 20 juillet 2004, disponible sur :

<<http://www.courrierinternational.com/dossier/2004/07/20/le-conflit-du-darfour>> consulté le 31 octobre 2013).

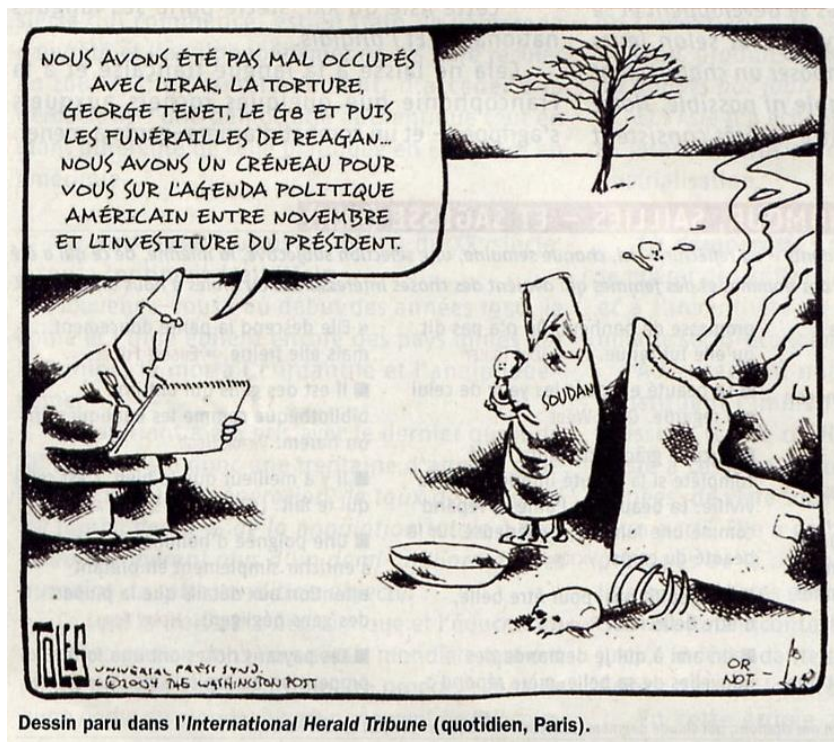


Fig. 5.1 : Dessin de Toles (France), J.A. N° 2267 du 20 au 26 juin 2004, p 6.

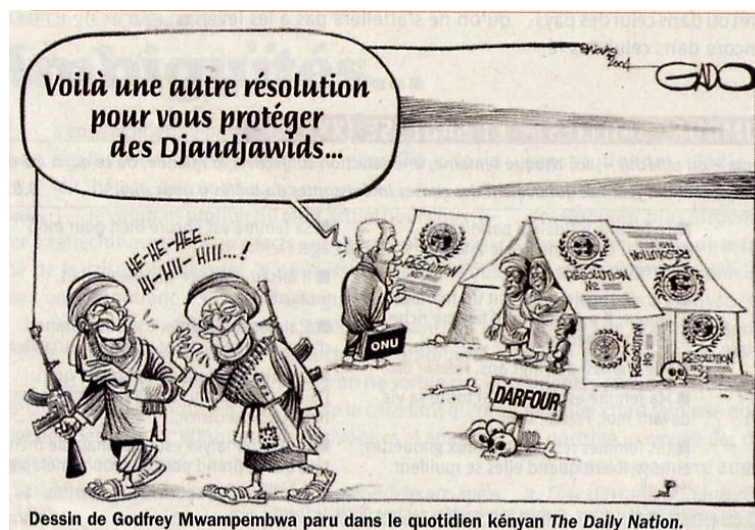
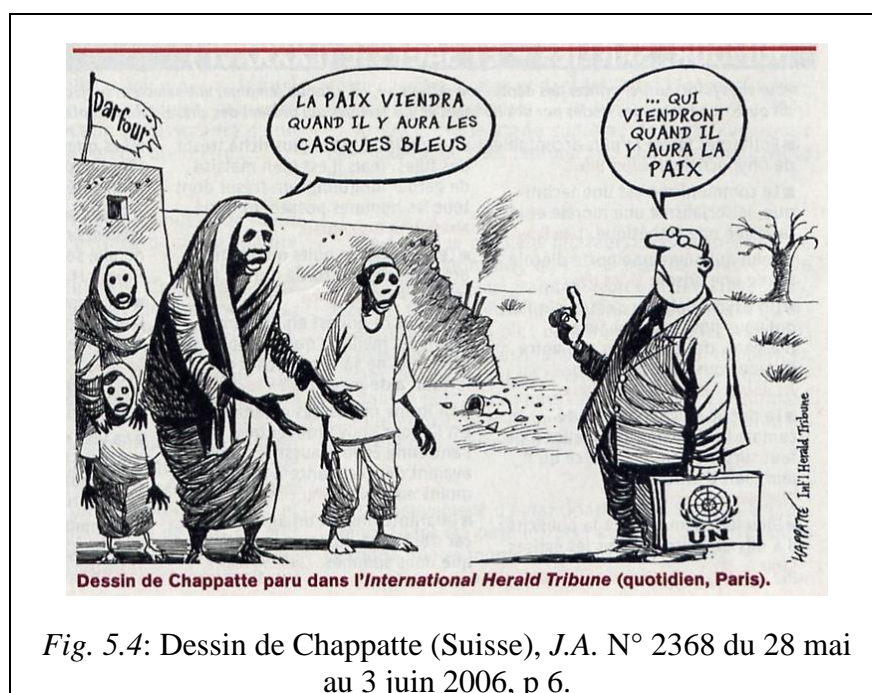


Fig. 5.2: Dessin de Gado (Kenya), J.A. N° 2289 du 21 au 27 novembre 2004, p 6.



Comme nous venons de le suggérer plus haut, l'histoire du Darfour racontée par les dessins met en évidence trois choses complémentaires : la condition climatique de la région racontée par les éléments visuels, la condition de son peuple face à la guerre civile, également relatée par les éléments visuels, et le niveau d'intervention de la communauté internationale, qui est portée au savoir de l'observateur par les éléments verbaux. Avant de discuter les stratégies discursives qui mettent en lumière ces conditions, discutons dans cette section la

première et la deuxième alors que la troisième sera étudiée en tant que « discours de l'oubli » dans la section suivante.

Dans l'appréhension des paysages, il est généralement compris que la nature tient le premier rôle et « *les figures d'hommes ou d'animaux ne sont que des accessoires* »⁴²². Cela semble être vrai pour le paysage naturel mais, pour nos dessins d'actualité, le paysage n'est pas un simple décor pour la scène narrative. Il sert d'objet figuratif et est donc un actant à part entière. Pour rendre compte de la description des paysages du Darfour, examinons d'abord les paysages en tant que phénomène environnemental et décor avant d'intégrer l'évènement concerné.

L'unité des éléments trouvés dans l'espace paysager offre une description globale du paysage. Comme on le verra, le paysage aride du Darfour se donne à voir en tant que décor et demeure une source d'informations supplémentaires sur le peuple du Darfour. On apprendra que c'est par coïncidence que l'aridité est un élément qui aggrave la situation de la région et raconte tout à fait une histoire différente de celle qui se trouve au premier-plan. Pour rendre compte du caractère global de ce paysage, nous prélèverons sur les dessins des éléments singuliers qui, en quelque manière, s'expliquent eux-mêmes et expliquent aussi le tout. Nous isolerons ces éléments et les regrouperons selon les liens qui les tiennent à leur référent. Si nous pouvons les isoler, c'est parce qu'ils sont très peu et que le dessinateur aurait voulu qu'ils soient ainsi. Il s'agit de signes de l'*aridité*, de la *destruction*, de la *pauvreté* et de la *mort*. Le repérage des éléments singuliers des quatre dessins et leur assemblage permet une analyse objective de la caractéristique globale du paysage du Darfour. Nous avons réuni ces éléments dans le tableau ci-dessous (cf. Tableau 11).

Le terrain vide ou avec de la végétation très éparse et des cabanes brûlées : c'est le paysage représentant le désert au Darfour. Sur le plan artistique, le désert du Darfour est un espace qui se développe librement, sans beaucoup de détails, comme s'il fallait exposer la nudité de son terrain. Des crânes et des ossements animaliers éparpillés par terre ne sont pas rares ; ce sont des signes de la sécheresse, de l'*absence* des êtres vivants caractérisant le désert. Cette condition est le résultat de l'insuffisance ou de l'*absence* de pluie. Elle est normalement associée à des températures élevées qui occasionnent la disparition de la végétation. Le baobab, duquel nous avons parlé dans le chapitre précédent, est un arbre associé à l'aridité. Il figure encore ici.

⁴²² Cf. la définition du mot « paysage » dans le *Dictionnaire le Petit Robert*, Paris, le Robert, 2013, p. 1836.

	Les signes de l'aridité	Les signes de la destruction	Les signes de la pauvreté	Les signes de la mort
Fig. 5.1	- Un grand espace nu (sol sans végétation) - Une crâne et des os d'un animal - Un arbre sec	- Une cabane détruite partiellement par l'incendie	- Un enfant émacié - Un bol vide	- Une crâne et des os d'un animal
Fig. 5.2	- Un grand espace nu (sol sans végétation) - Des crânes et des os (humains ?)	-	-	- Des crânes et des os
Fig. 5.3	- Un grand espace nu (sol sans végétation) - Des crânes et des os d'animaux	-	- Trois enfants émaciés, deux sont nus - Un bol vide	- Des crânes et des os
Fig. 5.4	- Un grand espace nu (sol sans végétation) - Un baobab	- Une cabane détruite partiellement par l'incendie	- Quatre personnes Soudanaises sans chaussures	- L'absence des yeux, remplacés par un signe plastique de couleur noire rappelant le crâne

Tableau 11 : Caractéristiques du paysage du Darfour

Dans ce désert du Darfour, il n'y a guère d'habitations et celles qui existent sont détruites par l'incendie. On y trouve des tentes qui sont des habitations temporaires offertes aux résidents du Darfour par des personnes compatissantes. La cause de destruction ne peut être connue sans se référer à l'actualité qui a inspiré les dessins. Quant au physique des habitants du Darfour, ces derniers ont tous une autre image à révéler, celle de la misère et de la souffrance. Beaucoup ont des corps maigres, les pieds sans chaussures. Les corps des enfants sont émaciés et nus. Les bols des peuples du Darfour sont vides car la famine fait partie de leur vie quotidienne. L'ombre de la mort se voit dans leurs yeux qui laissent la place à des plages noires et rondes, rappelant à l'observateur les crânes humains. Les signes de la mort se trouvent non seulement sur le sol mais transfigurent aussi les vivants. On dirait que le peuple n'est plus dans la vie mais dans la mort. Etudions comment ce décor de sécheresse et de misère s'avère approprié pour le récit raconté au premier plan, le récit de l'oubli.

5.2.

Le récit de l'« oubli »

Le récit de l'« oubli » concerne l'histoire mise en évidence sur le premier plan des quatre dessins dont le décor est le désert du Darfour. Cette histoire semble se résumer à un récit qui décrit la situation misérable d'une région de l'Afrique subsaharienne « oubliée » par la communauté internationale pendant des moments de besoin critique et urgent. Examinons comment les dessins ont formulé cette histoire.

Dans la Fig. 5.1, il y a à gauche un gros homme vêtu en costume et regardant dans son carnet. Il tient dans sa main gauche un stylo et semble absorbé par le contenu de son carnet. En se référant à son carnet, il émet un discours, s'adressant à une femme vue de dos. Cette femme tient un enfant dans les bras serrés contre sa poitrine. Cette femme est debout, pieds nus, devant sa cabane qui vient de brûler. Des informations complémentaires sur le contexte de la scène se trouvent dans le discours de l'homme dont les traits permanents nettement développés attestent son origine occidentale. Il dit « *Nous avons été pas mal occupés avec l'Irak, la torture George Tenez, le G8 et puis les funérailles de Reagan... Nous avons un créneau pour vous sur l'agenda politique américain entre novembre et l'investiture du président* ». À partir de cette phrase, l'observateur comprend que l'homme est d'origine américaine. Le discours de l'Américain allègue des excuses vis-à-vis du retard et de l'inaction des Etats-Unis.

Le récit évoqué par le dessin est tiré d'une actualité portant sur la guerre civile au Soudan et l'aide humanitaire provenant de la communauté internationale (en l'occurrence, les États-Unis). En 2004, il semble, selon le dessin, que les Etats-Unis ont été préoccupés par pas mal de choses allant du commencement de la guerre en Irak, au sommet du G8, aux funérailles de Ronald Reagan, l'ex-président américain, à la démission de George Tenet, l'ex-chef de la CIA américaine, et à l'investiture du président George W. Bush, élu pour son deuxième mandat. L'observateur ne peut pas manquer de remarquer la représentation de l'Américain vis-à-vis du Soudanais. Toute l'attention est focalisée sur les quatre cinquièmes du territoire occupés par le Soudanais contre la partie occupée par l'Américain. Ce dessin participe à la stratégie énonciative de l'*exposition* de Fontanille, des espaces subjectifs. Plus loin dans ce chapitre, nous reviendrons sur la question de la stratégie de l'*exposition*.

Le dessinateur Gado est l'auteur du deuxième dessin (Fig. 5.2) paru dans le quotidien kenyan *Daily Nation*, et puis dans un *J.A.* de novembre 2004. Deux faits différents sont mis

en scène, au fond à droite et au premier-plan à gauche. La représentation par la perspective linéaire montre que les deux hommes du premier-plan, en train de marcher vers le hors cadre proviennent de la scène derrière eux. Pour qu'ils réagissent en riant, à propos de la résolution de l'ONU, il est bien évident qu'ils avaient entendu ce que le représentant onusien venait de dire. Ce dernier, adresse un mot à une famille de trois – le père, la mère et l'enfant qui se trouvent devant une tente. Il leur dit : « *Voilà une autre résolution pour vous protéger contre les Djandjawids...* ». Ce représentant de l'ONU tient dans sa main droite son portefeuille et, dans sa main gauche, il a un document qu'il étudie attentivement. En effet, les soi-disant « Djandjawids » dont il parle sont représentés par les deux hommes qui rient. Ils portent des fusils et des munitions. Pour comprendre le rapport entre les deux événements, l'observateur doit être au courant de l'actualité concernée⁴²³.

Le dessin de Gado évoque en deuxième lieu la résolution 1564 du 18 septembre 2004 sur le conflit du Darfour⁴²⁴. Les résolutions du Conseil de sécurité des Nations unies sont des décisions votées par les membres du conseil afin d'apporter une solution à un problème concernant le maintien de la paix au niveau international. Dans ladite résolution, le conseil exprimait la crainte que le Soudan n'avait pas appliqué les dernières résolutions relatives aux droits de l'homme et qu'il envisageait de prendre d'autres mesures telles qu'un embargo pétrolier ou des sanctions contre des membres du gouvernement soudanais si le gouvernement n'allait pas appliquer la résolution 1564. Le conseil a demandé au Gouvernement soudanais et aux groupes rebelles de faciliter les secours humanitaires en accordant aux fournitures et aux travailleurs humanitaires un accès sans entraves à la région du Darfour.

En raison de l'insuffisance de progrès en ce qui concerne la sécurité et la protection des civils, le désarmement des Djandjawids et des milices, le conseil a souligné la nécessité pour le gouvernement de prendre toutes les mesures nécessaires pour désarmer les milices et respecter le droit international humanitaire et les instruments relatifs aux droits de l'homme. Le Gouvernement soudanais devait faire tout ce qui était en son pouvoir pour soulager les

⁴²³ Les Djandjawids sont des milices arabes armées et alliées au Gouvernement soudanais. Au début, ces milices avaient la mission de calmer les rebelles d'origine noire africaine du Darfour qui protestaient contre la marginalisation de leur région au niveau du développement en février 2003. Selon les résultats de recherches menées par des organisations humanitaires, l'activité des Djandjawids a drastiquement changé au cours des années. Le gouvernement soudanais, bien qu'il l'ait nié, a donné ce qui semble être une carte blanche, aux Djandjawids pour imposer sa loi aux tribus africaines multipliant ainsi les incendies des villages, les vols de bétail et les viols de femmes. Ils ont reçu à leur tour de la part du gouvernement, des avantages financiers pour les encourager à participer au conflit. (Cf. 20minutes.fr, « Les Djandjawids en faits et en chiffres », le 27 février 2007, disponible sur : <<http://www.20minutes.fr/monde/142353-djandjawids-faits-chiffres>> consulté le 31/10/2013).

⁴²⁴ Voir le texte de résolution sur le site de l'ONU, fait le 18 septembre 2004. Disponible sur : <[http://www.un.org/fr/documents/view_doc.asp?symbol=S/RES/1564%20\(2004\)](http://www.un.org/fr/documents/view_doc.asp?symbol=S/RES/1564%20(2004))> consulté le 31/10/2013.

souffrances de la population civile du Darfour. Telles étaient les propositions faites par le conseil dans la résolution 1564 dont le suivi a été mandaté au secrétaire général de l'époque, Koffi Annan⁴²⁵. Le contenu de ce document officiel nous indique que la résolution 1564 sur le Darfour n'était pas la première au Soudan. La résolution 1547 du 11 juin 2004 et la résolution 1556 du 30 juin 2004 n'ont pas été respectées. Voilà l'origine des rires des Djandjawids. Selon le dessinateur, le dessin ironise sur l'inefficacité des résolutions onusiennes. Si les résolutions précédentes n'ont pas été respectées, est-ce que celle-ci le sera ? Les miliciens rient probablement parce qu'ils savent bien que les résolutions ne servent à rien. Pour la population civile toujours accablée par les conséquences du conflit, ce *rire* serait une façon de se moquer de leur situation.

Le dessin suivant est aussi un produit de Gado. Emprunté au même quotidien kenyan, le *Daily Nation*, il est publié dans un *J.A.* d'avril 2005. Au premier plan, deux hommes discutent, pieds nus. Le premier, qui ne porte qu'une culotte, adresse la parole à son interlocuteur, en disant : « *Attirer l'attention des médias ?! Il faudra attendre la fin du procès de Michael Jackson... !* » Le deuxième homme, qui tient un bébé nu et très émacié contre son épaule, ne lui répond pas. Le dessin rappelle, par son contexte temporel, la poursuite judiciaire et le procès de Michael Jackson. Le personnage constate l'absence des médias qui ne s'intéressent pas à ce moment-là à l'actualité au Darfour à cause de l'importance d'une autre nouvelle ; le procès du chanteur américain, Michael Jackson, accusé d'abus sexuel sur un mineur. Cette activité serait plus importante que la situation des ressortissants du Darfour. Ils doivent attendre la fin du procès avant de recevoir l'attention de la communauté internationale. Alors que les conséquences de la guerre sont à saisir visuellement, les paroles font résonner l'absence de la communauté internationale au Darfour.

En mai/juin 2006 est paru le dessin du dessinateur Suisse Chappatte (Fig. 5.4). Ce dessin a été d'abord publié dans la version française de l'*International Herald Tribune* avant de trouver sa nouvelle place dans *J.A.* La scène assez figurative donne à saisir un espace bien représenté en perspective. Le premier plan héberge deux côtés opposés, l'un occupé par une personne corpulente, qui parle et qui porte un portefeuille dans sa main gauche. Le portefeuille porte le logo et le sigle de l'ONU. Les traits de son visage indiquent qu'il est d'origine occidentale. Il est occupé par un groupe de quatre personnes tous pieds nus : deux femmes et un enfant vêtus de boubous et un homme. Le porte-parole des quatre personnes a les mains allongées, comme s'il est en train de plaider avec son interlocuteur. Elle dit : « *La*

⁴²⁵*Ibid.*

paix viendra quand il y aura les Casques bleus » et son interlocuteur lui répond : « ...*qui viendra quand il y aura la paix »*.

Cette scène met à la lumière la situation du Darfour vis-à-vis de l'hésitation de l'ONU à participer à la résolution du conflit. La population civile, semblant fatiguée par leur situation, est en train de plaider avec l'ONU pour qu'elle amène les Casques bleus pour assurer à leur paix. La réponse du représentant de l'ONU n'est pas tout à fait satisfaisante. Ici, il y a lieu de lire la difficulté rencontrée par l'ONU pour le déploiement des Casques bleus. Il y a aussi une sorte de jeu de mots qui peut se lire dans le dialogue - il faut chercher dans l'actualité la vraie situation sur le terrain.

Jusqu'en juin 2006, l'on constate que la guerre civile du Darfour, qui avait commencé trois ans auparavant, était encore loin de s'achever. Le 5 mai 2005, un accord de paix⁴²⁶ entre le plus grand groupe des rebelles du Darfour et le Gouvernement soudanais a été signé afin de mettre fin au conflit qui avait engendré environ quatre cent cinquante mille morts, laissé environ deux millions de personnes sans domicile et environ deux milles villages incendiés. L'ONU et d'autres groupes de défense des droits de l'homme accusaient simultanément le gouvernement central arabe du Soudan de soutenir les miliciens Djandjawids et qu'il ne faisait pas assez pour assurer la sécurité et l'indemnisation des victimes⁴²⁷.

Nous constatons donc par là comment a évolué ce récit de la guerre civile au Darfour. Il ne s'agit plus, enfin, de l'oubli de la situation précaire du Darfour mais de la résistance de la part du gouvernement soudanais qui semblait être au cœur du problème. Alors que ce long récit de la guerre au Darfour se déroule au premier plan des dessins, le paysage du Darfour joue, à juste titre, le rôle de décor. On découvre dans le paysage les conditions de vie difficiles des civils à la suite des affrontements guerriers. Nous comprenons maintenant la complexité de la situation ; en plus des troubles qui génèrent cette insécurité, les conditions climatiques

⁴²⁶Glenn KESSLER, "Sudanese, Rebels Sign Peace Plan For Darfur", *Washington Post*, le 6 mai 2006, disponible sur : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/05/05/AR2006050500305.html> consulté le 31/10/2013.

⁴²⁷ En effet, un rapport publié par l'ONU en avril 2006 (cf. UN Office of the High Commissioner for Human Rights (OHCHR), *Third Periodic Report of the United Nations High Commissioner for Human Rights on the Human Rights Situation in the Sudan*, avril 2006, disponible sur : <http://www.refworld.org/docid/46cc4a620.html> consulté le 01/11/2013) avait indiqué que quelques jours après la signature de l'accord de 2005, la fréquence et l'étendue des violences avaient augmenté. D'ailleurs, l'ONU se lamentait du manque de coopération de la part du Gouvernement soudanais qui avait catégoriquement refusé l'intervention des Casques bleus. Selon ce rapport, malgré le fait que le nombre de travailleurs humanitaires internationaux qui ont répondu à la crise au Darfour était passé de deux cents vingt-huit en avril 2004 à environ quatorze mille en janvier 2006, l'impact positif de l'aide a été considérablement réduit par l'insécurité que ces acteurs humanitaires rencontraient sur le terrain, par exemple les embuscades sur des véhicules et des pillages de biens. Avec l'accès de l'ONU refusé dans la zone ouest du Darfour, il était difficile d'accéder à la moitié des personnes touchées par la crise (cf. le même rapport)

n'offrent aucun soulagement. Au contraire, la sécheresse augmente leur souffrance. Le peuple doit subir cela et les effets de la guerre en plus. Les civils, affamés, pieds nus, ... vivent sur un terrain désolé, sec et chaud, sans logement. Personne ne peut rien faire. L'observateur assistant n'a qu'à appréhender l'espace qui lui est exposé sur le dessin qui donne une idée de l'ampleur de la souffrance des Darfouriens. Revenons, dans les lignes qui suivent aux stratégies discursives qui sont employés pour rendre évidente la situation darfourienne.

5.3.

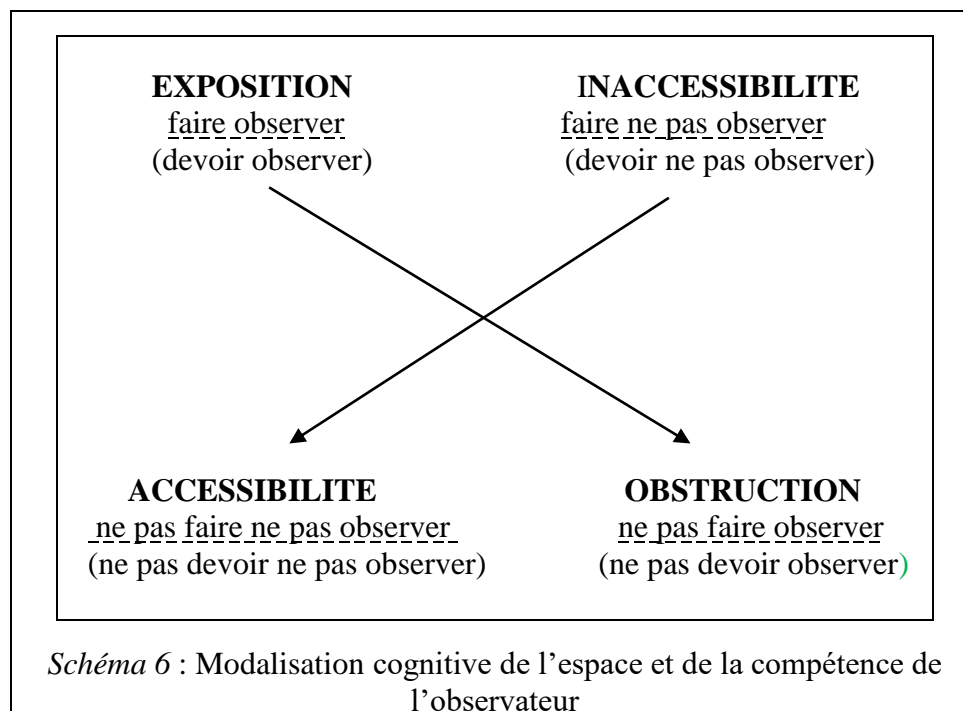
L'exposition : une stratégie énonciative de révélation

Nous voulons ici revenir aux propos de Fontanille⁴²⁸ concernant la compétence de l'observateur et l'activité de l'informateur et les appliquer au dessin d'actualité. Les manifestations plastiques et iconiques et leur agencement sur les paysages dessinés présupposeraient une compétence de l'observateur et une activité de l'informateur. Ces deux sujets, étant des sujets cognitifs, créent par la présence de l'énoncé, une relation d'intersubjectivité cognitive. Chacun détient un pouvoir : dans ce cas, un *pouvoir faire savoir* ou *faire voir* pour l'informateur et un *pouvoir observer* pour l'observateur. Ce dernier est manipulé à *devoir voir* l'énoncé selon l'agencement des figures. Ainsi, selon l'auteur, il y a plusieurs façons d'appréhender l'espace observé selon quatre régimes, à savoir : *l'exposition*, *l'obstruction*, *l'accessibilité* et *l'inaccessibilité*⁴²⁹.

En appliquant ces modalisations cognitives des sujets et de l'espace au paysage du Darfour, nous constatons que la manière de *faire observer* choisie par l'informateur est l'exposition. Tout est pratiquement donné à voir à l'observateur – le paysage désertique n'a rien à cacher. Il est presque nu, très peu de choses sont à appréhender sur sa surface. Il n'y a que les signes de lui-même, c'est-à-dire les signes d'aridité et les indices de la destruction et de la mort, à savoir les cabanes incendiées, les crânes et les os. Ainsi, l'observateur ne peut pas ne pas observer, c'est-à-dire il doit observer. On peut saisir la compétence de l'observateur sur un carré comme suit :

⁴²⁸ Jacques FONTANILLE, *Les espaces subjectifs, Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989, p.53-56.

⁴²⁹ *Ibid.* Nous avons décrit ces quatre régimes ailleurs dans le premier chapitre.



Grâce à son hyper-savoir (en l'occurrence, les connaissances encyclopédiques, de l'actualité ou autre qui facilitera le parcours interprétatif), l'observateur sait qu'appréhender un paysage, c'est observer un espace qui l'entoure et que l'horizon ne signifie pas la fin du paysage. Il s'agit de tenir compte des prolongements invisibles et les intégrer dans l'interprétation. Après tout, Hugo l'avait remarqué il y a longtemps qu'« où le pied ne vas pas, le regard peut atteindre ; où le regard s'arrête, l'esprit peut continuer. »⁴³⁰ Le Darfour est un territoire aussi grand que la France⁴³¹. Et dans cet espace, les indices de *l'absence* sont nombreux et peuvent faire éprouver à l'observateur plusieurs autres sensations.

Regarder le paysage du Darfour stimule des pensées et des sensations reposant sur la stratégie énonciative de l'exposition. Toutefois, l'exposition peut mettre l'accent sur *l'absence*. La stratégie de l'exposition permet de saisir tout ce qui est donné à voir. En faisant ceci, ce qui est absent est également mis en évidence dans le sens opposé. Par exemple, la présence d'une casserole vide signifie l'absence d'alimentation, mais aussi que là où il y a la guerre, la paix et la sécurité sont absentes. Sur les paysages du Darfour, il y a donc la *présentification de l'absence*. La présence des divers éléments occasionne des absences significatives. La présence des signes de l'aridité signifie par exemple l'absence des pluies. L'aridité occasionne également la rareté de vie animalière ou humaine. La présence des signes de destruction pourrait évoquer l'absence de la sécurité et de la loi et ainsi de suite.

⁴³⁰ Victor HUGO, *Op.cit.*

⁴³¹ *Ibid.*

L'étude du paysage appartient à la géographie et à l'écologie. Ainsi, le paysage peut être appréhendé comme une entité vivante, naturelle⁴³², mais, son développement ne dépend pas seulement de la nature. Comme dans le paysage du Darfour, les dessins que nous venons d'étudier témoignent de l'activité socio-culturelle de l'homme qui a partiellement contribué à son état. Plus loin, nous reviendrons sur l'opposition *présence/absence*.

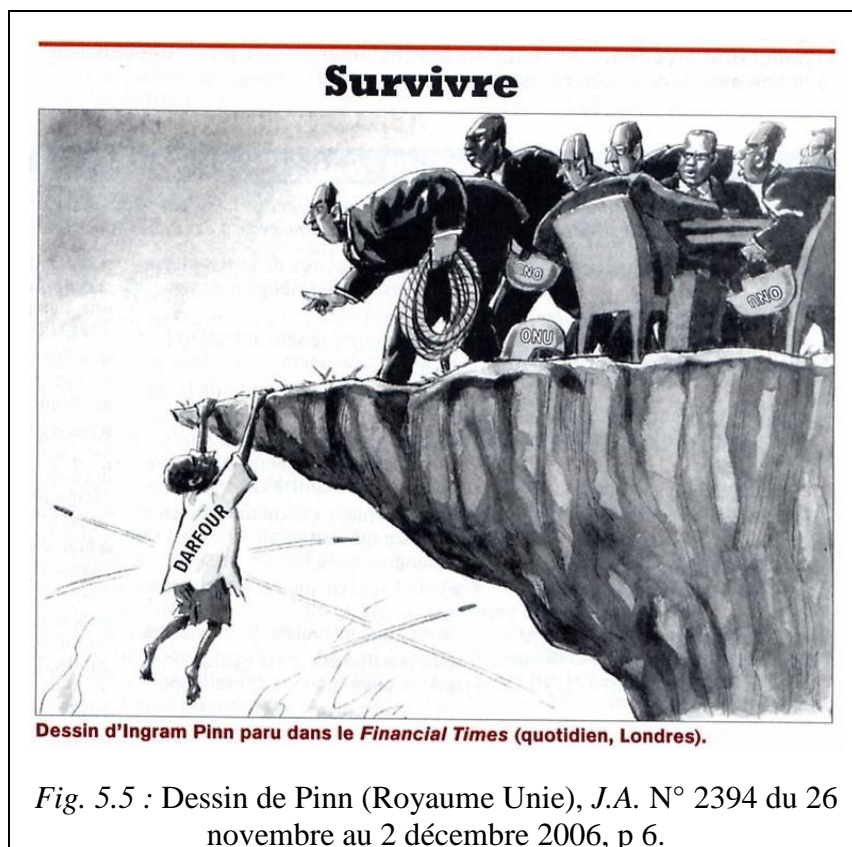
Le dessin que nous analysons ensuite est un grossissement de la situation du Darfour. Après avoir appris de la non-participation de la communauté internationale dans la résolution du conflit de Darfour, nous devons étudier maintenant comment le dessinateur nous peint la situation du Darfour à travers une victime, comme pour nous rappeler que ce qui se passe au Darfour est précaire.

5.4.

La « survie » selon Ingram Pinn

Ingram Pinn est l'auteur du dessin Fig. 5.5 publié dans un *J.A.* de novembre/décembre 2006. Nous le considérons comme une continuation du récit portant sur le peuple du Darfour, sur la même thématique de la guerre civile. Rappelons que la guerre avait éclaté en février 2003. Ainsi le dessin transpose les faits selon son époque, c'est-à-dire, trois ans après le commencement de la guerre du Darfour. Observant le champ visuel du dessin, le regard de l'observateur est, cette fois-ci, amené dans un grand espace vide, pas de paysage mais de l'atmosphère, un vide qui ressemble à un fossé. Un seul acte est mis en scène, celui de la survie, mis en exergue par deux situations opposées – *l'urgence/le non urgence* selon la segmentation topologique de l'espace, l'espace d'urgence et l'espace de l'intervention. Cette segmentation prête à une lecture topologique et figurative préalable.

⁴³² Présentation de Didier LAROQUE et Baldine SAINT GIRONS, *Paysage et ornement*, *Op.cit.* p. 7.



La scène oppose deux espaces séparés par la couleur, attirant chacun un regard différent – un espace blanc et un autre noir, qui se traduisent par /l’atmosphère vs une tranche de terre/. Le contour de la tranche de terre fait traduire l’espace blanc comme un fossé. L’espace atmosphérique héberge un personnage dénommé « Darfour », qui est suspendu dans l’air grâce à une petite surface de terre à laquelle il s’attache et qui le soutient. Il porte des vêtements déchirés et n’a pas de chaussures. Dans ce segment, l’observateur peut constater les figures plastiques des lignes droites diagonales et les petites formes noires au bout de chaque paire de lignes traduisant des trajets de trois balles perdues. Au-dessous de la personne suspendue, on peut constater également de petites plages grises avec des contours ondulés se traduisant en fumée. Cette lecture fait comprendre qu’il s’agit d’un personnage suspendu dans une tentative d’échapper aux balles et à l’incendie. Il a l’air d’être suspendu dans un fossé profond et dangereux. Il se tient très difficilement et il a besoin d’aide urgente pour ne pas tomber dans le fossé. Cette aide se trouve sur le côté d’intervention auquel il ne peut pas accéder sans soutien.

Observons particulièrement le statut du Darfourien et celui de l’observateur virtuel. Notons d’abord que sur les dessins précédents, plusieurs actants collectifs délégués y figuraient. Ici, sur le dessin présent (Fig. 5.5), le Darfourien, un actant collectif figure tout

seul. Où sont disparus les autres ? Faut-il croire qu'ils sont déjà morts et ce dernier reste seul ? C'est une inférence possible étant donné la situation précaire dans laquelle ce dernier personnage délégué se trouve. Ou bien, ce serait une stratégie de négation pour montrer qu'avec le temps, le nombre des morts augmente et celui des vivants diminue. Quant à l'observateur virtuel, il se trouve dans la même position que le Darfourien. Ce positionnement prête à confusion. Lui-même, tout comme le Darfourien, doit être suspendu dans l'air pour pouvoir assister à cette scène. Qui est-il ? Que fait-il là-bas ? Qu'est-ce qu'a-t-il fait pour y être ? Serait-ce un acte délibéré de l'informateur pour mettre l'observateur cognitif et affectif au côté du Darfourien afin de susciter en lui un sentiment de solidarité avec le peuple du Darfour ?

Sur l'espace clair représentant la surface de terre qui aboutit au fossé, dans la zone de non-urgence, un autre scénario se profile. Autour d'une table se trouve un groupe d'hommes préoccupés par une discussion. Les signes linguistiques inscrits sur les casques de ces hommes identifient ces derniers en tant que délégués de l'ONU. Les regards dirigés vers le personnage suspendu semblent indiquer que celui-ci est parvenu à attirer leur attention lorsque l'un d'eux s'est levé pour négocier avec lui. Le dessin est dépourvu de sons mais nous voyons par la communication non verbale que l'Onusien venu au secours de l'homme suspendu fait un signe de doigt, qui dans le monde réel, signifierait « *un moment s'il vous plaît !* », ou bien « *patientez un peu !* ». Dans sa main gauche, cet homme tient une corde – le symbole du secours. C'est une zone que nous appelons la zone dite d'intervention qui s'oppose à la zone d'urgence ou bien la zone de secours qui s'oppose à celle de danger. D'autres oppositions topologiques s'ajoutent pour décrire les deux zones, à savoir : *zone inférieure/zone supérieure, bas/haut*, qui peuvent être corrélées aux valeurs suivantes dans le plan du contenu : *insécurité/sécurité, guerre/paix, désespoir/espoir, souffrance/confort*, etc. La scène est surréaliste et symbolique. Le Darfourien ne se désigne pas lui-même. Nous supposons qu'il est un délégué envoyé pour plaider au nom des autres victimes. Nous supposons encore que les délégués de l'ONU sont là aussi parce qu'ils ont été envoyés. C'est le lieu de rencontre imaginé par le dessinateur qui accentue deux informations importantes : la *menace de la mort* et le *retard de l'aide*.

Si les données de la zone d'intervention cadrent avec les informations de l'arrière-plan (l'actualité), celles de la zone mortelle représentent une scène surréaliste imaginée par l'informateur. Selon les informations de l'époque, la période entre juin et novembre 2006 se caractérisait par des négociations, des discussions et la prise de décision par les différents joueurs dans le conflit du Darfour. Le 19 juin de la même année, le président Omar El-Béhir

avait refusé catégoriquement l'intervention des forces armées de l'ONU⁴³³. En même temps, la campagne internationale « Million Voices for Darfur » menée par la coalition *Save Darfur* atteint sa fin avec 1.000.001 signatures pour demander au président américain George Bush, de soutenir une force multinationale de maintien de la paix au Darfour^{434 435}.

Alors que le récit du côté de l'ONU est assez figuratif et référentiel, celui du côté du Darfour est symbolique et inférentiel. La suspension du Darfourien engendre des inférences telle la souffrance, la désespérance, l'urgence, le tourment, bref, l'ampleur du problème du Darfour. Le regard curieux de l'observateur participant sera fixé sur cette action pour voir ce qui surviendra au personnage du Darfour, l'actant collectif, qui représente par métonymie, le peuple civil du Darfour. Le Darfour est en train de bruler, sera-t-il sauvé ? Le regard seul ne fournira pas de réponse et le dessin ne l'indique non plus ; seul le futur le confirmera. Il faut attendre... Et, c'est dans le dessin suivant (cf. Fig. 5.6) que nous découvrons huit mois après, ce qui s'est passé au Darfour en attendant l'ONU.

5.5.

L'ironie de l'attente

Penser de l'ironie c'est ouvrir un vaste champ de recherche ou les définitions abondent. Il vaut mieux parler des *formes d'ironie* que d'« *une ironie* » parce que ce procédé accepte plusieurs définitions selon les différents époques, les champs d'investigation, les théoriciens et même selon les contextes d'utilisation. Ce qui conduit Yaari à dire que, de ce

⁴³³ Cf. BBC News, "Sudan rejects 'colonial' troops", le 20 juin 2006, disponible sur : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/5097868.stm> consulté le 01/11/013.

⁴³⁴ Cf. l'article sur le site web de savedarfur.org, « Coalition calls for special envoy in Sudan », disponible sur : <http://savedarfur.org/senators-frist-clinton-sign-one-millionth-postcard-urging-president-bush-advocate-multinational-peacekeeping-force-stop-darfur-genocide/> consulté le 01/11/013.

⁴³⁵ Les mois suivants ont été caractérisés par des discussions autour de la situation du Darfour et le besoin urgent de trouver une solution pour les victimes de la guerre. Plusieurs attaques et viols perpétrés par les miliciens Djandjaws alliés au gouvernement central ont été rapportés dans les camps des réfugiés. Le 31 août 2006, le Conseil de sécurité a adopté la résolution 1706 pour prendre la relève de l'Union africaine en déployant 17.300 Casques bleus mais le président soudanais continuait d'affirmer son opposition au déploiement des forces de l'ONU. Le 2 octobre 2006, la proposition onusienne est suspendue indéfiniment en raison de l'opposition soudanaise, les forces de l'Union Africaine annoncent qu'elles prolongeraient leur présence au Darfour jusqu'au 31 décembre 2006 alors que la Mission de l'ONU au Soudan continuerait ses opérations jusqu'au 30 avril 2007 (La chronologie de ces événements au Darfour est bien documentée dans le site Wikipédia. Cf. [wikipedia.org](http://en.wikipedia.org/wiki/War_in_Darfur) sur le URL : http://en.wikipedia.org/wiki/War_in_Darfur consulté le 01/11/013). Telle serait la situation évoquée par le dessin. Voilà que l'on peut comprendre pourquoi l'ONU, qui est prêt à intervenir au Darfour, doit expliquer à la victime de la guerre pourquoi il doit encore patienter.

fait, il ne faut pas se demander « *qu'est-ce que l'ironie ?* », mais se demander plutôt « *dans tel contexte, dans telle époque, ou pour telle personne, qu'est-ce que l'ironie ?* »⁴³⁶.

Les nombreuses définitions données au procédé de l'ironie dans le domaine de la littérature - là où l'ironie est abondamment étudiée - convergent sur un point : que l'ironie est un énoncé qui fait entendre le contraire de ce que l'on dit. Par exemple, pour Philippe⁴³⁷, « *un énoncé ironique est un énoncé par lequel on dit autre chose que ce que l'on pense en faisant comprendre autre chose que ce que l'on dit...* » D'après Landowski, « *...mieux vaudrait sans doute parler simplement d'ironie lorsque cette part déterminante d'indécidabilité concertée fait défaut ou lorsqu'elle s'amenuise au point de faire place, en dernière limite, l'assertion à peine détournée de quelque « vérité » clairement assumée par l'énonciateur.* »⁴³⁸ L'avis de Genette⁴³⁹ est que « *L'ironie consiste à dire quelque chose pour signifier le contraire, pour doubler son fonctionnement : l'ironie se fonde sur une antiphrase factuelle (...)* ». L'exemple donné par Genette est le plus simple pour illustrer ces définitions : si un individu dit à propos d'un autre « *comme il est intelligent* » pour signifier qu'« *il est bête* », le signifiant renvoie en fait à deux signifiés, l'un « *naïf* » et l'autre caché qui doit être décrypté. Ce second est le signifié qui doit être entendu. Ce signifié « *il est bête* » ne sera compris que si l'interlocuteur comprend le contexte dans lequel le signifiant est prononcé. Décrire l'ironie ainsi n'est pas faux mais il faut dire au moins que ces définitions sont acceptables si l'on décide de rester dans le dialogue, ou bien si l'on décide de se référer à ce que l'on désigne généralement d'« *ironie verbale* ». Nous constatons qu'appliquer ces définitions de l'ironie sur un énoncé visuel, et surtout sur un dessin d'actualité n'est pas aisé.

Néanmoins, l'ironie n'existe pas seulement dans le dialogue. Elle peut se manifester dans la nature et dans des situations. Il y a ironie par exemple si l'on voit bruler la caserne de pompier ou bien si l'on apprend qu'un prêtre catholique a violé une fille. L'ironie s'exprime ici par un jugement « naturel » pour le premier fait et par un jugement moral pour le deuxième. Ce qui ne devrait pas être, est. Il nous semble ici que la description de l'ironie porte sur un jugement et ne consiste pas à dire simplement le contraire de la réalité (ironie verbale). Ce jugement repose sur l'axe de *ce qui devrait* et *ce qui ne devrait pas être* face aux

⁴³⁶ Monique YAARI, *Ironie paradoxale et ironie : vers une théorie de l'ironie moderne. Sur les traces de Gide dans Paludes*, Birmingham, Summa publications, 1988, p. 4.

⁴³⁷ Philippe LEJEUNE, *Vallès, je est un autre*, Paris, Le Seuil, 1980. Cité par Henri MONTANT, *Commentaires et humeurs. L'écriture satirique*, Paris, PUF, 2005.

⁴³⁸ Eric LANDOWSKI, « On ne badine pas avec l'humour. La presse et ses petits dessins », dans *Humour Européen II*, op.cit. p. 109.

⁴³⁹ Gérard GENETTE, « Les morts de rire », dans *Figure V*, Paris, Editions du Seuil, coll. « poétique », 2002, p. 197. Cité par Bernard GENDREL et Patrick MORAN, « Quelques réflexions sur l'humour à partir du chapitre « Morts de rire », op.cit.

règles naturelles ou de comportement qui sont communément admises dans une société donnée. Cette pensée rejoint celle de Gendrel et Moran⁴⁴⁰ qui disent que « ... face à l'exception, l'ironie nous montre quelle est la règle, face au mal, elle nous montre quel est le bien ; l'ironie est toujours un rappelle à l'ordre, un discours moral, voire moralisateur ».

Ces exemples d'ironie ne représentent que des contextes différents. Chercher à approfondir l'étude de l'ironie ici n'est pas dans l'intérêt de notre étude. Toutefois, nous voulons expliquer comment nous sommes arrivée à conclure que la stratégie énonciative employée par le dessin que nous voulons analyser par la suite (Fig. 5.6) est bien celle de l'ironie. Nous avons trouvé quelques explications dans la théorie de Yaari, pour qui l'ironie peut être expliquée à partir des modes d'existence sémiotiques. Cet auteur s'inspire largement des travaux de Muecke⁴⁴¹ et de Morier⁴⁴² pour arriver à décrire l'ironie ainsi :

« L'ironie n'est pas une, mais plusieurs. Pourtant, au centre de chacune de ses acceptations traditionnelle ou courantes, un trait est toujours présent, c'est l'incongruité, c'est-à-dire la juxtaposition de deux ou plusieurs éléments qui, dans un certain contexte, ne vont pas ensemble (...). L'ironie ne commence véritablement qu'avec notre perception de l'incongruité, notre perception d'un certain agencement comme étant « incongru », surprenant, inattendu, allant contre ce qui est généralement accepté – sens commun ; lois naturelles, sociales, logiques, esthétiques, etc., en un nom, contre la norme »⁴⁴³

Dire que l'ironie commence par « notre perception d'un certain agencement comme étant incongru » c'est affirmer qu'il faut certainement un observateur qui perçoit cette incongruité et la traduit comme telle. Pour qu'il y ait un *agencement d'observation incongru*, il faut un auteur, un créateur, l'ironiste qui « ironise » – un informateur, même si celui-ci reste implicite, par exemple dans l'observation d'un phénomène naturel. L'énoncé ironique serait donc un discours dans lequel l'observateur perçoit une sorte d'incongruité qui ne va pas avec ce qu'on accepte ou attend généralement. Si l'*ironie verbale* accepte dans sa définition l'idée d'une signification cachée derrière l'énoncé ironique – souvent la négation de ce que l'on exprime ou une inférence quelconque, l'*ironie situationnelle* quant à elle ne se concerne pas toujours avec ce que « veut dire » l'énoncé, mais plutôt il s'agit de cerner un certain « jugement critique » concernant un fait ou une situation – « cela ne devrait pas être ».

⁴⁴⁰ Bernard GENDREL et Patrick MORAN, « Quelques réflexions sur l'humour à partir du chapitre « Morts de rire », (Genette, *Figures V*), *op.cit.*

⁴⁴¹ Douglas Collin MUECKE, *The compass of irony*, London, Methuen and co., 1969.

⁴⁴² Henri MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 2^{ème} édition, Paris, PUF, 1975 (1961).

⁴⁴³ Monique YAARI, *op.cit.* p. 16.

L'énoncé ironique est essentiellement une expression pragmatique. Cela signifie qu'un observateur ne peut reconnaître un énoncé ironique sauf si celui-ci partage avec l'informateur une connaissance solide du contexte du discours, un peu comme le dessin d'actualité. Avant que l'observateur aperçoive l'incongruité dans un énoncé ironique, celle-ci reste dans la virtualité. Nous lisons chez Yaari :

« D'ailleurs l'ironie ne fait que commencer là ; car l'agencement en question, et l'agencement perçu comme incongru ne sont que des ironies virtuelles, potentielles, le premier à un état inerte le second à un état intermédiaire, actualisé mais pas encore réalisé. Ce dernier le plus souvent se transforme aussitôt en ironie actuelle, lorsque l'observateur (celui qui perçoit) ou bien voit derrière l'incongruité, ou bien y projette, une intention »⁴⁴⁴

L'observateur actualise l'ironie en la reconnaissant comme telle et en l'assimilant au sarcasme ou à une sorte de plaisanterie moqueuse. Quand il s'agit d'ironie verbale, l'interlocuteur qui reconnaît l'incongruité dans l'énoncé actualise l'ironie et va aussitôt la réaliser en reconnaissant l'intention du locuteur. Dans l'ironie situationnelle, l'énoncé ironique peut être dépourvu d'intention mais, il suppose toujours un jugement et une attitude de la part de l'informateur. L'observateur réalise l'ironie en s'alliant à l'informateur. Après tout, dans le cas de notre dessin d'actualité, le dessinateur, ne prépare-t-il pour l'observateur, une position d'observation ou un point de vue qui sont toujours les siens ?

Comme illustré par le dessin suivant, l'ironie, utilisée par l'informateur comme une stratégie énonciative, consisterait non seulement à dire ou à faire le contraire de ce qui est attendu mais à questionner un fait. Etant un jugement sur l'état de choses, l'ironie nécessite une cible, c'est-à-dire qu'on ironise sur quelqu'un ou sur quelque chose.

Nous sommes en août 2007 quand le dessin de Pisemestrovic paraît dans le quotidien autrichien *Kleine Zeitung* avant d'être publié dans *J.A.* (Fig. 5.6). Le titre du dessin captive l'attention de l'observateur en ce sens qu'il accentue l'opposition ironique entre le lisible et le visible. Le dessin représente une vallée sinistre, dont les pentes sont recouvertes de tombes. L'indice de la destruction persiste- la cabane détruite par l'incendie. Le silence de la non-vie résonne. Le paysage désertique s'est transformé en paysage cimetière. C'est une expression de l'absence et de la présence conjointe : l'absence de la vie et la présence de la mort.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

Le Darfour attend l'ONU



Dessin de Pisemestrovic paru dans le *Kleine Zeitung* (Graz, Autriche).

Fig. 5.6. : Dessin de Pisemestrovic (Autriche), J.A. N° 2431-2432 du 12 au 25 août 2007, p 4.

Un cortège de quatre escargots, portant des « casques » chacun dénommé « UN » vient perturber le silence de la vallée. Notons le silence qui rime avec la lenteur et le silence des arrivants. L'arrivée des vivants rétablit le sens de la vie dans le paysage des morts et des âmes. Le premier fait ironique est le type de vivants qui arrivent. Ce ne sont pas des humains, mais des escargots. Deuxièmement, le Darfour est mort, donc il n'attend plus rien ni personne. L'ONU arrive quand même, sous forme d'escargots, dans cet endroit qui semble ne plus avoir besoin de qui ou de quoi que ce soit. Mais combien de temps le Darfour devrait-il attendre l'ONU étant donné la situation d'urgence que nous venons de découvrir dans le dessin précédent (Fig. 5.5.) ? C'est trop tard peut-être, les cadavres n'ont pas besoin de sécurité et leurs âmes circulent librement dans l'air. L'attente des Darfouriens a été longtemps interrompue par la mort avant que même l'arrivée se soit annoncée. Le retard de l'ONU, (le « sauveur » ?), a fait que le Darfour a cessé d'attendre. Quelle est la cause de cette lenteur ? L'actualité en question nous éclaircira.

Ce n'est qu'au 31 juillet 2007 que le Conseil de sécurité de l'ONU a, pour la première fois, adopté une résolution créant la Mission des Nations unies et de l'Union africaine au Darfour (MINUAD). Cette résolution a autorisé le déploiement d'une force militaire pour assurer la sécurité des populations civiles et garantir les accords de paix. La nouvelle force allait joindre celle de sept mille hommes de l'Union africain présente au Darfour depuis 2005

faisant au total 19.500 personnels militaires. Le déploiement final devait se produire au plus tard en décembre 2007. C'est une intervention qui, selon le dessinateur, arrive tardivement étant donné le nombre de personnes tuées ou déplacées par les milices Djandjawids depuis 2003 jusqu'à ce jour-là⁴⁴⁵. Le dessinateur ironise ainsi cette situation.

Un autre niveau de l'ironie se situe dans la métaphorisation de l'ONU. Un escargot, cet animal qui se déplace très lentement, c'est le seul caractère, au moins, qui donne sa popularité. La lenteur est le caractère accentué pour expliquer le retard de l'ONU. Cette lenteur fait contraste avec la vitesse réelle du convoi des camions qui est ici représenté par les escargots. Faut-il alors croire à la lenteur délibérée du côté de l'ONU ? C'est ce que semble suggérer le dessin.

Que dire de la position de l'observateur ? Il est encore mis au côté du Darfour, le côté même de l'informateur, cette fois-ci parmi les morts. La mort est au premier plan alors que l'arrivée de l'ONU et à l'arrière-plan. Ce point de vue choisi pour l'observateur accentue l'élément le plus important – la mort. L'arrivée des vivants n'est plus significative dans un monde dominé par la mort. L'observateur participe au silence de la mort. Il avait d'abord témoigné de la souffrance du peuple du Darfour. Puis, il avait aussi remarqué l'absence d'aide et, ensuite, il avait dû assister à l'enterrement des Darfouriens. Enfin, dans la scène finale, il assiste à l'arrivée retardée de l'aide internationale. Pourquoi l'informateur aurait-il choisi ces points de vue pour lui-même et pour l'observateur ? Nous concluons en supposant que le positionnement stratégique de l'observateur au côté des Darfouriens a toujours ciblé le côté affectif de l'observateur cognitif pour l'inciter à assumer sa solidarité avec le peuple du Darfour. Mais aussi, le discours du retard de l'ONU et la mort des Darfouriens vient rejoindre le discours de la « sur-dépendance » de l'Afrique de l'aide internationale pour sa survie.

Synthèse

Etudier le paysage du Darfour, c'est décrire les éléments qui la composent et rappeler son histoire, ses transformations initiées culturellement et l'évolution de la situation guerrière de la région. Après 2007, nous n'avons pas trouvé de dessins qui reconsidèrent directement cette thématique. C'est comme si J.A. avait mis fin à cette histoire par le paysage cimetière,

⁴⁴⁵Voir les détails dans le Centre d'actualité de l'ONU, « Soudan : le Conseil de sécurité crée une nouvelle Mission de maintien de la paix pour le Darfour », le 31 juillet 2007, disponible sur : <http://www.un.org/apps/newsFr/storyF.asp?NewsID=14548&Cr=darfour&Cr1=UNAMID#.UnaDMvldAr4> consulté le 02/11/2013.

mais hélas ! En lisant les informations dans les médias aujourd'hui, le discours de la guerre dans la zone du Darfour est loin d'être achevé. C'est comme si, dans les efforts pour protéger les civils, comme le postule le journaliste Peterson, « *les enfants sont sauvés, il semble, uniquement afin qu'ils puissent être recrutés à la guerre* » (voir la citation ci-dessous). Nous prenons comme prophétie les mots de ce même journaliste, bien respecté, qui avait écrit en 2001 que :

*« Aid donors are difficult to motivate and know their work is a drop in an ocean of suffering. Children are saved, it seems, only so they can fight in the war. For me, this is what makes Sudan the most desperate and corrosive of all conflicts in Africa, (...). I am convinced that Somalia will sort itself out one day; even Rwanda may find a post-genocide order that puts off the next round of mass killing for a decade or two. But in Sudan, the fortunes of war have swung to and fro too many times already, perpetuating violence by giving unwarranted hope of victory to each side in turn – just enough to encourage fighting to go on (...). Wracked by successive government and rebel offensives, drought, and war-induced famine, the victims foresee no end of suffering (...) ».*⁴⁴⁶

Ayant étudié la nature du conflit du Darfour dans sa carrière de journaliste Peterson tout comme les victimes de la guerre, ne prévoyait pas la fin du conflit au Soudan.

Une autre dimension de la situation darfourienne qui se laisse apercevoir est l'absence de volonté des États-Unis d'intervenir et la présence tardée de l'ONU sur le paysage du Darfour. Mais, mettant en parallèle les deux types d'informations, c'est-à-dire, les dessins et les actualités qu'ils évoquent, nous découvrons que les dessins ne nous disent pas tout, certainement parce que le dessin est un commentaire résumé. Alors que l'ONU et les États-Unis pourraient être absents au Darfour, les forces de l'Union africain étaient présentes depuis 2005. Ce qui confirme les affirmations de Peterson, selon lesquelles les bailleurs de fonds savent que leur travail est une « *goutte dans un océan de souffrance* »⁴⁴⁷. C'est cette goutte dans l'océan qui ne s'aperçoit pas du tout dans tous les dessins.

Comme nous venons de le constater, le paysage ne doit pas seulement être analysé du point de vue de l'esthétique. Dans le cas du paysage désertique, comme celui du Darfour,

⁴⁴⁶ Scott PETERSON, *Op.cit.*, p. 175. Nous traduisons : « *Les bailleurs de fonds sont difficiles à motiver et savent que leur travail est une goutte dans un océan de souffrance. Les enfants ne sont sauvés, il semble, que pour qu'ils puissent combattre dans la guerre. Pour moi, cela est ce qui rend le Soudan le plus désespéré et corrosif de tous les conflits en Afrique, (...). Je suis convaincu que la Somalie va se régler un jour ; Rwanda peut même trouver un ordre post-génocide qui repoussera la prochaine série de massacres pendant une décennie ou deux. Mais au Soudan, les fortunes de la guerre ont balancé trop de fois déjà, perpétuant la violence en donnant un espoir injustifié de la victoire de chaque côté, à son tour - juste assez pour encourager la lutte à continuer (...). Ravagé par les offensives successives du gouvernement et des rebelles, la sécheresse et la famine induite par la guerre, les victimes ne prévoient pas de fin de souffrance. »*

⁴⁴⁷ Cf. la citation de Peterson ci-dessus.

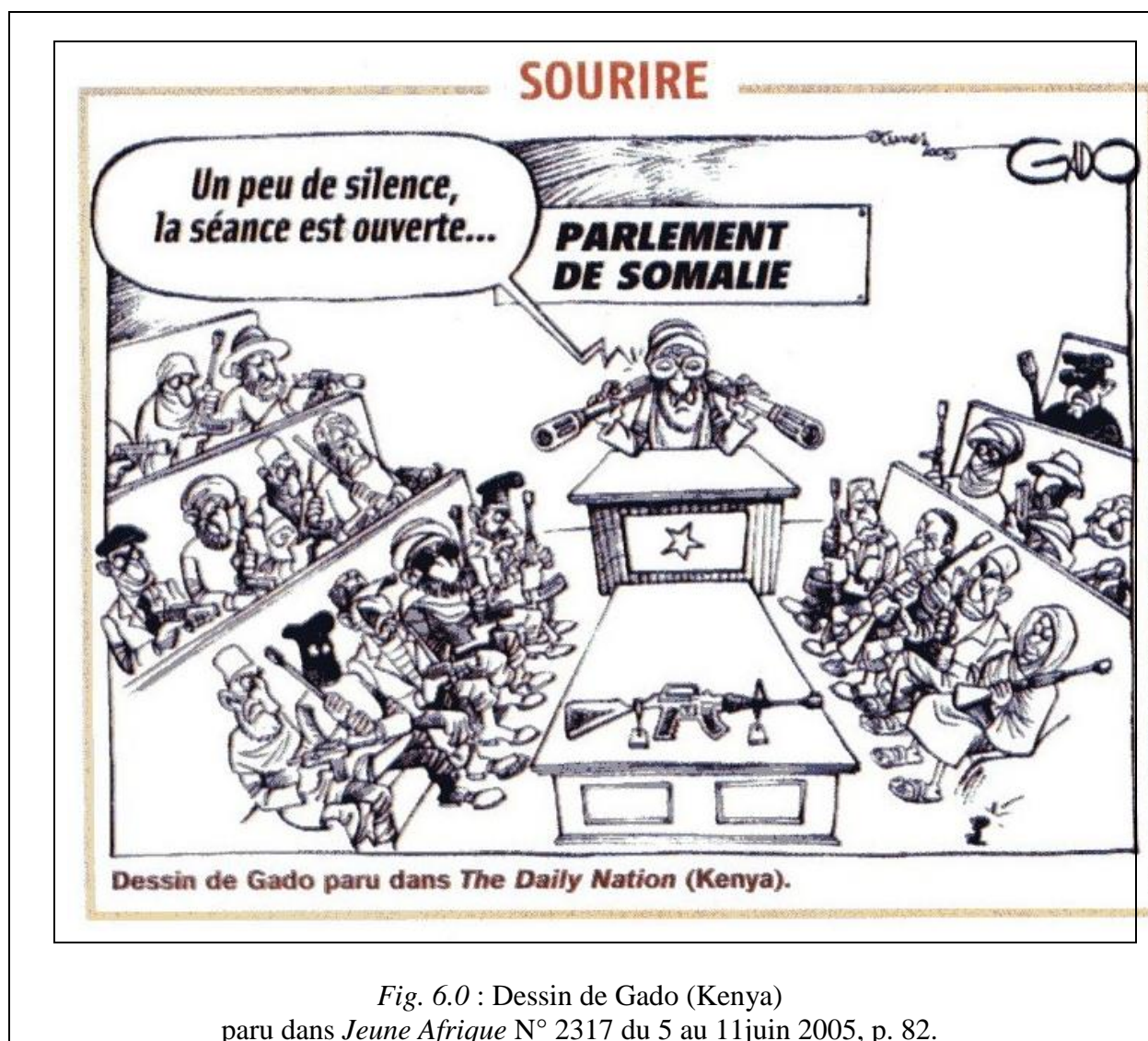
l'espace est devenu un lieu significatif dans lequel les dessinateurs peignent l'image, non seulement celle des conséquences des forces climatiques sévères, mais aussi l'image de la relation hostile entre les Hommes. Ce qui retiendrait l'attention de l'observateur du paysage du Darfour dans sa vision, serait peut-être la représentation parallèle du vide territorial et du vide juridique qui engendrent tous les problèmes du Darfour ?

Surtout, ce séquençage bien calculé de l'histoire du Darfour nous ébahit. Tout s'est passé comme si l'hebdomadaire *J.A.* avait préalablement construit une histoire à nous raconter par le dessin au fil des années. Comment se fait-il que les dessins de cinq dessinateurs d'origines différentes (autrichienne, anglaise, suisse, kenyane et française), lorsqu'on les met bout à bout, forment une histoire cohérente ? Peut-on témoigner par là que le dessin l'actualité, raconte l'actualité, non en l'imitant mais plutôt en inventant un récit parallèle pour inciter la réflexion chez l'observateur ? C'est une hypothèse dont la preuve se manifesterait au fur et à mesure de notre recherche.

Dans le chapitre qui suit, la même thématique de la guerre civile est revisitée. Quelques pays d'Afrique subsaharienne sont touchés par ce même phénomène. Nous étudierons les stratégies énonciatives qui nous feront découvrir comment cet enjeu de la guerre est mis en lumière par les dessinateurs selon la nature de conflit et son ampleur dans chacun des pays concernés.

Chapitre 6

Là où les fusils font la loi



⁴⁴⁸ C'est une rubrique dans le magazine *J.A.*

6.0.

« *Sourire* »

« *Sourire* ». C'est le titre de l'un des espaces réservés, dans le magazine *J.A.*, à un dessin d'actualité importé. Comme nous l'avons indiqué dans l'*Introduction générale*, il s'agit normalement d'une partie circonscrite et clôturée d'une page réservée aux courriers des lecteurs qui se trouve vers les dernières pages de l'hebdomadaire. Cette page est un lieu de rendez-vous de l'éditorial du magazine avec ses lecteurs, sous la rubrique « *vous et nous* ». L'opposition *vous/nous* évoque une relation subjective embrayée entre les lecteurs et l'éditorial de *J.A.* Une telle relation ouvre la voie d'un échange entre les deux sujets collectifs. Tout ce qui figure dans la rubrique dénommée « *Sourire* » est donc un message interactif destiné aux lecteurs de *J.A.*

« *Sourire* » est un mot qui appartient à la classe grammaticale des *noms* et aussi à la classe des *verbes*. En tant que nom, il peut être compris dans le contexte de *J.A.* comme un déictique démonstratif. Compris ainsi, ce mot va donc, selon le dictionnaire le *Petit Robert*⁴⁴⁹, indiquer que ce qui figure au sein de l'espace clôturé égale un sourire, au sens d'un « *mouvement de lèvres et des yeux, qui indique la joie, la bienveillance, etc.* ». Cette conception ne nous convient pas étant donné le contexte de l'apparition du mot. En tant que verbe, « *sourire* » signifie, selon le dictionnaire *Larousse* (en ligne) « *témoigner à quelqu'un de la sympathie, de l'affection, de la gentillesse, en lui adressant un sourire* » Ainsi, *sourire*, c'est « *être agréable à quelqu'un, lui plaire ou lui convenir* » mais aussi « *considérer quelque chose ou quelqu'un avec amusement, ironie, s'en moquer sans méchanceté* »⁴⁵⁰.

Dans le présent contexte de l'intersubjectivité entre *J.A.* et ses lecteurs, le sens du verbe « *sourire* » sera mieux compris en tant que verbe « *infinitif d'ordre* » utilisé tel qu'il s'emploie pour donner les avis de sécurité, les simples indications techniques, les modes d'emploi, les consignes, etc. qui s'adressent à un lectorat hétérogène. Ce verbe infinitif d'ordre peut être conçu comme une sorte de demande polie, neutre, distante et moins prescriptive effectuée par *J.A.* à ses interlocuteurs ; pas dans le sens « *d'être agréable pour plaire à quelqu'un* », mais, dans le sens de considérer le contenu de l'espace désigné « *Sourire* » avec amusement, ironie en se moquant de la situation dépeinte sans méchanceté. En d'autres termes, *J.A.* encourage ses interlocuteurs à observer le contenu de la section

⁴⁴⁹ Cf. le dictionnaire *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2013, entrée « *sourire* ».

⁴⁵⁰ Cf. l'entrée « *sourire* » dans le dictionnaire *Larousse* (en ligne), disponible sur :

<<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sourire/73744?q=sourire#72918>> consulté le 10/10/2014.

dénommée « Sourire », à en sourire et à s'en amuser. Mais de quoi faut-il s'amuser et se moquer en souriant sans être méchant ? Des dessins d'actualité (pas toujours, un texte linguistique en forme de plaisanterie peut y figurer) tels ceux que nous voulons analyser dans le présent chapitre. Ce sont des dessins concernant l'arme dont la stratégie énonciative repose sur la *moquerie de la figure de l'arme à feu qui fait la loi* dans plusieurs pays d'Afrique subsaharienne.

6.1.

Le fusil « roi »

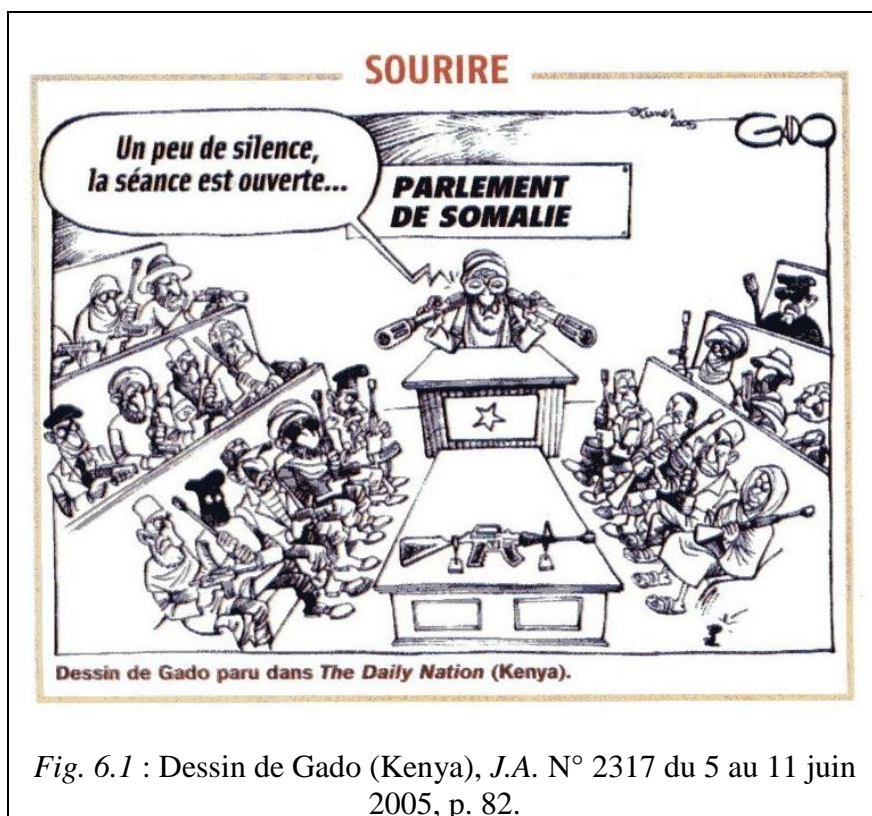
Du paysage désertique du Darfour, au paysage aride de la Somalie et, du parlement somalien aux rues de Mogadiscio, le fusil est « roi ». Il détermine beaucoup de choses, mais surtout il détient le pouvoir de vie et de mort. Après avoir étudié comment le vide juridique entraîne une longue liste de manquements sur les paysages désertiques de Darfour, nous voulons, dans cette partie de notre étude, examiner comment ce même défaut fait que le fusil prend le pouvoir pour devenir la loi et le « roi ». Trois dessins (Fig. 6.1, 6.2 et 6.3) nous serviront d'illustrations pour évaluer la situation propre à la Somalie.

Le premier dessin (Fig. 6.1) fait allusion à une séance du parlement somalien. Cette scène n'aurait rien de surprenant si les armes étaient absentes. Elle aurait été une scène dont le système de signification serait simplement de nature symbolique. Cependant, la présence du fusil ajoute un effet surréaliste et donc un autre effet de sens que l'on doit chercher dans le fusil lui-même et son lien avec les députés sur le plan de l'expression comme sur le plan du contenu. La vision du fusil s'impose à l'observateur par le fait de sa centralité. Il est posé sur une table au premier plan, d'une manière emblématique, devant un observateur participant. De cette façon, le fusil est totalement exposé à la vision de l'observateur et ce dernier ne peut pas ne pas l'observer, autrement dit, il doit l'observer⁴⁵¹. Cette vision est possible pour tous les membres du parlement étant donné la disposition des parlementaires, typique de cette assemblée.

À part l'obligation de le voir, la deuxième marque de la royauté du fusil se voit dans la nécessité (ou obligation ?) des députés à en posséder un. Pour que tous les députés en aient un, le fusil serait un instrument utile, en fait très nécessaire que l'on ne peut pas se passer de lui. Chaque membre semble être prêt à s'en servir. Regardant de tout près comment le

⁴⁵¹ Cf. le schéma 6 ci-dessus.

président de l'assemblée porte ses deux lanceurs de missiles, on dirait qu'il est prêt à les utiliser d'un moment à l'autre. Cela introduit une autre dimension significative de la scène : qu'il faut l'appréhender comme se déroulant probablement dans des conditions d'insécurité. Une attaque par des bandes dangereuses est fort possible. Voilà pourquoi chacun doit être armé.



Mais aussi, il faut en même temps remarquer que le président de l'assemblée assume une position supérieure : d'abord parce qu'il est président de la séance, puis parce qu'il s'est installé à une position plus élevée dans l'assemblée et enfin, parce qu'il a deux armes différentes plus puissantes que les autres. La directionnalité de ses armes implique autre chose : elle confirme sa position de pouvoir, un pouvoir qui lui est confié par ses armes. Avec elles, le président peut balayer toute l'assemblée en très peu de temps. Après avoir confirmé sa position de pouvoir par ses armes, il se dit prêt à commencer la session par l'annonce « *Un peu de silence, la séance est ouverte...* ».

Le parlement somalien pourrait intéresser l'éditorial du *J.A.* en 2005 dans la mesure où il fut au centre de l'actualité. Cette année-là est significative dans l'histoire politique de la Somalie étant donné que le premier gouvernement transitionnel a commencé à exister pour tenter de rétablir un gouvernement central. Depuis la chute du gouvernement de Mohamed

Siad Barre en 1991, arrivé au pouvoir par un coup d'état en 1969, le pays est tombé dans une lutte inter-clanique entre les seigneurs de guerre. C'est le nouveau parlement de transition formé au Kenya en août 2004 qui est représenté par le dessin de Gado. Ce parlement se réunissait au Kenya jusqu'en juin 2005⁴⁵².

Comme nous l'avons dit plus haut, la deuxième marque de la supériorité de l'arme est traduite par le fait que tous les députés en possèdent une. Cela pourrait encore être un signe de la présence d'une haute tension entre les députés eux-mêmes, occasionnée par l'absence de confiance entre eux. L'origine de cette situation peut se situer dans le fait que chaque membre représente un clan somalien différent⁴⁵³. Il faut rappeler que le conflit armé en Somalie est du caractère inter-clanique. Faut-il rappeler ici un proverbe somalien qui dit ceci :

*« Moi et mon clan contre le monde ; moi et ma famille contre mon clan ; moi et mon frère contre ma famille ; moi contre mon frère. »*⁴⁵⁴

Par ce proverbe, l'on peut tirer la conclusion selon laquelle les députés somaliens de clans différents se combattent les uns les autres. Appréhendant ce fait à partir de cet angle, le fusil devient, pour les hommes politiques, un instrument important d'autoprotection et d'auto-assurance. Encore, voilà pourquoi chaque député en possède un. Nous assistons ainsi à une moquerie du parlement somalien par la présence inhabituelle de l'arme dans la rencontre importante des députés.

Gado revient sur le thème de la violence en Somalie dans la Fig. 6.2. Dans un paysage somalien désolé, une arme à destruction massive de type Kalachnikov AK est plantée en terre, au premier plan, et manipulée par un personnage dont le visage est obscur et son identité masquée parce qu'une grande partie de son corps est cachée dans le hors champ. On l'identifie à un être humain grâce à ses mains qui manipulent l'arme. Son identité générique est reconnue comme Al-Qaeda grâce à l'étiquette. Par cette identité, on pourrait se demander qui est Al-Qaeda ? Cette image aveugle, dont le visage est masqué et l'identité reste inconnue. Par les données de la perspective, ce personnage inconnu est un géant comparé à la taille des personnes (Somaliens), qu'il utilise à la place de cartouches.

Le contexte du dessin est inspiré de l'annonce du président somalien Cheikh Charif Ahmed qui avait déclaré le 22 juin 2009 l'état d'urgence face à l'intensification des attaques

⁴⁵²Pour une chronologie complète des événements politiques de la Somalie, cf. Bbc.co.uk, "Somali profile : A chronology of key events", le 24 septembre 2013, disponible sur : <<http://www.bbc.co.uk/news/world-africa-14094632>> consulté le 16/10/2013.

⁴⁵³*Ibid.*

⁴⁵⁴C'est la hiérarchie des priorités selon un proverbe somalien, citée par Scott PETERSON, *Op.cit.* p. 1.

des insurgés islamistes du mouvement Al-Chabab⁴⁵⁵. Ce mouvement d'origine somalienne a comme objectif déclaré de « *renverser par les armes le Gouvernement fédéral de transition pour instaurer un régime islamiste fondé sur le Charia* »⁴⁵⁶. Depuis 2010, Al-Chabab fait allégeance à Al-Qaeda, un réseau global de terroristes⁴⁵⁷.

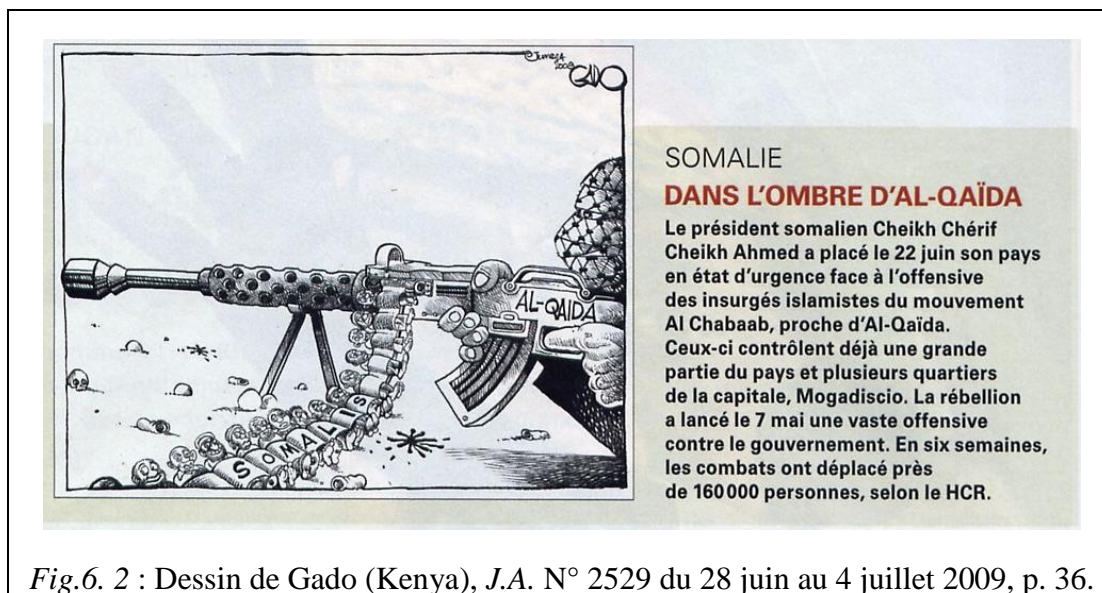


Fig.6. 2 : Dessin de Gado (Kenya), J.A. N° 2529 du 28 juin au 4 juillet 2009, p. 36.

Sur le plan visuel, le dessin oppose un personnage à la haute carrure et à la grande puissance manipulatrice et plusieurs petits personnages sans défense, sur un décor monotone. Il s'agit d'Al-Qaeda et de Somaliens. Ce pouvoir énorme est incarné par le gigantisme du manipulateur de l'arme et celui de l'arme elle-même. Ce grand pouvoir est ainsi concevable grâce à la mise en opposition de la taille des personnages mis à la place de cartouches vis à vis celle de l'arme ainsi que de son manipulateur. Ces personnages peuvent être décrits en fonction de la position qu'ils occupent - du *manipulé*. Ils sont convertis en cartouches meurtrières. Comment faut-il les voir – des Somaliens représentés en munitions ou des munitions représentées en Somaliens ? Ces Somaliens, tous identiques, sont utilisés comme des cartouches par Al-Qaeda sur un territoire non-marqué mais qui peut être la Somalie. Et comme la cible d'Al-Qaeda n'est pas connue de l'observateur, les victimes réelles attestées par le dessin sont les Somaliens eux-mêmes.

⁴⁵⁵ Cf. l'AFP, « L'état d'urgence déclaré face aux attaques des rebelles islamistes », le 22 juin 2009, disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20090622T105822Z/JeuneAfrigueJeuneAfrigue.html>> consulté le 16/10/2013.

⁴⁵⁶ Cf. Alain BAUER et Jean-Louis BRUGIÈRE, *Les 100 mots du terrorisme*, Paris, PUF, 2010, pp. 105-106.

⁴⁵⁷ *Ibid.* p. 104.

L'attente de l'observateur est bouleversée par le fait que des êtres humains remplacent des cartouches. C'est la théorie de la rhétorique visuelle avancée par le Groupe μ ⁴⁵⁸ qui peut offrir des explications suffisantes à ce phénomène. Il s'agit d'un trope iconique visuel dont l'écart se manifeste par le remplacement total d'une unité par une autre qui occupe le même endroit dans l'énoncé, l'autre restant extérieur à l'énoncé mais projeté sur celui-ci. La figure est dite in *absentia disjointe*⁴⁵⁹. Ce mécanisme de la rhétorique visuelle crée ici une tension entre la figure présente et la figure absente, la figure attendue est remplacée par une autre⁴⁶⁰. Cette transformation par remplacement total des figures crée une tension qui fait que les Somaliens ne peuvent plus être considérés comme des sujets, ils sont des non-sujets ou des objets. Ici se développe un discours métaphorique fort sur l'opération manipulatrice des réseaux terroristes. Quel genre de lien existerait-il entre les cartouches et les somaliens ?

L'interprétation des tropes dépend largement de la relation analogique entre les deux unités. Le conflit visuel ainsi créé dans le cas de « Somaliens-cartouches » s'offre à une interprétation inférentielle qui repose sur la supériorité du fusil et celle de son manipulateur. Grâce à son manipulateur, le fusil détient la puissance maximale sur la vie et la mort. Al-Qaeda s'en sert pour exercer leur pouvoir. Mais le fusil ne peut détenir ce pouvoir que par ses cartouches. Mais, les cartouches ou les Somaliens, disposent-ils de pouvoir de refuser ? Les Somaliens si, mais les cartouches non. C'est pourquoi nous concevons ici une relation de *manipulateur/manipulé* – Al-Qaeda et les tueurs somaliens.

Expliquons cette relation ironique comme nous l'entendons. Si Al-Chabab est un groupe de milices terroristes somalien opérant sous l'ombre d'Al-Qaeda, un mouvement international de terroristes islamistes, et que ce premier a été responsable des offensives meurtrières tuant des hauts fonctionnaires de leur propre gouvernement et des civils, nous pouvons déduire qu'il s'agit d'insurgés somaliens, manipulés par des forces extérieures, tuant leurs concitoyens. Si les Somaliens sont manipulés pour les amener à lutter contre leur propre gouvernement qui est constitué avec le but de restaurer l'ordre civil, politique, social et économique, ne faut-il pas « *sourire avec amusement, mais sans méchanceté* », à cette ironie ? Ironie parce que le bon sens ne permet pas d'envisager les Somaliens s'alliant à des forces étrangères pour tuer leurs concitoyens innocents et lutter contre un régime politique qui se bat pour le bien de tous les Somaliens.

⁴⁵⁸ Cf. Groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, *Op.cit.*, p. 272.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ Voir Jacques FONTANILLE, « Le trope entre présence et absence », *Op.cit.*, p. 48.

Le troisième dessin que nous voulons examiner nous oriente vers une autre dimension du pouvoir de l'arme à feu en Somalie (Fig. 6.3). Dans un espace au fond vert clair, deux personnages en uniforme militaire se rencontrent. La première à gauche n'a pas d'arme mais a des munitions sur l'épaule. L'expression de son visage et son langage corporel accentué par les gestes de ses mains et doigts montrent qu'il pourrait être fâché. Ce sentiment est aussi confirmé par le point d'interrogation et le point d'exclamation. Son interlocuteur, le deuxième homme, lui, porte un fusil qui émet des sons musicaux. Un fusil n'émet pas normalement des sons au caractère musical, et voilà donc, l'observateur peut déduire que cette « musique » jouée par l'instrument d'assaut serait dégoûtante.



La rhétorique de la substitution qui se manifeste par le remplacement du son de coup de feu par de la musique (trope sonore ?) ne peut être comprise que par l'invocation de l'actualité concernée. Mais avant d'évoquer cette actualité, remarquons le parallélisme visuel des cartouches et de la bande sonore musicale. L'observateur assiste à un discours visuel par la stratégie de la comparaison. L'idée de « couler » du haut en bas est symbolisée par le fil de cartouches qu'on peut comparer à la bande sonore. Un fusil qui « émet » de la musique serait évidemment moins dangereux qu'un autre qui « émet » des munitions. Les munitions font couler du sang, la musique fait couler du son. L'observateur ne voit pas l'union éventuelle

potentialisée des deux éléments, mais on peut déjà imaginer que les deux parviendront à s'unir pour compléter la forme de « V » qui se dessine. Il est cependant difficile d'imaginer le résultat ni la signification de cette union. Lequel triomphera en dissolvant l'autre ?

Le 13 avril 2010, un pouvoir illicite d'islamistes a interdit la musique dans les quatorze radios privées somaliennes et celles-ci n'avaient qu'à supplier⁴⁶¹. Par le dessin, le dessinateur ridiculise le fait que la seule « musique » à entendre sera désormais celle des dénotations des balles lancées par les islamistes qui s'entendent dans les rues de la capitale mais aussi sur les ondes de *Shabelle*, la principale radio privée du pays, qui conçoit ces coups de feu comme un acte symbolique de révolte⁴⁶². Notons comment le statut de l'arme à feu a changé. Dans le premier dessin (Fig. 6.1), son usage habituel a été virtualisé, dans le deuxième (Fig. 6.2), son rôle habituel est potentialisé et dans le présent dessin (Fig. 6.3), son rôle habituel est détourné (absent). Le fusil est devenu un « instrument » de musique. Ces différents statuts manifestent les propositions de Fontanille⁴⁶³ et du Groupe μ ⁴⁶⁴ à propos du trope visuel.

Nous constatons que le regard du premier personnage est fixé sur les notes musicales. Ici apparaît une caractéristique importante du langage visuel du dessin d'actualité. C'est un langage qui se donne le droit de faire intervenir l'imaginaire surréaliste dans le monde du dessin. C'est l'oreille qui entend le bruit et pas l'œil, mais dans le dessin, l'effet du bruit semble toucher aussi bien les oreilles que les yeux. Le regard est « fixé sur la musique » qui ne se voit pas dans le réel. Au moins, le regard serait fixé sur l'appareil produisant le bruit et le doigt serait pointé aussi sur l'appareil. Par l'expression du visage de l'insurgé, le son émis par les coups de feu semble dégoûtant. Un message très fort s'impose ici. On ne veut pas entendre les bruits des armes. Si ce son dégoûte ceux qui tirent les balles, n'est-il pas plus dégoûtant encore pour ceux qui ne tirent pas ? Ce dessin se voit donc une dénonciation du pouvoir extrême des islamistes qui contrôlent en partie le territoire de la Somalie par le biais de l'arme à feu.

À partir de ces trois dessins, il ressort que l'arme à feu a plusieurs rôles : c'est à la fois un instrument *meurtrier*, de *manipulation*, de *torture*, d'*autoprotection*, d'*intimidation* et de

⁴⁶¹ Voir l'article de Lauranne PROVENZANO dans *Jeune Afrique*, « Damien Glez récompensé par ses pairs », du 19 mai 2011, (en ligne) disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20110519124515/>> consulté le 16/10/2013.

⁴⁶² Cf. l'article de Constance DESLOIRE dans *Jeune Afrique*, « Shabelle, la radio résistante », le 30 mars 2011, (en ligne) disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2617p129.xml0/>> consulté le 16/10/2013.

⁴⁶³ Voir Jacques FONTANILLE, « Le trope entre présence et absence », dans *Rhétorique du visible*, op.cit., p. 48.

⁴⁶⁴ Voir Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Op.cit., p. 256.

révolte. La présence du fusil en Somalie a longtemps été un défi à la loi. Par son pouvoir d'ôter la vie à quelqu'un, il nie au peuple sa liberté d'exercer ses droits, surtout celui d'exister. Mais, le fusil ne tue pas, c'est l'homme qui est coupable de meurtre. Ainsi, faut-il conclure que l'Homme somalien, en se servant de fusil pour tuer son concitoyen, est devenu ennemi de lui-même en accordant au fusil un statut plus élevé que la vie elle-même ? Cette idée est soutenue par le fait que dans les trois dessins, la cible de l'arme n'est jamais indiquée, alors qui serait le véritable ennemi d'Al-Chabab et d'Al-Qaeda ? C'est une question qu'on ne peut pas aborder ici car elle reste en dehors des limites de notre étude.

6.2.

Le fusil « terroriste »

Selon Ferragu⁴⁶⁵, le terrorisme est un crime indéfinissable car, malgré la profondeur d'analyses faites par les juristes, journalistes, politologues ou les historiens, il est difficile, voire impossible de donner à ce phénomène une définition structurante et consensuelle. Le terrorisme est une forme de violence politique rebelle, mais, sa nature changeante selon les régions de sa pratique, ses motifs, les périodes historiques, ses acteurs et ses modes de pratique font que le terme reste difficile à définir. Cependant, par ses méthodes, le terrorisme pourrait être entendu comme « *une continuation, par d'autres moyens, du conflit politique, une forme de rhétorique armée* », préconise Ferragu⁴⁶⁶.

Aujourd'hui, les actes de terrorisme se sont multipliés presque partout dans le monde. Le terrorisme contemporain a ses origines dans Al-Qaeda, une organisation terroriste fondée par Oussama Ben Laden en Afghanistan dans les années 1980, écrit Korewa⁴⁶⁷. Le terrorisme est un enjeu qui ne pourrait échapper à une discussion à travers les dessins d'actualité de J.A. L'instrument majeur de la perpétration de ses actes reste l'arme à feu, dans tous ses états. Cette machine qui n'a pas de valeur par elle-même. Son pouvoir potentiel est actualisé par son utilisateur.

Parler du terrorisme, c'est parler d'un réseau de groupes de terroristes. Du mouvement islamiste somalien Al-Chabab, à celui d'AQMI maghrébin (Al-Qaeda au Maghreb islamique),

⁴⁶⁵ Gilles FERRAGU, *Histoire du terrorisme*, Paris, Perrin, 2014, p.8.

⁴⁶⁶ *Ibid.* p. 15.

⁴⁶⁷ Cf. Victor KOREWA, *La géopolitique d'Al-Qaeda*, Paris, Editions Connaissances et Savoirs, 2007, p.25. Ce n'est pas dans notre intérêt de traiter profondément la question de terrorisme ni celle de l'Al-Qaeda. Pour une lecture compréhensive sur ces questions, voir par exemples les livres de Victor KOREWA, *Ibid.*, et celui de Gilles FERRAGU, *Op.cit.*

au groupe Boko Haram et au mouvement MEND (Mouvement pour l'émancipation du Delta de Niger) du Nigéria et plus récemment, d'ISIS (Islamic state of Iraq and Syria). Ces différents visages de terrorismes ont comme emblème de leur identité, l'arme à feu. Dans les deux dessins que nous analysons par la suite (Fig. 6.4 et 6.5), nous nous intéresserons à deux visages du terrorisme pour comprendre par quelles stratégies le fusil se procure-t-il un statut de suprématie.



Fig. 6.4 : Dessin de Glez (France), J.A. N° 2587 du 8 au 14 août 2010, p. 32.



Fig. 6.5 : Dessin de Glez (France), J.A. N° 2586 du 1^{er} au 8 août 2010, p. 39.

Les deux dessins invitent l'observateur à s'approcher des terroristes pour assister aux scènes de leurs conversations intimes. Dans le premier (Fig. 6.4), deux personnages, dont l'identité générique est connue grâce au texte d'actualité, se trouvent devant le Sanctuaire marial Notre-Dame de Yagma au Burkina Faso. Il s'agit de deux combattants d'un groupe terroriste connu par le nom d'AQMI⁴⁶⁸.

Le message essentiel se trouve dans la mise en rapport de la parole et de l'image. Le Burkina Faso n'est pas le centre d'activité d'AQMI mais parce qu'il fait frontière avec le Niger et le Mali, il est tout à fait conscient de la menace⁴⁶⁹. Dans ce dessin, les affiliés d'AQMI, pendant une promenade au Burkina Faso, découvrent cette grotte qui pourrait intéresser leur grand chef. La stratégie énonciative repose sur ce qui fait sourire- leur sottise. La grotte qu'ils voient est un site sanctuaire et l'Occidentale dont ils parlent c'est le statut de Marie la mère de Jésus Christ. Dans ce dessin, nous pouvons donc déduire qu'il s'agit de sentiment d'inquiétude que le Burkina Faso éprouve face à la menace posée par les activités d'AQMI dans les pays voisins. L'observateur assistant (un Burkinabais) serait envahi par la peur en constatant la présence des terroristes dans son pays.

Une donnée intéressante qui émerge de l'actualité est peut-être importante à mentionner parce qu'elle montre un visage différent du terrorisme. Il s'agit de la complicité des populations locales au Mali et au Niger. Ces peuples sont attirés par les gains financiers. Ce constat même est au cœur de l'inquiétude du gouvernement burkinabais, qui accueille des Occidentaux dans des régions près des frontières avec le Mali et le Niger.

Passons au deuxième dessin (Fig. 6.5) qui exploite le même sujet du terrorisme et nous décrit un autre visage de la pratique. Sur ce dessin, l'observateur est encore invité à un espace intime des terroristes où une rencontre amicale s'effectue autour d'un jeu d'échecs. Sur un fond monochrome s'opposent deux personnages assis sur une surface élevée, l'un en face de l'autre, en train de discuter. C'est une rencontre de deux membres de deux groupes islamistes,

⁴⁶⁸ L'AQMI est actif au Mali, en Mauritanie et au Niger depuis 2007, selon l'actualité qui a inspiré le dessin (Cf. l'article de Rémi CARAYOL, « Le Burkina sur qui-vive », dans *Jeune Afrique* no. 2587, le 8 au 14 août 2010, pp. 32-33). L'activité majeure qui est mis en accent ici est l'enlèvement et le massacre des otages occidentaux par ce groupe, qui sait manœuvrer le désert de sable de Sahara en se cachant dans des grottes. Ils sont parvenus à nouer des liens familiaux et d'amitié avec les tribus de la région. Contre leur protection, les terroristes rendent service aux tribus en leur creusant des puits, par exemple (Lire à ce propos l'article de l'AFP dans *Jeune Afrique*, « Aqmi, la survie au quotidien », (en ligne) disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20100610171350/algerie-maroc-niger-libyeaqmi-la-survie-au-quotidien.html>) consulté le 17/10/2013). Les rançons rapportées par les otages occidentaux libérés constituent leur première source de financement (Voir l'article de Christophe BOISBOUVIER dans *Jeune Afrique*, « Otages : business du Sahara », (en ligne), disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2512p030-031.xml0/enlevement-terrorisme-salah-abou-mohamed-aqmiotages-business-au-sahara.html>) consulté le 17/10/2013).

⁴⁶⁹ Cf. l'article de Rémi CARAYOL, « Le Burkina sur qui-vive », *Op.cit.*

AQMI et MEND. Chacun d'eux porte l'arme à feu, qui constitue l'identité permanente des terroristes.

Pour que le visuel fasse sens, il est essentiel de le mettre en rapport avec les paroles. Par la conversation, nous apprenons de la métaphorisation du jeu – l'enlèvement des étrangers. Les deux hommes sont en train de parler. Le premier dit : « *Ok. On a tous les deux des otages français mais j'ai un Malgache* ». Le deuxième lui répond : « *Moi j'ai des Indonésiens. Leur côte est remontée avec la visite d'Obama* ». Chaque carte prise dans la main représente ainsi un otage. La métaphore de l'enlèvement représenté comme un passe-temps est un commentaire ironique de la situation. Dans cette récréation, on joue sur la vie des êtres humains, un fait inhumain qui peut être qualifié d'humour noir. L'enlèvement est un acte cruel qui provoque la souffrance psychologique des victimes et à leur famille. On témoigne encore ici de l'ampleur du pouvoir du fusil. Par l'arme à feu, les terroristes peuvent facilement mettre la vie des otages à leur merci et intimider tout un pays.

L'actualité reflétée dans le dessin tire son contenu des activités d'enlèvement perpétrées par les groupes rebelles de MEND et celui d'AQMI. Selon les informations⁴⁷⁰, ces deux membres d'Al-Qaeda pratiquent la contrebande et l'enlèvement. Leur zone d'opération est l'ensemble du Sahel : en Mauritanie, au Tchad, au Mali, au Niger et au Nigéria. AQMI a été associé à l'enlèvement du 16 septembre 2010 au Niger, de sept expatriés étrangers dont cinq Français, un Malgache et un Togolais. Le groupe MEND⁴⁷¹, lui, apparu en 2005, est un groupe militant nigérian qui s'est proposé à l'origine le rôle de lutter contre l'exploitation et l'oppression des peuples du delta du Niger. Ils demandaient à ce propos que le pourcentage des recettes pétrolières nigérianes revenant à la région d'extraction passe de 17% à au moins 25%. Ainsi, ils sont depuis lors en lutte contre les compagnies pétrolières et le gouvernement. À côté de ce visé originel, les rebelles participent aux enlèvements d'expatriés et aux détournements de cargaisons de pétrole brut. Les activités du groupe contre les compagnies pétrolières ont commencé en mai 2009 lors de plusieurs enlèvements et sabotages. Le 7 novembre 2010, nous lisons chez Amaize⁴⁷² que les membres de MEND ont enlevé sept expatriés de quatre compagnies pétrolières aux larges des côtes nigérianes. Deux de ces

⁴⁷⁰ Lire Le monde.fr, « Qui se cache derrière Al-Qaida au Maghreb islamique », le 21 septembre 2010, disponible sur : <http://www.lemonde.fr/afrique/article/2010/09/21/aqmi-les-islamistes-du-desert_1413693_3212.html> consulté le 24/10/2013.

⁴⁷¹ Les activités du MEND sont détaillées par Jean-Philippe REMY, « La guerre du pétrole a commencé au Nigeria », *Le Monde*, 23 mai 2009, disponible sur : <http://www.lemonde.fr/afrique/article/2009/05/23/la-guerre-du-petrole-a-commence-au-nigeria_1197065_3212.html> consulté le 24/10/2013.

⁴⁷² Emma AMAIZE, « MEND kidnaps 7 oil workers », (en ligne) le 12 novembre 2010, disponible sur : <<http://www.vanguardngr.com/2010/11/mend-kidnaps-7-oil-workers/>> consulté le 24/10/2013.

otages étaient d'origine américaine, deux autres d'origine française, un Canadien et deux Indonésiens.

Les joueurs d'échecs se trouvent ensemble dans le dessin du fait que les deux faits d'enlèvement perpétrés par les groupes terroristes ont eu lieu tous les deux au Nigéria et presque au même moment aussi. Le panneau d'affichage en effet désigne les endroits où ont été commis les crimes. Sur le plan visuel, on peut lire la mise en parallèle des deux groupes par le jeu d'échecs, qui ne présente pas des concurrents des joueurs d'échecs mais présente au contraire une comparaison méchante. Le but n'est pas le plaisir de gagner au jeu mais de se moquer de la situation. Les objectifs de l'existence des deux groupes ne sont pas semblables, mais leur mode d'opération est le même ; le jeu d'enlèvement. L'ironie et l'humour noir se situent dans leur réjouissance, la célébration du mal comme si c'est du loisir, et leur insensibilité devant la souffrance des autres. Ici, l'observateur est exposé au côté inhumain des auteurs du crime. Le dessin expose le comportement sadique et cruel des terroristes qui trouvent plaisir dans l'acte de faire du mal. Par ce dessin, le dessinateur dénonce la cruauté du terrorisme par l'enlèvement.

Découvrons par la suite comment la violence armée en Côte d'Ivoire confirme la suprématie de l'arme à feu.

6.3.

L'« ivoirité », une bombe à retardement ?

Les trois dessins que nous analysons ici (Fig. 6.6, 6.7 et 6.8) exposent l'image du conflit armé en Côte d'Ivoire. Ce conflit trouve ses racines dans la crise identitaire depuis les années 1990. Pour pouvoir comprendre l'origine du concept d'« ivoirité », remontons un peu dans l'histoire politique du pays.

Félix Houphouët-Boigny a été élu président de la Côte d'Ivoire en octobre 1960, la date de l'indépendance du pays. Il régna pendant trente ans avant l'introduction du multipartisme. Pendant les premières élections présidentielles pluralistes en 1990, l'ancien président gagna son septième mandat et garda le pouvoir jusqu'à sa mort en décembre 1993. Le président de l'Assemblée nationale, Henri Konan Bédié, a achevé le mandat du

président décédé et lors des présidentielles d'octobre 1995, il a pris le pouvoir. Ce dernier a été renversé par le général Robert Guéï par un coup d'état en décembre 1999⁴⁷³.

Le concept de l'ivoirité a été mis en place par Henri Konan Bédié. Mais, ce concept avait existé même avant, selon Hervieu-Wane⁴⁷⁴. Cet auteur préconise que dans le passé en Côte d'Ivoire, on avait, à plusieurs reprises, assisté à des poussées xénophobes où la présence des étrangers avait été contestée. Par exemple, dans les années 1930, on a créé l'Association de défense des intérêts des autochtones et en 1957, on a expulsé les Dahoméens (les futurs Béninois).

Quand le président Houphouët ne s'est pas montré pour l'ivoirité, en menant délibérément une politique de favoritisme allochtone dans son choix de cadres fonctionnaires et dans le droit de vote aux étrangers, il a rencontré l'opposition des Ivoiriens frustrés. Au début des années 1990, cette politique a commencé à susciter de vives critiques chez les opposants comme Laurent Gbagbo avec sa partie politique, le Front populaire ivoirien (FPI). Ainsi, en novembre 1994, le nouveau Code électoral a été introduit pour retirer le droit de vote aux résidents africains non ivoiriens et exiger que les candidats à l'élection présidentielle soient « *ivoiriens de naissance, nées de père et de mère eux-mêmes ivoiriens de naissance* »⁴⁷⁵. Peut-être, ce qu'on aura oublié, comme le précise David⁴⁷⁶, est qu'« *aucun juriste n'a remarqué que la nationalité devait évidemment être liée à l'indépendance et qui, à cette époque, ne remontait pas à plus de 34 ans* ».

Le tournant s'est produit en 1996 quand le président Konan Bédié a remis en cause cette question en demandant aux intellectuels qui lui étaient proches de définir la notion d'« ivoirité ». Une série de séminaires et des conférences autour de cette question⁴⁷⁷ ont abouti à la définition suivante :

« L'ivoirité est, selon nous, une exigence de souveraineté, d'identité, de créativité. Le peuple ivoirien doit d'abord affirmer son autorité face aux menaces de dépossession et d'assujettissement : qu'il s'agisse de l'immigration ou du pouvoir économique et politique. [...] L'individu qui revendique son ivoirité est supposé avoir pour pays la

⁴⁷³Voir www.jeuneafrique.com, « Côte d'Ivoire : chronologie », disponible sur :

<http://www.jeuneafrique.com/Chronologie-pays_62_C%C3%B4te%20d'Ivoire> consulté le 26/08/2013.

⁴⁷⁴Voir l'article de Fabrice HERVIEU-WANE, « Comment est née l'ivoirité », dans *Jeune Afrique*, le 13 avril 2004, (En ligne) disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/LIN11044commetiriov0/>> consulté le 26/08/2013.

⁴⁷⁵ Pour plus d'information sur ce sujet, voir Philippe DAVID, « En quête d'ivoirité », dans *La Côte d'Ivoire*, Paris, Éditions Karthala, 2009, pp. 52-57.

⁴⁷⁶*Ibid.* p. 53.

⁴⁷⁷ Il y a beaucoup plus à lire sur ce sujet. Voir Christian BOUQUET, « Un nouveau concept identitaire », dans *Géopolitique de la Côte d'Ivoire*, Paris, Armand Colin, pp. 24-28.

*Côte d'Ivoire, être né de parents ivoiriens appartenant à l'une des ethnies autochtones de la Côte d'Ivoire. »*⁴⁷⁸

Très vite, la notion a été détournée et a commencé à s'apparenter à une forme de tribalisme et de discrimination. On comprend enfin que pour être considéré Ivoirien, il fallait que son origine ancestrale reste, sans contestation, purement ivoirienne. Cette manière de définir un Ivoirien a eu comme résultat un changement sur le regard porté sur les étrangers. Les effets ont été largement ressentis lors des présidentielles ivoiriennes de l'année 2000. Parmi les premières victimes de cette exclusion était Alassane Ouattara, le candidat des présidentielles de 2000 qui avait déjà été écarté de la compétition électorale par le Code électoral en 1995⁴⁷⁹.

Nous lisons chez Hofnung⁴⁸⁰ que quand Ouattara a annoncé en 1999 son intention de se présenter à la présidentielle de 2000, il a été accusé de « faux et usage de faux », après avoir exhibé en public sa carte d'identité ivoirienne. Pour échapper à une arrestation, il s'est réfugié à Paris. À la suite d'une manifestation de ses partisans à Abidjan, toute la direction de son parti politique, le RDR (Rassemblement des républicains) a été condamné à deux ans de prison. Hofnung poursuit que, dès lors :

*« L'ivoirité produit son lent travail de sape : le RDR devient le parti des « nordistes » musulmans qui se sentent rejetés, et Alassane Ouattara l'incarnation de cette marginalisation. (...) À partir du milieu des années 1990, la scène ivoirienne se fige selon une ligne de partage ethnico-politique (...) »*⁴⁸¹

En dépit de doutes entourant la légitimité des élections présidentielles de 2000 dus à la violence généralisée et à l'exclusion d'Ouattara au processus électoral, ces élections ont vu néanmoins l'arrivée au pouvoir de Laurent Gbagbo⁴⁸², qui allait mettre en œuvre une politique dont l'objectif principal était de permettre l'enrichissement de l'ensemble des Ivoiriens. Mais, cet objectif initial a été vite éclipsé par la crise politico-militaire à partir de septembre 2002.

⁴⁷⁸ Ces propos sont extraits d'une revue officielle *Ethics*, publiée en 1996 par un groupe d'intellectuels proches du président Henri Konan Bédié. Ils sont cités par Fabrice HERVIEU-WANE, *Ibid.*

⁴⁷⁹ Cf. Philippe DAVID, *La Côte d'Ivoire, Op.cit.* p. 54.

⁴⁸⁰ Thomas HOFNUNG, *La crise ivoirienne : de Felix Houphouët-Boigny à la chute de Laurent Gbagbo*, Paris, La Découverte, 2011.

⁴⁸¹ *Ibid.* p. 43.

⁴⁸² Cf. le rapport de Human Rights Watch, « Côte d'Ivoire : le nouveau racisme. La manipulation politique de l'ethnicité en Côte d'Ivoire », Vol. 13, No. 6(A), Août 2001, p. 3.

Gbagbo a fait au contraire, revivre le concept de l'« ivoirité », qui a conduit à une crise identitaire qui a fini par diviser son pays à deux.⁴⁸³

Cette ligne de partage ethno-politique s'est manifestée plus clairement dans la crise politico-militaire qui a commencé le 19 septembre 2002 lors d'un coup d'état ciblant des personnages politiques. Des hommes lourdement armés ont attaqué de nombreux sites militaires et civils simultanément à Abidjan, Bouaké et Korhogo. Les forces gouvernementales ont réagi et les combats violents ont laissé des victimes nombreuses. Plusieurs personnages politiques ont été assassinés, dont Robert Guéï, sa famille, ses gardes du corps, ainsi que d'autres personnalités de pouvoir⁴⁸⁴. David⁴⁸⁵ poursuit en disant qu'il y a eu des combats entre les rebelles et les forces gouvernementales et le pays a été coupé en deux à peu près par moitié. Les rebelles encore inconnus, chassés d'Abidjan, se sont regroupés au Nord et se sont installés à Bouaké, la deuxième ville du pays. Ils ont fini par contrôler 40% du territoire ivoirien. Quelques dix jours plus tard, note Hofnung⁴⁸⁶, les rebelles ont annoncé la formation de leur Mouvement patriotique de Côte d'Ivoire (MPCI) et ont nommé leur chef politique, Guillaume Soro, mais précisant qu'ils agissaient seuls sans commanditaire extérieur ni intérieur. Il se fait que dans tout le Nord du pays, une partie de la population soutenait les insurgés en disant qu'elle ne voulait pas de Gbagbo. Terrorisée, une partie des habitants, essentiellement celle qui n'est pas originaire du Nord, a quitté à pied la ville de Bouaké pour se réfugier au Sud⁴⁸⁷.

La demande des rebelles était claire, comme l'a montré le bilan fait par la *Perspective monde*⁴⁸⁸. Ils étaient contre la politique liée à l'ivoirité perpétuée par les successeurs de Bédié, Gueï et Gbagbo, ce qui a permis d'exclure la participation d'Alassane Ouattara, un opposant d'origine burkinabaise, aux élections présidentielles. On pourrait entrevoir aussi une dimension religieuse dans la division du fait que les Ivoiriens de souche étaient majoritairement chrétiens et concentrés dans le Sud du pays, alors que les étrangers étaient musulmans et habitaient le Nord de la Côte d'Ivoire. Les principales revendications des rebelles étaient alors le départ de Gbagbo du pouvoir, l'obtention de la nationalité pour tous

⁴⁸³ Voir Phillip HUGON, « L'ivoirité à nouveau au cœur des conflits et des reports de l'élections présidentielle en Côte d'Ivoire », le 16 février 2010, URL : <<http://www.affaires-strategiques.info/spip.php?article2843>> consulté le 26/08/2013.

⁴⁸⁴ Cf. Philippe DAVID, *La Côte d'Ivoire*, *Op.cit.* p.73.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ Thomas HOFNUNG, *La crise ivoirienne...*, *Op.cit.* p. 70.

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ Perspective Monde, « 9 septembre 2002 : Tentative de coup d'État en Côte d'Ivoire contre le président Laurent Gbagbo », disponible sur : <<http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve?codeEve=755>> consulté le 26/08/2013.

les habitants du pays et la représentation de tous à Abidjan⁴⁸⁹. Guillaume Soro expliquerait plus tard dans son livre *Pourquoi je suis devenu un rebelle* (2005), la nature des trois acteurs principaux : « *Les gens du Nord, les partisans de la doctrine de l'ivoirité, qui souhaitent exclure les premiers de la communauté nationale et bien sûr, (...), la France.* »⁴⁹⁰ Le premier groupe composé des « *gens du Nord* » était la victime de la crise ivoirienne parce qu'ils étaient confondus aux immigrés étrangers en provenance des pays limitrophes de la Côte d'Ivoire, la communauté la plus touchée par le chômage et la pauvreté. Selon Soro :

« (...) certains (ivoiriens) ont pris les armes (contre leur pays) parce qu'ils se sont sentis exclus, persécutés. L'ivoirité a été mise en place pour refuser le droit à une partie des ivoiriens de respirer l'air de leur pays »⁴⁹¹

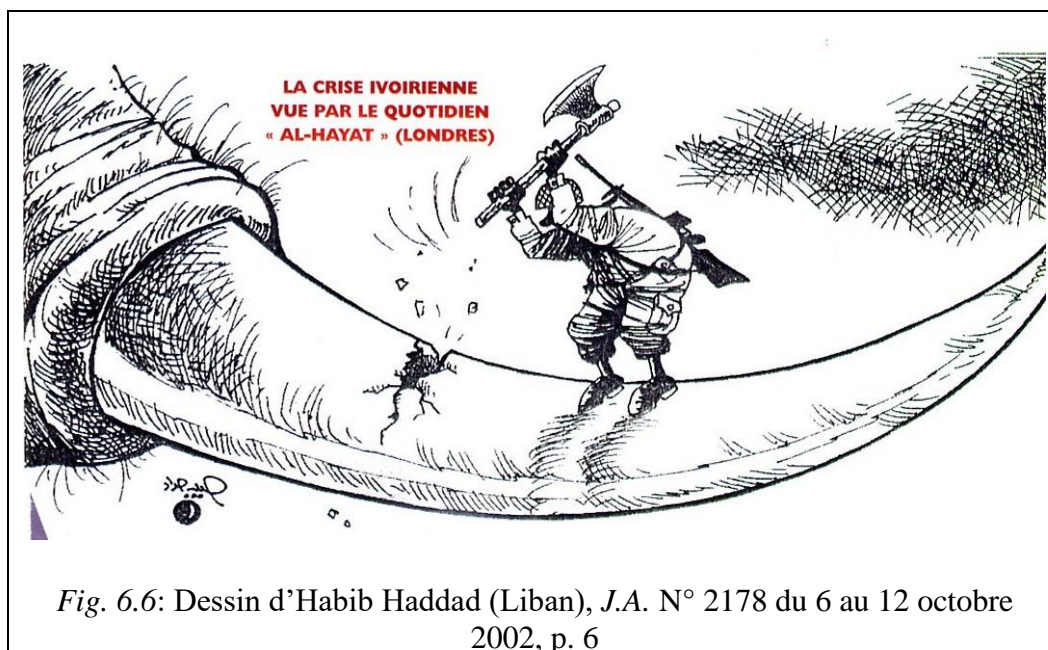
Les textes journalistiques et les livres à exploiter ce concept d'ivoirité sont nombreux mais le point convergeant est que la politique de l'« ivoirité » serait à la base du conflit en Côte d'Ivoire de l'époque de la publication de nos trois dessins (entre 2002 et 2004). De toute évidence, les dessins ne ré-racontent pas ce long historique compliqué du concept d'ivoirité comme nous venons de le retracer. Par contre, les dessinateurs ont résumé la situation en la transposant et en la donnant une description métaphorique. Ainsi faisant, ils ont essayé de simplifier sa compréhension et deviner ses conséquences sur la société ivoirienne. L'ivoirité, était-elle dès le début de sa conception une bombe à retardement ? Analysons les trois dessins afin d'établir comment ce concept est métaphorisé par les dessinateurs.

Le premier dessin à illustrer le conflit ivoirien (Fig. 6.6) dans *J.A.* est la production d'un dessinateur libanais, Habib Haddad, paru d'abord dans le quotidien londonien *Al-Hayat* et puis dans *J.A.* numéro 2178 d'octobre 2002. Il est fort probable que le dessin a été inspiré par la tentative du coup d'état du 19 septembre 2002. Le plan de l'expression visuel ne laisse aucun doute de la « division du pays en deux » perpétuée par un militaire. Selon l'évènement, ce militaire serait un Ivoirien qui se trouve sur l'ivoire (d'un éléphant vivant ?). Portant un fusil sur son dos, il tient une hache dans ses mains avec laquelle il coupe l'ivoire, une action qui temporalise l'évènement en le rendant lent et duratif.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ Guillaume SORO, *Pourquoi je suis devenu un rebelle*, Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 13.

⁴⁹¹ *Ibid.* p. 142.



Sur le plan visuel, plusieurs inférences peuvent être faites. La Côte d’ivoire est représentée par analogie par une défense d’éléphant, ce qui fait infiltrer dans le monde du dessin l’idée d’un pays vivant. Quelques signes plastiques donnent sens à l’action de hacher – la fissure et les petits morceaux de l’ivoire provenant de la partie coupée. Les lignes courbées à côté de la hache suggèrent le mouvement répété de l’action de couper. Ce milicien est en train de découper, lentement, la défense à deux. Concentrons-nous sur l’action de couper et son acteur.

Etant donné la complexité de la situation autour du coup d’État échoué, le dessinateur résume mieux la situation par la métaphore de la défense d’éléphant, l’action de la coupure et le milicien. Ce milicien générique pourrait représenter l’armée du gouvernement agissant sur l’ordre de son chef. Si ceci est le cas, l’action de couper représente donc la politique de l’ivoirité qui fonctionne par la discrimination voire la division du pays. Si le milicien représente les rebelles, il fait donc penser à l’évènement putschiste du 19 septembre 2002 réalisé par les rebelles. Le dessin n’indique pas s’il s’agit d’un milicien ivoirien de souche ou de circonstance (les immigrés), mais, dans tous les deux cas, il s’agit d’un Ivoirien tout de même qui détruit lentement l’ivoire. L’ironie se lit dans le découpage de l’ivoire et la chute éventuelle du militaire. Quand l’observateur imagine la division achevée, il apparaît ici l’idée d’une défense perdue, c’est-à-dire le pays restera sans défense. Dans ce cas, ce sont les Ivoiriens des deux côtés, le milicien inclus, qui en subiront les effets de la chute. Pourquoi l’Ivoirien est-il en train de « scier la branche sur laquelle il est assis » ? si nous nous

permettons d'utiliser l'expression française. Pour quelle raison détruit-il son pays en la coupant en deux ? C'est sur cette question que le dessin ironise.

Nous remarquons la même idée de *division* croquée dans le dessin de Glez (Fig. 6.7.) de janvier 2003. Cette fois-ci, la situation de la Côte d'Ivoire est tournée en ridicule par les deux locuteurs occidentaux. Examinons comment cet élément de division est mis en relief dans le dessin. Sur l'espace du dessin, deux hommes apparaissent, l'un en face de l'autre. La caractéristique plastique de la couleur de leur peau suggère qu'il s'agit d'hommes d'origine européenne. Le premier porte un costume et le deuxième un uniforme militaire. Le badge du soldat suggère qu'ils seraient français. Sur le tableau blanc est dessiné un cercle divisé en deux par une ligne ondulée. La moitié est marquée « Rebelles » et l'autre moitié « loyalistes ». La partie des rebelles se trouve dans le côté marqué Bouaké alors que la partie des loyalistes se trouve dans le côté marqué Daloa. Ce sont les noms de deux grandes villes de la Côte d'Ivoire.



Fig. 6.7: Dessin de Glez (Burkina Faso), J.A. N° 2193 du 19 au 25 janvier 2003, p 26.

La Côte d'Ivoire est ironiquement représentée par le symbole de l'harmonie, les deux éléments du « Yin et Yang » de la pensée chinoise. Le principe du Yin et du Yang⁴⁹² est un concept fondamental dans la philosophie et la culture chinoise datant du troisième siècle ou

⁴⁹² Voir cette description du Yin et Yang dans l'article de Mark CARTWRITE, « Yin et Yang », *Ancient History Encyclopedia*, (en ligne) last modified November 26, 2012, disponible sur : <http://www.ancient.eu/Yin_and_Yang/> consulté le 28/2/2015.

plus tôt. Ce principe tient à ce que toutes choses existent en tant qu'éléments opposés inséparables et contradictoires, par exemple *féminin/masculin, clair/obscur, vieux/jeune*, etc. Les deux contraires s'attirent et se complètent mutuellement et, comme les symboles illustrent, chaque côté possède à sa base un élément de l'autre (représenté par les points ronds). Aucun pôle n'est supérieur à l'autre et, comme une augmentation de l'un apporte une diminution correspondante de l'autre, un équilibre correct entre les deux pôles doit être maintenu afin d'atteindre l'harmonie. Appliqué au mariage par exemple, nous lisons chez Kiruchi que la loi chinoise du XVI^{ème} siècle exprimait que :

« L'union matrimoniale est le résultat de la liaison harmonieuse du In et Yo (c'est-à-dire, Yin et Yang) de la métaphysique chinoise, les principes masculin et féminin de la nature). Il est dit dans le « Livre du passage du Scowling (Chow) des changements », n'étant pas des ennemis mais unis dans le mariage. »⁴⁹³

Que les deux hommes ont conçu la Côte d'Ivoire comme un symbole de complémentarité au moment de la publication du dessin, quand le pays était plongé dans la violence, est une moquerie qui relève de l'humour noir. Le pays n'était pas uni, n'avait ni paix ni harmonie. En plus, il s'agit d'une situation qui a provoqué la mort de nombreuses personnes en quelques semaines après l'évènement putschiste. Le symbole, utilisé dans son sens propre montre que les deux peuples ainsi disjoints (culturellement ou naturellement ?) devraient au contraire profiter d'une relation d'interdépendance, de solidarité et de complémentarité, telle une union matrimoniale et étant donné que la Côte d'Ivoire ne se conçoit pas sans l'une ou l'autre région. Ils devraient chercher des moyens pour coexister et profiter de leurs différences culturelles. Telle était exactement la revendication des rebelles. Par le symbole de Yin et Yang, et le sourire de l'un des deux occidentaux, le dessinateur ironise la situation ivoirienne tout en dénonçant la violence armée dans ce pays.

Pour en finir avec cette question d'ivoirité, le dessinateur Glez, dans un dessin d'août/septembre 2004, iconise et métaphorise le concept de l'ivoirité par une bombe dans une séquence de gradation. L'observateur cognitif a une série de quatre images sous les yeux. La première à gauche est une sorte de sucrier portant l'image du visage d'un bébé (innocent) et le mot « ivoirité » inscrit sur son couvercle. L'énonciation visuelle nous permet de concevoir un observateur virtuel participant qui est responsable de l'ouverture du sucrier. Dès que le sucrier est ouvert, quelque chose s'en échappe vite sans qu'on aperçoive de quoi il

⁴⁹³Notre traduction. Cf. Francis BRINKLEY et Dairoku KIKUCHI, *A History of the Japanese People from the Earliest Times to the End of the Meiji Era*, New York, Encyclopædia Britannica, 1915, p. 2088.

s'agit et, d'une façon magique, s'installe dans le deuxième sucrier. Une flèche dirige le regard de l'observateur vers le deuxième sucrier plus petit que le premier ; le mot sur le couvercle est transformé à l'« ivoirisation ». L'observateur participant ouvre ce deuxième sucrier et la même action se répète. La même action se reproduit dans la troisième image sauf que cette fois-ci le sucrier perd son étiquette et il est encore plus petit que le deuxième. La dernière image est transformée d'une manière plus significative. Le couvercle du sucrier a disparu. Il est remplacé par une flamme. On découvre enfin que ce qui sautait d'un sucrier à l'autre est une bombe qui s'est installée dans le dernier petit sucrier. Cette transformation qui se manifeste par la diminution de la taille du sucrier va de pair avec la disparition progressive du visage du bébé sur les couvercles. Avec la disparition du couvercle disparaît le visage du bébé. Après, l'on découvre que ce qui a commencé comme un acte innocent, ne l'est plus à la fin. Une flamme prend la place du visage innocent. Il est certain que la bombe, étant enflammée, allait exploser d'un moment à l'autre. Faut-il voir la notion de l'« ivoirisation » comme la fabrication d'une bombe à retardement que les hommes politiques, à travers l'histoire du pays perpétraient sa pratique ignorant complètement à quoi ils avaient affaire ?

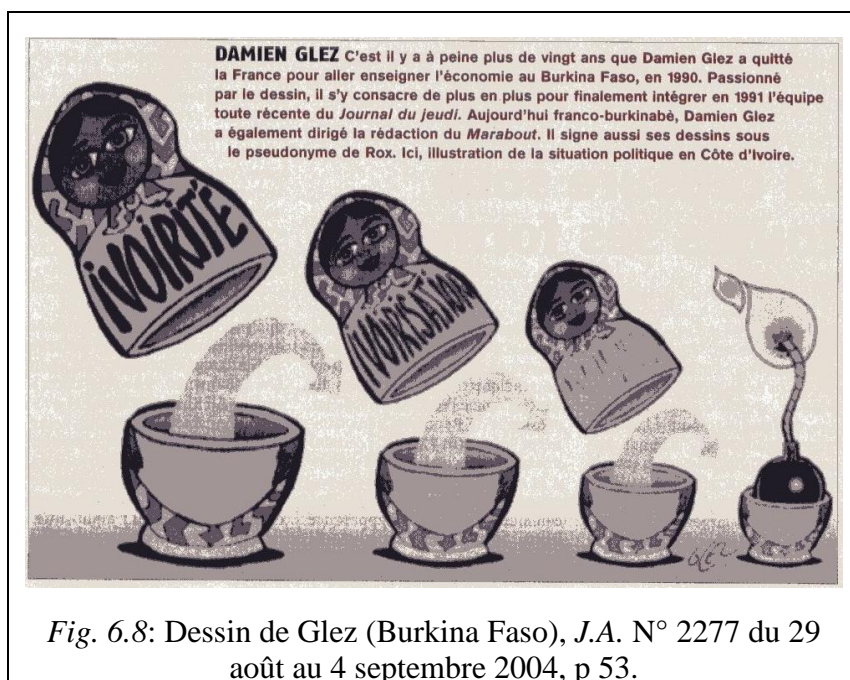


Fig. 6.8: Dessin de Glez (Burkina Faso), *J.A.* N° 2277 du 29 août au 4 septembre 2004, p 53.

La *gradation* est une figure de style linguistique que l'on peut transposer au visuel. Cette figure de transformation est caractérisée par la temporalisation d'une séquence d'événements juxtaposés ou coordonnés, exprimant à des degrés divers à peu près la même idée que l'accumulation de ces événements est censée rendre avec plus de vigueur. Selon la

direction de vigueur, la gradation est dite ascendante ou descendante⁴⁹⁴. La métamorphose visuelle du sucrier peut être envisagée ici comme une métaphorisation de l'évolution de la situation conflictuelle en Côte d'Ivoire. Le sucrier qui contient normalement du sucre s'est révélé autre : l'objet qui a finalement remplacé le sucre fait penser, sur le plan de l'expression, à l'opposition *sucré/amertume*. Ce qui avait commencé comme une boîte à sucre finit par devenir un contenant d'un objet qui perpétue la haine et la violence. C'est dans l'opposition topologique *avant/après* et dans l'opposition des figures du *contenu actualisé* (sucre) / *contenu réalisé* mais non attendu (bombe) que se trouve le fondement axiologique du dessin.

Il y a aussi une deuxième façon d'interpréter l'image. L'ivoirité est une notion historique que nous venons de retracer plus haut. Son évolution pourrait être prise en charge par le sucrier changeant. Si les effets de la politique de l'ivoirité ont commencé à se sentir dans les années 1990, le point culminant de la fragilité de la situation est ressenti dans les années 2000. La période des négociations entre Gbagbo et les rebelles est celle qui peut être comparée à une bombe à retardement, si fragile et qui pouvait exploser d'un moment à l'autre.

Ces trois dessins ont commenté le statut du conflit inter-ethnique ivoirien. La violence en Côte d'Ivoire a ses racines dans un sentiment xénophobe. Que la bombe explose ou pas, il s'agissait en ce moment-là (2004) de patienter et suivre l'histoire avec l'actualité. La crise ivoirienne a bien sûr continué pendant quelques années après mais nous avons découvert qu'elle n'a pas été représentée à partir de la dimension de l'Ivoirité. Par contre, les dessins concernant la Côte d'Ivoire d'après portaient directement sur le président Laurent Gbagbo. Nous étudierons l'évolution de cette crise dans le neuvième chapitre. Restant dans le thème du conflit armé, procédons à étudier la situation impliquant des pays rivaux.

6.4.

Le conflit interterritorial en Afrique subsaharienne

6.4.1. L'être et le paraître

Le conflit Tchad-Soudan devrait être compris comme « *deux conflits imbriqués* »⁴⁹⁵ impliquant les rebelles du Tchad et ceux du Soudan. Les informations de l'arrière-plan sont

⁴⁹⁴Cf. Patrick BACRY, *Les figures de styles*, Paris, Editions Belin, 1992, pp. 241-243.

⁴⁹⁵ C'est le titre d'un article de l'article journalistique rédigé par un journaliste de la RFI, Cf. Laurent CORREAU, « Tchad/soudan. Deux conflits imbriqués », RFI, le 11 février 2008, disponible sur : http://www1.rfi.fr/actufr/articles/098/article_62666.asp consulté le 10/10/2014.

nécessaires pour comprendre ce qui pousse le président tchadien à avoir un tel air fier dans le dessin suivant (cf. Fig. 6.9).

Depuis plus de dix ans, écrit Correau⁴⁹⁶ en 2008, il se passait un conflit silencieux opposant le Tchad et le Soudan qui se jouait par leurs groupes rebelles. Ce jeu compliqué apparaissait au travers des actions des rebelles. Chaque pays comptant sur la rébellion de son voisin pour l'aider à assurer sa sécurité. Si le Soudan soutenait les mouvements rebelles du Tchad, le Tchad, celui-lui ci, s'appuyait sur les rebelles de Darfour, membres du MJE (Mouvement pour la justice et l'égalité), pour assurer sa défense. Ainsi, des combats fréquents avaient lieu de part et d'autre de la frontière de ces pays. Pour montrer la nature compliquée de ce jeu, prenons l'exemple des événements de 2006, comme commentés par Correau⁴⁹⁷. Cette année-là, selon leur secrétaire général, les forces rebelles tchadiennes l'UFDD (Union des forces pour la démocratie et le développement) ont fait face à des combattants du MJE qui avaient tendu une embuscade en territoire tchadien. Pour sa part, le président du MJE a démenti combattre aux côtés de l'armée tchadienne. Les autorités tchadiennes ont également démenti en disant que leur armée était suffisamment forte pour affronter leur rébellion.

Un deuxième exemple. En février 2008, les rebelles tchadiens ont failli renverser leur président, Idriss Déby Itno, et le Soudan a été accusé de les soutenir. Pour certains observateurs, le Tchad jouait le même rôle auprès des rebelles du Darfour⁴⁹⁸. Nous lisons dans les informations de J.A.⁴⁹⁹ que le Tchad accusait le Soudan d'avoir lancé « *plusieurs colonnes armées* » contre le Tchad deux jours après la signature d'un « *énième* » accord de réconciliation entre les deux pays. L'accord⁵⁰⁰ avait été parrainé par le Qatar et la Libye et prévoyait mettre en application plusieurs anciens accords sur le contrôle des frontières pour empêcher les infiltrations des rebelles tchadiens venant du Soudan et de rebelles soudanais venant du Tchad. Le porte-parole de l'armée soudanaise a immédiatement démenti toute implication disant que ce qui se passait était une affaire tchadienne et qu'ils n'avaient aucun lien avec cela⁵⁰¹.

⁴⁹⁶ Cf. Laurent CORREAU, *Ibid.*

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ Cf. l'article de *Jeune Afrique*, « Le Tchad accuse le Soudan d'avoir bafoué l'accord de réconciliation », le 5 mai 2009, disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20090505T112619Z/>> consulté le 10/10/2014.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ Cf. l'article dans *Jeune Afrique*, « Accord de réconciliation entre le Soudan et le Tchad », du 04 mai 2009, disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20090504T074527Z/>> consulté le 10/10/2014.

⁵⁰¹ Cf. l'article de l'AFP, « Le Soudan "n'a aucun lien" avec l'offensive au Tchad », dans *Jeune Afrique* du 5 mai 2009, disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20090505T172726Z/rebellion-armeele-soudan-n-a-aucun-lien-avec-l-offensive-au-tchad.html>> consulté le 10/10/2014.

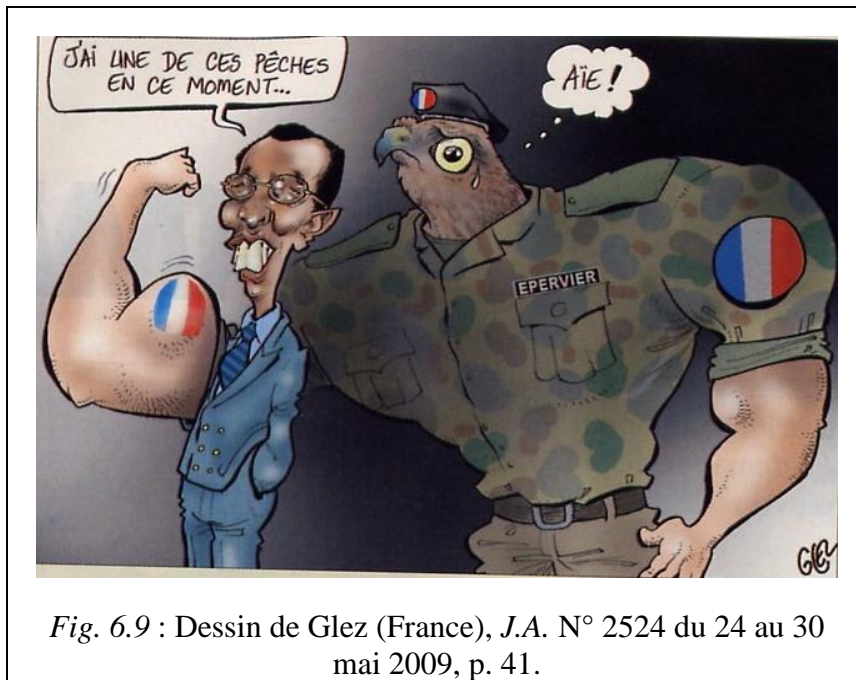


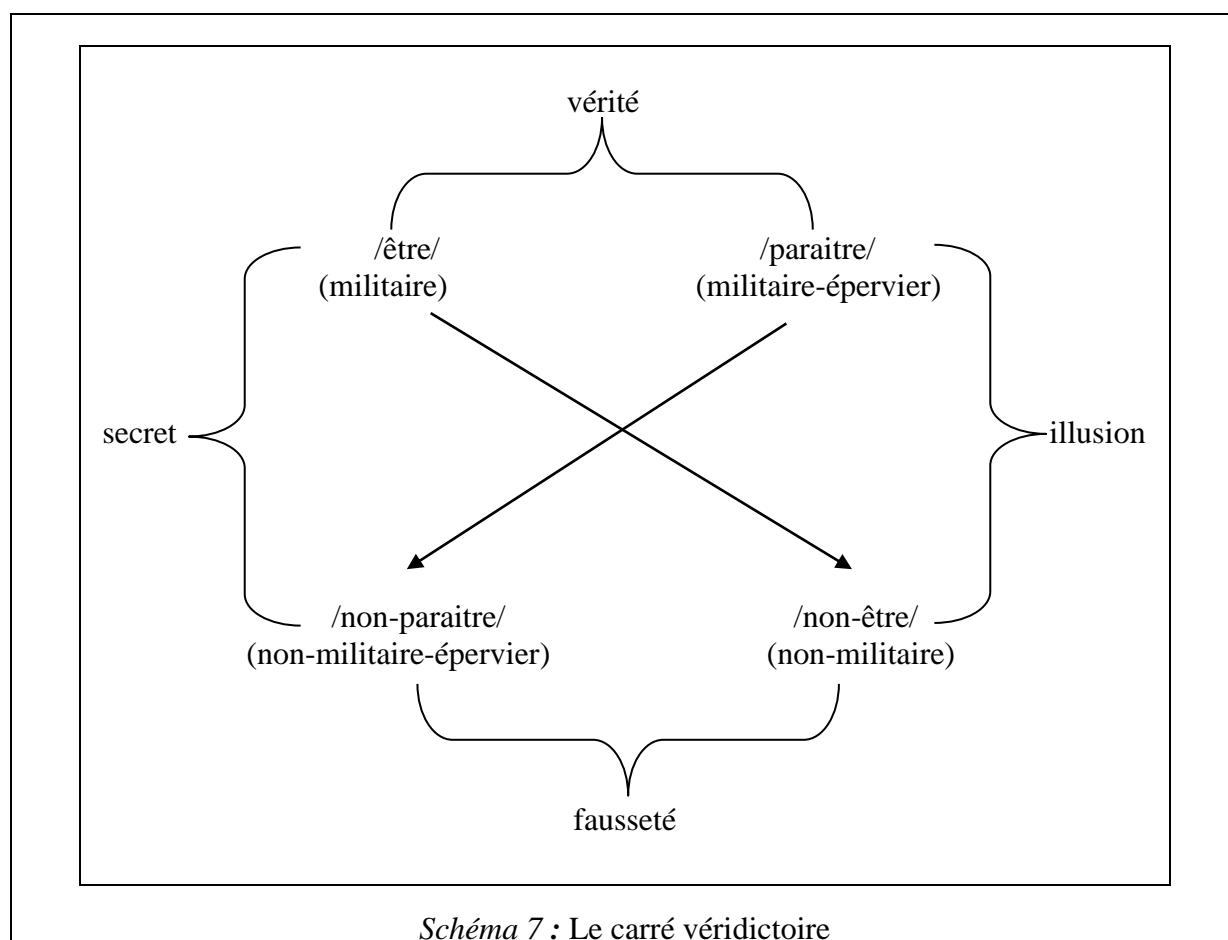
Fig. 6.9 : Dessin de Glez (France), *J.A.* N° 2524 du 24 au 30 mai 2009, p. 41.

Retournons au message visuel du dessin. Bien que l'actualité de laquelle ce dessin s'inspiré soit celui du conflit entre le Tchad et le Soudan, le récit se focalise sur un autre fait – le soutien apporté au Tchad par les forces militaires françaises. L'opposition de couleurs *clair/obscur* met deux personnages en opposition, le président tchadien Déby et un militaire dont l'identité (collective et non individuelle) est donnée par l'étiquette « EPERVIER » et les trois badges français. Deux tiers de l'espace est accordé au militaire de l'opération française au Tchad, Epervier. Ce militaire, dont la tête est transformée en celle d'un oiseau donnant lieu à une interpénétration iconique⁵⁰², semble se sentir mal dans sa peau, étant donné son expression de douleur et l'inquiétude non verbalisée, « Aïe ! ». Cette transformation visuelle animalière fait du militaire un actant collectif qui est là, non seulement pour représenter les militaires de la force Epervier mais la France elle-même. La France est indexée littéralement derrière la force tchadienne. La répartition de l'espace entre le Tchad et le militaire français pourrait être significative ; nous pouvons déduire que deux tiers de la force tchadienne proviennent de la France. Cela parce que, d'abord, la France est visuellement derrière le Tchad. Ensuite, le Tchad tire sa force, littéralement, de la France par l'incarnation de sa robustesse injectée visuellement par le bras du Français qui pénètre celle de Déby donnant lieu à une scène surréaliste. Voilà pourquoi Déby a ses muscles enflés. Il est rejoint par la France. Avec une main dans la poche, il arbore un air victorieux et confortable. Il profite du soutien de la France. Même si le fusil ne figure pas dans le dessin, sa présence est incarnée

⁵⁰² Groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, *ibid.* p. 272.

par l'isotopie figurative - le pouvoir du président qui provient directement de son armée, elle-même soutenue par des militaires français.

Mais, comme le montre le dessin, la France est cachée dans l'obscurité, derrière le Tchad. L'observateur trouve dans ce fait le droit de se demander comment se caractériserait le soutien que la France accorde au Tchad et à quel prix. Pourquoi la tête du Français est-elle remplacée par celle d'un oiseau ? Pourquoi la tête du militaire est-elle cachée ? Pourquoi le militaire est-il mal à l'aise ? Le militaire n'est plus normal, il a fini par devenir un « mi-épervier mi-humain ». Qu'est-ce qu'a entraîné cette transformation ? Comme il est difficile de trouver des réponses à ces questions, tout reste dans le secret. Le militaire-épervier ne prononce pas un mot et le dessin nie à l'observateur le moyen de pénétrer son esprit troublé. On dirait que les réponses restent cachées dans la tête disparue du militaire et dans l'obscurité du dessin. Quel est le statut de la France vis-à-vis du Tchad ? Retraçons le schéma des modalités véridictaires pour rendre compte de l'analyse de ce dessin.



Les deux variables de départ pour le carré véridictoire sont l’/être/ et le /paraître/ et puis leurs privatifs ; le /non-être/ et le /non-paraître/. Développé par Greimas et Courtés⁵⁰³, ce carré permet d’étudier la dynamique des modalités véridictaires du /vrai/ et du /faux/. On étudie les caractéristiques particulières de l’objet en termes du *vrai/faux* et du *secret/illusoire*. Comme le postule Hébert⁵⁰⁴, l’/être/ est toujours doté d’un /paraître/ et le /paraître/ est toujours associé à un /être/. Notre dessin représente un militaire de la force française au Tchad (l’/être/) en militaire-épervier (le /paraître/). Le /paraître/ se conforme à l’/être/ du fait du trope visuel qui implique que le militaire aurait emprunté certaines qualités de l’oiseau. Comme le dessin ne dissimule pas ces qualités, la vérité (l’/être + le /paraître/) concernant le militaire reste un secret.

Du point de vue de l’observateur cognitif, l’/être/ est caché dans le /paraître/. L’observateur n’a pas l’accès à la vérité et les vraies qualités du militaire français restent donc dans le secret. La tête d’oiseau fonctionne ici comme un masque qui dissimule la vraie identité de la force militaire française. Sur le plan du contenu, les actes faits dans l’obscurité symbolisent, quand même, des actes faits en cachette ou bien des actes malhonnêtes. Faut-il donc questionner le caractère du soutien accordé au Tchad par la France ? La France est-elle honnête dans sa collaboration avec le Tchad ? Le /paraître/ ne suggère pas une réponse affirmative à cette question. Les indices du caché et du doute se trouvent sur le visage troublé de l’oiseau. L’informateur instaure chez l’observateur du doute concernant le comportement moral de la France vis-à-vis du Tchad.

Glez est l’auteur du dessin suivant (Fig. 6.10), qui est paru dans un *J.A.* de novembre 2009. Ce dessin est directement lié au texte intitulé « RD Congo : l’autre guerre », à côté duquel il apparaît. Le texte crée, par le contour des mots, une bordure qui sert à séparer l’image du texte linguistique. Le dessin fonctionne ici comme une illustration du texte bien que son message, comme nous allons le constater, soit distinct de celui du texte.

⁵⁰³ Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTÉS, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, 1979.

⁵⁰⁴ Louis HEBERT, *Dispositifs pour l’analyse des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, Pulim, 2009, p. 50.



Sur l'espace occupé par le dessin, deux individus sont à percevoir. Le seul détail sur le lieu représenté est fourni par la ligne diagonale derrière la deuxième personne. Cette ligne peut être comprise comme celle qui sépare le sol du mur, ce qui est rendu évident par la fracturation des ombres. Les deux personnages se trouveraient donc dans une pièce illuminée par une lumière provenant du côté sud-ouest, selon les lois de la perspective linéaire employées dans le dessin. Quant au temps représenté, l'actualité sera en mesure de fournir ce détail qui semble minimalement suggéré par le dessin lui-même.

L'organisation de l'espace tient son importance de la direction de la lumière. Les ombres qui semblent souligner un certain détail dirigent le regard du premier plan à gauche à l'arrière-plan au fond et à droite. Trois espaces se dessinent suivant les figures qui y sont présentées. D'abord, à gauche, un personnage militaire dont on voit une partie du dos et du profil porte un casque bleu étiqueté « UN ». Dans sa main droite, il tient une faux à double pointe sur laquelle figurent le logo de l'ONU et les sigles « MONUC ». Cela nous informe qu'il s'agit d'un militaire faisant partie de la MONUC (Mission des Nations unies au Congo). Le deuxième espace intermédiaire est celui occupé par le deuxième personnage qui est montré de face. Ce dernier est un soldat portant un fusil dans sa main et des munitions autour de son épaule. Son casque gris porte les sigles « ARDC » (Armée de la République démocratique du Congo). Le dernier espace est une plage marron-gris derrière le soldat de l'ARDC sur lequel figure une image d'un squelette enveloppé d'un manteau, et qui tient aussi une faux dans sa main. C'est une figure qui peut être culturellement traduite comme un diable ou un fantôme.

En regardant bien la ligne de la perspective, les deux personnages ne se trouvent pas exactement face à face. Un élément à constater mis en relief par la perspective linéaire c'est le regard du casque bleu qui semble être fixé, non pas sur son interlocuteur, mais au-dessus de sa tête. En suivant la ligne de perspective à partir de son œil, le regard tombe sur la faux du fantôme. Inversant la direction, cette fois-ci allant de la faux vers l'œil du casque bleu, le regard de l'observateur va découvrir les yeux écarquillés de ce dernier. Ces yeux vont traduire un regard surpris ou même peureux en voyant la faux sur l'ombre. Cette peur peut être accentuée par le fait que ce milicien de la MONUC ne peut pas voir celui qui la porte, sauf que le fantôme est après tout l'ombre du milicien congolais. Ce milicien congolais, est-il un fantôme ou une vraie personne ? Cette information prête à la confusion aussi bien chez le milicien de la MONUC qu'à l'observateur. Ici est utilisée la stratégie de l'« être et le paraître ». Il s'agit selon Landowski de :

« mettre en rapport, relativement au tiers que l'on prend pour cible, deux images aussi clairement antithétiques que possible entre elles, en général, d'un côté, celle, flatteuse que la victime potentielle de l'opération est censée vouloir donner d'elle-même – image convenue mais destinée à tomber à la manière d'un masque – et, de l'autre, celle que vise justement à lui substituer le changement de point de vue adopté dans le but de provoquer le rire ou le sourire et qui, prenant systématiquement le contre-pied de la précédente, sera, elle en revanche, supposée dévoiler la vérité qui se cachait sous le « paraître » »⁵⁰⁵.

Qui serait ce milicien de l'ARDC ? Est-il ce qu'il est vraiment ce qu'il paraît être ? Le missionnaire de la MONUC découvre un fantôme (l'être) derrière ce premier (le paraître). Pour que ce dessin signifie, il doit nécessairement être lié aux informations de l'actualité qui le concernent. Le dessin tire sa thématique du conflit touchant la MONUC et l'armée congolaise en 2009⁵⁰⁶.

⁵⁰⁵ Eric LANDOWSKI, « On ne badine pas avec l'humour. La presse et ses petits dessins », dans Humour Européen II, *op.cit.* p. 103.

⁵⁰⁶ Selon l'historique des événements qui ont mené à l'établissement de la MONUC, la première guerre a touché la RDC (alors Zaïre) entre 1996 et 1997 et a mené à l'exil de Mobutu Sese Seko. Les tensions provenant de cette guerre qui avait impliqué la RDC et le Rwanda, ont alimenté une deuxième guerre entre 1998 et 2003. (Consultez les archives des missions de l'ONU, disponible sur : <http://www.un.org/fr/peacekeeping/missions/monusco/background.shtml> consulté le 22/10/2013.), Laurent Désiré-Kabila, s'étant autoproclamé président en 1997 a dû affronter l'opposition comprenant des rebelles Congolais, des Rwandais et des Ougandais. Par la résolution 1279 de 1999, la MONUC a été créée par le Conseil de sécurité de l'ONU pendant la deuxième guerre avec le but de faire respecter l'accord de cessez-le-feu et de protéger les populations civiles (Voir le document officiel de l'ONU disponible sur : [http://www.un.org/fr/documents/view_doc.asp?symbol=S/RES/1279\(1999\)](http://www.un.org/fr/documents/view_doc.asp?symbol=S/RES/1279(1999)) consulté le 22/10/2013).

Suivant la chronologie des évènements⁵⁰⁷, quand Désiré-Kabila est assassiné en 2001, son fils Joseph Kabila prend le pouvoir. Kabila-fils initie des négociations de paix et signe des accords avec les chefs rebelles. Aux élections présidentielles de juillet 2006 il est élu président et Jean Pierre Bemba, son opposant principal est élu au sénat. Ce dernier refuse de fusionner son armée avec l'armée nationale congolaise. Ce refus a mené à une confrontation directe avec le pouvoir. En 2007, Bemba disparaît de la scène politique, ayant un mandat d'arrêt de la CPI contre lui.

Un obstacle important du gouvernement congolais après la deuxième guerre était lié à la reconstruction et la gestion de son armée nationale. Le gouvernement congolais, la mission militaire de l'ONU, celle de l'Union européenne avec des partenaires bilatéraux et d'autres pays, ont essayé de créer une force armée pour protéger les civils suite à la persistance des armées rebelles. Le fait que la Force armée de la RDC se composait d'une partie des anciennes forces rebelles surtout après la seconde guerre est important à souligner. Ce sont ces mêmes forces des mouvements rebelles qui sont responsables de la division du pays depuis 2007, qui marque le début des affrontements au Nord-Kivu entre l'armée et les soldats du rebelle Laurent Nkunda^{508 509}.

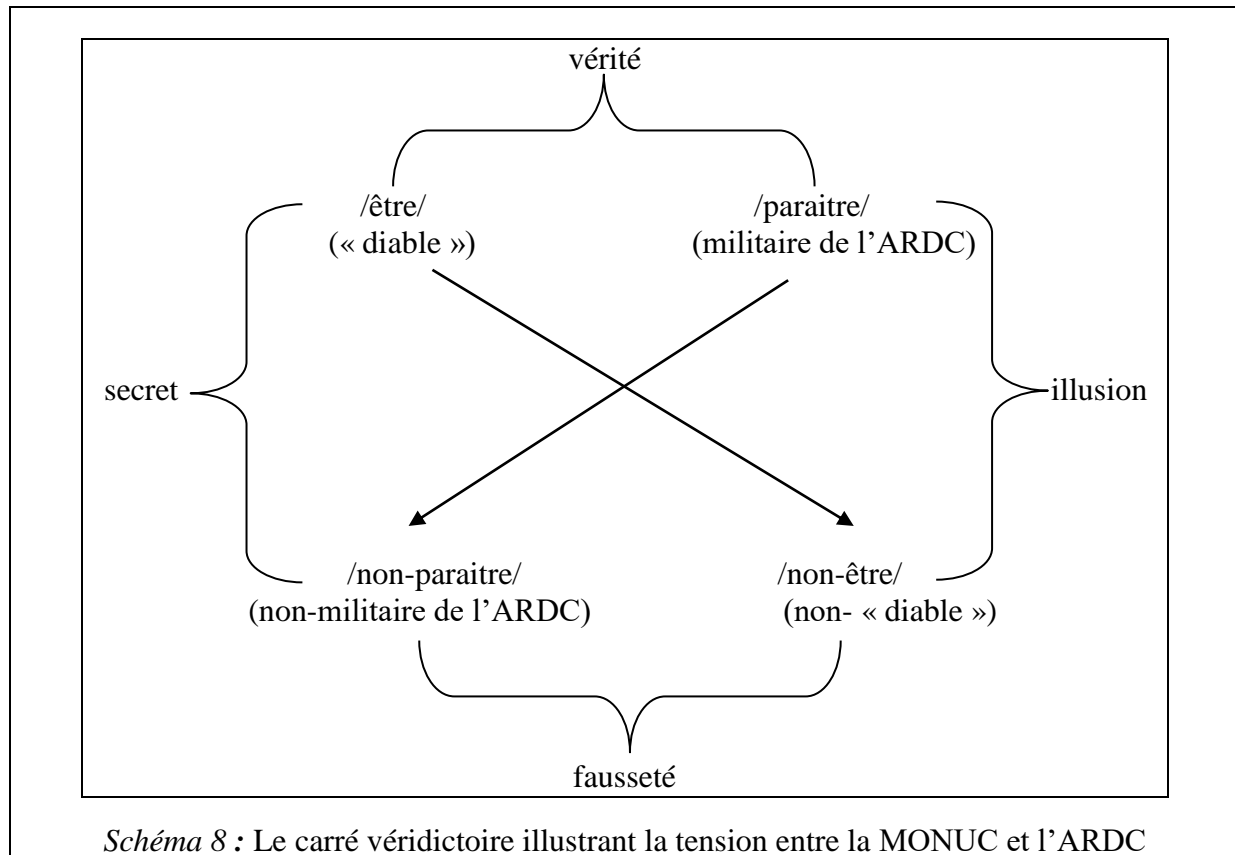
Revenons au dessin initial. Dans la Fig. 6.10, le soutien et la protection octroyés à l'armée congolaise par la MONUC est désignée par la faux que l'Onusien brandit au-dessus de la tête du Congolais. D'une certaine façon, ce geste fournit une sorte d'« abri » au soldat

⁵⁰⁷ Cf. par exemple la chronologie du Congo par Catherine GOUËSET, sur *l'Express*, disponible sur : http://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/chronologie-du-congo-1882-2011_902417.html consulté le 22/10/2013.

⁵⁰⁸ Cf. la chronologie du conflit du RDC dans *Jeune Afrique*, disponible sur : http://www.jeuneafrique.com/Chronologie-pays_79_RD-Congo consulté le 20 octobre 2013. Cf. aussi la chronologie du conflit en RDC sur 20minutes.fr, disponible sur : <http://www.20minutes.fr/monde/274324-20081121-chronologie-conflit-republique-democratique-congo> consulté le 20/10/2013.

⁵⁰⁹ Les médias (Cf. par exemple le *Jeune Afrique*, « RD Congo : l'autre guerre », *Jeune Afrique* numéro 2548 du 8-14 novembre 2009, p. 43) racontaient au début de novembre 2009 qu'au cours des mois précédents, les forces armées avaient tué brutalement des centaines de civils, perpétré un très grand nombre de viols et commis des exactions contre les populations civiles. Depuis mars 2009, la MONUC appuyait une unité de l'armée congolaise, dans la région de nord-ouest de Goma, à traquer les Forces démocratiques de libération de Rwanda, une force des rebelles hutus dont certains ont participé au génocide rwandais de 1994. L'armée congolaise a été par la suite accusée d'avoir commis des exactions qui ont fait une soixantaine de morts parmi les civils. Le 2 novembre 2009, l'organisation non gouvernementale *Human rights watch*⁵⁰⁹ a condamné cette action tout en accusant la MONUC de soutenir ses actions et en l'appelant à suspendre son soutien à l'opération militaire contre les forces rwandaises, un appel que la MONUC a respecté (Cf. *Human rights watch*, « RD Congo : Multiplication des atrocités commises par l'armée dans l'est du pays » le 2 novembre 2009, disponible sur : <http://www.hrw.org/news/2009/11/02/est-de-la-rd-congo-multiplication-des-atrocites-commises-par-l-armee> consulté le 20/10/2013). Dès le premier novembre 2009, la MONUC a décidé de suspendre son assistance – surtout la nourriture et le transport, à une certaine division des forces congolaises (Voir *Jeune Afrique*, « RD Congo : l'autre guerre », *Op.cit.*)

congolais. Sous la faux de la MONUC, le soldat semble être à couvert. À partir des informations d'actualités concernant l'armée congolaise, celle-ci n'est pas innocente et n'est pas donc digne du soutien du MONUC. Mais pourquoi l'ombre du soldat congolais est-elle décevante ? Cette ombre est parfaitement jointe à la figure squelettique, ce qui pourrait signifier que c'est une représentation de sa vraie image – une image de la mort pour laquelle elle est responsable. Le carré véridictoire suivant illustre cette tension.



Alors que l'informateur au premier lieu, fait que le visage du militaire congolais apparaît innocent (le /paraître/), il dévoile, au deuxième lieu, la vérité du militaire – il est un « diable » (l'/être/). L'armée congolaise n'est pas ce qu'il semble être à premier vu. Il cache quelque chose derrière lui – la mort. Son esprit est détourné de l'acte de bien à l'acte du mal. Mérite-il donc le couvert ?

La tension entre le bien et le mal peut aussi se lire dans l'opposition *UN/ARDC*, la *faux de la MONUC* / la *faux de l'ARDC*, et la *clarté du côté de l'ONU*/l'*obscurité derrière le soldat congolais*. Dans les regards, on peut lire aussi à partir des unités plastiques les valeurs des regards – l'un est ouvert et l'autre est presque caché. Cette opposition de la confrontation entre le bien et le mal est bien révélée à l'observateur mais semble cachée à l'Onusien, sauf à

la remarque du faux diabolique qui inculque le doute chez le MONUC. Une situation qui nous amène aux faits du dessin qui suit.



La Fig. 6.11 ci-dessus est aussi une publication de Glez parue en mai/juin 2010. Une séquence de trois images successives représentant ainsi trois moments différents du même sujet sur la même image. Par ces transformations successives, nous assistons à un changement de mode d'existence du militaire. Plus haut, nous avons déjà parlé du mode d'existence en tant que degré de présence. Selon Fontanille⁵¹⁰, le degré de présence joue sur l'intensité et l'étendue de la présence de telle façon qu'un énoncé est soit réalisé, soit virtualisé, soit actualisé, soit potentialisé. Ici dans ce dessin, nous découvrons la métamorphose du mode d'existence du militaire. L'espace du dessin est sans profondeur et le sujet est montré du profil. Son corps est montré à partir de la poitrine. Les yeux fermés, il soutient son front avec la main gauche. Cette figure est *réalisée* et mise en discours. Les bulles de pensées nous invitent au monde intime et soucieux du militaire, là où il se demande s'il doit rester. Dans le deuxième moment, son corps est *actualisé* et semble être en train de s'évanouir. Il se demande s'il doit partir. Le dernier moment montre que le casque bleu n'est plus. Sa présence ancienne n'est que *virtualisée* surtout par la présence du casque et du fusil. Les mots « y rester » ne sont assumés par aucun locuteur dans le dessin. Ils pourraient être des mots dont l'origine

⁵¹⁰ Jacques FONTANILLE, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1999, pp. 67-69.

peut être attribuée à l'informateur lui-même – un commentaire auctorial. Ici, nous assistons à un dispositif de *négation* ou de *gradation descendante*. Une transformation au niveau du casque est aussi à remarquer- la métamorphose par construction du sigle « UN » qui finit par devenir « DEFUNT » dans le troisième moment. Le mot « défunt » explique la disparition du soldat. À sa place, il y a un casque et un fusil. Là aussi, nous assistons à un jeu de mots par le procédé de *construction* mais aussi à un effet de fausse rime : *rester/y rester* qui donne lieu à l'opposition *vivre/mourir*.

La négation ici ne veut pas dire la négation langagière consistant à nier ou à rejeter une assertion. L'opération de négation est ici liée à la transformation progressive de l'évènement de la première instance qui change de sens à la fin. Trois états sont reconnaissables ; au début c'est la présence, au milieu c'est le moment critique de l'indécision qui combine l'absence et la présence. À la fin du processus advient l'absence. Cette absence engendre néanmoins une autre présence dont le sens est différent. Si le militaire est mort, il y a son fusil et son casque qui fonctionnent comme des indices témoignant de son existence disparue, un peu comme l'indice peircien de l'empreinte des pas sur le sable.

L'actualité concernée est le texte qui accompagne le dessin. Ce texte ajoute des informations supplémentaires au dessin. Au Congo, la 111^e mort d'un casque bleu venait d'être annoncée⁵¹¹. Le dessin nous parle d'un casque bleu et de son indécision. Doit-il rester en RDC, rentrer chez lui et disparaître définitivement ? Bien que ce fait de l'indécision soit souligné ici, c'est plutôt la durée que le MONUC a mis avant de commencer à se retirer de la RDC qui est plus mise en avant par les moments de réflexion dans le dessin, pour montrer ce que cela lui a coûté. Enfin, il faut noter les trois niveaux de négation de la première image qui sont à saisir sur le plan linguistique et visuel. Alors que les mots opposés *rester/partir* coïncident avec l'action des images correspondantes, le dernier mot ne coïncide pas avec son

⁵¹¹ Dans l'effort de pacifier le pays, Joseph Kabila avait intégré en 2006 les armées des chefs rebelles dans l'armée nationale. Ce processus échoua et depuis 2007, la province du Nord-Kivu fut le champ de bataille entre le gouvernement et l'armée de Laurent Nkunda, le chef des rebelles qui s'opposait au gouvernement central à partir du Kivu (Cf. l'article « Un casque bleu indien décédé à a suite d'une embuscade », sur le centre d'actualités de l'ONU, disponible sur :

<<http://www.un.org/apps/newsFr/storyF.asp?NewsID=22002&Cr=#.UmensvmpUr4>> consulté le 23/10/2013).

Appuyé par la MONUC, le gouvernement menait un combat continu dans la région du Nord-Kivu contre ces rebelles afin de protéger la population civile. Le 23 mai 2010, la MONUC a perdu le 111^e soldat d'origine indienne, dans une embuscade lancée par des éléments inconnus (Cf. l'article « Un casque bleu indien décédé à a suite d'une embuscade », sur le centre d'actualités de l'ONU, disponible sur :

<<http://www.un.org/apps/newsFr/storyF.asp?NewsID=22002&Cr=#.UmensvmpUr4>> consulté le 23/10/2013).

Cela arrive au moment où la MONUC devait commencer à se retirer progressivement à partir du mois de juin 2010, une information qui était déjà confirmée (Cf. *Jeune Afrique*, « La Monuc pliera bagage à partir de juin », le 11 mars 2010, disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20100311154723/>> consulté le 23/10/2013.

image. Le corps a disparu alors que les mots disent « y rester ». Il y a donc contradiction entre les deux formes de langage. Le fusil et le casque sont restés pour témoigner de la présence ancienne du soldat disparu. Cette nouvelle présence est symbolique. C'est l'absence du corps, c'est-à-dire, la disparition du casque bleu. Mais, pour que le fusil et casque adviennent à la présence, le rôle de l'observateur est bien évident. Imaginer le militaire debout, la manière de la représentation du fusil et du casque appelle nécessairement l'intervention d'un observateur virtuel. Voilà qu'un observateur participe virtuellement dans la réalisation de la scène.

6.4.2. L'engagement moral de l'informateur

Le dessin de Glez (Fig. 6.12) paru dans *J.A.* d'avril 2010 nous rapproche de l'expérience des enfants soldats au Congo. La lumière provenant du côté gauche illumine un enfant-soldat qui porte une Bible dans la main droite, et un fusil dans sa main gauche. Cette opposition axiologique peut rappeler les oppositions *droite/gauche* et *bien/mal*. La position de l'arme vis-à-vis de celle de la Bible peut attirer l'attention de l'observateur. L'enfant tient le fusil près de son cœur et la bible loin de lui. Cette opposition *près/loin* pourrait signifier que l'enfant est plus attaché au fusil qu'à la Bible. Son regard engage directement l'observateur comme pour lui adresser sa parole et lui raconter son expérience personnelle.

L'enfant dit : « *Notre mission est d'appliquer ce livre à la lettre mais on ne trouve pas le temps à lire* ». À partir de cette parole, tout observateur attentif peut deviner le degré d'analphabétisme de l'enfant qui semble tout ignorer le contenu du livre qu'il prétend défendre. Même s'il souhaitait aller à l'école, il ne pourrait pas parce qu'il devrait exercer la fonction du soldat. Nous lisons à ce niveau la privation à l'enfant de sa volonté de faire ce que font normalement les enfants de son âge – aller à l'école. S'il souhaite appliquer les paroles de la Bible, c'est qu'il voudrait être une bonne personne mais, encore une fois, il n'a pas la liberté de le faire.



Fig. 6.12 : Dessin de Glez (France), J.A. N° 2569 du 4 au 10 avril 2010, p. 46.

Le dessin s'inspire du rapport de l'organisation non gouvernementale *Human Rights Watch* publié le 27 mars 2010⁵¹². Ce rapport portait sur les atrocités commises par une force rebelle ougandaise depuis 1989, l'Armée de résistance du seigneur (LRA), dans le nord-est de la République démocratique du Congo⁵¹³.

Le regard de l'enfant semble chagriné. Dirigé vers l'observateur virtuel comme pour lui lancer un appel de compassion. Ce regard capte celui de l'observateur et un échange visuel se produit. L'échange visuel entre l'enfant et son observateur se produit au travers des expressions du visage en passant par le regard mutuel. Plusieurs inférences émotionnelles sont possibles. L'enfant, qui souffre sous son rôle de soldat prescrit par les seigneurs de guerre, semble malheureux. On dirait que son regard sollicite la pitié de son observateur. L'enfant a envie d'avoir une attitude morale mais, au contraire, il ne peut agir que sous l'influence de ses

⁵¹² Voir le rapport de Human Rights Watch, « République démocratique du Congo : le chemin de la mort. Atrocité de la LRA dans le nord-est du Congo », 2010, p 16. Disponible sur : <http://www.hrw.org/sites/default/files/reports/drc0310frwebwcover.pdf> consulté le 22/10/ 2013.

⁵¹³ Dans ce rapport, la LRA est dite responsable des massacres, des exécutions sommaires, des actes de torture, des viols, des pillages et du travail forcé. La LRA est accusée également du recrutement par force des enfants qu'elle enlève et entraîne à tuer. Le dessin de Glez réitère ce dernier fait et dénonce l'action d'enlèvement d'enfants avec le but de les incorporer dans les actes barbares perpétrés par la LRA.

chefs rebelles. L'observateur virtuel participant ne lui répond pas et l'observateur cognitif ne peut pas lui répondre non plus. Il est susceptible d'être touché par l'expérience de l'enfant et selon le rôle thématique qu'il voudrait assumer, il pourrait, dans la situation réelle, réagir à sa guise. Ce dessin, qui cible le côté affectif de l'observateur cognitif, pourrait être compris comme une dénonciation des actes cruels de l'armée rebelle ougandaise.

Ne quittant pas la RDC, les deux dessins suivant étudient une autre dimension de la guerre dans ce pays.

6.5.

/Le pouvoir du fusil vs le pouvoir divin/

Dans un espace dessiné sans profondeur, deux sujets se font face de l'autre. L'espace peut se voir comme une scène dont l'action est concentrée dans la partie intermédiaire au centre, vers le côté supérieur. L'analyse topologique fait qu'il est possible de porter un regard comparatif entre les deux espaces habités par les deux sujets – le pape et le militaire, et puis un regard concentré sur l'action unificatrice entre les sujets. Les informations périphériques nous aident à identifier les deux personnages comme le pape Benoit XVI à gauche et un militaire africain à droite. Chacun porte le symbole de son identité – la fêrule papale qui s'oppose, respectivement, au fusil.

La Fig. 6.13 tire son contexte de l'annonce concernant le deuxième synode africain sur la paix. Ce synode s'est tenu du 4 au 25 octobre 2010 à Rome. Cette assemblée était la deuxième après celle d'avril 1994. Les discussions du premier synode ont été concentrées sur cinq thèmes, à savoir : l'inculturation, le dialogue avec les autres religions, les moyens de communication sociale, la justice et la paix. Le deuxième synode a choisi de focaliser, de tout près, sur le thème de la réconciliation, justice et paix en raison de la situation de l'Afrique gangrenée par la violence et les injustices afin d'insister sur l'engagement des chrétiens dans le monde⁵¹⁴.

⁵¹⁴Paulin POUCOUTA, (mai 2008), « Echos du deuxième synode africain sur la réconciliation, la justice et la paix », *Ceafri.net*, disponible sur : <<http://www.ceafri.net/site/spip.php?article123>> consulté le 24/10/2013.



Sur le plan visuel, nous pouvons lire la rencontre des tensions et des valeurs différentes reposant sur l'opposition *amour/guerre*. L'espace occupé par le pape et celui occupé par le militaire suscitent une approche semi-symbolique. Le côté gauche du pape, c'est-à-dire le côté de l'amour et de la paix se voit accorder moins d'espace que le côté droite du militaire, c'est-à-dire le côté qui incarne la violence en raison de la présence du fusil. L'« absence » des jambes du pape fait qu'on imagine ce dernier agenouillé comme pour supplier le militaire et le prier de coopérer dans la recherche de la paix pour le continent africain. C'est un appel direct au militaire de renoncer l'arme pour embrasser l'amour. En s'agenouillant, le pape est en position de prière afin de solliciter le pouvoir divin pour réaliser sa mission, une intervention souhaitable que l'on peut dire conjuguée au futur étant donné que le synode se tenait durant la publication du dessin.

Le côté de la violence occupe près de deux tiers de l'espace du dessin. Cela pourrait être une hyperbole utilisée afin de montrer l'intensité et la gravité du problème de la violence armée en Afrique. Le militaire est plus grand et plus fort que le pape. Cette opposition du pape et du militaire, basée sur la répartition de l'espace et de la force physique et spirituelle,

sert à renforcer le pouvoir divin de l'amour contre le fusil. L'action de la scène culmine avec la participation de deux personnages dans la vision miraculeuse de la rencontre des deux objets – la fêrle et le fusil, à l'étonnement du militaire.

Cette imagination du dessinateur pour rendre le fusil inefficace par sa transformation extraordinaire peut se prêter à une deuxième lecture. Elle peut servir à illustrer la stratégie du *faire croire* de l'informateur. L'informateur voudrait que l'observateur croie à l'impossibilité d'arrêter la guerre. Par ce dessin, le dessinateur voudrait suggérer qu'arrêter la guerre nécessiterait un pouvoir miraculeux. Croire à une situation dans laquelle le fusil se dégonfle pour se rendre inutilisable au seul souhait d'un pape existerait peut-être dans le monde du dessin et pas dans le monde réel. Mais qui sait ? Dans ce dessin, la possibilité et l'impossibilité de cet acte peut se lire en même temps : la possibilité théorique – l'amour engendre la paix, et l'impossibilité pratique – il faudra ; ce que semble dire le dessin, l'intervention d'un miracle pour arrêter la guerre une fois pour toutes en Afrique et même dans le monde entier.

Synthèse

Nous avons dans ce chapitre réuni treize dessins qui traitent de la thématique de la violence en Afrique subsaharienne. De tout ce qui précède, il est certain que l'arme à feu a systématiquement remplacé la loi dans certaines zones de guerre en Somalie, au Tchad, au Soudan, en Côte d'Ivoire, en Ouganda et en RDC. Chacune de ces régions présente un cas différent des autres et cela accorde au concept de conflit armé des visages différents. Si en Somalie, les rebelles luttent contre leur gouvernement contemporain et n'hésitent pas à s'entretuer, et si ceux de Nigéria se sont montrés contre les étrangers, les rebelles du Soudan et du Tchad, eux, profitent de la collaboration avec le gouvernement de l'un pour exterminer l'autre. La Côte d'Ivoire, elle, s'abat pour enchâsser les Ivoiriens par assimilation. En RDC, la situation s'est compliquée par l'implication des rebelles de deux autres pays, l'Ouganda et le Rwanda, les civils restant ceux qui souffrent des crimes des rebelles ainsi que de l'armée de leur gouvernement.

Inscrivons la présence du fusil dans la plupart des dessins qui indique l'importance des différents statuts que les dessinateurs ont attribué à cette arme. Notons encore que tous les actants-sujets ne représentent pas des individus dans le monde réel. Ils sont des agents délégués dans les dessins pour jouer des scènes dans les nouveaux récits incarnant l'actualité. Ces récits ont développé de différentes façons d'appréhender les événements de l'actualité.

Les dessinateurs d'actualité ne racontent pas l'intégralité d'histoires de la guerre des pays de l'Afrique subsaharienne. Ils s'appuient simplement sur les faits d'actualité pour construire leurs propres récits. Ils réussissent à transposer ces récits issus de l'actualité pour leur prêter de nouvelles interprétations à partir des points de vue différents, (ou bien) pour prédire des fins probables (l'ivoirité, cf. Fig. 6.6 et 6.8) ou souhaitables (résoudre les conflits par la propagation d'amour, cf. Fig. 6.11). Parfois, les dessins fonctionnent comme des avertissements (cf. Fig. 6.6), des dénonciations ou simplement comme des divertissements (le parlement somalien ou les rebelles d'AQMI devant la Sanctuaire mariale Notre-Dame de Yagma, par exemple). Le rôle de l'observateur est réduit à celui d'un assistant sauf quand l'enfant soldat s'est rapproché du monde de son observateur afin de l'inviter dans son propre monde.

Chaque dessin emploie une ou plusieurs stratégies pour dicter la manière de le voir. Si les procédés de la gradation et de la négation mettent l'accent sur les effets de sens centrés sur le passage du temps et la fin probable d'un événement, la métaphorisation peut, elle, mettre indirectement l'accent sur la précarité d'une situation donnée et lui apporter une meilleure compréhension (la bombe de l'ivoirité par exemple). Un dessin humoristique non seulement peut faire sourire mais peut aussi amener ceux qui le voient à réfléchir. Les différentes formes d'humour comme la moquerie, la raillerie, et le ridicule se sont montrées utiles dans la présentation des récits du dessin d'actualité. Ni l'observateur ni l'informateur ne peut rien faire à propos des problèmes qui se posent dans les dessins. Le dessinateur propose seulement des stratégies énonciatives basées sur l'humour pour faire comprendre les situations évoquées et en sourire. Quand les motifs de sourire touchent aux faits malheureux des autres, l'humour devient froid ou noir. Par le procédé de l'ironie, des questionnements peuvent en surgir aussi. Par exemple, l'on pourrait se demander, au lieu d'harmoniser leur coexistence et de profiter de leur diversité culturelle, pourquoi les Ivoiriens d'origine différentes se divisent sans vouloir savoir quelles seraient les conséquences de leur hostilité (cf. Fig. 6.7).

Comme nous l'avons remarqué, les rebelles sont en général contre le pouvoir en place. L'arme à feu reste leur ultime outil de leur pratique quelles que soient leurs revendications. L'arme est devenue le symbole du pouvoir illicite. La présence de l'arme à feu dans les dessins montre que les dessinateurs lui ont accordé une place centrale et significative dans leurs messages.

Le tout dernier dessin que nous avons analysé (cf. Fig. 6.13.) semble sommaire. Il tente de conclure l'histoire de la guerre civile en Afrique subsaharienne tout en offrant une solution au problème. Devant l'amour divin, le fusil semble perdre son pouvoir. Le dessin

présente une situation désirable et idéale – rendre le fusil inutile par la puissance de l’amour divin, un souhait des hommes de la foi chrétienne, mais un qui reste toutefois possible à atteindre sur le plan théorique et difficile dans la pratique, sauf à l’aide d’une intervention miraculeuse. Nous avons découvert dans d’autres dessins portant sur la thématique que la guerre a persisté même après la proposition du pape. Sera-t-il possible alors d’arrêter la guerre en Afrique ?

Dans le chapitre suivant, nous délaissions les territoires de guerre pour exploiter le sujet de la corruption. Les dessins analysés vont peindre le visage d’une Afrique subsaharienne accablée par le vice de la corruption, un problème dont la solution n’est pas évidente. Est-ce que l’exposition du caractère corrompu des hauts fonctionnaires africains apportera un petit changement d’attitude parmi ces leaders ? Etudions ce que nous disent les dessins et comment ils le disent.

Chapitre 7

Le visage de la corruption

« Bienvenue aux hommes intègres sur cette terre de dignité »⁵¹⁵

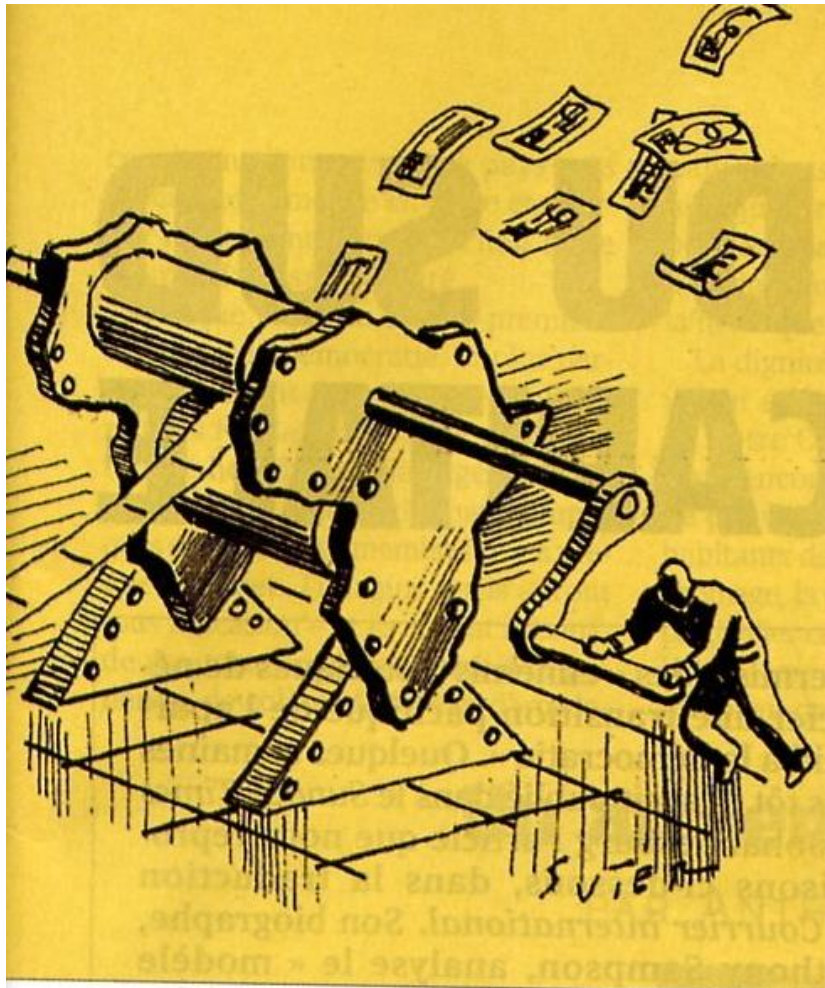


Fig. 7.0 : Dessin de Suter (Suisse)
paru dans *Jeune Afrique* N° 2262 du 16 au 22mai 2004, p.73.

⁵¹⁵ Pendant des années, le fronton de l'aéroport de Ouagadougou au Burkina Faso affichait ce slogan dit « révolutionnaire ». Avec le temps, il s'est effacé et puis, repeint, il a disparu, écrit un journaliste de J.A. Cf. l'article de Fabienne POMPEY, « Que reste-t-il des hommes intègres ? », dans *Jeune Afrique* N°. 2555-2556, le 27 décembre 2009 au 9 janvier 2010, p. 52.

7.0.

La culture de la corruption

Selon l'organisation non gouvernementale *Transparency International*⁵¹⁶, il y a corruption « *quand un individu abuse du pouvoir qu'on lui a confié à des gains personnels* ». Selon cette organisation, plusieurs sortes de corruption existent. Citons à titre d'exemple la corruption économique et sociale.

*« ...la corruption économique peut être définie comme l'échange de biens tangibles tels que l'argent, les positions officielles ou des biens matériels ; la corruption sociale peut inclure l'échange de faveurs, de statut social ou de pouvoir qui ne peuvent être facilement traduits en ressources matérielles. »*⁵¹⁷

Cependant, l'ampleur du comportement corrompu ou légitime dépend du contexte dans lequel il se déroule. *Transparency International* poursuit ainsi :

*« Lorsque la règle de droit est inefficace, les institutions, les gouvernements inclus, peuvent avoir peu de valeur et peuvent employer d'autres moyens tels que la corruption ou l'échange de cadeaux pour assurer l'accès à des biens ou à des services. La corruption peut alimenter la pauvreté et l'injustice pour des millions de citoyens ordinaires. »*⁵¹⁸

L'Afrique subsaharienne constitue un cas exemplaire de discussion autour du sujet de la corruption. Ce fait est illustré par les gros titres des journaux et bien sûr, les dessins d'actualité. Dans ce chapitre qui traite de l'image de l'Afrique subsaharienne sous cet angle, les pays suivants sont concernés : le Cameroun (deux dessins), le Niger (un dessin), le Mali (un dessin), le Burkina Faso (un dessin) et deux autres dessins qui parlent de la corruption en général en Afrique subsaharienne. Nous étudierons les stratégies énonciatives par lesquelles ces dessins parviennent à peindre une image d'un continent enfoncé dans une culture d'impunité. L'aménagement des éléments des dessins nous esquisse des chemins de lecture qui finissent par la collation des qualités qui décrivent le continent comme corrompu.

⁵¹⁶ Voir le document de Transparency International, *Keeping red + clean: a step by step guide to preventing corruption*, 2012, p. 5. Disponible sur :

http://www.transparency.org/whatwedo/publication/keeping_redd_clean consulté le 19/07/2013.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ *Ibid.*

7.1.

La corruption en Afrique, un jeu sans fin ?

7.1.1. La circularité

Le premier dessin de notre corpus qui nous parle de la corruption en Afrique a paru en mai 2004. Ce dessin servait d'illustration à un texte écrit intitulé « Le bakchich de A à Z »⁵¹⁹. Malgré le fait que le rapport de l'ONG *Transparency International* avait présenté un aperçu général de la corruption dans le monde entier, J.A. avait choisi, dans son article, de focaliser l'attention sur les données concernant l'Afrique subsaharienne. Le rapport avait décrit la corruption comme un fléau mondial tout en faisant remarquer que l'Afrique en souffrait particulièrement. Le dessin accompagnant ce texte avait portraituré l'Afrique en tant que machine aux libres services qui pourrait fabriquer et imprimer des billets d'argent par un très simple mécanisme accessible à tous.



⁵¹⁹ Voir Samir GHARBI, « Le bakchich de A à Z », dans *Jeune Afrique/L'Intelligent*, N° 2216 au 22 mai, 2004, pp. 72-73.

Le plan de l'expression peut être appréhendé selon le contraste des couleurs. Le jaune de fond s'oppose au noir des figures et des ombres. Deux actants sont isolables par l'opposition iconique *machine/homme*. Le personnage, l'opérateur de la machine ne représente personne en particulier donc nous pouvons déduire qu'il s'agit d'un actant collectif qui renvoie à tous ceux qui pratiquent la corruption en Afrique.

Concentrons l'attention sur la machine. Cette machine semble très facile à utiliser étant donné sa structuration simple. Ses deux côtés sont faits de deux surfaces prenant les formes de l'Afrique. Ces surfaces sont bien clouées à d'autres parties rondes en haut et triangulaires en bas. Cette machine semble constituer un dispositif solide et bien structuré (cf. Fig. 7.1). Le déclencheur de l'opération de la machine fonctionne de façon circulaire pour imprimer et distribuer des billets. Ainsi le mouvement circulaire fait-il penser aux qualités telles la continuité, la répétition, l'éternité, etc. L'opération de la machine est donc une affaire continue, répétitive et sans fin. Son mécanisme simple d'opération et l'absence de la sécurisation de la machine fait que celle-ci est une machine en libre-service. Le dessin que nous étudierons par la suite (Fig. 7.2) va encore mieux illustrer cette dimension de la « circularité ».



Fig. 7.2 : Dessin de Glez (France), J.A. N° 2542, 27 septembre-3 octobre 2009, p. 28 et 29.

Un autre rapport mondial de *Transparency International* est paru en 2008. Ce rapport présentait le fait qu'en Afrique subsaharienne, la lutte contre la corruption était encore très loin d'être gagnée⁵²⁰. J.A. n'a pas manqué de commenter ce rapport tout en l'ornant, dans son texte, d'un dessin pour permettre de voir ce fléau en Afrique d'un point de vue différent. Le texte citait notamment les dirigeants politiques, les hommes d'affaires scrupuleux et les citoyens rançonnés qui souffrent du vice de la corruption.

Dans le dessin qui accompagne le texte écrit en tant qu'information supplémentaire, le système d'articulation du plan de l'expression est conforme à l'organisation des données sur le plan du contenu, surtout au niveau inférieur à l'énoncé. Rien n'étonne. C'est un exemple d'un système symbolique de signification. Il n'y a pas de trope mais au contraire, il y a homologation. Un élément sur le plan de l'expression correspond à un élément sur le plan du contenu. Le seul moment visuel fort d'inférence réside dans le mouvement circulaire des actes en cours d'accomplissement. Le mouvement circulaire est encore renforcé par des traits plastiques en formes de flèches multicolores qui circulent dans les directions opposées. Ce genre de mouvement circulaire rappelle l'aspect duratif de certaines actions naturelles, comme la terre qui tourne autour du soleil, impliquant par là, l'impossibilité d'arrêter ce type de faits.

Si les actions des deux dessins désignent l'acte de corruption, faut-il donc concevoir la pratique comme une action durative, bien enracinée en Afrique et difficile à arrêter ? On ne dit pas quand et comment elle a commencé ni quand et comment elle s'arrêtera. Examinons le plan de l'expression du deuxième dessin pour exploiter une autre stratégie énonciative que le dessin emploie, ce pour mettre en lumière la pratique de la corruption à travers le point de vue adopté par l'informateur.

7.1.2. La plongée

Par le deuxième dessin (cf. Fig. 7.2 ci-dessus), nous pouvons démontrer comment le dessin offre à l'observateur spectateur un rôle thématique différent. On ne peut pas ne pas simultanément regarder le titre de l'article journalistique et l'image qui l'accompagne. Sous le gros titre « Les nouveaux visages de la corruption », se trouve une grande image (Fig. 7.2) occupant le milieu de deux pages. La façon dont l'image partage l'espace du support avec le

⁵²⁰ Voir l'article dans J.A. « Afrique : les nouveaux visages de corruption », n° 2542 du 27 septembre au 3 octobre 2009, pp.28-30.

texte confirme leur rapport. C'est un rapport de complémentarité. Pour appréhender ce dessin, il faut le regarder du point de vue à vol d'oiseau, c'est-à-dire à partir du haut vers le bas.

L'espace du dessin laisse voir quatre personnages masculins assis autour d'une petite table ronde. Plusieurs autres objets sont à saisir : des papiers, des dossiers, un stylo, des enveloppes, des liasses de billets, des sacs de pièces et un parapluie. Pour permettre l'identification des documents, des signes linguistiques y sont inscrits. Il y a quatre paires de flèches courbées actualisant deux mouvements circulaires et traduisant des mouvements de type « donner-recevoir ». Remarquons encore l'idée de la circularité présente dans ce dessin. Les flèches dénotent une activité d'échange circulaire, réciproque et sans fin. Le mouvement circulaire des activités éternise la pratique de l'échange. La rondeur de la table atteste également au mouvement circulaire de cet échange.

Une sorte de « jeu » est à observer. Des objets de valeur sont en train de changer de mains. Il s'agit d'argent et de dossiers. Chaque visage caricaturé semble heureux. Ces visages caricaturés ne renvoient à personne dans le monde réel et sont donc ceux des actants collectifs génériques. Les objets circulant de main à main témoignent d'une situation de « donnant-donnant » entre des personnages. Le stylo sera employé pour apposer les signatures sur les contrats, les autorisations, les bons de commandes, entre autres documents qui scelleront les accords. Un objet particulier en circulation est un parapluie, un signe qui fait penser à l'élément de protection contre la « pluie ».

La deuxième stratégie qui nous permet de bien appréhender la corruption en Afrique est directement liée au point de vue. C'est le principe de *plongée*. La plongée, observe Potocki⁵²¹, est un procédé de prise de vue dans le domaine de la photographie ou de l'art cinématographique qui signifie que :

*« ...la prise de vue est effectuée de haut en bas. Ce choix traduit la relation qui est créée entre celui qui regarde et l'objet de sa vision. La plongée place le spectateur en position de domination, de pouvoir, de contrôle par rapport à la scène. »*⁵²²

Comme l'observe Potocki, le procédé de la plongée produit un effet de sens de contrôle, de domination et de pouvoir par rapport à la scène observée. Il s'agit de point de vue adopté d'abord par l'informateur. Sa présence est inattendue, l'informateur n'appartient pas évidemment au groupe de ces personnes. L'observateur à venir doit également adopter cette même position. Ce que l'informateur est en train de dévoiler au public est une scène d'affaires

⁵²¹Margarethe POTOCKI, « La plongée », dans *Les procédés de déconstruction de l'adversaire*, op.cit., p. 211.

⁵²²*Ibid.*

illégales. L'informateur qui se cache (sur le toit ?), ne dispose donc pas du droit de voir cette scène. Le fait qu'il la voit du haut, à partir d'un point de vue à vol d'oiseau, fait de lui un espion.

Précisons ici le rôle de l'informateur. À partir du point de vue qu'il a choisi, le dessinateur visionne et dessine la scène en qualité d'*espion*. Il pourrait être quelqu'un qui est contre le vice de corruption, c'est pourquoi, comme un informateur engagé (espion), il choisit d'exposer les malfaiteurs au public, lui-même ne disposant pas d'autorité d'agir. Il dévoile au public des activités qu'il vient de découvrir, des activités que lui-même n'a pas le droit de connaître. Il expose le fléau seulement pour le porter à la connaissance du grand public. Le dessinateur utilise une scène assez figurative pour mettre en lumière la manière par laquelle s'accomplit ce vice. La corruption s'accomplit sous les yeux mêmes des responsables de la justice qui ont eux-mêmes des mains salies par les mêmes actes corrompus.

L'image décrit la corruption en Afrique comme une série d'échanges organisée entre plusieurs acteurs. Ces personnages participant à ces échanges, renvoient à des gens qui abusent du pouvoir qui leur a été confié. L'Afrique se laisse décrire dans ce dessin en métonymie, c'est-à-dire par ses peuples, qui s'impliquent dans des actes corrompus.

Nous disposons du droit de conclure que ces deux dessins fonctionnent comme des dénonciations de la corruption en Afrique. Sur le plan du contenu, les deux dessins semblent impliquer que le système juridique en Afrique ne fonctionne pas comme il faut, étant donné que les hommes de justice, ceux à qui est confiée la tâche de signaler et de sanctionner de tels actes, sont des complices qui offrent des parapluies pour protéger leurs homologues. En tant qu'observateur, nous nous demandons alors : à quelle autorité juridique l'informateur signale-t-il ce mal ? La lecture du *J.A.* dépasse les frontières du continent africain. Faut-il croire que l'informateur a finalement décidé d'exposer ce fléau au reste du monde ? Et si cela était vrai, il ne le ferait pas dans le but de chercher la justice pour les victimes, mais peut-être pour dénoncer les actes corrompus en Afrique, tout en leur faisant honte. Découvrons dans les dessins suivants par quel autre procédé le vice de la corruption se pratique en Afrique.

7.2.

Les fonctionnaires fantômes

Une dimension particulière de la corruption est le détournement des fonds à travers des fonctionnaires fictifs dans le service public. Il s'agit de fausses professions, de fonctionnaires défunts ou à la retraite, ou simplement de fonctionnaires fictifs qui n'existent pas en réalité

mais qui « touchent » un salaire régulier. De nombreux pays africains sont concernés par ce problème alors que « *tous disent bien vouloir lutter contre lui* », raconte l'article de J.A. intitulé « Services publics : profession fantôme »⁵²³. Cet article cite plusieurs pays comme le Gabon, le Cameroun, le Burundi, la Côte d'Ivoire, le Mali et le Sénégal. Cependant, il focalise trois cas particuliers : le Gabon, le Cameroun et la Côte d'Ivoire. Ce texte a été orné d'un dessin (cf. Fig. 7.3) que nous voulons exploiter dans les lignes qui suivent. Il faut noter qu'en juin 2010, J.A. avait déjà exposé le cas du Cameroun. Le dessin pour illustrer le texte avait traité particulièrement la dimension des fonctionnaires fantômes (cf. Fig. 7.4). Ce sont ces deux dessins qui abordent la corruption par la voie des fonctionnaires fictifs que nous étudierons par la suite.

Le premier dessin (Fig. 7.3) traite une dimension générale du sujet de corruption. Dans ce dessin, qui concerne l'Afrique en général, nous remarquons trois sujets qui partagent l'espace à titre égal. Notons la présence d'un sujet occidental sur l'espace central. La présence du bureau de travail nous indique le lieu probable de la rencontre. Dans un bureau, il y a, à gauche, un sujet masculin un peu bizarre. Sa tête et son corps manquants sont remplacés par un balai. Ce « corps » assis porte un costume complet avec une cravate et des chaussures. Il s'agit d'un fonctionnaire « disparu dans ses vêtements », une imagination intéressante car le corps du fonctionnaire est absent alors que la « personne » reste habillée. Mais, ce scénario impossible en réalité est rendu encore plus étonnant par ce fait qu'alors que la chair du corps n'est plus, le vide corporel est soigneusement vêtu en costume, assis devant un bureau, faisant une belle image d'un employé. Quant au balai qui remplace la tête, nous étudierons son statut dans la section suivante.

Sur la scène, tout se passe comme si le fonctionnaire était vivant. À côté de son bureau de travail, il y a un sujet occidental non identifié, portant une mallette. Ce dernier paraît énervé, ayant peut-être longuement essayé de parler au fonctionnaire qui ne lui a pas dit un seul mot. Soit par ignorance de celui-ci, soit par emploi du style personnel du dessinateur, l'Occidental, (que l'on peut considérer, par stéréotypie, comme un bailleur de fonds ?) ne voit pas la particularité étonnante du sujet assis derrière son bureau : qu'il n'est même pas là ! Comment une tête de balai pourrait-elle parler ? Soit, l'informateur voulait en même temps rendre visible l'existence d'un fonctionnaire fantôme et occulter cette même information à l'Occidental. Soit celui-ci est si ignorant qu'il n'est pas capable de distinguer entre la vérité du simulacre. Il est vrai que pour que l'on puisse conclure que le fonctionnaire est muet pour

⁵²³ Cf. l'article de George DOUGUELI, « Services publics : profession fantôme », dans *Jeune Afrique*, N°. 2602, le 21 au 27 novembre 2010, pp. 34-35.

l'Occidental, le dessinateur a délibérément choisi de concentrer le regard de celui-ci sur le papier qui se trouve sur le bureau, et non sur le visage du fonctionnaire.



Fig. 7.3 : Dessin de Glez (France), J.A. N° 2602, du 21-27 novembre 2010, p. 34.

Passons au troisième sujet du dessin. L'on découvre par la conversation de celui-ci avec l'Occidental, qu'il serait un complice du fonctionnaire. Trahi par sa posture, il paraît savoir la vérité du fonctionnaire fantôme : son identité, ses allées et venues, pourquoi il ne parle pas, etc. Sa posture contredit l'information qu'il donne à l'Occidental. L'observateur qui voit le fonctionnaire fantôme comprend vite que ce troisième sujet est en train de mentir. Ses traits transitoires, surtout la position de ses jambes et le geste de ses mains, trahissent sa peur d'être découvert, lui et son complot du travailleur fantôme.

Le dessinateur choisit de laisser en suspens le reste de l'histoire, un problème non résolu. On n'a pas révélé si l'Occidental est arrivé à démasquer la vérité. Ce dernier, qui peut également être considéré comme un observateur délégué de la communauté internationale, n'a pas accès aux informations de première main. Il croit seulement à ce qu'on lui dit. L'informateur insinue que l'on peut facilement tromper l'Occidental. Il ne dispose pas de moyen de savoir l'exactitude de la situation parce que ceux qui sont chargés de l'informer, ce dessin ne les montre pas fiables.



Cela étant dit, l'autre dessin (Fig. 7.4), lui, attaque directement le comportement de la corruption en montrant ouvertement au moyen du dialogue que ceux qui sont responsables de ce vice n'ont même pas le moindre sentiment de culpabilité. Cette absence totale de culpabilité se traduit par la réponse du vieux, qui déclare au jeune qu'il ne voit pas de problème s'il touche son salaire à son âge avancé et si ses collègues morts touchent le leur aussi ! Par ses yeux écarquillés, le jeune ne cache pas son ébahissement. L'observateur, qui appréhende le souci du jeune, ne cache pas sa surprise. Ce dessin n'est pas seulement une dénonciation de la corruption en Côte d'Ivoire mais dévoile aussi deux moyens dont les coupables se servent pour détourner l'argent des deniers publics : à travers les fonctionnaires décédés ou à la retraite qui continuent à « toucher leurs salaires ».

Nous découvrons, par la suite comment les dessinateurs ont utilisé le balai comme un symbole double opposé : soit un outil pour couvrir les actes corrompus, soit un outil pour dévoiler et se débarrasser de ces actes.

7.3.

Le balai

Le cas camerounais relatif à la corruption a été repris dans un autre dessin paru dans *J.A.* en août/septembre 2010 (cf. Fig. 7.5). Pour illustrer le texte intitulé « La justice vue de l'intérieur », un grand dessin occupait un tiers de l'espace des deux pages consacrées à cette actualité. Cette fois-ci, c'est l'administration juridique camerounaise qui est évaluée afin d'exposer son dysfonctionnement. Tandis que le reportage cite plusieurs moyens et donne des exemples par lesquels les fonctionnaires dans la maison de justice accomplissent des pratiques corrompues, le dessin, lui, emploie une seule stratégie énonciative visuelle par laquelle s'accomplissent les actes de corruption – le *balayage*. Le balayage est également la stratégie énonciative visuelle utilisée dans le dessin concernant le Niger (cf. Fig. 7.6). Le dessin orne un texte journalistique intitulé « Salou Djibo fait le ménage ». Le texte est publié au lendemain du renversement du gouvernement de Mamadou Tandja, l'ex-président de la République nigérienne.



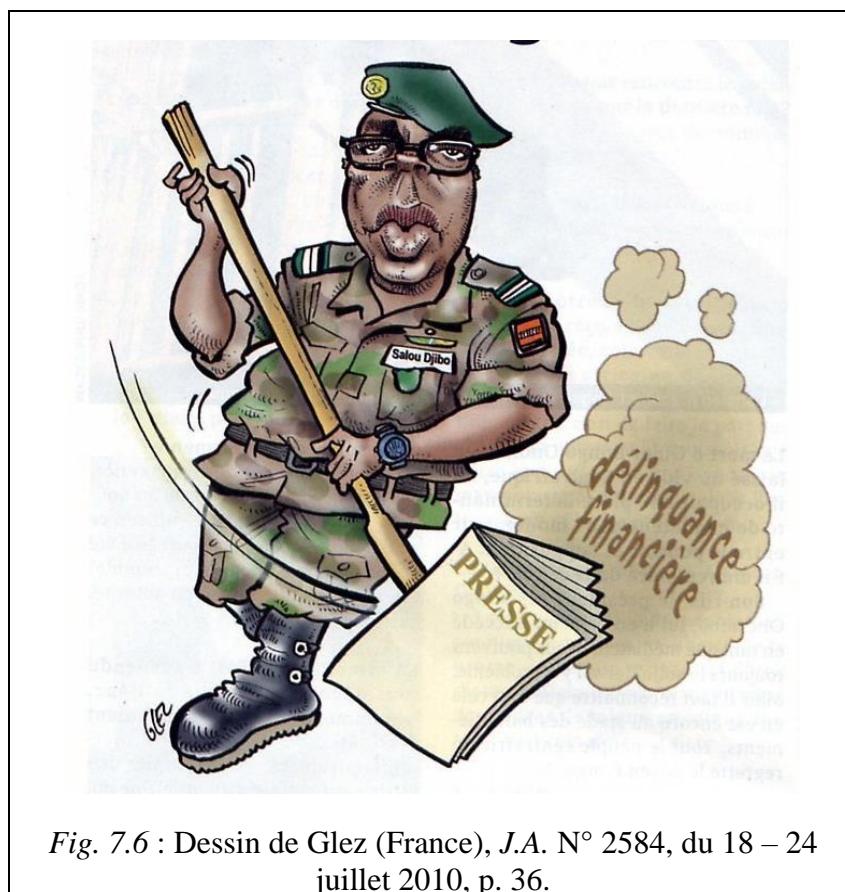


Fig. 7.6 : Dessin de Glez (France), J.A. N° 2584, du 18 – 24 juillet 2010, p. 36.

Examinons nos deux dessins (Fig. 7.5 et 7.6) pour montrer comment leur langage visuel illustre le sujet de la corruption au Cameroun et au Niger. Le premier dessin (Fig. 7.5) montre un seul sujet de profession judiciaire. Sous une grande robe rouge, l'image représente un personnage masculin gonflé au niveau du ventre. Sa petite tête n'est pas proportionnelle à son corps. Son petit visage caricaturé le tourne en ridicule. Ce sujet, entièrement couvert par sa robe, porte un grand dossier dans sa main droite et un balai dans la main gauche. Le balai est derrière lui. Cette personne est en train de balayer des déchets particuliers : un gros dossier, des billets, une enveloppe, une tâche rouge (du sang ?), des menottes, une toile d'araignée et bien d'autres objets difficiles à reconnaître. Le fond est fait du drapeau camerounais et sert à situer cette scène intéressante.

Le gros ventre semble fournir une information spécifique à propos du sujet. C'est un attribut ambigu mais son sens peut être stabilisé par un contexte. Comme l'explique Duccini⁵²⁴, le gros « bide » peut exprimer :

⁵²⁴ Cf. Hélène DUCCINI, « Le gros bide », dans *Les procédés de déconstruction de l'adversaire*, Ridiculosa No. 8, 2001, p. 42.

« ...la bonne vie, la bonne chère et la prospérité ou bien dans une représentation dévaluante, désigne un être hors norme qui attire quolibets et railleries ».

Dans son contexte, l'homme de loi du dessin peut être décrit comme quelqu'un qui mange bien, ayant une bonne vie surtout parce que, dans son métier, il amasse non seulement des déchets mais aussi de l'argent. Sa vie doit être prospère selon la stéréotypie du gros ventre.

Étudions le rôle du balai. Dans la pratique habituelle de balayage, le nettoyeur ne perd jamais de vue des déchets qui sont toujours devant lui, s'assurant ainsi de n'avoir rien laissé derrière lui. Il accumule les déchets, les ramasse et s'en débarrasse en les mettant dans la poubelle. Le résultat est que le sol est propre, libre de saleté et donc habitable. Regardant notre dessin de près, nous constatons une pratique inhabituelle de balayage.

Le regard du juriste-balayeur n'est pas fixé sur les déchets. Les déchets qu'il accumule se placent derrière lui, et au lieu de vouloir les ramasser, il est en train de les cacher sous sa robe. Selon le moment présent du dessin, il n'y est pas arrivé. Les déchets ne peuvent pas tous passer sous sa robe. En plus, il semble être en train de les dissimuler à la vue d'un interlocuteur qui est hors cadre. L'observateur cognitif qui témoigne de cet acte de balayage peut confirmer l'anomalie de la pratique. Ce qui est sûr est que les déchets balayés ne sont pas jetés mais restent toujours avec le balayeur, contrairement à l'usage normal du balayeur qui s'en débarrasse. En plus, les objets balayés ne sont pas des objets usuels, un élément qui ajoute à l'anomalie de la pratique de balayage.

Quant au deuxième dessin (cf. Fig. 7.6), un seul sujet, identifié comme Salou Djibo, est aussi en train de donner un coup de balai au sol. C'est un actant individuel, un militaire de profession qui devrait prendre la responsabilité de ses actes. Sa posture et l'expression de son visage le montrent tel homme sérieux et concentré sur son travail. Son regard est fixé sur l'observateur comme pour le convaincre de la sincérité de ses actes. Le fait que son regard est fixé sur celui de son observateur laisse penser qu'il s'agit d'un homme droit qui n'a rien à cacher, contrairement au regard du juriste (Fig. 7.5), qui détourne complètement son regard de son observateur virtuel pour engager son véritable observateur à qui il dissimule les déchets accumulés.

Djibo fait, selon le dessin, le ménage dans le bon sens. Les déchets qu'il souhaite enlever sont en forme de poussière. Cette poussière est dénommée « délinquance financière ». Le balai qu'il utilise est dénommé « presse ». Connaissant l'actualité qui a inspiré ce dessin, le message qui y est véhiculé n'est pas abstrait, même si le plan de l'expression n'est pas totalement figuratif. L'acte de balayage cadre avec le procès initié par le président de

transition, pour montrer le travail qu'il fait pour dénoncer et se débarrasser de la corruption de l'époque de Tandja.

Nous pouvons à ce stade comparer et étudier les deux rôles du balai qui est utilisé dans un sens rhétorique. D'abord, dans le sens positif, comme nous l'avons déjà dit, le balai est censé accumuler, ramasser et se débarrasser des déchets. C'est dans ce sens-là que Djibo s'est servi du balai pour réclamer une bonne image de son pays tout en demandant le retour des fonds publics disparus dans les mains corrompues des hautes autorités liées au gouvernement de Tandja. Ensuite, dans le sens négatif, le balai est utilisé pour accumuler et cacher les déchets. Dans ce sens, le balai s'octroie un usage non-habituel.

Mais le balai nécessite un opérateur pour effectuer son travail. S'il n'arrive pas à faire son travail usuel, c'est à l'opérateur que l'on doit la culpabilité. Il s'agira donc de comportement moral de l'opérateur qui peut être qualifié de *paresseux, sale, malin, moins sérieux* ou bien *décevant* selon le contexte d'usage du balai. Le juriste est en train de cacher des objets qui l'accuseraient de pratique malhonnête. Tous ses objets lui appartiennent et donc il en est responsable. Pourquoi cacherait-il des menottes ? A-t-il libéré un délinquant qui devrait être en prison ? Et pourquoi cache-t-il de l'argent ? L'a-t-il obtenu d'une façon illégale ? Et le sang ? Serait-il coupable de meurtre ? Telles sont les questions dont les réponses restent inconnues à l'observateur. Mais, peut-être le dessin montre-t-il simplement que ce juriste est coupable de tous ces crimes, c'est pourquoi il l'expose et met au savoir du public ce que ce juriste est en train de cacher. Par l'exposition des objets qui devaient être cachés, le dessinateur dénonce la corruption tout en avertissant les juristes corrompus que le monde est en train de les observer. En outre, il dénonce le système juridique défectueux du gouvernement camerounais. Le président, au contraire, n'a rien à cacher et les déchets desquels il se débarrasse sont appropriés. Il peut donc être qualifié d'honnête car son acte de balayage est désirable.

Quittant les hommes *non-intègres* du Cameroun, découvrons les hommes de Burkina Faso qui se qualifiaient, autrefois, d'intègres. Se voient-ils toujours ainsi ? Etudions comment les dessins d'actualité les portraiturent dans ce qui suit.

7.4.

Les hommes « intègres » de Burkina Faso

Autrefois, le Burkina Faso était considéré comme le champion de la lutte contre la corruption, écrit un journaliste de *J.A.*⁵²⁵. La culture de l'impunité a petit à petit dominé la bonne morale des « hommes intègres » du pays pour être comptés parmi les hommes les plus corrompus de l'Afrique. En 2009, l'ONG *Transparency international* l'a placé au 79^{ème} rang sur 180, mieux placé qu'en 2007 où il était à la 105^{ème} place⁵²⁶. Dans un texte écrit intitulé « Que reste-t-il des hommes intègres ? », le *J.A.* commentait un autre rapport d'une enquête menée sur la corruption au Burkina Faso. Selon cette enquête, la moitié des Burkinabés étaient corrompus alors que 55% des résidents d'Ouagadougou étaient victimes ou témoins directs d'un fait de corruption. Examinons comment le dessin transpose cette actualité.



Le dessin qui accompagne le reportage ne reprend pas cette histoire, mais, au contraire se moque de deux hommes « intègres » importants : un subalterne et le chef de la République (à l'époque). Ces deux hommes caricaturés apparaissent sur un fond marron indifférent. Le premier est en train de lire un livre et commente ce qu'il lit en disant à son patron : « *Chef, on*

⁵²⁵ Cf. l'article de Fabienne POMPEY, « Que reste-t-il des hommes intègres ? », *op.cit.*

⁵²⁶ *Ibid.*

*est en haut du classement de **Transparency international** ! »*. Tout en inclinant drôlement sa tête comme si pour visionner la page à partir d'en bas, le patron lui répond, en disant que c'est incroyable ce qu'il entend et qu'ils ont dû montrer les tableaux à l'envers. Cette action de « voir à l'envers » qui est utilisée dans un but satirique pourrait amener à qualifier le président de « sot ». Si l'évènement de corruption est passé en arrière-plan, c'est parce que le texte écrit a déjà explicité le sujet de la corruption au Burkina Faso. Le dessin se moque simplement de la « sottise » du président qui le portaiture comme un chef dont les connaissances sont détournées de la réalité.

Au Mali, la corruption peut prendre une autre dimension. Un dessin va nous dévoiler comment les hauts fonctionnaires maliens la pratiquent.

7.5.

Le détournement des fonds publics

Au pays du président Amadou Toumani Touré, le ministre de la santé avait été soumis à une surveillance suite aux allégations de corruption par le détournement de fonds alloués aux programmes de la santé, un article de *J.A.* paru en septembre 2010⁵²⁷ l'avait rapporté. Une enquête de l'inspection générale du Fonds mondial de lutte contre le sida, la tuberculose et le paludisme avait, selon *J.A.*, dévoilé et mis au jour des détournements d'argent publics par certains fonctionnaires du ministère de la santé.

Les fraudes s'accomplissaient par des chèques falsifiés, des surfacturations et le détournement des médicaments. Cette manière d'utiliser des fonds offerts au ministre de la Santé du Mali par les bailleurs a donné lieu à des malversations, des actes qui ont occasionné l'arrestation de plusieurs personnes et qui ont coûté son poste au ministre de la santé⁵²⁸, Ibrahim Oumar Touré, le ministère, avait fini par démissionner pour se mettre à la disposition de la commission chargée d'enquêter sur le détournement des sommes allouées à son ministre. Cette actualité a donné lieu à un dessin d'actualité qui met le ministère malien face à face avec un représentant du Fonds mondial. (Cf. Fig. 7.8).

⁵²⁷ Cf. L'article de *J.A.*, « Mali : Important détournement de fonds au ministère de la santé », le 6 septembre 2010, (en ligne), disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20100906172020/mali-arrestation-sida-corruption-mali-important-d-tournement-de-fonds-au-minist-re-de-la-sant.html>> consulté le 10/12/2010.

⁵²⁸ Nicholas MICHEL, « Mali : Dégâts collatéraux », dans *J.A.* N° 2605, du 12 au 18 décembre 2010, p. 43.



Fig. 7.8 : Dessin de Glez (France), J.A. N° 2605, du 12 au 18 décembre 2010, p. 43.

Sur un fond neutre se développe une scène mettant en opposition deux personnages de petite taille à gauche et de grande taille à droite. L'un à gauche peut être identifié au ministre de la santé et l'autre pourrait être associé aux bailleurs de fonds selon la stéréotypie de gros ventre et même par la connaissance de l'actualité inspiratrice. Ce personnage tient dans ses mains une liasse de billets. Une opposition significative apparaît dans les paroles des deux personnages – la tuberculose, *on en meurt/on en vit*. Alors que le côté ministériel tient à ce que la tuberculose tue (donnant l'impression de dire « et alors ? »), le côté du bailleur de fonds tient à ce que l'« on peut vivre grâce à la tuberculose ». L'inférence sur le plan du contenu repose sur les paroles de deux personnages mais reste toutefois difficile à pénétrer. Si par le don, le bailleur des fonds souhaite ne pas voir des gens mourir de cette maladie, le ministre, lui, reste indifférent. Ce contraste inquiétant entre les deux personnages laisse penser que la valeur accordée à la vie n'est pas la même pour les deux personnages– faut-il la préserver ou pas, et à quel prix ? Une question se pose sans réponse : qui sont les personnes qui vivent de la tuberculose ?

Synthèse

La corruption est un vice qui touche toute société, mais *J.A.* a décidé de concentrer son analyse sur la situation de l'Afrique subsaharienne. Oubliant les textes écrits à ce sujet, les dessins qui ont servi d'illustrations ont démontré leur capacité à faire voir autrement les diverses formes que peut prendre ce vice. Les stratégies énonciatives employées par les dessins ont pris la forme de métaphores ou bien d'activités symbolisant l'acte de corruption.

Le mouvement circulaire d'objets échangés éternise la pratique de la corruption donnant ainsi l'impression qu'arrêter ce fléau serait une tâche difficile étant donné le cadre des gens qui s'y impliquent. Ceux à qui sont confiés les deniers publics, ceux qui devraient sanctionner les actes corrompus, sont les mêmes qui facilitent la corruption. Alors, on pourrait se demander : qui va sauver l'Afrique de la corruption ? Si les Africains ne peuvent pas s'aider, les dessinateurs se sont engagés, en se faisant espions, pour observer les activités de corruption, normalement accomplies en cachette, avec le but d'exposer les coupables au reste du monde à travers *J.A.* Mais avec quel effet ? Seulement pour divertir les lecteurs ou bien pour ridiculiser les hauts fonctionnaires africains ainsi que les bailleurs de fonds en les représentant comme des sots ?

Le *balayage* est une stratégie énonciative visuelle qui a été utilisée pour signifier un acte double : la corruption, quand le balai est utilisé pour ramasser et cacher les déchets, et la bonne conduite quand le balai est utilisé pour nettoyer et se débarrasser de déchets. Dans tous les deux cas, l'acte de balayage suppose un *vouloir faire* de la part du balayeur. Dans le premier sens, le balayeur veut se donner une bonne image à l'extérieur (le paraître), tout en cachant au public ses mauvais comportements (l'être). Le dessinateur capture donc le moment de balayage pour exposer les mauvaises actions effectuées en cachette. Dans le sens positif, le balayeur utilise le balai pour se débarrasser de la saleté et rester propre. Ce type de balayage sera normalement exécuté sous les yeux du public pour regagner sa confiance.

Nous avons constaté que les dessins ont concentré leurs récits sur l'acte de corruption lui-même et ses acteurs, et n'ont capturé aucune réaction des victimes. Néanmoins, les dessins ont insinué par la présence d'un actant collectif qui représente les jeunes (cf. Fig. 7.4), que les jeunes seraient touchés. Les autres victimes seraient par exemple les malades qui ne reçoivent pas des soins médicaux comme il faut parce que l'on a détourné les fonds des ministères de la santé (cf. Fig. 7.8.).

Les dessinateurs n'ont pas caché ce qu'ils pensent des bailleurs de fonds. Ces derniers sont représentés comme un lot d'ignorants qui ne voient pas les actes de la corruption

effectués par les cadres supérieurs africains (cf. Fig. 7.3 et 7.8). Ils ne voient que les résultats des actes corrompus telle l'absence de médicaments qui entraîne la mort, et se sentent donc appelés à « réagir » pour aider les victimes (cf. Fig. 7.8). Mais comme ils sont « aveugles » (cf. Fig. 7.3), les fonds qu'ils donnent tombent presque toujours dans les mains corrompues.

Une dernière qualité descriptive des hauts fonctionnaires est leur insensibilité. Ils ne se montrent pas perturbés par les problèmes socio-économiques des civils, par exemple le chômage et les maladies. L'observateur reste étonné quand le vieux à la retraite reste indifférent au fait qu'il continue de toucher son salaire alors que les jeunes sont au chômage (cf. Fig. 7.4.) ou quand le ministre de la santé n'est pas touché par le fait que le peuple meurt de la tuberculose alors qu'il existe des médicaments pour guérir cette maladie. Mieux détourner l'argent pour s'enrichir que d'offrir des soins médicaux au peuple, semble-t-il se dire.

Pour montrer l'ampleur du problème de la corruption, les dessinateurs l'ont représentée comme une activité éternelle non seulement parce que les gouvernements des pays africains sont corrompus, mais aussi parce que les bailleurs de fonds sont coupables d'ignorance. La corruption se pose en effet non seulement comme un grand défi pour le développement en Afrique et ailleurs dans le monde, mais aussi pour les donateurs qui ne semblent pas comprendre la source des problèmes en Afrique. Voilà que les dessinateurs contribuent au débat sur la corruption en Afrique subsaharienne. Alors que les textes écrits désignent les actes de corruption, les dessins en dévoilent les mécanismes.

Dans les deux chapitres suivants, nous allons étudier comment les dessins décrivent les dirigeants africains. Nous étudierons les stratégies énonciatives visuelles par lesquelles les dessins projettent les comportements des présidents africains. Nous essayerons de comprendre comment l'Afrique subsaharienne est décrite à travers le comportement moral de ses leaders.

Chapitre 8

Le portrait des chefs d'État africains (1)

« L'État est un pouvoir institutionnalisé.
Il suppose le consentement des gouvernés. »

Olivier DUHAMEL⁵²⁹



⁵²⁹ Olivier DUHAMEL, *Les démocraties*, Paris, Éditions de Seuil, 1993, p. 13.

8.0.

Le portrait, la caricature, la démocratie et le pouvoir politique

Le discours fondateur de la démocratie ne date pas d'hier. Quand l'ancien président américain, Abraham Lincoln, a proposé la définition la plus simple du terme en disant que la démocratie était selon lui « *le pouvoir du peuple par le peuple et pour le peuple* »⁵³⁰, il explicitait la définition du mot qui signifiait dans la Grèce antique « *le pouvoir du peuple* »⁵³¹. Cependant, les débats les plus récents sur la démocratie remontent aux années 1990, après la chute du Mur de Berlin en 1989, cet événement qui a fait croire que s'ouvrait l'ère de la démocratisation universelle. Hermet⁵³² postule que les changements observés relatifs à la démocratisation des sociétés proches des problématiques culturelles européennes n'étaient pas à la portée de tous et semblaient d'ailleurs ne pas avoir été forcément appréciés par tous. Nous sommes au XXI^{ème} siècle et les sociétés monarchiques et autocratiques persistent toujours au Swaziland, à Cuba et dans le monde arabe, par exemple⁵³³.

Nous lisons chez Brooker⁵³⁴ que dans les États démocratiques, les citoyens choisissent généralement leurs gouverneurs par des élections. Chercher à gagner les élections et rester au pouvoir aussi longtemps que possible est un des objectifs des partis politiques, même dans les pays les plus démocratiques. Quand cela arrive, et même s'il y a alternance de présidents, il y a lieu de considérer cette situation comme une dictature au niveau du parti.

La démocratie apparaît de nos jours comme l'unique mode de gouvernement acceptable, précise Hermet⁵³⁵. Mais la démocratie ne se mesure pas par la tenue d'élections régulières, bien que cela soit l'une des conditions préalables de la création et du maintien d'un régime démocratique réussi, comme l'a fait comprendre Hilary Clinton, l'ancienne Secrétaire d'État des États-Unis (2009-2013). Selon elle, la démocratie doit être comprise dans un sens englobant, de la manière suivante :

⁵³⁰ Cette déclaration célèbre est faite dans le discours (de deux minutes) d'Abraham Lincoln, « L'adresse de Gettysburg ». L'ex-président a prononcé le 19 novembre 1863 à Gettysburg lors de la cérémonie de consécration du champ de bataille qui a fait 51 000 victimes parmi les soldats de l'Union et de la Confédération entre le 1^{er} et le 3 juillet 1863. Dans son discours, Lincoln déclare la liberté et l'égalité pour son pays et dénonce l'esclavage. Lincoln crée ainsi le concept de « gouvernement du peuple, par le peuple et pour le peuple ». Cf. <<http://www.abrahamlincolnonline.org/lincoln/speeches/gettysburg.htm>> consulté le 18/10/2014.

⁵³¹ Le terme démocratie dont l'étymologie était en usage dans la Grèce antique dès le VI^e siècle avant notre ère, désigne le pouvoir du peuple. Cf. à ce propos Simone GOYARD-FARBRE, *Qu'est-ce que la démocratie ? La généalogie philosophique d'une grande aventure humaine*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 15.

⁵³² Guy HERMET, *Le passage à la démocratie*, Paris, Presse de la fondation nationale des sciences politiques, 1996, p. 7.

⁵³³ Cf. Paul BROOKER, *Non democratic regimes*, New York, Palgrave Macmillan, 2009 (2000), p. 61, p. 70.

⁵³⁴ *Ibid.* p. 105.

⁵³⁵ Cf. Guy HERMET, *Le passage à la démocratie*, *Op.cit.* p. 14.

« (...) créer les conditions qui permettent aux personnes et aux communautés de s'épanouir dans une démocratie ne peut pas être simplement une question de la tenue d'élections ; elles sont une condition nécessaire mais non suffisante en elles-mêmes. La bonne gouvernance exige des élections libres, justes et transparentes, une presse libre, des judiciaires autonomes, et la protection des minorités. Et, la démocratie doit également produire des résultats pour les gens en offrant des possibilités économiques, des emplois et une hausse du niveau de vie. »⁵³⁶

Dans cette description de la démocratie, nous constatons l'enrichissement sémantique qu'a subi le terme. Nous concédons avec Hillary Clinton que, certes, la tenue des élections libres, justes et transparentes est la porte d'entrée vers une société démocratique mais que, cette procédure préalable invite aussi l'observation d'autres conditions qui sont inséparables d'elle. Tout comportement démocratique doit visiblement bénéficier aux gouvernés et rehausser leur qualité de vie, a observé Hillary Clinton.

Du pouvoir découlent une autorité et une puissance particulière d'agir. Le pouvoir du peuple est le noyau de la démocratie. Selon Duhamel :

« Tout homme détient une parcelle de pouvoir. Lorsque des hommes vivent ensemble, dès qu'une vie sociale s'esquisse, certains hommes manifestent ou acquièrent une plus grande capacité d'agir que d'autres. Surtout, certains hommes reçoivent, d'une façon ou d'une autre, une fonction d'agir pour la collectivité, de fixer des règles pour garantir la survie et la quiétude du groupe, ce qui impose d'assurer un ordre minimal. Apparaît donc un pouvoir politique. »⁵³⁷

Avec la modernisation des sociétés humaines à travers les siècles, la manifestation de ce pouvoir individuel, dont parle Duhamel, a évolué, s'est institutionnalisée et s'est modernisée pour former l'État. L'État, selon ce même auteur⁵³⁸, est « *cette idée d'une puissance permanente organisée de la communauté sur chacun de ses membres et d'une puissance permanente, dissociée de son titulaire passager* ». Cette puissance se pratique à travers des organes spécialisés et collectifs, des procédures régulières et institutionnelles, des personnels administratifs et politiques, notamment, qui vont mettre en œuvre le pouvoir de l'État.

⁵³⁶ Notre traduction. Discours d'Hillary Clinton prononcé lors d'une réunion des membres de l'Union Africain, le 13 juin 2011 à Addis Abéba, (en ligne) disponible sur :

<http://www.state.gov/secretary/20092013clinton/rm/2011/06/166028.htm> consulté le 18/10/2014.

⁵³⁷ Olivier DUHAMEL, *Les démocraties*, Op.cit. p.13.

⁵³⁸ *Ibid.* p. 14.

Seul l'État consenti par le peuple est légitime et durable. Dans un tel État, tout système politique démocratique doit connaître l'alternance ou au moins sa possibilité. Quand l'alternance du pouvoir survient, les électeurs sont satisfaits. Si le titulaire du pouvoir de l'État se pérennise, si le pouvoir n'est pas consenti et si l'État ne parvient pas à intégrer les peuples qui le composent, le pouvoir peut devenir l'objet de contestations incessantes, précise Duhamel⁵³⁹.

Les États africains ont particulièrement donné lieu à de longues discussions autour de la question de la démocratie. Selon l'étude d'Uwizeyimana⁵⁴⁰, excluant les trois États monarchiques (le Swaziland, le Maroc et la Libye qui n'ont jamais élu démocratiquement leurs chefs d'État), les pays d'Afrique se divisent en deux groupes en fonction de leur pratique électorale. Dans le premier, les pays organisent régulièrement des élections multipartites et semblent avoir incorporé avec réussite dans leur culture politique les principes et valeurs du modèle occidental de la démocratie libérale. Il s'agit notamment de Botswana, de Mauritanie, d'Afrique du Sud et de Ghana. Le deuxième groupe qu'Uwizeyimana⁵⁴¹ circonscrit comprend les pays couramment appelés les « *fausses-démocraties* » ou les « *démocraties virtuelles* ». Ce groupe rassemble tous les États dans lesquels une sorte d'élection multipartite est mise en place, mais, où elle représente tout simplement un exercice politique visant à légitimer le transfert intra-élite du pouvoir. Même s'ils prétendent se fonder sur les principes démocratiques, les changements avancés vers le pouvoir libéral sont plus nominaux que réels. Ces États continuent à s'accrocher à des traditions politiques africaines, qui ne permettent pas l'élection des partis de l'opposition. Leurs constitutions prétendent adhérer aux conventions internationales telles que la Déclaration des Nations Unies des Droits de l'homme, tandis que les partis au pouvoir continuent à violer les droits de l'homme, à limiter la liberté d'association et à voir les groupes de la société civile avec méfiance et suspicion. Pour Uwizeyimana⁵⁴² le Rwanda et l'Ouganda seraient exemplaires de telles pratiques.

Bien que la répartition des pays virtuellement démocratiques telle qu'elle est effectuée par Uwizeyimana nous donne une idée quasi réelle de la situation en Afrique, nous postulons qu'il serait pourtant faux de placer au même rang le Kenya et le Zimbabwe, ou le Zimbabwe et la Somalie, par exemple. Il est encore envisageable d'évaluer la situation de chaque pays au

⁵³⁹ *Ibid.* p. 18.

⁵⁴⁰ Dominique UWIZEYIMANA, "Democracy and pretend democracy in Africa: myths of African democracies", in *Law, Democracy and Development*, Vol. 16, 2012, pp. 139-161.

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Ibid.*

cas par cas, et de ranger ces pays sur une échelle pour déterminer le « niveau » de la démocratie de chacun. Mais ceci est un travail difficile car il n'existe pas de critère absolu pour déterminer quel pays est plus démocratique que l'autre. Néanmoins, il est tout à fait possible, selon le même critère de la tenue d'élections, de nous proposer une autre répartition selon laquelle l'on peut considérer si, dans ces démocraties virtuelles, a eu lieu une alternance des chefs d'État pendant les élections post-indépendantes. Nous nous appuyons plutôt sur ce critère qui convient pour notre analyse afin d'aboutir à deux autres sous-groupes des pays virtuellement démocratiques.

Selon notre critère, dont le modèle nous devons à Brooker⁵⁴³, le premier groupe se compose des pays dont le pouvoir étatique est dominé par un seul parti politique donnant ainsi lieu aux États dont les chefs se sont longuement pérennisés au pouvoir. Cette catégorie est représentée dans notre corpus par quatre pays : le Zimbabwe (douze caricatures), l'Ouganda (une), le Burkina Faso (deux) et le Soudan (quatre). Les chefs d'États de ces quatre pays détiennent le pouvoir depuis les années 1980 jusqu'à la fin de notre période de recherche, en 2010. Les stratégies énonciatives visuelles nous permettant de reconnaître les portraits de ces dirigeants semblent reposer sur la durée qu'ils ont mise au pouvoir et la dénonciation des moyens qu'ils utilisent pour y rester.

Le deuxième groupe sera composé de pays dans lesquels il y a eu des changements de chefs d'États au cours des années 2000, précisément pendant la période de notre recherche. Il s'agit d'abord de caricatures des chefs d'États des pays qui figurent dans notre corpus : la Côte d'Ivoire (neuf caricatures), l'Afrique du Sud (six), le Sénégal (quatre), la Guinée Conakry (quatre) et la République démocratique du Congo (trois). Les stratégies de représentation des chefs d'États de ces pays se concentrent essentiellement sur la nature non fiable des processus électoraux, mais ont en commun de se moquer de leur comportement moral. Il s'agit ensuite de caricatures des présidents dont l'image n'est pas forcément issue des pratiques électorales mais plutôt, soit de leur politique administrative, soit des enjeux socio-politiques auxquels ils participent, soit de leur comportement sur le plan politique ou moral. Les pays suivants sont concernés : le Libéria (quatre caricatures), le Sud Soudan (une), les Comores (une), Madagascar (deux), le Niger (une) et le Mali (une).

Avant d'aborder l'analyse des caricatures des dirigeants africains, il vaut mieux distinguer le *portrait visuel* du *portrait littéraire*. Signalons d'abord que le portrait est un

⁵⁴³ Cf. Paul BROOKER, *Non democratic regimes*, *Op. cit.*

genre artistique. Le genre permet de classer les images selon une sommation d'une partie du monde naturel dont il reproduit à grand traits le modèle. Selon Souriau :

*« (...) le portrait se dit pour une œuvre en deux dimensions - peinture ou dessin. C'est une interprétation et transcription, donc choix, pour rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. Le portrait (visuel) peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par de nombreux indices tels que la pose, l'expression de la physionomie, etc. »*⁵⁴⁴

Constatons dans cette définition donnée par Souriau qu'à partir du portrait visuel peut apparaître le portrait littéraire, c'est-à-dire la description des aspects non visibles de la personne, par exemple ses caractéristiques psychologiques ou sa personnalité. Le modèle peut être une personne réelle ou fictive qui passe pour un actant individuel, ou bien un actant collectif qui représente plusieurs individus. Comme le précise Souriau⁵⁴⁵, le portrait d'une personne réelle demande à l'artiste d'être observateur et même psychologue pour pénétrer la personnalité du modèle. Le genre du portrait, dans quelque art que ce soit, témoigne d'un intérêt spécifique pour l'individuel.

Dans le langage journalistique, le portrait correspond aux portraits photographiques ou dessinés. L'ensemble de ces images comportent un hyper-savoir sur l'actualité qui consiste en une connaissance partagée, pendant une durée donnée, entre les journalistes et les lecteurs et permet d'aborder l'information nouvelle. Les caricatures des personnalités qui ont fait l'actualité sont parmi les images dessinées qui composent ce hyper-savoir. Comme le montre Wrona⁵⁴⁶, les portraits photographiques manifestent la participation des individus à la vie sociale dans le monde réel, mais il en va autrement pour les caricatures des hommes et des femmes politiques. Ceux-ci participent à la vie sociale, parfois bizarre à nos yeux, dans un monde inventé par le caricaturiste et, chaque caricature publiée portant sur un individu particulier s'enchaînant à la précédente formant ainsi une sorte de récit en séquence comme des scènes d'une pièce de théâtre. C'est une hypothèse que ces deux derniers chapitres voudraient illustrer.

Selon Bernard⁵⁴⁷, le mot caricature emprunté à l'italien « *caricatura* », signifie « *charger* », d'où, « *forcer le trait pour souligner les caractères, voire les ridicules* ». Pour Souriau, « *la caricature est une œuvre d'art figurant un être quelconque (plus souvent un être*

⁵⁴⁴ Définition du portrait in Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : P.U.F., 1990, pp.1161-1162.

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ Adeline Wrona, *Face au portrait, De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, 2012, p.

⁵⁴⁷ Serge BERNARD, *Les mots de la presse*, Editions Belin, Paris, 2002, p. 78.

humain connu) sous un aspect rendu volontairement affreux, difforme, odieux ou ridicule tout en restant jusqu'à un certain point ressemblant et reconnaissable ».⁵⁴⁸

D'après Simmel,

« "Il y a caricature quand une des quantités, portée, d'une manière ou d'une autre, à l'extrême, ne trouve pas, en d'autres éléments, une quantité qui la contrebalance (...) mais au contraire cesse de se soucier des autres éléments et se constitue en une figure fixe et durable, détruisant ainsi l'unité requise ou implicite." »⁵⁴⁹

Selon les définitions ci-dessus, nous constatons donc que dans la caricature, certains traits caractéristiques de la figure humaine sont transformés, « portés, d'une manière ou d'une autre à l'extrême », déformés ou exagérés délibérément et savamment afin de tourner la « victime » en ridicule. La méthode des caricaturistes consiste à rechercher une ressemblance aussi « complète » que possible avec la physionomie de la personne représentée tout en accusant certaines caractéristiques et en faisant ressortir les défauts de sorte que dans l'ensemble, le portrait puisse donner l'impression de voir l'image du sujet, lui-même, alors que des éléments sont modifiés⁵⁵⁰. Ainsi, les caricaturistes mettent en évidence principalement les traits de caractères les plus spécifiques à un individu, et puis les défauts ou tout autre thème qui est sujet à dérision. Dans le cas d'un « portrait-charge », le caricaturiste rendra plus importants certains traits du visage selon ce qu'il cherche à montrer. L'essentiel dans l'art de la caricature c'est, selon Gombrich, que :

« Le narrateur d'une histoire en images n'a pas besoin d'autres connaissances que celles qui concernent la physionomie et l'expression du visage humain. Le point important c'est qu'il doit être capable de définir la personnalité de son héros et l'expression des personnages avec lesquels celui-ci entre en rapport : il faut qu'il exprime leurs réactions et que tout le déroulement de l'histoire puisse se lire sur leur visages »⁵⁵¹

Nous n'oublions pas que nos caricatures sont des dessins d'actualité. Cela étant le cas, elles ont apparu dans J.A. parce que les individus concernés, les dirigeants de l'Afrique subsaharienne, ont constitué un sujet d'actualité. Nous pouvons donc décrire la caricature, par

⁵⁴⁸ Etienne SOURIAU, *op.cit.*, p. 327.

⁵⁴⁹ Georg SIMMEL, "De la caricature", *La parure et autres essais*, traduction française de Philippe Marty, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 151.

⁵⁵⁰ D'après Filippo BALDINUCCI, *Dictionnaire des termes artistique*, 1961, cité par Ernst GOMBRICH, *L'art et l'illusion*, Gallimard, Paris, 1996, p. 290.

⁵⁵¹ Ernst GOMBRICH, *L'art et l'illusion*, Gallimard, Paris, 1996, pp. 286-287.

rapport à notre recherche, comme *« un dessin d'actualité qui a pour objet l'exposition morphologique d'un modèle humain existant avec capacité de transformer celui-ci par la déformation selon le dynamisme du style du caricaturiste et l'effet de sens prévu par lui, capable ainsi d'exposer les caractéristiques morales et psychologiques internes de l'individu. Cet individu caricaturé est choisi parce qu'il a fait sujet d'une actualité »*.

Notons que les caricatures des présidents africains que nous venons d'évoquer ci-dessus ne sont que ceux qui figurent dans *J.A.* Ils ne sont, en aucune manière, les seules qui pourraient alimenter un corpus comme le nôtre. Il existe, par exemple, d'autres chefs d'États qui ont demeuré au pouvoir depuis longtemps jusqu'à l'heure où nous écrivons, mais qui ne sont pas caricaturés dans *J.A.* C'est le cas par exemple, du président de la République de Guinée équatoriale, Théodore Obiang Nguema Mbasogo, arrivé au pouvoir en 1979, celui du président camerounais, Paul Biya, en tête de son pays depuis 1982 et aussi le cas du président José Eduardo dos Santos, chef d'État de la République de l'Angola depuis 1979.

Étant donné le grand nombre de caricatures des dirigeants africains que nous devons étudier (cinquante-neuf), nous traiterons cette thématique du portrait des présidents en deux chapitres. Le présent chapitre traitera le premier groupe (dix-neuf caricatures) concernant les chefs qui se sont éternisés au pouvoir. Le chapitre suivant traitera le portrait des chefs d'États décrits dans notre deuxième groupe (quarante caricatures), c'est-à-dire les chefs arrivés au pouvoir (et/ou sortis) pendant la période de notre recherche.

8.1.

Quand Mugabe se pérennise au pouvoir...

Robert Mugabe est le président du Zimbabwe, en fonction depuis décembre 1987. Né en 1924, Mugabe est dit actuellement le plus vieux président du monde. Un total de douze dessins fait qu'il est le plus caricaturé des présidents dans *J.A.* La présentation des figures sur le plan de l'expression permet d'isoler et d'étudier les dessins selon trois thématiques : sa pérennité au pouvoir et les moyens qu'il utilise pour garder le pouvoir, ses relations diplomatiques interne et externe, et enfin sa politique administrative.

8.1.1. Un « mugabosaure » sur le trône

Robert Mugabe est peut-être l'un des chefs d'État africains les plus caricaturés dans le monde. Un grand nombre de ses caricatures sont en effet une démonstration de cette longévité au pouvoir – tantôt il est un dinosaure, tantôt un grand arbre bien enraciné, tantôt assis sur le trône ou sur une chaise, ses mains et ses jambes bien cloués sur sa chaise⁵⁵². Le message est clair – il n'a pas envie de quitter le pouvoir. Ces dessins emploient des stratégies énonciatives variées pour construire un effet de sens de pérennité. Notre corpus nous offre deux dessins pour étudier la résistance de Mugabe sur le trône.

Le premier dessin (Fig. 8.1) a été publié dans *J.A.* en septembre 2001, une période qui correspond à la veille des élections présidentielles de Mars 2002 auxquelles Mugabe s'est présenté. Le dessin nous permet de voir une seule entité, mi humain, mi animal. L'identité d'une personne repose sur la physiognomonie de son visage. Les propriétés permanentes de son visage comme la bouche, la moustache et la forme de sa tête renvoient à celles du président zimbabwéen, Robert Mugabe. À partir du cou, son corps s'est métamorphosé en dinosaure. Cette nouvelle création est désormais surnommée *Mugabosaure*, un déictique démonstratif résultant d'une fusion de deux mots *Mugabe* et *dinosaure* créant ainsi un *mot-valise*, qui consiste à combiner la partie initiale d'un mot et la partie finale d'un autre mot afin d'unir les sens de ces deux formes⁵⁵³. Sur le plan de la rhétorique visuelle selon le Groupe μ ⁵⁵⁴, il s'agit d'une interpénétration iconique d'un rapport *in praesentia conjoint*. C'est un cas d'image où l'entité est présentée comme indécise dans la manifestation de son plan d'expression, exposant en même temps des traits de deux ou plusieurs types différents d'une manière conjointe. Notre dessin est une représentation de Mugabe dont le corps est celui du dinosaure. Si la tête du dinosaure est actualisée par la présence du corps, c'est que le dessinateur souhaite dévoiler un trait spécifique que l'/être/ cache derrière le /paraître/. Mugabe, *est-il* un dinosaure ?

⁵⁵² Il suffit de faire une recherche d'images sur l'internet avec ces mots clés « caricatures de Mugabe » pour voir des exemples de ce type de caricatures.

⁵⁵³ Selon le dictionnaire *Grand dictionnaire terminologique*, 2008 de l'Office Québécoise de la langue française, le *mot-valise* est un mot résultant de la fusion d'éléments empruntés à deux ou plusieurs mots. Voir l'entrée « mot-valise » sur URL : <http://www.gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26500067> consulté le 23/07 2013.

⁵⁵⁴ Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Op.cit. p. 274.

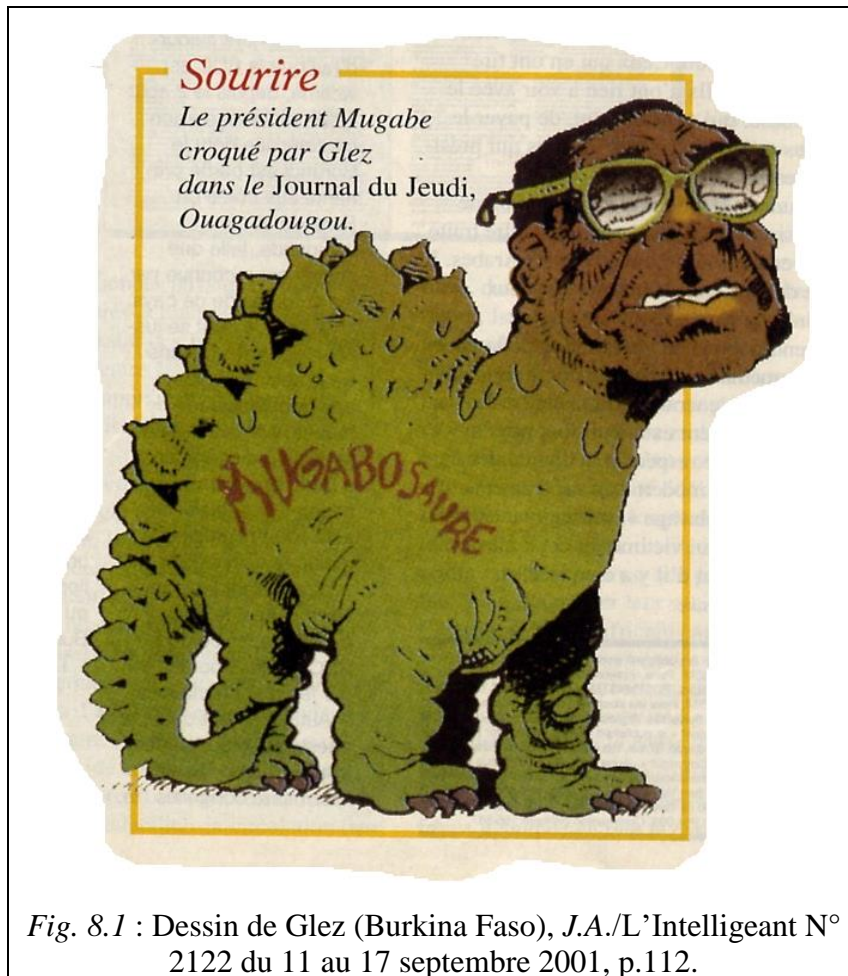


Fig. 8.1 : Dessin de Glez (Burkina Faso), J.A./L'Intelligent N° 2122 du 11 au 17 septembre 2001, p.112.

Le type du portrait préféré du dessinateur est celui d'individuel et cet individu est exposé entièrement sur le gros plan. Vu du profil, il est seul, sa masse qui dépasse les bordures d'espace de la case qui lui est accordée, pourrait signifier gigantisme, puissance et force. Son visage, qui reste identifiable, lui conserve pourtant son caractère humain. Donc, il ne manifeste pas la férocité animale mais un gigantisme susceptible d'impressionner s'il nous renvoie à une expérience. Le décor ayant disparu, le dessin privilégie un regard de très près de l'ensemble de l'individu, qui multiplie l'effet de la taille en laissant apparaître les distorsions de son apparence. La taille de la nouvelle forme est amplifiée non seulement par le plan choisi, mais aussi par le procédé de *débordement*⁵⁵⁵ qui permet à l'énoncé de sortir de sa bordure pour s'approprier l'espace extérieur. Le regard du personnage vers l'observateur est refusé par la représentation en profil, mais surtout parce que les yeux du sujet semblent être fermés, refusant son regard encore à son interlocuteur virtuel.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 386.

Sur le dessin, aucune indication littérale de lieu ni de temps n'est suggérée, mais l'élément temporel est thématiqué par le côté animal. Si Mugabe exhibe des propriétés physiques humaines et animalières en même temps, cela pourrait indiquer qu'il partage quelques propriétés avec le dinosaure. Comme les dinosaures exhibaient de nombreux et différents caractères selon les espèces, il est cependant facile de constater que les effets de sens exploités par ce dessin se réunissent autour de l'idée d'un dépassement de son temps, d'une survivance d'un mode disparu. Point commun de tous les dinosaures, ils ont vécu il y a très longtemps avant les premières espèces humaines. Quand Mugabe est transformé en dinosaure, cela nous permet de penser et de comparer notamment son âge avec celui du dinosaure. Ayant accédé au pouvoir après l'indépendance du pays en 1989 comme premier président du Zimbabwe, il n'a jamais cédé et son appétit pour le pouvoir se manifeste, malgré son grand âge, à travers les campagnes électorales qu'il mène mandat après mandat⁵⁵⁶. Dans le dictionnaire anglais *Collins*⁵⁵⁷, le mot dinosaure peut désigner quelque chose qui gêne par sa taille, anachroniquement dépassé ou incapable de s'adapter au changement. L'utilisation péjorative de « dinosaure » comme quelque chose qui est dépassée par le temps peut s'appliquer à des personnes, des styles et des idées qui sont perçus comme obsolètes et proches de la déchéance.

Par cette transformation en dinosaure, Mugabe s'octroie des qualificatifs comme ancien, de la période jurassique, d'espèce humaine qui aurait vécu pendant ce temps, un homme d'autrefois, d'un passé très lointain. Par projection, sa façon de gouverner peut aussi être qualifiée de jurassique. De cette façon, ses idées et son style d'administration peuvent être qualifiés de démodés, arriérés, archaïques, antiques... bref, qui ne s'adaptent pas au temps présent. Est-ce un dinosaure qui a subsisté au passage du temps ? Il serait étonnant de voir aujourd'hui un dinosaure parce que son temps est passé et cette espèce d'animal a, depuis longtemps, disparu. Ce qui peut faire que les observateurs seraient étonnés de voir un dinosaure dans le temps actuel, une espèce d'une génération passée – un dirigeant « *dinosaureux* » dont les pensées sont dépassées par le temps. Toute cette interprétation du dessin se résume simplement par la tension créée par le trope de la coprésence corporelle unique d'un « mugabosaure ».

⁵⁵⁶ Voir une petite biographie de Robert Mugabe sur le site web de [bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk/news/world-africa-16010171) sur URL : <<http://www.bbc.co.uk/news/world-africa-16010171>> consulté le 23/07/2013.

⁵⁵⁷ Entrée "dinosaur", *Collins English Dictionary - Complete & Unabridged*, 10th Edition, Harper Collins Publishers. Dictionary.com, disponible sur : <<http://dictionary.reference.com/browse/dinosaur>> consulté le 23/07/2013.

Dans le deuxième dessin (Fig. 8.2.), Mugabe se présente encore seul sur la scène. Le dessin date de mars 2007, six ans après l'apparition de *mugabosaure*. Une ligne horizontale divise l'espace en deux parties fournissant un détail important sur l'implantation du sujet et les objets sur la scène. Cette ligne fait que l'observateur interprète l'espace supérieur comme un mur et l'espace inférieur comme le sol d'une pièce. On peut donc situer un objet sur le mur et plusieurs autres sur le sol. Sur le mur, dont la couleur et la texture s'intensifient de blanche en noir du bas vers le haut, il y a une plage blanche perceptible comme la carte du Zimbabwe. Sur cette carte sont inscrits trois mots, les deux premiers étant rayés : Rhodesie, Zimbabwe, Mugabe. Encore, l'idée de la temporalité est introduite ici par l'action de rayer et par le fait que la fraîcheur de la peinture est en train de couler. Nous y revenons plus loin.

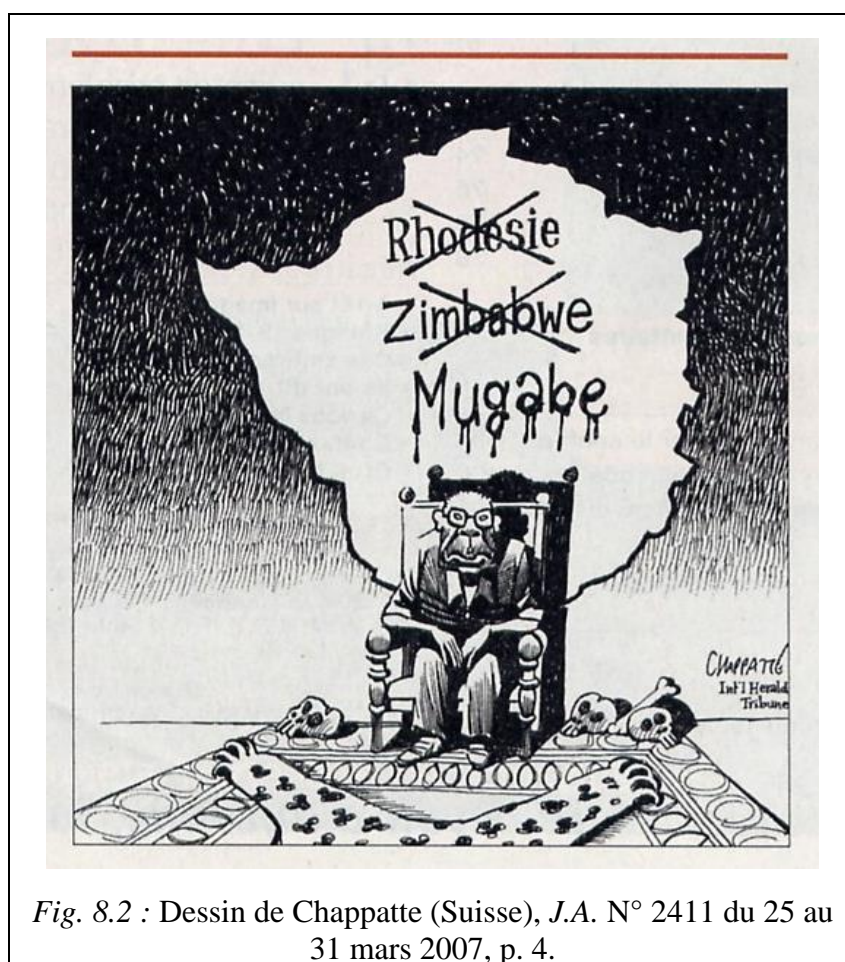


Fig. 8.2 : Dessin de Chappatte (Suisse), J.A. N° 2411 du 25 au 31 mars 2007, p. 4.

La mise en corrélation des éléments plastiques, figuratifs et linguistiques permet de reconnaître Mugabe, assis sur un fauteuil, comme un roi sur le trône. Dans cette scène, nous pouvons d'abord constater la *singularité* du sujet. Il est seul et on peut donc l'associer à tout ce qui se trouve à l'intérieur de la pièce. Tout d'abord, le pouvoir du trône est à lui. Par la présence des crânes et d'un os autour de lui, Mugabe devrait être associé à la mort et devrait

en être responsable également. Puis, le Zimbabwe lui appartient aussi. Le trône confie au chef zimbabwéen l'autorité d'exercer sa puissance sur le peuple zimbabwéen. Cette idée de *domination* par Mugabe est née du fait que le trône dans la société traditionnelle africaine était l'image d'un grand pouvoir politique autoritaire et monarchique donc contradiction avec la démocratie.

Un autre élément remarquable est la *temporalisation* de la scène qui « cimente » l'idée d'une *puissance éternelle* de Mugabe. Le barrage des deux signes linguistiques peut être considéré comme une *gradation temporelle* car chaque appellation est associée à une période historique donnée. La Rhodésie désigne généralement l'ancienne Rhodésie du Sud d'entre 1964 et 1980. À partir de cette dernière année, la Rhodésie est devenue le Zimbabwe. Mugabe est devenu le premier ministre et puis le président du Zimbabwe depuis 1987⁵⁵⁸. De ce fait, le dessinateur propose-il que Mugabe puisse être pris pour synonyme de Zimbabwe et de Rhodésie ? Suite à sa persistance au pouvoir, son nom a fini par désigner le pays lui-même. Et si cela est ce que dit le dessin, la série des mots renverrait donc à une figure de style linguistique – la *gémiation*. Selon Gardes-Tamine⁵⁵⁹, la *gémiation* est une figure de style de répétition qui consiste à utiliser des termes synonymes. Voici une création du dessinateur dont l'effet de sens réside dans la fusion sémantique du regard éternel de Mugabe avec le passage du temps dans le barrage des mots et la création d'un nouveau synonyme du nom de pays - Mugabe. En effet, Mugabe, par cette description, devient comme le symbole de la dictature, une allégorie qui prend le sens de la dictature par sa longévité au pouvoir et le synonyme de Zimbabwe par la figure de style de la *gémiation*. Le dessinateur joue aussi avec les mots par la répétition du son /ε/ à la fin des deux mots pour créer une sorte de figure de style qui s'appelle *l'épiphore*.

Un autre élément qui souligne la temporalité se trouve dans le regard de Mugabe qui semble percer l'observateur virtuel. C'est un regard que le dessin a figé mais n'a pas arrêté sur un objet de regard. Mugabe voit d'une façon directe, son corps est immobile, sans mouvement mais cela aussi n'arrête pas le passage temporel dans le regard. Ceci est un regard que l'on peut qualifier d'éternel, on le verra ainsi jusqu'à l'heure de sa mort. À partir de ce moment-là, ses yeux ne seront plus et son statut changera d'un vivant à un mort et c'est ainsi que le pouvoir le quittera.

⁵⁵⁸Courrier International, « Le Zimbabwe de Robert Mugabe », le 29 mars 2007, (en ligne), disponible sur : <http://www.courrierinternational.com/dossier/2007/03/29/le-zimbabwe-de-robert-mugabe> consulté le 13/11/2013.

⁵⁵⁹ Joëlle GARDES-TAMINE, *La rhétorique*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 148.

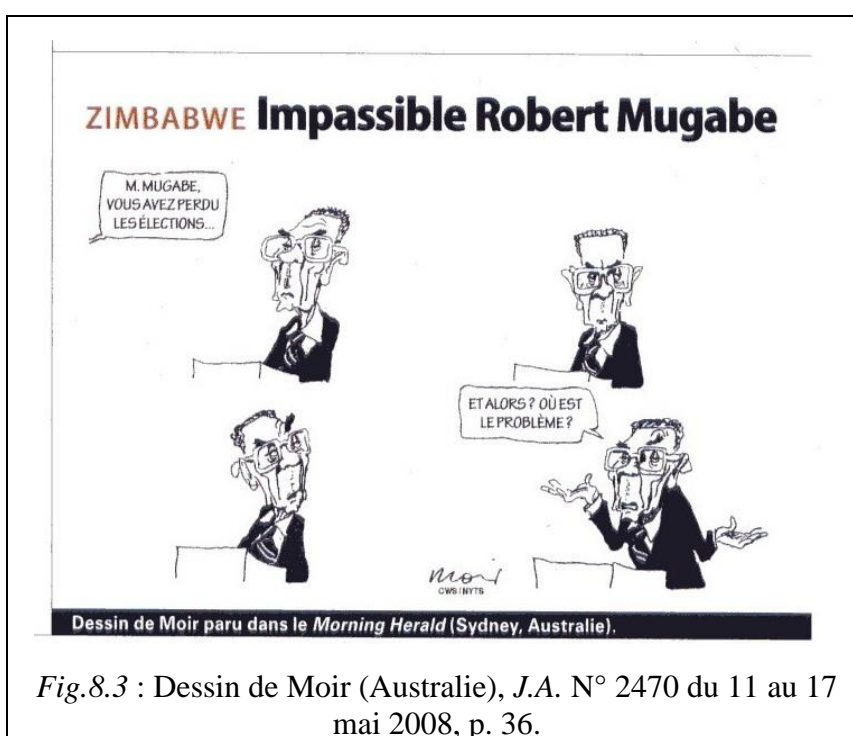
Nous venons d'étudier les stratégies énonciatives qui avancent l'idée de la pérennité de Mugabe au pouvoir. Il s'agit de figures visuelles et linguistiques sur le plan de l'expression qui accentuent les idées de la vieillesse, l'élongation temporelle, la singularité, la domination et la persistance sur le plan du contenu. Les stratégies énonciatives employées par les trois dessins suivant vont amplifier le comportement de Mugabe qui ne veut pas lâcher le pouvoir politique, surtout les moyens qu'il utilise pour réaliser cela.

8.1.2. L'opposition de Mugabe est « battue »

Nous procédons à l'analyse de trois dessins apparus pendant la période des élections présidentielles en 2008 au Zimbabwe. Ces trois images datent de mai, juin et juillet 2008. Elles seront étudiées ensemble vu que l'actualité qui les inspire est la même et le portrait de Mugabe mis en accent est lié à la pratique électorale de cette période. Nos trois dessins (cf. Fig. 8.3, 8.4 et 8.5) font un discours visuel qui pointe les événements liés au président Mugabe et l'élection présidentielle de 2008⁵⁶⁰.

⁵⁶⁰ Quatre candidats se sont présentés au premier tour de l'élection présidentielle zimbabwéenne qui a eu lieu le 29 mars 2008. Suite au retard de l'annonce des résultats, le candidat du Mouvement pour le changement démocratique (MDC), Morgan Tsvangirai, craignait le fait que la commission électorale fût en train de les manipuler. Quand les résultats ont finalement été annoncés le 2 mai, ils montraient que Mugabe avait remporté 43% de voix alors que Tsvangirai le devançait avec 47%. Cela nécessitait un second tour et le MDC accepta d'y participer à condition que le gouvernement assure la présence d'observateurs internationaux. Plusieurs jours avant l'élection, une vague de violence politiquement motivée envahit le Zimbabwe. Le MDC a accusé les services de renseignement militaire du gouvernement Mugabe de vouloir assassiner ses dirigeants et d'avoir tué 43 partisans de son parti. Ces morts ont été affirmées par les médias. Les médias ont confirmé aussi que le parti de Mugabe avait donné des instructions explicites à ses partisans, à la police et à l'armée leur demandant de contraindre la population à voter en sa faveur. Cela a motivé les scènes de violence qui éclatèrent plus tard. Des milliers de personnes ont subi des brutalités physiques, ont été chassés de leurs domiciles et plus de soixante personnes auraient été tuées. À l'approche du second tour, des cas de violence politique continuaient d'être rapportées, marquées par des atrocités commises par la police contre les membres de l'opposition et l'arrestation de ses chefs. Le 19 juin par exemple, quatre militants du MDC ont été trouvés morts. Il fut confirmé que soixante-dix militants du MDC ont trouvé la mort jusqu'à ce jour-là. Suite à cette situation, Tsvangirai s'est retiré du second tour le 22 juin, expliquant que voter pour MDC pourrait coûter la vie à ses partisans. La communauté internationale a réagi en dénonçant les actions du gouvernement Mugabe, qui participait à l'intimidation et aux actions illégales contre les membres de l'opposition. Elle a déclaré que les conditions pour des élections libres et justes n'étaient pas réunies à cause de cette violence et de l'intimidation. Donc elle ne pouvait accepter les résultats du second tour qui seraient automatiquement en faveur de Mugabe. Les autorités zimbabwéennes ont confirmé, malgré tout, poursuivre avec le second tour même s'il y avait un seul candidat. La communauté internationale estimait que ce second tour organisé hors délai n'avait aucune valeur au regard de la loi électorale du pays et alors vouloir respecter celle-ci, le candidat ayant obtenu une majorité simple des suffrages lors du premier tour devait être déclaré vainqueur. L'élection s'est tenue le 27 juin. Mugabe, étant le seul candidat, l'a automatiquement remportée. Sur Wikipédia, cette chronologie des événements autour des élections zimbabwéennes est bien documentée et ses sources bien citées. Voir l'article *Election présidentielle zimbabwéenne de 2008* disponible sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89lection_pr%C3%A9sidentielle_zimbabw%C3%A9enne_de_2008 consulté le 13/11/2013.

Le premier dessin (Fig. 8.3) est un portrait qui est repris quatre fois. Deux lignes, verticale et horizontale, peuvent être virtualisées pour que l'espace se divise en quatre parties égales afin de séparer les quatre portraits. Cette opération rend perceptible quatre moments différents de la même scène, grâce à l'expression du visage et des paroles énoncées. Ces moments peuvent se lire de gauche à droite et du haut en bas. Les traits permanents du portrait renvoient au personnage de Mugabe, le président du Zimbabwe. La première partie met en scène Mugabe et une autre personne potentialisée hors de la scène par sa parole « *M Mugabe vous avez perdu les élections...* » adressée à Mugabe dont le regard semble être fixé sur son interlocuteur. Sa pose actualise le fait que Mugabe est debout derrière un stand.



Le deuxième portrait actualise toujours un Mugabe debout derrière le stand, le regard tourné vers son gauche, vers l'observateur. Son regard, cette fois-ci, rencontre celui de l'observateur. Dans le troisième, le regard est fixé vers sa gauche, l'expression du visage est la même. Voilà que le dessin introduit un mouvement progressif de rotation de la tête du personnage à quatre-vingt-dix degrés. Dans le dernier portrait, il incline le corps vers son interlocuteur, les bras levés à moitié et les mains ouvertes. Il lance une réponse à son locuteur – « *Et alors où est le problème ?* »

Comme nous l'avons dit plus haut, la première parole permet l'identification d'un deuxième sujet potentialisé dans le hors champs, un observateur virtuel participant – un

journaliste peut-être. Le stand pourrait suggérer qu'il est debout sur un podium où se trouve un public qui lui pose des questions. L'expression de son visage, les regards semblables et les gestes de Mugabe soulignent en tout une *indifférence*. La légende résume ce seul caractère de Mugabe. Il s'agit d'un personnage qui ne se montre nullement perturbé par les résultats des présidentielles dans lesquels il a perdu. En balayant l'espace par son regard, on dirait qu'il cherche dans le public une réaction quelconque qui ne vient pas. La circulation de la tête se traduit donc par un moment de silence, qui rencontre la curiosité du public, qui répond à la réflexion et au dénigrement de Mugabe.

Le dessin suivant (Fig. 8.4) est une scène représentant un évènement électoral. L'espace est divisé en trois par trois lignes qui séparent trois zones colorées, ce qui se traduit par un sol, un mur est un espace obscur. La zone obscure suggère la nuit alors que l'espace illuminé suggère la présence d'une lumière artificielle⁵⁶¹. Par ces données plastiques, et par l'évènement qui s'y déroule, il pourrait s'agir d'un dedans et d'un dehors. Dans cet espace illuminé par une lumière artificielle provenant du haut de la pièce se trouvent plusieurs sujets et objets. Une femme au premier plan, dont la tête est éclairée par des éclats de lumière, tient un papier en mains. Des morceaux des papiers jonchent le sol, deux urnes sont disposées à côté du mur, à gauche, deux affiches sur le mur, chacune correspondant à une urne. Nous comprenons donc qu'il s'agit d'un bureau de vote. En haut, à droite le drapeau zimbabwéen joue le rôle de déictique démonstratif du lieu de l'évènement – nous sommes au Zimbabwe.

À gauche, il y a deux affiches. La première montre un portrait identifié comme MUGABE, le deuxième, sans titre, montre une tête de mort blanche vêtue d'un capuchon blanc. Le squelette tient une faux. Cette juxtaposition des deux images introduit l'opposition de deux actants. À chaque actant est attribuée une urne : la première à Mugabe et la seconde au squelette. Alors que l'existence du premier portrait est réalisée, celle du second est virtualisée et son identité nous est cachée. Mais, cette absence virtuelle est réalisée par l'image de la mort. Dans les élections, il s'agit d'opposants. Faut-il croire donc qu'élire un opposant de Mugabe c'est élire la mort ? Tout ce scénario potentialise cette conclusion.

⁵⁶¹ La lumière artificielle s'oppose à la lumière naturelle. La lumière naturelle temporalise la représentation et situe la scène le matin, le soir ou l'après-midi, une donnée qui peut influencer l'interprétation. Ici, l'obscurité du dehors suggère que l'évènement du dessin se passe pendant la nuit. Si l'éclairage est directionnel, la lumière « sensualise » la représentation dans la mesure où la lumière réagit aux matériaux qu'elle rencontre. Voir la tête de la femme. Cf. Martine JOLY, *l'image et les signes, Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin, 2009, p. 105.

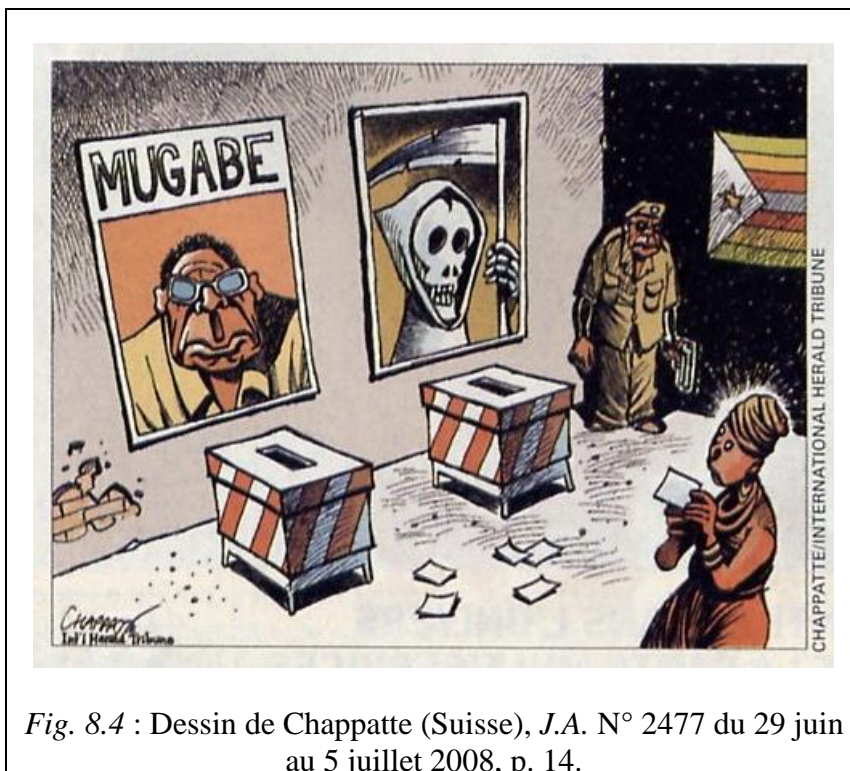


Fig. 8.4 : Dessin de Chappatte (Suisse), J.A. N° 2477 du 29 juin au 5 juillet 2008, p. 14.

Que dire de la présence de l'homme à côté de la figure squelettique, au fond du sol vers l'obscurité ? Il peut passer pour un gendarme parce qu'il semble porter un uniforme de policier et une arme. En effet, les traits physiognomoniques de son visage exhibent une ressemblance frappante avec Mugabe. Cet homme, est-il Mugabe lui-même qui surveille personnellement des élections ?

Le dessin n'est pas « sonorisé » parce que c'est une image fixe qui ne comporte pas de dimension « audio ». Elle suggère pourtant un silence intimidant qui commence dans le noir, et renvoie à une atmosphère de peur. La peur se lit dans l'expression de la femme. En tant qu'actant collectif représentant les électeurs, elle ne dispose que de deux choix entre Mugabe et la tête de mort. Cela nous expliquerait pourquoi Mugabe est armé et positionné à la sortie. La peur de la femme se traduit dans ses gestes corporels aussi. Elle se dirige vers l'urne appartenant à Mugabe tout en fixant un regard craintif sur la tête de mort. Cette crainte est renforcée par un trait plastique ; l'espèce de lumière brillante autour de sa tête, mais aussi ses mains positionnées près de sa poitrine, ses doigts crispés et placés tout près de sa bouche bée. La mort lui fait peur. Si elle veut vivre, il va falloir qu'elle élise Mugabe.

Que dire des voix éparpillées par terre ? L'abandon par les opposants ? Le dessin suivant (cf. Fig. 8.5) nous offre la possibilité de démontrer l'hypothèse que ceux-là seraient les opposants qui ont renoncé au vote. Nous avons vu dans le dessin précédent (Fig. 8.4) qu'il n'y avait pas lieu de s'opposer à Mugabe à moins qu'on choisisse la mort. Et si cela est vrai,

ce même dessin (Fig. 8.5) va nous éclaircir leur destin. À l'arrière-plan, à gauche, sur un espace bien souligné parce qu'il est plus illuminé que sa périphérie, il y a deux hommes armés en frappent deux autres. On aperçoit un arrangement du décor un peu comme dans le dessin précédent. Cette fois-ci, Mugabe, bien sécurisé, domine la scène. Son côté contraste avec une scène violente située dans la partie droite. Portant l'urne dans sa main, il se déclare victorieux par une phrase clairement ambiguë : « *l'opposition est battue* ». Comment l'opposition de Mugabe est-elle battue ?



Fig. 8.5 : Dessin de Chappatte (Suisse), J.A. N° 2478 du 6 au 12 juillet 2008, p. 19.

L'opposition de Mugabe est battue, littéralement. Voilà le destin des opposants de Mugabe. Le dessinateur a utilisé ici une stratégie énonciative visuelle littérale. Les paroles de Mugabe jouent le rôle de déictique démonstratif. Elles renvoient à deux significations ; à savoir, le fait que l'opposition a perdu les élections au premier plan, et puis les frappes que celle-ci subit à l'arrière-plan. Ce phénomène est une figure de style couramment appelée la *syllepse* que nous avons décrit ailleurs⁵⁶².

Cette figure de style accentue bien les deux sens par les figures visuelles. Elle singularise le sujet de faire (Mugabe) et l'objet (l'opposition) qui subit deux actions parallèles, comme pour culpabiliser le sujet. Cette stratégie de l'informateur participe au *faire*

⁵⁶² Voir Michel AQUIEN et Georges MOLINIE, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit., p. 362.

croire à l'observateur que Mugabe est responsable de la violence post-électorale qui est représentée au fond.

Les trois dessins font ensemble un petit récit. Comme nous l'avons découvert précédemment, le scénario de la Fig.8.3 incarne bien la source de la violence. Quand la communauté internationale rappelle à Mugabe qu'il a perdu les élections, cela ne le perturbe pas. Il reste impassible et n'accepte pas la réalité. Ce refus aurait ouvert une crise politique et humanitaire. La Fig. 8.4 résume la polémique autour du refus de Mugabe de lâcher le pouvoir. Le portrait du deuxième candidat, Tsvangirai, qui s'est retiré du second tour, est remplacé par le visage d'un squelette vêtu d'un capuchon et portant une faux – le symbole de la mort qui fait peur et qui apporte le désespoir aux électeurs. Quant à la Fig. 8.5, l'accent est mis sur la violence postélectorale qui défavorise l'opposition. Le vote appartient à Mugabe ; il le porte près de son cœur alors que l'opposition est « battue » aussi bien sur le plan politique que sur le plan littéral. Voilà un président qui pourrait recourir à la violence pour garder le pouvoir, semblent nous dire les trois dessins. Ces dessins sont figuratifs et leurs stratégies énonciatives reposent sur les figures visuelles qui incarnent le refus, l'indifférence, la domination, la persistance et l'insensibilité ; des traits de caractère attribués à Mugabe.

8.1.3. La diplomatie haineuse

Le régime de Mugabe est marqué par les violences et les tueries. La famine, la réforme agraire échouée, des élections volées et une hyperinflation la plus élevée du monde en 2010 ne sont que quelques-uns des enjeux qui collent à l'image de Mugabe. Si ce sont les Zimbabwéens qui en pâtissent, la communauté internationale, elle non plus, n'a pas été épargnée par le discours haineux de Mugabe qu'elle a dû entendre pendant des années. Le discours de haine prononcé par Mugabe et ses autorités contre le peuple occidental s'est intensifié dans les années 2000 quand sa réforme agraire a tenu à expulser brutalement les fermiers blancs du Zimbabwe. Cette haine a atteint son paroxysme quand il s'adressait aux chefs et aux partisans de l'opposition pendant les campagnes électorales de 2008⁵⁶³. Les trois

⁵⁶³ Voir l'article de John CHIMUNHU, « Mugabe is an expert in hate speech » (en ligne) disponible sur : <<http://www.zimeye.org/?p=8675>> consulté le 02/08/2013. On a beaucoup parlé du discours de haine prononcé par Mugabe du fait que cet enjeu n'a pas pu échapper à la critique par le biais du dessin d'actualité. Au début des années 2000, une opposition s'est formée pour contrecarrer le gouvernement de Mugabe. Selon un rapport publié par le *Media Monitoring Project Zimbabwe* (Projet de surveillance des médias au Zimbabwe), Mugabe avait fait environ quatre-vingt-deux déclarations qualifiées de « discours de haine » entre février et juin 2009, en déclarant dans l'une d'elles qu'il « ferait la guerre » si Morgan Tsvangirai lui ôtait le pouvoir.

dessins suivants (Fig. 8.6, 8.7, et 8.8), publiés entre avril et août 2010 contribuent à la discussion nationale et internationale autour de ce sujet.

Les trois dessins sont un travail de Glez. Il faut noter à ce stade la caractéristique particulière des dessins de Glez. Outre ses couleurs vives, le traitement du fond est toujours intéressant. Uniforme, il distingue le lointain du lieu où sont implantées les figures, souvent un ou deux sujets en conversation, donnant lieu à une sorte de scène d'aparté. L'espace de l'implantation des figures est ensuite partagé par les figures et par le texte linguistique. Le décor étant remplacé par une couleur uniforme, toute l'action est concentrée sur le premier plan. Le plan choisi, le gros plan ou bien le plan américain, fait que le point de vue choisi place l'observateur à une distance très proche des sujets. Ainsi, il devient non seulement un observateur *assistant* mais aussi un *participant* selon la classification des observateurs des espaces subjectifs de Fontanille⁵⁶⁴. Tout se passe comme si l'observateur faisait partie des sujets de la distribution des acteurs de la pièce de théâtre. Il reste un simple « il », étant donné que les sujets sont montrés de profil. C'est comme si, dans le cas des trois dessins que nous voulons analyser, il fallait que l'observateur voit de tout près les détails physiques et qu'il témoigne des discours afin de se prêter un jugement sur les dialogues.

La figure 8.6, présente deux sujets masculins dans un espace rose sans profondeur, l'un présenté en plan rapproché, l'autre, en gros plan mais présenté un peu loin du premier sujet et de l'observateur. Le premier, dont le vrai nom est remplacé par Zimbabwe (Mugabe)⁵⁶⁵, est en train de prononcer, dans un micro, un discours symbolisé d'abord par une tête de mort noire qui se métamorphose par cinq étapes en un grand cœur rouge.

Notons premièrement la juxtaposition disproportionnée de Mugabe avec un autre sujet dont l'identité n'est pas marquée. Ce dernier ne représente personne en particulier dans le monde naturel sauf qu'il y a lieu de le prendre pour un journaliste, ou simplement pour un membre du grand public auquel s'adresse Mugabe. La tige qui conduit à la bulle est en petits cercles, ce qui montre que ce même sujet ne prononce pas de paroles mais pense. La légende, « 30 ans d'indépendance du Zimbabwe », est intégrée dans le dessin pour jouer le rôle d'un déictique démonstratif. Trente ans marquent une durée qui trouve son référent dans la totalité de la période de métamorphose du discours de Mugabe. Il s'agit de discours prononcé par le président depuis trente ans. Les mots exacts de Mugabe sont refusés à l'observateur mais sont accessibles à l'interlocuteur de Mugabe. En revanche, les pensées du deuxième sujet sont

⁵⁶⁴ Nous avons déjà expliqué ailleurs (voir le chapitre quatre) les quatre types d'observateurs selon Fontanille. Cf. Jacques FONTANILLE, *Les espaces subjectifs : Introduction à la sémiotique de l'observateur*, *Op.cit.*, p. 20.

⁵⁶⁵ Nous avons étudié ce phénomène dans le dessin Fig. 8.2. Par la figure de style de *gémiation*, Mugabe et Zimbabwe ont fini par devenir synonymes.

accessibles à l'observateur mais refusés à Mugabe. Cette pensée « cela y est ! Il est gâteaux ! » est un jugement moralisateur que ce deuxième sujet associe à Mugabe.



La caractéristique du discours de Mugabe est, dans le dessin, une sorte de gradation temporelle traduisant la mise en échelle de l'amélioration hiérarchisée de ses paroles, allant de la mauvaise à la bonne qualité. D'une part, ce sont les paroles qui suggèrent la mort⁵⁶⁶ (la haine) et d'autre part, qui suggèrent l'amour.⁵⁶⁷ Cette métamorphose du discours est une indication du passage du temps dans le discours, ce qui pourrait signifier que Mugabe prononçait auparavant des discours qui ne propageaient pas l'amour mais au contraire la haine. Pendant la période de l'actualité qui occasionne la publication du dessin, le discours est celui qui propage la paix et l'amour, un fait que les médias ont qualifié de « rare »⁵⁶⁸.

⁵⁶⁶ Voir Colin BLAKEMORE et Shelia JENNETT, *The Oxford Companion to the Body*, 2001, entrée "skull", (en ligne) disponible sur : <<http://www.encyclopedia.com/doc/1O128-skull.html>> consulté le 02/08/2013.

⁵⁶⁷ Iain GATELY, "A heart shaped history", *Lapham's quarterly magazine*, (en ligne) disponible sur : <<http://www.laphamsquarterly.org/roundtable/roundtable/a-heart-shaped-history.php>> consulté le 02/08/2013.

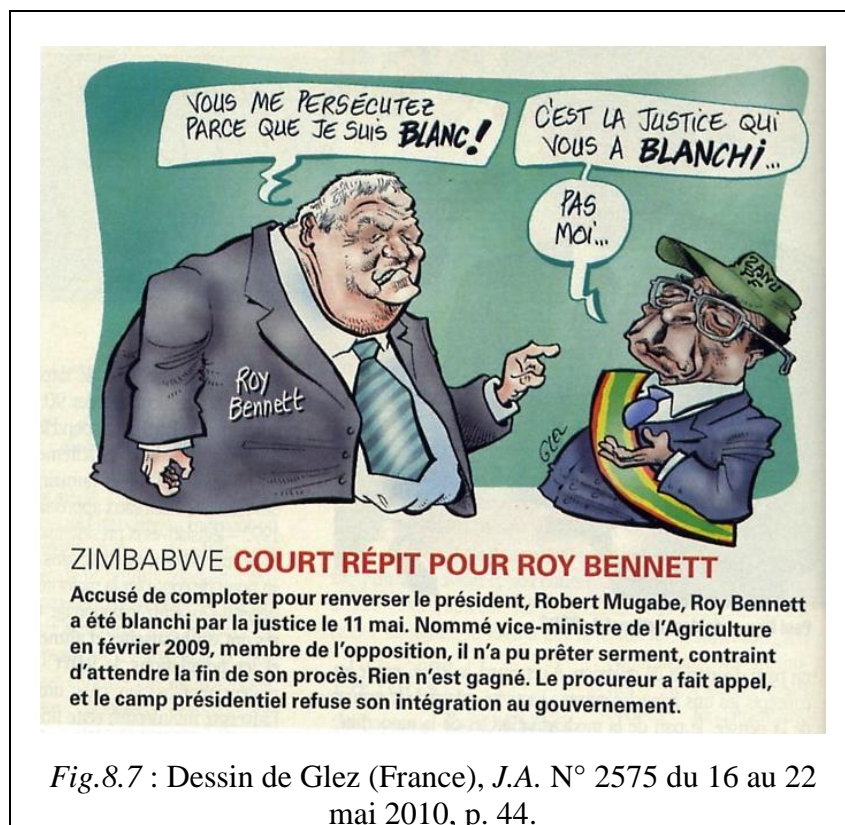
⁵⁶⁸ Le 18 avril 2010, à l'occasion de la cérémonie pour la commémoration des trente ans d'indépendance, Mugabe a, pour la première fois, selon les médias, lancé un discours promouvant la paix : « *Votre leadership dans le Gouvernement d'union vous exhorte à s'abstenir de tout acte de violence qui offensera l'autrui et qui risque de devenir un fléau pour notre société... Nous, les Zimbabwéens, devons entretenir un climat de tolérance et traiter les autres avec dignité et respect, quels que soient leur âge, leur sexe, leur race, leur ethnie et leur appartenance religieuse ou politique* », a-t-il dit lors de ce discours retransmis par la radio-télévision nationale.

Qu'est-ce qui permet de dire que Mugabe est gâteux ? Le mot gâteux⁵⁶⁹ signifie l'état d'esprit de quelqu'un dont l'intelligence semble affaiblie. Selon le deuxième sujet, la nature du discours de Mugabe à travers le temps révèle ce sens. Pour émettre ces pensées, il semble que ses connaissances encyclopédiques – son hyper-savoir, lui permettent de critiquer la parole de Mugabe. Il doit être quelqu'un qui suivait l'actualité de Mugabe depuis longtemps ; ce rôle est attribué aux médias. Ce journaliste vient de comprendre que, étant donné les qualités personnelles de Mugabe tel qu'il le connaît, ce dernier est incapable de proclamer l'amour, c'est ironique, à moins qu'on ne puisse attribuer ce changement de comportement à son âge avancé. À quatre-vingt-cinq ans, la vieillesse, lui aurait-elle changé l'esprit ? Il est devenu comme un enfant, moins intelligent, faible et débile.

Comme pour prouver ce jugement des médias, le dessin suivant (Fig. 8.7.) exploite une confrontation verbale entre Mugabe et un Zimbabwéen blanc. Roy Bennett est offensé par le président. Il le pointe du doigt et l'accuse de persécution raciste. Il se sent persécuté à cause de la couleur de sa peau. Les éléments physiques de Bennett n'ont rien de surprenant, mais nous voyons Mugabe, lui, portant son bandeau du drapeau de son pays qui ceint son corps, comme pour s'afficher en propriétaire du Zimbabwe. Notons cette idée récurrente de la possession du pays par Mugabe et du coup de la synonymie inventée par les dessinateurs. Ici s'ajoute un quatrième synonyme. Considéré comme un déictique démonstratif visuel, le drapeau désignerait Mugabe, c'est-à-dire Mugabe égale Zimbabwe et vice versa. Non seulement est-il synonyme de son pays mais aussi de son parti politique, le ZANU-PF.

Voir l'article « Zimbabwe : Robert Mugabe appelle à cesser la violence pour les 30 ans d'indépendance » du 18 avril 2010, sur : <http://www.jeuneafrique.com/actu/20100418T123844Z20100418T123840Z/> consulté le 4/08/2013.

⁵⁶⁹ Voir l'entrée « gâteux » dans le dictionnaire *Larousse* (en ligne), disponible sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/g%C3%A2teux/36268?q=g%C3%A2teux+#36225> consulté le 4/08/2013.



Sur le plan visuel, la représentation dialogique des deux sujets permet une segmentation topologique qui représente deux côtés d'attitudes opposées. Cette division est accentuée par une séparation du champ en deux espaces occupés par deux personnages de taille et de couleur de peaux différentes : *blanc* et *noir*. Le dessin semble accentuer d'abord cette différence axiologique. La couleur blanche est associée à la justice alors que le noir sera donc associé à l'injustice. Ensuite, la représentation des deux sujets face-à-face introduit l'opposition *toi/moi*, incarnée par le « je » dans le discours de Bennett et le renforcement du « toi » par l'action de pointer le doigt vers Mugabe. Alors que dans le geste de pointer le doigt vers Mugabe se lit l'action de blâmer, dans le geste de la main gauche de Mugabe peut se lire la négation. L'inscription du parti politique de Mugabe sur son chapeau insiste sur le fait de son affiliation politique et rappelle par-là que Bennett, non seulement est blanc mais aussi appartient à l'opposition. Ces éléments opposants sont des indices du conflit entre les deux hommes. Mugabe n'aime pas les blancs, ni la justice, ni l'opposition. Enfin, dans la taille corporelle des antagonistes se glisse l'idée stéréotypique de « gros ventre » dont parle Duccini, selon qui l'expression signifie la bonne vie et la prospérité⁵⁷⁰. Cette disproportion corporelle *gros/petit* se voit dans l'attribution disproportionnée des deux espaces. Bennett

⁵⁷⁰ Voir Hélène DUCCINI, « Le gros bide », dans *Les procédés de déconstruction de l'adversaire*, op.cit., p. 42.

occupe évidemment deux tiers de l'espace du dessin alors que Mugabe n'occupe qu'un tiers. Par le procédé de la stéréotypie, aux Blancs sont associées la richesse et la bonne vie.

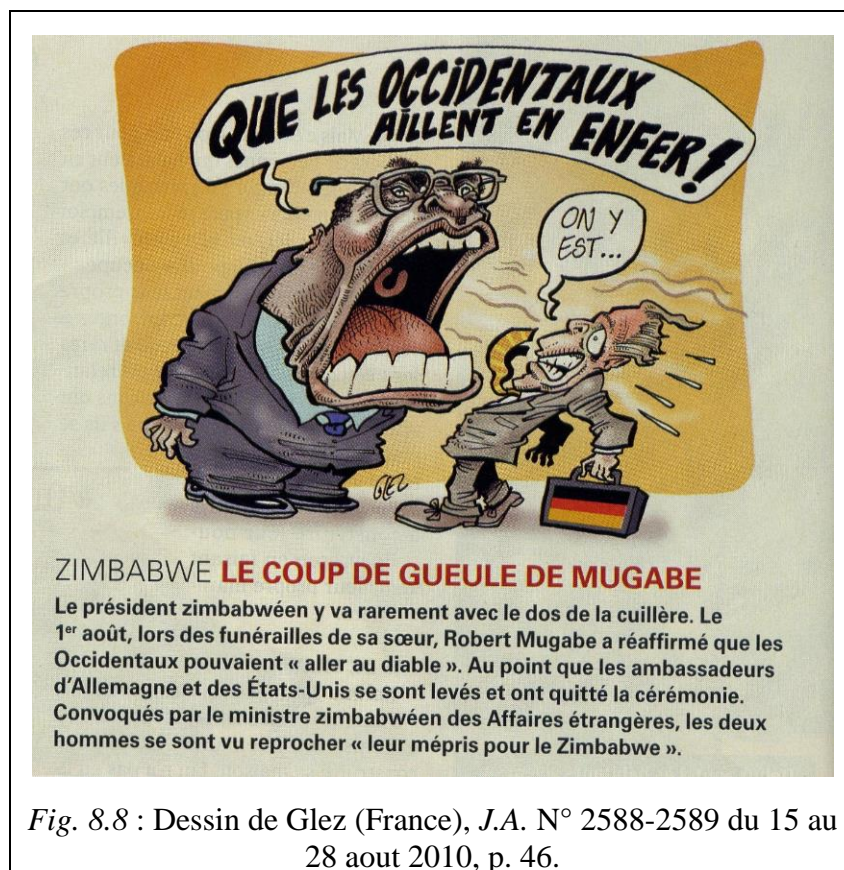
Prêtons l'attention au dialogue. La scène est dépourvue de toute référence spatiale. Roy Bennett dit : « *Vous me persécutez parce que je suis BLANC !* » et Mugabe lui répond : « *C'est la justice qui vous a BLANCHI, pas moi...* ». Remarquons ici une caractéristique usuelle des caricatures. Parfois, la stratégie énonciative ne repose pas sur les traits grotesques des sujets pour faire sens, mais plutôt sur les paroles. C'est dans la parole de Mugabe que son portrait raciste apparaît, un exemple du discours de haine. Par ce discours, Mugabe confirme que Bennett doit être un homme juste et honnête qui respecte l'équité et les droits d'autrui. Selon Mugabe, c'est cette qualité morale qui a rendu Bennett blanc. Ou bien, faut-il dire que c'est la justice qui a acquitté Bennett car elle l'a trouvé innocent ? Par inférence, Mugabe, lui, a préféré rester noir parce qu'il n'aime pas la justice. Il s'est acquitté de toute culpabilité de persécution et l'a attribuée à la justice de Bennett. Selon Mugabe, Bennett n'a qu'à blâmer la couleur de sa peau ou bien sa justice.

Les mésaventures de Bennett sont racontées par les médias. Dans le petit commentaire éditorial qui accompagne le dessin, Bennett est décrit comme un blanc Zimbabwéen, membre de l'opposition dans la politique du Zimbabwe, et qui avait été nommé vice-ministre de l'Agriculture en février 2009. Cependant, il n'a pas pu prêter serment après avoir été obligé d'attendre la fin de son procès. Pour comprendre exactement pourquoi c'est la justice du 10 mai (2010) qui l'aurait « blanchi », il faut savoir précisément ce qu'est arrivé à Bennett ce jour-là⁵⁷¹.

⁵⁷¹ Roy Leslie Bennett était un fermier blanc avant de rejoindre le mouvement politique MDC (Mouvement pour le changement démocratique). En 2000, il a été élu au Parlement grâce à ce parti d'opposition dirigé par Morgan Tsvangirai. En 2003, sa plantation est saisie dans le cadre de la réforme agraire de Robert Mugabe, qui avait commencé en 2000. En 2004, il n'a pas pu se tenir pendant une dispute houleuse avec un ministre affilié à ZANU-FP et a fini par l'agresser. Comme punition, il est condamné à huit mois de prison. À sa libération, il choisit de s'exiler en Afrique du Sud après avoir été accusé de complot contre le régime du président Mugabe (Voir le profil politique de Roy Bennett sur le site web de BBC, « Zimbabwe's political farmer », disponible sur : <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/7889432.stm>> consulté le 04/08/2013. A consulter aussi son profil sur son site personnel, URL : <<http://www.freezimbabwe.com/resources.php>> consulté le 04/08/2013). Il était aussi accusé de possession illégale d'armes à des fins de terrorisme et de banditisme, accusations qu'il avait rejetées. Toujours gardant le poste de trésorier du parti de Tsvangirai, il rentre au Zimbabwe en janvier 2009. Il est nommé vice-ministre de l'Agriculture au sein du nouveau gouvernement de coalition. Il est arrêté encore une fois alors qu'il allait prêter serment pour prendre sa nouvelle fonction le 13 février 2009 (A lire : *Le figaro*, « Zimbabwe/Bennett : le parquet fait appel », 12 mai 2010, disponible sur : <<http://www.lefigaro.fr/flash-actu/2010/05/12/97001-20100512FILWWW00534-zimbabwebennett-le-parquet-fait-appel.php>> consulté le 04/08/2013). Inculpé du terrorisme, sabotage et banditisme, il risquait la peine de mort ou la prison à vie. Le 11 mars 2009, il est libéré sous caution mais est arrêté à nouveau le 14 octobre 2009. Le 16 Octobre 2009, le juge Hungwe ordonne sa libération sur ses anciennes conditions de libération sous caution. Enfin, le 10 mai 2010, il est acquitté des accusations contre le président Mugabe. (Cf. *Le Courrier International*, « Zimbabwe : Tsvangirai se réjouit de l'acquittement de Roy Bennett », 11 mai 2010,

Ce dernier se sent persécuté par Mugabe à cause de la couleur de sa peau. Pour un lecteur qui avait une connaissance de la vie politique de Bennett, le sens du mot « justice » tel qu'il est employé par Mugabe peut être ambigu. De quelle justice parle Mugabe ? Voulait-il dire que le procès de Bennett l'a rendu blanc ? Ou bien, voulait-il insinuer que Bennett dispose d'une qualité personnelle d'honnêteté et de justesse parce qu'il est blanc ? Et si c'est cela ce qu'il voulait dire, ces mots ne peuvent que prendre un sens rhétorique pour signifier. On suit encore ici le principe de la syllepse qui associe un sens littéral à un sens abstrait. Au niveau abstrait, la couleur blanche potentialise la couleur opposée, le noir. Cette opposition *blanc/noir* est en effet, réalisée dans la couleur de peau des deux personnages. La juxtaposition des deux hommes, l'opposition de leurs propos et la différence de couleurs de peau posent également le principe d'une alternative et d'un rapport de force entre les deux protagonistes. La parole de Mugabe traduit finalement ses penchants racistes. Ni la justice, ni rien ne peut expliquer pourquoi on naît Blanc ou Noir. Ce n'est qu'un phénomène naturel.

Pour terminer avec le discours de haine prononcé par Mugabe, observons un dessin d'août 2010. Le dessinateur Glez poursuit cette thématique par un dessin qui montre une autre confrontation entre Mugabe et un diplomate allemand. L'organisation chromatique et topologique de ce dessin (Fig. 8.8) est la même que celle des deux dessins précédents (Fig. 8.6 et 8.7). Nous remarquons préalablement la même souplesse de la bordure qui englobe un espace coloré - le fond du dessin. Les sujets sont implantés sur le deuxième espace différent occupé par le texte linguistique – l'espace cerné du support. Un rapport intéressant entre les deux espaces se dessine. L'espace occupé par le texte linguistique englobe le dessin et son fond. Le plan moyen est le point de vue adopté ici et fait que l'observateur voit les sujets du profil ainsi faisant de lui un « il ». À nouveau, nous constatons la juxtaposition et la répartition disproportionnée de l'espace. Cette fois-ci, c'est l'opposition *Afrique/Occident* qui est mise au premier plan mais c'est l'Afrique qui occupe les deux tiers de l'espace. Cette opposition met encore en évidence le rapport de force entre les deux protagonistes. Insistons sur le fait que les trois scènes se déroulent toujours chez Mugabe, au Zimbabwe, mais une scène se distingue des autres par la distribution topologique de l'espace du dessin. Nous y reviendrons.



Sur la scène, deux hommes s'engagent dans un dialogue « vif ». À gauche, un homme gigantesque, par rapport au second, peut être identifié comme Mugabe selon la légende. Mugabe (un Africain) s'oppose au second homme, dont les trois couleurs de la mallette suggèrent une personne d'origine allemande (un Occidental). Ils sont tous les deux debout. Le corps de Mugabe semble enflé et peut expliquer la taille de sa bouche, qui se transforme en gueule. Le corps enflé et l'expression de son visage lui donnent une nouvelle identité. Il ressemble à un animal féroce agissant avec une grande force. Cette exagération de la taille du corps et surtout de la bouche de Mugabe est consolidée par les mots qui sortent de la gueule : ils sont en lettres majuscules et d'une très grande taille occupant le tiers de l'espace supérieur. Cela signifie qu'il parle à très haute voix, il crie en disant : « *Que les occidentaux aillent en enfer !* ». En criant, il incline son corps vers son interlocuteur en quelque sorte que sa gueule atteint le visage de ce dernier.

La force et la férocité dans la voix de Mugabe sont rendues perceptibles non seulement par la gueule mais aussi par des figures plastiques. Il y a plusieurs lignes ondulées émanant de la gueule. Cette force ondulée peut être comprise comme un souffle fort émanant de la gueule. L'Allemand, effrayé par la voix de son interlocuteur, incline à son tour son petit corps en arrière. Son corps, ses cheveux et sa cravate oscillent sous son impact. En effet, cette

ondulation se traduit en chaleur grâce aux effets qu'elle produit. Le visage de l'Allemand rougit sous l'effet de la chaleur, les quatre formes de gouttes derrière sa tête se traduisant en gouttes de sueur. La force du souffle est encore traduite par la cravate et les cheveux qui s'envolent et même par l'inclination de son corps vers l'arrière. En effet, la position de ses jambes montre qu'il est en train de reculer. L'expression de son visage et la réaction corporelle complètent la description physique et psychologique de l'Allemand, subissant le souffle « chaud » de Mugabe. Son visage rougi, ses yeux écarquillés, sa bouche toute ouverte, la grimace, les faits de reculer et suer, tous ces éléments traduisent son grand effroi. Il se croit déjà en enfer. Cette description des deux personnages permet une première lecture semi-symbolique. Il y a d'abord le rapport de force physique *grand/petit* sur le plan de l'expression qui se traduit par *fort/débile* sur le plan du contenu.

Ainsi, le premier août 2010, pendant les funérailles de sa sœur, Mugabe a prononcé cette même parole reprise dans le dessin. Le président zimbabwéen a profité de ce jour de funérailles pour s'en prendre aux pays occidentaux en insistant que les sanctions imposées à son parti politique par l'Union européenne et les États-Unis ne visaient qu'à l'évincer du pouvoir. Il a lancé une nouvelle critique amère contre les Occidentaux, affirmant que les sanctions n'étaient que des complots, qui visaient à imposer leur volonté politique à son pays. Ainsi, en colère, il avait dit :

*« Au diable, au diable, qu'ils aillent au diable, voilà ce que nous disons... Les sanctions doivent cesser. Elles nuisent à notre peuple, toutes tendances politiques confondues. »*⁵⁷²

Dans la parole de Mugabe se lit clairement un grand sentiment de haine et d'animosité. Ces mots ont tellement énervé les diplomates qui étaient présents, y compris les ambassadeurs d'Allemagne, des États-Unis ainsi que de l'Union européenne qu'ils se sont levés et ont quitté la cérémonie⁵⁷³. Selon le journal *infosoir.com*⁵⁷⁴, le ministère des Affaires étrangères du Zimbabwe aurait convoqué, trois jours après cet incident, les ambassadeurs, pour les réprimander d'être partis avant la fin des funérailles. Selon le ministère, le départ prématuré

⁵⁷² Voir l'article de Cris CHINAKA et Philippe BAS-RABERIN sur www.lexpresse.fr « Mugabe fustige les sanctions occidentales contre le Zimbabwe », le 1 août 2010, disponible sur : http://www.lexpresse.fr/actualites/2/mugabe-fustige-les-sanctions-occidentales-contre-le-zimbabwe_909939.html consulté le 02/08/2013.

⁵⁷³ Cf. l'article « Zimbabwe : le coup de gueule de Mugabe », *Jeune Afrique* n°2588-2589, du 15 au 28 août 2010, p. 46.

⁵⁷⁴ Voir www.infosoir.com, Robert Mugabe : « Occidentaux, allez au diable ! », le 04 août 2010, disponible sur : <http://www.infosoir.com/imp.php?id=116665> consulté le 02/08/2013.

était inacceptable et intolérable. Les ambassadeurs ont indiqué qu'ils étaient partis parce qu'ils ne pouvaient pas accepter les attaques verbales de la part de Mugabe.

Ce troisième dessin (Fig. 8.8) pourrait être pris pour une confirmation des propos du premier dessin (Fig. 8.6) dans lequel le dessinateur exprime sa crainte que, connaissant Mugabe, il est improbable qu'il puisse changer son comportement pour propager la paix à moins qu'il soit gâteux. Le dessinateur, pour dénoncer ce comportement antipathique, a-t-il trouvé le moyen de représenter la haine par la métaphore de la chaleur. Il animalise Mugabe en lui conférant une caractéristique monstrueuse pour expliquer pourquoi son comportement était si anormal. Un comportement que l'on ne peut expliquer autrement. Mugabe doit appartenir plus à une espèce animale qu'à une espèce humaine, pourrait suggérer le dessin.

Nous avons constaté enfin que, pour faire émerger la haine comme un caractère inhérent à Mugabe, le dialogue et la juxtaposition des corps étaient nécessaires. Ce discours devait avoir une cible qui sentirait la haine. Celle-ci a été toujours un Blanc. Alors que dans deux scènes se voyait les rapports de forces et le mépris à travers la répartition disproportionnelle de l'espace et la taille disproportionnelle des corps, une scène a inversé cet ordre. Le Blanc, Bennett, est celui qui a été accordé deux tiers de l'espace. Nous avons lu dans cette scène, pas un rapport de force, mais la stéréotypie du « gros ventre » qui a été accentué par l'opposition *blanc/noir*.

8.1.4. La politique rétrograde

Vers les années 1990, Mugabe était considéré comme un héros en raison de ses efforts pour lutter contre l'apartheid et restaurer la prospérité du pays. La situation économique s'est fortement dégradée après 2000, ce qui a conduit à une condition désespérée pour le pays, à une pauvreté généralisée et à un taux de chômage de 80%⁵⁷⁵. L'économie de ce pays d'Afrique australe autrefois florissante, est, en 2007 décrite comme catastrophique : avec une inflation incontrôlable et la famine ressurgissant chaque année. Au début de 2007, le taux d'inflation a été estimé à 1100%. La situation est passée de grave au pire. Par exemple, l'agriculture produisait en 2007 30% de ce qu'elle produisait en 1999, ce qui a confronté le pays à des famines graves⁵⁷⁶. Dans ce contexte politique, Mugabe est réputé avoir conduit

⁵⁷⁵ Voir l'article de Mail and Guardian, "Zim unemployment skyrockets", le 29 janvier 2009, disponible sur : <<http://www.mg.co.za/article/2009-01-29-zim-unemployment-skyrockets>> consulté le 02/08/2013.

⁵⁷⁶ Cf. l'article d'Agoravox, « Zimbabwe : anatomie d'une inflation de 1100 % », le 6 janvier 2007, disponible sur : <<http://www.agoravox.fr/actualites/international/article/zimbabwe-anatomie-d-une-inflation-17652>> consulté le 02/08/2013.

l'économie à l'échec, mais aussi avoir commis beaucoup de violations des droits de l'homme, allant de torture jusqu'au meurtre. Il est par exemple accusé d'avoir supervisé le massacre de milliers de villageois dans les années 1980, dans le sud-ouest du pays par des soldats coréens formés dans le Matabeleland, dans le Nord du pays. Mais aujourd'hui, l'image de Mugabe n'est donc plus attachée à la prospérité, l'amenant progressivement du statut de héros à celui de dictateur africain⁵⁷⁷.

Les trois dessins suivants (Fig. 8.9, 8.10 et 8.11) retracent l'histoire de la dégradation du statut sociopolitique du Zimbabwe sous le régime de Mugabe. Non seulement ces dessins rappellent et résument cette histoire d'échec de la politique économique de Mugabe, mais ils démontrent aussi une dimension visuelle de la situation. Ceci pour montrer à l'observateur comment cet échec aurait été façonné et à quoi il se ressemble sur le plan visuel, toujours avec la tonalité caricaturale toute à la fois sérieuse, ironique et grotesque.

En février 2003, un quotidien indien publie un dessin se rapportant à Mugabe qui sera repris par *J.A.* dans son numéro 2185 (cf. Fig. 8.9). Sur cet espace souligné d'une bordure régulière, deux scènes distinctes peuvent être séparées par une ligne verticale symétrique. Une observation attentive découvrira que cette ligne verticale marque la transition spatio-temporelle de deux événements. La symétrie est une stratégie énonciative qui accentue la ressemblance et la différence. C'est une stratégie qui met ici en parallèle, à titre égal, deux événements différents du point de vue des récits racontés, mais semblables du point de vue de l'organisation topologique des figures y transfigurant. Ces deux espaces identiques accentuent les oppositions suivantes : deux moments différents (1996/2002), deux lieux différents (Nigéria/Zimbabwe), deux acteurs assassins (*le Général Abacha/Mugabe*) et deux acteurs victimes (*une femme/un homme*), tout en mettant l'accent sur les éléments linguistiques dissemblants (*droits de l'homme/opposition populaire, sanctions contre le général/sanctions contre Mugabe*). Ces éléments linguistiques complètent le sens visuel du dessin. Néanmoins, un élément semble déséquilibrer la symétrie et introduit une différence, comme celle dans le jeu populaire dans les journaux, « *spot the difference* », couramment appelé en France, le jeu de *sept erreurs*. Il faut trouver la différence dans deux espaces qui se ressemblent. Il s'agit ici du nombre des sujets dans les deux espaces : quatre sur le côté gauche et trois sur le côté droite. C'est dans cette différence qu'émerge le sens du dessin.

⁵⁷⁷ Selon *The Economist*, voir l'article « Robert Mugabe : The man behind the fist », le 29 mars 2007, disponible sur : <<http://www.economist.com/node/8922493>> consulté le 02/08/2013.

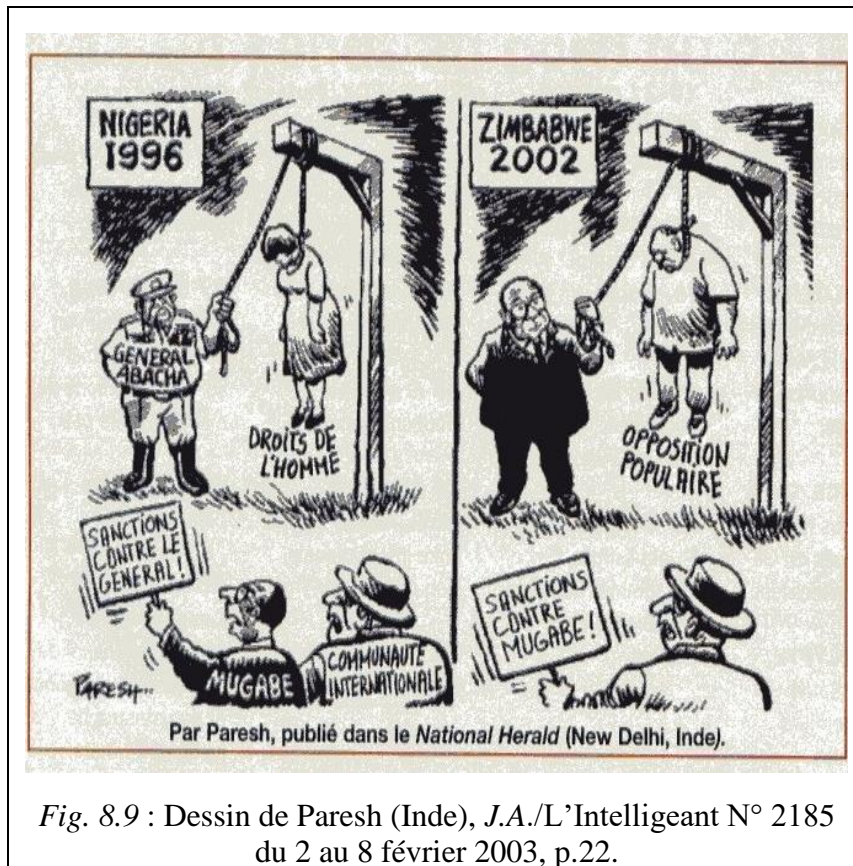


Fig. 8.9 : Dessin de Paresh (Inde), J.A./L'Intelligent N° 2185 du 2 au 8 février 2003, p.22.

Sur la première scène à gauche, quatre figures de personnes peuvent être identifiées selon les étiquettes. Au fond, le Général Sani Abacha en train de pendre une femme, et au premier-plan, Mugabe s'associant à un sujet qui représente la communauté internationale. Montrés de dos, les deux prennent le rôle thématique de spectateurs de la scène de pendaison. Le fond et le premier plan oppose donc un assassin et deux protecteurs de droits de l'homme observant la scène de pendaison. L'observateur virtuel prend lui-même ce même rôle. Dans la deuxième scène à droite, au premier plan, Mugabe perd son rôle de spectateur et de militant de droits de l'homme et en assume un autre au fond, celui d'assassin. Il est en train de pendre un homme. Au premier-plan, le représentant de la communauté internationale, militant de droits de l'homme toujours montré de dos, est resté seul.

Ce dessin nous permet de préciser le changement de statut de Mugabe. Comme nous venons de l'indiquer, c'est dans la différence et par la stratégie de la comparaison symétrique que ce dessin signifie. La signification émerge dans les deux rôles conflictuels de Mugabe. Ce changement de statut est rendu visible dans la différence. Alors que tous les éléments du dessin sont conservés, le rôle actoriel de Mugabe a changé, du militant en faveur des droits de

l'homme ayant le droit de demander des sanctions contre le Général Abacha⁵⁷⁸, accusé de violer les droits de l'homme par le massacre des civils, à un assassin qui commet des atrocités meurtrières (sur ses opposants politiques). La similarité des deux événements se trouve au niveau du non-respect des droits de l'homme, qui culpabilisent éventuellement les deux hommes « assassins ».

Le récit de la scène à droite est inspiré de l'actualité des événements électoraux et post-électoraux de 2002, au Zimbabwe. Le déroulement de l'élection, tenu entre le 9 et le 11 Mars 2002, a été vivement condamné par le Commonwealth, les observateurs norvégiens, les figures de l'opposition zimbabwéennes, les gouvernements occidentaux et les médias. Les journaux indépendants et les radios à travers le monde entier ont résonné des dénonciations de

⁵⁷⁸ Qui est Sani Abacha et pourquoi il figure sur cette scène ? Voici un petit historique qui explique sa participation au massacre. Une élection présidentielle, la première depuis le coup d'État militaire de 1983, a été tenue au Nigéria le 12 juin 1993. La victoire a été remportée par Moshood Abiola Kashimawo Olawale mais les résultats ont ensuite été annulés par le dirigeant militaire, Ibrahim Babangida. Ce fait a conduit, plus tard dans l'année, à une crise politique qui a vu Sani Abacha à la tête d'un coup d'État. En novembre 1993, Abacha s'est proclamé chef de l'État et, par son pouvoir militaire, il a invalidé toutes les institutions démocratiques et a remplacé de nombreux fonctionnaires civils par des chefs militaires. Quand Abacha a dévoilé les détails de son programme de transition politique, qui avait le but d'écraser la démocratie, la conférence constitutionnelle tenue en mai 1994 a été boycottée par les groupes pro-démocratie. Par la suite, Abacha a interdit toute activité politique non gouvernementale et s'est proclamé président en juin 1994. C'est le début des troubles anti-Abacha. Grèves et désobéissance civile ont paralysé le sud du pays, tandis que le nord, fief des militaires, montrait sa désaffection pour le régime. Le climat politique nigérian est devenu volatile et les violations des droits de l'homme sont devenues monnaie courante. Les tactiques répressives du gouvernement d'Abacha ont été fortement condamnées tandis qu'Abacha multipliait les arrestations des militants pour la démocratie et des droits humains ainsi que les journalistes. Les violations des droits de l'homme dans les zones productrices de pétrole, la plupart au sud-est du Nigeria se sont multipliées et aggravées. Le gouvernement a été engagé dans une répression systématique dans l'Ogoniland depuis mai 1994, et d'autres communautés sont devenues l'objet d'attaques par les forces de sécurité d'Abacha. Le Mouvement pour la survie du peuple Ogoni (MOSOP), placé sous la direction de l'écrivain Ken Saro-Wiwa, a été à la pointe de la confrontation entre les communautés autochtones du delta du Niger, les compagnies pétrolières et le gouvernement. Ce dernier a envoyé des troupes pour écraser les mouvements de protestation locaux. Le 8 novembre 1995, la pendaison de Ken Saro-Wiwa et de huit autres militants Ogonis opposés à la politique pétrolière menée dans la région, est dénoncée par le prix Nobel de littérature Wole Soyinka, ainsi entraînant l'isolement diplomatique du Nigeria. Le pays est désormais suspendu du Commonwealth et plusieurs pays membres ont rappelé leurs hauts commissaires du Nigéria. Dans une réunion à Bruxelles le 17 novembre 1995, les ministres européens des affaires étrangères ont adopté des sanctions contre le Nigéria pour mettre fin à toute livraison d'armes ainsi qu'à l'octroi de visa pour les membres et proches de la junte militaire. (Pour reconstruire cette chronologie d'événements au Nigeria, nous avons consulté plusieurs documents, à savoir :

- Immigration and Refugee Board of Canada, *Chronologie des événements janvier 1992 à février 1995*, le 1 juin 1995, disponible sur : <<http://www.refworld.org/docid/3ae6a82110.html>> consulté le 24/07/ 2013.

- Immigration and Refugee Board of Canada, *Nigéria : chronologie des événements février 1995 - Mars 1996*, 1 July 1996, disponible sur : <<http://www.refworld.org/docid/3ae6a8330.html>> consulté le 24/07/ 2013.

- Human Rights Watch/Africa, "Nigeria, the Ogoni crisis: a case-study of military repression in southeastern Nigeria", Vol. 7, No. 5, July 1995, disponible sur : <<http://www.hrw.org/reports/1995/07/01/ogoni-crisis>> consulté le 24/07/ 2013.

- Human Rights Watch/Africa, "'The Dawn of a New Dark Age': Human Rights Abuses Rampant as Nigerian Military Declares Absolute Power," *A Human Rights Watch Short Report*, vol. 6, no. 8, October 1994.

Mugabe et de son élection volée⁵⁷⁹. L'opposition avait la possibilité de contester les résultats à travers une action collective et des manifestations, mais le Président Mugabe avait déjà réussi à maîtriser le problème judiciaire et était déterminé à empêcher les manifestations. En vertu des nouvelles lois sur la sécurité restrictive, il est devenu illégal au Zimbabwe d'appeler une grève générale et la police était autorisée à annuler les rassemblements politiques invalidant ainsi ouvertement l'opposition⁵⁸⁰. Les violations étalées des droits de l'homme contre les partisans du parti d'opposition Mouvement pour le Changement Démocratique (MDC) ont été documentés tandis que des milices pro-gouvernementales ont continué à molester des personnes censées soutenir le MDC. Ce type de violence a continué sans se laisser décourager par le président Mugabe⁵⁸¹. La communauté internationale, se sentant déçue, a imposé des sanctions au Zimbabwe. L'Union Européenne a imposé une interdiction de voyage à Mugabe et à dix-neuf membres de son régime et a gelé leurs possessions à l'étranger⁵⁸². Transposant ainsi ces événements au petit récit du dessin, l'observateur constate l'ironie dans la mise en parallèle des deux rôles thématiques opposés de Mugabe, le deuxième rôle annulant automatiquement le premier.

Délaissant les champs de massacre d'Abacha et de son homologue zimbabwéen, les deux dessins suivants (Fig. 8.10 et 8.11) nous parlent de l'insécurité alimentaire au Zimbabwe. Le paysage désertique réapparaît ici pour nous raconter une autre histoire, celle des chantiers vides du Zimbabwe et de ses peuples affamés et vulnérables. L'un des dessins est réalisé en avril 2005 et l'autre en juin 2007.

Dans le premier (Fig. 8.10), une scène cernée d'une bordure réalisée par le contour du texte visuel donne à saisir des objets et des personnages implantés dans un lieu exposé jusqu'à l'horizon. Vers l'horizon, une vaste plage nue qui s'étend du premier plan se laisse identifier à un paysage désertique légèrement vallonné. À gauche, à l'horizon, apparaissent des bâtiments semblables à ceux d'une petite ville. Deux baobabs se trouvent aux deux extrémités de l'horizon. Avant de découvrir l'événement central, arrêtons-nous sur le langage du paysage. Ce lieu nous dévoile un vide terrestre et céleste. Sous l'effet de l'abondance du soleil et de

⁵⁷⁹ BBC News Online, "Was Zimbabwe's election fair? », le 3 November 2003, disponible sur:

<<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/3237327.stm>, consulté le 24/07/ 2013.

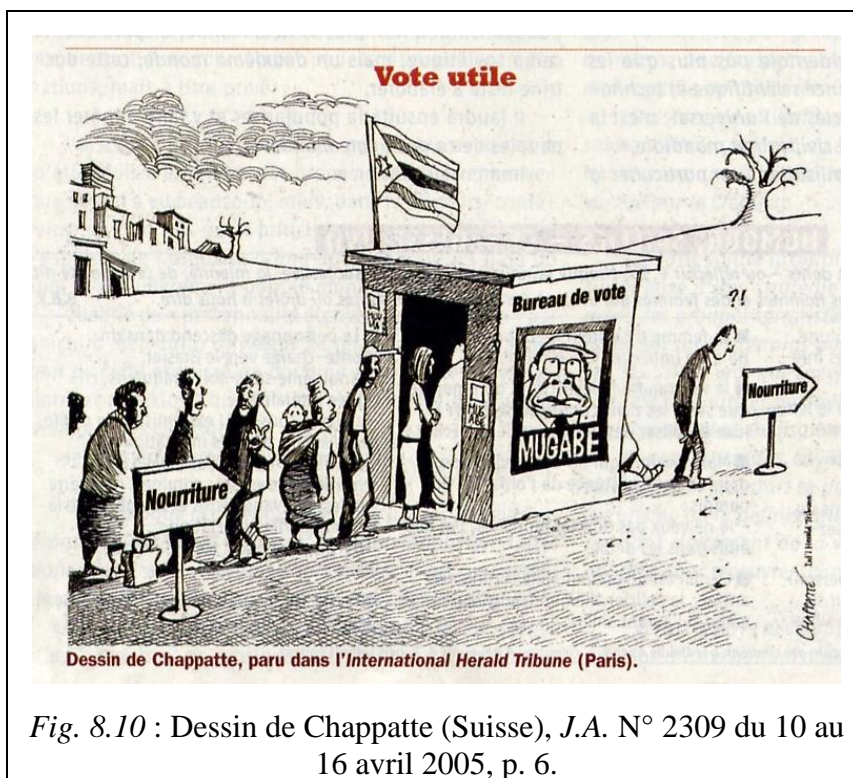
⁵⁸⁰ Voir l'article d'Henri ASTIER, sur BBC News Online, "What next for Zimbabwe's opposition ?", le 15 mars 2002, disponible sur : <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/1874986.stm>> consulté le 24/07/2013.

⁵⁸¹ Voir bbc.co.uk, 'A defining moment for Africa', 20 March, 2002, disponible sur :

<<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/1883999.stm>> consulté le 24/07/2013.

⁵⁸² Chris McGREAL et Ewen MacASKILL, *The Guardian* online, "Mugabe victory leaves west's policy in tatters, le 14 mars 2002, disponible sur: <<http://www.guardian.co.uk/world/2002/mar/14/zimbabwe.chrismcgreal>> consulté le 24/07/2013.

l'absence des pluies, la terre ne montre que les signes de l'aridité, c'est-à-dire l'absence de végétation et la présence de deux baobabs. Comme nous l'avons déjà dit ailleurs, le paysage se définit par rapport à un observateur qui se trouve enveloppé par lui. Le paysage est autour de lui, l'observateur le perçoit d'un point de vue panoramique à partir de son intérieur.



Revenant à l'évènement du premier-plan, on peut apercevoir une case au milieu de la scène avec une entrée et une sortie, décrite par l'étiquette comme un bureau de vote. Sur celui-ci il y a une grande affiche avec un portrait d'un homme identifiable à Mugabe, grâce à l'étiquette. Des affiches similaires, mais moins grandes, se multiplient sur les deux côtés de l'entrée de la case. Au toit de la case, un drapeau zimbabwéen est accroché, comme pour implanter les acteurs dans le lieu que le drapeau annonce. Plusieurs personnes font la queue en se dirigeant dans le bureau de vote. Deux panneaux d'affichages en forme de flèche indiquent l'entrée et la sortie. Le mot « nourriture » est inscrit sur chacun des panneaux. Par ces indications, une partie du message est claire, ces gens sont à la recherche de nourriture, curieusement, dans un désert vallonné en passant par un bureau de vote.

La scène peut être décrite comme silencieuse. Cependant, deux personnages dans la queue semblent s'engager dans un dialogue gestuel sans parole. En pointant son doigt vers le bureau de vote, celui-ci semble vouloir confirmer certaines informations auprès de son interlocuteur. Le passage du temps est suggéré par le souffle doux du vent qui balance le

drapeau. Aussi, la position des jambes des personnages indique qu'ils sont en train de marcher depuis un certain temps. Le dessin ne prévoit ni leur origine ni leur destination. Dans un premier temps, on peut penser que la nourriture se trouverait dans le bureau de vote. Mais, dans un second temps, le premier sujet sortant du bureau de vote paraît déçu et étonné par le deuxième panneau, qui indique qu'il faut continuer plus loin pour arriver à la nourriture.

Jusqu'ici, nous pouvons déduire deux caractères moraux de Mugabe. Sa domination est renforcée par la multiplication de ses affiches sur le bureau de vote et l'absence d'affiches d'autres candidats possibles. Son caractère manipulateur et décevant est illustré par la surprise du sujet sortant. L'électeur dupé et encore affamé doit continuer sa recherche de nourriture en suivant la direction de la flèche. Le destin de tous les autres électeurs derrière lui sera le même : suivre le chemin des collines, à la recherche de nourriture. Nous pouvons aussi observer le type de relation existant entre Mugabe et les Zimbabweens. En position de pouvoir, Mugabe est manipulateur, en tire profit de la vulnérabilité de ses sujets affamés. La nourriture est un premier besoin essentiel. Son manque est un signe d'une pauvreté grave qui peut entraîner la mort. Ces peuples pauvres et affamés, à cause de la peur de la mort s'efforcent de l'éviter en renonçant à leur dignité pour devenir naïfs et vulnérables.

En 2004, la distribution injuste de la nourriture a intensifié la famine qui prévalait déjà au Zimbabwe. Jusqu'en mi-2004, les programmes d'aide alimentaire internationaux offraient un soulagement bien nécessaire jusqu'au moment où le gouvernement du Zimbabwe a déclaré à l'ONU et aux bailleurs de fonds que le pays avait eu une « récolte abondante » en 2004 et n'avait plus besoin d'aide. Cela a conduit à un arrêt brusque des fournitures d'aide⁵⁸³. Ce fait s'était traduit par une insécurité alimentaire croissante au Zimbabwe⁵⁸⁴.

⁵⁸³ Voir le document de l'Amnesty international, « Au Zimbabwe, une distribution inéquitable des vivres expose des millions de personnes à la faim », Le fil d'Ail, Vol 34, no. 10, Novembre 2004, p. 6-7, disponible sur : <https://www.amnesty.org/fr/documents/NWS21/010/2004/en/> consulté le 25/07/2013.

⁵⁸⁴ La cessation de la distribution internationale de l'aide alimentaire a fait que des millions de personnes ont commencé à dépendre directement du grain distribué par l'agence gouvernementale, le *Government Marketing Board* (GMB), qui disposait d'un quasi-monopole sur le commerce et la distribution de maïs - l'aliment de base au Zimbabwe. Le GMB est réputé avoir participé à une distribution discriminatoire du grain. Ceux qui ne soutenaient pas le parti au pouvoir se voyaient refuser l'accès au grain. Lors des élections, les responsables gouvernementaux et leurs partisans ont publiquement menacé les populations en leur refusant l'accès à la nourriture ; s'ils ne votaient pas pour le ZANU-PF. Au Zimbabwe, la discrimination et la manipulation du peuple à travers la crise alimentaire à des fins politiques sont des questions qui ont été abordées dans le rapport : « Zimbabwe : Pouvoir et famine - violations du droit à l'alimentation » (Voir le site web de l'Amnesty International, « Zimbabwe: Pouvoir et famine - violations du droit à l'alimentation », document n° AFR 46/026/2004, disponible sur : <http://www.amnesty.org/fr/library/asset/AFR46/026/2004/fr/2fdf6f95-d58d-11dd-bb24-1fb85fe8fa05/afr460262004fr.html> consulté le 25/07/2013). Lancé en Afrique du Sud le 15 Octobre 2005, le jour mondial de l'alimentaire, le rapport d'Amnesty International a établi que pendant les campagnes législatives et les élections en 2002, 2003 et 2004, la nourriture a été utilisée en tant qu'outil de manipulation dans une variété de moyens pour forcer les électeurs à voter pour le ZANU-PF ou pour les

Un rapport cité par *Amnesty International* a déclaré que pendant une période de famine grave le gouvernement a livré de la farine de maïs le jour même de l'élection dans certaines zones partisans du MDC. La stratégie était que les longues queues pour des aliments garantiraient la réduction du nombre de personnes se déplaçant aux stations de vote. D'autres approches ont été utilisées pour manipuler les électeurs, comme l'a rapporté Amnesty International⁵⁸⁵.

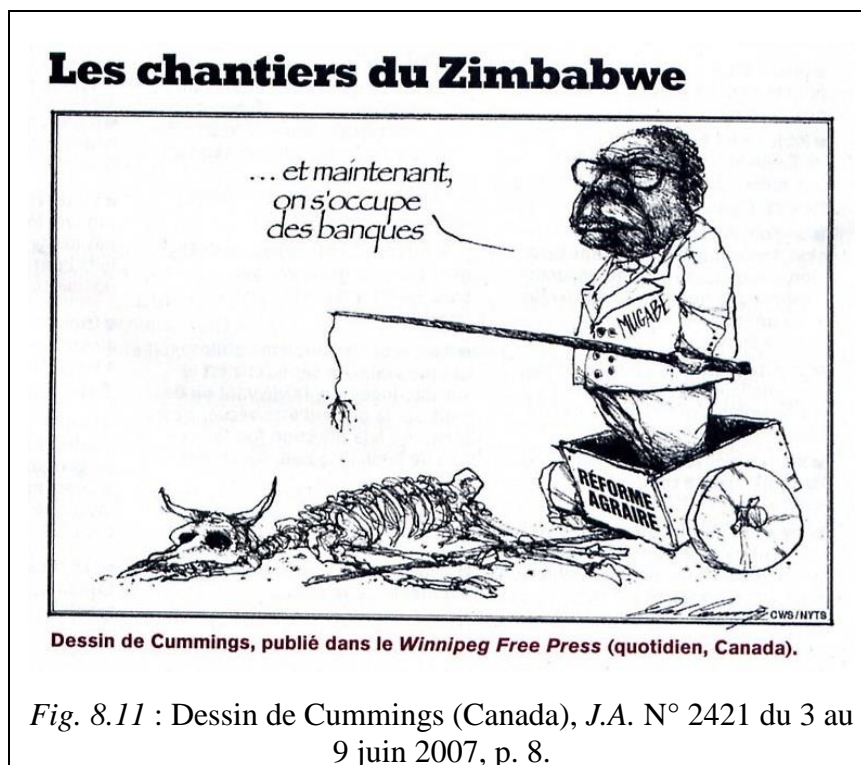
Voilà l'information médiatique dont l'observateur cognitif aurait besoin pour comprendre la source des longues queues au bureau de votes dans le dessin de Chappatte. Comme nous l'avons déjà dit, ces informations de l'arrière-plan facilitent la compréhension du message porté par les dessins. Néanmoins, ce dessin montre figurativement les éléments de promesse et de déception : l'invitation au bureau de vote par la promesse de la nourriture et la déception après le vote. Le vide du terrain suggère qu'il n'y a rien et que la nourriture ne viendra peut-être pas. Les collines soulignent la difficulté du trajet – il faut encore traverser de longs chemins toujours à la recherche de la nourriture. Le dessin n'indique pas où se trouve cette nourriture, donc il faut poursuivre la recherche. Par l'acte de manipulation, Mugabe s'est montré inhumain, sadique, cruel et insensible à la souffrance des autres. Et le « vote utile » ? Un simple trait d'ironie. Le vote se confirme enfin inutile pour les Zimbabwéens et seulement utile pour Mugabe.

Le dessin suivant (Fig. 8.11), réalisé par un dessinateur canadien en juin 2007, permet de clôturer l'analyse des terrains vides du Zimbabwe. L'espace représente un terrain pratiquement nu, sans décor ni horizon. Le sujet, qui représente Mugabe, est montré de profil. Avec un bâton dans la main gauche, dont la corde est coupée, il dirige une charrette qui était

empêcher de voter pour le MDC⁵⁸⁴ (Voir, Physicians for Human Rights, Denmark, "Vote ZANU-PF or starve", Octobre 2002, disponible sur : <<http://www.solidaritypeacetrust.org/400/vote-zanu-pf-or-starve/>> consulté le 25/07/2013).

⁵⁸⁵ Par exemple, les hommes politiques et les candidats du ZANU-PF ainsi que d'autres acteurs parrainés par l'État, distribuaient des repas gratuits ou à des prix très bas pendant des rassemblements politiques et dans les bureaux de vote. (Voir le document sur le Zimbabwe Human Rights NGO Forum, "The Food Crisis", Human Rights Monthly No. 30, Septembre-August 2003, p. 3, disponible sur : <<http://hrforumzim.org/wp-content/uploads/2010/06/HR17-The-Food-Crisis-Aug-2003.pdf>> consulté le 25/07/2013). Les électeurs ont été aussi menacés afin de les conduire à voter pour le ZANU-PF. En Juillet 2002, le sous-ministre des Affaires étrangères à l'époque, Abednico Ncube, aurait prononcé les paroles suivantes aux gens au point de croissance Nkashu, à Gwanda du Nord, dans le Matabeleland : « *Tant que vous appréciez le gouvernement de la journée, vous n'aurez pas faim, mais nous ne voulons pas que les gens qui votent pour les colonialistes et ensuite venir à nous quand ils veulent de la nourriture. Vous ne pouvez pas voter pour le MDC et attendre la ZANU-PF pour vous aider* » (Cf. le rapport de Amnesty International *Op.cit.*). La manipulation des aliments par des partisans de la ZANU-PF aurait entraîné la suspension des distributions d'aide alimentaire par les bailleurs de fonds dans certains domaines. En 2002, plusieurs programmes d'alimentation dans Binga, une zone où le MDC a maintes fois été couronné de succès dans les élections, ont été suspendus. En mai, des vétérans de la guerre, à Binga, ont empêché la distribution de l'aide alimentaire à quelque 40.000 enfants de l'école afin de punir leurs parents d'avoir soutenu le MDC (Ibid.).

auparavant attachée à un animal. La mort et la décomposition du corps de l'animal ont fait que la corde s'est détachée de l'animal. Debout, dans sa charrette, Mugabe ne peut plus avancer.



C'est la réforme agraire⁵⁸⁶ que le dessinateur représente par la métaphore de la charrette. La signification de cette métaphore s'enrichit par le fait que l'animal qui doit tirer la

⁵⁸⁶ Une réforme agraire est une réforme d'expropriation des terres pour les offrir aux paysans qui les cultivent selon la nature et les objectifs du régime politique qui la réalise. Après la distribution, l'usage de la terre est accompagné par des programmes d'assistance technique et financière permettant l'installation et le développement de ces nouvelles unités de production. Les réformes agraires ont une longue histoire et sont apparues partout dans le monde, parfois entraînant de façon récurrente d'énormes répercussions dans l'histoire, par exemple des guerres sociales ou politiques (Voir la définition de la « réforme agraire » sur l'encyclopédie Larousse (en ligne), disponible sur :

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/r%C3%A9forme_agraire/19362> consulté le 21/07/2013.

En 1980, quand Mugabe est arrivé au pouvoir, 70 % des terres arables appartenaient à environ 5000 fermiers blancs (Lire l'article d'Yves THEBAULT, « Zimbabwe : une réforme agraire post coloniale : *Les obstacles à une réappropriation équitable de la terre par l'Etat et sa population* », décembre 2007, disponible sur :

<<http://base.d-p-h.info/fr/fiches/dph/fiche-dph-7521.html>> consulté le 21/07/2013). La dépossession des terres des fermiers blancs devrait se faire par une compensation financée par la Grande-Bretagne. Mais en 2000, Mugabe a soumis aux zimbabwéens une nouvelle constitution qui incorporait notamment une réforme agraire avec des expropriations sans compensations. Ce projet de nouvelle constitution soumis au référendum avait été rejeté par 54,7 % des électeurs (Cf. l'article sur le site web de World Socialist Web Site :

Barbara SLAUGHTER et Stuart NOLAN, "Zimbabwe : Referendum defeat for Mugabe shakes Zanu-PF government", le 22 février 2000, disponible sur :

<<http://www.wsws.org/en/articles/2000/02/zimb-f22.html>> consulté le 21/07/2013). Des efforts très controversés ont été consentis, pour mettre en œuvre des réformes agraires, passant d'un système de compensation à l'expropriation totale. La plupart des fermiers blancs ont été

charrette n'est plus. La charrette immobile parle de la réforme agraire qui est au point mort. Pour sa part, le paysage parle d'abord de la sécheresse (qui a persisté depuis 2002) qui aurait entraîné la mort de l'animal. Une ironie s'affiche là où le dirigeant de la charrette semble être bien nourri, debout et en forme, alors que son aide est, non seulement mort et par terre, mais son corps est entièrement décomposé. C'est que Mugabe est resté dans la charrette quelques jours déjà après la mort de l'animal. Cela accentue l'effet de sens sur les qualités morales du dirigeant de la charrette. Par le fait de ne pas prendre soin de son animal, Mugabe est présenté ironiquement comme insensible et même insensé. Comment peut-il ne pas prendre soin de l'animal qui le rend un grand service ? En prenant le risque que sa mort l'empêche lui aussi d'avancer, il se pénalise lui-même. Ce dessin, rejoint le précédent (Fig. 8.10) dans le discours du vide, du manque alimentaire au Zimbabwe et l'insensibilité de son dirigeant qui reste en forme pendant que les civils ainsi que ses animaux meurent de la faim. Mais ce dessin contribue aussi aux informations journalistiques pour montrer que la situation pourrait être plus grave que l'on n'imagine, étant donné qu'on est en 2007 quand ce dessin est publié, et que la famine avait commencé en 2002.

Néanmoins cette réforme n'entraîna pas les effets attendus à cause des raisons d'incohérence de la réforme et de la corruption. Beaucoup de proches du pouvoir se sont approprié les plus grandes superficies, sans les exploiter ni les valoriser par la suite. L'État était incapable de mettre en œuvre une politique agricole de soutien pour aider ses nouveaux paysans, entraînant une chute de la production agricole. On considère que ce processus violent de réforme agraire au Zimbabwe a largement contribué à l'insécurité alimentaire qu'a connue le pays à la fin de 2007. Pendant cette période, une personne sur trois (soit quatre millions du Zimbabwe) était menacée par la famine. Cette opération a entraîné également la mise au chômage de nombreux employés agricoles, dans la mesure où l'activité n'a généralement pas été poursuivie d'une manière appropriée par les nouveaux propriétaires⁵⁸⁷. Selon la BBC, le Zimbabwe était, depuis lors, en proie à une crise économique et en 2007, il avait un taux d'inflation annuel le plus élevé - plus de 1.200%. Les bailleurs de fonds accusaient la

expropriés et une dizaine a été assassinée (Axel GYLDEN, « Mugabe : Le seigneur du Zimbabwe », le 2 mai 2007, disponible sur :

<http://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/le-saigneur-du-zimbabwe_477039.html> consulté le 21/07/2013).

⁵⁸⁷ Cf. l'article d'Yves THEBAULT, « Zimbabwe : une réforme agraire post coloniale. *Les obstacles à une réappropriation équitable de la terre par l'Etat et sa population* », décembre 2007, disponible sur : <<http://base.d-p-h.info/fr/fiches/dph/fiche-dph-7521.html>> consulté le 31/07/2013.

mauvaise gestion du gouvernement et la saisie de fermes appartenant à des Blancs pour les problèmes économiques du Zimbabwe⁵⁸⁸.

Dans les figures de l'expression visuelles, il est possible de lire l'étendue du déficit alimentaire à partir des signes de la sécheresse. Ici, les qualités administratives de Mugabe sont aussi mises en cause : il s'est montré un mauvais dirigeant de la charrette. Il a imposé aux Zimbabweens une mauvaise décision et, du coup, ayant mené cette mission à la chute, la crise économique a surgi.

Par la parole de Mugabe : « ... *et maintenant, on s'occupe des banques* », un autre discours s'insère dans le dessin. Comme la réforme agraire n'a pas abouti, Mugabe pensait-il la délaissier pour désormais s'occuper des banques ? Cette action annoncée par le dessinateur s'est ironiquement matérialisée par l'annonce du président le 29 juin 2007 qui institue des contrôles des prix des produits sur les produits de base pour tenter de ralentir la hausse des prix, provoquant ainsi des achats dans la panique qui laisseront les rayons des magasins vides pendant des mois⁵⁸⁹. Fin juillet 2007, la Banque centrale du Zimbabwe a dévalué de dix zéros sa monnaie, introduisant des billets d'un dollar pour remplacer ceux de dix milliards de dollars zimbabween⁵⁹⁰.

Nous venons d'étudier comment les dessinateurs d'actualité peuvent analyser, résumer et transposer les faits d'actualité en un dessin. Par l'ironie visuelle, le dessinateur a montré comment le président Mugabe n'est pas ce qu'il dit être. Le dessin Fig. 8.9 l'a décrit comme violeur des droits de l'homme en commettant des meurtres. Dans deux autres scénarios (Fig. 8.10 et 8.11), ce même président a été comparé à un mauvais conducteur de charrette. Par la métaphore, il est à comprendre que Mugabe est un manipulateur insensible qui fait chanter les électeurs avec la nourriture. Les dessinateurs ironisent sur le fait que Mugabe utilise la situation de la famine pour se voir élu président avec des promesses qu'il ne garde pas. Ayant observé ces caractères, découvrons dans quelle « école » Mugabe a appris ses manières manipulatrices.

⁵⁸⁸ Voir l'article dans le site web de la BBC, « Severe hunger looms in Zimbabwe », le 26 janvier 2007, disponible sur : <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/6302101.stm>> consulté le 31/07/2013.

⁵⁸⁹ Voir le dossier à propos de Zimbabwe dans le site web du CIA, *The World Fact Book*, « Africa : Zimbabwe », disponible sur : <<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/zi.html#People>> consulté le 31/07/2013.

⁵⁹⁰ D'après le journal la *Libération* (en ligne), « 11.200.000 % : l'inflation au Zimbabwe », le 19 août 2008, disponible sur : <<http://www.liberation.fr/actualite/010125671-11-200-000-l-inflation-au-zimbabwe>> consulté le 31/07/2013.

8.1.5. Mugabe, l'élève du « Négus rouge »

Dans le *J.A.* numéro 2527 de juin 2009 a été publié un dessin de Glez portant des caricatures d'Omar El-Béchir, le président du Soudan et de Robert Mugabe, son homologue zimbabwéen. Au premier-plan apparaissent les deux hommes, bien habillés en costume, s'embrassant. La position de leurs jambes, corps et bras, suggère un couple qui danse au rythme de la musique. La sonorité musicale est indiquée par les symboles musicaux. Le fond de l'espace dessiné est en violet, ajoutant ainsi une vive ambiance. La scène du « couple dansant » est bien illuminée et le mouvement est mis en évidence plastiquement par les traces des plages longues, étroites et ondulées de couleur violette, laissées par les jambes glissant sur le sol. Les paroles fournissent suffisamment de données pour construire le discours journalistique offert par le dessinateur et le sujet d'actualité évoqué.

Comme nous l'avons déjà dit, Mugabe, qui a fêté ses quatre-vingt-cinq ans en février de 2009, est connu jusqu'à l'époque de la publication du dessin comme le plus âgé des présidents africains. Qualifié de dictateur, il est connu pour les atrocités et les crimes contre les droits de l'homme qu'il a commis dans son pays depuis son installation au pouvoir⁵⁹¹. Il est, depuis 2000, exclu de la communauté internationale et il a dû recevoir des sanctions. Selon l'actualité relative au dessin, Omar El-Béchir, le président soudanais, était au Zimbabwe pour assister à un sommet régional le 17 juin 2009. C'est là où il a rencontré Mugabe. El-Béchir, aussi qualifié de dictateur⁵⁹², est le président du Soudan depuis 1989. En 2009 et 2010, deux mandats d'arrêt ont été émis contre lui et depuis lors, il est poursuivi par la Cour pénale internationale, étant inculpé de crimes de guerre, de crimes contre l'humanité et du génocide dans le cadre de la guerre civile au Darfour^{593 594}. Même si les pays ayant signé les Statuts de Rome ont une obligation de coopérer avec le CPI, certains pays arabes et de

⁵⁹¹ Voir l'article de Paul CHAULET, « Les dictateurs les plus indébouillonnables » sur le site web de *Le Figaro*, le 31, juillet 2013, disponible sur : <<http://www.lefigaro.fr/international/2013/07/30/01003-20130730ARTFIG00493-les-dictateurs-les-plus-indebouillonnables.php>> consulté le 31/07/2013.

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ Voir Marlise SIMONS et Neil MacFURGUHAR, "Court Issues Arrest Warrant for Sudan's Leader" *New York Times*, le 4 mars 2009, disponible sur : <<http://www.nytimes.com/2009/03/05/world/africa/05court.html?ref=omarhassanalbashir&r=0>> consulté le 31/07/2013.

⁵⁹⁴ Voir aussi l'article du centre d'actualité de l'ONU « Deuxième mandat d'arrêt de la CPI contre Bachir pour génocide », 12/07/2010, disponible sur : <<http://www.un.org/apps/newsFr/storyF.asp?NewsID=22396#.ViZzTPnhDIU>> consulté le 31/07/2013.

l'Union africaine n'ont pas donné suite au mandat d'arrêt émis par la cour. Ainsi, El-Béchir continue à visiter librement les pays arabophones et africains sans être arrêté⁵⁹⁵.



Dans le dessin, El-Béchir admire Mugabe en tant que « bon danseur ». Mugabe lui dévoile le nom, de son entraîneur, le « Négus rouge »⁵⁹⁶. La pratique de la dictature trouve

⁵⁹⁵ Voir l'article de J.A. « Béchir dribble le CPI », le 16 juillet 2013, disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20130716112514/cpi-union-africaine-omar-el-bechir-hrwbechir-dribble-la-cpi.html> consulté le 31/07/2013.

⁵⁹⁶ Ce terme se réfère à un autre dictateur africain, Mengistu Hailé Mariam (Voir l'article de Paul CHAULET, « Les dictateurs les plus indéboulnables » sur le site web de *Le Figaro* sur le URL : <http://www.lefigaro.fr/international/2013/07/30/01003-20130730ARTFIG00493-les-dictateurs-les-plus-indeboulnables.php> consulté le 31/07/2013.). D'origine éthiopienne, Mengistu Hailé Mariam était chef de l'État éthiopien de 1977 à 1991. Avant, il avait été à la tête d'une junte militaire à partir de 1974, prenant le pouvoir durant la révolution éthiopienne de cette année-là. La junte a aboli le système féodal et a conservé le pouvoir en réprimant ses oppositions. Après l'installation d'une démocratie populaire, Hailé Mariam est devenu chef d'État. Le journal *Le Monde* rapporte le 12 décembre 2006 qu'après la défaite de l'armée éthiopienne devant le Front démocratique révolutionnaire du peuple en mai 1991, Mengistu s'est réfugié au Zimbabwe, sous la protection de Robert Mugabe (Cf. l'article « Ex-dictateur éthiopien Mengistu reconnu coupable de génocide », du journal *Le Monde*, le 12 décembre 2006, disponible sur : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2006/12/12/l-ex-dictateur-ethiopien-mengistu-reconnu-coupable-de-genocide_844932_3212.html consulté le 31/07/2013). Dix ans après, la justice éthiopienne trouve Hailé Mariam coupable de génocide pendant la « terreur rouge » de 1977 à 1978 et prononce son verdict, le 12 décembre 2006. Il est condamné à mort. Depuis 1991, Hailé Mariam a vécu au Zimbabwe en tant qu'invité de Robert Mugabe dans une villa près de Harare, la capitale zimbabwéenne (à consulter aussi, l'article « Un

son sens dans la métaphore de la danse. Danser en couple, c'est expérimenter une présence de deux corps, un contact inter-corporel, une joie partagée, une harmonie rythmique et une sorte de ressemblance du mouvement. Toutes ces expériences demandent une collaboration et un intérêt commun de la part des participants. Certains types de danses qui se pratiquent en couple exigent que les corps se touchent et que les mains serrent le corps du partenaire ; c'est le cas du tango, par exemple, qui semble être la danse représentée dans le dessin.

Du héros au dictateur, Mugabe s'est sûrement « entraîné » avec Mengistu Hailé Mariam, son invité spécial de plus de 18 ans (de 1991 à 2009), inculpé de crime contre l'humanité et condamné à la mort dans son pays. Devenu dictateur « expérimenté », Mugabe est, lui-même, en mesure d'entraîner les autres. Il est dictateur admiré par son homologue El-Béchar, s'étant beaucoup formé auprès d'un des dictateurs africains les plus reconnus, Hailé Mariam, celui-ci étant inculpé de crimes contre son propre peuple et condamné à mort par son propre pays. Mugabe, quant à lui, s'est échappé de toute condamnation et n'a pas de problème de faire des alliances avec d'autres dictateurs comme El-Béchar. Les deux danseurs savent bien danser au rythme de la musique de la dictature et se réjouissent dans cet « art » sans peur ni crainte d'être condamnés.

8.1.6. Quand le monde parle d'un Mugabe « malade »

Pour conclure le récit en dessin sur Mugabe, un dessin nous donne l'occasion de participer en tant qu'observateur à une conversation entre deux sujets qui parlent de Mugabe. En août 2009 est apparu un dessin de Glez portant sur les rumeurs de maladie du président Mugabe (cf. Fig. 8.13). Sur l'espace dessiné, deux personnages masculins sont en train de se promener du fond vers le premier plan et de droite vers la gauche. L'observateur virtuel qui suit le dialogue y participe à la vie sociale des deux sujets en tant qu'un passant. Ils parlent de Mugabe et de son état de santé. L'homme de gauche tient dans sa main droite un journal sur lequel se trouve le portrait du visage du président zimbabwéen. La couleur de leurs vêtements anime la scène alors que ces derniers suggèrent deux adultes du temps contemporain.

dictateur en cache un autre paru dans le *Courier International* du 5 février 2009 sur le URL : <http://www.courrierinternational.com/article/2009/02/05/un-dictateur-en-cachait-un-autre> consulté le 31/07/2013).



Fig. 8.13 : Dessin de Glez (France), J.A. N° 2538 du 30 août au 5 septembre 2009, p. 37.

Le sens du dessin n'émane entièrement pas de figures humaines représentées, qui sont des actants collectifs, mais de l'échange verbal que les deux sujets entretiennent. Le premier locuteur à gauche dit au deuxième : « *La présidence a démenti catégoriquement les rumeurs de maladie de Mugabe...* ». L'autre lui répond : « *Donc c'est sûrement vrai* ». Ces deux sujets représentent, on pourrait dire, non seulement les Sud-Africains mais aussi la communauté internationale. Si le bureau du président Mugabe n'a pas tardé à démentir ces rumeurs en disant qu'en fait le président n'était pas malade mais était en vacances et que ces rumeurs étaient des bêtises⁵⁹⁷, il s'ensuivra donc, selon les deux personnages, que le contraire de cette déclaration pourrait être vrai. Mugabe, était-il bien malade ou pas ? Sinon, pourquoi ce refus catégorique ? Souhaite-on qu'il le devienne ? Son âge étant avancé, rien n'est prévisible, sa maladie pourrait-elle bien impliquer un pas vers sa mort ? Serait-il vrai que les gens attendent impatiemment les nouvelles de sa mort ? Comme l'observateur cognitif n'en s'ait rien parce

⁵⁹⁷ Plusieurs journaux ont repris ces informations publiées dans *The Times* dans leurs propres journaux. Voir par exemple : « Zimbabwe : Robert Mugabe hospitalisé », *Le Courrier international*, disponible sur : <http://www.courrierinternational.com/breve/2009/08/26/robert-mugabe-hospitalise>, le 26 août 2009, consulté le 1/08/2013 ; "Zimbabwe officials deny Mugabe health scare", *The Guardian*, le 26 août 2009, <http://www.theguardian.com/world/2009/aug/26/robert-mugabe-reported-health-scare> consulté le 1/08/2013 ; "Robert Mugabe in hospital in Dubai", *Top news*, le 26 août 2009, disponible sur : <http://www.topnews.in/robert-mugabe-hospital-dubai-2206604> consulté le 1/08/2013.

que le dessinateur lui-même ne confirme rien, c'est sûrement à lui de choisir ce qu'il veut croire.

8.2.

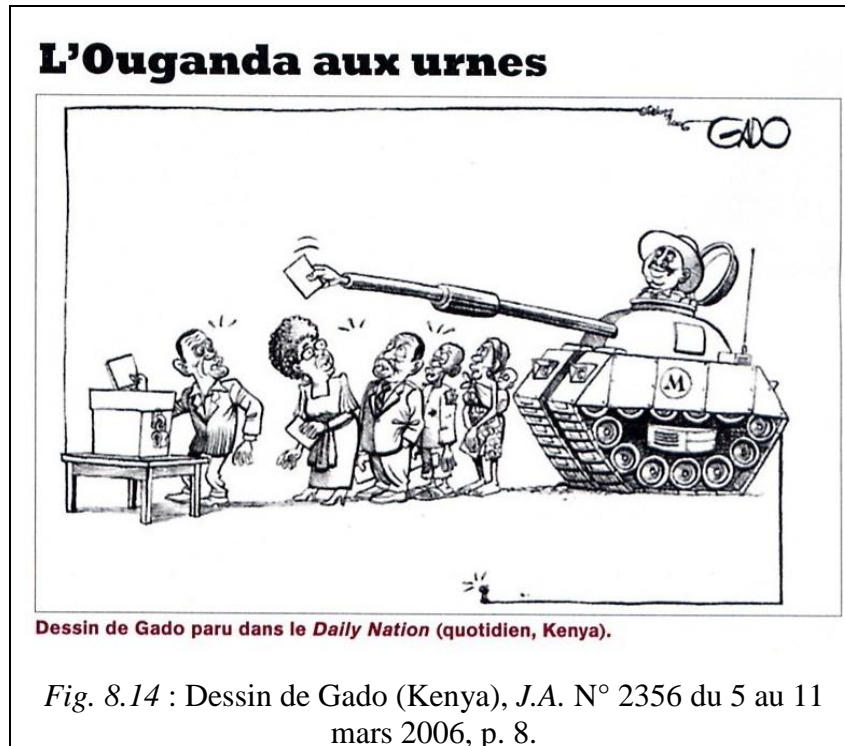
Quand Yoweri Museveni se présente aux urnes...

Encore une fois, un dessin de Gado alimente l'hebdomadaire *J.A.* de mars 2006 (cf. Fig. 8.14). Dans l'espace du dessin, dépourvu de profondeur, six personnages qui font la queue pour voter sont représentés. Les cinq premiers, qui marchent pieds nus, ne tiennent pas l'attention. Ce n'est que le sixième sujet qui attire l'attention parce que sa façon de se diriger vers les urnes est un peu différente des autres. Il est monté sur un char de combat chenillé marqué « M », un déictique démonstratif qui pourrait dénoter la marque de fabrication du char, de son possesseur ou de son origine.

De plus, sur le plan visuel, une autre caractéristique étonnante de cette sixième personne est le fait que le canon du char est transformé en bras qui s'allonge au-dessus des têtes des autres électeurs pour pouvoir déposer sa voix dans l'urne. Cette transformation du canon en bras nous rappelle la rhétorique visuelle du Groupe μ . Elle donne à une figure rhétorique visuelle, le trope iconique, dont les caractères sont déjà discutés ailleurs. Le canon, par ce procédé de transformation, reçoit les qualités du bras. Il va délaissé son propre travail, le lancement des missiles, pour effectuer celui propre au bras. C'est une transformation qui suscite l'étonnement et l'effroi parmi les électeurs. L'étonnement est mis en évidence par l'expression des visages des électeurs qui, en conséquence, leurs têtes se retournent à l'arrière pour voir l'origine du bras bizarre. De plus, la répétition des figures plastiques qui forment trois petites lignes au-dessus des têtes de chacun accentuent l'étonnement et l'effroi. Nous pouvons ainsi déduire que le char est en mouvement vers l'urne, sauf que, son conducteur se montrant impatient, il déclenche le bras magique afin de déposer son bulletin de vote dans l'urne avant les autres électeurs qui le précèdent.

Le sourire de ce dernier personnage que l'on reconnaît comme Yoweri Museveni, le président de l'Ouganda, paraît malicieux, fier, méchant et moqueur – des qualités qui émanent de ses actions observables. En se dirigeant vers l'urne en char de combat, Museveni est en train d'exercer un pouvoir excessif, non attendu. Le char de combat, qui écrase, détruit, tue et domine ses victimes dans la guerre n'a pas de place sur cette scène. L'observateur virtuel, voyant le char se diriger vers les urnes, tout comme les électeurs, peut être envahi par la peur

que ce char écrase quelqu'un. Mais, nous trouvons raison de ne pas croire au fait que le char soit utilisé ici dans le but d'écraser les électeurs, mais, au contraire, Museveni s'en sert pour d'autres raisons que nous examinerons par la suite.



L'autorité est une valeur exprimée par les oppositions *petit/grand*, *bas/haut*, *à pied/en char* et *électeurs/président*. Alors que les électeurs sont plusieurs, chacun de petite taille et se déplaçant à pied, le président, un sujet tout seul se déplace en char. L'importance du pouvoir qu'il possède en tant que chef de l'État est incarnée dans le char, qui est de grande taille par rapport aux autres actants. Nous comprenons le char comme une métaphore de l'autorité politique que Museveni détient en tant que président. Le char rappelle justement la guerre, la destruction, l'écrasement et la mort. Mais, la façon dont Museveni le met en usage s'écarte de la norme. Museveni ne tire pas de missiles mais, par contre, utilise le char pour se diriger vers les urnes et son canon pour voter. Ce pouvoir est singulier, particulièrement grand, intimidant, affolant et capable d'anéantir totalement. Nous pouvons dire que Museveni, utilisant son pouvoir politique à la façon d'un char en abuse, surtout, quand ce pouvoir est utilisé pendant les élections. Cet acte apporte une idée de manipulation, d'intimidation et de domination. En même temps, le dessinateur n'a laissé aucune indication de la présence d'autres candidats présidentiels. Cette absence pourrait signifier que Museveni serait le seul à se présenter aux élections, un fait non démocratique. Comprendre pourquoi le char, un signe de domination et

de destruction, a été choisi pour représenter le pouvoir exagéré exercé par Museveni demande une connaissance culturelle de l'actualité qui a inspiré le dessin⁵⁹⁸. La représentation du pouvoir par la figure iconique de char pourrait indiquer que Museveni maîtrise les électeurs par la force politique pour leur imposer sa volonté et les intimider pour qu'ils votent en sa faveur. Etudions par la suite comment son homologue au Burkina Faso est décrit par le dessin.

8.3.

Blaise Compaoré : monsieur le président « sait tout »

Le dessin de Glez de novembre 2009 (Fig. 8.15) concerne le président burkinabé. Assis derrière son bureau de travail, Blaise Compaoré a l'air très occupé et fatigué. Il est préoccupé par pas mal de choses, un fait témoigné par les nombreux gros dossiers qui se trouvent autour de lui. Il travaille sur le dossier de la Guinée, ses yeux écarquillés, un geste qui accompagne sa parole pour témoigner de sa dissociation à la réalité.

Tous les éléments de la scène sont centralisés mais désordonnés, c'est comme si une force centrifuge concentrée sur Compaoré les avait attirés autour d'elle. De gros dossiers et de papiers jonchent le sol. De plus, il y a dans la poubelle, comme par terre, des papiers chiffonnés. L'observateur peut lire les titres de certains dossiers, par exemple : Guinée, Côte d'Ivoire, Togo, Palestine-Israël, Touaregs, RASD (République arabe sahraouie démocratique), et Corée du Nord - Coré du Sud. À côté de Compaoré, à sa droite, se trouve un homme qui lui dit : « *Chef, l'opinion du Burkina voudrait que...* ». Compaoré lui coupe la parole : « *Burkina* » ?! *C'est où ça encore ?* ». Il faut remarquer l'effet plastique de deux points d'interrogation et du point d'exclamation dans l'énoncé dit par Compaoré qui marquent son étonnement.

La fatigue, qui aurait produit sa dissociation à la réalité présentée, se lit dans la charge de travail que possède ce dernier, sa cravate desserrée et les manches de sa chemise qui sont

⁵⁹⁸ Museveni est arrivé au pouvoir en 1986 par un coup d'État, c'est-à-dire par la guerre ou par la force. Son prédécesseur avait longtemps instauré un système politique du parti unique et Museveni en profitait, ainsi remportant les présidentiels pluralistes mais non multipartites de 1996 et de 2001. Pluraliste et non multipartites puisque les candidats ne pouvaient se présenter qu'à titre personnel et pas au nom de partis politiques. Les élections de 2006 ont reçu une attention particulière de la part de la communauté internationale étant donné qu'elles étaient, pour la première fois, multipartites depuis un quart de siècle (Lire Philippe RANDRIANARIMANANA, « Ouganda : Des élections en quête de démocratie », le 24 février 2006, disponible sur : <<http://www.courrierinternational.com/revue-de-presse/2006/02/24/des-elections-en-quete-de-democratie>> consulté le 15/10/2013). Si le dessin montre que Museveni impose sa présence à ses électeurs, c'est parce que les résultats des élections, bien que contestés, ont indiqué que Museveni avait gagné.

pliées jusqu'au coude. Mais, l'ironie, qui se glisse dans ses propos est que la charge de travail qu'il a ne concerne pas son propre pays. Il participe à la résolution des problèmes d'autres pays que le sien. Ses administrés étonnés l'ont remarqué et l'informateur se moque de Compaoré en le montrant très éloigné des problèmes de ses citoyens et de la réalité de son propre pays. L'apparence de la scène décrit donc le rythme de sa vie quotidienne au travail.

Fig. 8.15 : Dessin de Glez (France), J.A. N° 2549 du 15 au 21 novembre 2009, p. 49.

Qui est Blaise Compaoré et pourquoi se comporte-t-il ainsi ? Né en février 1951, il est le président du Burkina Faso depuis 1987⁵⁹⁹ suite au coup d'État qu'il a mené pour renverser son prédécesseur Thomas Sankara⁶⁰⁰. L'enjeu évoqué par le dessin émane de son rôle de médiateur dans pas mal d'affaires conflictuelles régionales et d'autres rôles qu'il réalise au niveau international. Par exemple, en août 2006, il a été le médiateur du dialogue inter-togolais à Ouagadougou, qui a abouti à la signature d'un accord entre le gouvernement togolais et les partis de l'opposition. Il a été également médiateur dans la crise ivoirienne qui opposait le président ivoirien Laurent Gbagbo et Guillaume Soro, le secrétaire général du

mouvement des Forces nouvelles de Côte d'Ivoire, qui avait fini par la signature d'un accord en mars 2007⁶⁰¹.

Dans le monde du dessin, l'assistant de Compaoré se met à parler de l'opinion des burkinabais. La réaction de son patron met en évidence l'ignorance qu'il professe à propos des affaires de ses citoyens. La dissociation se lit encore dans le regard de Compaoré. Ses yeux grands ouverts, le regard n'est pas fixé sur un objet de regard, il est également refusé à l'observateur. Etant donné l'organisation topologique de la scène, on pourrait dire que ce regard perce le vide et que Compaoré ne voit rien. Par ce type d'exagération, l'informateur met en cause l'efficacité de Compaoré en tant que président en maniant l'ironie – le président ne se rappelle même pas le nom de son propre pays ! Comment pourrait-il gérer les affaires de son peuple et en même temps résoudre les problèmes d'autrui ? C'est ce que l'on pourrait se demander.



Une année plus tard paraît un dessin portant encore sur Compaoré et sa pratique électorale. Sur la scène du dessin (Fig. 8.16), publié dans *J.A.* de septembre 2010, apparaissent trois figures iconiques. La moitié de l'espace est occupée par un tas d'urnes

⁶⁰¹ Voir la petite biographie de Blaise Compaoré sur le site web www.geopolitique-africaine.com, disponible sur : <http://www.geopolitique-africaine.com/auteur/blaise-compaore> consulté le 14/08/2013.

sécurisées et l'autre par deux sujets. Deux hommes vêtus d'uniformes conversent à côté du tas d'urnes. Sans décor, le lieu n'est pas marqué. L'uniforme témoigne de la solidarité des deux hommes alors que leur discours implique qu'il s'agit d'un personnel subalterne et son patron. En regardant de près les traits du visage de l'homme à droite, on reconnaît le président du Burkina Faso, Blaise Compaoré. Les urnes laissent penser bien sûr aux élections. Le premier homme, à gauche, dit à son interlocuteur : « *Chef, après l'élection, on modifie la constitution ?* » et ce dernier lui répond : « *Oui, mais j'hésite contre un « mandat à vie renouvelable » et « non renouvelable »* ».

Dans la parole de Compaoré, nous lisons son intention de se pérenniser au pouvoir. Rappelons qu'il a été élu président du Burkina Faso en 1991 pour son deuxième mandat, un scrutin contesté par l'opposition, et encore en 1998 pour le troisième. En 2000, pendant son quatrième mandat, la constitution burkinabaise a été amendée, réduisant le mandat d'un président de sept à cinq ans et limitant à deux le nombre de mandats. Malgré cela, le président a été réélu en 2005, se procurant ainsi son cinquième mandat.

Pendant la publication du dessin, le Burkina Faso était en train de préparer une élection présidentielle, qui aurait lieu en novembre 2010 et Compaoré s'y est présenté. Selon le dessinateur Glez, et en fait selon plusieurs d'autres opinions, la question n'était pas de savoir s'il pouvait remporter l'élection parce que c'était déjà clair qu'il allait gagner ; la preuve étant qu'alors que le pays estimait à plus de sept millions d'électeurs potentiels, seulement 3,2 millions s'étaient inscrits⁶⁰² ⁶⁰³. Le problème résidait dans le fait qu'il disposerait de tout pouvoir pour changer la constitution à son gré. La possibilité de la modification de la constitution pour prolonger le mandat d'un président avait été provoquée par le président et ses partisans⁶⁰⁴. Notre dessin trouve matière pour l'humour dans ce même fait. Comment peut-on renouveler un « mandat à vie » ?

Alors que les trois figures visuelles contextualisent les paroles, le *dialogue* demeure la stratégie énonciative du dessin. L'informateur dénonce le comportement de certains présidents (ici Compaoré) qui utilisent leur pouvoir pour avancer leurs propres intérêts en effectuant, par exemple, des amendements des lois constitutionnelles pour se faire valoir et

⁶⁰² Voir *Jeune Afrique*, « Burkina-Compaoré dans un fauteuil », numéro 2592 du 12 au 18 septembre 2010, p.40.

⁶⁰³ Cf. aussi Sissulu MANDJOU SORY, « Élection présidentielle au Burkina Faso : une victoire sans péril pour la Francafrique ! », *Billets d'Afrique et d'ailleurs*, numéro 140, octobre 2005, disponible sur www.survie.org, disponible sur : <<http://survie.org/francafrique/burkina-faso/article/election-presidentielle-au-burkina>> consulté le 14/08/2013.

⁶⁰⁴ Voir *Radio France International*, « Burkina Faso-Présidentielle 2010 », le 20 novembre 2010, disponible sur : <<http://www.rfi.fr/afrique/20101120-burkina-faso-presidentielle-2010-six-challengers-face-blaise-compaore>> consulté le 14/08/2013.

s'imposer au pouvoir. L'informateur tourne Compaoré en dérision par ses paroles. Un « mandat à vie » n'est pas de toute façon renouvelable ! En effet, un autre dessin (cf. Fig. 7.7) avait tourné Compaoré en dérision. Il y a toujours, comme semblent le montrer les trois dessins, des choses qui prêtent à la moquerie dans ses activités quotidiennes.

Et que disent les dessins à propos d'Omar El-Béchir, le président du Soudan ? Découvrons-le dans ce qui suit.

8.4.

Omar El-Béchir et ses « maux de ventre »

8.4.1. Omar El-Béchir, l'invité de la CPI

Cette partie concerne Omar El-Béchir, le président du Soudan, au pouvoir depuis 1989. Après ses études dans une académie militaire en tant que pilote, Omar Hassan El-Béchir, né en janvier 1944, a poursuivi sa carrière au Soudan en s'engageant dans des opérations militaires. En 1989, il s'est procuré le titre de chef d'État de Soudan par un coup d'État qui a renversé le Premier ministre élu, Sadeq al-Mahdi, et a pris ses fonctions en octobre 1993 en tant que président du Soudan⁶⁰⁵. Les deux dessins suivants (Fig. 8.17 et 8.18) discutent les mandats d'arrêt émis par le CPI contre El-Béchir alors que le troisième (Fig. 8.19) traite du conflit qui mène à la partition du Soudan en deux.

Le premier dessin (Fig. 8.17), publié dans *J.A.* en mars 2009, reproduit le travail d'un dessinateur hollandais. Plusieurs éléments plastiques attestent le fait qu'il s'agit d'une chambre, et plusieurs autres confirment qu'il s'agit d'une chambre particulière. Sur le mur, à gauche de l'entrée, se trouvent trois plages blanches et rectangulaires, des ouvertures sur le mur qui permettent l'entrée de la lumière. La porte est sécurisée par des verrous additionnels et renforcée par des clous noirs. Le carré sur la partie haute de la porte, avec des lignes droites verticales, suggère une petite grille. L'ensemble de ces particularités rappelle une cellule de prison. Sa porte est ouverte, comme pour accueillir bientôt son occupant. Le « tapis rouge » est associé à la réception des dignitaires d'État. Donc, l'occupant pour qui est réservé cette chambre, doit être un personnage d'honneur. Pour confirmer ce dernier fait, la porte a le nom du président soudanais – « Son Excellence le président du Soudan Omar El-Béchir ».

⁶⁰⁵ Voir son profil sur le site web de l'association suisse *Track Impunity Always* (TRIAL), « Omar Hassan Ahmad el-Béchir », disponible sur URL : <<http://www.trial-ch.org/fr/ressources/trial-watch/trial-watch/profils/profile/779/action/show/controller/Profile.html>> consulté le 11/08/2013.

Finalement, il s'agit d'une cellule de prison prête à accueillir son excellence. Cette donnée de la description du lieu de la scène exceptée, aucune action ou mouvement n'indique le passage du temps, sauf le présent d'existence des choses sur la scène. L'absence de personnage, de mouvement, de paroles ou de bruit quelconque suggère un lieu tranquille – c'est un moment de silence et d'attente de l'arrivé du dignitaire.

Le premier lieu de publication du dessin est les Pays-Bas et la date, c'est mars 2009. Etant donné qu'aucune donnée ne lie directement le dessin à son actualité inspiratrice, sauf le personnage impliqué, il faut rechercher le lien entre la cellule, le lieu et la date de publication, ainsi que les événements de début du mois de mars dans l'actualité. Mais le message visuel est clair – quelqu'un est attendu en prison pour avoir commis des crimes non dévoilés par le dessin. Cette attente est potentialisée par la porte ouverte, le tapis rouge et le nom de celui qui est attendu. La présence de la porte ouverte virtualise l'arrivée – l'observateur l'anticipe parce qu'il croit qu'il manque quelque chose sur la scène. Il attend donc qu'un corps se déplace sur le tapis. Les informations journalistiques liées aux données du dessin pointent le mandat d'arrêt émis le 4 mars 2009 par le CPI contre le président soudanais.

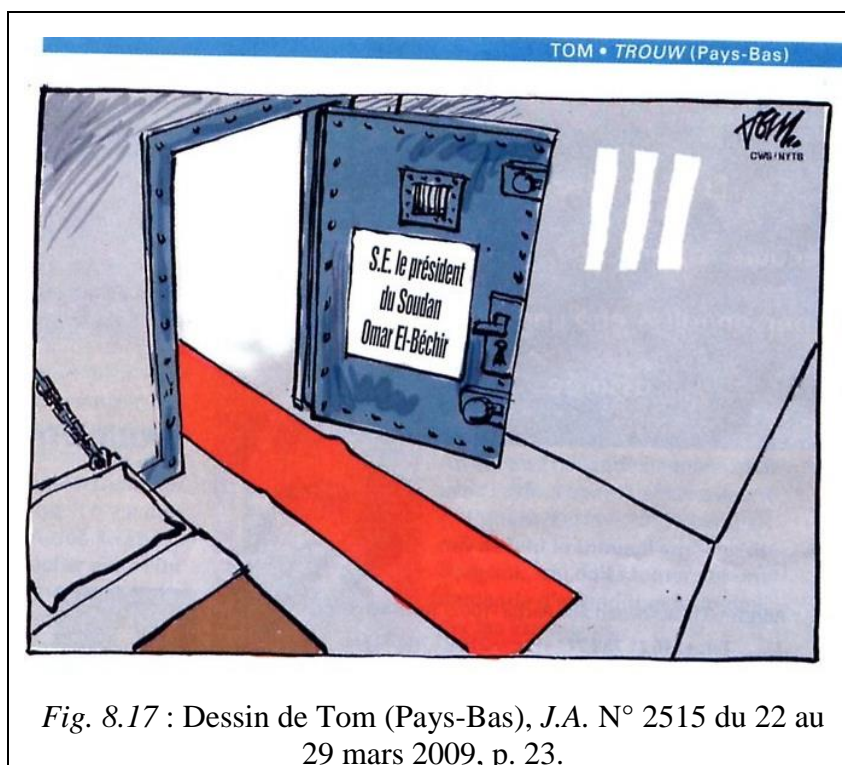


Fig. 8.17 : Dessin de Tom (Pays-Bas), J.A. N° 2515 du 22 au 29 mars 2009, p. 23.

L'arrivée qui ne s'actualise pas dans ce dessin pourrait être expliquée par le dessin qui suit (Fig. 8.18), dans lequel El-Béchir est enfermé chez lui et semble être privé de quelques-uns de ses droits, surtout celui de déplacement. Dépouvé de décor, empêchant ainsi la

contextualisation de la scène, le dessin donne à saisir deux sujets qui partagent un espace avec un fond monochrome. Le premier, à gauche, représente un juge de la Cour pénale internationale. Les deux sujets sont exposés au plan moyen, mais le corps du premier est visible, de sa poitrine, et son corps s'incline vers son interlocuteur alors que le reste est potentialisé dans le hors champ. Ce premier sujet transmet un message au deuxième, qui pourrait être identifié à El-Béchir.

Notons la représentation du lieu : si El-Béchir est montré occupant toute la superficie de son pays, le premier serait donc présumé être au Pays Bas. Sans bouger de chez lui, il peut quand même transmettre un message à El-Béchir qui est, lui aussi, chez lui. La stratégie énonciative visuelle préférée du dessinateur est ici née de son imagination. Poussant son imagination un peu plus loin, il représente l'idée d'enfermement en bafouant complètement les lois de la perspective. La figure d'El-Béchir remplit le tout grand terrain du Soudan et l'agent de la CPI est capable de lui parler face-à-face à partir des Pays-Bas. Voici un exemple de surréalisme du dessin qui est en jeu.



Fig. 8.18 : Dessin de Glez (France), J.A. N° 2579 du 13 au 19 juin 2010, p. 41.

L'imagination permet encore de représenter l'idée d'enfermement d'El-Béchir, par ses bras attachés à son dos. Le malaise qui en résulte apparaît à travers l'expression de son visage et les petits signes plastiques autour de son ventre. Ces signes plastiques en forme de petites lignes ondulées générant des étoiles pourraient suggérer l'action d'une forte pression.

Le président El-Béchar semble exprimer une douleur extrême, son ventre étant sur le point de céder.

Ce dessin met l'accent sur le fait qu'El-Béchar ne disposait plus de sa liberté de mouvement après l'émission du mandat d'arrêt⁶⁰⁶ ⁶⁰⁷. Mais, cet enfermement, est-il vraiment « douloureux » comme le suggère le dessin ? L'observateur qui suit l'actualité d'El-Béchar, a le droit de se demander ; El-Béchar, est-il vraiment touché par cette décision de la CPI ? Sachant qu'on ne l'a jamais arrêté, on pourrait dire que le dessin ne présente qu'une situation qui serait « idéale ». Tous les 111 pays signataires du Traité de Rome constitutifs de la CPI, l'Ouganda inclus, sont légalement tenus d'arrêter les personnes poursuivies par la Cour⁶⁰⁸. Mais, en réalité, El-Béchar continue sans le moindre souci, à se déplacer librement dans certains pays. Le commentaire du dessin parle d'un cas exemplaire. Alors que le président de l'Ouganda avait décliné d'inviter El-Béchar au sommet de l'Union africaine (AU) de juillet 2010 à Kampala, ce dernier ne s'est pas laissé faire. Il a infléchi la décision et obtenu son invitation.

Et voilà donc une cellule spéciale imaginée par le dessinateur hollandais, Tom, pour accueillir un VIP. L'ironie de la situation parvient par le tapis rouge, qui mène, non pas à un endroit d'honneur, mais à un endroit de déshonneur et d'isolement qui associerait le président soudanais aux criminels du premier degré dans le monde. Mais, la CPI attend toujours et El-Béchar n'est pas, ironiquement, réellement enfermé chez lui. Son enfermement ne reste que le désir de la CPI (et du dessinateur ?). Et même si El-Béchar continue à se déplacer librement, il a toujours eu d'autres « maux de ventre ». Découvrons-les dans les lignes suivantes.

⁶⁰⁶ La commission d'enquête sur les violations des droits de l'homme mandatée par l'ONU pour investiguer le cas d'El-Béchar avait conclu que celui-ci avait commis des crimes de guerre et des crimes contre l'humanité, par son rôle présumé, dans les atrocités commises au Darfour. Par la suite, la commission a déposé son dossier à la Cour pénale internationale qui réagit le 4 mars 2009 en émettant un mandat d'arrêt contre El-Béchar. (Voir à ce sujet le dossier de Soudan sur le site web du centre d'actualité de l'ONU, « Des crimes contre l'humanité commis au Soudan selon la Commission d'enquête », le 1^{er} février 2005, disponible sur : <http://www.un.org/apps/newsFr/storyF.asp?NewsID=9888&Cr=Soudan&Cr1=Darfour#.UgfnTpKpXQg> consulté le 11/08/2013).

⁶⁰⁷ Cela serait la première fois, depuis son entrée en fonction en 2001, que la justice de la CPI demande l'arrestation d'un chef d'État en exercice. Cf. Le Figaro, « Un mandat d'arrêt contre le président soudanais », le 4 mars 2009, disponible sur : <http://www.lefigaro.fr/international/2009/03/04/01003-20090304ARTFIG00488-un-mandat-d-arret-contre-le-president-soudanais-.php> consulté le 11/08/2013.

⁶⁰⁸ Cf. RFI, « Omar el-Béchar indésirable en Ouganda pour le sommet de l'Union africaine », le 7 juin 2010, disponible sur : <http://www.rfi.fr/afrique/20100607-omar-el-bechir-indesirable-ouganda-le-sommet-union-africaine/> consulté le 11/08/2013.

8.4.2. Omar El-Béchir et Salva Kiir : les « frères siamois »

Loin de ses troubles avec la CPI, El-Béchir ne connaît pas la paix même à l'intérieur de son pays. Il est, par exemple, accablé par des conflits guerriers dans son pays et, en 2010, par des turbulences internes. Dans un *J.A.* d'octobre 2010 est paru le dessin de Glez (Fig. 8.19) illustrant en résumé ce qui se passait à la frontière, qui devait être mis en place pour séparer le Soudan du Sud-Soudan. Sur une scène totalement dépourvue de fond apparaissent deux hommes qui partagent un corps, comme des frères siamois qui ne se ressemblent pas. L'union de leurs corps à partir des bras jusqu'au ventre incarne un Soudan uni. Mais, les deux frères ne s'entendent pas et donc doivent se séparer. Le premier, qui tient des ciseaux dans la main, semble être celui qui désire cette séparation. Mais comment donc, se demande le deuxième, partager les organes affectés par l'opération ? L'image du rayon X que tient le deuxième sujet montre à quoi ressemble l'intérieur du corps partagé par les deux « frères ».



Fig. 8.19 : Dessin de Glez (France), *J.A.* N° 2597 du 17 au 23 octobre 2010, p. 43

Les organes en question sont identifiés métaphoriquement comme la dette, le Nil et le pétrole. Il est clair que la dette doit être, selon le dessin, partagée entre les deux personnages, tout comme le Nil et le pétrole. La polémique des frères siamois met en lumière la crise politique « douloureuse » au Soudan qui oppose le président du Soudan El-Béchir et le

président de la région autonome du Soudan du Sud, Salva Kiir⁶⁰⁹, trois mois avant le référendum du 9 janvier 2011. Alors que Kiir tenait à l'indépendance du Soudan du Sud, El-Béchir, lui, est dit avoir déclaré le 12 octobre 2010 sa forte opposition à cette partition en disant qu'il n'accepterait pas d'alternative à l'unité du Soudan⁶¹⁰. Malgré sa préférence à l'unité, il a toutefois dit qu'il accepterait les résultats du référendum.

La question qui affole les deux dirigeants dans cette affaire est celle de la répartition des ressources naturelles. C'est cette question qui est évoquée par le dessin de Glez, surtout la question du partage du pétrole et du Nil. Les trois quarts du pétrole brut soudanais viennent du Sud mais tout transite par le Nord. Pendant les six années de transition, les revenus ont été répartis en deux moitiés, et peut-être se demande-t-on si la règle de répartition ne devrait pas être révisée avec l'indépendance du Sud. À propos du Nil et d'autres engagements ainsi que les arrangements faits auparavant par le Soudan, le Sud-Soudan, allait-t-il, lors de son indépendance, reconnaître ces accords ? De plus, la détermination de la frontière qui séparerait le Nord du Sud, faisait poindre la possibilité d'une nouvelle dispute entre les peuples résidant dans la zone d'Abyei. Certaines tribus ont été affiliées au Sud et certaines autres au Nord. Le statut de cette région, était encore à revoir⁶¹¹.

Sur le plan visuel, la difficulté de la répartition du Soudan est métaphoriquement représentée par l'opération de séparation des siamois, un travail chirurgical assez risqué pour les jumeaux concernés. La survie de chacun des jumeaux est un risque parce que les organes doivent être partagés. Chaque cas de jumeaux présente des risques spécifiques, selon la partie du corps et les organes que les deux partagent. Certaines opérations sont faciles à réaliser tandis que certaines autres sont impossibles. Comme dans le cas de jumeaux, le risque dans le

⁶⁰⁹ Après 17 ans de guerre civile, en 1972, l'Accord d'Addis-Abeba avait mis fin au conflit tout en proclamant l'autonomie de la zone sud. Quand ce statut est supprimé peu après, John Garang et son Armée populaire de libération du Soudan (SPLA) s'est rebellé et a plongé le pays dans la deuxième guerre civile. Rappelons que le général El-Béchir s'est octroyé le pouvoir en 1989 par un coup d'État. Une nouvelle rébellion dans le sud du Darfour a commencé en 2003 et avait mené aux nouvelles négociations qui ont abouti à la signature d'un accord de paix entre Garang et le gouvernement soudanais en janvier 2005. Cela a mis officiellement fin à la deuxième guerre civile du Soudan. Désormais, l'armée de Garang est rentrée à Khartoum sous le gouvernement d'union nationale. Cet accord avait prévu un régime d'autonomie de six ans au Soudan du Sud à la fin duquel un référendum déciderait sur la partition du Soudan. Le 31 juillet 2005, Garang mourut dans un accident d'hélicoptère et fut remplacé par Salva Kiir. Ce dernier est devenu président de la région autonome du Soudan du Sud et premier vice-président du Soudan. (Voir la chronologie des événements politique du Soudan sur le site web de la RFI, novembre 2014, disponible sur : <<http://www.rfi.fr/contenu/soudan>> consulté le 11/08/2013.

⁶¹⁰ Cf. *Radio France International*, Sud-Soudan : pour Omar el-Béchir, il n'y a « pas d'alternative à l'unité », le 12 octobre 2010, URL : <<http://www.rfi.fr/afrique/20101012-sud-soudan-omar-el-bechir-il-y-pas-alternative-unite>> consulté le 13/08/2013.

⁶¹¹ Voir l'article de Jérôme TUBIANA, « Soudain : divorce par référendum », *Alternatives Internationales*, Hors-série n° 008, décembre 2010, disponible sur : <http://www.alternatives-internationales.fr/soudan--divorce-par-referendum_fr_art_1067_52588.html> consulté le 13/08/2013.

dessin se situe au niveau de la survie, qui est toujours la première préoccupation des chirurgiens.

Deux questions se posent à ce propos : Le Soudan, peut-il survivre sans pétrole ? Et le Sud Soudan avec son pétrole, comment va-t-il le transporter si ce n'est pas par le Soudan ? Dans le dessin, les organes qui font l'objet de la dispute représentent des intérêts de richesse qui sont localisés à des endroits distincts. Ici se laisse voir une comparaison sur le plan moral des deux dirigeants. Alors que Kiir ne se montre pas gourmand et semble être content de ce qu'il gagnera après la séparation, El-Béchar, lui, se soucie de ce qu'il va perdre. Le peuple sudiste, représenté par leur porte-parole, Kiir, semble être prêt à se dissocier des Nordistes mais la question difficile à résoudre sera celle du partage des organes précieux.

Synthèse

Ce chapitre avait pour but principal de rechercher des stratégies énonciatives visuelles qui mettent en lumière les comportements des chefs d'États africains. Les dix-neuf dessins d'actualité ont en commun le fait qu'ils sont des caricatures, c'est-à-dire des portraits dessinés dont les traits permanents sont transformés, d'une façon grotesque pour tourner les victimes en ridicule. Par le portrait visuel caricaturé, quelques traits permanents sélectionnés se transforment en traits transitoires⁶¹² qui deviennent de nouvelles unités signifiantes, ajoutant des effets de sens spécifiques au portrait moral des personnages en question. La caricature est désormais capable, par ce procédé de transformation, de mettre les qualités invisibles d'un personnage sous les yeux de l'observateur. Le dessin trouvera toujours des moyens visuels de peindre la personnalité de sa « victime ».

Le système semi-symbolique nous permet d'opposer le chef d'État et ses électeurs. Nous avons remarqué dans l'analyse que le chef d'État dans le dessin d'actualité, en tant qu'actant individuel, n'est là que pour lui-même. Dans plusieurs cas, il apparaît souvent avec d'autres personnages : soit des homologues (des égaux), soit des adversaires (des opposants ou des étrangers), soit des électeurs (ses sujets). Dans ces cas, la comparaison inévitable va faire surgir des similarités ou des nuances dans les relations que les présidents entretiennent avec leurs co-acteurs. Les nuances vont distinguer les qualités personnelles du président vis-à-vis de ses co-acteurs.

⁶¹² En parlant de traits permanents et de traits transitoires, nous faisons allusion à la typologie de Töpffer que nous avons déjà citée ailleurs dans le deuxième chapitre. Cf. Rodolphe TÖPFFER, cité par Ernst H. GOMBRICH, *L'art et l'illusion*, op.cit., p. 287-288.

Dans notre corpus, le président zimbabwéen, Robert Mugabe est le plus caricaturé avec douze caricatures au total. Quatre caricatures l'ont exposé seul. Deux fois, on lui prête des caractéristiques animalières. Au premier lieu, en tant que dinosaure, Mugabe est métaphoriquement comparé à cet animal pour le caractériser comme vieux, démodé et hors contexte de la période moderne. Ce n'est que par un système électoral fiable que l'on peut évincer un président du pouvoir. Mais, le président Mugabe sait tout manipuler et contrôler, en premier lieu les élections, comme l'ont montré plusieurs dessins (cf. Fig. 8.3, 8.4, 8.5, 8.10 et 8.11). En deuxième lieu, nous voyons sa bouche transformée en gueule, émettant de la vapeur « chaude ». Cette caractéristique permet au dessinateur d'exposer, par des éléments plastiques, le côté haineux de Mugabe. Les mots sortant de sa gueule blessent ses interlocuteurs, une signification mise en évidence par la chaleur qui brûle le visage du diplomate, par exemple (cf. Fig. 8.8).

Sur la Fig. 8.2, l'aspect duratif du temps est une stratégie mise en usage pour se moquer de l'âge avancé de Mugabe et de ses intentions de rester éternellement au pouvoir. Le caractère statique du corps et le regard qui perce continuellement celui de l'observateur témoignent de la continuité de son pouvoir politique aussi bien dans le passé que dans le présent et dans le futur. Il ne montre pas le moindre signe d'une intention de quitter son « trône ». Désormais, qui dit Zimbabwe dit Mugabe et vice versa, car le déictique démonstratif « Zimbabwe » lui est assigné (cf. Fig. 8.2 et Fig. 8.6). Certains dessins l'ont décrit visuellement comme un manipulateur. Son comportement sadique, insensé et inhumain est bien illustré par le dessin qui le montre manipulateur de ses électeurs, par le chantage (cf. Fig. 8.10). Dans les scènes des élections présidentielles, l'absence d'autres candidats témoigne de sa domination politique et de l'écrasement de l'opposition (cf. Fig. 8.3, 8.4 et 8.5).

Le dialogue fait également partie des stratégies énonciatives (non visuelles) utilisées pour dévoiler le comportement d'un sujet. Dans une conversation avec un opposant politique d'origine occidentale, Mugabe n'a pas pu cacher son caractère raciste dans ses mots (cf. Fig. 8.7). Il s'est montré prompt à dire ce qu'il pensait sans se demander si cela pourrait blesser autrui ou pas. Dans un autre dessin, il maudit littéralement les Occidentaux en les renvoyant en « enfer » (cf. Fig. 8.6). Cela confirme son ressentiment envers les étrangers. Les dessinateurs n'ont pas hésité à commenter les réformes économiques et agraires infructueuses qui ont entraîné la famine. Les dessins ont pu montrer visuellement que la faute incombe à Mugabe, notamment le dessin du conducteur de la charrette, qui ne nourrit pas son animal (cf. Fig. 8.11). Cette famine rend le peuple civil zimbabwéen vulnérable et sans défense au profit

de Mugabe, qui les manipule pour rester au pouvoir. Ainsi, la famine devient un instrument du pouvoir pour Mugabe. Que dire de l'hypocrisie de Mugabe ? Le dessin Fig. 8.9 le montre visuellement par le changement de rôle – du protecteur de droits de l'homme à l'assassin. Enfin, Mugabe peut être considéré comme un dictateur des temps actuels. S'il héberge un criminel condamné à mort chez lui, pour le protéger, puis se vante de s'être entraîné à la danse de la dictature, cela pourrait impliquer qu'il est lui-même un dictateur. Cette danse ne se pratique qu'entre des personnes qui ont des intérêts communs.

En Ouganda, le président Yoweri Museveni a prouvé son autorité en se promenant en char de combat. Derrière la file des électeurs, il nous a donné l'impression de contrôler le processus électoral. Son superpouvoir a été comparé à celui d'un char, capable de détruire, d'anéantir, d'écraser et de tuer. Cette idée de domination et de pouvoir est incarnée par les valeurs topologiques *haut/bas* et *à pied/en char* qui sont utilisées comme une axiologie.

Quant au président du Burkina Faso, Blaise Compaoré, il est tourné en ridicule afin de dénoncer ses intentions de rester au pouvoir par la ruse. Le dessinateur raille ce caractère rusé en sottise prenant le parti de le ridiculiser. Par ses énoncés, Compaoré se ridiculise (cf. Fig. 8.16). Dans un autre dessin, ses capacités administratives sont mises en question. Par la même stratégie de ridicule, le dessinateur le montre éloigné de la réalité (cf. Fig. 8.15). Lui qui ne connaît plus le nom de son pays, aurait-il perdu la tête ? Notons ici que dans les deux dessins le rapport texte-image apparaît clairement. Les images fonctionnent ici comme la mise en contexte des conversations, alors que les dialogues augmentent le sens de la présence des corps. Ainsi, c'est à partir des paroles qu'émane le comportement moral du sujet ridiculisé, et c'est à partir des images qu'on identifie les sujets concernés et qu'on pose le cadre de la discussion axiologique.

Le président Omar El-Béchir n'a pas échappé au crayon railleur. Étant inculpé des crimes contre l'humanité commis dans son propre pays, El-Béchir est attendu à la Haye par le bras de la justice internationale. Deux dessins opposent deux lieux où El-Béchir peut se trouver. S'il n'est pas enfermé à la Haye, il doit l'être chez lui (cf. Fig. 8.17, 8.18). L'idée de la criminalité et de l'enfermement est visuellement représentée par la cellule de prison et par l'action littérale d'enfermer les bras d'El-Béchir autour de son corps pour l'empêcher de bouger. Par ses deux unités signifiantes, l'observateur comprend qu'El-Béchir a perdu ses droits de déplacement après le lancement de son mandat d'arrêt. En même temps, des troubles internes le préoccupent – le sud de son pays veut se séparer. La difficulté et la conséquence de cette opération sont comparées à l'opération de séparation des siamois. Cette opération met El-Béchir mal à l'aise quand il pense à ce qu'il perdra (cf. Fig. 8.19).

Les présidents sont des actants individuels dont le comportement et les valeurs sont particulièrement caractérisés par les dessins. Les comportements des présidents, projetés par les dessins jusqu'ici, sont de nature négative. Tous les dessins montrent les côtés indésirables des présidents. Est-ce dire que ces présidents n'ont pas du tout de bons côtés ? Les dessins resteront toujours des opinions individuelles des informateurs, et ici par extension, l'opinion de *J.A.* Il est normal qu'on ne critique pas les bonnes choses. Par contre, on s'en vante ouvertement. Mais ce n'est pas la vocation des caricatures. Le mal, au contraire, n'est pas toujours si facile à prononcer à haute voix que cela, mais, parfois, il est nécessaire de le désigner par son vrai nom. Dans quelques situations, il peut être pointé du doigt, ou bien, à distance, il peut être nommé et dénoncé silencieusement et visuellement par la caricature. C'est par là que la caricature trouve sa raison d'être. Elle a pour finalité d'être critique, donc de souligner et d'expliciter les défauts. Dans le chapitre suivant, nous terminons l'analyse et la description des dirigeants africains.

Chapitre 9

Portrait des chefs d'État africains (2)

« "Il y a caricature quand une des quantités, portée, d'une manière ou d'une autre, à l'extrême, ne trouve pas, en d'autres éléments, une quantité qui la contrebalance (..) mais au contraire cesse de se soucier des autres éléments et se constitue en une figure fixe et durable, détruisant ainsi l'unité requise ou implicite. »

Georg SIMMEL ⁶¹³



⁶¹³ Georg SIMMEL, "De la caricature", *La parure et autres essais*, traduction française de Philippe Marty, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 151.

9.0.

Polémique autour du pouvoir politique

Au chapitre 8, nous avons pu diviser notre corpus des portraits des dirigeants des pays africains en deux parties, selon un critère qui nous a permis de séparer les pays dans lesquels un même président est resté longtemps au pouvoir et les pays qui ont eu une alternance de leadership pendant la période de la recherche. La première catégorie a été représentée dans notre corpus par quatre pays : le Zimbabwe, l'Ouganda, le Burkina Faso et le Soudan. Les chefs d'État de ces pays ont été dénués de scrupules pour rester au pouvoir aussi longtemps que possible et ont pratiqué des politiques qui dégradent le statut social et économique de leurs pays. Le langage visuel de ces dessins a donné une image des dirigeants africains qui semblent ne pas vouloir quitter le pouvoir pour des intérêts personnels, ce qui est un trait commun massif pour tout, mais le dessin a aussi associé à ce caractère, d'autres problèmes comme la corruption, la moralité et l'abus des droits de l'homme.

La deuxième catégorie que nous voulons étudier dans ce chapitre concerne les pays dans lesquels il y a eu de l'alternance de chefs d'États au cours des années 2000, une période qui coïncide avec celle de notre recherche. Il s'agira notamment de caricatures des chefs d'États de cinq pays suivants : la Côte d'Ivoire (dix caricatures), l'Afrique du Sud (six), le Sénégal (sept), la Guinée Conakry (quatre) et la République démocratique du Congo (trois). Comme nous l'avons déjà évoqué auparavant, les stratégies de représentation des chefs de ces États reposent particulièrement sur la nature non fiable des processus électoraux, mais aussi sur la critique de leur comportement moral sur le plan sociopolitique et économique. Il s'agira encore de caricatures des présidents dont l'image ne résulte pas forcément de leurs pratiques électorales, mais d'autres ; soit de leur politique administrative, soit des enjeux sociopolitiques auxquels ils participent, soit de leur comportement moral. Les pays suivants sont concernés : la Libéria (quatre caricatures), le Sud Soudan (une), les Comores (une), Madagascar (deux), le Niger (une) et le Mali (une) – soit quarante caricatures au total.

9.1.

En Côte d'Ivoire : une polémique autour des élections

Au sixième chapitre, nous avons retracé la genèse du conflit identitaire en Côte d'Ivoire couramment appelée l'« ivoirité ». Les trois dessins que nous avons étudiés à ce sujet

ont métaphorisé ce conflit et ont ressorti les conséquences possibles de ce problème sur le peuple ivoirien. Cette partie traitera une autre dimension du même problème pour étudier comment le conflit armé a affecté la vie politique du président ivoirien de l'époque, Laurent Gbagbo. Le corpus en soi comprend les caricatures de Gbagbo. Il s'intéresse à la fois à son comportement pendant la crise et comment cette crise a pu évoluer au cours des années 2000. Ces neuf dessins pourraient être divisés en trois sous-thématiques qui traitent du partage de pouvoir comme solution temporaire de la crise militaire, la polémique diplomatique entre la France et la Côte d'Ivoire et enfin la conduite électorale de Gbagbo.

9.1.1. La cohabitation politique qui a fait honte à Gbagbo

Une connaissance culturelle préalable de la part de l'observateur est indispensable à la compréhension des trois dessins suivants (cf. Fig. 9.1, 9.2 et 9.3). Dans le chapitre 6, nous avons raconté comment Laurent Gbagbo a accédé au pouvoir en Côte d'Ivoire (cf. le titre *L'« ivoirité », une bombe prête à exploser ?*). Rappelons néanmoins qu'une nouvelle constitution a été adoptée en 2000 sous le règne de Guéï et pendant les élections présidentielles du 22 octobre 2000, la commission électorale avait déclaré Gbagbo vainqueur⁶¹⁴.

La crise ivoirienne a commencé en septembre 2002 lors d'un coup d'état ciblant des personnages politiques comme Alassane Ouattara et Moïse Kouassi, le ministre de la Défense. Plusieurs personnages ont été assassinés dont Robert Guéï et ses gardes du corps. La responsabilité de ces tentatives est restée sur le gouvernement selon le rapport de l'ONU⁶¹⁵. Les principales revendications des rebelles étaient le départ de Gbagbo du pouvoir, l'obtention de la nationalité pour tous les habitants du pays et la représentation de tous à Abidjan⁶¹⁶. Le 17 octobre 2002, un cessez-le-feu a été signé mais n'a pas été respecté. La France s'est sentie obligée d'intervenir afin de mettre fin à la crise. Pour ce faire, elle invita donc les parties en conflit en France, une rencontre qui a abouti à la signature des Accords de Kléber, ou bien les Accords de Marcoussis, le 24 janvier 2003⁶¹⁷. Parmi les propositions

⁶¹⁴ Voir l'article sur le site web de *Jeune Afrique*, « Côte d'Ivoire : chronologie », disponible sur :

<http://www.jeuneafrique.com/Chronologie-pays_62_C%C3%B4te%20d'Ivoire> consulté le 26/08/2013.

⁶¹⁵ Voir George ABOU, « Côte d'Ivoire : l'ONU décrit un pays martyrisé », le 24 décembre 2004, disponible sur :

<http://www.rfi.fr/actufr/articles/060/article_32645.asp> consulté le 26/08/2013.

⁶¹⁶ Voir le texte de *Perspective Monde*, « Tentative de coup d'État en Côte d'Ivoire contre le président Laurent Gbagbo », le 19 septembre 2002, disponible sur :

<<http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve?codeEve=755>> consulté le 26/08/2013.

⁶¹⁷ Cf. « Côte d'Ivoire : chronologie », <http://www.jeuneafrique.com/Chronologie-pays_62_C%C3%B4te%20d'Ivoire>, *Op.cit.*

faites, les parties se sont entendues sur le fait de maintenir Gbagbo au pouvoir jusqu'aux élections prochaines tout en intégrant l'opposition dans un gouvernement de réconciliation. Du coup, les ministères de la Défense et de l'Intérieur furent cédés à l'opposition. Comme conséquence, la France fut vite accusée de vouloir protéger ses intérêts et d'avoir des visées néo-colonialistes. De plus, Gbagbo déclara d'avoir été forcé d'appliquer les accords. Cette déclaration a abouti à une autre crise anti-française. Des manifestations anti-françaises furent alors déclenchées à Abidjan, visant tout ce qui était lié à la France, par exemple les écoles françaises et l'Ambassade⁶¹⁸. C'est dans cette crise que trois dessinateurs ont trouvé matière pour représenter particulièrement ce problème touchant la Côte d'Ivoire de cette époque. Les trois scénarios représentent une série de discussions proposant le partage du pouvoir comme une solution temporaire possible de la crise politico-militaire en Côte d'Ivoire.

Le premier dessin (Fig. 9.1) est une information complémentaire au texte à côté duquel il apparaît. Ce texte, intitulé « Rester ou partir », par Sandra Fontaine a été publié dans *J.A.* en février 2003. Ce texte décrivait la situation des ressortissants français vivant en Côte d'Ivoire lors des manifestations anti-françaises de la même année. Le dessin peut être compris comme le début de la recherche d'une solution pour la crise ivoirienne. Le président Gbagbo est allé chercher des conseils chez ses amis homologues.

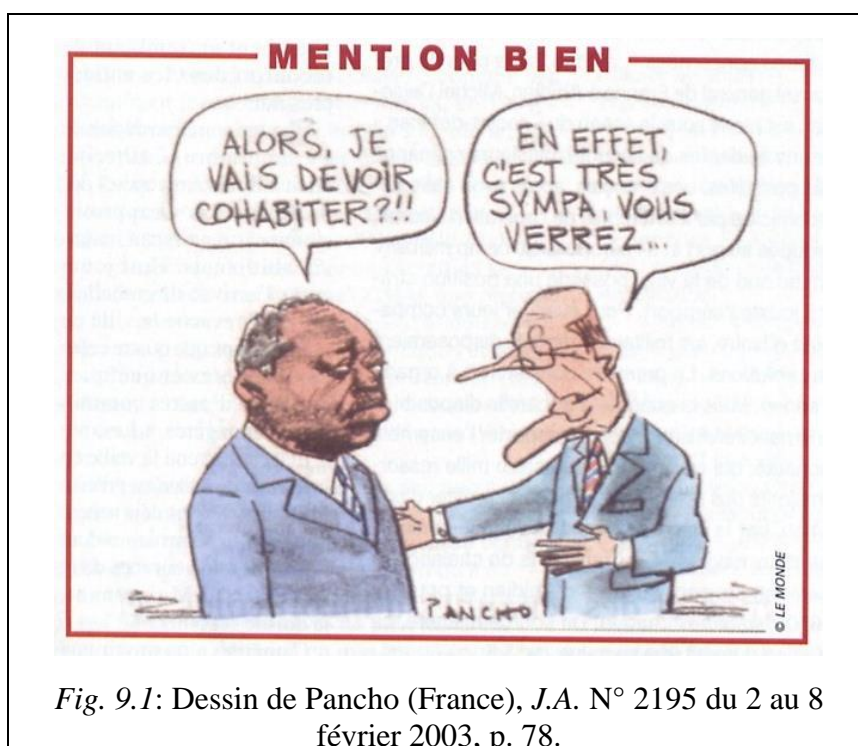


Fig. 9.1: Dessin de Pancho (France), *J.A.* N° 2195 du 2 au 8 février 2003, p. 78.

⁶¹⁸ Sandra FONTAINE, « Côte d'Ivoire : Rester ou partir ? », *Jeune Afrique* n°. 2195 du 2 au 8 février 2003, pp. 77-79.

Sur l'espace sans décor, deux sujets apparaissent en plan rapproché. L'un, à gauche, peut être identifié à Laurent Gbagbo et l'autre à Jacques Chirac, à l'époque, les présidents respectifs de la Côte d'Ivoire et de la France. Les deux hommes discutent. L'un sollicite les conseils de l'autre. Gbagbo demande à Chirac : « *Alors, je vais devoir cohabiter ?!!* », et Chirac lui répond affirmativement en disant : « *En effet, c'est très sympa, vous verrez* ». Le sujet de discussion et la date de parution du dessin rappellent le moment des discussions tenues en France pour trouver une solution permettant de sortir la Côte d'Ivoire de la crise politico-militaire. Celles-ci ont abouti à une signature des Accords de Kléber. La première chose à noter sur le plan visuel est la juxtaposition à titre égal de deux sujets sur l'espace du dessin, qui met un accent sur l'origine des deux personnes, *Afrique/Occident* ou bien *Côte d'Ivoire/France*. La deuxième est le coup léger amical et rassurant que reçoit Gbagbo sur le bras.

Les deux autres dessins (Fig. 9.2 et 9.3) évoquent la même réalité et les mêmes sujets. Le premier est publié en février 2003 et le deuxième le mois suivant. Les deux personnages sont reconnaissables comme Seydou Diarra et Laurent Gbagbo. L'espace clair qui fait le fond du dessin laisse apparaître, au premier plan, les deux hommes montrés en plan moyen, de la tête au pied. À gauche, le personnage montré du profil porte plusieurs fardeaux étiquetés qui semblent échapper de ses mains surchargées, les fardeaux tombant ainsi sur le sol. Seules trois étiquettes sont lisibles. Il s'agit de l'« armée », d'« élections » et de « développement foncier ». Le deuxième sujet est complètement nu. Son regard est détourné de son locuteur, et dirigé par contre vers l'observateur. Pour couvrir sa nudité, il utilise un papier sur lequel sont inscrits les mots « Accords de Marcoussis ». Accompagné d'un geste de la main gauche, Diarra dit à son interlocuteur : « Tu restes le patron ». Ce dernier ne lui répond pas car il est préoccupé par sa nudité et, en se consolant : « *Tout va bien* ». Ce sont des mots repris plusieurs fois pour confirmer son humiliation. Ces deux personnages représentent le futur premier ministre et le président de la Côte d'Ivoire (à l'époque). Le temps représenté serait la période qui suit la signature des Accords de Marcoussis où le président s'est engagé à partager son pouvoir avec le premier ministre dans le gouvernement de réconciliation nationale de la Côte d'Ivoire. Mais pourquoi ce partage du pouvoir fait-il honte à Gbagbo ? Il est également intéressant de noter les éléments qui opposent les deux personnages.

Dans le dialogue avec son nouveau patron, Diarra se montre sans aucun désarroi, enthousiaste à propos de ses responsabilités, tandis que Gbagbo est préoccupé à couvrir sa

nudité. La nudité corporelle qui dévoile les parties génitales est, selon Ronge⁶¹⁹, une stratégie énonciative qui vise à couvrir sa victime de honte en guise de sanction sociale. Selon le même auteur, les dessinateurs exploitent ce procédé pour déshonorer des personnages bien connus de tous, suite à un manquement aux mœurs des victimes. En outre, les dessinateurs utilisent ce procédé pour montrer leur fragilité et introduire un rapport des forces. Notons que cette stratégie de la mise à nu va avec la figure de style visuelle de la syllepse. Gbagbo est dénudé de son pouvoir, de son honneur et littéralement de ses habits.



Fig. 9.2: Dessin de Glez (Burkina Faso), J.A. N° 2196 du 9 au 15 février 2003, p. 13.

Mais pourquoi le dessinateur déshonore-t-il Gbagbo ? La réponse à cette question se trouve dans l'actualité mais est aussi incarné visuellement par la répartition de la charge professionnelle entre Gbagbo et son premier ministre. Alors que Diarra a les mains pleines, Gbagbo n'a rien sauf le document de l'accord. Les chaos politico-militaires qu'a connus le pays après le coup d'état avorté en septembre 2002 ont conduit le gouvernement de Gbagbo à adopter un gouvernement de réconciliation nationale. Après la signature des Accords de

⁶¹⁹ Cf. Peter RONGE, « La mise à nu », dans *Les procédés de déconstruction de l'adversaire*, Ridiculosa n°. 8, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2001, p. 183.

Marcoussis, le président Gbagbo n'avait qu'à lâcher à contrecœur certaines de ces prérogatives au profit du nouveau gouvernement⁶²⁰. Il a nommé Diarra⁶²¹ comme Premier ministre et l'a chargé de diriger le gouvernement et d'appliquer l'accord de la paix signé à Linas-Marcoussis⁶²².

D'une part, au niveau des figures de l'expression visuelle, Diarra est content et fier. D'autre part, Gbagbo est dénudé (de pouvoir), l'expression de son visage affiche une grande humiliation. Il est malheureux et mal à l'aise dans sa nouvelle position. Par conséquent, il se console en se disant que tout va bien. Alors que le dessin expose Diarra comme un homme fiable qui se respecte, Gbagbo est, lui, tourné en ridicule, humilié et déshonoré.

Le dessin qui suit (Fig. 9.3) reprend les mêmes personnages, non pour les opposer mais, cette fois-ci, en les intégrant dans une harmonie mise en évidence par la musique qu'ils doivent jouer ensemble. Sur un podium vert étiqueté « Gouvernement de réconciliation nationale », Diarra joue au même instrument de la musique africaine, la kora, que Gbagbo, qui ne se situe pas sur le podium mais à côté de lui à gauche de Diarra. Celui-ci occupe une position élevée par rapport à son compagnon, comme pour démontrer un rapport de *supériorité/infériorité*. Cette position lui attribue une importance hiérarchique sur l'échelle du pouvoir. Diarra est ainsi montré supérieur à son patron. Ils ont l'air content tous les deux. L'observateur voit les musiciens et entend l'harmonie musicale au point d'être convaincu que le gouvernement de transition était parfait et qu'il allait accomplir ses objectifs sans aucun obstacle.

⁶²⁰ Voir l'article consacré à ce sujet dans *Jeune Afrique*. François SOUDAN, « Côte d'Ivoire, le choix de Gbagbo », *Jeune Afrique*, n° 2198, du 9 au 15 février 2003, pp. 10-13.

⁶²¹ Mais qui est Seydou Diarra ? L'homme exerçant les fonctions du Premier ministre n'était pas un nouvel invité au sein du gouvernement ivoirien. Né en 1933, il avait travaillé comme fonctionnaire au ministère de l'Agriculture, comme ambassadeur et aussi comme président de la chambre de Commerce de la Côte d'Ivoire. Après le coup d'État en décembre 1999, il avait été nommé Premier ministre dans le gouvernement de transition jusqu'aux élections en octobre 2000 (Voir l'article de George ABOU sur le site web de RFI, « Côte d'Ivoire. Seydou Diarra : technicien respecté », le 25 janvier 2003, disponible sur : http://www.rfi.fr/actufr/articles/037/article_19454.asp consulté le 27/08/2013).

⁶²² C'est une décision qui lui a été imposée par les parrains du processus de réconciliation, dont le président français (Cf. le dessin Fig. 9.1), son homologue gabonais et le secrétaire général de l'ONU (A lire, l'article de George ABOU, « Côte d'Ivoire : l'ONU décrit un pays martyrisé », *Op.cit.*). Les négociations qui ont impliqué le gouvernement de Gbagbo et dix parties de l'opposition se sont soldées par la signature dudit accord. Ce dossier a prévu la délégation d'importants pouvoirs au premier ministre, dont le mandat durerait aux prochaines élections législatives prévues pour 2005. Les principales tâches du nouveau gouvernement comprenaient, parmi d'autres, la gestion du dossier des élections, des forces de défense et de sécurité, du désarmement, de la question de citoyenneté, de la justice et de l'application d'un nouveau régime foncier (Voir l'extrait du rapport du secrétaire général de l'ONU sur la Côte d'Ivoire, « Mission des Nations unies en Côte d'Ivoire », février 2003, disponible sur : <http://www.un.org/fr/peacekeeping/missions/past/minuci/background.shtml#feb2003> consulté le 27/08/2013). Toutes ces fonctions ont été déléguées à Diarra. Cette répartition des hautes responsabilités est le sujet de ces deux dessins (Fig. 9.1 et 9.2).

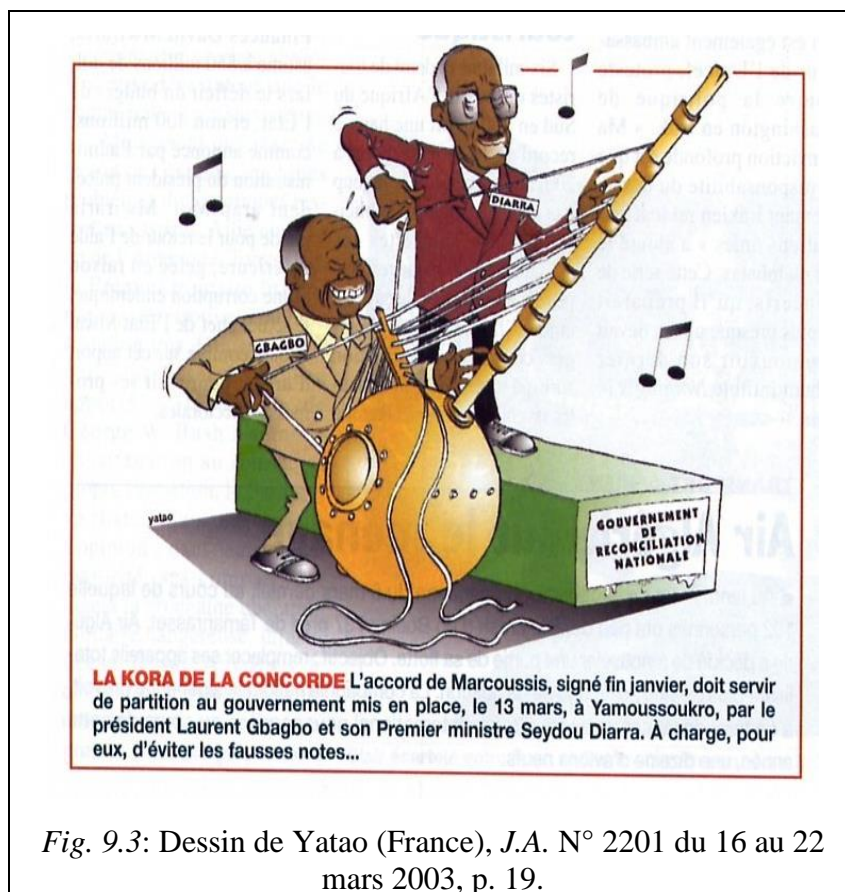


Fig. 9.3: Dessin de Yatao (France), *J.A.* N° 2201 du 16 au 22 mars 2003, p. 19.

Ainsi, « la kora de la concorde » doit résonner en harmonie. L'intérêt commun pour les deux hommes est représenté par la kora (la Côte d'Ivoire) et les notes musicales (fonctionnement du gouvernement de réconciliation nationale) que les deux hommes doivent jouer et c'est à eux d'assurer que cette musique demeure harmonieuse. Pour ne pas sembler incohérents, les deux sont censés collaborer pour le bien commun de tous les ivoiriens – l'harmonie.

9.1.2. Gbagbo et Chirac, des amis qui se détestent

Le dessin que nous analysons par la suite découle de la même histoire politique du gouvernement de Gbagbo vue d'une autre dimension. Examinons comment a évolué la polémique franco-ivoirienne en 2004 avant de passer aux préparatifs des élections qui devaient se produire en 2005 mais qui ont trainé jusqu'en 2010.

Le *J.A.* numéro 2289 de novembre 2004 a publié un dessin non signé importé d'un journal burkinabé (cf. Fig. 9.4). Sur une surface bleue qui devient légèrement plus claire vers le haut, deux figures prennent place au premier plan. Sur cet espace non-marqué ce sont deux sujets humains animalisés. Le premier, à gauche, a un visage humain sur un corps d'éléphant

et le deuxième à droite, possède un visage humain sur un corps de coq. Cette stratégie de représentation visuelle est couramment appelée le trope iconique⁶²³. L'éléphant est en train d'écraser le coq, tout en s'excusant de ne l'avoir pas fait exprès. Le coq, naturellement, essaie de s'enfuir mais n'y parvient pas. Il est estampillé par l'éléphant. Le lieu n'est pas marqué, alors que le passage du temps se réalise dans la parole, l'estampillage de l'éléphant et les expressions des visages. Les traits permanents des visages aident dans l'identification des personnages. Il s'agit de président ivoirien, Laurent Gbagbo, et de son homologue français, Jacques Chirac, à l'époque de la publication du dessin.



L'éléphant Gbagbo et le coq Chirac. Alors que le coq est un emblème de la France, l'éléphant pourrait être lié à la Côte d'Ivoire analogiquement par l'ivoire. Les deux animaux présentent des caractéristiques physiques très distinctes et opposées. L'éléphant de grande

⁶²³ Nous avons déjà discuté dans le chapitre précédent ce procédé du trope iconique. Cf. Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Op.cit. p. 274.

taille paraît énergique, féroce, dangereux et se déplace lentement par rapport au coq. Ce dernier est petit, fragile et non inoffensif. La coprésence des deux sujets devait représenter, dans des circonstances normales, une relation diplomatique moins tendue. Mais, au contraire, l'évènement du dessin montre une relation de malentendus, d'intolérance et de haine. Gbagbo utilise du pouvoir éléphantinesque ou excessif pour écraser un « petit » Chirac sans pouvoir, comme un coq. Encore, par le procédé de la syllepse, le dessinateur nous présente l'éléphant et le coq en tant que deux actants homologues (*Gbagbo/Chirac*), deux allégories (deux symboles des pays, *Côte d'Ivoire/France*) mais en même temps, les deux animaux valent pour eux-mêmes pour construire le récit visuel. Un éléphant peut réellement écraser un tout petit coq, et sans s'excuser d'ailleurs. À nouveau, cette opposition des tailles animalières accentue la représentation de force physique *grand/petit* au plan de l'expression qui se traduit en *fort/fragile* au plan du contenu.

Le récit du dessin transpose un fait spécifique dans la réalité. La réalité dicte que, par le respect mutuel, le président Gbagbo ne peut effectuer ce type d'action sur son homologue, le président Chirac. Dans le dessin, Gbagbo s'excuse auprès de son observateur pour avoir agi de la sorte. Son action a fait évidemment mal à Chirac, une donnée exprimée par l'expression du visage du coq et la pression qu'il a subie au niveau de la ceinture, les figures plastiques (lignes ondulées et les étoiles) font foi à cet acte. Mais, l'observateur qui connaît la réalité comprendra vite qu'il s'agit d'une petite partie de l'histoire entière⁶²⁴.

⁶²⁴ Le mois de novembre 2004 a marqué une période sombre des relations Franco-ivoiriennes. Depuis la signature des Accords de Marcoussis en janvier 2003, la France s'est interposée officiellement et a appliqué les accords sur les défenses en envoyant ses forces armées en Côte d'Ivoire par résolution de l'ONU en février 2003 (cf. « Côte d'Ivoire : chronologie » sur jeuneafrique.com, disponible sur : http://www.jeuneafrique.com/Chronologie-pays_62_C%C3%B4te%20d'Ivoire, *Op.cit.*). Gbagbo a essayé d'appliquer ces Accords mais avait dû affronter des blocages techniques. Dans l'esprit de la recherche de la paix pour le pays, de nouvelles réunions et de nouveaux accords ont été signés à Accra, Ghana. Ils ont été baptisés les « Accords d'Accra ». Dans les Accords d'Accra III, signés le 30 juillet 2004, Gbagbo a promis de réviser l'article 35 de la constitution ivoirienne qui visait clairement à écarter son rival, Alassane Ouattara, de la présidence. Les accords obligeaient les partis opposants de permettre l'opération de désarmement afin de favoriser le processus de la recherche de la paix (Voir le document sur le site web de l'ONUCI, « Les Accords d'Accra III », disponible sur : <http://www.onuci.org/pdf/pio/template%20acc.pdf> consulté le 29/08/2013). Deux jours avant la date prévue du commencement de cette opération, les partis rebelles regroupés au sein des Forces nouvelles, ont annoncé le 13 octobre 2004 qu'ils ne désarmeront pas tant que les lois essentielles ne sont pas en place. L'armement massif des Forces armées nationales de la Côte d'Ivoire n'assuraient pas non plus la confiance entre les deux camps (Voir l'article de [irinnews.org](http://www.irinnews.org), « Côte d'Ivoire : Pas de désarmement sans réformes politiques - Guillaume Soro », le 15 octobre 2004, disponible sur : <http://www.irinnews.org/fr/report/68378/c%C3%94te-d-ivoire-pas-de-d%C3%A9sarmement-sans-r%C3%A9formes-politiques-guillaume-soro> consulté le 29/08/2013.). Le 4, le 5 et le 6 novembre 2004, les forces gouvernementales ivoiriennes ont lancé des offensives contre les rebelles qui contrôlaient le nord du pays, à partir de la ville de Bouaké. Le 6 novembre, elles ont lancé également les offensives par des tirs aériens contre les forces françaises basées à Bouaké, et les attaques faisant neuf morts de nationalité française. En représailles, en très peu de temps plus tard, Jacques Chirac a ordonné une riposte offensive contre l'armée ivoirienne, qui allait détruire ses avions aériens basés à Yamoussoukro. La France a évacué ses ressortissants.

Si nous parlons le langage du dessin, le petit coq est un invité indésirable sur le territoire de l'éléphant. C'est un intrus dans le territoire ivoirien. Regardant la situation sous un autre angle, le dessinateur passait un message important aux Français. Gbagbo, par cet acte, a exprimé son mépris et son désaveu de la présence du gouvernement français sur son territoire. L'acte d'écrasement peut traduire l'hostilité, la haine, l'exécration de Gbagbo et les Ivoiriens en général envers le gouvernement français. Cela aurait quasiment attiré les mêmes sentiments de la part des Français. La réaction de la France confirme que les deux pays ne se supportent plus. La relation diplomatique entre la France et la Côte d'Ivoire sera désormais gâchée.

Comme nous n'avons pas trouvé un autre dessin qui nous aurait indiqué la suite de l'histoire en dessin, ce dernier suppose donc la relation tendue entre la Côte d'Ivoire et la France. Les dessins dont le récit a continué l'histoire de la Côte d'Ivoire ont pris le sujet des élections. Examinons comment ces dessins laissent décrire le comportement de Gbagbo.

9.1.3. Les élections auront lieu quand Gbagbo sera prêt

Conformément aux dispositions légales ivoiriennes, le mandat présidentiel devrait prendre fin en octobre 2005. Selon la constitution, l'article 38 stipulait qu'en cas d'événements ou de circonstances graves qui rendent impossible le déroulement normal des élections, le président en informerait le public et continuerait d'exercer ses fonctions⁶²⁵. Le fait de reporter les élections trouvait donc son ancrage dans la constitution ivoirienne, qui,

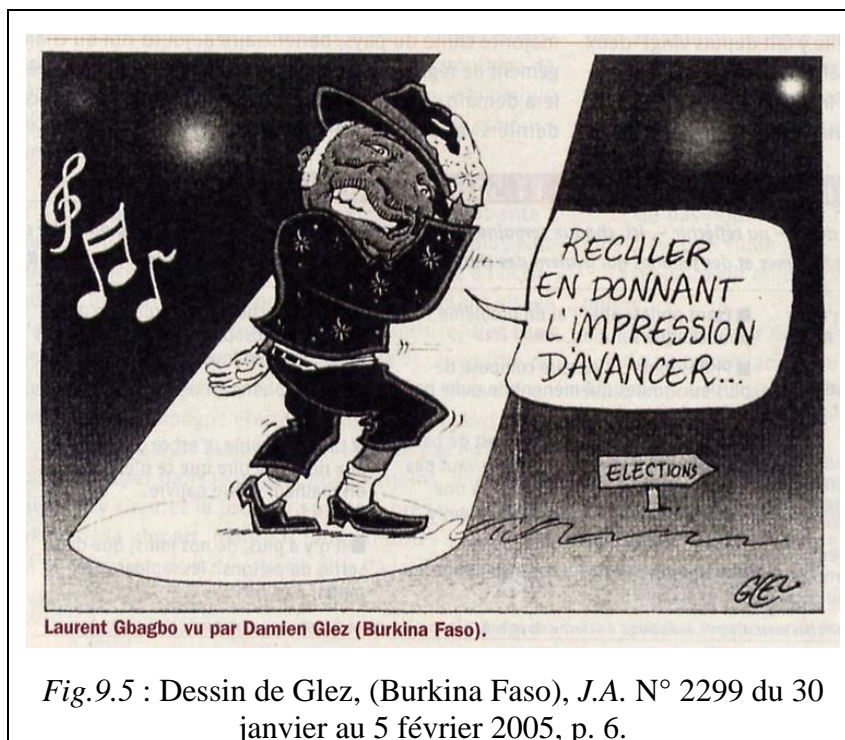
Ceci a résulté à une série de chaos anti-Français suivi des pillages des biens appartenant au Français. Le 7 novembre, une foule des jeunes patriotes non armée se sont rassemblés devant l'Hôtel Ivoire à Abidjan, qui assiégeait les militaires français. Ils protestaient contre les attaques par la force française. Pour des raisons inconnues, les troupes françaises ont ouvert le feu contre les jeunes patriotes alliés à Gbagbo, faisant soixante morts et 1000 blessés selon la Fédération internationale des droits de l'homme (Voir la chronologie de ces événements du 3 au 9 novembre par Robert MARMOZ, « Paris-Abidjan : Chronologie d'une crise. Les événements entre le 31 octobre et le 9 novembre 2004 », le 18 janvier 2006, disponible sur : <http://tempsreel.nouvelobs.com/monde/20060118.OBS2695/les-evenements-entre-le-31-octobre-et-le-9-novembre-2004.html>) consulté le 29/08/2013. À consulter aussi sur www.lexpresse.fr l'article de Catherine GOUËSET, « Chronologie de la Côte d'Ivoire (1958-2011) », le 08 décembre 2011, disponible sur : « http://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/chronologie-de-la-cote-d-ivoire-1958-2011_910836.html » consulté le 29/08/2013). Le Gouvernement ivoirien a expliqué plus tard que le bombardement des forces françaises s'est produit par erreur, mais à quel prix ? C'est cette déclaration que le dessinateur du dessin (Fig. 9.4) donne à la réflexion. Evidemment, c'était une erreur qui aurait coûté cher à Gbagbo et son pays. (Voir Parfait KOUASSI, "French unleash force against chaos in Ivory Coast: Key points seized as armed mobs hunt foreigners", le 8 novembre 2004, disponible sur : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A31795-2004Nov7.html>) consulté le 29/08/2013).

⁶²⁵ Voir une copie de la constitution de la Côte d'Ivoire sur le site web de la Francophonie, « La constitution de la République de la Côte d'Ivoire du 23 juillet 2000 », disponible sur : http://democratie.francophonie.org/IMG/pdf/Cote_d_Ivoire.pdf consulté le 31/08/2013.

jusqu'en janvier 2005, permettait à Gbagbo de rester au pouvoir tant que les élections n'avaient pas eu lieu au moment prévu.

Les cinq dessins qui suivent (cf. Fig. 9.5, 9.6, 9.7, 9.8 et 9.9) traitent ce sujet bien qu'ils soient publiés aux moments différents. Ensemble, ils font le récit des élections présidentielles en Côte d'Ivoire, qui devaient avoir lieu en 2005, mais qui n'ont pas eu lieu dans les délais souhaitables. Ces cinq dessins expliquent les raisons pour lesquelles elles ont été reportées plusieurs fois jusqu'en 2010 et les moyens utilisés pour arriver à cette situation. Deux joueurs majeurs apparaissent au premier plan de ces événements. Le premier est Gbagbo et le deuxième est le leader de l'opposition, Guillaume Soro, l'ex rebelle. Saisissons par quelles stratégies les dessinateurs ont transposé cette histoire dans leurs dessins.

Le premier dessin met en scène un danseur « moonwalk ». Le « moonwalk », une danse initiée par le musicien américain Michael Jackson au début des années 1980, est rapidement devenue populaire par la suite⁶²⁶. Cette danse se caractérise d'abord par le costume spécifique, noir et blanc, porté par le danseur, à la façon de Gbagbo dans le dessin (Fig. 9.5) et puis par la réalisation des mouvements de pieds de glisse en arrière. Dans le dessin, Gbagbo semble avoir maîtrisé ces mouvements.



⁶²⁶ Voir l'article de Claire SUDDATH, "How to moonwalk like Michael", *The Time* (en ligne), le 25 juin 2009, disponible sur : <<http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1907320,00.html>> consulté le 15/11/2014.

Les couleurs blanche et noire au fond sont utilisées en harmonie avec le costume de la danse dans un jeu d'obscurité et de lumière pour représenter Gbagbo sur l'estrade d'une boîte de nuit. Tout se passe comme s'il s'agissait d'une scène théâtrale jouée dans l'obscurité, la lumière braquée sur Gbagbo. Le mouvement effectué par les pieds et le corps est attesté par des signes plastiques ; les petites lignes courbées à côté de sa main droite, son ventre, ses genoux, derrière ses jambes et ses chaussures. L'ambiance musicale sur la scène est indiquée par les notes de la musique derrière le danseur. Comme dans la boîte de nuit, des *disco-lights* illuminent le danseur.

Cependant, nous remarquons que le danseur est mal à l'aise. Ce sentiment est suggéré par l'expression de son visage et surtout dans le regard détourné de son public et de l'observateur. En réalisant un mouvement de la danse, Gbagbo en profite pour détourner également du public son visage troublé au moyen de son bras droit qu'il met sur la tête couverte d'un chapeau. Sa parole témoigne du fait de la présence potentialisée d'un interlocuteur qui est à l'écoute du président, probablement son metteur en scène.

Le lieu reste non marqué alors que le temps de l'image va coïncider avec celui de l'actualité évoquée par le dessin. Il semble que l'interlocuteur de Gbagbo, le metteur en scène, contrôle aussi la direction de la lumière qui illumine le président. La commande à effectuer est celle de faire « *reculer en donnant l'impression d'avancer* ». Un petit panneau implanté par terre indique de quoi il faut s'éloigner en reculant - les élections. La dernière remarque est la figure plastique de la ligne ondulée faite par le glissement des chaussures du danseur qui va de droite à gauche, c'est-à-dire vers la direction opposée des élections, traduisant ainsi un recul. L'effet de sens se trouve bien dans le mouvement en arrière : Gbagbo ne désire pas avancer vers les élections. Il va duper les spectateurs en donnant l'impression d'avancer vers les élections mais, en réalité, c'est le contraire. L'observateur spectateur est aussi victime, tout comme les Ivoiriens, des tromperies de Gbagbo. Ce dessin marque le début des spectacles théâtraux animés par Gbagbo.

Le dessin qui suit (Fig. 9.6) nous amène en janvier 2009. Il nous illustre comment les élections en Côte d'Ivoire restaient toujours un rêve depuis 2005. Un homme, dont les traits permanents et la légende de l'image suggèrent le président ivoirien, Gbagbo, est assis derrière son bureau, en train de parler. Son corps est présenté en plan rapproché à partir de sa poitrine. Derrière lui, sur le mur, se trouve un calendrier dont la première feuille est en train de tomber. Ce fait est témoigné par le trait plastique de la ligne, une trace de son mouvement vers le sol. Gbagbo parle dans deux micros. Son interlocuteur, qui serait un journaliste est potentialisé par son discours dans la scène.



Fig. 9.6: Dessin de Glez, (France), J.A. N° 2504 du 4 au 10 janvier 2009, p. 46.

L'observateur est renseigné sur la date de la déclaration des mots du président par le calendrier. Dans le monde du dessin, on est le premier jour de janvier 2009. Le lieu, c'est dans le bureau du président. Cette indication de l'espace-temps et les paroles prononcées par le président dirigent les pensées de l'observateur vers l'actualité en question. Nous pouvons à ce stade noter que la liaison entre les deux dessins (Fig. 9.5 et 9.6) se trouve dans le fait que depuis octobre 2005, quand le mandat de Gbagbo devait prendre fin, les élections présidentielles avaient été reportées à six reprises. On est en janvier 2009, lors de la publication du dessin (Fig. 9.6) et le peuple ivoirien ainsi que le monde entier attendent toujours les élections présidentielles qui devaient se dérouler en octobre 2005.

Sur une scène surréaliste apparaît un autre sujet à côté de Gbagbo (Fig. 9.7). Alors que ce dernier est debout, son corps positionné de face vers l'observateur, Soro est montré du profil, le visage tourné à droite. Un acte inhabituel, surréaliste et inattendu se produit sur le plan visuel. La main droite de Soro s'est prolongée autour de Gbagbo pour revenir enfin sur lui-même, en pointant un doigt de blâme sur lui-même. Ce geste est accompagné par ses paroles : « *Démissionne ! N'insiste pas...* ». Ce sont des mots qu'il croyait adresser à son interlocuteur. Cependant le dessinateur les détourne pour que ces mots lui reviennent. Sous le choc de ce geste de la main de Soro, le personnage Gbagbo se tient alerte en contractant son

corps, tout en regardant incroyablement la main de Soro. Qui, parmi les deux, doit démissionner ?



Fig. 9.7: Dessin de Glez, (France), *J.A.* N° 2519 du 19 au 25 avril 2009, p. 37.

La particularité du langage visuel se manifeste ici par le fait de rediriger les paroles vers son producteur, et la réaction de Gbagbo qui s'ensuit. Le locuteur est au même temps l'interlocuteur. Selon le dessinateur, les mots que Soro veut adresser à l'autre sont des mots qui devraient s'adresser à lui-même. Le langage visuel confirme le fait que, bien que la tendance soit de blâmer entièrement Gbagbo pour le retard des élections, Soro serait également coupable des faits autour du retard des élections en Côte d'Ivoire. Le commentaire éditorial qualifie ce fait d'un jeu de « poker menteur ».

Nous sommes en novembre 2009, quand le dessin suivant (Fig. 9.8) est publié dans *J.A.*, comme si pour rappeler les deux problèmes majeurs⁶²⁷ qui empêchaient la tenue des

⁶²⁷ Le 1^{er} novembre 2005, Gbagbo était toujours au pouvoir sans être passé par une élection. Trois mois avant les élections prévues constitutionnellement pour le 31 octobre 2005, la plupart des Accords de Marcoussis de 24 janvier 2004 n'étaient pas encore respectés ; le désarmement en particulier et les lois concernant l'éligibilité à la présidence. La liste électorale, qui devait être publiée trois mois avant la date de l'élection, n'était pas prête. Tout le monde a compris enfin que les élections n'allaient pas avoir lieu. Le 27 septembre 2005, citant la constitution, Gbagbo avait annoncé dans son discours à la nation qu'advienne que pourra, il resterait au pouvoir après le 30 octobre 2005. Étant donné la réalité de cette crise politique, le Conseil de paix et de sécurité de l'Union africaine a proposé le 6 octobre 2005 le maintien au pouvoir de Gbagbo après le 30 octobre, pour une période de douze mois au maximum. Le conseil a recommandé aussi qu'un nouveau premier ministre soit nommé. En décembre 2005, Charles Konan Banny a été nommé le nouveau premier ministre chargé de former un nouveau gouvernement et de revoir le processus électoral. Arrivé juillet 2006, la situation politique n'avait pas évolué. On s'est rendu compte que les élections n'allaient pas encore avoir lieu. Selon le

élections en Côte d'Ivoire à savoir : la liste électorale et le désarmement. Sur l'espace, dont le décor est donné par un fauteuil de luxe se voient deux hommes discutant face à face ; l'un montré de dos et l'autre montré de face. Au deuxième regard, ce n'est pas un fauteuil de luxe mais des boîtes dont le contenu est potentialisé par les images des armes inscrites sur les boîtes ! Le président Gbagbo, assis sur le « fauteuil » d'armes s'étonne du contenu du document qu'il tient dans la main. C'est une liste d'armes et non la liste électorale qu'il attendait de la Commission électorale indépendante. Ici, les deux faits problématiques sont juxtaposés : les ex-rebelles ne désirent pas se désarmer et continuent de s'armer alors que la liste électorale est toujours incomplète. L'observateur la découvre dans la poche de l'interlocuteur de Gbagbo. Cette liste, est-elle complète ou pas ?

gouvernement, la liste électorale n'était pas prête faute aux difficultés techniques. En plus de cela, Gbagbo tenait à ce que l'opposition soit désarmée avant que rien d'autre n'arrive, mais l'opposition n'était pas prête à lâcher, étant donné que les réformes constitutionnelles n'étaient pas encore entamées. Voilà pourquoi, le 8 septembre 2006, le Groupe de travail international, pendant sa 10^e réunion annonça que les élections de 2006 n'allaient pas avoir lieu en raison des blocages. En 2007 ont eu lieu des négociations directes entre Gbagbo et les rebelles, une proposition mise en œuvre par Gbagbo en décembre 2006. Ces discussions ont abouti aux nouveaux accords d'Ouagadougou signés le 4 mars 2007, dont les buts principaux étaient la paix, le désarmement et la liste électorale. Soro a été nommé au poste de premier ministre le 29 mars 2007. Il a été chargé du processus de l'identification pour dresser la liste électorale qui n'était pas à l'heure. Le 31 décembre 2007, Gbagbo, dans son message à la nation, était optimiste et pensait que la Côte d'Ivoire serait en mesure d'organiser les élections générales dès le mois de juin 2008. Des problèmes techniques et financiers ont ralenti les préparatifs mais, tout de même, le 14 avril 2008, le président a fixé la date des élections pour le 30 novembre 2008 et tout le monde était heureux. Inopportunistement, la mise à jour de la liste électorale n'était jamais terminée à l'heure. Le 10 novembre 2008, un report des élections était nécessaire, une résolution bien entendue par les opposants de Gbagbo. Les Accords d'Ouagadougou IV ont été signés entre Gbagbo et Soro afin d'intégrer dans l'armée 5000 soldats issus des Forces nouvelles de Soro. Cette fois-ci, le discours habituel de fin d'année 2008 a seulement donné l'assurance d'aller aux urnes le plus vite possible et que le président ferait de son mieux pour fixer une date. Le 31 décembre 2008, trois ans après l'expiration officielle de son mandat, Gbagbo n'avait pas encore fini d'organiser les présidentielles. Il allait falloir attendre jusqu'à ce qu'il soit prêt. (A lire sur le site web www.afrique-express.com: Une chronologie des événements autour des présidentielles en Côte d'Ivoire depuis 2004 à 2011, « Côte d'Ivoire : En attendant l'élection présidentielle ivoirienne... chronique d'une farce qui n'en est pas une », disponible sur : <http://www.afrique-express.com/archive/QUEST/cotedivoire/cotedivoirehome.htm> consulté le 31/08/2013.).



Fig. 9.8 : Dessin de Glez (France), J.A. N° 2547 du 1^{er} au 7 novembre 2009, p. 42.

Le dessin de Glez, publié en mai 2010 (cf. Fig. 9.9), met en scène deux personnages présentés en plan rapproché sur un espace sans profondeur. Le premier, qui porte un uniforme militaire, et identifié à Konaté et le deuxième n'est pas identifié mais ses caractéristiques caricaturées nous rappellent Gbagbo.

Les deux personnages sont en train de discourir à propos des élections de leurs pays respectifs, la Guinée pour le premier et la Côte d'Ivoire pour le deuxième. Deux faits sont mis en parallèle dans leur dialogue. En Guinée, la campagne électorale avait déjà commencé sans la liste de candidats alors qu'en Côte d'Ivoire, les candidats étaient nommés mais il n'y aurait pas de campagne électorale. Sur le plan visuel, rien n'est étonnant. La coprésence des deux hommes sur l'espace du dessin fait apparaître l'opposition spatio-temporelle des deux pays, deux personnages et deux scénarios du même événement dans les deux pays. L'opposition sur le plan visuel est encore accentuée par le choix de couleurs *vert/bleu* pour les personnages de gauche et de droite respectivement.



Fig. 9.9 : Dessin de Glez (France), J.A. N° 2576 du 23 au 29 mai 2010, p. 50.

Le général Sékouba Konaté, qui intervient dans le dessin, est entré dans la scène politique pour assurer l'intérim⁶²⁸ lors de l'hospitalisation au Maroc du président autoproclamé Dadis Camara, après une tentative d'assassinat⁶²⁹. Le 15 janvier 2010, Camara renonce officiellement au pouvoir et Konaté détient le pouvoir par un gouvernement de transition⁶³⁰. Les préparatifs pour les présidentielles, assurés par le gouvernement intérimaire, se sont faits à la hâte. La campagne électorale a été lancée le 17 mai 2010, à peine six semaines avant les élections et sans que la liste des candidats ne soit conclue⁶³¹.

⁶²⁸ Jeune Afrique, « Dadis hors de danger, le Général Sékouba Konaté assure l'intérim », le 5 décembre 2009, disponible sur <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20091205120443/>> consulté le 15/10/2013.

⁶²⁹ Libération.fr, « Le Maroc va soigner Dadis Camara », le 4 décembre 2009, disponible sur : <http://www.liberation.fr/monde/2009/12/04/le-maroc-va-soigner-dadis-camara_597334> consulté le 15/10/2013. Dadis Camara fait partie des présidents africains caricaturés dans J.A. Nous reviendrons sur son récit plus loin dans ce chapitre.

⁶³⁰ Alain ROBESPIERRE, « Dadis Camara sort par la petite porte », le 21 janvier 2010, disponible sur : <<http://www.courrierinternational.com/article/2010/01/21/dadis-camara-sort-par-la-petite-porte>> consulté le 15/10/2013.

⁶³¹ RFI, « En Guinée, la campagne électorale suscite espoir et passion », le 17 mai 2010, disponible sur : <<http://www.rfi.fr/contenu/20100517-guinee-campagne-electorale-suscite-espoir-passion>> consulté le 15/10/2013.

En Côte d'Ivoire, le scénario change. Rappelons-nous que dans ce pays, depuis octobre 2005, quand le mandat de Gbagbo devait s'achever, les élections présidentielles ont été reportées à six reprises jusqu'en 2010. Comme l'indique le dessinateur dans le texte commentatif, personne n'osait plus avancer la date d'élections fixée pour le 31 octobre 2010. La scène imaginée du dessinateur met en évidence le caractère opposé de la conduite des deux pays à l'égard des élections. Cette comparaison intervient sur le plan linguistique – dans les paroles des deux sujets.

Avec le dessin suivant (cf. Fig. 9.10), nous concluons l'histoire des élections en Côte d'Ivoire, étant donné que ce dessin reste le dernier à traiter cette thématique jusqu'à la fin de 2010. Le dessin confirme que les élections ont eu lieu et le second tour opposant Gbagbo et Alassane Ouattara, avait eu lieu le 28 novembre 2010.

Le dessin ne nous parle plus de Gbagbo. Son absence sur la scène pourrait être comprise comme une confirmation de son absence réelle dans la vie politique de la Côte d'Ivoire. Au contraire, le dessin essaie de projeter la vie de l'ex rebelle Soro et ses forces armées. L'opposition de deux sujets se lit d'abord dans la répartition de l'espace, puis dans la taille de leurs corps et enfin dans le fait que l'un est un actant collectif et l'autre un actant individuel. Alors que tous les deux viennent de sortir de la tempête politique, chacun avait joué un rôle actantiel spécifique. À l'arrière-plan, le premier était adjuvant du deuxième alors que ce dernier était opposant de Gbagbo. La tempête est finie, l'histoire est finie, la guerre est finie et est finie, donc, le travail de l'armée rebelle de Soro. Le résultat est réalisé, il se lit sur le plan de l'expression : Soro est toujours en forme, gros par rapport au milicien qui est mince et semblant malade, avec une jambe blessée. Le deuxième contraste est le fait que son travail est fini et semble ne pas avoir un avenir, celui de Soro trouve encore un espoir dans les élections suivantes pour lesquelles il se prépare déjà.



Le point fort du dessin est visuellement incarné par le fait que Soro tourne le dos à son interlocuteur. Par ce geste, il refuse le regard, le dialogue et la confrontation à son interlocuteur. Il ne veut plus s'associer à lui en refusant de reconnaître le pronom personnel « nous ». Ses pensées vont aux prochaines élections présidentielles de 2015. Il se déclare prématurément candidat pour lesdites élections. Et qu'en est-il de ses disciples rebelles qui ont souffert et ont été blessés dans les guerres civiles en Côte d'Ivoire ? Soro ne les reconnaît plus ! Il les a oubliés, il les renie à la dernière minute ! Un fait que l'observateur peut considérer comme ironique et insensé. Même le fusil, dont le bout est enroulé, confirme que c'est fini pour eux. Le pouvoir du fusil n'est plus potentialisé. C'est fini tant pour le fusil que pour les rebelles. Par les qualités d'indifférence et d'égoïsme conférées à Soro par le refus du « nous », le dessinateur dénonce la guerre civile en avertissant les rebelles que cela ne sert à rien. En fin de compte, les rebelles comprendront que leur chef ne les a utilisés que pour avancer ses intérêts personnels. Quand l'histoire se termine, le chef continue de vivre sa vie normale que les soldats reviennent à leur vie déplorable, encore pire qu'avant. Cela semble être la conclusion de l'histoire en dessin de la Côte d'Ivoire pendant la période de notre recherche. Quittons les terrains de tension politique de Gbagbo et de Soro pour regarder ce qui rend célèbre le président sud-africain.

9.2.

Jacob Zuma et son pommeau de douche

9.2.1. L'ANC au pouvoir

L'*African National Congress* (ANC), fondé en 1912, est le parti politique de l'Afrique du Sud au pouvoir depuis l'indépendance du pays en 1994. En 1997, Quand Nelson Mandela, le premier président noir du pays, a quitté le pouvoir, Thabo Mbeki, son vice-président lui a succédé. Celui-ci est arrivé à la tête de son pays pendant les présidentielles de juin 1999. Il a choisi à son tour Jacob Zuma comme vice-président⁶³². Ce dernier a apporté plus de soutien à l'ANC en intégrant son Parti communiste (SACP).

Pendant les élections d'avril 2004, Mbeki était réélu président. Ces élections sont le sujet du dessin de Gado, paru dans *J.A.* en septembre 2004 (cf. Fig. 9.11). L'espace du dessin dépourvu de décor englobe sept actants et une urne posée sur une petite table. Au premier plan, il y a une queue de sept personnes, hommes et femmes, chacune portant son bulletin de vote à la main. Ces personnages de particularités physiques divergentes sont en train de se diriger vers le côté gauche du dessin où se situe l'urne.

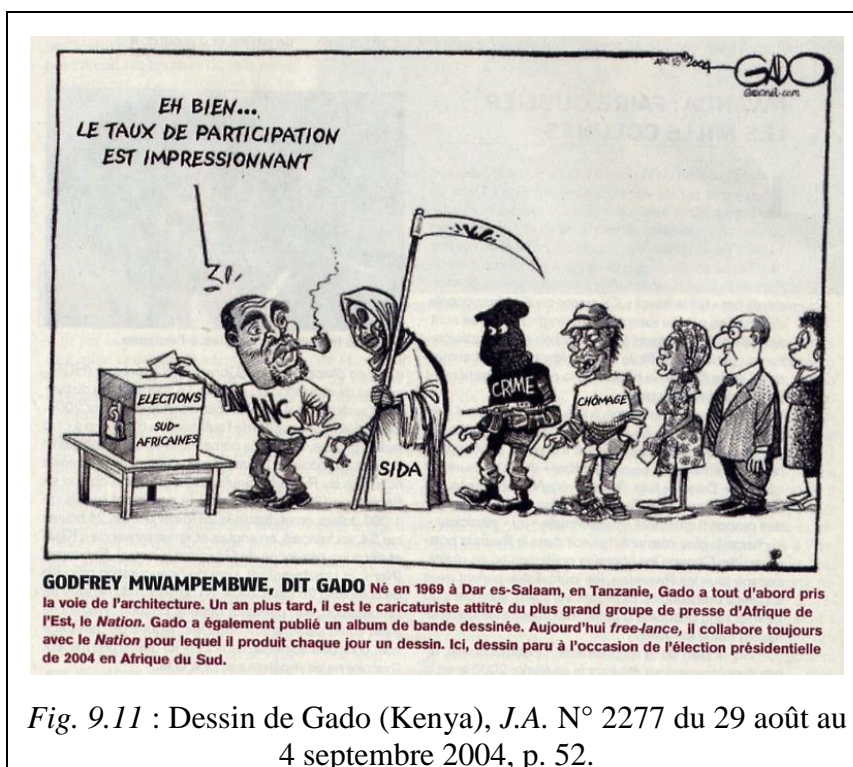


Fig. 9.11 : Dessin de Gado (Kenya), *J.A.* N° 2277 du 29 août au 4 septembre 2004, p. 52.

⁶³² Voir la chronologie de l'Afrique du Sud sur le site web de *Jeune Afrique*, disponible sur : http://www.jeuneafrique.com/Chronologie-pays_93_Afrique%20du%20sud consulté le 20/08/2013.

Précisons les particularités des personnages. Le premier jusqu'au quatrième sont étiquetés respectivement ANC, SIDA, CRIME et CHOMAGE alors que les trois derniers peuvent être considérés comme « normaux ». Cette énumération est bien une figure de style qui nous permet de la considérer comme la représentation des classes sociales qui existent en Afrique du Sud. Il y a l'ANC (la classe politique), ceux qui sont accablés par le sida, les criminels, les chômeurs et « les autres ». Mais, ces actants collectifs sont aussi des allégories des problèmes sociaux énumérés. Les trois actants dénommés sida, crime et chômage ont encore des caractéristiques particulières qui les distinguent de l'ANC et des « autres ». Le premier peut être identifié au « diable », étant donné son costume, son visage qui est une tête de mort et la faux qu'il porte rappelant ainsi l'image culturelle de la mort – le sida est un diable. Le deuxième est vêtu en voyou, avec une capuche, sa main gauche portant un fusil, prête à tirer. Quant au troisième, il a un visage bizarre, rappelant un monstre. Sur le plan visuel, si nous considérons les termes chômage, crime et sida comme des déictiques démonstratifs, ils donnent aussi à une autre figure de style, la syllepse qui consiste à donner deux sens à un mot, l'un abstrait l'autre concret. Ici, par exemple, chômage pourrait être compris par son premier sens mais aussi l'actant qu'il dénote. Bref, ces actants vivent parmi la population civile.

Revenons aux personnages « normaux ». À la tête de la queue est l'ANC, c'est un actant collectif qui représente les membres de ce parti politique dirigé par Mbeki. Nous pouvons déduire à partir de ses propos que c'est surtout le nombre de personnes qui participent aux élections qui l'impressionne, et pas le type de personnes qui y participent, même si cela l'étonne. Son étonnement est indiqué par les doigts étendus de sa main gauche, son regard interrogateur tourné à l'arrière et les trois petites formes plastiques de taches noirs qui se trouvent au-dessus de sa tête. Quant aux trois dernières, ils ont la bouche bée et les yeux grands ouverts, montrant donc qu'ils ont l'air étonnés par ce qu'ils ont sous les yeux. Nous avons enfin trois types de sociétés en Afrique du Sud : la société politique, les gens « normaux » et ceux qui sont à l'origine des problèmes sociaux – les chômeurs, les criminels et les séropositifs. Ce sont ces derniers qui étonnent l'ANC et les personnes normales.

L'ANC est le parti qui a élu Thabo Mbeki à la présidence le 27 avril 2004⁶³³. Mbeki est arrivé au pouvoir en étant bien au courant des problèmes socio-économiques qui

⁶³³ Voir la synthèse des événements électoraux en Afrique du Sud depuis 1994 sur [afrique-express.com](http://www.afrique-express.com), René-Jacques LIQUE, « Elections en Afrique du sud depuis 1994 », <<http://www.afrique-express.com/afrique/afrique-du-sud/elections-afrique-du-sud.html>> consulté le 20/08/2013.

touchaient son pays. Son étonnement pourrait-il traduire sa reconnaissance du grand travail inaccompli ? L'élimination des trois grands maux qui touchent son pays. C'est pourquoi, nous sommes de l'avis que sur le plan visuel, le dessin nous parle plutôt des problèmes socio-politiques que des élections en Afrique du Sud étant donné que ce dessin a été publié dans *J.A.* presque cinq mois après lesdites élections⁶³⁴.

D'autres informations s'ajoutent si l'on veut penser dans le sens des élections. Un message d'espoir peut se lire dans l'urne et dans la population non touchée par ces problèmes. Les urnes virtualisent un nouveau commencement ; le gouvernement de l'ANC s'est vu octroyer une autre chance pour essayer de résoudre les problèmes sociaux. Mais là, le dessin est incapable d'actualiser un avenir plus prometteur. Les électeurs allaient voter, et après ? On ne sait rien. Nous prenons donc ce dessin comme une contextualisation du récit à venir qui raconte les péripéties du président sud-africain, Jacob Zuma, depuis son élection à la présidence en 2009.

Lors de son second mandat, Mbeki a renvoyé son vice-président, Zuma, qui avait été impliqué dans une affaire de corruption⁶³⁵. Cette décision a provoqué un grave malentendu au sein de l'ANC. Par cette décision, Mbeki s'est attiré l'hostilité de la part des adeptes de Zuma. En décembre 2007, Mbeki a perdu la présidence de l'ANC à son rival, Zuma, bien que ce dernier ait toujours été sous le coup d'une enquête judiciaire pour les charges de corruption⁶³⁶ qui lui seront exonérées le 12 décembre 2008. Zuma a donc commencé à se préparer pour les élections législatives du 22 avril 2009. L'ANC devait faire face à deux partis solides d'opposition, le tout nouveau parti Congrès du peuple (COPE) formé par des partisans de

⁶³⁴ Alors que le taux de participation aux élections générales de 2004 était incontestablement impressionnant, les critiques du secteur médical et de la communauté internationale portaient plainte de l'attitude laisser faire du gouvernement de l'ANC à propos de l'épidémie du Sida, dont les effets étaient à son hauteur après une décennie de refus catégorique de la part du gouvernement d'incorporer les programmes de soin et de traitement pour les séropositives (Lire à ce propos, Patrick BOND, « South Africa's deadly decade of HIV Denial », dans *Against the Current*, Numéro 111, Juillet/Aout 2004, disponible sur : <<http://www.solidarity-us.org/site/node/1117>> consulté le 13/10/2013. Quant à la criminalité, l'Afrique du Sud battait des records à cette époque avec 20 000 meurtres par an, 30 000 tentatives de meurtres, 50 000 viols et environ 300 000 cambriolages ; ceci selon le journal *Le Monde* du 28 décembre 2004 (Cité par *Jeune Afrique*, « Afrique du Sud : une importante baisse de la criminalité en 2010-2011 », disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20110909105658/actualite-afriqueafrique-du-sud-une-importante-baisse-de-la-criminalite-en-2010-2011.html>> consulté le 13/10/2013.) En 2003, le taux de chômage avait augmenté de trente pourcent en 1999 à trente-sept pour cent (Cf. CIA World Fact Book Version du 1^{er} janvier 2011, disponible sur : <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/zi.html> consulté le 13/10/2013). Le dessinateur a donc trouvé raison de se proposer un questionnaire sur l'ignorance du gouvernement de l'ANC au pouvoir depuis 10 ans, sur les problèmes sociaux qui accablaient la population sud-africaine surtout après l'indépendance.

⁶³⁵ *Ibid.*

⁶³⁶ Caroline DUMAY, « Zuma accusé de corruption », *www.lefigaro.fr*, le 21 décembre 2007, URL : <<http://www.lefigaro.fr/international/2007/12/21/01003-20071221ARTFIG00296-zuma-accuse-de-corruption.php>> consulté le 20 août 2013.

Mbeki et l'Alliance démocratique (DA) à dominante « blanc » dirigé par une sud-africaine blanche. Cependant, Zuma ne s'attendait pas à une compétition aussi féroce qui lui ôterait l'occasion de devenir le prochain président de l'état, après Mbeki. Le dessin suivant (Fig. 9.12), paru dans *J.A.* en avril 2009, illustre l'élément de domination de Zuma pendant les élections.

Regardant le dessin, nous apercevons plusieurs images de Zuma collées partout sur le mur du bureau de vote. La multiplicité de ses images le singularise et écarte la possibilité d'autres choix de candidats. Son grand sourire montre son contentement qui rayonne de son intérieur. Donc il ne serait pas incorrect de conclure, à partir du dessin, que Zuma n'avait pas de rivaux. L'ironie du dessin est assimilée dans le discours des deux électeurs. Comme le bureau de vote le témoigne, évidemment, le seul candidat est Zuma. Ainsi, il n'y a pas lieu de vouloir savoir pour qui l'on a voté. En avril 2009, son ANC a remporté les élections législatives et Zuma et son camp célébraient déjà leur victoire rassurée des élections présidentielles du 6 mai 2009⁶³⁷.



Fig. 9.12: Dessin de Chappatte (Suisse), *J.A.* N° 2520-2521 du 26 avril au 9 mai 2009, p. 21.

⁶³⁷ www.lemonde.fr, « Afrique du Sud : l'ANC remporte officiellement les élections législatives », le 25 avril 2009, URL : <http://www.lemonde.fr/afrique/article/2009/04/25/afrique-du-sud-l-anc-remporte-officiellement-les-elections-legislatives_1185361_3212.html> consulté le 20 août 2013.

Les affaires politiques de l'Afrique du Sud intéressaient moins que les scandales liés au président Zuma. Cette partie ouvre une autre fenêtre à travers laquelle l'on peut voir et faire un jugement sur l'image de l'Afrique par le portrait du président sud-africain. La collection de trois dessins que nous allons étudier par la suite (Fig. 9.13, 9.14 et 9.15) concerne le comportement moral du président Zuma ainsi que sa personnalité en tant que chef du parti politique de l'ANC.

9.2.2. Le portrait moral de Jacob Zuma

La vie politique de Zuma est entachée de scandales sexuels et de corruption. En juillet 2008, les principaux soutiens de Zuma ont montré leur mécontentement contre les procédures judiciaires impliquant leur chef dans les affaires de corruption tout en déclarant qu'ils étaient « *prêts à mourir* » pour contrer ceux qui tenteraient de lui barrer la route à la présidence⁶³⁸. Le 12 septembre 2008, le juge a décidé d'abandonner les poursuites contre Zuma estimant que son inculpation aurait été probablement motivée par des raisons politiques⁶³⁹. Quelques jours avant la prononciation de cette décision, l'ANC avait estimé qu'il n'était pas dans l'intérêt du pays que l'affaire poursuive son cours devant la justice – une question qui a amené le journaliste de *J.A.* à se demander : « *En quoi le fait de laisser la justice faire son travail aurait-il été dommageable à la jeune démocratie sud-africaine ?* »⁶⁴⁰

Le dessin suivant (Fig. 9.13), le produit de Zapiro, un fameux dessinateur sud-africain, était d'abord publié dans le *Sunday Times* sud-africain, et puis dans *J.A.* de septembre 2008. Le viol est l'évènement majeur du dessin et ses actants sont Zuma et ses disciples politiques. Le scénario réalisé dévoile d'abord un rapport de force physique inégal, cinq hommes s'opposant à une femme.

⁶³⁸ Fabienne POMPEY, « Afrique du Sud : l'ANC face au cas Zuma », *Jeune Afrique*, numéro 2488, du 14 au 20 septembre 2008, p. 32.

⁶³⁹ www.lefigaro.fr, « Afrique du Sud : le chef de l'ANC obtient un non-lieu », le 12 décembre 2008, URL : <<http://www.lefigaro.fr/international/2008/09/12/01003-20080912ARTFIG00489-afrique-du-sud-le-chef-de-l-anc-obtient-un-non-lieu-.php>> consulté le 20 août 2013.

⁶⁴⁰ Fabienne POMPEY, *Op. cit.*, p. 32.

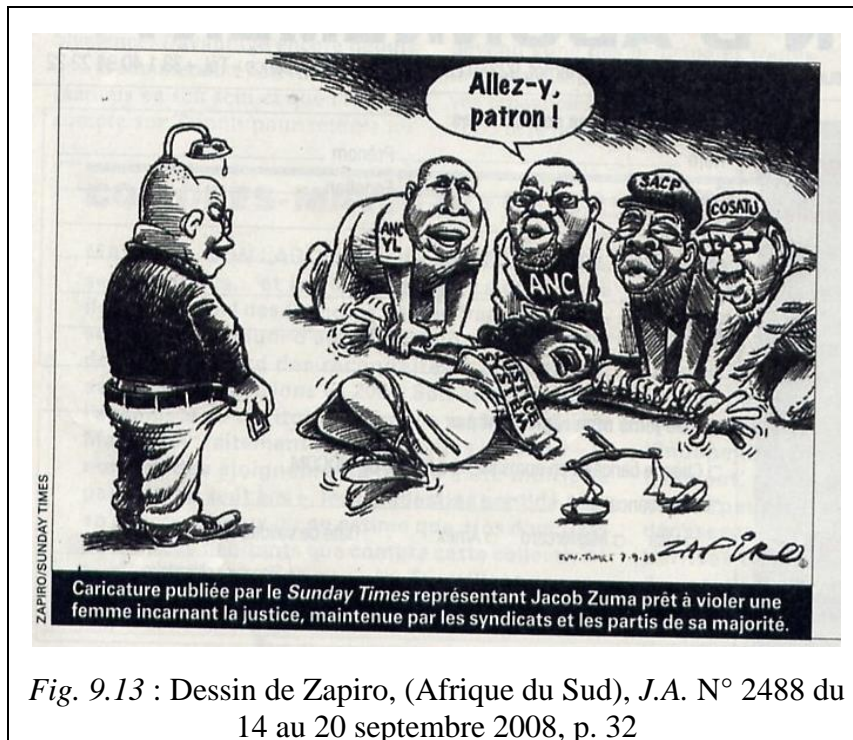


Fig. 9.13 : Dessin de Zapiro, (Afrique du Sud), J.A. N° 2488 du 14 au 20 septembre 2008, p. 32

À gauche, un homme s'apprête à se déshabiller devant la femme maintenue au sol contre son gré. Quatre hommes sont agenouillés derrière elle et la maintiennent tout en la pressant. Par cet acte, ces hommes réalisent une force physique plus aigüe que celle de la femme. Ils arrivent donc à nier à la femme sa liberté de déplacement. La femme pleure bien que ses yeux soient bandés. Ces hommes, des adjuvants du premier, portent chacun une étiquette. De gauche à droite, « ANCYL », « ANC », « SACP », « COSATU ». Sur la poitrine de la femme, dont les jambes sont entravées, se trouve un bandeau avec l'inscription « justice system ». À côté de la femme, à sa gauche, par terre il y a une balance écrasée et abandonnée. Voici une scène allégorique qui se résumerait par le titre « le viol de la justice » dont les actants sont Zuma et ses adeptes politiques.

Un phénomène surnaturel est à observer sur la tête de l'homme qui s'apprête à violer la femme – une figure en forme de petit pommeau de douche a poussée sur la tête et une goutte s'en écoule. Un des hommes, encourage son patron à continuer en lui disant : « *Allez-y patron !* ». Chez Sud-africains, le phénomène du pommeau de douche sur la tête de Zuma n'est pas nouveau. C'est le caricaturiste Jonathan Shapiro (dit Zapiro) qui a dessiné Zuma avec un pommeau de douche après que ce dernier ait témoigné devant un tribunal lors d'un procès de viol en 2006, qu'il avait, en fait, eu des rapports sexuels non protégés avec une jeune femme qu'il connaissait avait le VIH. Pour se protéger contre le VIH, lui-même, disait-il, avait pris une douche rapidement par la suite. Zuma a été acquitté de toutes les accusations

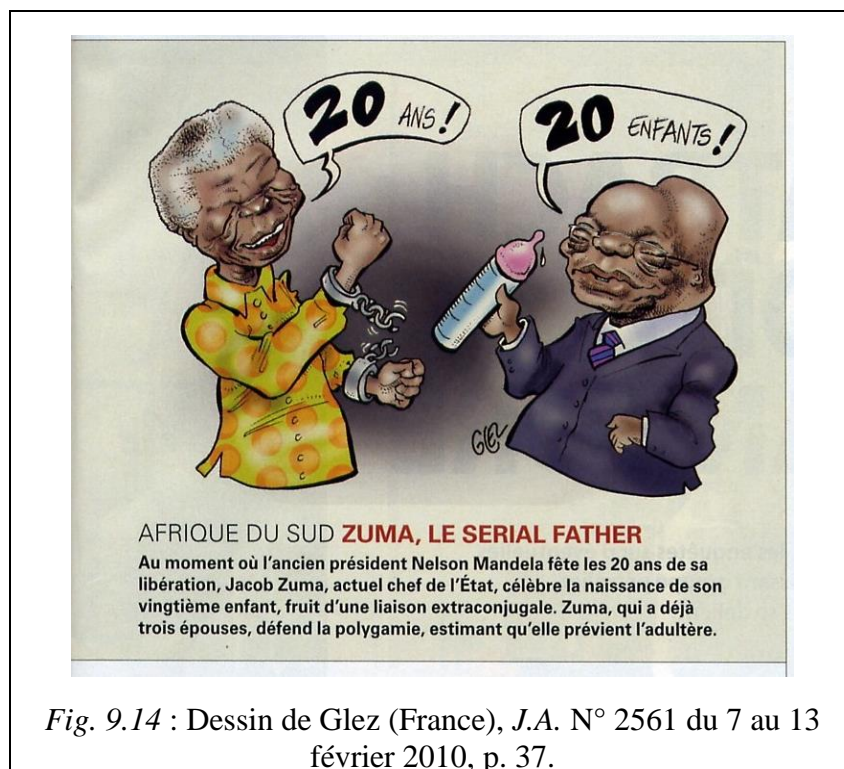
de viol⁶⁴¹ mais, depuis lors, il a été toujours dessiné avec son pommeau de douche qui le tourne en ridicule.

Sur le dessin (Fig. 9.13), le temps présent s'écoule à travers l'action présentée. L'action future – le viol – est potentialisée. Elle peut être anticipée grâce à l'acte déjà déclenché par Zuma. Voilà la question éminente qui lie le sujet d'actualité au dessin d'actualité – la justice sud-africaine. Mais nous pouvons regarder le dessin d'un autre point de vue. L'observateur, connaissant les aventures sexuelles de Zuma, constate que ce dessin est particulier du fait qu'elle est une façon de raviver les histoires de Zuma, surtout celle de viol et, au travers du corps d'une autre femme, une femme générique. La femme est une allégorie de la justice. L'allégorie est une représentation d'une idée par une image⁶⁴² surtout par un être animé. La femme violée est ici une métaphore de l'abus du système de la justice et le malfaiteur est Zuma dans le dessin. Si nous voulons transposer la scène avec la réalité, le viol suggère le non fonctionnement du système. Avec le soutien de ses partisans, Zuma « viole » le système judiciaire et se voit libéré des poursuites par la justice. Cela montre que le système judiciaire souffre de manœuvres politiques. Zuma, étant devenu le chef du parti au pouvoir, était automatiquement candidat pour les présidentielles de 2009. Voilà la préoccupation du dessinateur – pourrait-on soutenir un violeur de femmes et du système judiciaire, et même le choisir pour diriger un pays ? Voilà une matière à réflexion pour un Sud-Africain

Sur un autre plan, l'histoire de sa vie familiale a laissé beaucoup de gens ébahis. À partir des événements liés à la vie de Zuma en famille, l'éditorial et le journaliste de *J.A.* préfèrent décrire Zuma comme un « serial *father* ». Voyons comment le dessinateur s'est fait cette idée de « serial *father* » et comment il se moque de Zuma du fait de ce caractère.

⁶⁴¹ Cf. l'article de Scott BALDAUF, "A president, a shower head and freedom of expression in South Africa », dans *The Christian Science Monitor* (en ligne), le 22 juillet 2011, disponible sur : <http://www.csmonitor.com/World/Africa/Africa-Monitor/2011/0722/A-president-a-shower-head-and-freedom-of-expression-in-South-Africa> consulté le 17/11/2014.

⁶⁴² Cf. Laurence CAILLAUD-ROBOAM, *Les figures de style illustrées par des dessins de Plantu*, Hatier, Paris, 2011, p. 14.



Le dessin de Glez de février 2010 est un dessin fait sur un fond gris non contextualisé. Deux sujets masculins se trouvent en face l'un de l'autre. Nous sommes en 2010 et les deux hommes politiques – l'un un ex-président et l'autre le président de l'Afrique du Sud, à l'époque, sont tous présentés au premier-plan, en plan rapproché, donnant à saisir des données figuratives comparables. Ils partagent un même air de jubilation. D'abord, la différence se lit au niveau de leurs mains. Ensuite elle s'affiche au niveau de la raison de leur jubilation, qui est exprimée par les paroles et renforcée par la description de leurs mains. En étudiant ces deux éléments qui différencient les deux hommes, nous arrivons à faire des oppositions suivantes : *gauche/droite, Mandela/Zuma, 20 ans/20 enfants, mains débouclées de menottes/mains libres, mains faisant un geste de jubilation/ mains tenant un biberon.*

Une comparaison symétrique des portraits physiques de deux personnages bien connus en Afrique du Sud rend possible une comparaison à un niveau abstrait. La différence importante est la signification du chiffre « 20 », les menottes et le biberon. Pour que les deux hommes se trouvent ensemble dans le dessin, il faut qu'il y ait une réalité qu'ils partagent. Ici, il s'agit d'abord du fait qu'ils ont été tous les deux présidents, et puis le déterminant numéral 20, qui est commun pour les deux hommes, mais avec une information différente accolée au chiffre. Pour Mandela, il s'agit de *20 ans*, et pour Zuma il s'agit de *20 enfants*. Cette

anaphore⁶⁴³ nous permet de découvrir la source de leur jubilation. Chacun semble fier de fêter ce chiffre.

Le 11 février 2010, l'Afrique du Sud a célébré les 20 ans de la libération de Nelson Mandela. Les fêtes se sont déroulées à la prison de Drakenstein, son dernier lieu de détention, situé près de la ville du Cap. Considéré comme l'icône de la lutte contre l'apartheid, Mandela est le premier président noir de l'Afrique du Sud, accédé au pouvoir en 1994 après avoir passé vingt-sept ans en prison. Bien qu'il ait été absent à la fête, il s'est toutefois rendu au parlement pour écouter le discours sur l'état du pays, prononcé par le président Jacob Zuma^{644 645}. Pendant que le pays se remémorait les jours de l'apartheid et célébrait les années de liberté de Mandela, Zuma venait d'avoir son 20^e enfant⁶⁴⁶, ce qui ne serait pas peut être surprenant parce qu'il est polygame, mais l'est sûrement parce que cet enfant est un fruit des relations extraconjugales. Voilà la juxtaposition de deux faits d'actualité sur le dessin qui apporte une collusion sémantique permettant justement de ridiculiser Zuma et de mettre Mandela à l'honneur.

Le dessinateur a souligné le ridicule en représentant Zuma avec un biberon dans la main. Par ce fait, il expose la médiocrité du président. Les portraits de Zuma et de Mandela opposent deux systèmes de valeurs au niveau du contenu. Alors que Mandela sollicite chez l'observateur une attitude héroïque de vainqueur, de fierté, populaire, appréciable et de

⁶⁴³ Une figure de style qui consiste à répéter un élément en tête d'une unité. Cf. Aquien et Molinié, Dictionnaire de rhétorique et poétique, *op.cit.* p. 148.

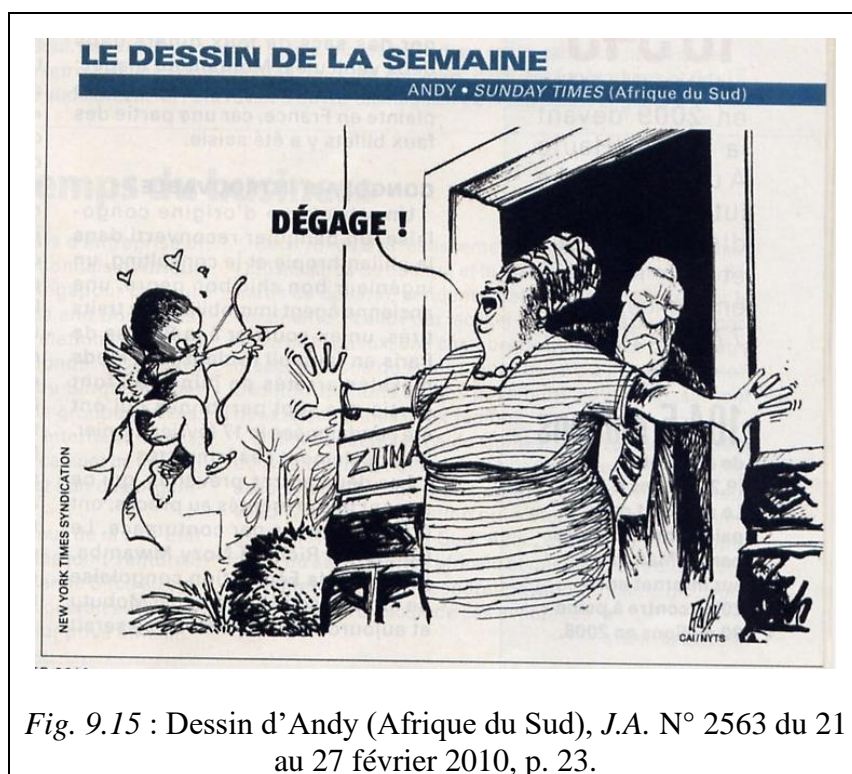
⁶⁴⁴ Voir la description du déroulement de la fête sur www.regards-citoyens.com, « L'Afrique du Sud fête les 20 ans de liberté de Nelson Mandela », le 11 février 2010, URL : <<http://www.regards-citoyens.com/article-l-afrique-du-sud-fete-les-20-ans-de-liberte-de-nelson-mandela-44763075.html>> consulté le 21/08/2013.

⁶⁴⁵ Voir aussi, Justine SPIEGEL, « Nelson Mandela, le chemin de la liberté », *Jeune Afrique*, le 11 février 2010, URL : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20100211074947/>> consulté le 21/08/2013.

⁶⁴⁶ Le 2 février 2010, à peine neuf mois après son accession à la présidence de l'Afrique du Sud, des nouvelles d'un nouveau scandale circulent dans les médias internationaux à propos de Zuma. Son enfant, née en octobre 2009, hors des liens conjugaux, a fait de lui un père pour la 20^e fois. Lui, qui défend la polygamie et décrie l'adultère, s'est marié cinq fois, divorcé une fois et est veuf une fois. Il restait, en 2010, avec trois femmes qui étaient officiellement reconnues, l'un desquelles il venait d'épouser en janvier 2010. Il a toutefois reconnu l'enfant qu'il a eu avec la fille d'un ami proche, Irvin Khoza, le patron du comité chargé de l'organisation de la Coupe du monde de football (Cf. Radio France International, « Un enfant hors mariage du président Zuma déclenche une polémique », le 2 février 2010, URL : <<http://www.rfi.fr/contenu/20100202-enfant-hors-mariage-president-zuma-declenche-une-polemique>> consulté le 21/08/2013). Cette nouvelle aurait déclenché une polémique dans un pays qui enregistrait alors le nombre des séropositifs le plus élevé du monde. Certains ont qualifié son attitude d'embarrassante, complètement irresponsable et indigne de confiance. D'autres encore tenaient à ce que Zuma n'était pas la personne appropriée pour diriger les campagnes contre le sida. Cette attitude controversée de Zuma a été discréditée depuis 2006, comme nous l'avons déjà mentionné, après qu'il ait déclaré qu'il avait pris une douche après un rapport sexuel avec une fille qu'il connaissait bien son statut séropositif (Voir *Jeune Afrique*, « Polémique sur la polygamie après la naissance du 20^e enfant de Zuma », le 4 février 2010, disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20100204T103904Z/>> consulté le 21/08/2013).

responsabilité, Zuma, lui, s'attire des sentiments de honte, d'embarras, de déception, de mépris, d'irresponsabilité et de médiocrité.

En abordant dans le même sens que le précédent, le dessin suivant (Fig. 9.15) va également ridiculiser Zuma à travers son caractère polygame. Le dessin en noir et blanc permet d'opposer un dedans (plage noir) et un dehors, un sujet féminin et un autre masculin. Le troisième élément est une figure symbolisant l'amour – le cupidon. Par l'étiquette « Zuma » sur le mur de la pièce va suggérer l'identité du sujet masculin comme Zuma. Un petit drame, déclenché par l'arrivée de Cupidon est en train de se produire. Par la réaction de la femme, nous pouvons déduire que Cupidon est à la recherche de Zuma. La femme, dont l'identité est difficile à reconnaître, serait-elle l'une de ses femmes qui n'est pas contente ?⁶⁴⁷ Pourquoi en effet empêche-elle le cupidon de tirer une flèche sur son mari ?



Rappelons qu'en janvier 2010, Zuma avait épousé sa cinquième femme (seules la première, et la troisième mariée en 2008, étaient toujours en couple avec Zuma, la deuxième était divorcée et la quatrième s'est suicidée⁶⁴⁸). Le dessin publié en février 2010 montre une femme (probablement la première ? elle semble avoir l'âge mûr) qui en a probablement assez

⁶⁴⁷ Nous ne sommes pas en mesure de confirmer cette donnée.

⁶⁴⁸ Cf. l'article de Laura ONEALE, « Jacob Zuma-how many wives are enough ? » sur le site web du Guardian liberty voice (en ligne), le 3 août 2013, disponible sur : <http://guardianlv.com/2013/08/how-many-wives-are-enough/> consulté le 19/11/2014.

de Cupidon. Ici, par sa position corporelle à la porte, la femme bloque pratiquement l'entrée du Cupidon et la sortie de Zuma tout en s'écriant, demandant au Cupidon de dégager ! C'est un cri de détresse. Ses bras étendus barrent l'entrée, ses mains pressées contre le mur. Quant à la flèche du Cupidon, sa cible semble ratée, car Zuma, semblant curieux, est derrière la femme qui bloque sa sortie. Faut-il croire que le dessinateur anticipe, selon la tendance, qu'il soit possible de croire à la continuité des aventures de remariage de Zuma ? Sa femme, qui vient d'assister à la cinquième aventure, doit en être fatiguée, ou bien le dessinateur ou le public anti-Zuma en sont fatigués à sa place !

Pour conclure la discussion sur le portrait de Zuma, sortons de sa vie familiale qui semble attirer la plus d'attention dans les médias, pour parler de sa vie politique au sein de l'ANC, après son ascension à la présidence du pays en 2009.

9.2.3. Jacob Zuma et la politique de la peau de banane

Sur un fond jaune, une couleur probablement inspirée des couleurs du drapeau de l'ANC, apparaît le sujet singulier du dessin qui porte lui-même les couleurs du même drapeau. C'est un dessin publié en septembre 2010. Le leader de l'ANC, qui venait d'être élu président de l'Afrique du Sud, Jacob Zuma, est représenté en caricature au plan moyen. Il marche de gauche à droite, du fond en arrière. L'importance de cette marche sur le plan visuel est mise en évidence par la peau de banane et le fait que Zuma est sur le point de marcher dessus. Il est seul, un actant individuel donc toute action le responsabilise.



Fig. 9.16: Dessin de Glez (France), J.A. N° 2594 du 26 septembre au 2 octobre 2010, p. 39.

L'actualité en question est abordée dans le texte commentatif. Il s'agit de débats autour de la succession à la présidence du parti au pouvoir, l'ANC, pour les présidentielles de 2014. Le 20 septembre 2010 s'est ouvert le congrès national de l'ANC qui devait durer cinq jours⁶⁴⁹. Sur notre dessin, Zuma se rappelle que c'est lui qui avait inventé « *le coup de la peau de banane* » en 2008 et, au moment de ses réflexions en 2010, on dirait qu'il avait oublié l'endroit où il avait posé la peau de banane. Pour rappel, c'est au sein de l'ANC que Zuma lui-même a bousculé son rival, Thabo Mbeki, vers la sortie. C'est pourquoi le dessinateur ranime « *le coup de la peau de banane* » en potentialisant la chute de Zuma. S'il ne fait pas attention, Zuma pourrait subir le même sort que Mbeki. Cet effet de sens est dû au fait que sa prochaine marche le verra glisser sur la peau de banane et tomber par-dessus.

9.3.

Abdoulaye Wade, un dictateur du XXI^{ème} siècle ?

9.3.1. Wade et la polémique autour du deuxième mandat

Abdoulaye Wade, avocat de profession, est né le 29 mai 1926 et a débuté sa carrière en politique à partir de 1973 quand il a été nommé responsable local du Parti socialiste (PS). En 1974, il forme son propre parti, le Parti démocratique sénégalais (PDS) et il est élu à l'Assemblée nationale sénégalaise⁶⁵⁰. Sans succès, il s'est présenté aux présidentielles de 1978, 1983, 1988, et 1993. À son cinquième essai en 2000, il a été élu, à 74 ans, au deuxième

⁶⁴⁹ Bien que le débat autour du sujet ne figurait pas sur l'ordre du jour, les « jeunes loups » ne pouvaient pas s'en tenir car certains se verraient bien placés pour remplacer Zuma à la présidentielle de 2014. La réunion devait faire le point sur le développement du pays et redéfinir sa stratégie politique sur des sujets délicats, comme les projets de la nationalisation des mines, la création d'un tribunal des médias et le renforcement du contrôle des changes (Cf. *Jeune Afrique*, « Afrique du Sud : Zuma en face de jeunes loups de l'ANC », le 20 septembre 2010, disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20100920171114/>> consulté le 22/08/2013). Zuma était l'objet des reproches lancés par le COSATU et l'ANCYL, de ne pas avoir bien dirigé la politique du gouvernement. Ainsi, la Ligue de la jeunesse (l'ANCYL) aurait souhaité que l'un de leurs succède à Zuma en 2012 pendant la conférence électorale. Zuma ne s'est pas laissé faire, il a réagi en disant que ce n'était pas envisageable d'engager aussi tôt la mobilisation de succession. D'après lui, cela donnerait l'impression que l'ANC était rempli de gens qui ne pensaient qu'à se battre pour les postes de responsabilité dans leur intérêt personnel. Il a menacé de réagir contre des gens pareils qui, selon lui, affaiblissaient l'ANC, en prenant des mesures contre eux. Il a aussi demandé aux juniors de respecter les seniors (Cf. *Radio France International*, « conseil de l'ANC : Jacob Zuma prône le retour à l'ordre », le 21 septembre 2010, disponible sur : <<http://www.rfi.fr/afrique/20100921-conseil-anc-jacob-zuma-prone-le-retour-ordre>> consulté le 22/08/2013).

⁶⁵⁰ Voir son profil complet sur le site internet officiel du Parti démocratique sénégalais, www.pds.sn, « Curriculum vitae de maître Wade », disponible sur : <http://www.pds.sn/article.php?id_article=86> consulté le 15/08/2013.

tour du scrutin⁶⁵¹. En février 2007 il est réélu dès le premier tour pour un deuxième mandat de cinq ans⁶⁵². Dans *J.A.*, les péripéties de sa vie politique en dessin commencent en mars 2007. Les sept dessins qui concernent Wade se regroupent en deux thématiques : la polémique autour de son deuxième mandat et sa relation diplomatique avec la France.

Le premier dessin concernant Wade est apparu dans *J.A.* en mars 2007 (cf. Fig. 9.17). Le dessinateur français, Delize, fait entendre à l'observateur une discussion entre deux hommes qui marchent du fond du dessin vers le premier-plan, vers l'observateur. La ligne horizontale coupe l'arrière-plan en deux plages, donnant l'impression que les deux personnages sont dans une pièce. Sans une autre indication contextuelle, la scène pourrait être comprise comme une rencontre diplomatique entre Nicolas Sarkozy et d'Abdoulaye Wade, le président sénégalais (à l'époque de la publication du dessin). Sarkozy félicite son homologue en lui disant « *Bravo ! Comment avez-vous fait ?* », et celui-ci lui répond « *Je contrôle le Ministère de l'intérieur* ».



⁶⁵¹ BBC news, « Profile : Senegal's new president », le 20 mars 2000, disponible sur : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/684035.stm> consulté le 15/08/2013 ;

⁶⁵² Données à consulter sur le site web officiel du Gouvernement du Sénégal, « Les anciens présidents de la république : Abdoulaye Wade », disponible sur : <http://www.gouv.sn/Les-anciens-presidents-de-la.html> consulté le 15/08/2013.

Il est tout à fait normal de recevoir des félicitations après un succès quelconque. Voilà ! le dessinateur profite de cette occasion pour dévoiler les tactiques qui ont garanti la réélection du président Wade– le contrôle du ministre de l'intérieur. À part les félicitations, Sarkozy demande des conseils à Wade parce que le 22 avril 2007 allaient se dérouler les présidentielles en France, et Sarkozy allait se présenter pour solliciter son premier mandat. Sur le dessin, le dessinateur s'engage à donner son opinion sur la crédibilité des résultats des élections du Sénégal. Serait-il que Wade aurait manipulé son conseil ministériel de l'intérieur afin d'être déclaré gagnant ? C'est un sujet qui aurait préoccupé les électeurs sénégalais.

Quant à Sarkozy, il n'est pas évident qu'il puisse appliquer les conseils de son ami étant donné que cela serait sa première fois au pouvoir et qu'il ne contrôle pas le dit ministère. Le dessin pourrait donc être compris comme une attaque qui vise à faire croire à l'observateur que Wade avait manœuvré son chemin vers la présidence. Faut-il rappeler ici la juxtaposition de l'Afrique et l'Europe, mais le rapport accentué par cette opposition n'est pas la couleur de peaux (*Gbagbo/Bennett* par exemple) mais en fait c'est l'amitié qui est établie par le dialogue. Cette fois-ci, c'est l'Occidental qui cherche les conseils chez l'Africain (cf. le Fig. 9.1 : Gbagbo sollicite les conseils de Chirac). Passons au dessin suivant pour découvrir les pensées des Sénégalais à propos de Wade.

Pour la première fois, un dessin (Fig. 9.18), nous accorde l'opportunité d'analyser une image qui met face à face un président et ses administrés. Le dessin nous permet d'étudier le type de relation qu'un président pourrait entretenir avec ses électeurs. Le fond noir est illuminé au premier plan par sept bougies qui sont allumées et posées sur une petite table. Trois autres ne sont pas encore allumées. Cela nous fait penser que la scène se déroule dans l'obscurité. Cette contextualisation est importante, on l'illustrera par la suite.

La scène donne à voir le président Wade à gauche en train d'échanger des paroles avec trois sujets à droite qui semblent être éloignés si l'on en croit les lois de la perspective linéaire. La relation *président/électeurs* est aussi mise à l'évidence par l'opposition *sujet singulier/sujets multiples*. Tous les sujets sont vus en plan rapproché. Pour Wade, les bougies allumées symbolisent ses sept années passées au pouvoir et les trois non allumées représentent les années qui lui restent à faire. Ainsi, pour lui, il semble que le peuple est en train de préparer la fête à la fin de son deuxième mandat. La réalité du peuple sur le plan de l'expression, cependant, est qu'il fait grève à cause des inondations et des coupures fréquentes et prolongées de courant électrique. Ici apparaît une autre opposition qui reflète la différence entre la qualité de vie des citoyens et celle de leur président. Alors que ce dernier ne connaît pas les bougies de délestages et les inondations, les citoyens en vivent avec. Par la pancarte,

les trois sujets dont la moitié de leurs corps semble submergée dans l'eau, disent qu'ils en ont eu assez.



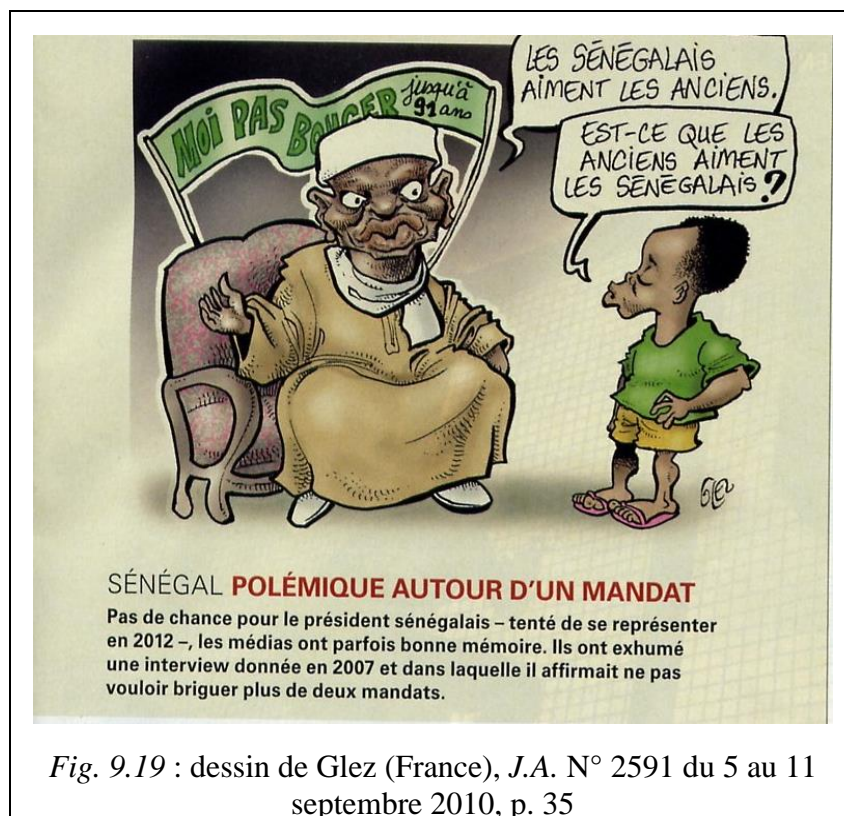
Fig. 9.18 : Dessin de Glez (France), J.A. N° 2540 du 13 au 19 septembre 2009, p. 32-33.

Le dessin suivant (cf. Fig. 9.19) est inspiré du désir de Wade de briguer un troisième mandat. À nouveau, ce dessin oppose Wade et un jeune Sénégalais. Wade, assis, affirme par le message de la pancarte plantée sur son fauteuil qu'il ne veut pas quitter le pouvoir à la fin de son mandat censé prendre fin en 2012. C'est en 2017 qu'il aura 91 ans, une année qui coïncidera avec la fin du mandat présidentiel. Il dit à l'enfant que les Sénégalais (qui l'ont élu à 74 ans) l'auraient fait parce qu'ils aimaient les vieillards. L'enfant lui répond en lui demandant si les anciens (comme Wade) en retour aimaient les enfants.

La conversation crée une sorte de *parallélisme* car certains mots sont répétés. Le parallélisme est une figure de style qui consiste en la répétition d'un cadre syntaxique dans lequel certains mots sont repris tandis que d'autres varient⁶⁵³. On utilise en effet une syntaxe semblable pour deux énoncés afin de rythmer la phrase. C'est dans ce parallélisme qu'émerge l'effet de sens par comparaison de l'âge. Cette opposition met également en exergue l'âge de Wade et la naïveté de l'enfance. Il s'agit d'un ancien et un jeune et l'« amour » qu'ils ont l'un pour l'autre. Si le dessin suggère que les Sénégalais aiment les anciens, il ne confirme pas si les anciens aiment les Sénégalais. La réponse affirmative est peu probable étant donné la

⁶⁵³ Cf. Joëlle GARDES-TAMINE, *La rhétorique*, op. cit., p. 148.

réaction sur le visage de l'ancien et le silence qui survient après. Le dessinateur semble avoir prêté cette parole à l'enfant, ainsi elle pourrait être entendue comme un commentaire de l'auteur. La présence d'enfant permet de faire le lien entre le dessin précédent (Fig. 9.18) et celui-ci (Fig. 9.19). Nous nous demandons si cet enfant délégué par ses pairs aurait vécu les inondations tout comme la fille qui apparaît submergée dans l'eau.



Le dessin suivant (Fig. 9.20), publié en juillet 2010 apparaît sur un fond jaune, qui refuse la contextualisation de l'évènement du dessin. Deux hommes dont les silhouettes se présentent en plan rapproché apparaissent. Ils discutent. Il s'agit de Jean-Christophe Ruffin, l'ex-ambassadeur de France au Sénégal et Abdoulaye Wade le président sénégalais à l'époque. Encore la confrontation *Afrique/Occident*.

Wade, réélu pour la deuxième fois président du Sénégal en 2007, était soupçonné d'avoir voulu se maintenir au pouvoir, après son deuxième mandat qui allait expirer en 2012, et d'attribuer la fonction de vice-président à son fils Karim, qui lui succéderait après son départ⁶⁵⁴. Ruffin, en poste d'Ambassadeur de France à Dakar depuis 2007, n'a pas quitté ses fonctions avant de s'en prendre au président Wade et son fils Karim. Et l'on dirait que son

⁶⁵⁴ Mireille DUTEIL, « Le dernier coup d'Abdoulaye Wade », *Le Point*, le 30 juin 2011, disponible sur : http://www.lepoint.fr/monde/le-dernier-coup-d-abdoulaye-wade-30-06-2011-1350166_24.php consulté le 15/08/2013.

départ était forcé par le président sénégalais⁶⁵⁵. Il serait par le conseiller de Sarkozy que Karim avait appris des fins des fonctions de Rufin et aurait divulgué l'information avant qu'elle soit officialisée⁶⁵⁶.



Fig. 9.20: Dessin de Glez (France), J.A. N° 2583 du 11 au 17 juillet 2010, p. 41.

Ce n'est pas tout. Il faut s'interroger sur la présence du nom de Jean Sarkozy dans le dessin. En France, Nicolas Sarkozy, à l'époque président de France, avait proposé le nom de son fils de 23 ans en tête de l'Etablissement public pour l'aménagement de la défense (EPAD), dont le budget s'élevait à 113 millions d'euros. Bien que Jean Sarkozy ait renoncé, le 22 octobre 2009, à accéder à la tête de l'EPAD, il a été élu au conseil d'administration⁶⁵⁷.

⁶⁵⁵ Marianne ENAULT, « Sénégal : Rufin, adieux forcés », le 10 juin 2010, disponible sur : <http://www.lejdd.fr/International/Afrique/Actualite/Senegal-Rufin-adieux-forces-199433> consulté le 15/08/2013.

⁶⁵⁶ Dans une interview diffusée à une radio locale sénégalaise, Rufin n'a pas hésité de donner son opinion sur les intentions de Wade et la « succession dynastique ». Wade avait dit qu'un président ne pouvait empêcher son fils de se présenter aux présidentielles si les provisions constitutionnelles étaient respectées, mais, une succession dynastique n'était pas acceptable. Rufin s'en est pris aussi au fils de Wade en disant qu'il ne savait pas tenir sa langue et divulguait des conversations privées. (Cf. Ndiaga DIOUF, « Jean-Christophe Ruffin dénonce la manière de faire de Karim Wade et de ses collaborateurs », le 4 juillet 2010, disponible sur : http://www.pressafrik.com/Jean-Christophe-Ruffin-denonce-une-maniere-de-faire-de-Karim-Wade-et-de-ses-collaborateurs_a32902.html) consulté le 14/08/2013.

⁶⁵⁷ www.griio.com, « Quand Nicolas Sarkozy se prend pour Abdoulaye Wade », le 13 octobre 2009, disponible sur : http://www.griio.com/ar,quand_nicolas_sarkozy_se_prend_pour_abdoulaye_wade,17965.html consulté le 14/08/2013.

Et pourquoi Wade ne devait-il donc pas préférer son fils pour la candidature présidentielle s'il n'était pas le seul fils d'homme politique à bénéficier de l'influence paternelle pour accéder à un poste important comme Jean Sarkozy, pour ne citer que lui ? Pour sa part, le dessinateur s'en prend aux deux hommes politiques, les présidents Wade et Sarkozy, à travers la polémique qui oppose Ruffin et Wade.

Comme le nom de Karim, le fils aîné de Wade, s'est glissé dans la discussion de la succession présidentielle, il serait normal d'introduire ici un dessin publié dans *J.A.* en décembre 2010 portant sur Wade et son fils bien aimé. Vers les élections de 2012, des rumeurs circulaient au Sénégal sur le fait que Karim ferait un candidat possible avec la bénédiction de son père, des rumeurs que le père avait démentis ouvertement. Wade avait toujours nié vouloir positionner son fils pour lui succéder en tête du pays⁶⁵⁸. Mais, on remarquera bien par l'actualité que le père lui cédait petit à petit des parts importantes de pouvoir. En février 2009, Karim a tenté de se présenter à l'élection municipale à la mairie de Dakar comme quoi essayer sa course à la présidence du pays⁶⁵⁹.

Étudier le dessin ci-dessous (Fig. 9.21) nous amène dans un espace intime entre père et fils, une salle de classe dans laquelle Karim reçoit des conseils et des astuces auprès de son père, nous remarquons une contradiction entre les rumeurs que le dessin précédent risquait d'insinuer. Le dessin montre Wade et son fils, qu'il porte sur le dos comme un bébé. Pour que Karim accepte de se mettre au dos de son père, cela implique que pour Wade, Karim reste toujours un petit enfant qu'il peut toujours contrôler à son gré. Le père, cette fois ci, n'est pas content de son fils, qui semble vouloir lui succéder très tôt. La leçon du jour est un rappel d'un petit détail que Karim n'a pas bien appris. Wade demande à son fils de ne pas faire les choses à la hâte, au moins, il faut faire comme on le fait ailleurs. Les fils des présidents attendent le décès de leurs pères avant de convoiter le pouvoir étatique, comme c'est le cas au Gabon, en RDC, au Maroc et au Swaziland. Tourné en ridicule, en apparaissant sur le dos de son père, Karim, dont le regard est fixé vers l'observateur, semble indifférent à ce qu'il entend. Il est donc difficile, sur le plan visuel, de dire s'il a bien compris la leçon ou pas. Cette parole pourrait également être attribuée à l'informateur qui ridiculise Karim en le mettant sur le dos de son père. Mais, la leçon pour l'« enfant » sera-t-elle mieux comprise si elle émane du père ?

⁶⁵⁸Voir le site web <<http://www.afrik.com/article16192.html>> « Qui succédera à Abdoulaye Wade ? » consulté le 14/08/2013.

⁶⁵⁹ Lire l'article sur Jeuneafrique.com, « Elections municipales à Dakar : le fils du président Wade candidat », le 21 janvier 2009, disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20090121T143532Z/>> consulté le 14/08/2013.

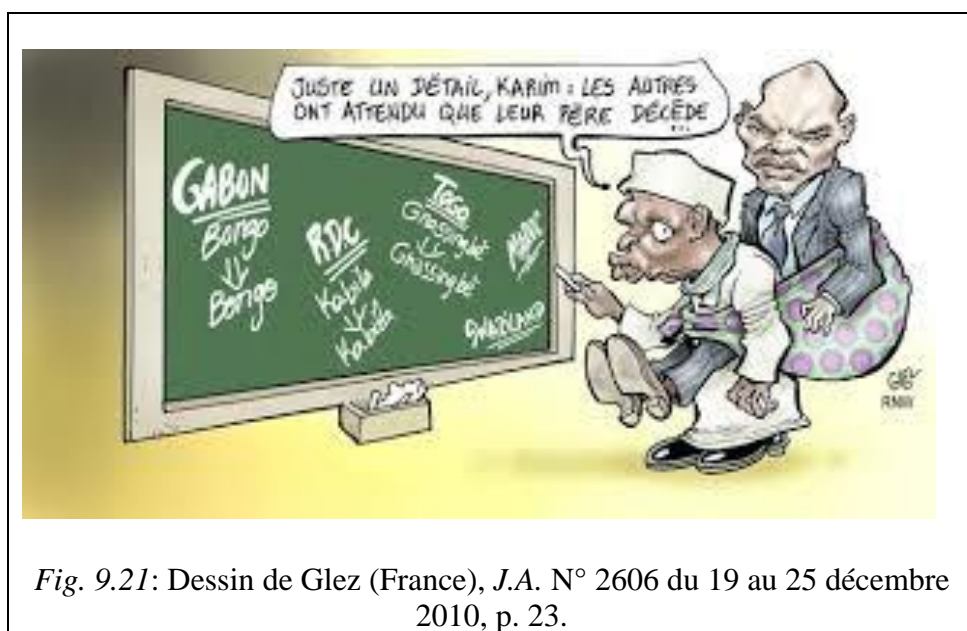


Fig. 9.21: Dessin de Glez (France), J.A. N° 2606 du 19 au 25 décembre 2010, p. 23.

Finalement, l'observateur, qui a suivi cette histoire de Wade en dessin, se trouve enfin avec des informations contradictoires par rapport aux intentions à la fin de son deuxième mandat. Wade, voudrait-il se pérenniser au pouvoir comme l'insinuent les dessins Fig. 9.19 et 9.21 ou bien voudrait-il passer le pouvoir à son fils comme l'insinue le dessin 9.20 ? L'histoire de Wade le président se déroulait encore étant donné qu'à la fin de 2010, il était toujours au pouvoir. Il fallait attendre l'année 2012 pour voir comment se terminerait ce récit d'un « dictateur » du XXI^{ème} siècle.

Dans les deux dessins qui vont terminer l'étude du portrait de Wade, nous verrons comment le chef d'État fléchit ses muscles pour régler un problème interne et un autre de nature diplomatique.

9.3.2. Quand Wade met son pouvoir en pratique

Dans le dessin suivant (Fig. 9.22), publié en avril 2010, deux personnages, représentés en plan rapproché, coupés au niveau de la poitrine, émergent hors de contexte topologique sur un fond marron. Le premier fait du second son interlocuteur sans que ce dernier lui réponde. Le premier, à gauche, qu'on peut identifier à Abdoulaye Wade, dit à son auditeur : « *J'assume notre indépendance en décidant de reprendre la souveraineté de vos bases militaires* ». Il ajoute aussi : « Et toc ! » pour souligner ses paroles « très importantes ». Le deuxième sujet, qui reste muet, est identifiable, à l'aide d'une étiquette, à Hervé Morin, qui était le ministre de l'Intérieur français de l'époque. Sur le plan de l'expression, nous rencontrons à nouveau

l'opposition *Afrique/Occident*. Exploitions le dessin pour découvrir si cette opposition est toujours significative.



Il faut prendre en considération séparément, les mots entre parenthèses inscrits en rouge et insérés dans le discours de Wade. Ils peuvent être traités, semble-t-il, comme des mots non énoncés, refusés à son interlocuteur, mais accessibles à l'observateur. Ils seraient des pensées de Wade que l'informateur voulait partager avec l'observateur. Associant le dessin à l'actualité en question, nous découvrons que le sujet du dessin relève du discours de Wade prononcé lors des célébrations des cinquante ans d'indépendance sénégalaise, duquel le président a profité pour annoncer que désormais, le Sénégal allait récupérer les bases militaires françaises au Sénégal. Ce sont des mots qui font suer l'Occidental !

La France était militairement présente au Sénégal depuis 1974, dans le cadre d'un accord de défense. Dans les faits, les négociations pour fermer les bases militaires avaient déjà commencé même avant la déclaration de Wade. Le 19 février 2010, les deux pays concernés se sont convenus de la fermeture des bases militaires et un accord devait être signé avant le 4 avril 2010, une déclaration qui était déjà proclamée par le porte-parole du président

Wade, peu après la visite du ministre français de la Défense, Hervé Morin^{660 661}. Voilà pourquoi les mots en rouge ne sont que des répétitions et le dessinateur a profité de cette déclaration pour tourner Wade en ridicule, parce qu'en effet, ce qu'il proclamait n'avait plus de poids, étant donné que ce n'était pas de nouvelles. Donc, ce n'était même pas nécessaire de prononcer ce discours surtout à cette occasion selon le dessinateur. Il aurait prononcé ces mots comme pour montrer qu'il avait, par son pouvoir, pris la décision alors que la décision était déjà prise mutuellement par les deux pays concernés. Cela serait la source de l'étonnement de Morin.

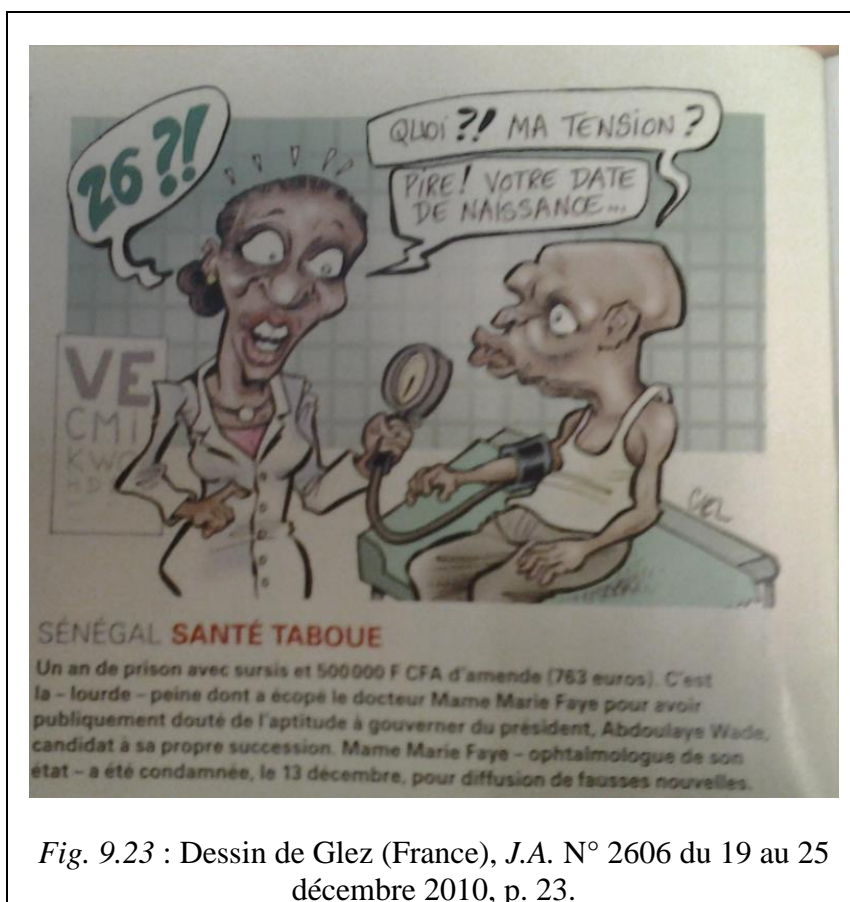


Fig. 9.23 : Dessin de Glez (France), J.A. N° 2606 du 19 au 25 décembre 2010, p. 23.

Finalement, le dernier dessin ci-dessus (Fig. 9.23) conclut notre analyse du portrait de Wade. Paru en décembre 2010, il concerne sa santé. Le dessin met en opposition deux sujets, une femme et un homme. Nous découvrons, par la connaissance de l'actualité qui a inspiré le

⁶⁶⁰ Voir Lamin DIOP sur afriscoop.net, « Les bases militaires françaises fermées avant le 4 avril 2010 », le 20 février 2010, disponible sur : <<http://www.afriscoop.net/journal/spip.php?article1124>> consulté le 14/08/2013.

⁶⁶¹ Voir aussi, Radio France Internationale, « Le président Wade annonce « reprendre » les bases militaires françaises », le 4 avril 2010, disponible sur : <<http://www.rfi.fr/contenu/20100404-le-president-wade-annonce-reprendre-bases-militaires-francaises>> consulté le 15/08/2013.

dessin qu'il ne raconte pas cette histoire de la même façon. L'informateur nous amène dans la cabine du docteur pour apprendre le diagnostic du patient. L'évènement du dessin s'en prend et se moque de l'âge de Wade. L'actualité concernée révèle la vraie histoire et le sort du docteur. Le docteur Mame Marie Faye avait dit, dans des propos prononcés au public, que le président ne pourrait plus assumer ses responsabilités politiques convenablement à cause de son mauvais état de santé, un acte qui lui a coûté cher. L'ophtalmologue a été par la suite condamnée à une année de prison avec sursis et une amende de 500 500 F CFA sénégalais. Son crime ? Elle avait « diffusé de fausses nouvelles et de propos diffamatoires à l'égard du président de la République et actes et manœuvres visant à troubler l'ordre public ».

La santé du président, et surtout son âge, figuraient parmi les sujets de polémique autour du mandat du président Wade. Le dessin met simplement en cause l'âge du président. Lui qui se croit mériter un troisième mandat à l'âge de 85 ans n'est pas perturbé par la réalité de son âge. Selon le dessinateur, l'âge du président serait une donnée importante, c'est pourquoi il a inventé et a transposé un nouveau récit du docteur Faye pour insister notamment sur l'âge du président qui serait « à la base de sa maladie ». Voulait-il dire que Wade n'était pas malade, ou attirer l'attention sur son âge avancé, une réalité qui ne l'empêche ni ne lui inspire de la honte de vouloir se présenter aux élections à l'âge de 86 ans ?

9.4.

Moussa Dadis Camara, le président comédien

L'indépendance de la République de Guinée (Guinée-Conakry) a été déclarée en octobre 1958. Ahmed Sékou Touré est devenu son premier président de la république. Il effectua quatre mandats jusqu'à son décès en mars 1984. Peu après, en avril 1984, le colonel Lansana Conté est passé au pouvoir par un coup d'État. Pendant les élections de 1993, il a été élu président et réélu en 1998 et en 2003, après une élection fortement contestée par l'opposition. Le 22 décembre 2008, le président est décédé après vingt-quatre ans de règne contesté⁶⁶². Cela a ouvert la porte pour l'entrée dans l'arène politique du très peu connu capitaine Moussa Dadis Camara.

Dadis a fait cette grande et historique entrée en politique par la radio. À peine quelques heures après l'annonce du décès du président Conté, le capitaine, militaire depuis

⁶⁶² Voir la fiche pays de la Guinée sur [jeuneafrique.com](http://www.jeuneafrique.com), disponible sur : http://www.jeuneafrique.com/Chronologie-pays_65_Guin%C3%A9e consulté le 15/08/2013.

dix-sept ans mais dépourvu d'expérience politique, a annoncé à la radio la dissolution du gouvernement et s'est autoproclamé président du pays et du Conseil national pour la démocratie et le développement (CNDD), qui représentait la junte. Cela a marqué le début d'une nouvelle ère politique pour la Guinée. Le nouveau président a pris le pouvoir en promettant les élections pour 2010⁶⁶³.

Les quatre dessins que nous voulons analyser au sujet de la Guinée-Conakry racontent une petite histoire politique du capitaine Dadis à partir de septembre 2009 jusqu'à sa chute pendant les élections de novembre 2010. L'arrivée de Dadis serait peut-être passée inaperçue si ce n'était pas pour la façon amusante par laquelle il s'est rendu célèbre. Le premier dessin (Fig. 9.24) se moque de Dadis et de sa façon comique de gouverner qui passait à la télévision.



Fig. 9.24 : Dessin de Glez (France), J.A. N° 2539 du 6 au 12 septembre 2009, p. 36.

Ce dessin de septembre 2009 est une caricature d'un personnage militaire guinéen, le Capitaine Dadis, comme on préfère l'appeler. L'image est clôturée par une bordure carrée mais, la spécificité de la marge noire qui sépare l'espace occupé par le dessin et le reste du support suggère un écran de télévision. Dadis, assis derrière une table de bureau, devant un microphone planté sur la table, nous rappelle évidemment une scène sur un écran de

⁶⁶³ Lepoint.fr, « PORTRAIT - Guinée : Moussa Dadis Camara, ce capitaine inconnu autoproclamé président » le 26/12/2008, disponible sur : <<http://www.lepoint.fr/actualites-sport/2008-12-26/portrait-guinee-moussa-dadis-camara-ce-capitaine-inconnu/1712/0/302407>> consulté le 15/08/2013.

télévision. Le sujet est implanté devant un fond d'un espace bleu, doté de plusieurs logos et de cartes guinéennes avec des couleurs du drapeau du pays comme pour souligner son origine. À gauche et en haut de l'écran apparaissent également la carte et les couleurs du drapeau de la Guinée. L'émission est donc sans aucun doute officielle.

La légende du texte, qui se trouve en bas du dessin, nous permet de deviner le rapport texte-image. Le « Dadis Web show » est un texte qui occupe les deux tiers du support de la page du magazine, le dessin n'occupant qu'un tiers. La notoriété de Dadis n'est venue en lumière que par sa gestion radiotélévisée du pouvoir depuis le Camp Yaya-Alpha-Diallo. Ces émissions ont été baptisées « Dadis Show » avant de devenir le « Dadis Web show »⁶⁶⁴. Ce qui est inoubliable de ces « shows de pouvoir » est le discours coléreux de l'émetteur, devant le public, qui n'a même pas épargné les diplomates guinéens⁶⁶⁵.

Notre dessin, loin d'être une illustration de la colère de Dadis, montre, par contre, un autre caractère. Son visage caricaturé le montre un peu grotesque et ridicule. Dadis est en train d'animer un de ses shows en déclarant que son show n'est pas une émission comique. Si le caractère coléreux peut passer inaperçu, le sérieux de son discours retient l'attention parce qu'il détone avec la posture grotesque. Tout ce qu'il disait face au public n'était pas question de blague. Mais dans ce dessin le dessinateur se moque de ce même caractère sérieux pour tourner Dadis en ridicule et pour qu'on puisse quand même s'amuser de sa pratique unique qui s'écarte un peu de la norme – l'administration par des shows télévisés.

Le dessin suivant (Fig. 9.25) est paru au début de novembre 2009. Sur ce dessin intitulé « la Chine au secours de la Guinée », le ton du monde du dessin change du sérieux au léger. La scène est animée, au premier plan, par deux sujets gais et souriants sur un fond blanc. C'est une scène symbolisant une rencontre diplomatique entre la Guinée et la Chine. Le côté guinéen est représenté par le Capitaine Dadis alors que le Chinois est un actant générique. Avant de développer l'évènement du premier plan, on ne peut pas ne pas remarquer le partage de l'espace du dessin. Alors que les deux tiers de l'espace sont pris par

⁶⁶⁴ Cf. sur cameroon-info.net l'article de Léger NTIGA, « Moussa Dadis Camara : Le boucher de Conakry », le 2 octobre 2009, disponible sur : <<http://www.cameroon-info.net/stories/0,25485,@,moussa-dadis-camara-le-boucher-de-conakry.html>> consulté le 15/08/2013.

⁶⁶⁵ À titre d'exemple, l'ambassadeur d'Allemagne en Guinée (en 2009), a été l'une des victimes de la furie de Dadis. L'homme respecté représentait les inquiétudes de l'Union européenne sur une candidature de Camara à la présidentielle de 2010. Ce dernier lui a coupé la parole et lui a parlé à l'impératif. Il lui a demandé de ne pas le (Camara) prendre pour son petit gamin et de respecter son autorité en tant que président de la Guinée. Certains hauts fonctionnaires guinéens ont également vécu des moments de ses tempêtes verbales avec certains d'autres sanctionnés sur-le-champ (Lire l'article d'Assane SAADA, « Le Dadis Web Show », *Jeune Afrique* numéro 2539 du 6 au 12 septembre 2009, p. 36. A découvrir aussi plusieurs shows sur le site web de cameroon-info.net : <<http://www.cameroon-info.net/stories/0,25485,@,moussa-dadis-camara-le-boucher-de-conakry.html>> consulté le 15/08/2013.

l'évènement du premier plan, le tiers de l'espace, à gauche, est dédié à une scène très différente, créant ainsi des oppositions entre les deux espaces tant sur le plan visuel qu'émotionnel.

Sur la scène du premier plan, Camara tient dans sa main droite une massue alors que le Chinois porte un portefeuille dans sa main gauche. Leur coprésence dans la scène est justifiée et accentuée par le document qu'ils tiennent conjointement dans leurs mains. Sur ce document sont inscrits les mots « Accord pétrolier de sept millions de dollars ». Voilà que les deux, tout contents, viennent de signer un accord très important.

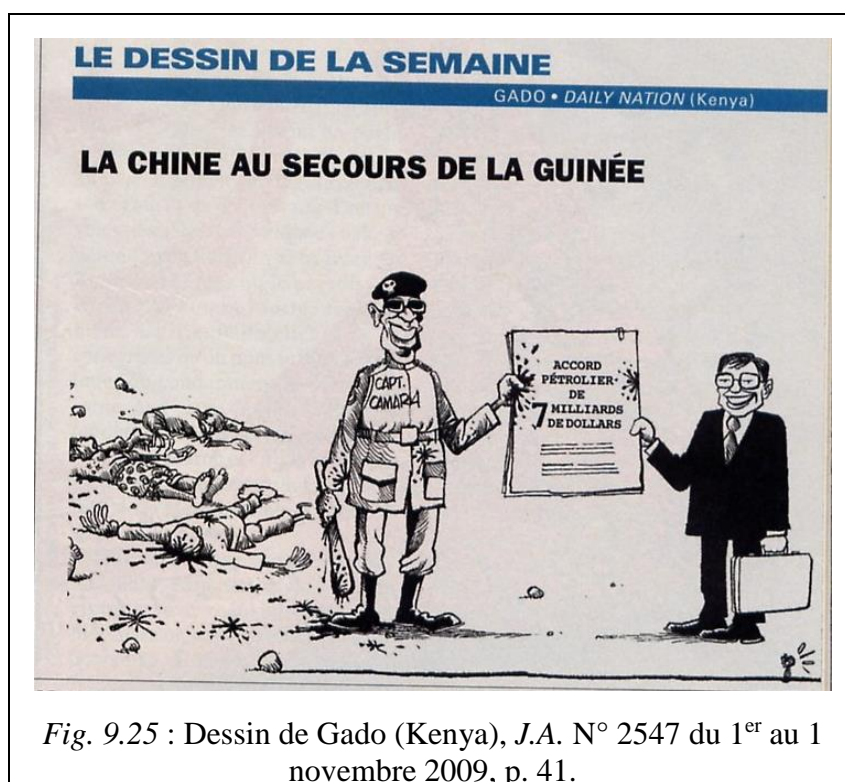
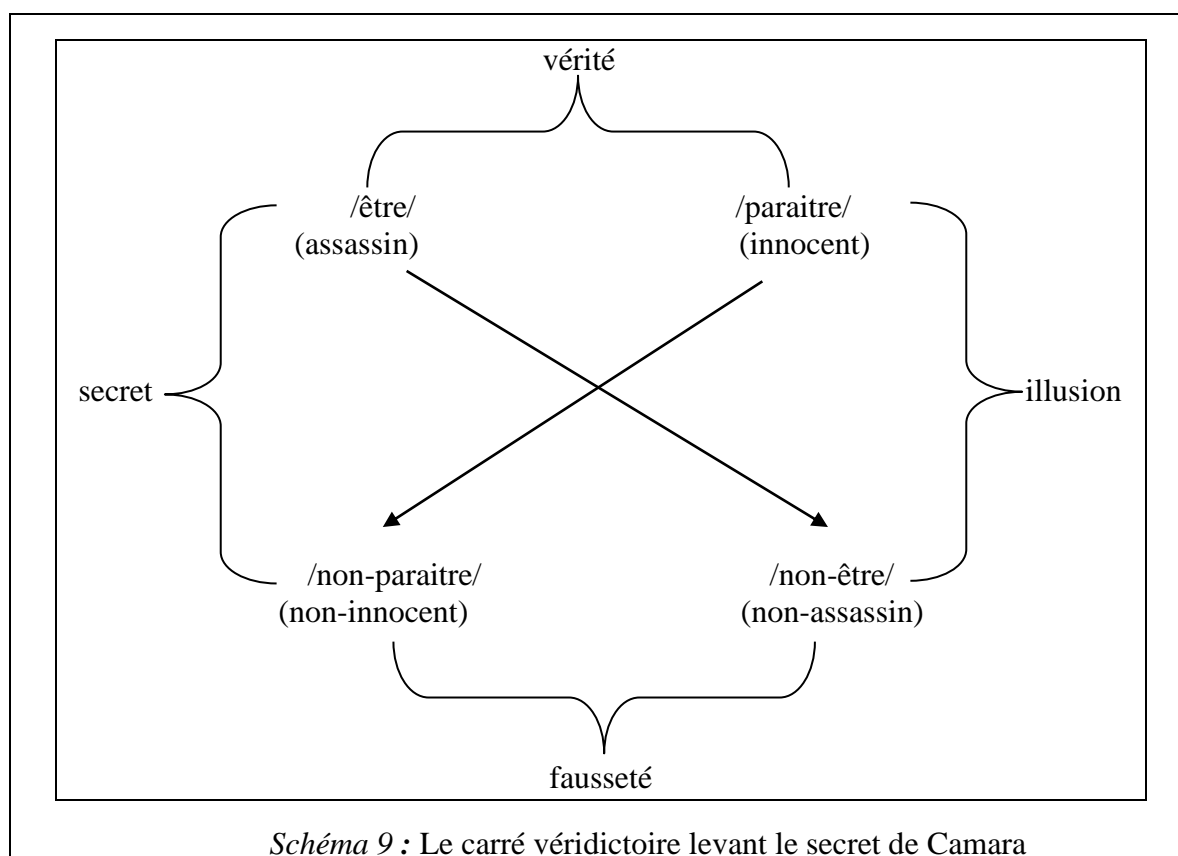


Fig. 9.25 : Dessin de Gado (Kenya), J.A. N° 2547 du 1^{er} au 1 novembre 2009, p. 41.

Le dessin est en couleur noire et blanche. Cela n'empêche pas la reconnaissance des détails qui sont présentés par des figures plastiques. Notons, par exemple, des taches et des points noirs sur la massue, qui sont en train de tomber par terre et, en fait, ils semblent s'écouler des mains de Camara. Ses mains, son uniforme, la massue et le document sont tachés de la même manière. Pour connaître l'origine de ces taches, il faut suivre la ligne de la perspective à partir du pied droit de Camara vers l'arrière-plan, à gauche. Cette ligne nous amène à l'évènement de la scène de l'arrière-plan.

Trois corps sont visiblement allongés derrière Camara, la position allongée des personnes montre qu'elles ont été récemment tuées. Sur le sol figurent des taches du sang et

de petits cailloux. Ces taches mènent à Camara est fait de lui le responsable, ses mains souillées et son arme l'attestent. Les taches de sang par terre lient deux scènes différentes, l'avant-plan et l'arrière-plan, c'est-à-dire la scène principale et la scène secondaire. Cette opposition topologique recouvre une opposition temporelle (*avant/après*) et véridictoire : le paraître (devant) et l'être (derrière). La stratégie du dessinateur repose sur la mise en parallèle de deux scènes comme pour dévoiler un secret – ce qui s'est passé derrière la scène principale.



La stratégie de l'exposition montre que le massacre et la signature de l'accord sont effectués en pleine journée quelque part en Guinée. Même si les deux scènes se déroulent en des temps et des lieux différents, le massacre avant et la signature après (séquence du gauche à droite), l'écoulement du sang apporte une attestation de leur liaison et une accusation. Camara est l'auteur des tueries. Pour la mettre en relief, la deuxième séquence du récit occupe deux tiers de l'espace représenté. Les deux séquences intervenant sur le même espace provoquent chacune des valeurs opposées dans le dessin – la *mort* et la *tristesse* dans la première et la *vie* et le *bonheur* dans la deuxième. L'on pourrait observer une sorte de joie sur

les visages des deux sujets, mais, après un traitement sanglant des innocents ? C'est une ironie mordante.

L'accord est signé, selon le dessin, sans de vrais témoins sauf l'observateur virtuel. Ce dernier ne restera plus le seul à témoigner des deux événements dans le dessin quand celui-ci est montré aux observateurs cognitifs. La stratégie de l'exposition employée par le dessinateur a pour but de parader et critiquer les deux devant tout le monde. Ce récit est un bon exemple de la transposition des événements de l'actualité. Le dessinateur, par son dessin, a tiré la conclusion selon laquelle la capitaine est un assassin. Par l'écoulement du sang, le dessinateur accuse Camara tout en dévoilant une vérité cachée. Comparons ce récit à celui de l'actualité.

Ce dessin de Gado est paru au moment d'inquiétude en Guinée où le peuple guinéen avait perdu sa confiance en Camara. Le journal *Le Figaro*⁶⁶⁶ semble par hasard résumer l'évènement du dessin par son accroche « Malgré les massacres de la junte guinéenne, Pékin est prêt à investir entre 7 et 9 milliards de dollars dans ce pays d'Afrique... ». C'est une affaire qui a évoqué des questions sur l'honnêteté du gouvernement guinéen, surtout parce que l'accord entre lui et la compagnie privée chinoise a été signé deux semaines après la répression meurtrière d'une manifestation de l'opposition qui a fait 150 morts. Il revient au journal de se demander si la Chine était en train de voler ou de venir au secours de la Guinée. Avec cet accord en place, la compagnie avait désormais la permission d'investir dans l'exploitation des minéraux et du pétrole⁶⁶⁷. Quant à l'opposition guinéenne, l'affaire a été perçue comme trahison, l'opinion publique disant que ce contrat était un moyen de « *profiter des circonstances pour réaliser des affaires obscures et juteuses* »⁶⁶⁸. Il y a eu lieu de questionner également le soutien de la Chine à des gens soupçonnés de crimes contre l'humanité, au moment où le chef de la junte était en train de subir des fortes critiques et des pressions internationales depuis le massacre du lundi sanglant⁶⁶⁹.

Sur le plan visuel, nous pouvons lire l'ironie et la critique dans l'indifférence et le bonheur de Camara, qui vient de tuer des civils et, se réjouissant peu après de l'accord qu'il vient de signer avec son partenaire chinois. À partir de l'évènement du dessin, il est possible

⁶⁶⁶ Tanguy BERTHMET, « La Chine déverse ses milliards sur la Guinée », le 15 octobre 2009, disponible sur : <http://www.lefigaro.fr/conjoncture/2009/10/15/04016-20091015ARTFIG00010-la-chine-deverse-ses-milliards-sur-la-guinee-.php> consulté le 15/08/2013.

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ Voir l'article sur [afriquechine.net](http://www.afriquechine.net), « Guinée : l'opposition critique un contrat minier signé avec la Chine », le 20 octobre 2009, disponible sur : <http://www.afriquechine.net/2009/guinee+l+opposition+critique+un+contrat+minier+signe+avec+la+chine.html> consulté le 15/08/2013.

⁶⁶⁹ *Ibid.*

de lire, à travers les figures visuelles et leur organisation dans l'espace-temps du dessin, des valeurs axiologiques opposant les deux scènes juxtaposées ainsi que des qualités accolées à Camara et son ami. L'observateur peut juger ces deux hommes d'insensibles, inhumains, barbares et cruels. La Chine, n'aurait-elle pas honte de soutenir un assassin ? se demanderait l'observateur. Le dessinateur critique et expose les deux hommes pour leur faire honte devant le grand public.

Peu avant les élections, l'affaire Dadis attirait l'attention des journalistes et des dessinateurs pour exposer le comportement du président. Le dessin suivant (Fig. 9.26), paru dans *J.A.* de novembre 2009, représente une scène sans profondeur, où le capitaine Dadis est en train de sauter de son uniforme militaire vers un costume étiqueté « UGD ». Avant de sauter, il dit qu'il est d'accord pour que les militaires ne soient pas candidats. Ainsi, il se débarrasse de son uniforme militaire pour devenir non-militaire, qui donne le droit à l'observateur de se demander si l'habit fait le moine.



Fig. 9.26 : Dessin de Glez (France), *J.A.* N° 2550 du 22 au 28 novembre 2009, p. 41.

Plusieurs figures plastiques sont à appréhender : les lignes courbées au-dessus du corps de Camara et la forme ronde avec contour ondulé, qui signalent le début et le mouvement du saut ; les petites lignes courbées à côté du képi, qui signifient le mouvement du képi ; la ligne verticale onduleuse (de la fumée), qui provient de la cigarette et enfin les deux ombres des vêtements. Une scène dramatique bien mouvementé et comique. Encore, la

stratégie de la mise à nu est utilisée dans le but de tourner le capitaine en ridicule, le couvrir de honte et critiquer son comportement.

L'actualité en question est mise en lumière par l'acte de sauter hors de l'uniforme militaire vers le costume qui représente l'UGD (Union guinéenne pour la démocratie). À l'heure de la publication du dessin, une rumeur courait dans la presse. Elle racontait la possibilité de création d'un parti politique par Camara afin qu'il se présente aux présidentielles de 2010. Selon la presse guinéenne, le CNDD aurait créé un parti politique (UGD) pour le capitaine⁶⁷⁰. Cette rumeur est celle qui a inspiré l'évènement du dessin de Glez. L'humour visuel employé est conclu dans le proverbe truqué par le procédé d'une figure de rhétorique d'énallage « l'habit ne fait pas la paix ». L'énallage pourrait ici être compris comme une figure de style qui consiste à désigner tout changement dans l'usage de certains mots à l'intérieur d'une unité assez rassemblée de discours. Ici, le mot habituel « moine » dans le proverbe a été substitué par le mot « paix »⁶⁷¹. En changeant d'habit, l'« être » allait « paraître » moine. Ainsi, en changeant son paraître, Camara ne doit pas prétendre aimer la paix, surtout après les événements du lundi sanglant⁶⁷² dont la responsabilité semble lui être imputée. Certes, le dessin montre clairement le changement au niveau de ses vêtements et non au niveau de sa personnalité. Cela, pourrait-il être un avertissement aux électeurs, qu'il ne faudra pas être déçu par Camara, qui ne change que son campement pour se présenter aux élections ? L'observateur cognitif d'origine guinéenne déciderait à son gré, de croire ou de ne pas croire à l'informateur.

Enfin, le dernier dessin (Fig. 9.27) paru en novembre 2010, nous amène directement à l'évènement des élections historiques de 2010 en Guinée. Nous remarquons déjà l'absence de Camara sur la scène électorale. Sur l'espace non marqué, apparaissent trois personnages. À gauche de la scène il y a des urnes sécurisées. À côté de celles-ci se trouve un représentant de l'ONU montré de dos. Celui-ci est en conversation avec deux autres sujets. L'identité des

⁶⁷⁰ Voir l'article sur lefaso.net, « Dadis Camara persiste et s'octroie un parti politique » le 18 novembre 2009, disponible sur : <<http://www.lefaso.net/spip.php?article34111>> consulté le 15/08/2013.

⁶⁷¹ Michèle AQUIEN et Georges MOLINIE, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Op.cit., p. 152.

⁶⁷² À la prise de pouvoir du Capitaine Camara, le peuple guinéen l'accepte avec résignation après des promesses d'une nouvelle ère de gouvernement sans corruption et des nouveaux contrats des projets de développement et surtout la promesse de rendre vite le pouvoir aux civils par une élection libre, après un ménage d'ordre politique et économique au niveau du gouvernement. Petit à petit, le peuple et la communauté internationale commencèrent, aux cours des mois suivants, de se douter de la bonne volonté du capitaine surtout après le « lundi sanglant » du 28 septembre 2009 pendant lequel au moins 150 personnes ont été tuées et des dizaines des femmes violées par les forces de l'ordre lors de la dispersion d'un rassemblement pacifique d'opposants dans un stade, à Conakry. Voir le rapport de *Human Rights Watch* pour une information détaillée de cet évènement : <http://www.hrw.org/sites/default/files/reports/guinea1209frwebwcover_0.pdf> consulté le 15/08/2013.

deux est aisément révélée par le texte commentatif qui accompagne le dessin. Il s'agit de deux candidats au second tour des présidentielles en Guinée, Cellou Dalein Diallo et Alpha Condé. Le secrétaire général dit aux deux hommes : « *Je sais qui est le vrai vainqueur du processus électoral...* ». Les deux lui répondent simultanément : « *Moi ?!* », mais le premier nie en disant que c'est le peuple guinéen. Nous entendons encore dans cette parole de l'Onusien se glisser la voix de l'informateur.

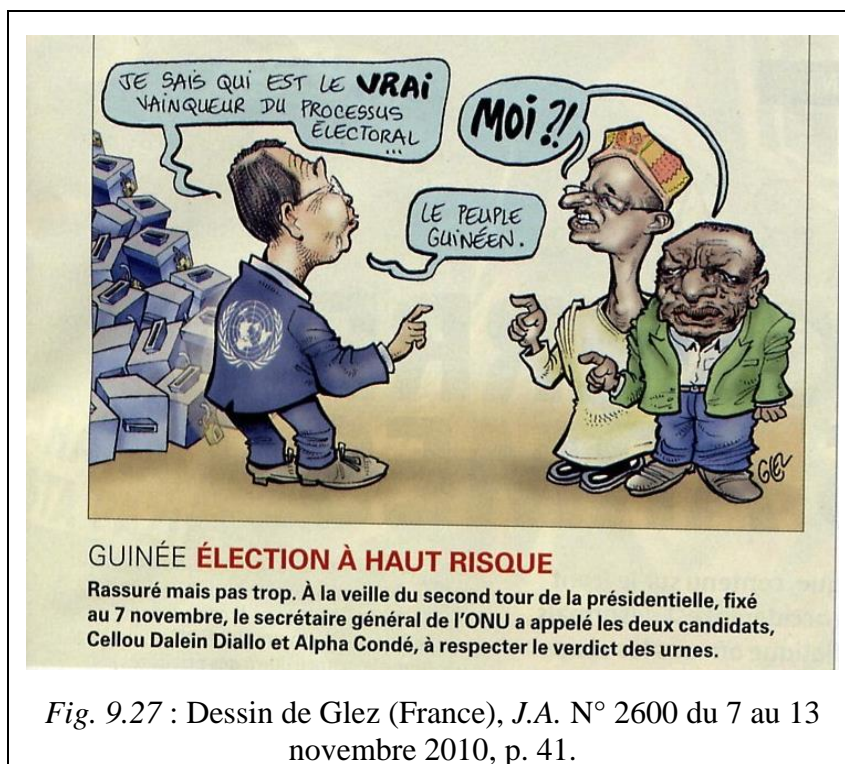


Fig. 9.27 : Dessin de Glez (France), J.A. N° 2600 du 7 au 13 novembre 2010, p. 41.

Par cette conversation, nous pouvons constater l'opposition des deux camps : l'un de la communauté internationale représenté par Ban Ki-Moon et l'autre par les deux candidats à la présidentielle. Sur le plan visuel, la lutte de supériorité et la soif de pouvoir sont des éléments lisibles à partir du point des doigts qui signalent une rivalité entre le « moi » et le « toi ». Une deuxième opposition, toujours sur le plan verbal, existe entre les deux candidats – l'esprit de compétition pour la présidence. Le « moi » égoïste se croit plus apte à gagner les élections. Mais, par le discours du secrétaire général, au moins un « moi » doit céder la place pour l'autre, qui va gagner les élections et cela pour ne pas provoquer une situation probable de tension parmi les Guinéens. Ainsi, ce sont ces derniers qui gagneront le plus.

Par ce dernier dessin portant sur la Guinée, nous remarquons la sortie de Camara de la scène politique. Les Guinéens et le monde se rappelleront de Camara comme président

militaire qui est devenu célèbre grâce à ses émissions télévisées caractérisées par des coups de colère qui ne connaissent même pas les frontières diplomatiques. Dans ce qui suit, nous découvrirons la tension entre Joseph Kabila et Jean Pierre Bemba qui a menacé la paix de la RDC pendant quelques années.

9.5.

Joseph Kabila, Jean Pierre Bemba et Tintin

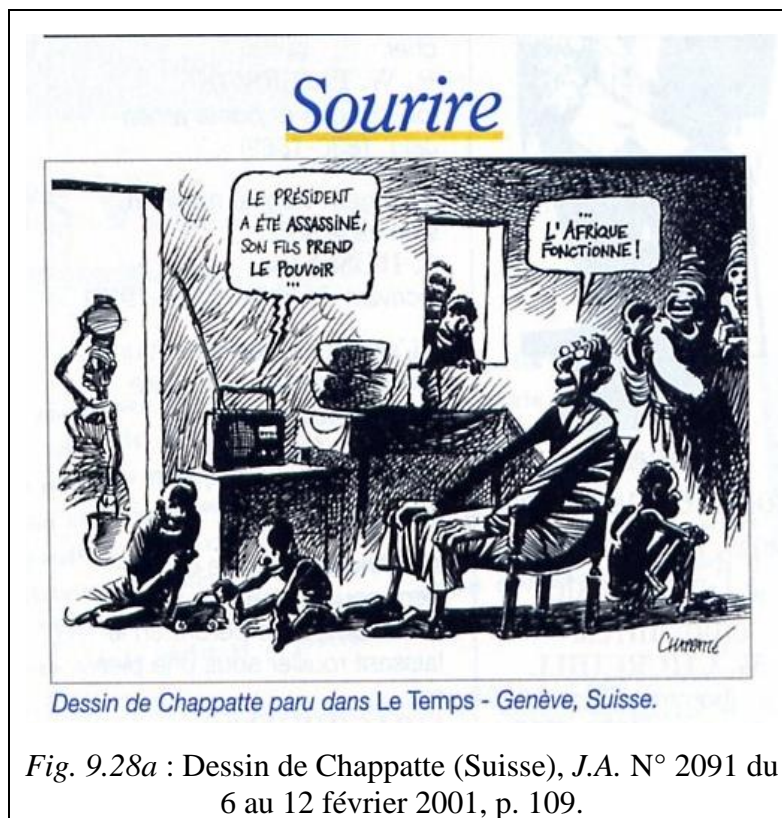
Comme nous l'avons déjà dit précédemment (voir le chapitre 6 sous le titre « L'être et le paraître »), la première guerre qui a touché la RDC (alors Zaïre) entre 1996 et 1997 avait conduit Mobutu Sese Seko à l'exil. Les tensions provenant de cette guerre qui avait impliqué le RDC et le Rwanda, ont alimenté une deuxième guerre entre 1998 et 2003. Laurent Désiré-Kabila, s'était autoproclamé président en 1997. Il a dû affronter l'opposition, comprenant des Congolais, des Rwandais et des Ougandais. Mais, son règne n'allait pas durer longtemps car il a été assassiné en janvier 2001. La mort de Désiré-Kabila a mis le pays en crise parce qu'il n'y avait pas de constitution pour régler une telle situation. Aussitôt après, son fils Joseph Kabila, qui était à l'époque le général de brigade et chef d'état-major de la force terrestre, a été sollicité, après quelques réunions, pour remplacer son père, une proposition qu'il accepta. Il assurerait désormais l'intérim⁶⁷³.

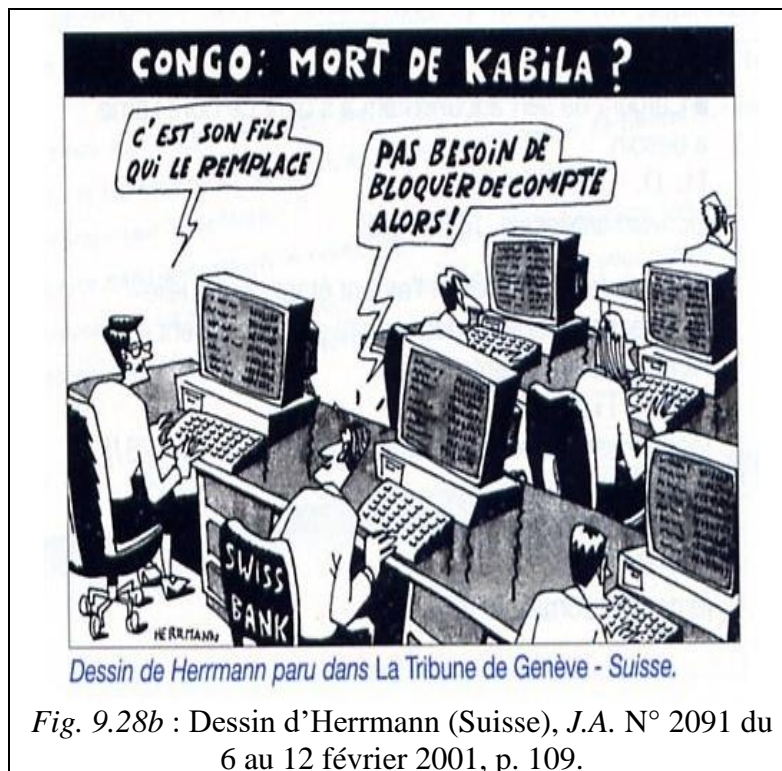
Les deux dessins suivants (cf. Fig. 9.28a et 9.28b) ont repris le sujet de la succession du pouvoir au Congo pour le transposer à la situation financière du père décédé et de son fils, une situation qui prête à « sourire », selon la tradition *J.A.* Nous sommes en février 2001 quand le dessin de Chappatte dans *J.A.*, qui avait paru d'abord en Suisse, reprend les nouvelles de la mort de Kabila et les contextualisent en une situation familiale. Ces nouvelles, qui passent par la radio, sont reçues par un personnage âgé assis sur une chaise à côté de sa petite radio. Cette scène familiale raconte elle-même son histoire en plus des nouvelles de la mort de Kabila et de son fils qui lui succède peu après. Ce sujet, qui ne rappelle personne dans le monde naturel, pourrait passer pour un actant collectif. Par sa parole, « *l'Afrique fonctionne* » l'observateur remarquera l'ironie évoquée par le dessinateur. Ces paroles, qui ne

⁶⁷³ Cf. l'article de Tshitenge LUBABU M. K. sur Jeune Afrique, « 1- janvier 2001 :le jour où Joseph succéda à Kabila à la tête de la RDC », (en ligne) le 8 février 2011, disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Articles/Dossier/ARTJAJA2612p020-027.xml4/zimbabwe-angola-namibie-rwanda16-janvier-2001-le-jour-ou-joseph-succeda-a-kabila-a-la-tete-de-la-rdc.html> consulté le 26/11/2014.

sont adressées à personne, produisent un sens contraire. Dans le monde démocratique, le pouvoir politique ne devrait pas être un fait d'héritage.

En plus de la nouvelle de l'héritage du pouvoir que l'observateur saisit par l'« ouïe », d'autres données retiennent l'attention. Le dessin met en scène une famille se situant dans une pièce sombre. Par la fenêtre, on aperçoit deux voisins qui s'efforcent d'écouter les informations. La vie quotidienne du village est perçue à travers la femme qui porte une marmite sur la tête et un sac dans la main. Elle est sur sa route et est vue grâce à l'ouverture de la porte. Dans ce village, il semble qu'il n'y a ni courant électrique, ni eau potable. Il semble aussi qu'il n'y ait pas beaucoup de gens qui possèdent des postes de radios. Trois enfants semblent ne porter qu'un short. La scène de la famille, qui fonctionne comme un décor pour les nouvelles du décès et de succession de Kabila, parle plutôt d'elle-même – de la vie sociale dans un village en RDC que des nouvelles de décès de Kabila.





En même temps, un autre dessinateur suisse amène l'observateur à l'intérieur d'une banque suisse où une conversation entre des banquiers se fait entendre suite aux nouvelles de l'exécution de Kabila et sa succession par son fils (Fig. 9.28b). Cette information serait importante pour la banque car cela leur facilite la tâche à propos de la gestion des finances du défunt. La stratégie énonciative est ici totalement assumée par le dialogue. Nous voyons que, comme dans le dessin précédent, la scène fonctionne comme un décor, pour contextualiser les conversations.

Nous pouvons cependant voir ces dessins autrement : comme une critique des systèmes politiques qui ne fonctionnent pas correctement au Congo et en Afrique en général. C'est l'ironie qui se lit dans les propos du personnage qui écoute la radio. Ces mots peuvent être compris comme un commentaire de la part de l'informateur, qui fait entendre sa voix à travers le sujet qui énonce la parole. Le sujet, un actant collectif, assume les paroles, montrant que pour lui, représentant d'autres civils, comme pour l'informateur, les systèmes gouvernementaux en Afrique présentent des défaillances. Pourtant, son observation est passive, il critique mais ne peut rien faire. Quant à l'observateur virtuel, il s'est donné le rôle d'un participant, d'un invité dans la famille.

Un troisième dessin (Fig. 9.29) va questionner la polémique autour de l'image du Congo telle qu'elle est vue à travers l'album de la bande dessinée *Tintin au Congo*, un travail du dessinateur belge, Hergé. Sur ce dessin, le dessinateur entretient la polémique en

juxtaposant deux faits dans une scène fictive. Tintin est un personnage imaginaire qui, dans le dessin, est poursuivi par deux personnages congolais, identifiés à Bemba et à Kabila.



Regardant le dessin, on appréhende la profondeur comme un espace monochrome (marron) sur lequel émergent, au premier-plan, trois sujets et un chien. À gauche, un homme grand et gros, se tient debout derrière un autre moins grand et moins gros. Il s'agit de Bemba et Kabila. Ce dernier montre un livre multicolore sur lequel apparaissent les signes linguistiques « *Tintin au Congo* ». Le troisième personnage rappelle dans le monde imaginaire de la bande dessinée, le personnage fictif d'Hergé (Georges Prosper Remi), Tintin et son chien Milou. Par le fait que Tintin tourne la tête en arrière pour regarder son interlocuteur, l'observateur comprend que celui-ci a été interpellé.

Kabila et Tintin sont en dialogue. Le premier dit « *Vous donnez une mauvaise image du Congo* », et le deuxième lui répond « *Pas vous ?* ». Par cet échange, le dessinateur compare la polémique entre les deux hommes politiques et l'histoire de *Tintin au Congo*. Laquelle entre les deux faits donne une mauvaise image du Congo, l'histoire de Bemba et son adversaire Kabila ou bien l'histoire de *Tintin au Congo* ? Telle est la question difficile posée par le dessinateur à l'observateur. Dans cette scène fictive, deux événements sont juxtaposés. Le tout du message n'est pas saisissable sans découvrir la connexion entre Joseph Kabila, Jean Pierre Bemba, Tintin et la mauvaise image du Congo.

Les tensions entre Joseph Kabila et Jean-Pierre Bemba ont une longue histoire, datant de 2002⁶⁷⁴ que nous résumons ici. Arrivé au pouvoir en février 2001, Kabila a initié des négociations pour la paix et est arrivé à signer des accords avec le Rwanda et l'Ouganda. En janvier 2002, de nouveaux conflits autour du contrôle des ressources naturelles de la RDC ont surgi et des nouvelles négociations entre Kabila et les chefs des mouvements rebelles ont suivi. Pour mettre fin aux conflits, un accord de paix pour le partage de pouvoir a été signé entre Kabila et les chefs rebelles. Ainsi, un gouvernement de transition a été formé le 30 juin 2003 avec Kabila comme président et Bemba comme un des trois vice-présidents, en attendant les élections législatives.

Le 30 juillet 2006 ont eu lieu les élections où Bemba s'est présenté aux présidentielles et Kabila est sorti gagnant. Les résultats, annoncés le 21 août, ont été contestés et la situation s'est transformée en une confrontation entre les partisans des deux candidats. Ces affrontements de trois jours auraient fait 23 morts et 43 blessés, selon les chiffres officiels du gouvernement. Lors du second tour de l'élection présidentielle d'octobre 2006, Bemba est défait. Néanmoins, il a été élu Sénateur en janvier 2007 mais, avait refusé de fondre sa garde personnelle au sein de l'armée gouvernementale. Ce fait a mené à un affrontement direct avec le pouvoir avec de nouveaux bombardements aux environs de la résidence de Bemba le 22 mars 2007. Ces combats entre la garde de Bemba et les autorités de Kabila ont vu de nombreuses morts. Bemba a appelé au cessez-le-feu et puis il s'est réfugié à l'Ambassade d'Afrique du Sud⁶⁷⁵. Peu après, le 23 mars 2007, un mandat d'arrêt a été lancé contre Bemba, qui avait été accusé de haute trahison. Il est arrêté plus tard en 2008, en Belgique, et amené à la Cour pénale internationale.⁶⁷⁶

L'autre moitié du récit du dessin est racontée dans *Les Aventures de Tintin, reporter du « Petit Vingtième » au Congo*, une bande dessinée qui avait été initialement publiée dans les pages supplémentaires du journal belge *Le Vingtième Siècle* affilié à l'église Catholique entre 1930 et 1931. En 1946 est paru la version couleur et actuel de l'album intitulé « *Tintin au Congo* ». C'est le deuxième album d'Hergé. Son histoire reflète des « *préjugés et des visions*

⁶⁷⁴ Voir le rapport de l'OIF sur www.modelundp.net, « Rapport de Recherche Modèle Programme des Nations unies pour le développement (Model United Nations Development Programme), « Rétablir la paix dans la République Démocratique du Congo », disponible sur : <http://www.modelundp.net/Rep35_Con.pdf> consulté le 26/11/2014. Voir aussi la chronologie des événements autour du conflit Bemba-Kabila sur Wikipédia. Voir l'article « Tensions Kabila – Bemba en 2006 et 2007 », disponible sur :

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Tensions_Kabila-Bemba_en_2006_et_2007> consulté le 26/11/2014.

⁶⁷⁵ À consulter sur le *Nouvel observateur*, « Kinshasa : un mandat d'arrêt lancé contre Jean-Pierre Bemba », 24 mars 2007, www.nouvelobs.com, URL :

<<http://tempsreel.nouvelobs.com/monde/20070324.OBS8700/kinshasa-un-mandat-d-arret-lancecontre-jean-pierre-bemba.html>> consulté le 06/08/2013.

⁶⁷⁶ *Ibid.*

typiques qu'avaient de l'Afrique les Européens de l'époque de sa publication ». Comme l'affirme Hergé :

« Pour le Congo tout comme pour Tintin au pays des Soviets, il se fait que j'étais nourri des préjugés du milieu dans lequel je vivais... C'était en 1930. Je ne connaissais de ce pays que ce que les gens en racontaient à l'époque : « Les nègres sont de grands enfants, heureusement que nous sommes là ! », etc. Et je les ai dessinés, ces Africains, d'après ces critères-là, dans le pur esprit paternaliste qui était celui de l'époque en Belgique »⁶⁷⁷.

Malgré cette explication, cette bande dessinée a été très critiquée parce qu'elle donnait une image très colonialiste du Congo, et reflétait la domination belge d'alors. C'est un album qui fait toujours polémique par rapport à la relation de l'Europe à l'Afrique. Le choix de Tintin n'est donc pas anodin. Soixante-six ans après sa première publication, en juillet 2007, une controverse liée aux stéréotypes raciaux qu'aurait projetés l'album devient actualité au Royaume Uni. La Commission britannique pour l'égalité raciale (CRE) a taxé la bande dessinée de raciste et a demandé de la retirer des librairies, une demande qui a suscité des réactions négatives et qui n'a pas été respectée⁶⁷⁸. En même temps en Belgique, un étudiant congolais, Bienvenu Mbutu Mondondo⁶⁷⁹, a porté plainte pour racisme devant le tribunal pénal de Bruxelles, exigeant l'interdiction de la vente de *Tintin au Congo* ou bien que l'album porte un avertissement.

Ces deux événements auraient été ressuscités et ravivés en dessin par l'atmosphère de la fête annuelle du *Festival Tintin*. Celle-ci étant spéciale du fait qu'en 2007 on fêtait les cent ans de la naissance d'Hergé⁶⁸⁰. Il faut noter que le dessinateur a employé ici une stratégie bien connue des caricaturistes qui consiste à rapprocher deux événements qui n'ont rien à voir pour produire une sorte de collusion sémantique. De plus, ce qui porte encore intérêt ici c'est la rencontre d'un personnage fictif et des personnages qui existent en réalité. Ce récit inventé témoigne encore d'une créativité remarquable des dessinateurs.

⁶⁷⁷ Numa SADOUL, *Entretiens avec Hergé*, édition définitive, coll. Bibliothèque de Moulinsart, Éditions Casterman, 1989, p. 74.

⁶⁷⁸ Martin BECKFORD, www.telegraph.co.uk, "Ban 'racist' Tintin book, says CRE", 12 July 2007, disponible sur : <<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1557233/Ban-racist-Tintin-book-says-CRE.html>> consulté le 06/08/2013.

⁶⁷⁹ Cf. l'article sur le site web de www.tempsreel.nouvelobs.com/, « Un Congolais porte plainte à Bruxelles pour racisme », le 9 août 2007, disponible sur : <<http://tempsreel.nouvelobs.com/monde/20070807.OBS9706/un-congolais-porte-plainte-a-bruxelles-pour-racisme.html>> consulté le 06/08/2013.

⁶⁸⁰ Voir l'article qui cite les événements en préparation de l'année 2007 par rapport à l'anniversaire d'Hergé sur le site web de [toutenbd.com](http://www.toutenbd.com), *2007, l'année Hergé ?* Mardi le 23 mai 2006, disponible sur : <<http://www.toutenbd.com/actualites/article/2007-l-annee-herge>> consulté le 16/08/2013.

Nous remarquons enfin que, sur le plan visuel, le dessin n'accentue que le conflit entre Tintin et la paire Bemba-Kabila alors que le vrai conflit entre ces deux antagonistes n'est nullement suggéré par le dessin. Cette connaissance dépend largement de l'hyper-savoir de l'observateur. À partir de ce dessin, il apparaît que le travail d'un dessinateur (et d'ailleurs, la compréhension du dessin) nécessite une vaste connaissance encyclopédique et un jugement bien informé, à l'occurrence, la polémique qui oppose Bemba et Kabila et les opinions des lecteurs sur le travail du bédéiste belge, Hergé. C'est autour des deux informations que notre dessinateur a trouvé un sujet pour son dessin. Le dessinateur suppose que la RDC a une mauvaise image et il se demande peu après si cette mauvaise image du pays est issue du Tintin ou des deux hommes politiques.

La question posée par Tintin (ou par l'informateur ?) donne à l'observateur le rôle thématique de « juge ». C'est à lui de décider lequel parmi les deux camps d'opposants donne une mauvaise image du Congo, même si l'opinion de l'informateur semble déjà être formée dans la question de Tintin. Alors que le dessinateur s'offre en juge des événements socio-politiques du monde entier, son attitude, qui se laisse apercevoir dans son dessin, sera, elle aussi, objet de jugement par les observateurs.

Après avoir observé comment l'Afrique, la RDC, Kabila et son opposant Bemba sont vus par les dessinateurs, traversons les frontières jusqu'au Libéria à la rencontre de deux présidents. Que disent les dessins à leur propos ?

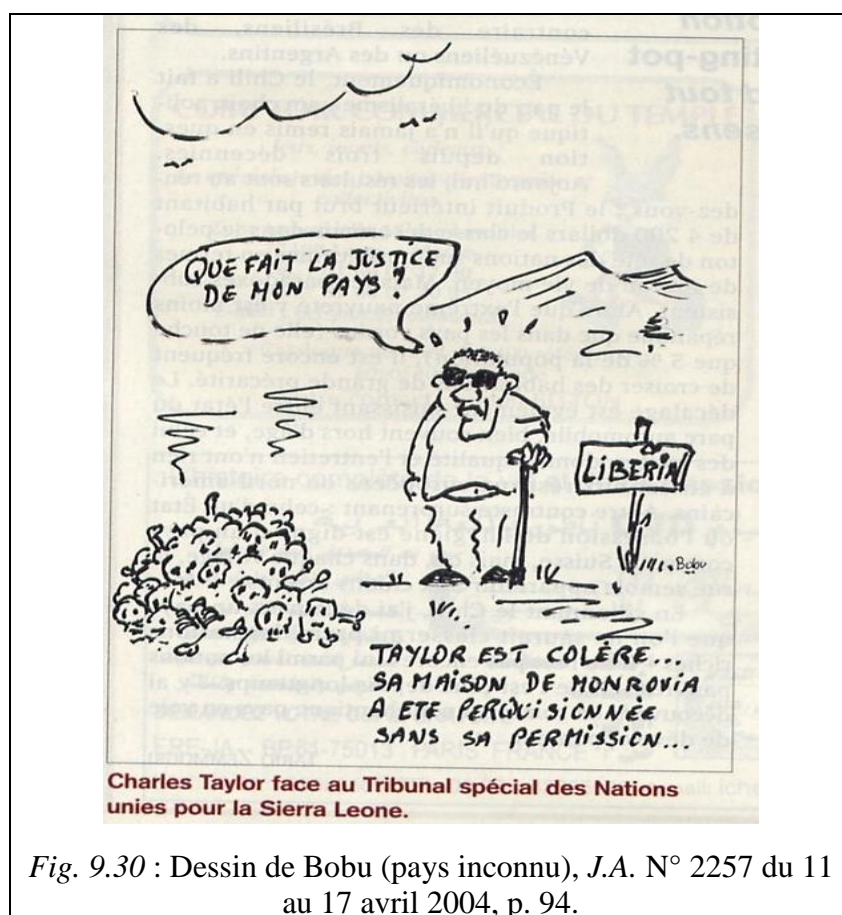
9.6.

Au Libéria, un président assassin et une présidente « de fer »

Tout d'abord, faisons un petit tour historique de la politique au Libéria. Au sein du mouvement *National Patriotic Front of Liberia* (NPFL), Charles Taylor a mené une rébellion en 1989 contre Samuel Doe, le président en exercice. Un éclatement a divisé le mouvement et un nouveau parti a été formé l'*Independent National Patriotic Front of Liberia* (INPFL), sous Prince Johnson, qui réussit à assassiner Doe. Quand les troupes de Taylor et de Johnson se sont mis à s'affronter, cela a marqué le début de la première guerre civile au Libéria, une guerre qui allait durer des années faisant plus de 200.000 morts des civils⁶⁸¹.

⁶⁸¹ Voir l'article du *National consortium for the study of terrorism and responses to terrorism*, « National Patriotic Front of Liberia », disponible sur : http://www.start.umd.edu/start/data_collections/tops/terrorist_organization_profile.asp?id=4157 consulté le 16/08/2013.

En juillet 1997, les élections ont été tenues et Taylor est sorti vainqueur. Son règne est cependant marqué par les oppressions contre tous ses opposants. Petit à petit, la résistance a pris forme de mouvements et de pressions contre le régime de Taylor, demandant à ce dernier de céder le pouvoir afin de mettre fin aux conflits. En 1999, la deuxième guerre civile a éclaté et à la fin de 2003, Taylor n'arrivait plus à contrôler le pays. Il est également accusé d'avoir alimenté la guerre civile en Sierra Leone en fournissant des armes qu'il obtenait en échange pour des diamants. Il est aussi accusé d'avoir soutenu un mouvement rebelle sierra-léonais qui a été impliqué dans des violences extrêmes. Par conséquent, il est inculpé le 7 mai 2003 pour crimes contre l'humanité et crimes de guerre qui ont ravagé le Liberia et la Sierra Leone entre 1989 et 2003, par le Tribunal spécial pour Sierra Leone. Taylor démissionne le 11 août 2003 pour se réfugier au Nigéria⁶⁸² ⁶⁸³. Voilà les informations de l'arrière-plan qui vont permettre à bien situer les deux dessins qui suivent (Fig. 9.30 et 9.31).



⁶⁸² Voir la chronologie de ces événements sur www.trial-ch.org, sur URL : <http://www.trial-ch.org/fr/ressources/trial-watch/trial-watch/profils/profile/98/action/show/controller/Profile/tab/fact.html> consulté le 16 août 2013.

⁶⁸³ Voir aussi le site web www.liberiapastandpresent.org, "President Charles Ghankay Taylor : The warload-president", disponible sur : http://www.liberiapastandpresent.org/charles_taylor.htm consulté le 16 août 2013.

Le dessin ci-dessus (Fig. 9.30), publié en avril 2004, traite d'une actualité sur Charles Taylor. Le décor est minimalement développé par des signes plastiques mais le lieu représenté est bien indiqué par le panneau. On est au Liberia. Sur le fond sont des collines, en haut des nuages et des oiseaux. Un tas de crânes et des os ornent un coin du dessin, à côté de Taylor qui se demande ou bien demande à l'observateur : « *Que fait la justice de mon pays ?* » Le texte intégré dans l'espace dessiné contribue à la somme d'informations nécessaires pour convoquer l'actualité en question « Taylor est en colère... Sa maison de Monrovia a été perquisitionnée sans sa permission ». Ayant en tête des connaissances préalables sur Taylor, l'observateur comprendra que la présence des crânes et des os sur la scène l'accuse et le responsabilise.

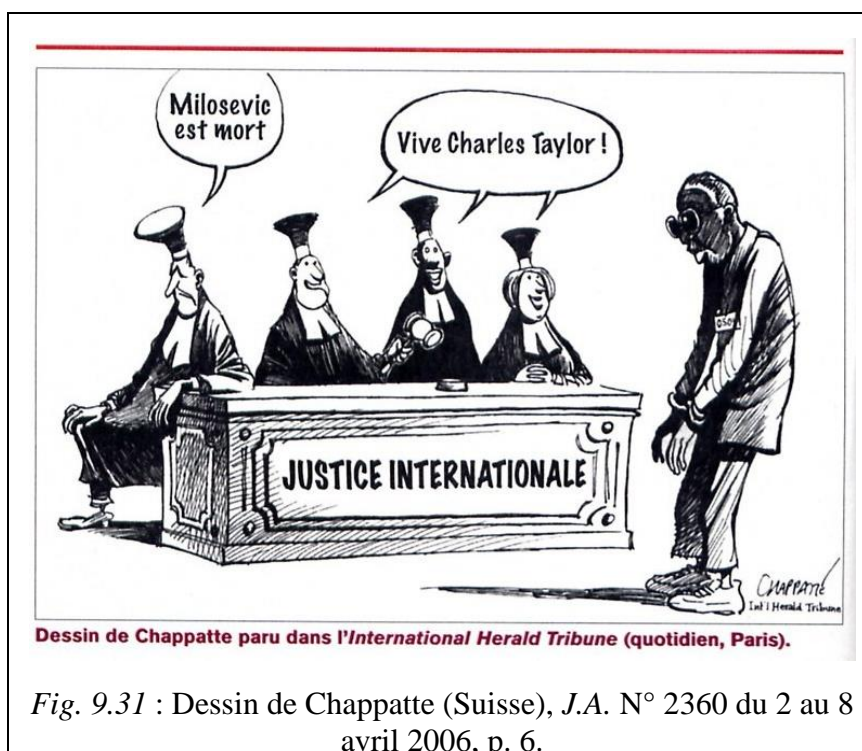
En ce qui concerne l'actualité directement liée au dessin, il s'agit de la perquisition de la résidence de l'ancien président à Monrovia, suite à la demande du gouvernement néerlandais, pour trouver des preuves liant Taylor à l'homme d'affaire Guus Kouwenhoven, qui aurait trafiqué des armes à destination du Libéria. Dans l'ancienne résidence de Taylor, perquisitionnée en mars 2004, on a trouvé des correspondances abondantes et amicales entre les deux hommes⁶⁸⁴.

La stratégie énonciative utilisée par le dessinateur repose sur la parole de Taylor et se lit à travers l'ironie qu'elle contient. Lui, qui aimerait savoir pourquoi son pays n'intervient pas quand sa maison est perquisitionnée en son absence et sans sa permission, comment peut-il solliciter la justice alors que lui-même a commis des injustices contre le peuple de son propre pays ? Telle semble être la question que le dessinateur pose à l'observateur à travers le dessin. C'est une critique du caractère égoïste de Taylor. Il veut la justice pour lui-même. Qui accordera la justice au peuple qu'il aurait massacré ?

L'ironie dans la question de Taylor s'amplifie dans un dessin paru deux ans après le précédent (cf. Fig. 9.31). Ce dernier semble répondre à la question que nous venons de poser ci-dessous. Le dessin traitant de l'affaire Taylor est apparu dans *J.A.* d'avril 2006. Sur l'espace à un fond blanc apparaît au premier-plan un bureau derrière lequel sont assis quatre juges. La scène principale montre un Taylor dont les mains sont bouclées par des menottes, debout devant les juges. Le premier se détourne de l'évènement de la scène pour y introduire l'actualité de Milosevic, en disant avec un air triste que : « *Milosevic est mort* ». Les trois autres juges dont une femme ont l'air gai et disent tous à la fois « *Vive Charles Taylor !* ». Un

⁶⁸⁴ Valérie THORIN, « Fin de parcours », *Jeune Afrique*, le 4 juillet 2006, URL : <http://www.jeuneafrique.com/Article/LIN02076findesruocr0/> consulté le 16/08/2013.

des juges, le président de la session, frappe le marteau contre le socle pour accompagner cette interjection. Cela serait une attraction d'attention pour ouvrir le débat sur Charles Taylor.



Le dessin fait deux choses à la fois : il annonce la fin et la sortie de Milosevic⁶⁸⁵ et l'entrée en scène de Taylor. C'est dans ce contraste des deux faits qu'une deuxième ironie s'introduit à travers les juges. L'un déplorant la mort de Milosevic, qui signifie la fin prématurée du procès et implique moins de travail pour l'assemblée, les autres célébrant le nouveau procès de Taylor. L'interjection est un souhait de longue vie pour Taylor qui rassure l'assemblée de la continuité de son travail. Mais aussi, cette jubilation pourrait signifier que la communauté internationale est invitée à célébrer enfin la justice qui frappe Taylor.

Après tout, le pays de Taylor connaît et respecte la justice. Lui, qui se demandait où était la justice de son pays dans le dessin précédent, l'a finalement trouvée, on dirait. C'est le tribunal international⁶⁸⁶ qui accorderait la justice au peuple libérien. Et qu'est-ce que cela lui

⁶⁸⁵ Slobodan Milosevic, né en août 1941, est un ancien président de la Serbie qui a gouverné entre mai 1989 et octobre 2000. Durant son règne, ont eu lieu les guerres de Yougoslavie qui ont mis fin à la république de Yougoslavie pour lesquelles il a été accusé auprès du Tribunal pénal international de la Haye pour l'ex-Yougoslavie. Le 11 mars 2006, il est mort en détention près de la Haye avant la fin de son procès (Cf. *Jeune Afrique*, « les différents présidents poursuivis par la justice internationale », le 4 mars 2009, URL : <http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20090304T134816Z/> consulté le 16/08/2013).

⁶⁸⁶ Depuis le 7 mai 2003, Taylor est appelé par le Tribunal spécial pour Sierra Leone (TSSL) afin de faire face à la justice libérienne. Ce tribunal spécial est le fruit d'un accord signé en janvier 2002 par le gouvernement libérien et le Conseil de sécurité des Nations Unis. Sa chambre d'appel siège près de la Haye au Pays-Bas (Voir le site

fait ? Devant cette justice qu'il recherchait (ironiquement pour frapper autrui), sa tête est baissée, il reste muet. Sa posture nous rappelle un homme accablé par la honte. Il ne peut pas regarder la justice dans les yeux. Sa posture révèle sa culpabilité.

La sortie de Taylor invite d'autres personnes sur la scène politique libérienne, en principe, Ellen Johnson-Sirleaf⁶⁸⁷, une femme politique qui a fait son entrée dans l'histoire politique du Libéria lors de son accession au pouvoir en tant que première femme présidente d'un État africain. Johnson-Sirleaf a pris la relève en tant que présidente, élue au second tour pendant les élections de novembre 2005, se procurant ainsi un mandat de six ans. Elle a prêté serment le 16 janvier 2006 s'engageant ainsi à remettre en ordre un pays déchiré par 14 ans de guerres civiles, entre 1989 à 2003 et à diriger une population de quatre millions d'habitants traumatisée par la guerre^{688 689}. Pour Johnson-Sirleaf, c'est le début d'une tâche ardue qui devait réconcilier les Libériens, s'attaquer à la corruption, reconstruire toute une économie⁶⁹⁰ et également faire face à d'autres défis qui se présenteraient pendant son règne. Et voilà, une occasion parmi beaucoup d'autres s'est présentée, quand les chenilles légionnaires ont décidé de semer la dévastation au Libéria.

web du Special Court for Sierra Leone, URL : <<http://www.sc-sl.org/ABOUT/tabid/70/Default.aspx>> consulté le 16/08/2013). Lorsqu'il essayait de s'échapper, Taylor a été arrêté le 29 mars 2006 et amené au TSSL au Libéria. Pour des raisons de sécurité, le TSSL demanda le 31 mars 2006 la délocalisation de son procès à la Haye, la capitale de la justice internationale (Cf. le site web du *Bureau de coordination des affaires humanitaires des Nations Unies*, « Afrique-Libéria, le procès de Charles Taylor pourrait se tenir en Europe », le 31 mars 2006, URL : <<http://www.irinnews.org/fr/report/69236/afrique-liberia-le-proc%C3%A8s-de-charles-taylor-pourrait-se-tenir-en-europe>> consulté le 16/08/2013). C'est partiellement à cette nouvelle qu'on doit le sujet du dessin dans lequel Taylor fait face aux quatre juges.

⁶⁸⁷ Née en 1938, l'économiste, diplômée de Harvard aux États-Unis avait auparavant travaillé au sein des gouvernements précédents en tant que Secrétaire d'État et ministre des Finances. En 1997, elle a participé au financement des campagnes de Charles Taylor, qui a pris le pouvoir par un coup d'état, un fait que Johnson-Sirleaf a reconnu plus tard comme une erreur. En août 2003, Taylor, sous pression interne et externe démission et son vice-président, Moses Zeh Blah, devient le président jusqu'en octobre de la même année, le moment où le gouvernement de transition dirigé par Gyude Bryant est mis en place (Voir la biographie d'Ellen Johnson-Sirleaf sur le site web du TF1, « Biographie de Ellen Johnson-Sirleaf », URL : <<http://lci.tf1.fr/biographies/ellen-johnson-sirleaf-6752694.html>> consulté le 19/08/2013. Voir aussi le site internet *africansuccess.org*, « Biographie de Ellen Johnson-Sirleaf », disponible sur : <<http://www.africansuccess.org/visuFiche.php?lang=fr&id=459>> consulté le 19/08/2013).

⁶⁸⁸ Consulter la « Biographie de Ellen Johnson-Sirleaf », disponible sur : <<http://www.africansuccess.org/visuFiche.php?lang=fr&id=459>, *Op.cit.*> consulté le 19/08/2013.

⁶⁸⁹ *Ibid.*

⁶⁹⁰ Perspective Monde, « Accession d'Ellen Johnson-Sirleaf à la présidence du Libéria », le 16 janvier 2006, URL : <<http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve?codeEve=602>> consulté le 19/08/2013.



Le dessin que nous voulons analyser (Fig. 9.32) est le premier à traiter une actualité concernant Johnson-Sirleaf dans *J.A.* Sur la scène est une femme dont le portrait est présenté à partir de sa poitrine (plan rapproché poitrine). Son regard est détourné de l'observateur et tourné vers l'écran d'une télévision à sa droite. Elle porte une robe bleue une écharpe marronne, des boucles d'oreilles et un collier ; sa tenue préférée. Sur la tête elle porte un foulard. Le fond est une plage grise est ne fournit pas de détails sur le décor mais, l'écran de la télévision au second plan virtualise un espace sur lequel se pose la télévision.

L'image dans l'écran met en scène une chenille sur une surface d'une table de bureau dont la tête s'élève comme pour lui permettre d'émettre son discours. La chenille personnifiée dit : « *Nous n'avons pas l'intention de nous éterniser au pouvoir* ». Sur la table où se pose la chenille se trouve une étiquette « (Chenille) légionnaire ». Il y a ici une métaphorisation d'une personne qui détient le pouvoir, installé dans son bureau. Il s'agirait donc d'une incarnation de la situation de Johnson-Sirleaf, qui dirigeait son pays il y avait déjà trois ans. Il y a donc, par cette personnification, une comparaison du pouvoir de la chenille et celui de Johnson-Sirleaf. La différence c'est que le ver déclare ouvertement qu'il n'a pas l'intention de s'éterniser au pouvoir – une promesse qui lui vaut les honneurs. C'est-à-dire qu'après la destruction que son armée provoquera sur Libéria, ils quitteront finalement, à coup sûr. Johnson-Sirleaf n'en dit rien.

La présidente libérienne, Johnson-Sirleaf, montre sa grande inquiétude par l'expression de son visage, les gouttes de la sueur et son discours, « *Vite ! État d'urgence !* ». L'actualité évoquée est celle de l'invasion des chenilles légionnaires au Libéria. En janvier 2009, des chenilles géantes sont apparues, détruisant les cultures et la végétation dans le nord du pays. Selon l'annonce de l'Organisation des nations unies pour l'alimentation et l'agriculture (FAO) du 22 janvier, cette catastrophe posait le risque d'une nouvelle crise alimentaire, sanitaire et environnementale pour le pays⁶⁹¹. La situation a amené la présidente à décréter le 26 janvier 2009 l'état d'urgence face à cette catastrophe naturelle⁶⁹². Le dessin rapproche donc deux acteurs de deux événements différents (l'invasion par les chenilles et le fait que la présidente soit au pouvoir pour s'éterniser). Ces deux acteurs sont réunis ici pour opposer leur caractère.

Ainsi, le dessinateur bénéficie de l'incident des chenilles, non seulement pour se référer à la catastrophe, mais aussi, clairement, pour le prendre comme scénario approprié pour dénoncer la soif du pouvoir souvent exhibée par quelques présidents africains. À Johnson-Sirleaf, qui vient d'être élue, de montrer qu'elle est bien distincte, d'abord par sa qualité féminine et puis par le respect de la période de son mandat sans vouloir s'éterniser au pouvoir par des moyens indignes. Cette idée est reflétée dans la parole de la chenille personnifiée qui rappellent à Johnson-Sirleaf qu'elle et le reste de la légion de chenilles n'ont pas l'intention de détenir éternellement le pouvoir (de destruction). Elles n'allaient pas rester éternellement au Libéria mais quand le jour approprié arrive, elles partiront. Johnson-Sirleaf devrait-elle donc tirer la leçon de la chenille pour conserver son honneur ?

Pour confirmer sa préoccupation que Johnson-Sirleaf aurait bien voulu s'éterniser au pouvoir⁶⁹³, le dessinateur Glez trouve une autre opportunité, une année après la publication du

⁶⁹¹ Cf. *Centre d'actualité de l'ONU*, « FAO : invasion des chenilles dévastatrices au Libéria », le 22 janvier 2009, URL : <<http://www.un.org/apps/newsFr/storyF.asp?NewsID=18253&Cr=FAO&Cr1=chenilles#.UhlVRJKpXQg>> consulté le 19/08/2013.

⁶⁹² Voir *Jeune Afrique*, « Libéria : état d'urgence contre les chenilles », *Jeune Afrique* n° 2508, du 1^{er} au 7 février 2009, p. 39.

⁶⁹³ Avancé vers la fin de son premier mandat, la présidente « *cède donc à la même tentation que nombre de ses homologues masculins* », pour reprendre les mots du J.A. (Cf. *Jeune Afrique*, « Libéria : Souvent femme varie... », *Jeune Afrique* n° 2560, du 31 janvier au 6 février, p. 41.). Le 25 janvier 2010, Johnson-Sirleaf avait annoncé sa candidature devant l'Assemblée nationale pour un deuxième mandat à la présidentielle de 2011, en dépit de la promesse qu'elle avait faite lors de sa première élection en 2005. Malgré cela, sa présentation aux élections irait contre les recommandations de la Commission vérité et réconciliation du Libéria (Cf. www.guineeweb.com, « Libéria: Ellen Johnson-Sirleaf et Prince Johnson candidats à la présidentielle de 2011 », le 26 janvier 2010, disponible sur : <<http://www.guineeweb.org/article-liberia-ellen-johnson-sirleaf-et-prince-johnson-candidats-a-la-presidentielle-de-2011-43692170.html>> consulté le 19/08/2013. Voir aussi www.africatoday.eu, « Libéria : la présidente Sirleaf, candidate à sa succession en 2011 », le 26 janvier 2010, disponible sur :

dessin précédent (Fig. 9.32). J.A., dans un autre dessin (Fig. 9.33) paru en février 2010, pour reprendre le sujet du « pouvoir politique éternel ». Sur une page monochrome est implanté un personnage féminin à gauche et un texte l'accompagnant à droite. Par ses tenues emblématiques et les traits permanents de son visage, le personnage est reconnaissable comme la présidente du Libéria, Ellen Johnson-Sirleaf.



Un élément qui frappe les yeux est la transformation du foulard en drapeau libérien. En effet, on peut appréhender autrement ce phénomène en considérant que la présidente qui porte le mât du drapeau libérien s'en sert comme foulard – son foulard. Par cette figure visuelle de la métaphore de foulard représentant le Libéria, s'insère l'idée de la possession. Le Libéria et son drapeau lui appartiennent maintenant comme lui appartient son foulard qui est aussi son étendard ! Cette possession particulière qui s'incarne dans le pouvoir politique l'a rendue toute souriante. Adressant la parole à l'observateur « *Who else ?* » (« Qui d'autre ? »), elle confirme sa position de pouvoir, sa joie d'y être tout en s'affirmant être la « meilleure »

<http://www.africatoday.eu/fichiers/videos2.php?langue=fr&idc=fr> Liberia la présidente Sirleaf candidate sa succession en > consulté le 19/08/2013.). Commandée en 2006 pour enquêter sur les violations massives de droits de l'homme, qui ont lieu entre 1979 au 14 octobre 2003, elle a été également chargée de proposer des solutions pour promouvoir la paix nationale, la sécurité, l'unité et la réconciliation. Le travail s'est achevé et le rapport de la commission a été rendu le 30 juin 2009. Selon le rapport, Johnson-Sirleaf figurait parmi les personnes qui seraient désormais interdites d'exercer des fonctions publiques (Voir l'historique et chronologie de la Commission sur le site web www.trial-ch.org, « Commission vérité et réconciliation du Libéria », disponible sur : <http://www.trial-ch.org/fr/ressources/commissions-verite/afrique/liberia.html> consulté le 19/08/2013).

comme s'affirme le café Nespresso par son slogan *What else ?*⁶⁹⁴ Il faut remarquer la mise en relief du point d'interrogation et l'effet de sens que cela doit ajouter aux mots.

Dans l'expression « *Who else ?* », Johnson-Sirleaf assume sa « légitimité » présumée par son succès « apparent », sa confiance en soi-même et son orgueil, qui lui font croire qu'elle est la seule personne capable de libérer le pays de ses problèmes. Cet effet de sens est déposé non seulement dans les mots mais aussi dans le fait qu'elle fait du drapeau libérien une propriété personnelle, tout comme son foulard. Comme pour faire comprendre à l'observateur que « *l'État libérien et le pouvoir est « à moi et à moi seul », qui d'autre ?* ». À partir de la dimension visuelle du dessin qui montre Johnson-Sirleaf toute heureuse d'être en possession du Libéria, nous pouvons la décrire comme étant ivre de pouvoir ou bien, serait-elle empoisonnée par ses homologues anciens masculins ? Johnson-Sirleaf aime tant le pouvoir comme elle aime ses habits. Elle a fait du drapeau libérien un élément de parure féminin, donc une image d'une toute puissante. Ceci pourrait traduire une attitude dictatoriale qui ne croit pas à la capacité des autres à exercer des fonctions puissantes comme la présidence du pays. Encore une fois se dessine une forte opinion exprimée par le dessinateur, et J.A. par extension.

Délaissant le Libéria, nous proposons par la suite d'étudier une comédie portant sur deux ex-présidents malgaches.

9.7.

A Madagascar, un président Disc-jockey

Les deux dessins suivants (Fig. 9.33 et 9.34) résument une « comédie » de deux ex-présidents malgaches. Marc Ravalomanana était homme d'affaires avant d'entreprendre une carrière en politique en 1999 quand il est élu maire d'Antananarivo. Après une élection contestée en décembre 2001, appuyé par son camp, Ravalomanana n'a tenu compte d'aucun débat autour de la question et s'est autoproclamé président de la république le 22 février 2002⁶⁹⁵. Après un nouveau décompte des voix, les membres de la Haute cour constitutionnelle ont été convaincus de la victoire de Ravalomanana et cela a confirmé son entrée en fonction.

⁶⁹⁴ Nous avons l'impression que le dessinateur fait référence à une culture publicitaire. Il s'est inspiré des publicités fameuses de la marque du café Nespresso dont le slogan est *What else ? (Quoi d'autre ?)*. Ces publicités sont animées par l'acteur américain George Clooney. Voir quelques vidéos publicitaires disponibles sur URL : <<http://lareclame.fr/nespresso+george+clooney>> consulté le 22/09/2015.

⁶⁹⁵ Radio France internationale, « France-Afrique : Madagascar : six mois d'incertitude », le 6 février 2003, disponible sur : <<http://www.rfi.fr/fichiers/MFI/POLITIQUEDIPLMATIE/796.asp>> consulté le 11/08/2013.

Lors de l'élection présidentielle du 3 décembre 2006, il est démocratiquement réélu est même félicité par la communauté internationale⁶⁹⁶.

Le conflit entre Marc Ravalomanana et Andry Rajoelina⁶⁹⁷ a commencé en 2007 quand ce dernier est élu sénateur de la capitale malgache, Antananarivo mais le tournant s'est produit le 17 mars 2009. Dans ce qui semblait être un coup d'État, une partie de l'armée malgache s'est emparé du palais présidentiel et a renversé le président Ravalomanana. Ce dernier a démissionné en transférant ses pouvoirs au militaire qui les a refusés et les a confiés à Rajoelina⁶⁹⁸. Par la suite, celui-ci a pris la tête de la Haute Autorité de transition se proclamant le nouveau chef du gouvernement de transition en promettant d'organiser une

⁶⁹⁶ Voir un petit historique de Marc Ravalomanana « Marc Ravalomanana : son histoire » disponible sur : <http://www.web-libre.org/breves/Marc-Ravalomanana,4217.html> consulté le 11/08/2013.

⁶⁹⁷ Née en 1974, Rajoelina avait commencé sa carrière comme disc-jockey après son baccalauréat en 1994, animant des soirées dansantes. En 1998, il a monté, avec succès, une entreprise d'impression numérique et de gestion de panneaux publicitaires. En 2007, il rachète une radio et une chaîne de télévision qu'il renomme ViVA (Voir le profil d'Andry Rajoelina, « Who is who profile. Madagascar : Andry Rajoelina » disponible sur : <http://www.africa-confidential.com/whos-who-profile/id/2998/>) consulté le 11/08/2013). Le 12 décembre 2007, Rajoelina est élu maire d'Antananarivo. Il a rencontré huit jours plus tard le président Marc Ravalomanana, qui l'a félicité pour son élection. Il a découvert le lendemain et annonça que la mairie était endettée d'environ 3 millions d'euros. En janvier 2008, il a trouvé que les coupures de l'éclairage public et de l'approvisionnement en eau des bornes fontaines perturbaient la stabilité de la ville. Il a trouvé aussi que la compagnie nationale d'électricité réclamait à la commune des arriérés de paiement s'élevant jusqu'à environ 950 000 euros (A lire, Randrian N., « Mairie d'Antananarivo Andry Rajoelina hérite de 41 milliard Fmg de dettes », le 22 décembre 2007, disponible sur : <http://www.madagascar-tribune.com/Andry-Rajoelina-herite-de-41,3713.html>) consulté le 11/08/2013). Rajoelina est allé annoncer à la télévision que la population d'Antananarivo ne devait pas être sanctionnée pour des raisons de « stratégie politique » croyant que c'était une manœuvre de le déstabiliser politiquement (Voir l'article de Randrian N., « La CUA et les coupures d'eau et d'électricité, Antananarivo est-elle sanctionnée ? », le 7 janvier 2008, disponible sur :

<http://www.madagascar-tribune.com/Antananarivo-est-elle-sanctionnee,3929.html>) consulté le 11/08/2013). En décembre 2008, après la diffusion d'une émission télévisée (sur la chaîne de télévision de Rajoelina) de l'interview de l'ancien président Didier Ratsiraka appelant à déstabiliser le gouvernement, ce dernier a réagi en ordonnant la fermeture de la chaîne. Rajoelina a demandé la réouverture de sa chaîne est a donné un ultimatum au gouvernement, qui allait expirer le 13 janvier 2009. Le 24 du même mois, il a appelé une grève générale pour exiger la démission du ministre de la Communication et celui des Domaines (L'Express de Madagascar, « Les autorités malgaches ferment la télévision ViVA qui appartient au maire d'Antananarivo », le 15 décembre 2008, disponible sur :

<http://www.lexpress.mu/article/les-autorit%C3%A9s-malgaches-ferment-la-t%C3%A9l%C3%A9vision-viva-qui-appartient-au-maire-d%E2%80%99Antananarivo>) consulté le 11/08/2013). Les manifestations anti-gouvernementales du 26 janvier 2009 ont dégénéré en émeutes qui ont abouti au renversement du gouvernement (Voir à ce sujet *Le Monde*, « Péril malgache », le 31 janvier 2009, disponible sur :

http://www.lemonde.fr/afrique/article/2009/01/31/peril-malgache_1149005_3212.html) consulté le 08/2013). Rajoelina a pris cette occasion pour « dénoncer la dictature » du président Ravalomanana.

⁶⁹⁸ *Le Monde*, « Madagascar : démission du président Marc Ravalomanana », le 17 mars 2009, URL : http://www.lemonde.fr/afrique/video/2009/03/17/madagascar-demission-du-president-marc-ravalomanana_1169277_3212.html) consulté le 11/08/2013.

élection présidentielle dans deux ans maximum⁶⁹⁹. Ravalomanana, quant à lui, s'est exilé en Afrique du Sud.

Le 3 juin 2009, la presse internationale a diffusé simultanément la condamnation à quatre ans de prison de l'ex-président malgache, Ravalomanana, par la justice de son pays. Il devait également verser 70 millions de dollars de dommage et d'intérêts à l'État malgache⁷⁰⁰. Il a été déclaré coupable d'abus de pouvoir à propos de l'achat d'un jet privé. Le ministre de justice avait proclamé que Ravalomanana serait arrêté dès qu'il fût rentré au pays.

Les dessins suivants (Fig. 9.34 et 9.35) seront étudiés ensemble étant donné que leur thématique du dessin est tirée de la même actualité autour des événements politiques des deux ex-présidents du Madagascar. L'un est publié en mars 2009 et l'autre en juin de la même année.

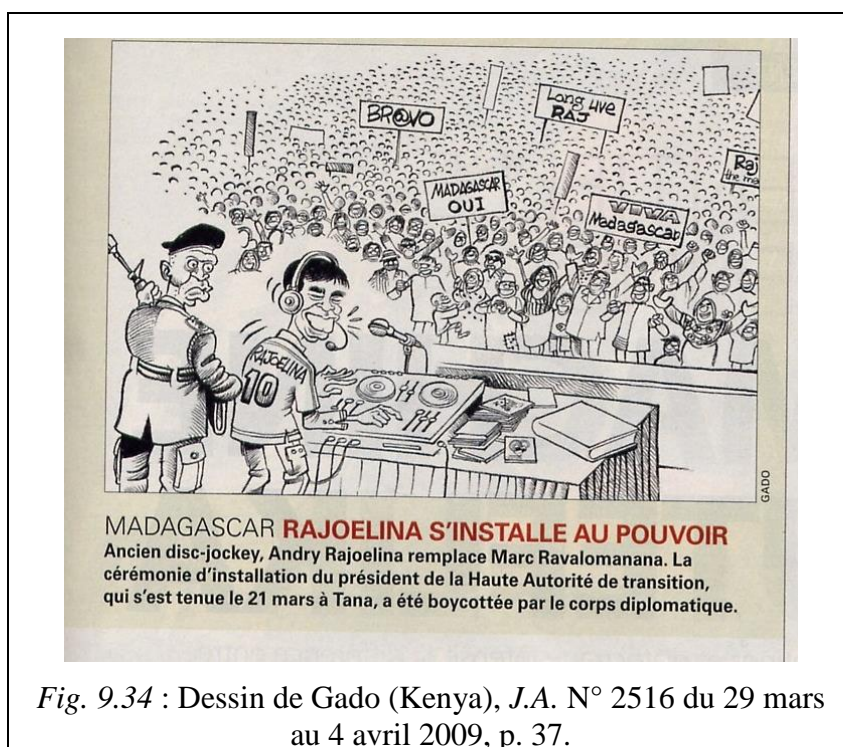


Fig. 9.34 : Dessin de Gado (Kenya), J.A. N° 2516 du 29 mars au 4 avril 2009, p. 37.

⁶⁹⁹ Perspective Monde, « Renversement du président malgache Marc Ravalomanana », le 7 mars 2009, disponible sur : <<http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve?codeEve=1134&langue=fr>> consulté le 11/08/2013.

⁷⁰⁰ Voir cette actualité sur par exemple :

Le monde, « L'ancien président Ravalomanana condamné à quatre ans en prison », le 4 juin 2009, URL : <http://www.lemonde.fr/afrique/article/2009/06/04/l-ancien-president-ravalomanana-condamne-a-quatre-ans-de-prison_1202275_3212.html> consulté le 11/08/2013 ; Le Courrier internationale, « Justice expéditive contre Marc Ravalomanana », le 5 juin 2009, URL : <<http://www.courrierinternational.com/article/2009/06/05/justice-expeditive-contre-marc-ravalomanana>> consulté le 11/08/2013 ;

Paris Match, « Ravalomanana en prison », le 3 juin 2009, URL : <<http://www.parismatch.com/Actu/International/Ravalomanana-condamne-a-quatre-ans-de-prison-139555>> consulté le 11/08/2013.

Sur la scène (Fig.9.34) apparaît une image qui, sur le plan figuratif, ne pose pas de problème d'identification. La profondeur est bien développée selon les lois de la perspective linéaire. Elle met en scène une foule, assez large, portant des pancartes. L'atmosphère générale de la foule traduit un air gai et victorieux. Il s'agit du peuple malgache qui fait la fête, ce fait est témoigné par les messages sur les affiches.

Au premier-plan, à gauche, il y a deux hommes montrés du dos. Bien que leurs visages soient tournés à droite, ils peuvent être perçus par l'observateur. Le premier personnage porte un uniforme policier et a un fusil dans ses mains. Il regarde le deuxième. Celui-ci est identifié par l'étiquette sur son t-shirt, sur lequel figure aussi le numéro « 10 ». Son style vestimentaire le fait paraître comme un jeune homme moderne, énergique et dynamique. Devant lui, il y a une table couverte d'une nappe. Les objets trouvés sur la table, des matériaux de disc-jockey (DJ), attestent que Rajoelina est DJ. Les deux sujets ne prononcent aucun mot. Les expressions de leurs visages les distinguent, tout comme leurs habits.

L'homme de gauche doit être le garde du corps d'Andry Rajoelina, le président de la Haute Autorité de transition de Madagascar lors de la publication du dessin. Ce premier, dont le regard est fixé sur Rajoelina, semble étonné (ou impatient ?) alors que son chef, le président, se montre ravi, faisant des mouvements par son dos (les deux lignes courbes derrière son épaule gauche). Le son (de la musique) résonne par le casque. Cette scène nous laisse croire que le président est en train de divertir le public en jouant de la musique à la façon d'un disc-jockey, lui-même ancien disc-jockey. Trois lignes séparant le disc-jockey de son audience confirment le fait que le président-DJ est sur une estrade. C'est une scène de jubilation dans laquelle un président amuse le peuple. La foule, toute gaie, est impressionnante atteste au fait que le président est très aimé de son peuple.

Le deuxième dessin (cf. Fig. 9.35) portant sur Madagascar met en opposition deux ex-présidents, Ravalomanana et Rajoelina. Sur ce dessin figure une scène de moindres détails : deux hommes et un égout. Sur un fond totalement dépourvu de décor, le premier sujet, provenant du côté gauche, marche vers un autre qui se tient debout dans le côté droite. Le premier personnage marche en souriant et semble ignorer le grand trou devant lui. S'il fait un pas de plus, il risque de tomber dans le trou. Le deuxième, montré de dos, cache un papier derrière lui dans sa main gauche, sur lequel figurent les mots suivants : « Condamnation de Marc Ravalomanana : 4 ans de prison, 70 millions de dollars d'intérêts ». Ce deuxième fait un geste avec sa main droite comme quoi encourager le premier d'avancer vers lui, tout en lui disant : « *Reviens ! J'ai un mandat de 4 ans pour toi...* ». Le texte de commentaire le confirme.



Fig. 9.35 : dessin de Glez (France), *J.A.* N° 2526 du 7 au 13 juin 2009, p. 37.

C'est la crise politique de 2009 qui a inspiré les deux dessins portant sur les présidents malgaches. Le premier expose un scénario qui se moque du jeune président qui s'est installé au pouvoir d'une manière intéressante grâce à son métier de disc-jockey. Un président disc-jockey. Le dessin attaque et dénonce aussi les mœurs politiques du président Rajoelina dont les conditions d'installation au pouvoir étaient controversées. Le deuxième dessin expose sa ruse. Il attire son adversaire Ravalomanana avec un mensonge pour qu'il le fasse disparaître dans un égout. L'égout est une conduite souterraine destinée à évacuer les eaux usées d'une agglomération dans le milieu extérieur ou vers une station d'épuration⁷⁰¹. Cet acte potentialise la disparition de Ravalomanana comme l'eau usée. Ainsi, Rajoelina s'assurera la domination politique après la disparition de son rival. Il n'aura plus de concurrent quand son adversaire sera en prison. Le dessinateur emploie l'humour pour dévoiler la ruse de Rajoelina.

Par ces deux dessins (pendant une période de dix ans), Madagascar semble ne pas avoir beaucoup attiré d'attention de *J.A.* pour l'inciter à le représenter en dessin, de même que le Sud-Soudan, à la différence du Zimbabwe ou de la Côte d'Ivoire, par exemple. Au Soudan,

⁷⁰¹ Consulter le dictionnaire *Larousse* en (ligne), entrée « égout », disponible sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9gout/28047?q=%C3%A9gout#27905> consulté le 30/08/2014.

il a existé un héros dont la victoire n'a pas échappé au crayon du dessinateur de J.A. Etudions par la suite comment ce héros est décrit par l'hebdomadaire.

9.8.

Au Sud Soudan, un vice-président héroïque

Le Soudan^{702 703} est généralement considéré comme un pays ravagé par des décennies de guerres civiles meurtrières. John Garang de Mabior est née en 1945 dans le sud du Soudan, une région longtemps agitée par un conflit entre les sudistes noirs et chrétiens et les nordistes arabes et musulmans favorisés même, dès le début, par le colonisateur. Rentré au pays au commencement des années 1980 après sa formation, il a enseigné à l'université et à l'académie militaire de Khartoum avant d'être appelé en mai 1983 par le chef d'État, le général Gaafar Mohamed el-Nimeiri, pour aller dans la zone guerrière de Bor calmer des rebelles. Sa quête politique a pris forme dans cette mission quand il s'est évanoui pour réapparaître dix semaines après à la tête d'un mouvement rebelle. Sa quête aurait été motivée par le fait que le chef d'État défavorisait le sud du pays en imposant la loi islamique à l'ensemble du pays violant ainsi un accord signé en 1972.

Après onze années de paix, Garang et son Armée populaire de libération du Soudan (SPLA) se sont rebellés et ont plongé le pays dans la deuxième guerre civile opposant le Sud et le Nord⁷⁰⁴. Garang a rompu ainsi les accords de paix signés par son mouvement et le gouvernement démocratiquement élu du Soudan dirigé par Sadek el-Mahdi (1986-1989). Ce dernier a été ensuite arraché du pouvoir en 1989 par un coup d'État façonné par Omar El-Béchir, qui tirait profit des guerres internes parmi les sudistes⁷⁰⁵.

En juillet 2002, un protocole d'accord a été signé visant à mettre fin à près de vingt ans de conflit dans le Sud-Soudan. Une nouvelle rébellion dans le sud du Darfour a commencé en 2003 et a mené aux nouvelles négociations qui ont abouti à la signature d'un accord de paix entre Garang et le gouvernement soudanais en janvier 2005. Cela a mis officiellement fin à la deuxième guerre civile du Soudan. Désormais, l'armée de Garang est rentrée à Khartoum sous le gouvernement d'union nationale. Le samedi 9 juillet 2005, Garang

⁷⁰² Voir l'article de Nicolas MICHEL, « John Garang », le 7 janvier 2005, disponible sur :

<<http://www.jeuneafrique.com/Article/LIN16015johnngnarag0/>> consulté le 30/11/2014.

⁷⁰³ Voir sur l'encyclopédie *Universalis* (en ligne) l'entrée « Garang John – (1945-2005) », disponible sur :

<<http://www.universalis.fr/encyclopedie/john-garang/>> consulté le 30/11/2014.

⁷⁰⁴ Voir la chronologie du Soudan sur RFI, disponible sur : <<http://www.rfi.fr/contenu/soudan>>

⁷⁰⁵ Nicolas MICHEL, « John Garang », *Op.cit.*

a été nommé vice-président du Soudan⁷⁰⁶. La veille de cette occasion, Garang était à Khartoum pour la première fois en 22 ans et avait été accueilli par des milliers de personnes en joie. Un tapis rouge a été déroulé pour lui. Il a prêté serment devenant le vice-président du pays et a pris la tête de l'administration autonome du Sud-Soudan. C'était la première fois qu'un chrétien était nommé à un tel poste au Soudan. La cérémonie a mis fin à la guerre entre le Nord et Sud qui, jusque-là, avait duré plus de vingt ans. La nouvelle constitution a mis en place de nouveaux mécanismes de partage du pouvoir et des ressources pétrolières entre le Nord et le Sud. Une période de six ans allait culminer en un référendum qui déciderait l'indépendance du Sud ou le maintien d'un Soudan uni⁷⁰⁷. Quant au pouvoir, les chefs d'États devaient former un gouvernement d'union nationale en accordant 28% des sièges du parlement à Garang, 52% à Omar El-Béchir et le 20% au reste de l'opposition du Nord et du Sud. Entre autres gains, la loi islamique, la charia, ne serait plus appliquée au Sud⁷⁰⁸.

En juillet/août 2005 un dessin en noir et blanc (Fig. 9.36) portant sur John Garang de Mabior est apparu. Il montre un premier plan largement ouvert, ouvrant sur la profondeur, et une scène assez mouvementée. Au premier plan, des personnes adultes et enfants sont vues de dos ou de profil avec les mains levées ou applaudissant. Les bouches ouvertes, les applaudissements, la position des jambes de la femme et les deux enfants qui courent devant la foule, et les marques plastiques des petites lignes courbées à côté des mains, accentuent la reconnaissance d'une foule en liesse. La foule court vers une destination identifiée comme « nouveau Soudan » par une figure paratextuelle. Elle est dirigée vers une certaine destination par un homme visible de face. L'homme est identifié à « Garang ». Celui-ci porte un fusil dans la main droite et semble jubiler. Avançant l'œil vers le fond, l'on constate que la caractéristique plastique des couleurs noire et blanche, sur les côtés extrêmes de l'espace bien cerné par une bordure, suggère de l'eau et des gouttes d'eau. La surface blanche sur le sol et la position de l'eau montrent un scénario moins figuratif mais insinuent que l'eau vient de se séparer afin de laisser traverser la foule. Bien qu'aucune parole ne soit prononcée, le dessin n'est pas « silencieux », il y a du « bruit » de jubilation et d'applaudissement suggéré par le contexte du scénario et des figures plastiques et figuratives.

⁷⁰⁶ Voir la chronologie du Sud soudan sur jeuneafrique.com, disponible sur :

<<http://www.jeuneafrique.com/pays/soudan-du-sud/chronologie/>> consulté le 07/08/2013.

⁷⁰⁷ Voir l'article d'Olivia MARSAUD, « John Garang, nouveau vice-président du Soudan », le 11 juillet 2005, disponible sur : <<http://www.afrik.com/article8610.html>> consulté le 07/08/2013.

⁷⁰⁸ Voir l'article de Christophe AYAD, « Au Soudan, l'ex-rebelle sudiste intronisé au Nord », le 11 juillet, 2005, <http://www.liberation.fr/monde/2005/07/11/au-soudan-l-ex-rebelle-sudiste-intronise-au-nord_526158> consulté le 07/08/2013.

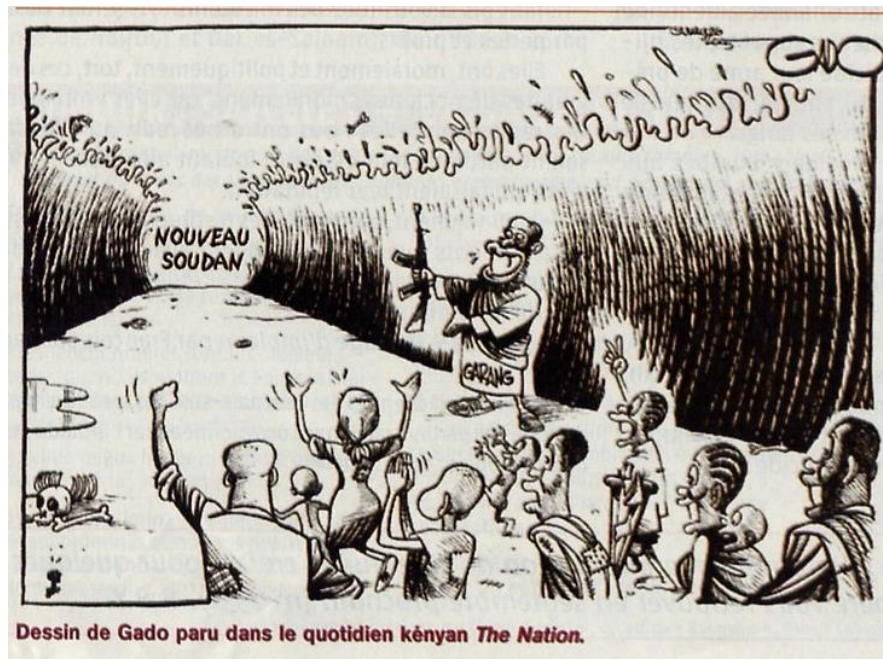


Fig. 9.36 : Dessin de Gado (Kenya), *J.A.* N° 2325 du 31 juillet au 6 août 2005, p. 6.

Trois petits détails ne peuvent pas passer inaperçus. À gauche de la scène, vers le bas, se trouvent un crâne et des os. Un autre caractère de la foule à ne pas manquer consiste en la nudité des enfants et les vêtements rafistolés de certains de ces personnes ainsi qu'un homme qui marche à l'aide de béquilles. Ces détails parlent d'autre chose que de cérémonie glorifiante – la situation socio-économique du peuple du Sud Soudan et leur vie antérieure à cet évènement. Ce serait un peuple misérable, qui exhibe des effets de la guerre (incarnée par le fusil), par exemple la mort et le handicap physique. Ces détails passent à l'arrière-plan et le peuple semble avoir tout oublié en se laissant prendre par la joie du moment heureux. On dirait que l'observateur participant se trouve parmi ce peuple en liesse, son rôle étant clairement pris par l'un des personnages dans la foule. L'informateur place l'observateur parmi les Sud soudanais pour qu'il puisse sentir et partager leur grande joie.

La stratégie énonciative que le dessinateur a employée est la métaphore. L'actualité concernée est métaphorisée tout en étant superposée à un récit biblique. Le scénario nous rappelle le récit des Israélites, raconté dans le livre d'Exode, selon lequel ces derniers, réduits en esclavage en Egypte, s'en sont émancipés sous la conduite de Moïse. Ils se sont miraculeusement échappés en traversant une mer à pied sec⁷⁰⁹, comme l'illustre le dessin de Gado, les eaux formant un « mur » de chacun de leur côté. Ici apparaît une comparaison de la

⁷⁰⁹ Consulter le livre d'Exode chapitre 14 dans la Bible.

situation des Sud Soudanais et celles des Israélites. Sous la conduite de Garang, les Sud Soudanais sont délivrés d'une situation d'oppression comparable à celle des Israélites, cela selon le dessin de Gado. Le dessinateur loue la bravoure de Garang en lui donnant un statut biblique.

Pressés par leur besoin d'être compris en très peu de temps, les dessinateurs d'actualité vont pousser leur imagination plus loin et vont utiliser des stratégies qui expriment mieux et rapidement leurs pensées. Ainsi, l'iconographie religieuse est un des répertoires fréquents pour les dessins d'actualités car elle offre un fond culturel partagé mondialement et décrit souvent de grands drames humains. On voit ainsi un hyper-savoir qui permet de représenter les grandes passions comme la joie et la tristesse⁷¹⁰.

Dans cette transposition de l'évènement, le dessinateur laisse glisser sa propre expérience affective qui se lit à travers la comparaison de la situation soudanaise et celle des Israélites. Tout d'abord, il accole la qualité d'héroïsme à Garang, qui, par moyen du fusil s'est octroyé le pouvoir de délivrer son peuple du Sud de l'oppression du Nord. Nous attestons ici à la virtualisation du rôle « positif » du fusil. Il a été utilisé au combat avec le but d'obtenir la paix, l'indépendance, l'égalité, les droits de l'homme et le bonheur du peuple du Sud Soudan. Il faut constater la métaphore très forte qui installe Garang au rang de Moïse dans la bible. Il devient son égal et son peuple devient le peuple élu comme les Israelites. Grâce à leur Moïse, le peuple sud soudanais ont trouvé l'espoir d'une meilleure vie après des années de guerre et d'oppression. L'espoir de ce peuple choisi reste, cependant, dans le virtuel ou l'inconnu selon le dessin. La vie dans l'avenir virtualisée par l'horizon vide est pleine de possibilités. Étant donné que le dessin mêle trois temps, le passé, le présent et le futur, nous pouvons regrouper certains éléments pour détailler cette mise en espoir des Sud-soudanais (cf. le tableau ci-dessous).

⁷¹⁰ Voir Anne BEYAERT-GESLIN, *L'image préoccupée*, op.cit.

Temps	Description d'éléments
Le passé	<p>Crâne et os, homme handicapé Les traces de la guerre meurtrière qui a ravagé le pays pendant vingt ans. Alors que le peuple vivant va traverser cette période pénible de guerre et embrasser une nouvelle vie, la mort par la guerre sera oubliée et enterrée dans le passé comme le crâne et les os qui resteront derrière eux en avançant vers l'avenir.</p>
Le présent	<p>Garang portant un fusil, indiquant au peuple à suivre la route qu'il vient d'ouvrir vers un nouveau Soudan. Un héros politique rebelle (comparable au prophète Moïse) qui lutte pour la libération de son peuple. Par le fusil (le bâton de Moïse) il « sépare l'eau », surmonte l'obstacle (gouvernance discriminatoire du Nord musulman qui défavorise les Noirs chrétiens du Sud-Soudan) et délivre son peuple à un nouveau Soudan, un Soudan avec plus de droits pour le Sud.</p>
	<p>Une foule de personnes applaudissant qui courent, jubilante ; des enfants nus, avec des habits rafistolés et des mains levées. Des hommes, des femmes et des enfants jubilants, malgré leur condition de pauvreté et du handicap physique causés par la guerre civile dont la trace de la mort est rendue perceptible par le crâne et les os humains. Une foule plein d'espoir pour une nouvelle et meilleure vie qu'avant, sans guerre et avec la paix. Une nouvelle voie qui s'ouvre vers l'infini. Une foule à nouveau énergique courant vers un nouveau destin grâce à Garang, leur « prophète ».</p>
	<p>De l'eau se divisant en deux « murs » Comme Moïse a pu séparer la mer par son bâton pour ouvrir la voie aux Israélites, Garang par son fusil a ouvert la voie vers un nouveau destin pour son peuple. Une action héroïque et miraculeuse.</p>
	<p>Du sol sec Possibilité divine de traverser les difficultés d'hier vers des possibilités de prospérité et de la paix de demain pour le peuple du Sud soudan.</p>
Le Futur	<p>Nouveau Soudan Garang représente l'espoir pour le peuple. Nouveau gouvernement de transition, fin de la guerre civile, partage de pouvoir, partage de ressources, autonomie du Sud qui fera ses lois et ne plus être assujetti aux lois islamiques du Nord, nouvelle constitution, nouveau destin, paix, espoir, nouvelles possibilités de prospérité...</p>

Tableau 12 : La mise en espoir du peuple sud soudanais

Comme nous venons de le constater, le Soudan a une longue histoire de guerre. Nous avons également constaté que le dessin ci-dessus (cf. Fig. 9.36) n'a pas du tout été la conclusion de cette histoire. Rappelons que l'accord de paix qui avait été signé entre Garang et le gouvernement soudanais en janvier 2005 devrait mettre en place un régime d'autonomie de six ans au Soudan du Sud à la fin duquel un référendum aller décider sur la partition du

Soudan. Inopportunistement, Garang n'allait pas assister à cet événement important car le 31 juillet 2005, il meurt dans un accident d'hélicoptère et sera remplacé par Salva Kiir. C'est la partition du Soudan qui a été représentée par la séparation des frères siamois (cf. Fig. 8.19).

L'analyse suivante concerne le président comorien. Exploitions ce dessin pour découvrir comment son actualité lui a valu une représentation en dessin dans *J.A.*

9.9.

Aux Comores, un président qui « s'habille en dollars »

Ahmed Abdallah Sambi⁷¹¹, d'origine comorienne, s'est présenté à l'élection présidentielle de l'Union des Comores le 14 mai 2006. Il a été élu avec 58,40% de votes et a pris ses fonctions le 26 mai 2006, un mandat qui prendrait fin le 26 mai 2011. Il s'est rendu célèbre sur la scène politique par la promulgation de la loi sur la citoyenneté économique comorienne en décembre 2008. Sur les 33 députés de l'assemblée, dix-huit ont voté « oui » pour cette loi qui a fait polémique. Selon *J.A.*, le dispositif :

« ... prévoit la délivrance d'un passeport en bonne et due forme... à tous les investisseurs arabes potentiels qui le désirent ... pour qu'ils bénéficient des mêmes droits que les nationaux ... même si le demandeur n'a jamais séjourné dans l'archipel et n'y possède aucune attache ! »⁷¹².

Les apatrides koweïtiens devraient être les premiers bénéficiaires du dispositif. Selon les sources non confirmées par *J.A.*, les frais pourraient s'élever à 25,000 dollars pour un ticket d'entrée.

Le dessin qui concerne Sambi (Fig. 9.37) est une illustration car son rapport texte-image est indiqué par le partage harmonieux du fond (le support) et du titre par le texte et l'image. L'image est détournée, c'est-à-dire elle impose son contour au texte et oblige ainsi à ce dernier à céder une partie de son espace au profit de l'image. Cela donne du dynamisme à l'image. Cette image est projetée au premier plan, une thèse soutenue par l'ombre de l'image qui semble obscurcir le texte derrière l'image à gauche. C'est une publication de Glez, paru

⁷¹¹ A lire sur www.lesafriques.com, « Les Comores adopte la citoyenneté économique », le 7 décembre 2008, <<http://www.lesafriques.com/comores/3.html?Itemid=47>> consulté le 07/08/2013.

⁷¹² Samy GHORBAL, « Comores : Nationalité bidon », *Jeune Afrique* n° 2510 du 15 au 21 février 2009, p. 34. Voir l'article sur le site web du *J.A.*, URL : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2510p034.xml0/>> consulté le 09/09/2013.

dans *J.A.* en février 2009, pour accompagner le texte intitulé « Comores : Nationalité « bidon » ». En effet, le dessin a émané de cette actualité.



Ce dessin rappelle le président des Comores de l'époque, Ahmed Abdallah Sambi, grâce aux traits permanents de son visage, ses habits cérémoniaux musulmans et son geste de la main. C'est un geste qui fait penser à un oiseau qui plane - se soutenant dans les airs, volant ses ailes étendues. Comme cela, il a l'air libre, rassuré, balayant tout le monde (les Comoriens ?) par ses habits à la façon des ailes. Grâce à la fusion des dimensions plastique et iconique, l'observateur assiste à une rhétorique de substitution se laissant voir au niveau de ses vêtements. La robe se transforme vers le bas en cartes d'identités alors que son grand foulard se transforme vers la gauche en billets de dollars américains. Cette fusion plastique et iconique amène une confusion au niveau du mode d'existence des dollars qui ne semblent pas être à leur bonne place. Par ce geste significatif, Sambi, ramasse-t-il des dollars en planant ? Ou bien, ce geste « magique » de flotter dans l'air, transforme-t-il ses habits en dollars ?

Alors que le texte écrit donne beaucoup d'informations sur cette situation particulière, le dessin n'insiste que sur un seul détail : la possession du pouvoir incarnée par la possession de vêtements, tout comme le cas d'Ellen Sirleaf, qui prend le Libéria comme une possession personnelle comparable à son foulard. Sauf qu'ici, les objets de valeurs possédés par Sambi

sont les titres de séjours contre lesquels il échange pour les dollars. Nous pouvons donc tirer des inférences à partir du trope visuel de ses vêtements : les cartes de citoyenneté lui appartiennent comme lui appartiennent ses habits, et donc il a le droit de les échanger, à quiconque qui lui convient, contre les dollars. Cette loi qu'il venait de promulguer, serait-elle un dispositif stratégique pour s'enrichir lui-même ? Une avenue de corruption ? Cela semble être l'hypothèse faite par le dessin.

9.10.

Au Niger, un président sans pouvoir

Le Niger, un pays de l'Afrique de l'ouest, connaît bien une longue histoire politique. Après l'assassinat du colonel Ibrahim Baré Maïnassa, en avril 1999, lors d'un coup d'État mené par son commandant Daouda Malam Wanké, un régime de transition a été établi pour faire un retour à la démocratie⁷¹³. Une nouvelle constitution a été approuvée en juillet 1999 pour restaurer un régime semi-présidentiel où le président aurait un mandat de cinq ans et nommerait un premier ministre avec qui partager le pouvoir⁷¹⁴.

Lors des élections de novembre 1999, Mamadou Tandja, âgé de 61 ans à l'époque, est sorti vainqueur. Il a été réélu en décembre 2004⁷¹⁵ et a retenu son premier ministre et son président de l'Assemblée nationale, un choix qui faisait polémique depuis son premier mandat. De plus, il a essayé de changer la constitution en 2009, en apportant deux grands changements : le non limitation du nombre de mandats présidentiels ainsi que le passage d'un régime semi-présidentiel à un régime présidentiel⁷¹⁶. Ce fait lui a valu un coup d'État. Il est renversé le 18 février 2010 aux abords du palais présidentiel et est détenu dans une résidence isolée et hautement surveillée⁷¹⁷.

Quatre mois après le coup d'État, le nom de l'ancien président Tandja faisait encore de l'actualité. Le 26 juin 2010, la Radio France international (RFI) a diffusé un article « exclusif RFI » intitulé « Au Niger, l'ancien président Mamadou Tandja demande la clémence de la

⁷¹³ Niger, chronologie pays, à consulter sur *jeuneafrique.com*, disponible sur : http://www.jeuneafrique.com/Chronologie-pays_69_Niger consulté le 08/08/2013.

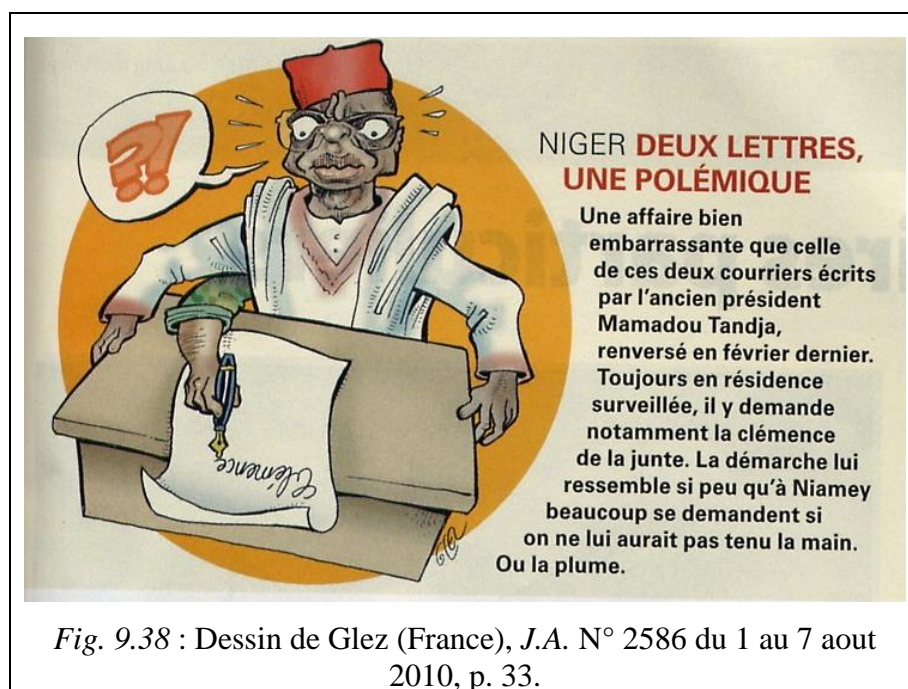
⁷¹⁴ *Ibid.*

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ *Jeune Afrique*, « Tandja promulgue sa nouvelle constitution », le 18 août 2009, disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20090818T201758Z/> consulté le 08/08/2013.

⁷¹⁷ *Jeune Afrique*, « Mamadou Tandja renversé, trois colonels prennent le pouvoir », le 19 février 2010, URL : <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20100219073052/> consulté le 08/08/2013.

junte »⁷¹⁸. Dans cet article, la RFI a expliqué que l'ancien président nigérien avait sollicité la clémence de la junte qui l'avait renversé. Elle avait affiché deux lettres faisant foi de ce fait. À la fin de l'article, deux questions se posaient : avait-il peur de la rigueur de la prison ? Avait-il écrit ces lettres de son plein gré ou sous pression ? Le lendemain, la même radio a diffusé un deuxième article du même sujet intitulé « Les lettres de l'ex-président nigérien Mamadou Tandja suscitent des interrogations »⁷¹⁹. L'annonce de l'existence des lettres signées par l'ancien président est devenue un grand sujet de conversations partout à Niamey, la capitale nigérienne, où tout le monde demeurerait surpris par cette nouvelle. Beaucoup s'interrogeaient sur l'authenticité de ces signatures. On ne croyait pas au fait que Tandja aurait demandé la clémence. Mais comme personne n'est parvenu à confirmer ni à contredire, le journal nigérien *Le Canard déchainé* avait conclu la matière le 26 juillet 2010 en se demandant « Dans quel pays du monde sommes-nous, où Tandja Mamadou appelle à la clémence ? »⁷²⁰.



Le numéro 2586 du *J.A.* d'août 2010 a repris cette thématique en publiant un dessin qui se réfère à cette actualité (cf. Fig. 9.38). L'organisation de l'espace du dessin ne peut

⁷¹⁸ *Radio France internationale*, « Au Niger, l'ancien président Mamadou Tandja demande la clémence de la junte », le 26 juillet 2010, URL : <<http://www.rfi.fr/afrique/20100726-niger-ancien-president-mamadou-tandja-demande-clemence-junte>> consulté le 08/08/2013).

⁷¹⁹ Lire l'article de Christine MURATET sur *Radio France internationale*, « Les lettres de l'ex-président nigérien Mamadou Tandja suscitent des interrogations », le 27 juillet 2010, URL : <<http://www.rfi.fr/afrique/20100727-lettres-ex-president-nigerien-mamadou-tandja-suscitent-interrogations>> consulté le 08/08/2013.

⁷²⁰ *Ibid.*

passer sans commentaire. Le texte commentatif semble être le légitime résident de l'espace du support. Néanmoins, il cède un espace rond coloré en or pour servir de fond pour l'image. Il y a donc la superposition de trois espaces : le fond gris qui est l'espace du support, la plage dorée qui fait le décor du dessin et l'espace occupé par le dessin lui-même. Le personnage est mis au premier-plan, assis et derrière un bureau. Le bureau déborde l'espace coloré du fond accordé au total de l'image. Sur le bureau se trouve un papier sur lequel figure le mot « Clémence ». Le point fort du dessin est quand une main appartenant à une personne invisible tient une plume et c'est celle-ci qui est responsable de la rédaction du mot sur le papier. C'est une main évidemment, qui potentialise l'existence d'un militaire derrière Tandja étant donné l'uniforme qu'elle porte. Par l'expression de son visage, le personnage semble effrayé par le fait qu'une main dont le propriétaire est absent tient la plume à sa place. L'effroi est rendu plus vif par ses yeux écarquillés, les six formes ressemblent à des gouttes émises par son visage ainsi que la parole énoncée, qui est remplacée par des points d'interrogation et d'exclamation. La position de ses mains, qui tiennent fermement aux côtés du bureau, contribue aussi à témoigner de ce grand effroi. L'évènement exprime une action ponctuelle, un moment initialement brusque, qui aurait effrayé le personnage. Le personnage semble avoir resté immobile pendant quelques moments peu après, sous l'effet de cette action. C'est l'imagination que l'observateur pourrait se faire.

Loin de soutenir la thèse que Tandja avait écrit les lettres demandant la clémence de la junte, le dessinateur a pris sa position en montrant que Tandja aurait rédigé ces lettres contre sa propre volonté. L'uniforme militaire de la main qui rédige la clémence conclut le fait que Tandja ne saurait même pas celui qui a rédigé les documents mais, on l'aurait obligé à les signer. Le président, selon le dessin, est effrayé, intimidé et réduit au silence, en proie au harcèlement et à la manipulation par un militaire invisible. Donc, pour le dessin, la question n'est pas tant de savoir s'il a rédigé les lettres, ni s'il a eu la main forcée, mais que la responsabilité de la rédaction de la lettre soit clairement attribuée au militaire qui se cache derrière lui. Tandja s'est probablement soumis à la force de la junte qui l'a renversé, selon le dessinateur. Voilà une opinion toute faite. Alors que les Nigériens se demandent « *Dans quel pays du monde sommes-nous, où Tandja Mamadou appelle à la clémence ?* », le dessin fait croire à l'observateur que Tandja a eu la main forcée pour signer cette lettre.

Terminons les analyses de ce chapitre par un dessin qui tire son sujet d'une actualité fictive au Mali.

9.11.

Au Mali, le président « don Juan »

Le dernier dessin que nous allons étudier ici est lié à une actualité fictive. Il s'agit d'une histoire imaginaire⁷²¹ d'une prostituée Dily, qui, pendant ses escapades avec le président de la République, est tombée enceinte. À la naissance du bébé, Dily a jugé que son enfant ne devrait pas être compté parmi les bâtards, donc elle réussit un jour à interrompre un conseil des ministres en brandissant son bébé. Ce texte, rédigé par un professeur et utilisé pour des fins pédagogiques en langue, a impressionné un journaliste du journal *Info Matin*. Ainsi, le 1^{er} juin 2007, le journal a fait cette histoire de sa une intitulé : « Lycée Nanaïssa Santara : la maitresse du président de la République », accompagné d'un dessin réalisé par Bakary.

Deux semaines plus tard, l'enseignant et le journaliste ont été arrêtés par Sombé Théra, le procureur de la République malienne, pour « offense au chef de l'État » et « complicité ». Aussitôt, des manifestations orchestrées par des journalistes se sont multipliées tandis que l'opposition a déclaré une dérive autoritaire du régime politique malien. Même les bailleurs de fonds avaient commencé à s'inquiéter de la situation. Le 26 juin 2007, les peines ont été prononcées : deux mois de prison plus interdiction d'enseigner pour le professeur et treize jours de détention pour le journaliste d'*Info Matin*.

Plusieurs questions restaient à poser⁷²² : Si l'histoire était imaginaire, de quel président s'agissait-il ? Et si cette histoire était fictive, pourquoi le porte-parole du président a-t-il dit que le président n'en avait pour rien dans l'histoire d'arrestation et de condamnation ? Et pourtant, le chef d'État lui-même, Amadou Toumani Touré, s'est maintenu silencieux sur l'affaire alors que quatre directeurs de la publication ont été condamnés à des peines d'emprisonnement avec sursis. La liberté de la presse au Mali, serait-elle en cause ? S'agissait-il d'un scandale autour du président malien ou bien seraient-ils des manœuvres de

⁷²¹ A lire l'article sur *Jeune Afrique*, « Mali : Don Juan, sa maitresse et le professeur », n° 2425 du 1^{er} au 7 juillet 2007. Ou sur internet, sur URL : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARCH-LIN01077donjuruesse0.xml/>> consulté le 6/08/2013.

⁷²² Voir aussi le commentaire de Patrick Lin Gérard DJOSSOU, « Dily, maîtresse du président don juan: Quand l'imagination détruit un professeur » sur le site web www.xibar.net, le 10 juillet 2007, disponible sur : <http://www.xibar.net/DILY-MAITRESSE-DU-PRESIDENT-DON-JUAN-Quand-l-imagination-detruit-un-professeur_a1125.html?print=1> consulté le 6/08/2013.

l'opposition pour déstabiliser le président avant les élections législatives du 1^{er} juillet⁷²³ ? Ce sont tant de questions sans réponses précises.

Le dessin qui traite ce sujet est tiré du journal *Info Matin* (cf. Fig. 9.39). Il est cette fois-ci utilisé dans *J.A.* pour illustrer le texte d'actualité qui rapporte les péripéties du professeur malien et le journaliste qui ont été condamnés pour avoir publié une histoire fictive mais scandaleuse concernant le président (malien ?). L'article de *J.A.* s'intitule « Mali : Don Juan, sa maitresse et le professeur ».

Comme pour confirmer le rapport entre le texte écrit et le dessin, aucune bordure ne sépare le texte est le dessin. Sur la scène, sept personnes sont assises autour d'une table rectangulaire. Deux de ces personnes ont des étiquettes placées devant elles ; il s'agit de Premier Ministre (P.M.) et de président. Devant chacun des autres personnages se trouve un papier sur la table, avec (ou sans) des annotations. C'est une indication d'une réunion en cours. Cela identifie le lieu d'une manière non-marqué, à un lieu de réunion, un endroit où le président et le Premier Ministre peuvent convoquer des réunions.



Fig. 9.39 : Dessin de Bakary (Mali), *J.A.* N° 2425 du 1^{er} au 7 juillet 2007, p. 18.

L'évènement du dessin témoigne du passage de temps. À droite, la scène de la réunion est interrompue par l'apparition d'une femme portant un bébé dans ses mains, offrant ce dernier au président. Cette femme parle, adressant sa parole au président. Elle lui dit : « *C'est ton sang. Reconnais-le sur le champ !* ». Le premier ministre parle après, s'adressant au président, en disant : « *Hé ! Pré. Assume-toi hum !!!* ». On peut lire les expressions des

⁷²³ *Jeune Afrique*, « Mali : Don Juan, sa maitresse et le professeur », *Op.cit.*

visages de tout le monde mais surtout celle du président, qui essaie de couvrir son visage par ses mains. Accompagnés des pensées non verbalisées, l'expression du visage du président nous permet de voir que le président est tellement pris par la honte. Mais il pense : « *Bon ! Ben ! Je prends les deux* » alors que les trois personnes à gauche s'exclament unanimement en une langue étrangère « *Djee !? Patissakana !* ».

Pourtant, le président de la République (sur le dessin) accepte dans ses pensées la responsabilité. Par ses pensées, il ne se montre pas désolé d'avoir provoqué une telle situation inacceptable dans un lieu tel qu'une salle de réunion des fonctionnaires les plus respectés du pays. Ce dessin est réalisé à partir d'une histoire fictive, comme nous l'avons déjà indiqué auparavant. Sans être liée à aucun événement confirmé, la publication de l'histoire reprise dans le quotidien et le dessin auraient été une dénonciation en général de l'immoralité parmi les hauts fonctionnaires. Ou bien, serait-ce une métaphore pour dénoncer les événements politiques de l'époque que nous ignorons ? Or, les événements que cette histoire a provoqués trouvent une liaison avec le non liberté de la presse au Mali. Mais surtout, ce dessin montre sa capacité à provoquer des réactions négatives, même si le récit est une histoire fictive. D'une façon ou d'une autre, un dessin d'actualité détient le pouvoir d'influencer, soit positivement, soit négativement⁷²⁴.

Synthèse

Dans ce chapitre, le sujet qui nous a préoccupée est l'image de l'Afrique subsaharienne vue à travers le comportement de ses présidents. Quarante caricatures des présidents africains concernant onze pays ont constitué notre corpus. Rappelons que ceci est une suite du huitième chapitre qui traitait le même sujet mais s'est concentré principalement de l'image des présidents qui utilisent tous les moyens à leur disposition pour se pérenniser au pouvoir. Il s'agissait de présidents qui pouvaient être qualifiés de dictateurs, étant donné leur persistance au pouvoir depuis très longtemps. Au contraire, ce présent chapitre a discuté, à travers la caricature, le comportement des présidents qui ne détiennent la présidence de leurs pays que pendant notre période de recherche (2000-2010). Dans ces pays, il y a eu de l'alternance de chefs d'États au cours de ces années. Notre étude a eu comme but la recherche

⁷²⁴ François BOESPFLUG a montré la disparition entre une simple caricature et ses effets. En août 2005, la publication de douze caricatures du prophète Mahomet dans un quotidien danois a déclenché des réactions en chaîne négatives et inattendues dans le monde entier. Ces réactions ont duré plusieurs mois. Voir son livre *Caricaturer Dieu ? Pouvoir et dangers de l'image*, Op.cit., pp. 11-18.

des stratégies visuelles de représentation qui participent à la description du comportement des dits chefs d'États.

La mise en parallèle de deux personnages et le dialogue ont demeuré les stratégies énonciatives préférées des dessins. Elles ont aidé à faire ressortir le comportement des présidents. Si l'Afrique peut être décrite par ses dirigeants, ces derniers en ont donné une mauvaise image. Rappelons que cette image est une image mentale que l'observateur se fait à partir de ce qu'il voit sur le dessin. Cette manière de voir est façonnée par l'informateur. Le dessin quant à lui, est une invention du dessinateur qui projette sa propre position concernant un sujet d'actualité donné. Comme nous l'avons déjà dit, le dessinateur ne retrace pas l'histoire de l'actualité. Au contraire, il s'en inspire, parfois juxtaposant deux ou plusieurs événements à la fois, en s'y référant, tout en créant un récit original afin d'y insérer ses propres croyances, attitudes et opinions à propos de l'actualité concernée. Ce nouveau récit contribue ensuite à la construction de l'hyper-savoir des lecteurs.

Laurent Gbagbo est l'un des chefs d'États les plus commentés dans *J.A.* Par la mise à nu, une stratégie de l'exposition, il est humilié devant l'observateur. Le dessinateur a choisi cette stratégie pour couvrir sa victime de honte, lui, qui profite des échappatoires de la constitution pour prolonger son mandat présidentiel. Après avoir été obligé à céder une certaine quantité importante de pouvoir au nouveau premier ministre, suite aux accords de Kleber, Gbagbo est dévalorisé et tourné en ridicule par le dessinateur (Fig. 9.2). En plus de cette humiliation, Gbagbo est encore obligé, dans un autre dessin (Fig. 9.3), à jouer de la musique sur une scène qui le montre inférieur à son premier ministre. Encore une fois, Gbagbo est ridiculisé et l'on a fait de lui un objet de risée.

L'animalisation est une stratégie visant la déshumanisation d'un être humain. Quand Gbagbo est représenté en éléphant, l'idée est de lui confier des qualités animalières présentées par un éléphant, surtout la force, la rage, le poids et la laideur (peut-être). L'écrasement par un élément incarne l'usage excessif de la force. Dans cette action, nous lisons son hostilité, sa haine, son désaveu, son insensibilité et sa cruauté envers les Français. Si le dessin ne nous parle pas de la réaction de la France qui est représenté en coq, il la montre fragile, vulnérable et sans défense. Cependant, la réalité de l'actualité nous parle d'une riposte presque spontanée dont le résultat a coûté cher à Gbagbo.

Enfin, plusieurs dessins sur Gbagbo nous ont raconté sa malveillance de Gbagbo. Ne voulant pas quitter le pouvoir, celui-ci a longuement profité de la situation de guerre de son pays ainsi que des points faibles de la constitution nationale pour se maintenir au pouvoir. Cette méchanceté de Gbagbo est montrée à travers une stratégie visuelle particulière. En tant

que danseur de la danse américaine *Moonwalk*, Gbagbo trompe les observateurs en se montrant avancer sur les élections et reculant en même temps. Ayant maîtrisé cette danse incarnant la tromperie, il parvient à se maintenir au pouvoir pendant cinq ans après lesquelles ont eu lieu les élections. Rester président pendant cinq ans sans passer par les élections ? Nous aurons bien voulu voir, par le biais de dessin, la réaction des Ivoiriens, mais aucun dessin n'a présenté Gbagbo face à face avec ses électeurs. J.A. ne les a pas jugés à travers le dessin, et la blâme du retard des élections repose sur Gbagbo et son opposant Soro, le chef des rebelles, qui s'enfiche du destin des miliciens qui l'ont soutenu.

Sortant de la Côte d'Ivoire, l'observateur a été amené ensuite en Afrique du Sud pour témoigner des scènes intéressantes portant sur Jacob Zuma, le président du pays. Parmi toutes ses qualités personnelles, le portrait moral du président semble avoir attiré beaucoup d'attention des dessinateurs qui le représentent. Le pays de Zuma a été portraiture comme une société accablée par plusieurs problèmes socio-économiques, comme le sida, le chômage et le crime. Zuma avait pris le pouvoir à la hauteur de ces problèmes. Après sa confession d'avoir couché sans protection avec une femme dont le statut séropositif lui était connu et d'avoir pris une douche après pour se protéger contre la maladie, Zuma s'est, de façon permanente, procuré le statut d'irresponsable sexuel chez les dessinateurs. Il apparaît désormais dans les dessins d'actualité avec une pomme de douche sur sa tête pour le montrer comme ayant à tout moment un désir sexuel.

Ayant échappé à un procès judiciaire pour la corruption, Zuma est aussi portraiture dans un dessin comme un violeur de femme, qui incarne la justice. Cette irresponsabilité est bien associée au viol de la justice. Aurait-il manipulé le processus judiciaire pour que le juge déclare son innocence ? Un dessin (Fig. 9.14) semble répondre affirmativement à cette question. Cette irresponsabilité sexuelle trouve un lien étroit avec son état civil et, la plupart du temps, le tourne en ridicule. Marié à cinq reprises, Zuma a divorcé une fois et a été veuf une fois. Pendant qu'il venait juste d'épouser sa dernière femme en 2010, il a reconnu en même temps son vingtième enfant, le fruit d'une relation extraconjugale. Son comportement sexuel devient rapidement une source de moquerie. Par exemple, sur l'un des dessins (Fig. 9.16), au moment où l'Afrique du Sud célèbre vingt ans de la libération de Nelson Mandela, lui par opposition, avec un biberon dans sa main, célèbre la naissance de son vingtième enfant !

Au Sénégal est racontée par le biais du dessin, une autre histoire d'un président, qui veut se faire dictateur du XXI^{ème} siècle. Le maître Wade, comme l'appellent ses adeptes, est félicité par ses homologues, au début de sa carrière présidentielle, même s'il est dit avoir

manipulé les processus électoraux pour devenir président du pays à l'âge de soixante-treize ans (cf. Fig. 9.17). Peu après, quand les Sénégalais ont constaté que sa politique ne satisfaisait plus leurs attentes, son image est tournée à l'inverse. Les électeurs ont commencé peu après à en être fatigués. Les dessins portant sur Wade l'ont montré face à ses électeurs. Ces derniers ne lui ont pas caché leur mécontentement. De plus, des rumeurs circulaient disant que Wade voulait confier la présidence à son fils, Karim Wade. Les dessins qui illustrent ce fait donnent des informations contradictoires. Wade, voulait-il se pérenniser au pouvoir ou bien voulait-il confier le pouvoir à son fils après ses dix ans ? Et que dirait-on de son âge ? C'est une question épineuse qui n'a pas échappé aux critiques des dessinateurs. Alors qu'un jeune Sénégalais a qualifié son président d'ancien qui n'aimait pas les jeunes, une femme docteur s'est attiré des ennuis en insinuant que l'âge de Wade serait à la base de sa maladie et, donc, le président ferait mieux de prendre sa retraite, car sa condition médicale l'empêchait de bien exercer ses fonctions. Exerçant son pouvoir, Wade a sanctionné la femme docteur. Elle est aussitôt arrêtée et amenée à la justice pour les prétextes de diffamation.

Laissant le Sénégal, l'observateur se trouve en Guinée Conakry pour assister à des épisodes comiques et sérieux en même temps. La Guinée aurait échappé aux critiques des dessinateurs dans *J.A.* si ce n'était pas pour le président (de la junte), le capitaine Dadis Camara, le comédien qui ne blaguait pas. Si la gouvernance du pays par des émissions télévisées a attiré le ridicule à Dadis, la signature avec la Chine d'un accord valant des milliers de dollars a exposé ses autres caractères internes dégoutants. La signature de cet accord a eu lieu peu après un événement connu comme le « lundi sanglant », dans lequel ont eu lieu des massacres de nombreux civils. Le dessin en question (Fig. 9.25) emploie la stratégie visuelle de l'exposition et de l'*avant/après* pour dévoiler le caché du paraître, donc décrivant Dadis comme un assassin insensé, cruel, égoïste, barbare est inhumain. Le monde a désavoué Dadis et son camarade chinois en raison de leur caractère. L'observateur est laissé le libre choix de se faire des jugements sur un leader capable de rire et de fêter un accord de millions de dollars peu après avoir tué. Et, comme pour tous les autres présidents, les dessinateurs n'ont pas manqué d'illustrer visuellement la soif insatiable du pouvoir politique chez les présidents africains. Quand Dadis a pris le pouvoir par un coup d'État, il avait promis de ne pas s'intéresser à la présidence. Mais, un dessin (Fig. 9.26) illustre le contraire ; un Dadis qui délaisse son uniforme militaire pour s'habiller en costume. Par ce fait, il semblait avoir oublié sa promesse et voulait être le leader d'un parti politique pour pouvoir présenter sa candidature aux élections. Mais, est-ce que l'habit fait le moine ? Avant de laisser la scène guinéenne, *J.A.* conclut, en 2010, l'histoire de Dadis en l'excluant de la scène du dernier

dessin (Fig. 9.27), et par une lutte verbale qui démontre cette soif de pouvoir chez les dirigeants africains. Sur ce dessin, le jeu du « moi » égoïste surgit dans le comportement des deux candidats aux présidentielles du pays, chacun d'eux (Alpha Condé et Cellou Dalein Diallo), veut bien être le président du pays, mais, il n'y a qu'une seule chance et que la perte de l'un ne devrait pas devenir une source de polémique, étant donné que le vrai succès devait appartenir aux peuples guinéens.

Au Congo, la succession du pouvoir après la mort de Désiré Kabila a amené les dessinateurs à scénariser plusieurs situations possibles. Les nouvelles du décès du chef d'État ont donné l'occasion à un dessinateur d'exposer la vie quotidienne dans un village congolais, où plusieurs choses imaginées se sont glissées à l'arrière-plan, pour jouer le rôle de décor aux informations. Il s'agit d'un village dans lequel l'eau comme les postes de radio sont rares. Les signes visuels de la misère se lisaient à travers les enfants émaciés et presque nus. Sur une autre scène en Suisse, les banquiers avaient déjà inventé la suite des finances du président décédé ; pas besoin de clôturer les comptes étant donné que c'est le fils qui avait pris le pouvoir. C'est comme ça que fonctionne l'Afrique, semble dire ce dessin ! Mais une autre scène qui opposait, d'un côté, Jean Pierre Bemba et Laurent Kabila et, de l'autre côté, Tintin et son chien, a amené l'observateur à se demander, avec le dessinateur et Tintin, si la mauvaise image du Congo résultait de la polémique opposant Bemba et Kabila ou bien de *Tintin au Congo*, la bande dessinée du dessinateur belge Hergé.

C'est au Libéria que l'observateur virtuel rencontre deux présidents. Deux dessins parlaient de Charles Taylor, l'assassin égoïste. Taylor, qui cherchait la justice pour la perquisition de sa maison sans son autorité, l'a trouvée à la Haye, où il a été inculpé du crime contre l'humanité. Sa tête baissée par honte, Taylor a trouvé justement ce qu'il cherchait, la justice de son pays. Quand Taylor a quitté la scène politique, il a été remplacé par Ellen Jonson-Sirleaf. Par des procédés visuels, le dessinateur l'a fait entrer dans la ligue des chefs d'État africains qui deviennent ivres de pouvoir et refusent de quitter. Le dessinateur s'est exprimé à travers une chenille légionnaire sur un dessin et, sur un autre, il a comparé le pouvoir politique à un foulard personnel de Johnson-Sirleaf. Par là, la possession du pouvoir égalait, chez Johnson-Sirleaf, la possession d'un bien personnel. Ce qui fait que la première femme présidente en Afrique ne s'est pas montrée exceptionnelle, contrairement aux attentes du dessinateur et de ses adjuvants. Faut-il, selon les dessins d'actualité, qu'un président africain ait toujours le désir de se pérenniser au pouvoir ?

À Madagascar est racontée une histoire d'un président aux talents divers. Le dessinateur a choisi de se moquer de la profession du Disk Jockey du président autoproclamé,

Andry Rajoelina. Dans un autre dessin, sa ruse s'est manifestée dans le fait de piéger l'ex-président, Marc Ravalomanana, en trompant ce dernier avec un mandat, alors qu'il voulait le faire disparaître dans un égout (prison).

Ce n'est qu'au Soudan qu'est apparu un rebelle héroïque, John Garang. Le dessin singulier a comparé l'héroïsme de Garang à celui de Moïse dans la Bible. Par la représentation de l'évènement concernant Garang à travers une scène prise de la bible, cette nouvelle scène imaginée est devenue un excellent moyen de portraiturer l'héroïsme de Garang. Un élément particulier à noter est le rôle du bâton magique de Moïse, qui a été ici pris par le fusil. L'arme à feu était ici valorisée et glorifiée bien que son travail habituel soit la tuerie. Nous constatons que le fusil a été utilisé pour la libération du peuple du Sud Soudan, un fait plus louable selon le dessinateur. Derrière l'héroïsme de Garang et la jubilation du peuple s'est déroulée une scène avec des signes des effets de la guerre civile. Tout cela semblait être oublié, après tout, après la pluie vient le beau temps. Jusqu'ici, Garang et Djibo soient les seuls leaders politiques qui se sont fait une belle image d'eux-mêmes.

Que dire d'un président qui « s'habille en dollars » ? C'est le portrait de l'ex président Comorien, Abdallah Sambi. Le procédé de la possession est avancé par la métamorphose de ses vêtements en billets de dollars et en titres de séjours. Comme les titres de séjours étaient à lui, il faisait de ceux-ci ce qu'il voulait. L'actualité évoquée est une critique de la vente controversée des titres de séjours aux étrangers. Sambi a été, donc, décrit par le dessin comme un président corrompu.

Au pays de Mamadou Tandja, le Niger, l'observateur a rencontré un ex-président timide et désorienté. Le dessin qui avait décrit Tandja ainsi, l'a montré se soumettant au pouvoir de la junte. Alors que les médias ne pouvaient pas confirmer ce fait, le dessinateur s'est fait une idée de ce à quoi ressemble la soumission de Tandja aux militaires qui l'ont renversé. En réalité, Tandja était abrité dans un endroit isolé et hautement surveillé, mais, le dessinateur s'est donné le droit d'imaginer à quoi se ressemble Tandja sous la pression de la junte.

L'image des chefs d'États dans *J.A.* se complète avec le dessin d'un président « don Juan ». Au Mali, une fausse histoire d'un professeur est publiée dans un journal malien dans laquelle le président est accusé d'avoir eu des relations extraconjugales. La fille a pris d'assaut le bureau du président en brandissant son bébé et en demandant le président d'assumer sa responsabilité. Ce fait, sur le dessin, a couvert le président de honte à l'extérieur mais, à l'intérieur, il se disait être prêt même d'assumer les deux – la mère et son enfant ! En quoi cette histoire fictive a-t-elle évoqué des sanctions du professeur et des journalistes de la

part du gouvernement ? Était-il question de la liberté de la presse au Mali ou était-il vrai que le président était un « don Juan » ? Mais, même si le président du dessin est générique, il a été associé au président du pays. Un fait qui nous mène à conclure que l'inférence est un procédé d'interprétation utile pour le dessin d'actualité.

La caricature est une arme visuelle des dessinateurs pour critiquer (et parfois recommander) les leaders et leurs actions. En fin de compte, l'Afrique subsaharienne s'est fait une image, grâce à ses chefs politiques. Excepté le Soudanais, Garang et Mandela le Sud-Africain, toutes les caricatures des présidents ont donné une mauvaise image de l'Afrique subsaharienne. Des présidents malins, corrompus, immoraux, assassins, égoïstes, inhumains, cruels, insensés, manipulateurs, etc., qui veulent se pérenniser au pouvoir. Le dessin, un monde dans lequel tout est possible, trouve toujours des moyens visuels pour illustrer tous ses caractéristiques. Les expressions de visage des personnages, leurs actions et leurs paroles sont des lieux privilégiés pour déposer les sens. C'est dans la conclusion que nous proposons de faire une synthèse critique de cette image de l'Afrique subsaharienne pour en tirer des observations conclusives sur la théorie de la sémiotique visuelle, son applicabilité aux dessins d'actualité, et les conclusions compréhensives sur l'image de l'Afrique.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Conclusion

Le dessin d'actualité n'est pas une photographie. Il n'est ni tableau ni n'importe quel autre dessin. Il n'est pas « autosuffisant » comme la bande dessinée. Il n'est pas à contempler comme un tableau. C'est un dessin spécifique qui appartient au genre journalistique de commentaires. Fonctionnant comme un éditorial visuel, il apparaît souvent sur un lieu qui lui est réservé au préalable dans son support. Ainsi, il s'assure une audience habituelle tout comme l'éditorial mais, l'une de ses spécificités réside particulièrement dans le fait qu'il entretient avec l'actualité un rapport d'intertextualité indénouable. Ce qui le différencie de la photographie de presse est que le premier est dessiné alors que cette dernière advient à l'existence à l'aide d'un appareil qui capture et fige un moment de la vie dans le monde réel. Alors que la photographie de presse tire ses actants du monde réel, le dessin d'actualité présente une scène inventée d'un monde irréel, une scène bien pensée et articulée, avec des actants inspirés du monde réel (et parfois irréel), dont les caractères physiques sont transformés.

Le mélange du réel et de l'irréel dans l'« épisode » d'un dessin d'actualité est avant tout le fruit d'une invention inspirée d'événements rapportés par la presse et de ses acteurs inspirés des individus bien connus ou des groupes d'individus, représentés souvent par un actant ou des actants collectifs. En premier lieu, le réel est important parce que l'événement du dessin est formulé à partir des informations de l'actualité. En deuxième lieu, l'irréel prend une place spécifique dans la scène du dessin d'actualité étant donné que dans celui-ci, le dessinateur profite de son imagination pour y déposer ses idées d'une manière souvent surréaliste. Ainsi, il crée un nouveau monde fictif dans lequel tout est possible.

Au début de notre recherche, nous nous sommes intéressée à l'image de l'Afrique à travers les dessins d'actualité dans l'hebdomadaire *Jeune Afrique* entre 2000 et 2010. Nous avons voulu non seulement apprendre ce que les dessins portant sur l'Afrique subsaharienne « disent » à propos de cette partie du continent mais aussi étudier les stratégies énonciatives par lesquelles ils le « disent ». Les sujets abordés par les dessins varient selon les sujets avancés par l'actualité. Ce constat nous a permis de regrouper l'ensemble des dessins en sous-groupes selon les grands enjeux qui font parler du continent africain, à savoir la pratique électorale, l'aide humanitaire, la violence armée, la corruption et le portrait moral de ses dirigeants. D'autres thèmes comme la liberté de la presse, la religion, l'immigration, le sport et même les relations diplomatiques Franco-Afriques ont apparu mais le nombre de dessins qui en parlent reste très limité. C'est pourquoi nous avons choisi de nous concentrer sur

l'analyse des dessins qui portent sur les cinq premiers enjeux dont la popularité est dictée par le nombre des dessins qui les concerne.

Chaque étude fait appel aux théories et méthodologies de recherche. Du point de vue sémiotique, le dessin d'actualité est un texte-énoncé. Son *plan d'immanence*⁷²⁵ est le niveau de *texte-énoncé* dans la hiérarchie de niveaux de pertinence. Au-delà du texte qui est souvent séparé de l'espace environnant par une bordure s'annonce un espace transitoire – une marge qui sépare à son tour l'espace énoncif de l'espace énonciatif. Alors que le premier est un espace-temps qui appartient au dessin lui-même, le deuxième est un espace-temps qui appartient au support. Comme nous avons constaté, un grand nombre de dessins dans *Jeune Afrique* sont des importations. Ceci étant le cas, le magazine s'approprie ainsi des voix et des opinions variées des dessinateurs du monde entier. Notre corpus d'étude a évoqué les noms de vingt-trois dessinateurs européens, africains, indiens, américains, canadiens et australiens. Ce volet de notre étude est important. Il nous donne de multiples regards des dessinateurs d'origines différentes qui sont adoptés et puis mis en commun pour appartenir à *Jeune Afrique*.

Cependant, à part les dessins bien enfermés dans leurs cases, il y en a d'autres qui partagent librement et harmonieusement la page du support. Cela témoigne avant tout de l'intertextualité du dessin et du texte. Dans ce cas, le dessin est lié au texte jouant le rôle d'illustration. Étudiant de près le rapport entre ces deux types de textes, on trouve que les deux entretiennent deux types de relations. Soit le texte fait appel au dessin pour compléter certaines informations, soit il le fait pour solliciter des informations supplémentaires dans une relation de hiérarchie. Il existe un troisième type de rapport texte-image qui se trouve au sein de l'énoncé lui-même – un rapport de solidarité. C'est quand le texte et l'image se sollicitent sémantiquement l'un l'autre à titre égal, par exemple une tomate étiquetée Togo (cf. Fig. 1.11b).

En pénétrant sa case, on découvre que le dessin d'actualité est à premier vue un mélange de deux systèmes de langages, le système visuel et le système écrit. Les mots écrits se divisent en deux catégories - les paroles des sujets et les non-paroles. Ainsi, nous avons trois types d'informations : le *visible*, le *lisible* et le *dicible*. Prenons le visible comme le *texte* et le lisible comme le *paratexte* (selon les appellations que nous empruntons à Gérard Genette⁷²⁶), le dicible sera les paroles. Nous venons donc de découvrir trois unités syntaxiques

⁷²⁵ Nous nous référons au cadre des pratiques sémiotiques de Jacques Fontanille. Cf. Jacques FONTANILLE, *Pratiques sémiotiques*, Op.cit. p. 20.

⁷²⁶ Cf. Gérard GENETTE, *Seuils*, op.cit.

distinctes : le *visuel*, les *paroles* et les *paratextes*. L'unité visuelle est complexe mais elle a reçu une attention assez suffisante des chercheurs dans le domaine de la sémiotique visuelle. Le Groupe μ (1992) a le mérite de concrétiser l'étude des « signes visuels ». Selon ces chercheurs, l'unité visuelle est de deux types : iconique et plastique. Dans le dessin d'actualité, ces deux unités doivent, essentiellement, exister ensemble dans un *espace-temps*. C'est la dernière unité qui assure un rôle de connecteur. Bien qu'elle n'ait pas de forme propre, l'unité temporelle se manifeste à travers les autres unités. Il reste à confirmer que notre dessin d'actualité est un texte-énoncé dont le langage démontre une structure syntaxique résultant d'un assemblage de cinq unités syntaxiques, à savoir, l'iconique, le plastique, le paratexte, la parole et le temps.

Attribuons quelques instances pour signaler la nature des deux unités visuelles. Si les premiers chercheurs ont naïvement attribué le caractère de ressemblance à l'icône avec son référent, nous concédons avec un ancien, René Magritte⁷²⁷ qui a postulé il y a presque un siècle qu'« *Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux* », ceci parce que « (...) *aucun degré de ressemblance ne suffit à établir le rapport requis de référence* », concède plus tard Nelson Goodman⁷²⁸. C'est pourquoi notre étude a poussé plus loin la conception du signe iconique. Quel lien existe-t-il entre une tomate et le pays Togo quand la première se désigne par le nom du pays ? Non seulement le dessin d'actualité se distingue par l'inversion des règles du monde naturel, il se distingue aussi par le fait que son unité iconique ne se segmente pas toujours en sous-signes ou en *unités structurelles* comme l'a postulé le Groupe μ ⁷²⁹ suivant la gestalt théorie. Si la figure iconique se segmente en unités inférieures, elle donne lieu aux traits distinctifs qui participent à la construction de l'unité globale. Parfois, cette segmentation est impossible dans le dessin d'actualité. Il est donc préférable dans ce cas de distinguer dans l'unité globale les *traits permanents* des *traits transitoires*. Ce dispositif nous permet de rendre compte de la rhétorique visuelle en termes de *norme/écart*⁷³⁰ ou de *présence/absence*⁷³¹. Nous avons inclus ces deux concepts de Rodolphe Töpffer⁷³² pour rendre compte de la réalité du dessin d'actualité. C'est dans les traits transitoires que se déposent souvent les éléments significatifs du dessin. Quant à l'unité plastique, sa théorie a été bel et bien façonnée par les chercheurs de

⁷²⁷ René MAGRITTE, « Les mots et les images », *op.cit.*

⁷²⁸ Nelson GOODMAN, *Langage de l'art*, *op.cit.*, p. 35.

⁷²⁹ Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, *Op.cit.*, pp. 99-108.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 25

⁷³¹ Jacques FONTANILLE, « Le trope entre présence et absence », *op.cit.*, p. 48.

⁷³² Cf. Rodolphe TÖPFFER, cité par Ernst H. GOMBRICH, *L'art et l'illusion*, *op.cit.*, p. 287-288.

l'Ecole de Paris⁷³³ sous l'égide d'Algirdas Julien Greimas dans les années 1980 et a été expérimentée avec les peintures, les photographies et les publicités – les objets sémiotiques de référence à leur époque. L'unité plastique dans le dessin d'actualité révèle une autre évidence : en dehors du dessin, elle reste plastique (points, lignes et zones colorées) alors qu'au sein du dessin, elle est iconique, mais il faut nécessairement la mettre en relation avec les figures voisines. Elle sera alors identifiée comme du vent, de l'eau, etc. Tout ce qui n'a pas de forme physique dans le monde naturel en trouvera une dans le dessin d'actualité. Il est donc à confirmer que les éléments significatifs du dessin d'actualité peuvent être déposés dans chacune des cinq unités, à l'endroit qui convient le mieux au dessinateur.

Comment s'agencent les unités syntaxiques du dessin ? La structure syntaxique est *tabulaire*⁷³⁴ par opposition à la chaîne de lecture linéaire préétablie d'un énoncé phonique ou écrit. Cependant, la linéarité de lecture pourrait être introduite dans le dessin par les paroles des acteurs. Pour s'approprier le savoir déposé dans le dessin, il faut découvrir le réseau des rapports sémantiques entre les unités syntaxiques. Ce réseau de rapports sémantiques se manifestent en tant que stratégies énonciatives. Chaque dessin privilégie des stratégies spécifiques selon les pensées que l'informateur voudrait *faire voir*, *faire savoir* ou *faire croire* à l'observateur. Il vaut mieux signaler ici l'importance de l'hyper-savoir et de la culture du dessin d'actualité. Les informations journalistiques sont les premières sources des connaissances nécessaires. On doit connaître l'actualité de tel ou tel personnage pour comprendre ses caricatures. Pour comprendre par exemple pourquoi on lance vers Nicolas Sarkozy des tomates désignées par des noms des pays africains (cf. Fig. 1.11b), il faut reconnaître la nature des relations que Sarkozy entretient avec ces pays-là. Cette information se trouve dans l'actualité. Certains dessins n'épuisent pas seulement les informations journalistiques mais aussi les informations encyclopédiques comme la religion et les événements historiques en général. Bref, le dessin d'actualité s'inspire de toutes sortes d'informations pour assurer son efficacité ponctuelle. Tous les éléments qui se trouvent dans le dessin sont en parfaite collaboration pour produire une signification.

Comme nous l'avons déjà dit plus haut, énoncer est, selon Fontanille⁷³⁵, « *rendre un énoncé présent* ». Tout énoncé est donc une *présence*. Cette première présence engendre une deuxième présence de l'énonciateur et de son énonciataire explicite ou implicite (le locuteur et l'interlocuteur pour l'énoncé phonique ou écrit et l'informateur et l'observateur pour

⁷³³ Algirdas Julien GREIMAS, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Op.cit.*

⁷³⁴ Voir Jean-Marie KLINKENBERG, « La relation texte-image. Essai de grammaire générale », *Op.cit.*

⁷³⁵ Jacques FONTANILLE, *Les espaces subjectifs*, *Op.cit.*, p. 124.

l'énoncé visuel). La présence d'un énoncé établit donc un rapport d'intersubjectivité qui, à son tour, engendre d'autres expériences. C'est dans l'énoncé énoncé que se réunissent trois types d'expériences :

- *L'expérience créative de l'informateur avec son dessin au moment de sa production ;*
- *L'expérience des acteurs au sein de l'énoncé énoncé, et*
- *L'expérience interprétative que se fait l'observateur pendant la « lecture » du dessin.*

C'est l'expérience de l'énoncé énoncé qui génère l'expérience interprétative. Par « lecture » du dessin nous entendons le processus interprétatif de l'observateur qui cherche à établir la *fonction sémiotique*⁷³⁶ entre la forme de l'expression et la forme du contenu⁷³⁷ dans une opération qui s'appelle la « sémiosis »⁷³⁸. Les éléments du plan de l'expression sont mis en relation de contrastes et d'opposition avant d'être intégrés dans l'ensemble et mis en relation significative au plan du contenu.

Les lignes ci-dessus concluent la partie théorique de notre étude. Elles répondent aux trois questions que nous nous sommes posées au début de la recherche. Pour la première, les dessins abordent des sujets d'actualité variés mais cinq ont attiré notre attention : la pratique électorale, l'aide humanitaire, la guerre civile, la corruption et le portrait moral des présidents africains. Comment le langage du dessin est-il structuré ? Il se présente comme une structure de cinq unités syntaxiques liées dans un réseau de rapports significatifs. Les stratégies énonciatives sont les chemins de lecture formulés par l'objet de vision. Elles sont des choix de ressources visuelles ou linguistique que le dessinateur invente et utilise pour faire valoir ses arguments. Nous rappelons que l'observateur est un être *cognitif*⁷³⁹. Armé de la culture et de son hyper-savoir qui fonctionnent comme la toile de fond du dessin, l'observateur cognitif est donc censé s'impliquer pleinement dans l'interprétation du dessin par la reconnaissance des personnages et les autres figures avant de découvrir les stratégies énonciatives. Quelle est donc l'image que les dessins d'actualité dans *Jeune Afrique* donnent de l'Afrique

⁷³⁶ Louis HJELMSLEV, *Prolegomènes à une théorie du langage*, Op.cit. p. 66.

⁷³⁷ *Ibid.* p. 65-66.

⁷³⁸ Cf. Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Op.cit., entrée « sémiosis », pp. 339.

⁷³⁹ Cf. Jacques FONTANILLE, *Les espaces subjectifs*, Op.cit., p. 55.

subsaharienne – de son territoire, ses peuples, leur situation, et leurs dirigeants ? Différentes propositions découlent des analyses du quatrième au neuvième chapitre.

Tout d'abord, il ressort que les dessins d'actualité dans *Jeune Afrique* racontent de petits récits fictifs. Ces récits ne reprennent pas les histoires de l'actualité. Les dessinateurs s'en inspirent, les transposent et s'y réfèrent pour composer les leurs. Il est étonnant de constater que chaque dessin d'un sujet thématique donné s'enchaîne chronologiquement au prochain qui pourrait être ou pas la production du même dessinateur. Le cinquième chapitre est un bon exemple. Quand nous mettons bout à bout six dessins de cinq dessinateurs différents, un récit des peuples de Darfour se dessine. C'est une histoire de guerre civile au début des années 2000. Dans nos dessins, elle commence en 2004 en mettant en scène plusieurs actants collectifs accablés par les conséquences de la guerre et de la famine, plaidant pour une intervention de la communauté internationale. Cette histoire (cf. Fig. 5.1 à 5.6), dont le fond est un désert rempli d'objets suggérant la misère et la mort se réduit à une scène ironique en 2007 - un cimetière qui accueille des escargots dénommés « ONU ». Avant cette scène, la précarité de la situation est, à un moment donné, démontrée par une scène d'urgence avec un seul actant, suspendu dans l'air (les autres ayant disparu), s'appuyant sur une petite langue de terre, échappant ainsi aux balles et à l'incendie. Cette scène donne l'impression que si la communauté internationale ne la secourt pas, la victime risque de tomber dans le fossé incendié et du coup, de mourir par balle. Elle disparaîtrait comme les autres. Et voilà ! la scène qui clôture ce récit expose un vaste champ de tombes.

Si les dessins d'actualité dans *Jeune Afrique* mettent en scène de petits récits, il faut donc des acteurs. Nous pouvons imaginer chaque dessin comme un épisode d'une pièce de théâtre et pour cela, chaque dessin caractérise ses personnages. Cette caractérisation fonctionne comme une actorialisation. Le dessinateur ou le metteur en scène invente une histoire et donne des rôles figuratifs et thématiques aux acteurs. Comme l'histoire concerne l'Afrique, la pièce fictive est donc mise en scène en Afrique. Les acteurs sont évidemment des africains et nous, les observateurs, sommes des spectateurs. Dans chaque épisode, le dessinateur amène nos esprits dans les pays d'Afrique pour « témoigner » avec lui de ce qui « se passe ».

Ainsi au chapitre sept par exemple, nous avons été assignés, nous les observateurs, à des rôles thématiques afin de témoigner de la pratique de la corruption financière en Afrique. Ce vice se fait en cachette mais le dessinateur capture le moment opportun pour observer comment les hauts fonctionnaires se comportent en ce qui concerne la corruption. Le metteur en scène trouve la meilleure façon, pas seulement de nous *faire voir* mais aussi de nous *faire*

savoir et *croire* à la hauteur de la situation. Un épisode particulier fait de l'observateur, non un simple spectateur mais un « espion ». La circularité des échanges de biens entre les agents corrompus par exemple est une stratégie énonciative qui semble nous convaincre que cette pratique serait durative et itérative ; difficile à arrêter étant donné le cadre des gens qui y participent et la manière dont ils y participent. Dans deux autres épisodes, le balai joue un rôle important. Il est utilisé pour cacher les déchets, c'est-à-dire les objets acquis par des moyens corrompus. Dans le bon sens, le balai est utilisé par un seul fonctionnaire (Salou Djibo, du Niger) pour exposer les déchets, les ramasser et les jeter, c'est-à-dire se débarrasser de fonctionnaires corrompus après avoir renversé le président Nigérian, Mamadou Tanja. Dans certains d'autres, il y a l'intervention d'un étranger – un Occidental - un bailleur de fonds. Celui-ci est néanmoins présenté comme un « sot » qui ne voit pas la ruse de ces hauts fonctionnaires dont certains collaborent avec des « fantômes », des retraités ou des « morts » qui continuent à toucher leurs salaires.

En général, la plupart des actants sont des Africains eux-mêmes comme nous l'avons constaté. Néanmoins, le thème de la violence met au premier plan le rôle du fusil. Cette arme à feu figure dans chaque dessin. Son rôle est potentialisé, mais, nous rappelons que le fusil en soi ne dispose pas de la volonté de tuer ni de détruire. Ce rôle doit donc être attribué à son manipulateur, un acteur qui détient le *vouloir faire*, celui qui actualise ce rôle. Et qui serait cet acteur si ce n'est pas l'Africain lui-même ? Les députés somaliens, les rebelles et les groupes terroristes s'en servent comme moyen de résoudre certains problèmes socio-politiques. Mais qui est la vraie cible du fusil ? Les dessins ne nous le montrent pas mais le suggèrent néanmoins. Par exemple, un dessin démontre des Somaliens transformés en cartouches. Le manipulateur de l'arme géant est un membre d'Al-Qaeda, mais étant donné que la scène se déroule en Somalie, il va de soi que les victimes sont les mêmes Somaliens. Tous les dessins du cinquième chapitre montrent aussi que les victimes sont des civils (et les militaires rebelles ! voir le dessin dans lequel Guillaume Soro ne reconnaît plus son disciple, cf. Fig. 9.10). Et comme pour montrer que le problème de la guerre civile en Afrique (qui implique aussi les enfants, cf. Fig. 6.10) est sérieux, un dessinateur trouve une opportunité pendant le deuxième synode africain pour se moquer de la situation. Il nous fait croire à l'impossibilité d'arrêter la violence armée en Afrique si ce n'est pas par une intervention divine et miraculeuse (cf. Fig. 6.13).

Parlons de l'intervention étrangère. Au moment des problèmes, il faut une intervention quelconque pour soulager les victimes. Remarquons que tous les intervenants dans nos dessins sont des institutions ou des individus avec des identités précises alors que les acteurs

africains sont génériques. Si l'intervenant n'est pas George Bush, c'est la France, la Chine, les Etats-Unis ou l'ONU ou bien un bailleur de fonds ou le pape. Cependant, les enjeux socio-économiques de l'Afrique subsaharienne sont présentés comme des géants par rapport aux Africains. Dans un dessin, le sida est comme un incendie qui brule toute l'Afrique et George Bush intervient avec son tuyau projetant de l'eau (ou de dollars ?) pour éteindre le feu. Mais là, il se trouve qu'il se moque de l'Africain car le tuyau ne contient qu'une petite quantité d'eau suffisant à peine à remplir un verre (cf. Fig. 4.3). Dans un autre dessin le sida est une vague géante et un observateur virtuel attendant pour qu'il témoigne de la noyade éventuelle de la toute petite Africaine qui se trouve en face de la vague (cf. Fig.4.2). En effet, l'opposition topologique des figures visuelles dans quatre dessins du quatrième chapitre met en évidence une opposition des valeurs différentielles mettant ainsi l'Afrique dans une opposition qui la minimise et la dévalorise. Nous pensons par exemple aux oppositions *Bush/Africain*, *grande vague avec bras animalières/petite africaine sans bras*, *une vache laitière/un coq maigre*, et *une Occidentale portant un bébé/une Africaine portant quatre bébés au dos*, etc. (cf. Fig. 4.1 – 4.4). Deux dessins de ce chapitre pointent deux problèmes en Afrique ; l'un évoque les maladies qui accablent les Africains (et bien la sécheresse et la famine évoquées par le fond), et l'autre traitant le problème de la (non)démocratie africaine (cf. Fig. 4.5 et 4.6 respectivement). Quant aux problèmes des maladies les Africains eux-mêmes semblent convaincus qu'ils ont besoin d'aide provenant de l'étranger (cf. par exemple Fig. 4.5, 5.3 et 5.4). Nous nous donnons finalement le droit de nous demander, pendant tout ce temps, que font les dirigeants africains ?

Les dessins du chapitre sept nous montrent que les hauts fonctionnaires s'occupent à avancer leurs intérêts personnels en s'engageant dans des pratiques de l'impunité financière. Et les présidents africains ? Les dessins des deux derniers chapitres (cinquante-neuf à peu près) semblent nous indiquer que ceux-ci ne pensent qu'à s'éterniser au pouvoir. Ainsi, ils vont chercher tous les moyens pour mener à bien leur objectif. Les dessinateurs se moquent ouvertement de cette corruption électorale. Par exemple, une chenille légionnaire pleine de sagesse vient rappeler à la présidente Ellen Johnson-Sirleaf qu'elle doit céder le pouvoir, tout comme elle (la chenille) le ferait le moment venu.

Ces deux derniers chapitres emploient des stratégies énonciatives (visuelles ou linguistiques) variées pour faire valoir ce même argument. Certains présidents sont attribués des rôles thématiques, à savoir, un roi (cf. Fig. 8.2), des assassins (cf. Fig. 8.9, 9.25 et 9.30), des danseurs de tango ou de moonwalk (cf. Fig. 9.3 ou 9.5), joueurs de kora (cf. Fig. 9.5), violeurs des femmes ou adultères (cf. Fig. 9.13, 9.14 et 9.39), un vieux malade (cf. Fig. 9.23),

etc. Au président zimbabwéen Robert Mugabe et son homologue ivoirien Laurent Gbagbo sont attribués respectivement des caractères figuratifs suivants : un dinosaure et un éléphant. Alors que les photographies de presse semblent se concentrer sur le *paraître* de ses acteurs, les dessins, eux, dévoilent l'*être* des présidents, ceux-ci étant cette fois-ci des actants individuels. Ainsi, les dessinateurs les exposent et les responsabilisent. En jouant leurs rôles dans chacun des épisodes, les présidents se caractérisent et se définissent. Ils révèlent ainsi leurs caractères psychologiques.

Les stratégies courantes employées par tous ces dessins sont nombreuses mais de deux types : celles qui sont propres à l'art de la caricature (la moquerie, la mise à nu, l'allégorie, l'animalisation, la personnification, le sarcasme, l'ironie, la raillerie, le dialogue, etc.) et celles qui relèvent de ressources sémiotiques (les oppositions topologiques, l'être et le paraître, l'exposition, modalisation de la compétence de l'observateur – le *devoir observer*, la perspective, la rhétorique visuelle, etc.).

En guise de conclusion, nous considérons que rien n'est définitif et qu'il faut laisser la voie pour autres chercheurs à continuer à partir de là où nous nous sommes arrêtée. Si nous croyons avoir suffisamment théorisé le dessin d'actualité, ou le dessin de presse ou la caricature comme certains préfèrent l'appeler, nous ne prétendons pas avoir achevé cette étude. Nous tenons à ce que notre travail suscite l'intérêt d'autres chercheurs à vouloir étudier et valider nos propositions théoriques avec d'autres corpus. Nous les invitons à l'élargir et à l'approfondir, surtout la notion de rhétorique visuelle face à un dessin d'actualité que nous n'avons pas convenablement abordée suite à la limitation de notre corpus. Le dessin d'actualité est un outil énonciatif important pour les éditeurs des journaux. C'est une arme « silencieuse » qui sert à pointer et à critiquer les maux de la société. Dans cette quête, le dessin d'actualité doit continuellement chercher des moyens pour faire valoir ses arguments et rester pertinent. Ainsi, l'étude des stratégies énonciatives de ces dessins sera toujours rentable.

Certes, les dessins de *Jeune Afrique* peignent, pas une seule image, mais plusieurs images sombres de l'Afrique subsaharienne (ses peuples, ses dirigeants et son territoire) selon les sujets thématiques, les pays et les personnages représentés. Des images sombres parce que le dessin d'actualité est un outil de critique plutôt que d'éloge. Toutefois, ces petits récits qui projettent ces images sont des histoires fictives même s'ils s'inspirent de l'actualité. *Vouloir croire* ou *ne pas vouloir croire* à ces images mentales sont deux choix dont la décision incombe à l'observateur. L'Afrique subsaharienne est ce qu'elle est et sa vérité n'est que la vérité de chaque acteur individuel jouant son rôle dans la pièce de théâtre de sa vie.

* * *

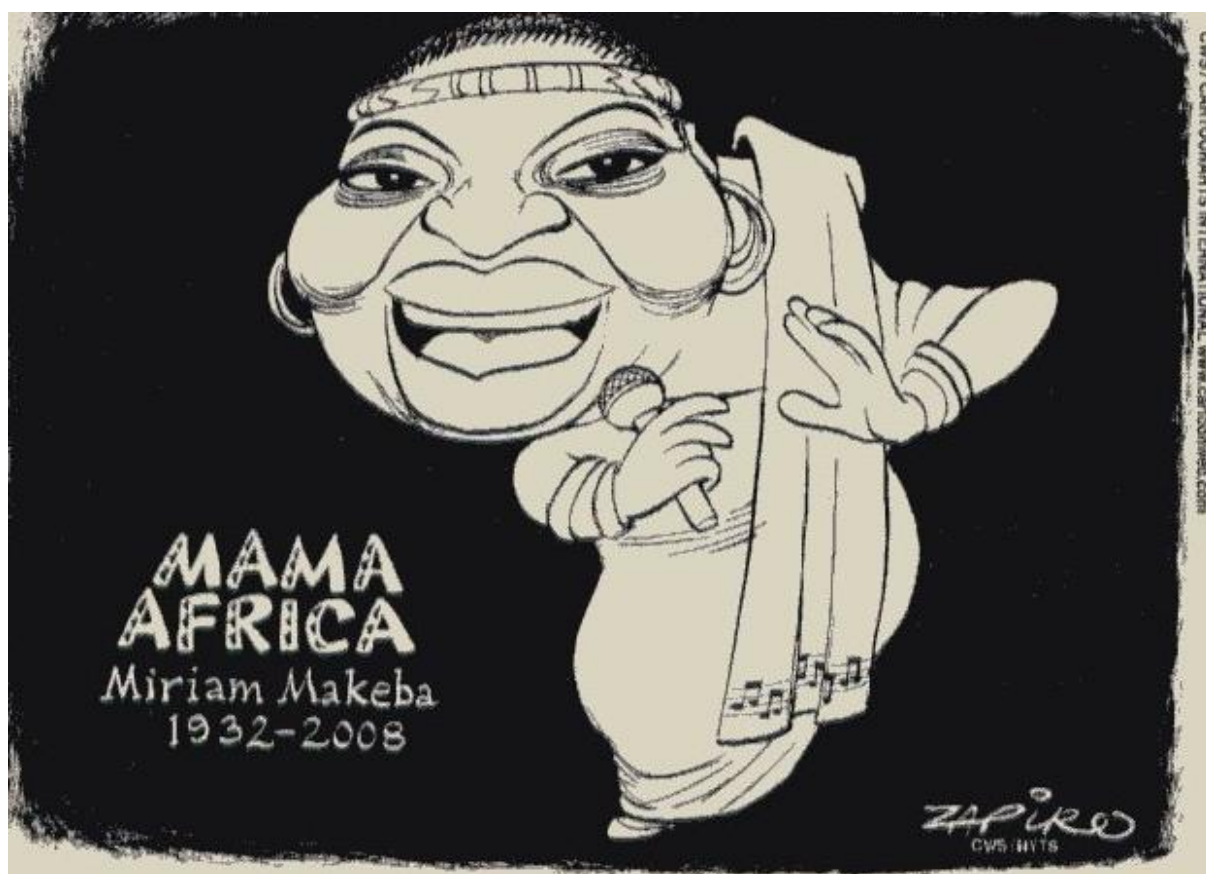


Fig. 10 : Dessin de Zapiro (Afrique du Sud), J.A. N° 2498, du 23 au 29 novembre 2008, p.45.

BIBLIOGRAPHIE

Livres et articles consultés

AKTOUF, Omar, *Méthodologie des sciences sociales et approche qualitative des organisations*, Québec, PUO, 1992.

ALKAN, Denis « Sculpter : notes à partir de Brancusi », *Communications* n° 34, 1981.

AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan université, 1991.

AQUIEN, Michel et MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1999.

AUMONT, Jacques, « Le point de vue », dans *Énonciation et cinéma*, Communication No 38, 1983.

BACRY, Patrick, *Les figures de styles*, Paris, Editions Belin, 1992.

BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », dans *Recherches sémiologiques*, Communication N° 4, 1964.

----- *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

----- *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BAUER, Alain et BRUGIÈRE, Jean-Louis, *Les 100 mots du terrorisme*, Paris, P.U.F., 2010.

BEATTIE, Lisa, MILLER, David, MILLER, Emma et al, "The media and Africa: Images of disaster and rebellion", dans Greg PHILO (Ed.), *Message received*, London, Routledge, 1999.

BENVENISTE, Emile, « L'appareil formel de l'énonciation », dans *Langages*, No 17, Paris, Didier-Larousse, 1970.

----- *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1966.

BERNARD, Serge, *Les mots de la presse*, Editions Belin, Paris, 2002.

BERTIN, Jacques, *Sémiologie graphique : les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris, EHESS, 2005 (1967).

BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan Université, 2000.

BEYAERT, Anne, CALIANDRO, Stefania, RENOUE, Marie et al, *Dynamiques visuelles*, in Nouveaux actes sémiotiques n° 73, 74, 75, Limoges, PULIM, 2001.

BEYAERT-GESLIN, Anne, « Espace du tableau, temps de la peinture », *Actes Sémiotiques* 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2513>> (consulté le 09/07/2013).

----- « Esthésie et émotions. À propos d'Un chien de Goya », dans *Dynamiques visuelles*, Nouveaux actes sémiotiques, n° 73, 74, 75, Limoges, PULIM, 2001.

----- «Faire un point», *Actes Sémiotiques*, 2006. [En ligne]. Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/3232>> (consulté le 22/09/2015)

----- « Fragile Margaret », dans BEYAERT-GESLIN, Anne (Dir.), *L'image entre sens et signification*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2006.

----- *La sémiotique visuelle en France : paradoxes et enthousiasme*, 1999. [En ligne]. Disponible sur : <<http://aisviavs.wordpress.com/history/visual-semiotics-worldwide/>> (consulté le 15/07/2014).

----- *L'image préoccupée*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009.

----- « Quand le candidat devient Président de la République », dans *Revue française des sciences de l'information et de la communication* 3, 2013. [En ligne]. Disponible sur URL : <<http://rfsic.revues.org/540>> (consulté le 22/09/2014).

----- *Sémiotique du design*, Paris, P.U.F., 2012.

----- « Temps narratif, temps dialectique : une étude d'un panneau de Max Beckmann », dans *Protée*, Vol. 39, n° 2, 2011.

BOESPFLUG, François, *Caricaturer Dieu ? Pouvoirs et dangers de l'image*, Paris, Bayard, 2006.

BORDRON, Jean-François, « L'iconicité », dans HÉNAULT, Anne et BEYAERT-GESLIN, Anne (Dirs.), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, P.U.F., 2004.

----- « Sens et signification : dépendance et frontières », dans *L'image entre sens et signification*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2006.

BOUILLOT, René et MARTINEZ, Bernard, *Le langage de l'image*, Paris, Éditions VM Groupe Eyrolles, 2007.

BOUQUET, Christian, « Un nouveau concept identitaire », dans *Géopolitique de la Côte d'Ivoire*, Paris, Armand Colin.

BRINKLEY, Francis et KIKUCHI, Dairoku, *A History of the Japanese People from the Earliest Times to the End of the Meiji Era*, New York, Encyclopædia Britannica, 1915.

BROOKER, Paul, *Non democratic regimes*, New York, Palgrave Macmillan, 2009 (2000).

BRUNIUS, Teddy, "Inside and outside the frame of a work of art", in *Idea and form: Studies in the history of art*, Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1959.

CAILLAUD-ROBOAM, Laurence, *Les figures de style illustrées par des dessins de Plantu*, Hatier, Paris, 2011.

CARANI, Marie, « Voir, penser, décrire et percevoir l'objet visuel. L'épineuse question de l'applicabilité des modèles sémiotiques en domaine visuel », dans *L'outil sémiotique*, Visio Vol. 4, N° 2, 1999.

CARTWRITE, Mark, « Yin et Yang », *Ancient History Encyclopedia*, 2012. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.ancient.eu/Yin_and_Yang/> (consulté le 28/2/2015).

CERECEDA, Veronica, « Sémiologie des tissages andins – les *talegas* d'Isluga », *Annales. Économies, sociétés, Civilisation*, Vol. 33 n° 5-6, 1978.

CHARBONNIER, Louise, *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2007.

COCULA, Bernard et PEYROUTET, Claude, *Sémantique de l'image, pour une approche méthodique des messages visuels*, Paris, Librairie Delagrave, 1986.

COLLOT, Michel, « Point de vue sur la perception du paysage », dans Alain ROGER (Dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995.

COMAR, Philippe, *La perspective en jeu, les dessous de l'image*, Paris, Galimard, 2008.

COQUET, Jean-Claude, *La quête du sens : le langage en question*, Paris, P.U.F., 1997.

CORAJAUD, Michel, *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel est la terre se touchent*, Paris, Actes Sud/ENSP, 2010.

COURTÉS, Joseph, *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

----- *Du signifiant au signifié*, Nouveaux Actes Sémiotiques N° 21-22, Limoges, PULIM, 1992.

CURRIE, Philip J. et PADIAN, Kevin (Eds.), *Encyclopedia of Dinosaurs*, New York, Academic Press, 1997,

DAVID, Philippe, *La Côte d'Ivoire*, Paris, Éditions Karthala, 2009.

DE TOCQUEVILLE, Alexis, *De la Démocratie en Amérique*, t.1, Paris, Flammarion, 1981.

DELEDALLE, Gérard, *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck Université, 1990.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, Paris, Éditions de minuit, 1983.

DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Champs-Flammarion, 1978.

DIETRICH, John W., "The politics of PEPFAR: The President's Emergency Plan for AIDS Relief, in *Ethics and international affairs*, Vol. 21. N° 3, 2007. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.carnegiecouncil.org/publications/journal/21_3/essay/001.html> (consulté le 02/07/2013).

DOIZY Guillaume, « Une petite histoire du dessin de presse », Actes du colloque du 26 septembre 2008, *Quel avenir pour le dessin de presse ?* Éditions de la Bibliothèque Publique d'information, 2009.

DONDERO, Maria Giulia et FONTANILLE, Jacques, *Des images à problèmes : le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, PULIM, 2012.

DUBOIS, Jean, EDELINE, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie *et al*, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.

DONDERO, Maria Giulia, « La sémiotique visuelle entre principes généraux et spécificités. A partir du Groupe μ », Actes de colloque, *Le Groupe Mu. Quarante ans de recherche collective*, les 11 et 12 avril 2008, Université de Liège. [En ligne]. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3084> (consulté le 15/07/2014).

----- « L'énonciation visuelle », texte présenté dans le cadre du séminaire *Le sens de l'énonciation* à l'Université de Luxembourg, le 25 janvier 2013.

----- *Le sacré dans l'image photographique. Etudes sémiotiques*, Paris, Hermès Lavoisier, 2009.

----- « Les temporalités véridictoires dans la photo de sport », *Actes Sémiotiques*, 2007. [En ligne]. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3377> (consulté le 09/07/2013).

----- « Rhétorique et énonciation visuelle », dans CHATENET, Ludovic et MATTOZZI, Alvisé (Dir.), *Rhétorique du visible. Stratégies de l'image entre signification et communication* Visible N° 10, Limoges, PULIM, 2013.

----- « Sémiotique de l'image scientifique », dans Signata 1: *Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2010.

DUCCINI, Hélène, « Le gros bide », dans *Les procédés de déconstruction de l'adversaire*, Ridiculosa No 8, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2001.

DUHAMEL, Olivier, *Les démocraties*, Paris, Éditions de Seuil, 1993.

DURAND, Jacques, « Rhétorique et image publicitaire », dans *L'analyse des images*, Communications, N° 15, 1970.

DURO, Paul, *The rhetoric of the frame: Essays on the boundary of the artwork*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

ECO, Umberto, *La structure absente, introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1972 (1968).

----- *Le signe : histoire et l'analyse d'un concept*, Paris, Librairie générale française, 1988.

EDELINE, Francis, « Sémiotique de la ligne », dans *Studies in Communication Sciences*, N° 8/1, 2008.

EISNER, Will, *Les clés de la bande dessinée1, L'art séquentiel*, Paris, Delcourt, 2009.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, « Le scénario de Ben Laden. Interprétation d'un dessin de presse », dans *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck Université, 2007.

FERRAGU, Gilles, *Histoire du terrorisme*, Paris, Perrin, 2014.

FISSETTE, Jean, « L'icône, l'hypoicône et la métaphore. Introduction à quelques éléments fondamentaux de la sémiotique de Peirce », dans HENAULT, Anne et BEYAERT-GESLIN, Anne (Dirs.), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, P.U.F., 2004.

FLECHEUX, Céline, « L'horizon pictural comme ornement », dans LAROQUE, Didier et SAINT GIRONS, Baldine (textes réunis par), *Paysage et ornement*, Paris, Éditions Verdier, 2005.

FLOCH, Jean-Marie et COLLIN, Jérôme, *Lecture de "La Trinité" d'Andrei Roublev*, Paris, P.U.F., 2009.

FLOCH, Jean-Marie, « *Quel est le statut énonciatif de la création artistique et comment l'énoncer ? La réponse mythologique de Jörg Immendorff* », dans *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, PUF, 2004.

----- « Figures, iconicité et plasticité », dans *La figurativité II*, Actes sémiotiques, Documents, VI, 26, Paris, EHESS-C.N.R.S., 1983.

----- « Les langages planaires », dans Jean-Claude COQUET (Dir.) *Sémiotique. L'école de Paris*, Paris, Hachette, 1982.

----- *Identités visuelles*, Paris, P.U.F., 1995.

----- *La génération d'un espace commercial, une expérience de « pratique sémiotique »*, Paris, EHESS, 1987.

----- *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986.

----- *L'indémodable total look de Chanel*, Paris, Editions de l'Institut français de la mode, 2004.

----- *Petites mythologie de l'œil et de l'esprit, pour une sémiotique plastique*, Paris, Éditions Hadès Benjamins, 1985.

----- *Sémiotique, marketing et communication*, Paris, P.U.F., 1990.

----- *Une lecture de « Tintin au Tibet »*, Paris, P.U.F., 1987.

FONTANILLE, Jacques, « Décoratif, iconicité et écriture. Geste rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère » dans *Visio*, Numéro spécial, *Histoire de l'art et sémiotique*, Vol. 3, 2, Québec, 1998.

----- *Les espaces subjectifs, introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989.

----- « Le trope entre présence et absence », dans *Rhétorique du visible*, Protée Vol. 24, N° 1, 1996.

----- « Paysages », *Actes sémiotiques*, 2008. [En ligne]. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3498> (consulté le 25/05/2015).

----- *Pratiques sémiotiques*, Paris, P.U.F., 2008.

----- *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998.

----- *Soma et Séma ; figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

FOUCHER, Michel, « Du désert, paysage du western », dans Alain ROGER, *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Paris, Champ Vallon, 1995.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, « Le verbal dans les bande dessinées », dans *L'analyse des images*, Communication N° 15, 1970.

----- *Dessins et bulles, la bande dessinée comme moyen d'expression*, Paris, Bordas, 1972.

----- *Images à mi-mots : Bandes dessinées, dessins d'humour*, Liège, Les Impressions Nouvelles, 2008.

FRONTISI, Claude, « Mouvement, vitesse, dynamisme. L'espace-temps futuriste », dans *Images Re-vues*, hors-série 1, 2008. [En ligne]. Disponible sur : <http://imagesrevues.revues.org/1081> (consulté le 08/06/2013).

GARDES-TAMINE, Joëlle, *La rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2002.

GAUDREAULT, André et JOST, François, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2005.

GAUTHIER, Guy, *Vingt leçons sur l'image et le sens*, Paris, Edilig, 1982.

GENDREL, Bernard et MORAN, Patrick, « Quelques réflexions sur l'humour à partir du chapitre « Morts de rire », *Atelier de théorie littéraire de Fabula*. [En ligne]. Disponible sur : [http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%3Ar%26acute%3Bflexions sur une analyse de G. Genette](http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%3Ar%26acute%3Bflexions%20sur%20une%20analyse%20de%20G.%20Genette) (consulté le 13/08/2015).

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

----- « Les morts de rire », dans *Figure V*, Paris, Editions du Seuil, coll. « poétique », 2002.

----- *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

----- *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GENINASCA, Jacques, « Place du figuratif », dans *La figurativité*, Actes sémiotiques, Bulletin, IV, 20, Paris, EHESS-C.N.R.S., 1981.

GOMBRICH, Ernst H., *L'art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1996.

GOODMAN, Nelson, *Langage de l'art*, Paris, Hachette Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

GOYARD-FARBRE, Simone, *Qu'est-ce que la démocratie ? La généalogie philosophique d'une grande aventure humaine*, Paris, Armand Colin, 1998.

GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÉS, Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Vol. I, Paris, Hachette, 1993 (1979).

GREIMAS, Algirdas Julien, « Analyse du contenu, comment définir les indéfinis ? (Essai de description sémantique) », dans *Études de la linguistique appliquée* 2, 1963.

----- « De la figurativité », dans BERTRAND, Denis (Dir.), *La figurativité II*, Actes sémiotiques-Bulletin, IV, 26, EHESS -C.N.R.S., 1983.

----- *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, Actes sémiotiques, Documents, VI, 60, Paris, EHESS- C.N.R.S., 1984.

----- *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

GREVISSE, Benoît, *Écritures journalistiques, stratégies rédactionnelles, multimédia et journalisme narratif*, Bruxelles, De Boeck, 2008.

GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, P.U.F., 2011 (1999).

Groupe Tel Quel (FOUCAULT, Michel, BARTHES, Roland, DERRIDA, Jacques, SOLLERS, Philippe, KRISTEVA, Julia), *Théories d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

Groupe μ , BORDRON, Jean-François, SONESSON, Göran, et al, *Approches sémiotiques sur Rothko*, Nouveaux Actes Sémiotiques N° 34, 35, 36, Limoges, PULIM, 1994.

Groupe μ , « Voir, percevoir, concevoir. Du sensoriel au catégoriel », dans HÉNAULT, Anne et BEYAERT-GESLIN, Anne (Dirs.), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, P.U.F., 2004.

----- *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

GUEDJ, Jean-Paul, *50 fiches de communication. Concepts et pratiques, techniques de management*, Paris, Editions Bréal, 2008.

HEBERT, Louis, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, PULIM, 2009.

HÉNAULT, Anne et BEYAERT-GESLIN, Anne (Dirs.), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, P.U.F., 2004.

HENAUT, Anne, « Image et texte au regard de la sémiotique », dans *Textes et images en lecture*, Le Français aujourd'hui, n° 161/2, 2008.

HERMET, Guy, *Le passage à la démocratie*, Paris, Presse de la fondation nationale des sciences politiques, 1996.

HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1968 (1943).

HOFNUNG, Thomas, *La crise ivoirienne : de Felix Houphouët-Boigny à la chute de Laurent Gbagbo*, Paris, La Découverte, 2011.

HUGO, Victor, *Les travailleurs de la mer*, Paris, Librairie internationale, 1866.

JAKOBSON, Roman, *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

JEROME COIGNARD, P.J.J. Van Thiel, *Eloge du cadre, la pratique hollandaise*, in la *Revue de l'Art* Vol. 76, N° 1, 1987.

JOLY, Martine, *L'image et les signes. Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin, 2009.

KANDINSKY, Wassily, *Point Ligne Plan*. Paris, Gallimard, 1991.

KARASSEV, Léonid V., « L'antithèse du rire. La honte », dans *Humour européen 1*, Lublin-Sèvres, Université Marie Curie-Sklodowska/Centre international d'études pédagogiques, 1993.

KLINKENBERG, Jean-Marie, « La relation texte-image. Essai de grammaire générale », *Bulletin de la Classe des Lettres, Académie royale de Belgique*, 6e série, t. XIX, 2008.

----- « Pour une sémiotique cognitive », dans *Spécificités et histoire des discours sémiotiques*, La Linx, N° 44, 2001.

----- *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996.

----- « Préface », dans COSTANTINI, Michel (Dir.), *La sémiotique visuelle : nouveaux paradigmes*, Paris, L'Harmattan, 2010.

KOMUR-THILLOY, Greta, *Presse écrite et discours rapporté*, Paris, Orizons, 2010.

KOREWA, Victor, *La géopolitique d'Al-Qaeda*, Paris, Editions Connaissances et Savoirs, 2007.

KRÜGER, Reinhard, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : comment le texte est devenu image », dans MONTANDON, Alain, (Dir.), *Signe/Texte/Image*, Lyon, Césura Lyon Édition, 1990.

La Bible, *Exode*, chapitre 14.

LAMBERT, Frédéric, *Mythographies : la photo de presse et ses légendes*, Paris, Edilig, 1986.

LANDOWSKI, Eric, « On ne badine pas avec l'humour. La presse et ses petits dessins », dans *Humour Européen II*, Lublin-Sèvres, Université Marie Curie-Sklodowska/Centre international d'études pédagogiques, 1993.

----- *Présence de l'autre : essai de socio-sémiotique*, Paris, P.U.F., 1997.

LAROQUE, Didier et SAINT GIRONS, Baldine, « Présentation », *Paysage et ornement*, Paris, Éditions Verdier, 2005.

LEJEUNE, Philippe, *Vallès, je est un autre*, Paris, Le Seuil, 1980.

LESSING Clement, *Laocoon, oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie, Au-delà des limites de la peinture et de la poésie*, Paris, Hermann, 1990.

LEVY, Suzy, « Les mots dans la caricature », dans *Communication et langages* N° 102, 1994.

LIER, Henri van, « Philosophie de la photographie », dans *Les cahiers de la photographie*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 1983.

LIPPMANN, Walter, *Public opinion*, Wading River, Long Island, 1921. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/6456/pg6456-images.html>> (consulté le 10/10/2015).

MAGRITTE, René, « Les mots et les images », dans *La Révolution surréaliste*, N° 12, Paris, Librairie Galimard et José Corti, 1929.

MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Seuil/Galimard, 1994.

MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 2005 (1960).

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma I et II*, Paris, Klincksieck, 2003 (1968, 1972).

MITAINE, Benoît, « Paratexte », dans *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*. [En ligne]. Disponible sur : <<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article691>> (consulté le 04/07/2014).

MONCELET, Christian, « Le sourire », dans *Les procédés de déconstruction de l'adversaire*, Ridiculosa No 8, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2001.

MONTANDON, Alain, (Dir.), *Signe/Texte/Image*, Meyzieu, Césura Lyon Édition, 1990.

MONTANT, Henri, *Commentaires et humeurs. L'écriture satirique*, Paris, P.U.F., 2005.

MONTENAY, Yves, *Le mythe du fossé Nord-Sud ou comment on active le sous-développement*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 2^{ème} édition, Paris, P.U.F., 1975 (1961).

MOUCHART, Benoit, *La bande dessinée*, Paris, Le Cavalier Blue, 2004.

MOUMOUNI, Charles, « Image de l'Afrique dans les médias occidentaux : une explication par le modèle de l'Agenda-setting », dans *Les cahiers du journalisme* No 12, Automne 2003.

MOUNIN, George, *introduction à la sémiologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

MUECKE, Douglas Collin, *The compass of irony*, London, Methuen and co., 1969.

NORMAN, David, *La grande encyclopédie des dinosaures*, Paris, Éditions Gallimard, 1991.

PEETERS, Benoît, *La bande dessinée ; un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, 1993.

PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par DELEDALLE, Gérard, Paris, Le Seuil, 1978.

PERAYA, Daniel et NYSSSEN, Marie Claire, « Les paratextes dans les manuels scolaires de biologie et d'économie : une étude comparative », dans *Cahiers de la Section des sciences de l'éducation. Pratiques et théorie*, N° 78, Université de Genève, 1995.

PETERSON, Scott, *Me against my brother. War in Somalia, Sudan and Rwanda*, New York, Routledge, 2010 (2001).

PEYROUTET, Claude, *Style et rhétorique*, collection Repères pratiques, Paris, Éditions Nathan, 1994.

PHILO, Greg, "The mass production of ignorance: news content and audience understanding", in *Soundscape-Journal of media culture*, Vol. 5, 2002. [En ligne]. Disponible sur: <http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOL.UME05/Mass_production_ignorance.shtml> (consulté le 14/05/2014).

PÎRVU, Maria Cristina, « Quand le paratexte est texte. Et poésie. Analyse de cinq exemples extraits de l'œuvre de Michel Butor », dans *Loxias* N° 20, *Les paratextes : approches critiques*. [En ligne]. Disponible sur : <<http://revel.unice.fr/loxias/?id=2149>> (consulté le 4/07/2014).

POPPER, Karl, *La société ouverte et ses ennemis*, tome I, chap. 7, Paris, Seuil, 1979.

POTOCKI, Margarethe, « La plongée », dans *Les procédés de déconstruction de l'adversaire*, *Ridiculosa* N° 8, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2001.

POUGEOISE, Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin/SEJER, Paris, 2004.

PRIETO, Luis J., *Messages et signaux*, Paris, P.U.F., 1966.

RASTIER, François, « De la signification au sens – pour une sémiotique sans ontologie ». (Paru en italien : Dalla significazione al senso : per una semiotica senza ontologia), in *Eloquio del senso*, a cura di Pierluigi Basso e Lucia Corrain, Milan, Costa & Nolan, 1999. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Semiotique-ontologie.html> (consulté le 20/09/2014)). (Inédit en français.).

----- « Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus », dans Geoffrey WILLIAMS (Ed.), *La linguistique de corpus*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2005.

----- *Sémantique interprétative*, Paris, P.U.F., 2009.

RIO, Michel, « Cadre, plan, lecture », dans *La bande dessinée et son discours*, Communication N° 24, 1976.

ROBINSON, Jenefer, « Deux théories de la représentation », dans COMETTI, Jean.-Pierre, MORIZOT, Jacques et POUIVET, Roger (Textes réunis par), *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, 2005.

RONGE, Peter, « La mise à nu », dans *Les procédés de déconstruction de l'adversaire*, Ridiculosa N° 8, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2001.

RUSSELT, Bruce, STARR, Harvey et KINSELLA, David, *World politics, the menu for choice*, 9th edition, Boston, Wadsworth Cengage learning, 2010.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008.

SADOUL, Numa, *Entretiens avec Hergé* (édition définitive), Casterman, coll. Bibliothèque de Moulinsart, 1989.

SAINT-GELAIS, Richard, « Récits par la bande : enquête sur la narrativité paratextuelle, in *Protée*, Vol. 34, n° 2-3, 2006.

SAINT-MARTIN, Fernande, « Avant-propos », dans *Approches sémiotiques sur Rothko*, Nouveaux Actes Sémiotiques N° 34, 35, 36, Limoges, PULIM, 1994.

SARRAZIN, Bernard, « Humour noir et mort de Dieu. Baudelaire et le grotesque moderne », dans *L'humour européen II*, Lublin-Sèvres, Université Marie Curie-Sklodowska/Centre international d'études pédagogiques, 1993.

SAWECKA, Halina, « L'humour et la satire : le paradoxe de l'humoriste », dans *L'humour européen I*, Lublin-Sèvres, Université Marie Curie-Sklodowska/Centre international d'études pédagogiques, 1993.

SCHAPIRO, Meyer, *Les mots et les images, sémiotique du langage visuel*, Paris, Éditions Macula, 2000 (1996).

SCHOBER, Angelika, « La caricature, genre populaire ou divertissement pour intellectuels ? », dans *Jules Champfleury*, Ridiculosa N° 9, 2002.

SHAIRI, Hamid-Reza et FONTANILLE, Jacques, « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », dans *Dynamiques visuelles*, Nouveaux actes sémiotiques N° 73, 74, 75, Limoges, PULIM, 2001.

SIMMEL, Georg, « De la caricature », *La parure et autres essais*, traduction française de Philippe Marty, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1998.

SONESSON, Göran, « La rhétorique du monde de vie », dans HENAULT, Anne et BEYAERT-GESLIN, Anne (Dirs.), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, PUF, 2004.

----- « Post-Photographie », dans *Post-photographie*, Visio Vol. 4 N°1, 1999.

----- *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*, Lund, Lund University Press, 1989.

SORO, Guillaume, *Pourquoi je suis devenu un rebelle*, Paris, Hachette Littératures, 2005.

SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : P.U.F., 1990.

STOÏCHITA, Victor I., *L'instauration du tableau*, Genève, Librairie Droze S A, 1999,

TESNIÈRE, Lucien, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1988 (1959).

THÜRLEMANN, Felix, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Age d'homme, 1982.

TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro, 2000.

UWIZEYIMANA, Dominique, "Democracy and pretend democracy in Africa: myths of African democracies", in *Law, Democracy and Development*, Vol. 16, 2012, pp. 139-161.

VAILLANT, Pascal, *Sémiotique des langages d'icônes*, Paris, Honoré. Champion, 1999.

WRONA, Adeline, *Face au portrait, De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, 2012.

YAARI, Monique, *Ironie paradoxale et ironie : vers une théorie de l'ironie moderne. Sur les traces de Gide dans Paludes*, Birmingham, Summa publications, 1988.

YVES, Agnès, *Manuel de journalisme, écrire pour le journal*, Paris, La découverte, 2002.

ZUFFEREY, Sandrine et MOESCHLER, Jacques, *Itiation à l'étude de sens. Sémantique et pragmatique*, Paris, Éditions Sciences humaines, 2012.

A., Patrick « Justice expéditive contre Marc Ravalomanana », *Le Courier internationale*, le 5 juin 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.courrierinternational.com/article/2009/06/05/justice-expeditive-contre-marc-ravalomanana> (consulté le 11/08/2013).

ABGRALL-KANTE, Kadiatou, « Dix ans de conflit au Darfour », *Deutsche Welle*, le 26 février 2013. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.dw.de/dix-ans-de-conflit-au-darfour/a-16629322> (consulté le 31/10/2013).

ABOU, George, « Côte d'Ivoire. Seydou Diarra : technicien respecté », *Radio France internationale*, le 25 janvier 2003. [En ligne]. Disponible sur : http://www.rfi.fr/actufr/articles/037/article_19454.asp (consulté le 29/08/2013).

----- « Côte d'Ivoire : l'ONU décrit un pays martyrisé », *Radio France internationale*, le 24 décembre 2004. [En ligne]. Disponible sur : http://www.rfi.fr/actufr/articles/060/article_32645.asp (consulté le 26/08/2013).

AFP et Reuters, « Ex-dictateur éthiopien Mengistu reconnu coupable de génocide », *Le Monde*, le 12 décembre 2006. [En ligne]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2006/12/12/l-ex-dictateur-ethiopien-mengistu-reconnu-coupable-de-genocide_844932_3212.html (consulté le 31/07/2013).

AFP, « 11.200.000 % : l'inflation au Zimbabwe », *Libération*, le 19 août 2008. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.liberation.fr/actualite/010125671-11-200-000-l-inflation-au-zimbabwe> (consulté le 31/07/2013).

AFP, « Accord de réconciliation entre le Soudan et le Tchad », *Jeune Afrique*, le 4 mai 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20090504T074527Z/> (consulté le 10/10/2014).

AFP, « Aqmi, la survie au quotidien » *Jeune Afrique*, le 10 juin 2010. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20100610171350/algerie-maroc-niger-libyeaqmi-la-survie-au-quotidien.html> (consulté le 17/10/2013).

AFP, « Chronologie - Six ans de conflit au Darfour », *Le Point*, le 4 mars 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.lepoint.fr/actualites-monde/2009-03-04/chronologie-six-ans-de-conflit-au-darfour/924/0/322517> (consulté le 31/10/2013).

AFP, « Elections municipales à Dakar : le fils du président Wade candidat », *Jeune Afrique*, le 21 janvier 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20090121T143532Z/> (consulté le 14/08/2013).

AFP, « L'état d'urgence déclaré face aux attaques des rebelles islamistes », *Jeune Afrique*, le 22 juin 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20090622T105822Z/JeuneAfriqueJeuneAfrique.html> (consulté le 16/10/2013).

AFP, « Le Soudan "n'a aucun lien" avec l'offensive au Tchad », *Jeune Afrique*, le 5 mai 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20090505T172726Z/rebellion-armeele-soudan-n-a-aucun-lien-avec-l-offensive-au-tchad.html> (consulté le 10/10/2014).

AFP, « Le Tchad accuse le Soudan d'avoir bafoué l'accord de réconciliation », *Jeune Afrique*, le 5 mai 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20090505T112619Z/> (consulté le 10/10/2014).

AFP, « Les différents présidents poursuivis par la justice internationale », *Jeune Afrique*, le 4 mars 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20090304T134816Z/> (consulté le 16/08/2013).

AFP, « Libéria : la présidente Sirleaf, candidate à sa succession en 2011 », *Africa Today*, le 26 janvier 2010. [En ligne]. Disponible sur : http://www.africatoday.eu/fichiers/videos2.php?langue=fr&idc=fr_Liberia_la_pr_sidente_Sirleaf_candidate_sa_succession_en (consulté le 19/08/2013).

AFP, « Polémique sur la polygamie après la naissance du 20^e enfant de Zuma », *Jeune Afrique*, le 4 février 2010. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20100204T103904Z/> (consulté le 19/11/2014).

AFP, « PORTRAIT - Guinée : Moussa Dadis Camara, ce capitaine inconnu autoproclamé président », *Le Point*, le 26/12/2008. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.lepoint.fr/actualites-sport/2008-12-26/portrait-guinee-moussa-dadis-camara-ce-capitaine-inconnu/1712/0/302407> (consulté le 15/08/2013).

AFP, « Tandja promulgue sa nouvelle constitution », *Jeune Afrique*, le 18 aout 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20090818T201758Z/> (consulté le 08/08/2013).

AFP, « Un mandat d'arrêt contre le président soudanais », *Le Figaro*, le 4 mars 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.lefigaro.fr/international/2009/03/04/01003-20090304ARTFIG00488-un-mandat-d-arret-contre-le-president-soudanais-.php> (consulté le 11/08/2013).

AFP, « Zimbabwe/Bennett : le parquet fait appel », *Le figaro*, le 12 mai 2010. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.lefigaro.fr/flash-actu/2010/05/12/97001-20100512FILWWW00534-zimbabwebennett-le-parquet-fait-appel.php> (consulté le 04/08/2013).

AFP, « Zimbabwe : Robert Mugabe appelle à cesser la violence pour les 30 ans d'indépendance », *Jeune Afrique*, le 18 avril 2010. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/actu/20100418T123844Z20100418T123840Z/> (consulté le 04/08/2013).

AFP, AP et Reuters « Afrique du Sud : l'ANC remporte officiellement les élections législatives », *Le Monde*, le 25 avril 2009. [En ligne]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2009/04/25/afrique-du-sud-l-anc-remporte-officiellement-les-elections-legislatives_1185361_3212.html, (consulté le 20 août 2013).

AMAIZE, Emma, « MEND kidnaps 7 oil workers », le 12 novembre 2010. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.vanguardngr.com/2010/11/mend-kidnaps-7-oil-workers/> (consulté le 24/10/2013).

AP, « Kinshasa : un mandat d'arrêt lancé contre Jean-Pierre Bemba », *Nouvel observateur*, le 24 mars 2007. [En ligne]. Disponible sur : <http://tempsreel.nouvelobs.com/monde/20070324.OBS8700/kinshasa-un-mandat-d-arret-lancecontre-jean-pierre-bemba.html> (consulté le 06/08/2013).

ASTIER, Henri, "What next for Zimbabwe's opposition?", *BBC News*, le 15 mars 2002. [En ligne]. Disponible sur : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/1874986.stm> (consulté le 24/07/2013).

AYAD, Christophe , « Au Soudan, l'ex-rebelle sudiste intronisé au Nord », *Libération*, le 11 juillet, 2005. [En ligne]. Disponible sur : http://www.liberation.fr/monde/2005/07/11/au-soudan-l-ex-rebelle-sudiste-intronise-au-nord_526158 (consulté le 07/08/2013).

BALDAUF, Scott, "A president, a shower head and freedom of expression in South Africa", dans *The Christian Science Monitor*, le 22 juillet 2011. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.csmonitor.com/World/Africa/Africa-Monitor/2011/0722/A-president-a-shower-head-and-freedom-of-expression-in-South-Africa> (consulté le 17/11/2014).

BALLONG, Stéphane, « Sénégal : Qui succédera à Abdoulaye Wade ? », *Afrique.com*, le 3 février 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.afrik.com/article16192.html> (consulté le 14/08/2013).

BECKFORD, Martin, "Ban 'racist' Tintin book, says CRE", *The Telegraph*, 12 July 2007. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1557233/Ban-racist-Tintin-book-says-CRE.html>, (consulté le 06/08/2013).

BERTHMET, Tanguy, « La Chine déverse ses milliards sur la Guinée », *Le Figaro*, le 15 octobre 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.lefigaro.fr/conjoncture/2009/10/15/04016-20091015ARTFIG00010-la-chine-deverse-ses-milliards-sur-la-guinee-.php> (consulté le 15/08/2013).

BOISBOUVIER, Christophe, « Mali : Don Juan, sa maitresse et le professeur », *Jeune Afrique* N° 2425, du 1^{er} au 7 juillet 2007.

BOISBOUVIER, Christophe, « Otages : business du Sahara », *Jeune Afrique*, le 2 mars 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2512p030-031.xml0/enlevement-terrorisme-salah-abou-mohamed-aqmiotages-business-au-sahara.html> (consulté le 17/10/2013).

BOISSELET Pierre « Mali : Important détournement de fonds au ministère de la santé », *Jeune Afrique*, le 6 septembre 2010. [En ligne]. Disponible sur :

<<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20100906172020/mali-arrestation-sida-corruption-mali-important-d-tournement-de-fonds-au-minist-re-de-la-sant.html>> (consulté le 10/12/2010).

CARAYOL, Rémi, « Le Burkina sur le qui-vive », *Jeune Afrique* N° 2587, le 8 au 14 août 2010.

CHAULET, Paul, « Les dictateurs les plus indébouillonnables », *Le Figaro*, le 7 juillet 2013. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.lefigaro.fr/international/2013/07/30/01003-20130730ARTFIG00493-les-dictateurs-les-plus-indebouillonnables.php>> (consulté le 31/07/2013).

CHIMUNHU, John, « Mugabe is an expert in hate speech », *ZimEye*, le 2 septembre 2009. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.zimeye.org/?p=8675>> (consulté le 02/08/2013).

CHINAKA, Cris et BAS-RABERIN, Philippe « Mugabe fustige les sanctions occidentales contre le Zimbabwe », *l'Express*, le 1^{er} août 2010. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.lexpress.fr/actualites/2/mugabe-fustige-les-sanctions-occidentales-contre-le-zimbabwe_909939.html> (consulté le 04/08/2013).

CORREAU, Laurent, « Tchad/soudan. Deux conflits imbriqués », *Radio France internationale*, le 11 février 2008. [En ligne]. Disponible sur : <http://www1.rfi.fr/actufr/articles/098/article_62666.asp> (consulté le 10/10/2014).

DESLOIRE Constance, « Shabelle, la radio résistante », *Jeune Afrique*, le 30 mars 2011, [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2617p129.xml0/>> (consulté le 16/10/2013).

DIOP, Lamin sur afriscoop.net, « Les bases militaires françaises fermées avant le 4 avril 2010 », *AfriScoop*, le 20 février 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.afriscoop.net/journal/spip.php?article1124>> (consulté le 14/08/2013).

DIOUF, Ndiaga, « Jean-Christophe Ruffin dénonce la manière de faire de Karim Wade et de ses collaborateurs », *PressAfrik*, le 4 juillet 2010. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.pressafrik.com/Jean-Christophe-Ruffin-denonce-une-maniere-de-faire-de-Karim-Wade-et-de-ses-collaborateurs_a32902.html> (consulté le 14/08/2013).

DJOSSOU, Patrick Lin Gérard, « Dily, maîtresse du président don juan : Quand l'imagination détruit un professeur », *xibar.net*, le 10 juillet 2007. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.xibar.net/DILY-MAITRESSE-DU-PRESIDENT-DON-JUAN-Quand-l-imagination-detruit-un-professeur_a1125.html?print=1> (consulté le 6/08/2013).

DOUGUELI, George, « Services publics : profession fantôme », *Jeune Afrique*, No 2602, le 21 au 27 novembre 2010.

DOWDEN, Richard, « A defining moment for Africa », *BBC News*, 20 March 2002. [En ligne]. Disponible sur : <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/1883999.stm>> (consulté le 24/07/2013).

DUMAY, Caroline, « Zuma accusé de corruption », *Le Figaro*, le 21 décembre 2007. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.lefigaro.fr/international/2007/12/21/01003-20071221ARTFIG00296-zuma-accuse-de-corruption.php>> (consulté le 20 août 2013).

DUTEIL, Mireille, « Le dernier coup d'Abdoulaye Wade », *Le Point*, le 30 juin 2011. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.lepoint.fr/monde/le-dernier-coup-d-abdoulaye-wade-30-06-2011-1350166_24.php> (consulté le 15/08/2013).

ENAULT, Marianne, « Sénégal : Rufin, adieux forcés », *Le journal de dimanche*, le 10 juin 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.lejdd.fr/International/Afrique/Actualite/Senegal-Rufin-adieux-forces-199433>> (consulté le 15/08/2013).

FLETCHER, Martin, « Un dictateur peut en cache un autre », *Courier International*, le 5 février 2009. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.courrierinternational.com/article/2009/02/05/un-dictateur-en-cachait-un-autre>> (consulté le 31/07/2013).

FONTAINE, Sandra, « Côte d'Ivoire : Rester ou partir ? », *Jeune Afrique* N° 2195 du 2 au 8 février 2003.

GATELY, Iain, "A heart shaped history", *Lapham's quarterly magazine*, le 14 février 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.laphamsquarterly.org/roundtable/roundtable/a-heart-shaped-history.php>> (consulté le 02/08/2013).

GHARBI, Samir, « Le bakchich de A à Z », *Jeune Afrique/L'Intelligent*, N° 2216 du 16 au 22 mai, 2004.

GHORBAL, Samy, « Comores : Nationalité bidon », *Jeune Afrique* N° 2510 du 15 au 21 février 2009. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2510p034.xml0/>> (consulté le 07/08/2013).

GLEZ, Damien, « Béchir dribble le CPI », *Jeune Afrique*, le 16 juillet 2013. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20130716112514/cpi-union-africaine-omar-el-bechir-hrwbechir-dribble-la-cpi.html>> (consulté le 31/07/2013).

GOUËSET, Catherine, « Chronologie de la Côte d'Ivoire (1958-2011) », *l'Express*, le 08 décembre 2011. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/chronologie-de-la-cote-d-ivoire-1958-2011_910836.html> (consulté le 22/10/2013).

GOUËSET, Catherine, « Chronologie du Congo (1882-2011) » *l'Express*. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/chronologie-du-congo-1882-2011_902417.html> (consulté le 22/10/2013).

GYLDEN, Axel, « Mugabe : Le saigneur du Zimbabwe », *l'Express*, le 2 mai 2007. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/le-saigneur-du-zimbabwe_477039.html> (consulté le 21/07/2013).

HERVIEU, Sébastien, « L'ancien président Ravalomanana condamné à quatre ans en prison », *Le monde*, le 4 juin 2009, [En ligne]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2009/06/04/l-ancien-president-ravalomanana-condamne-a-quatre-ans-de-prison_1202275_3212.html, (consulté le 11/08/2013).

HERVIEU-WANE, Fabrice, « Comment est née l'ivoirité », *Jeune Afrique*, le 13 avril 2004. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/LIN11044commetiriov0/> (consulté le 26/08/2013).

HUGON, Phillip, « L'ivoirité à nouveau au cœur des conflits et des reports de l'élection présidentielle en Côte d'Ivoire », *Affaires stratégiques*, le 16 février 2010. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.affaires-strategiques.info/spip.php?article2843> (consulté le 26/08/2013).

KESSLER, Glenn, "Sudanese, Rebels Sign Peace Plan For Darfur", *Washington Post*, le 6 mai 2006. Disponible sur : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/05/05/AR2006050500305.html> (consulté le 31/10/2013).

KOUASSI, Parfait, "French unleash force against chaos in Ivory Coast: Key points seized as armed mobs hunt foreigners", *Washington post*, le 8 novembre 2004. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A31795-2004Nov7.html> (consulté le 29/08/2013).

LIQUE, René-Jacques, « Elections en Afrique du sud depuis 1994 », *l'Express* [En ligne]. Disponible sur : <http://www.afrique-express.com/afrique/afrique-du-sud/elections-afrique-du-sud.html> (consulté le 20/08/2013).

LUBABU, Tshitenge M. K., « 1- janvier 2001 : le jour où Joseph succéda à Kabila à la tête de la RDC », *Jeune Afrique*, le 8 février 2011. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Articles/Dossier/ARTJAJA2612p020-027.xml4/zimbabwe-angola-namibie-rwanda16-janvier-2001-le-jour-ou-joseph-succeda-a-kabila-a-la-tete-de-la-rdc.html> (consulté le 26/11/2014).

MANDJOU SORY, Sissulu, « Élection présidentielle au Burkina Faso : une victoire sans péril pour la Francafrique! », *Billets d'Afrique et d'ailleurs*, N° 140, octobre 2005. [En ligne]. Disponible sur : <http://survie.org/francafrique/burkina-faso/article/election-presidentielle-au-burkina> (consulté le 14/08/2013).

MARMOZ, Robert, « Paris-Abidjan : Chronologie d'une crise. Les événements entre le 31 octobre et le 9 novembre 2004 », *Nouvel observateur*, le 18 janvier 2006. [En ligne]. Disponible sur : <http://tempsreel.nouvelobs.com/monde/20060118.OBS2695/les-evenements-entre-le-31-octobre-et-le-9-novembre-2004.html> (consulté le 29/08/2013).

MARSAUD, Olivia, « John Garang, nouveau vice-président du Soudan », *afrik.com*, le 11 juillet 2005. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.afrik.com/article8610.html> (consulté le 07/08/2013).

McGREAL, Chris et MacASKILL, Ewen, "Mugabe victory leaves west's policy in tatters", *The Guardian*, le 14 mars 2002. [En ligne]. Disponible sur :

<<http://www.guardian.co.uk/world/2002/mar/14/zimbabwe.chrismcgreal>> (consulté le 24/07/2013).

MENIELLE, Julien, « La chronologie du conflit en République démocratique du Congo », *20minutes*, le 23 novembre 2008. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.20minutes.fr/monde/274324-20081121-chronologie-conflit-republique-democratique-congo>> (consulté le 20/10/2013).

MICHEL, Nicolas, « John Garang », *Jeune Afrique*, le 7 janvier 2005. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/LIN16015johnggnarag0/>> (consulté le 30/11/2014).

MICHEL, Nicolas, « Mali : Dégâts collatéraux », *Jeune Afrique*, N° 2605, du 12 au 18 décembre 2010.

MURATET, Christine, « Les lettres de l'ex-président nigérien Mamadou Tandja suscitent des interrogations », *Radio France internationale*, le 27 juillet 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.rfi.fr/afrique/20100727-lettres-ex-president-nigerien-mamadou-tandja-suscitent-interrogations>> (consulté le 08/08/2013).

N., Randrian, « La CUA et les coupures d'eau et d'électricité, Antananarivo est-elle sanctionnée ? », *Madagascar tribune*, le 7 janvier 2008. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.madagascar-tribune.com/Antananarivo-est-elle-sanctionnee,3929.html>> (consulté le 11/08/2013).

N., Randrian, « Mairie d'Antananarivo Andry Rajoelina hérite de 41 milliard Fmg de dettes », *Madagascar tribune*, le 22 décembre 2007. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.madagascar-tribune.com/Andry-Rajoelina-herite-de-41,3713.html>> (consulté le 11/08/2013).

NAGPAL, Sahil, « Robert Mugabe in hospital in Dubai », *Top news*, le 26 août 2009. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.topnews.in/robert-mugabe-hospital-dubai-2206604>> (consulté le 1/08/2013).

NAUDE, Pierre-François, « Afrique du Sud : Zuma en face de jeunes loups de l'ANC », *Jeune Afrique*, le 20 septembre 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20100920171114/>> (consulté le 19/11/2014).

NTIGA, Léger, « Moussa Dadis Camara : Le boucher de Conakry », *Cameroon-info*, le 2 octobre 2009. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.cameroon-info.net/stories/0,25485,@,moussa-dadis-camara-le-boucher-de-conakry.html>> (consulté le 15/08/2013).

ONEALE, Laura, « Jacob Zuma-how many wives are enough? », *Guardian liberty voice*, le 3 août 2013. [En ligne]. Disponible sur : <<http://guardianlv.com/2013/08/how-many-wives-are-enough/>> (consulté le 19/11/2014).

POMPEY, Fabienne, « Afrique du Sud : l'ANC face au cas Zuma », dans *Jeune Afrique*, N° 2488, le 14 au 20 septembre 2008.

----- « Que reste-t-il des hommes intègres ? », dans *Jeune Afrique* N° 2555-2556, le 27 décembre 2009 au 9 janvier 2010.

PROVENZANO, Lauranne, « Damien Glez récompensé par ses pairs », *Jeune Afrique*, le 19 mai 2011. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20110519124515/> (consulté le 16/10/2013).

PRUNIER, Gérard, interview avec Ayad CHRISTOPHE, « Ce qui se passe au Darfour est un génocide ambigu », *Libération*, le 21 mai 2005. [En ligne]. Disponible sur : http://www.liberation.fr/week-end/2005/05/21/ce-qui-se-passe-au-darfour-est-un-genocide-ambigu_520614 (consulté le 30/10/2013).

RANDRIANARIMANANA, Philippe, « Ouganda : Des élections en quête de démocratie », *Courrier international*, le 24 février 2006. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.courrierinternational.com/revue-de-presse/2006/02/24/des-elections-en-quete-de-democratie> (consulté le 15/10/2013).

REMY, Jean-Philippe, « La guerre du pétrole a commencé au Nigeria », *Le Monde*, 23 mai 2009. [En ligne]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2009/05/23/la-guerre-du-petrole-a-commence-au-nigeria_1197065_3212.html (consulté le 24/10/2013).

ROBESPIERRE, Alain, « Dadis Camara sort par la petite porte », *Courrier international*, le 21 janvier 2010. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.courrierinternational.com/article/2010/01/21/dadis-camara-sort-par-la-petite-porte> (consulté le 15/10/2013).

SAADA, Assane, « Le Dadis Web Show », *Jeune Afrique* N° 2539 du 6 au 12 septembre 2009.

SIMONS, Marlise et Neil MacFURGHAR, “Court Issues Arrest Warrant for Sudan’s Leader”, *New York Times*, le 4 mars 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.nytimes.com/2009/03/05/world/africa/05court.html?ref=omarhassanalbashir&r=0> (consulté le 31/07/2013).

SOUDAN, François, « Côte d’Ivoire, le choix de Gbagbo », *Jeune Afrique*, N° 2198, du 9 au 15 février 2003.

----- « Un milliard d’Africains ! », *Jeune Afrique* N° 2550, le 22 au 28 novembre 2009.

SOW, Cécile « Dadis hors de danger, le Général Sékouba Konaté assure l’intérim », *Jeune Afrique*, le 5 décembre 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20091205120443/> (consulté le 15/10/2013).

SPIEGEL, Justine, « Nelson Mandela, le chemin de la liberté », *Jeune Afrique*, le 11 février 2010. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20100211074947/> (consulté le 21/08/2013).

SUDDATH, Claire, "How to moonwalk like Michael", *The Time*, le 25 juin 2009. [En ligne]. Disponible sur : <<http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1907320,00.html>> (consulté le 15/11/2014).

THEBAULT, Yves, « Zimbabwe : une réforme agraire post coloniale. Les obstacles à une réappropriation équitable de la terre par l'Etat et sa population », *dph info*, décembre 2007. [En ligne]. Disponible sur : <<http://base.d-p-h.info/fr/fiches/dph/fiche-dph-7521.html>> (consulté le 31/07/2013).

THORIN, Valérie, « Fin de parcours », *Jeune Afrique*, le 4 juillet 2006. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/LIN02076findesruocr0/>> (consulté le 16/08/2013).

TUBIANA, Jérôme, « Soudain : divorce par référendum », *Alternatives Internationales*, Hors-série n° 008, décembre 2010. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.alternatives-internationales.fr/soudan--divorce-par-referendum_fr_art_1067_52588.html> (consulté le 13/08/2013).

WINTER, Joseph, « Robert Mugabe : the survivor », *BBC News*, le 6 décembre 2011. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.bbc.co.uk/news/world-africa-16010171>> (consulté le 23/07/2013).

Documentation journalistique (sans noms d'auteurs)

« Afrique du Sud : le chef de l'ANC obtient un non-lieu », *Le Figaro*, le 12 décembre 2008. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.lefigaro.fr/international/2008/09/12/01003-20080912ARTFIG00489-afrique-du-sud-le-chef-de-l-anc-obtient-un-non-lieu-.php>> (consulté le 20 août 2013).

« Accession d'Ellen Johnson-Sirleaf à la présidence du Libéria », *Perspective Monde*, le 16 janvier 2006. [En ligne]. Disponible sur : <<http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve?codeEve=602>> (consulté le 19/08/2013).

« Afrique du Sud : chronologie » *Jeune Afrique*, [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Chronologie-pays_93_Afrique%20du%20sud> (consulté le 20/08/2013).

« Afrique du Sud : une importante baisse de la criminalité en 2010-2011 », *Jeune Afrique*, le 9 septembre 2011. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20110909105658/actualite-afriqueafrique-du-sud-une-importante-baisse-de-la-criminalite-en-2010-2011.html>> (consulté le 13/10/2013).

« Afrique-Libéria, le procès de Charles Taylor pourrait se tenir en Europe », *Irin News*, le 31 mars 2006. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.irinnews.org/fr/report/69236/afrique-liberia-le-proc%C3%A8s-de-charles-taylor-pourrait-se-tenir-en-europe>> (consulté le 16/08/2013).

« Au Niger, l'ancien président Mamadou Tandja demande la clémence de la junte », *Radio France internationale*, le 26 juillet 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.rfi.fr/afrique/20100726-niger-ancien-president-mamadou-tandja-demande-clemence-junte>> (consulté le 08/08/2013).

« Biographie de Ellen Johnson-Sirleaf ». *My TFI News*, [En ligne]. Disponible sur : <<http://lci.tf1.fr/biographies/ellen-johnson-sirleaf-6752694.html>>, (consulté le 19/08/2013).

« Burkina Faso-Présidentielle 2010 », *Radio France Internationale*, le 20 novembre 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.rfi.fr/afrique/20101120-burkina-faso-presidentielle-2010-six-challengers-face-blaise-compaore>> (consulté le 11/08/2013).

« Burkina-Compaoré dans un fauteuil », *Jeune Afrique*, N° 2592, du 12 au 18 septembre 2010.

« Chronologie des événements politique du Soudan, *Radio France Internationale*, novembre 2014. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.rfi.fr/contenu/soudan>> (consulté le 11/08/2013).

« Chronologie : Soudan de Sud ». *Jeune Afrique*, [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/pays/soudan-du-sud/chronologie/>> (consulté le 07/08/2013).

« Conseil de l'ANC : Jacob Zuma prône le retour à l'ordre », *Radio France International*, le 21 septembre 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.rfi.fr/afrique/20100921-conseil-anc-jacob-zuma-prone-le-retour-ordre>> (consulté le 22/08/2013).

« Côte d'Ivoire : chronologie », *Jeune Afrique*, [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/pays/cote-divoire/chronologie/>> (consulté le 26/08/2013).

« Côte d'Ivoire : Pas de désarmement sans réformes politiques - Guillaume Soro », *Irinnews*, le 15 octobre 2004. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.irinnews.org/fr/report/68378/c%C3%94te-d-ivoire-pas-de-d%C3%A9sarmement-sans-r%C3%A9formes-politiques-guillaume-soro>> (consulté le 29/08/2013).

« Côte d'Ivoire : Quand Gbagbo sera prêt », N° 2504, du 4 au 10 janvier 2009.

« Dadis Camara persiste et s'octroie un parti politique », *Lefaso.net*, le 18 novembre 2009. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.lefaso.net/spip.php?article34111>> (consulté le 15/08/2013).

« Des crimes contre l'humanité commis au Soudan selon la Commission d'enquête », *Centre d'actualité de l'ONU*, le 1^{er} février 2005. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.un.org/apps/newsFr/storyF.asp?NewsID=9888&Cr=Soudan&Cr1=Darfour#.Ugf nTpKpXQg>> (consulté le 11/08/2013).

« Deuxième mandat d'arrêt de la CPI contre Bachir pour génocide », *Centre 'actualité de l'ONU*, le 12 juillet 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.un.org/apps/newsFr/storyF.asp?NewsID=22396#.ViZzTPnhDIU>> (consulté le 31/07/2013).

« En Guinée, la campagne électorale suscite espoir et passion », *Radio France International*, le 17 mai 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.rfi.fr/contenu/20100517-guinee-campagne-electorale-suscite-espoir-passion>> (consulté le 15/10/2013).

« FAO : invasion des chenilles dévastatrices au Libéria », *Centre d'actualité de l'ONU*, le 22 janvier 2009. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.un.org/apps/newsFr/storyF.asp?NewsID=18253&Cr=FAO&Cr1=chenilles#.Uhl VRJKpXQg>> (consulté le 19/08/2013).

« France-Afrique : Madagascar : six mois d'incertitude », *Radio France internationale*, le 6 février 2003. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.rfi.fr/fichiers/MFI/POLITIQUE DIPLOMATIE/796.asp>> (consulté le 11/08/2013).

« L'Afrique du Sud fête les 20 ans de liberté de Nelson Mandela », *Regards citoyens*, le 11 février 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.regards-citoyens.com/article-l-afrique-du-sud-fete-les-20-ans-de-liberte-de-nelson-mandela-44763075.html>> (consulté le 21/08/2013).

« La Monuc pliera bagage à partir de juin », *Jeune Afrique*, le 11 mars 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20100311154723/>> (consulté le 20/10/2013).

« Le conflit du Darfour », *Courrier International*, le 20 juillet 2004. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.courrierinternational.com/dossier/2004/07/20/le-conflit-du-darfour>> (consulté le 31 octobre 2013).

« Le Maroc va soigner Dadis Camara », *Libération*, le 4 décembre 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.liberation.fr/monde/2009/12/04/le-maroc-va-soigner-dadis-camara_597334> (consulté le 15/10/2013).

« Le président Wade annonce « reprendre » les bases militaires françaises », *Radio France Internationale*, le 4 avril 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.rfi.fr/contenu/20100404-le-president-wade-annonce-reprendre-bases-militaires-francaises>> (consulté le 15/08/2013).

« Le Zimbabwe de Robert Mugabe », *Courrier International*, le 29 mars 2007. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.courrierinternational.com/dossier/2007/03/29/le-zimbabwe-de-robert-mugabe>> (consulté le 13/11/2013).

« Les autorités malgaches ferment la télévision ViVA qui appartient au maire d'Antananarivo », *L'Express de Madagascar*, le 15 décembre 2008. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.lexpress.mu/article/les-autorit%C3%A9s-malgaches-ferment-la-t%C3%A9l%C3%A9vision-viva-qui-appartient-au-maire-d%E2%80%99Antananarivo>> (consulté le 11/08/2013).

« Les Comores adoptent la citoyenneté économique », *Les Afriques*, le 7 décembre 2008. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.lesafriques.com/comores/3.html?Itemid=47>> (consulté le 07/08/2013).

« Les Djandjaws en faits et en chiffres », *20minutes*, le 27 février 2007. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.20minutes.fr/monde/142353-djandjaws-faits-chiffres>> (consulté le 31/10/2013).

« Libéria : Ellen Johnson-Sirleaf et Prince Johnson candidats à la présidentielle de 2011 », *Guinée web*, le 26 janvier 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.guineeweb.org/article-liberia-ellen-johnson-sirleaf-et-prince-johnson-candidats-a-la-presidentielle-de-2011-43692170.html>>, (consulté le 19/08/2013).

« Libéria : état d'urgence contre les chenilles », *Jeune Afrique*, N° 2508, du 1^{er} au 7 février 2009.

« Libéria : Souvent femme varie... », *Jeune Afrique* N° 2560, du 31 janvier au 6 février, p. 41.).

« Madagascar : démission du président Marc Ravalomanana », *Le Monde*, le 17 mars 2009, [En ligne]. Disponible sur : <http://www.lemonde.fr/afrique/video/2009/03/17/madagascar-demission-du-president-marc-ravalomanana_1169277_3212.html> (consulté le 11/08/2013).

« Mamadou Tandja renversé, trois colonels prennent le pouvoir », *Jeune Afrique*, le 19 février 2010. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20100219073052/> (consulté le 08/08/2013).

« Marc Ravalomanana : son histoire », *web-libre.org*, le 13 vendredi 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.web-libre.org/breves/Marc-Ravalomanana,4217.html>, (consulté le 11/08/2013).

« Niger : chronologie », *Jeune Afrique*, [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/pays/niger/chronologie/> (consulté le 08/08/2013).

« Omar el-Béchir indésirable en Ouganda pour le sommet de l'Union africaine », *Radio France International*, le 7 juin 2010. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.rfi.fr/afrique/20100607-omar-el-bechir-indesirable-ouganda-le-sommet-union-africaine/> (consulté le 11/08/2013).

« Péril malgache », *Le Monde*, le 31 janvier 2009. [En ligne]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2009/01/31/peril-malgache_1149005_3212.html, (consulté le 11/08/2013).

« Profile : Senegal's new president », *BBC News*, le 20 mars 2000. [En ligne]. Disponible sur : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/684035.stm> (consulté le 15/08/2013).

« Quand Nicolas Sarkozy se prend pour Abdoulaye Wade », *Griio.com*, le 13 octobre 2009. [En ligne]. Disponible sur : http://www.grioo.com/ar,quand_nicolas_sarkozy_se_prend_pour_abdoulaye_wade,17965.html, (consulté le 19/11/2014).

« Qui se cache derrière Al-Qaida au Maghreb islamique », *Le monde*, le 21 septembre 2010. [En ligne]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2010/09/21/aqmi-les-islamistes-du-desert_1413693_3212.html (consulté le 24/10/2013).

« Ravalomanana en prison », *Paris Match*, le 3 juin 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.parismatch.com/Actu/International/Ravalomanana-condamne-a-quatre-ans-de-prison-139555> (consulté le 11/08/2013).

« RD Congo : l'autre guerre », *Jeune Afrique* N° 2548, du 8 au 14 novembre 2009.

« RD-Congo : chronologie », *Jeune Afrique*, [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jeuneafrique.com/pays/rd-congo/chronologie> (consulté le 20/10/2013).

« Renversement du président malgache Marc Ravalomanana », *Perspective Monde*, le 7 mars 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve?codeEve=1134&langue=fr> (consulté le 11/08/2013).

« Robert Mugabe : 'Occidentaux, allez au diable !' », *Infosoir*, le 04 août 2010. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.infosoir.com/imp.php?id=116665> (consulté le 02/08/2013).

« Robert Mugabe: The man behind the fist », *The Economist*, le 29 mars 2007. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.economist.com/node/8922493>, (consulté le 02/08/2013) > (consulté le 02/08/2013).

« Severe hunger looms in Zimbabwe », *BBC News*, le 26 janvier 2007. [En ligne]. Disponible sur : <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/6302101.stm>> (consulté le 31/07/2013).

“Somali profile: A chronology of key events”, *BBC News*, le 24 septembre 2013. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.bbc.co.uk/news/world-africa-14094632>> (consulté le 16/10/2013).

« Soudan ». *Radio France international*, [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.rfi.fr/contenu/soudan>> (consulté le 11/08/2013).

“Sudan rejects ‘colonial’ troops”, *BBC News*, le 20 juin 2006. [En ligne]. Disponible sur : <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/5097868.stm>> (consulté le 01/11/2013).

« Sud-Soudan : pour Omar el-Béchir, il n’y a « pas d’alternative à l’unité », *Radio France International*, le 12 octobre 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.rfi.fr/afrique/20101012-sud-soudan-omar-el-bechir-il-y-pas-alternative-unite>> (consulté le 13/08/2013).

« Tentative de coup d’État en Côte d’Ivoire contre le président Laurent Gbagbo », *Perspective Monde*, le 19 septembre 2002. [En ligne]. Disponible sur : <<http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve?codeEve=755>> (consulté le 26/08/2013).

« The deadliest tsunami ever in history? », *National Geographic News*, le 7 janvier 2004. [En ligne]. Disponible sur : <http://news.nationalgeographic.com/news/2004/12/1227_041226_tsunami.html> (consulté le 18/7/2013).

« Thomas Sankara, l’homme intègre », *Le monde diplomatique*, le 15 octobre 2007. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.monde-diplomatique.fr/carnet/2007-10-15-Thomas-Sankara-l-homme-integre>> (consulté le 14/08/2013).

« Un Congolais porte plainte à Bruxelles pour racisme », *Nouvel observateur*, le 9 août 2007. [En ligne]. Disponible sur : <<http://tempsreel.nouvelobs.com/monde/20070807.OBS9706/un-congolais-porte-plainte-a-bruxelles-pour-racisme.html>>, (consulté le 06/08/2013).

« Un enfant hors mariage du président Zuma déclenche une polémique », *Radio France International*, le 2 février 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.rfi.fr/contenu/20100202-enfant-hors-mariage-president-zuma-declenche-une-polemique>>, (consulté le 21/08/2013).

« Une chronologie des événements autour des présidentielles en Côte d’Ivoire depuis 2004 à 2011, « Côte d’Ivoire : En attendant l’élection présidentielle ivoirienne... chronique d’une farce qui n’en est pas une ». *Afrique Express*, [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.afrique-express.com/archive/QUEST/cotedivoire/cotedivoirehome.htm>> (consulté le 31/08/2013).

“Was Zimbabwe's election fair? », *BBC News*, le 3 November 2003. [En ligne]. Disponible sur : <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/3237327.stm>, 24/07/ 2013)> (consulté le 24/07/2013).

« Zimbabwe : anatomie d'une inflation de 1100 % », *Agoravox*, le 6 janvier 2007. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.agoravox.fr/actualites/international/article/zimbabwe-anatomie-d-une-inflation-17652>, (consulté le 02/08/2013) > (consulté le 02/08/2013).

« Zimbabwe : le coup de gueule de Mugabe », *Jeune Afrique*, N° 2588-2589, du 15 au 28 aout 2010.

« Zimbabwe : Tsvangirai se réjouit de l'acquittement de Roy Bennett », *Le Courrier International*, le 11 mai 2010. [En ligne]. Disponible sur: <<http://www.courrierinternational.com/breve/2010/05/11/tsvangirai-se-rejouit-de-l-acquittement-de-roy-bennett>> (consulté le 04/08/2013).

« Zimbabwe : Robert Mugabe hospitalisé », *Courrier International*, le 26 aout 2009. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.courrierinternational.com/breve/2009/08/26/robert-mugabe-hospitalise>> (consulté le 01/08/2013).

« Zimbabwe's political farmer », *BBC News*, le 10 mai 2010. [En ligne]. Disponible sur : <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/7889432.stm>> (consulté le 04/08/2013).

"Zimbabwe officials deny Mugabe health scare", *The Guardian*, le 26 aout 2009. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.theguardian.com/world/2009/aug/26/robert-mugabe-reported-health-scare>> (consulté le 1/08/2013).

“Zim unemployment skyrockets”, *Mail and Guardian*, le 29 janvier 2009. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.mg.co.za/article/2009-01-29-zim-unemployment-skyrockets>, (consulté le 02/08/2013) > (consulté le 02/08/2013).

Ressources institutionnelles

Abraham Lincoln online, « The Gettysburg address », le 19 novembre 1863. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.abrahamlincolnonline.org/lincoln/speeches/gettysburg.html>> (consulté le 18/10/2014).

Africa Confidential, «Who is who profile. Madagascar : Andry Rajoelina » [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.africa-confidential.com/whos-who-profile/id/2998/>> (consulté le 11/08/2013).

African Success, « Biographie de Ellen Johnson-Sirleaf », le 7 octobre 2011. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.africansuccess.org/visuFiche.php?lang=fr&id=459>> (consulté le 19/08/2013).

Afriquechine.net « Guinée : l'opposition critique un contrat minier signé avec la Chine », le 20 octobre 2009. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.afriquechine.net/2009/guinee+l+opposition+critique+un+contrat+minier+signe+avec+la+chine.html>> (consulté le 15/08/2013).

American Musium of Natural History. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.amnh.org/exhibitions/permanent-exhibitions/fossil-halls/hall-of-ornithischian-dinosaurs/stegosaurus>> (consulté le 23/07/2013).

Amnesty International, « Au Zimbabwe, une distribution inéquitable des vivres expose des millions de personnes à la faim », *Le fil d'Ail*, Vol. 34, No 10, Novembre 2004. [En ligne]. Disponible sur : <<https://www.amnesty.org/fr/documents/NWS21/010/2004/en/>> (consulté le 25/07/2013).

Amnesty International, « Zimbabwe : Pouvoir et famine - violations du droit à l'alimentation », document N° AFR 46/026/2004 », le 14 octobre 2004. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.amnesty.org/fr/library/asset/AFR46/026/2004/fr/2fdf6f95-d58d-11dd-bb24-1fb85fe8fa05/afr460262004fr.html>> (consulté le 25/07/2013).

Barbara SLAUGHTER et Stuart NOLAN, “Zimbabwe: Referendum defeat for Mugabe shakes Zanu-PF government”, *World socialist website*, le 22 février 2000. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.wsws.org/en/articles/2000/02/zimb-f22.html>> (consulté le 21/07/2013).

Central Intelligence Agency, « Africa: Zimbabwe », *The World Fact Book*, [En ligne]. Disponible sur : <[#People](https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/zi.html)> (consulté le 31/07/2013).

Centre d'actualités de l'Organisation DES NATIONS UNIES, « Un casque bleu indien décédé à la suite d'une embuscade », [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.un.org/apps/newsFr/storyF.asp?NewsID=22002&Cr=#.UmensvmpUr4>> (consulté le 20/10/2013).

Démocratie Francophonie, « La constitution de la République de la Côte d'Ivoire du 23 juillet 2000 ». [En ligne]. Disponible sur : <http://democratie.francophonie.org/IMG/pdf/Cote_d_Ivoire.pdf> (consulté le 31/08/2013).

Free Zimbabwe, “Roy Bennett : a profile”, [En ligne]. Disponible sur : <http://www.freezimbabwe.com/resources.php> (consulté le 04/08/2013).

Géopolitique africaine, « Biographie de Compaoré Blaise ». [En ligne]. Disponible sur : <http://www.geopolitique-africaine.com/auteur/blaise-compaore> (consulté le 14/08/2013).

Gouvernement du Sénégal, « Les anciens présidents de la république : Abdoulaye Wade ». [En ligne]. Disponible sur : <http://www.gouv.sn/Les-anciens-presidents-de-la.html> (consulté le 15/08/2013).

Human Rights Watch, « RD Congo : Multiplication des atrocités commises par l’armée dans l’est du pays » le 2 novembre 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.hrw.org/news/2009/11/02/est-de-la-rd-congo-multiplication-des-atrocites-commises-par-l-armee> (consulté le 20/10/2013).

Human Rights Watch, « République démocratique du Congo : le chemin de la mort. Atrocité de la LRA dans le nord-est du Congo », 2010. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.hrw.org/sites/default/files/reports/drc0310frwebwcover.pdf>, (consulté le 22/10/2013).

Human Rights Watch, « Un lundi sanglant. Le massacre et les viols commis par les forces de sécurité en Guinée, le 28 septembre 2009. [En ligne]. Disponible sur : http://www.hrw.org/sites/default/files/reports/guinea1209frwebwcover_0.pdf (consulté le 15/08/2013).

Human Rights Watch/Africa, “Nigeria, the Ogoni crisis: a case-study of military repression in southeastern Nigeria”, Vol. 7, N° 5, July 1995. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.hrw.org/reports/1995/07/01/ogoni-crisis> (consulté le 24/07/ 2013).

Human Rights Watch, *Côte d'Ivoire : le nouveau racisme. La manipulation politique de l'ethnicité en Côte d'Ivoire*, Vol. 13, No 6(A), Août 2001.

Human Rights Watch/Africa, *The ‘Dawn of a New Dark Age’: Human Rights Abuses Rampant as Nigerian Military Declares Absolute Power*, A Human Rights Watch Short Report, Vol. 6, No 8, October 1994.

Human Security Centre, *Human Security Report 2005: War and Peace in the 21st Century*, New York, Oxford University Press, 2005.

Immigration and Refugee Board of Canada, « Chronologie des événements janvier 1992 à février 1995 », le 1 juin 1995. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.refworld.org/docid/3ae6a82110.html>, (consulté le 24/07/ 2013).

Immigration and Refugee Board of Canada, « Nigéria : chronologie des événements février 1995 - Mars 1996 », 1 July 1996. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.refworld.org/docid/3ae6a8330.html> (consulté le 24/07/ 2013).

Lareclame.fr, « What else ? (Quoi d’autre ?) ». Vidéos publicitaires du café Nespresso. [En ligne]. Disponibles sur : <http://lareclame.fr/nespresso+george+clooney> (consulté le 22/09/2015).

Liberia past and present, "President Charles Ghankay Taylor: The warload-president". [En ligne]. Disponible sur : <http://www.liberiapastandpresent.org/charles_taylor.htm> (consulté le 16 aout 2013).

National consortium for the study of terrorism and responses to terrorism, « National Patriotic Front of Liberia ». [En ligne]. Disponible sur : <http://www.start.umd.edu/start/data_collections/tops/terrorist_organization_profile.asp?id=4157> (consulté le 16/08/2013).

Model United Nations Development Programme, « Rapport de Recherche Modèle Programme des Nations unies pour le développement (Model United Nations Development Programme), « Rétablir la paix dans la République Démocratique du Congo ». [En ligne]. Disponible sur : <http://www.modelundp.net/Rep35_Con.pdf> (consulté le 26/11/2014).

Opération des Nations unies en Côte d'Ivoire (ONUCI), « Les Accords d'Accra III ». [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.onuci.org/pdf/pio/template%20acc.pdf>> (consulté le 29/08/2013).

Organisation des Nations unies pour le développement industriel (ONUDI), *Rapport mondial sur le développement humain*, 2003. [En ligne]. Disponible sur : <http://hdr.undp.org/en/media/hdr03_fr_complete1.pdf> (consulté le 15/07/2013).

Programme commun des Nations Unies sur le VIH/sida (ONUSIDA), *Le point sur l'épidémie de SIDA*, Bibliothèque de l'OMS, décembre 2005. [En ligne] : <http://www.data.unaids.org/publications/irc-pub06/epi_update_2005_fr.pdf> (consulté le 02/07/2013).

Organisation des nations unies, « Mission des Nations unies en Côte d'Ivoire », février 2003. [En ligne]. Disponible sur : <[#feb2003](http://www.un.org/fr/peacekeeping/missions/past/minuci/background.shtml)> (consulté le 29/08/2013).

Organisation des nations unies, « MONUSCO, Mission de l'Organisation des Nations Unies pour la stabilisation en République démocratique du Congo ». [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.un.org/fr/peacekeeping/missions/monusco/background.shtml>> (consulté le 22/10/2013).

Organisation des nations unies, « Soudan : le Conseil de sécurité crée une nouvelle Mission de maintien de la paix pour le Darfour », le 31 juillet 2007. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.un.org/apps/newsFr/storyF.asp?NewsID=14548&Cr=darfour&Cr1=UNAMID#.UnaDMvldAr4>> (consulté le 02/11/2013).

Organisation des nations unies : Conseil de sécurité, « Résolution 1564 (2004) », le 18 septembre 2004. [En ligne]. Disponible sur : <[http://www.un.org/fr/documents/view_doc.asp?symbol=S/RES/1564%20\(2004\)](http://www.un.org/fr/documents/view_doc.asp?symbol=S/RES/1564%20(2004))> (consulté le 31/10/2013).

Parti démocratique sénégalais, « Curriculum vitae de maitre Wade ». [En ligne]. Disponible sur : <http://www.pds.sn/article.php3?id_article=86> (consulté le 15/08/2013).

Patrick BOND, « South Africa's deadly decade of HIV Denial », *Against the Current*, Numéro 111, Juillet/Aout 2004. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.solidarity-us.org/site/node/1117>> (consulté le 13/10/2013).

Paulin POUCOUTA, « Echos du deuxième synode africain sur la réconciliation, la justice et la paix », *Ceafri*, mai 2008. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.ceafri.net/site/spip.php?article123>> (consulté le 24/10/2013).

Physicians for Human Rights, "Vote ZANU-PF or starve", Solidarity Peace Trust, October 2002. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.solidaritypeacetrust.org/400/vote-zanu-pf-or-starve/>> (consulté le 25/07/2013).

Présidence du Faso, « Bibliographie de Blaise Compaoré ». [En ligne]. Disponible sur : <<http://presidence.bf/page.php?sid=8>> (consulté le 14/08/2013).

Residual special court for Sierra Leone, "Special Court for Sierra Leone". [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.sc-sl.org/ABOUT/tabid/70/Default.aspx>> (consulté le 16/08/2013).

Save Darfur, « Coalition calls for special envoy in Sudan ». 30 June 2009. [En ligne]. Disponible sur : <<http://savedarfur.org/senators-frist-clinton-sign-one-millionth-postcard-urging-president-bush-advocate-multinational-peacekeeping-force-stop-darfur-genocide/>> (consulté le 01/11/2013).

Toutenbd.com, « 2007, l'année Hergé ? », le 23 mai 2006. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.toutenbd.com/actualites/article/2007-l-annee-herge>> (consulté le 16/08/2013).

Track Impunity Always (TRIAL), « Charles Taylor », [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.trial-ch.org/fr/ressources/trial-watch/trial-watch/profils/profile/98/action/show/controller/Profile/tab/fact.html>>, (consulté le 16 aout 2013).

Track Impunity Always (TRIAL), « Commission vérité et réconciliation du Libéria ». [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.trial-ch.org/fr/ressources/commissions-verite/afrique/liberia.html>> (consulté le 19/08/2013).

Track Impunity Always (TRIAL), « Omar Hassan Ahmad el-Béchir ». [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.trial-ch.org/fr/ressources/trial-watch/trial-watch/profils/profile/779/action/show/controller/Profile.html>> (consulté le 11/08/2013).

Transparency International, *Keeping red + clean: a step by step guide to preventing corruption*, 2012. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.transparency.org/whatwedo/publication/keeping_redd_clean> (consulté le 19/07/2013).

U.S Department of State, discours de la Secrétaire de l'état prononcé lors de la réunion des membres de l'Union Africain, Addis Abéba, le 13 juin 201. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.state.gov/secretary/20092013/clinton/rm/2011/06/166028.html>> (consulté le 18/10/2014).

United Nations Office of the High Commissioner for Human Rights (OHCHR), *Third Periodic Report of the United Nations High Commissioner for Human Rights on the Human Rights Situation in the Sudan*, avril 2006. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.refworld.org/docid/46cc4a620.html> (consulté le 01/11/2013).

Wikipédia, « Election présidentielle zimbabwéenne de 2008 ». [En ligne]. Disponible sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89lection_pr%C3%A9sidentielle_zimbabw%C3%A9enne_de_2008 (consulté le 13/11/2013).

Wikipédia, « Réponse humanitaire au séisme du 26 décembre 2004 dans l’océan Indien ». [En ligne]. Disponible sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9ponse_humanitaire_au_s%C3%A9isme_du_26_d%C3%A9cembre_2004_dans_l%27oc%C3%A9an_Indien (consulté le 18/07/2013).

Wikipédia, « Tensions Kabila – Bemba en 2006 et 2007 ». [En ligne]. Disponible sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/Tensions_Kabila-Bemba_en_2006_et_2007 (consulté le 26/11/2014).

Wikipédia, “War in Darfur”. [En ligne]. Disponible sur : http://en.wikipedia.org/wiki/War_in_Darfur (consulté le 01/11/2013).

Zimbabwe Human Rights NGO Forum, "The Food Crisis", Human Rights Monthly No 30, Septembre-August 2003. [En ligne]. Disponible sur : <http://hrforumzim.org/wp-content/uploads/2010/06/HR17-The-Food-Crisis-Aug-2003.pdf> (consulté le 25/07/2013).

Dictionnaires et encyclopédies en ligne

Colin BLAKEMORE and Shelia JENNETT, "skull", dans *The Oxford Companion to the Body*, 2001. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.encyclopedia.com/doc/1O128-skull.html>> (consulté le 02/08/2013).

Encyclopédie Universalis, « Stégosaurus ». [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.universalis.fr/encyclopedia/stegosaurus/>> (consulté le 23/07/2013).

Encyclopédie Universalis « Garang John – (1945-2005) », [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.universalis.fr/encyclopedia/john-garang/>> (consulté le 30/11/2014).

Grand dictionnaire terminologique de l'Office québécois de la langue française, « mot-valise », 2008. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26500067> (consulté le 23/07 2013).

Larousse Dictionnaire monolingue : [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>>

Le Petit Larousse grand format, Paris, Larousse, 2003.

Le Petit Larousse illustré, Paris, Larousse, 2012.

Le Petit Robert, Paris, Le Robert, 2013.

Autres ressources électroniques

Jeune Afrique :

[<http://www.jeuneafrique.com>](http://www.jeuneafrique.com)

Groupe Jeune Afrique :

[<http://www.laboutiquejeuneafrique.com/cms.php?id_cms=4>](http://www.laboutiquejeuneafrique.com/cms.php?id_cms=4)

OJD :

[<http://www.ojd.com>](http://www.ojd.com)

Les Objectifs du Millénaire pour le développement (OMD) :

[<http://www.un.org/fr/millenniumgoals/bkgd.shtml>](http://www.un.org/fr/millenniumgoals/bkgd.shtml)

Organisation Mondiale du Commerce :

[<http://www.wto.org/french/thewto_f/whatis_f/what_we_do_f.htm>](http://www.wto.org/french/thewto_f/whatis_f/what_we_do_f.htm)

Thèses

KILOSHO, Sim Kabale, « Les portraits des présidents africains dans *Jeune Afrique l'Intelligent* 1990-2000 », Thèse doctorale soutenue à l'Université de Rouen, 2005.

BEYAERT-GESLIN, Anne, « L'autre de l'autre. La représentation de l'altérité dans les nouvelles images », *Habilitation à diriger des recherches*, Université de Limoges, 2008.

BEYAERT-GESLIN, Anne, *La dynamique du cadre : l'énonciation dans les arts plastiques du XXe siècle*, thèse de doctorat, Université de Limoges, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1998.

ANNEXES

Annexe 1 : Index des noms des dessinateurs cités

Andy (Afrique du Sud) : 69, 404.

Arès (Mexico) : 31, 75, 190.

Bakary (Mali) : 454, 455.

Bobu (dessinateur inconnu) : 81, 137, 432.

Chappatte (Suisse) : 2, 3, 5, 69, 207, 234, 239, 327, 332, 333, 348, 350, 398, 425, 426, 434.

Cummings (Canada) : 351.

Dom (pays inconnu) : 316.

Gado (Kenya): 56, 136, 145, 228, 233, 234, 237, 238, 239, 255, 258, 259, 260, 358, 359, 361, 395, 419, 421, 441, 446, 447.

Glez (France): 18, 47, 50, 55, 56, 57, 58, 70, 73, 127, 142, 143, 154, 183, 203, 209, 262, 263, 265, 274, 275, 276, 279, 281, 282, 286, 288, 289, 291, 299, 304, 305, 306, 307, 310, 312, 325, 335, 336, 338, 340, 341, 354, 355, 356, 357, 360, 361, 362, 366, 368, 369, 375, 380, 386, 388, 389, 391, 392, 394, 402, 405, 410, 411, 413, 414, 415, 417, 422, 423, 424, 428, 436, 437, 438, 443, 449, 450, 452.

Habib Haddad (Liban): 126, 272, 273.

Herrmann (Suisse): 73, 427.

Kash (RD Congo): 70.

Kevin Kalaugher (États-Unis) : 199

Moir (Australie) : 330.

Pancho (France) : 378.

Paresh (Inde) : 77.

Pinn (Royaume Unie) : 243, 244.

Pisemestrovic (Autriche) : 249, 250.

Suter (Suisse) : 296, 298.

Toles (France) : 233.

Tom (Pays-Bas) : 77, 365.

Yatao (France) : 68, 382.

Zapiro (Afrique du Sud) : 17, 75, 187, 399, 400, 473.

Zohoré (Côte d'Ivoire) : 141

Annexe 2 : Tables de figures

Introduction générale

Fig. 0.1 :	Les types d'images selon François Boespflug	10
Fig. 0.2 :	Carte géographique de l'Afrique subsaharienne	11
Fig. 0.3 :	Une page de <i>J.A.</i> – espace énoncif /espace énonciatif	17
Fig. 0.4 :	Le nombre de dessins d'actualité portant sur l'Afrique subsaharienne dans <i>J.A.</i> entre 2000 et 2010	19
Fig. 0.5 :	Le corpus de référence catégorisé en sous-corpus selon les sujets d'actualité..	20
Fig. 0.6 :	Corpus d'étude	21

Chapitre 1

Fig. 1.0. :	Dessin d'Arès, paru dans <i>Jeune Afrique</i> N° 2299 du 30 janvier au 5 février 2005.	31
Fig. 1.1a :	L'évènement d'avant virtualisé	46
Fig. 1.1b :	L'évènement d'après potentialisé	47
Fig. 1.2 :	Dessin illustrant des figures iconiques et plastiques	50
Fig. 1.3 :	Figures de l'expression iconiques et plastiques	51
Fig. 1.4a :	Bulles génériques	55
Fig. 1.4b :	Bulles dont le sujet parlant se situe hors champ	55
Fig. 1.5a :	Parole sans bulle	56
Fig. 1.5b :	Bulle de pensée	56
Fig. 1.5c :	Une bulle au pourtour en zigzag	57
Fig. 1.6a :	Bulle avec expression sentimentale	58
Fig. 1.6b :	Bulle avec point d'interrogation et d'exclamation.....	58
Fig.1.6c :	Expression sentimentale du pape, interrogation prolongée du militaire	58
Fig. 1.7 :	Exemples de relation texte-image où l'écrit et l'image sont en relation de complémentarité	66
Fig. 1.8 :	Exemple de relation texte-image où l'écrit et l'image sont en relation de supplémentarité	68
Fig. 1.9 :	La culture joue le rôle du contexte pour le dessin d'actualité	69

Fig. 1.10 : Exemple de relation texte-image où l'écrit et l'image sont en relation de supplémentarité	70
Fig. 1.11 : Exemple de relation texte-image où l'écrit et l'image sont en relation de solidarité	73
Fig. 1.12 : Les étiquettes entretiennent une relation de solidarité avec leurs objets.	75
Fig. 1.13a : Deux déictiques embrayeurs spatio-temporels ; « Nigéria 1996 », « Zimbabwe 2002 »	77
Fig. 1.13b : Un déictique spatial (par convention) car le lieu n'est pas ce que l'index dit...	77
Fig. 1.14 : Notre conception de la relation texte-image	78

Chapitre 2

Fig. 2.0 : Dessin de Bobu (dessinateur inconnu), <i>Jeune Afrique</i> N° 2257 du 11 au avril 2004, p. 94.	17 81
Fig. 2.1 : Signe visuel iconique d'après le Groupe μ (1992, p. 136)	121
Fig. 2.2 : Représentation visuelle du signe tétradique de Klinkenberg (1996, p. 291) ...	122
Fig. 2.3 : Structure du signe icono-symbolique relevant du plan de l'expression et du contenu	124
Fig. 2.4 : Un exemple d'une scène non figurative composée de figures iconiques et plastiques	126
Fig. 2.5 : Exemples d'aspects transitoires : la gueule	128
Fig. 2.6 : Dessin d'actualité : Dans l'iconique, tout est d'abord plastique	137
Fig. 2.7a : Auricularisation interne - paroles débrayées	141
Fig. 2.7b : Auricularisation interne – paroles embrayées	142
Fig. 2.8a : Paroles refusées à l'observateur – auricularisation externe	143
Fig. 2.8b : Pensées exposées à l'observateur – auricularisation zéro	143
Fig. 2.9 : Deux scénarios spatio-temporels	145
Fig. 2.10 : Hiérarchie des unités syntaxiques du dessin d'actualité selon nous	150
Fig. 2.11 : Les péritextes du dessin d'actualité	151
Fig. 2.12 : L'onomatopée. Grossissement des lettres imitant le son émis par la casserole	154

Chapitre 3

Fig. 3.0 :	Dessin (non signé), <i>J.A.</i> N° 2289 du 21 au 27 novembre 2004, p. 96.	157
------------	--	-----

Chapitre 4

Fig. 4.0 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2550 du 22 au 28 novembre 2009, pp. 28-29.	183
Fig. 4.1:	Dessin de Zapiro, <i>J.A.</i> N° 2235, 9-15 novembre 2003, p.102.	187
Fig. 4.2:	Dessin d'Arès, <i>J.A.</i> N° 2299 du 30 janvier au 5 février 2005, p. 115.....	190
Fig. 4.3 :	Dessin de Kevin Kalaugher, <i>J.A.</i> N° 2221, 3-9 août 2003, p. 6.....	199
Fig. 4.4 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2550, 22-28 novembre 2009, pp. 28-29.....	203
Fig. 4.5 :	Dessin de Chappatte, <i>J.A.</i> N° 2297, du 16 au 22 janvier 2009, p. 6.....	208
Fig. 4.6 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2525, 31 Mai-6 juin 2009, p.43.	209

Chapitre 5

Fig. 5.0 :	Dessin de Gado, <i>J.A.</i> N° 2308 du 3 au 9 avril 2005, p. 6.	228
Fig. 5.1 :	Dessin de Toles, <i>J.A.</i> N° 2267 du 20 au 26 juin 2004, p 6.	233
Fig. 5.2:	Dessin de Gado, <i>J.A.</i> N° 2289 du 21 au 27 novembre 2004, p 6.....	233
Fig. 5.3 :	Dessin de Gado, <i>J.A.</i> N° 2308 du 3 au 9 avril 2005, p 6.	234
Fig. 5.4:	Dessin de Chappatte, <i>J.A.</i> N° 2368 du 28 mai au 3 juin 2006, p 6.	234
Fig. 5.5 :	Dessin de Pinn, <i>J.A.</i> N° 2394 du 26 novembre au 2 décembre 2006, p 6.	244
Fig. 5.6. :	Dessin de Pisemestrovic, <i>J.A.</i> N° 2431-2432 du 12 au 25 août 2007, p 4.....	250

Chapitre 6

Fig. 6.0 :	Dessin de Gado, <i>J.A.</i> N° 2317 du 5 au 11 juin 2005, p. 82.	255
Fig. 6.1 :	Dessin de Gado, <i>J.A.</i> N° 2317 du 5 au 11 juin 2005, p. 82.	258
Fig. 6.2 :	Dessin de Gado, <i>J.A.</i> N° 2529 du 28 juin au 4 juillet 2009, p. 36.	260
Fig. 6.3 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2571 du 18 au 24 avril 2010, p. 36.	262
Fig. 6.4 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2587 du 8 au 14 août 2010, p. 32.	265
Fig. 6.5 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2586 du 1 ^{er} au 8 août 2010, p. 39.	265
Fig. 6.6:	Dessin d'Habib Haddad, <i>J.A.</i> N° 2178 du 6 au 12 octobre 2002, p. 6.	273
Fig. 6.7:	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2193 du 19 au 25 janvier 2003, p 26.	274
Fig. 6.8:	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2277 du 29 août au 4 septembre 2004, p 53.	276

Fig. 6.9 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2524 du 24 au 30 mai 2009, p. 41.	279
Fig. 6.10 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2548 du 8 au 14 novembre 2009, p. 43.	282
Fig. 6.11 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2577 du 30 mai au 5 juin 2010, p. 45.	286
Fig. 6.12 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2569 du 4 au 10 avril 2010, p. 46.	289
Fig. 6.13 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2543 du 4 au 10 octobre 2009, p. 38.	291

Chapitre 7

Fig. 7.0 :	Dessin de Suter, <i>J.A.</i> N° 2262 du 16 au 22 mai 2004, p.73.	296
Fig. 7.1 :	Dessin de Suter, <i>J.A.</i> N° 2262 du 16 au 22 mai 2004, p.73.	298
Fig. 7.2 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2542, 27 septembre au 3 octobre 2009, pp. 28-29...	299
Fig. 7.3 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2602, du 21 au 27 novembre 2010, p. 34.	304
Fig. 7.4 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2580, du 20 au 26 juin 2010, p. 35.	305
Fig. 7.5 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2590, du 29 août au 4 septembre 2010, p. 34.	306
Fig. 7.6 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2584, du 18 au 24 juillet 2010, p. 36.	307
Fig. 7.7 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2556, du 27décembre au 8 janvier 2010, p. 52.	310
Fig. 7.8 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2605, du 12 au 18 décembre 2010, p. 43.	312

Chapitre 8

Fig. 8.0 :	Dessin de Dom, <i>J.A.</i> N° 2035 du 11 au 17 janvier 2000, p. 96.	316
Fig. 8.1 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2122 du 11 au 17 septembre 2001, p.112.	325
Fig. 8.2 :	Dessin de Chappatte, <i>J.A.</i> N° 2411 du 25 au 31 mars 2007, p. 4.	327
Fig. 8.3 :	Dessin de Moir, <i>J.A.</i> N° 2470 du 11 au 17 mai 2008, p. 36.	330
Fig. 8.4 :	Dessin de Chappatte, <i>J.A.</i> N° 2477 du 29 juin au 5 juillet 2008, p. 14.	332
Fig. 8.5 :	Dessin de Chappatte, <i>J.A.</i> N° 2478 du 6 au 12 juillet 2008, p. 19.	333
Fig. 8.6 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2572-2573 du 25 avril au 8 mai 2010, p. 56.	336
Fig. 8.7:	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2575 du 16 au 22 mai 2010, p. 44.	338
Fig. 8.8 :	Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2588-2589 du 15 au 28 aout 2010, p. 46.	341
Fig. 8.9 :	Dessin de Paresh, <i>J.A.</i> N° 2185 du 2 au 8 février 2003, p.22.....	345
Fig. 8.10 :	Dessin de Chappatte, <i>J.A.</i> N° 2309 du 10 au 16 avril 2005, p. 6.	348

Fig. 8.11 : Dessin de Cummings, <i>J.A.</i> N° 2421 du 3 au 9 juin 2007, p. 8.	351
Fig. 8.12 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2527 du 14 au 20 juin 2009, p. 9.	355
Fig. 8.13 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2538 du 30 août au 5 septembre 2009, p. 37.	357
Fig. 8.14 : Dessin de Gado, <i>J.A.</i> N° 2356 du 5 au 11 mars 2006, p. 8.	359
Fig. 8.15 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2549 du 15 au 21 novembre 2009, p. 49.	361
Fig. 8.16 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2592 du 12 au 18 septembre 2010, p. 40.....	362
Fig. 8.17 : Dessin de Tom, <i>J.A.</i> N° 2515 du 22 au 29 mars 2009, p. 23.	365

Chapitre 9

Fig. 9.0 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2433 du 26 août au 1 ^{er} septembre 2007, p. 4.	375
Fig. 9.1: Dessin de Pancho, <i>J.A.</i> N° 2195 du 2 au 8 février 2003, p. 78.	378
Fig. 9.2: Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2196 du 9 au 15 février 2003, p. 13.....	380
Fig. 9.3: Dessin de Yatao, <i>J.A.</i> N° 2201 du 16 au 22 mars 2003, p. 19.	382
Fig. 9.4: Dessin non signé, <i>J.A.</i> N° 2289 du 21 au 27 novembre 2004, p. 96.	383
Fig. 9.5: Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2299 du 30 janvier au 5 février 2005, p. 6.	386
Fig. 9.6: Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2504 du 4 au 10 janvier 2009, p. 46.	388
Fig. 9.7: Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2519 du 19 au 25 avril 2009, p. 37.	389
Fig. 9.8 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2547 du 1 ^{er} au 7 novembre 2009, p. 42.	391
Fig. 9.9 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2576 du 23 au 29 mai 2010, p. 50.	392
Fig. 9.10 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2603 du 28 décembre au 4 novembre 2010, p. 43...	394
Fig. 9.11 : Dessin de Gado, <i>J.A.</i> N° 2277 du 29 août au 4 septembre 2004, p. 52.	395
Fig. 9.12: Dessin de Chappatte, <i>J.A.</i> N° 2520-2521 du 26 avril au 9 mai 2009, p. 21...	398
Fig. 9.13 : Dessin de Zapiro, <i>J.A.</i> N° 2488 du 14 au 20 septembre 2008, p. 32.	400
Fig. 9.14 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2561 du 7 au 13 février 2010, p. 37.	402
Fig. 9.15 : Dessin d'Andy, <i>J.A.</i> N° 2563 du 21 au 27 février 2010, p. 23.	404
Fig. 9.16: Dessin de Glez (France), <i>J.A.</i> N° 2594 du 26 septembre au 2 octobre 2010, p. 39.	405
Fig. 9.17 : Dessin de Delize (France), <i>J.A.</i> N° 2408 du 4 au 10 mars 2007, p. 6.	407

Fig. 8.18 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2540 du 13 au 19 septembre 2009, p. 32-33.	409
Fig. 9.19 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2591 du 5 au 11 septembre 2010, p. 35.	410
Fig. 9.20: Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2583 du 11 au 17 juillet 2010, p. 41.	411
Fig. 9.21: Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2606 du 19 au 25 décembre 2010, p. 23.	413
Fig. 9.22 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2570 du 11 au 17 avril 2010, p. 37.	414
Fig. 9.23 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2606 du 19 au 25 décembre 2010, p. 23.	415
Fig. 9.24 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2539 du 6 au 12 septembre 2009, p. 36.	417
Fig. 9.25 : Dessin de Gado, <i>J.A.</i> N° 2547 du 1 ^{er} au 1 novembre 2009, p. 41.	419
Fig. 9.26 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2550 du 22 au 28 novembre 2009, p. 41.	422
Fig. 9.27 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2600 du 7 au 13 novembre 2010, p. 41.	424
Fig. 9.28a : Dessin de Chappatte, <i>J.A.</i> N° 2091 du 6 au 12 février 2001, p. 109.	426
Fig. 9.28b : Dessin d'Herrmann, <i>J.A.</i> N° 2091 du 6 au 12 février 2001, p. 109.	427
Fig. 9.29 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2433 du 26 août au 1 ^{er} septembre 2007, p. 4.	428
Fig. 9.30 : Dessin de Bob, <i>J.A.</i> N° 2257 du 11 au 17 avril 2004, p. 94.	432
Fig. 9.31 : Dessin de Chappatte, <i>J.A.</i> N° 2360 du 2 au 8 avril 2006, p. 6.	434
Fig. 9.32 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2508 du 1 au 7 février 2009, p. 39.	436
Fig. 9.33 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2560 du 31 janvier au 6 février 2010, p. 41.	438
Fig. 9.34 : Dessin de Gado, <i>J.A.</i> N° 2516 du 29 mars au 4 avril 2009, p. 37.	441
Fig. 9.35 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2526 du 7 au 13 juin 2009, p. 37.	443
Fig. 9.36 : Dessin de Gado, <i>J.A.</i> N° 2325 du 31 juillet au 6 août 2005, p. 6.	446
Fig. 9.37 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2510 du 15 au 21 février 2009, p. 34.	450
Fig. 9.38 : Dessin de Glez, <i>J.A.</i> N° 2586 du 1 au 7 août 2010, p. 33.	452
Fig. 9.39 : Dessin de Bakary (Mali), <i>J.A.</i> N° 2425 du 1 ^{er} au 7 juillet 2007, p. 18.	455
Fig. 10 : Dessin de Zapiro, <i>J.A.</i> N° 2498, du 23 au 29 novembre 2008, p.45.....	473

Annexe 3 : Table des tableaux

Tableau 1 :	Unités iconiques de la Fig.2.5 et ses aspects transitoires.	128
Tableau 2 :	/Le nord vs le Sud/.....	188
Tableau 3 :	l’Afrique vs le SIDA.....	191
Tableau 4 :	Démographie : /Occident vs Afrique/.....	204
Tableau 5 :	La démocratie à l’africaine.....	210
Tableau 6 :	La scène du premier plan : /le Nord vs le Sud/.....	214
Tableau 7 :	La scène de l’arrière-plan : animateur et spectateurs.....	215
Tableau 8 :	L’Afrique face aux Etats-Unis (un continent/un pays)	216
Tableau 9 :	/Afrique vs sida/, les inférences.....	217
Tableau 10 :	L’histoire de l’Afrique sèche accablée par les maladies.....	221
Tableau 11 :	Caractéristiques du paysage du Darfour.....	236
Tableau 12 :	La mise en espoir du peuple sud soudanais.....	448

Annexe 4 : Table des schémas

Schéma 1 : Modalisation cognitive de l'espace d'intersubjectivité.....	41
Schéma 2 : Programme narratif de l'acte d'énonciation selon Courtés.....	160
Schéma 3 : Carré sémiotique de l'acte d'énonciation selon Courtés.....	161
Schéma 4 : Notre conceptualisation des trois types d'expérience.....	173
Schéma 5 : Modalisation de l'échec.....	189
Schéma 6 : Modalisation cognitive de l'espace et de la compétence de l'observateur...	242
Schéma 7 : Le carré véridictoire.....	280
Schéma 8 : Le carré véridictoire illustrant la tension entre la MONUC et l'ARDC.....	285
Schéma 9 : Le carré véridictoire levant le secret de Camara.....	420

Image de l'Afrique à travers les dessins d'actualité dans *Jeune Afrique* (2000-2010).

Approche sémio-rhétorique

Le dessin d'actualité est un dessin qui appartient au genre journalistique fonctionnant comme un éditorial visuel. Cependant, en tant qu'objet sémiotique, il n'a presque jamais reçu l'attention analytique qu'il mérite. Nous soutenons la thèse que le dessin d'actualité emploie un langage visuel particulier afin de partager son savoir. Pour illustrer notre thèse, nous avons utilisé les dessins d'actualité du magazine *Jeune Afrique* parus entre l'année 2000 et 2010. Notre hypothèse est que ces dessins « disent » quelque chose d'une manière particulière à propos de l'Afrique subsaharienne (AfSS). Selon les questions et objectifs de notre recherche, nous avons voulu faire connaître la structure du langage du dessin d'actualité, les stratégies énonciatives qu'il emploie pour véhiculer son savoir, les sujets thématiques qu'il aborde et l'image de l'Afrique qu'il projette. Le dessin d'actualité dispose d'une structure syntaxique *tabulaire* composée de cinq unités, à savoir, la figure iconique, la figure plastique, l'unité temporelle, le paratexte et la parole. *L'informateur* dépose le savoir dans une ou plusieurs unités tout en employant des stratégies énonciatives appropriées et efficaces pour manipuler *l'observateur cognitif* à voir, à savoir et à croire à ce qu'il observe. L'étude du langage du dessin d'actualité a été inspirée des propositions théoriques du Groupe μ , (1992), Töpffer (cf. Gombrich, 1996), Genette (1987) entre autres. Les thèmes portant sur la pratique électorale, l'aide humanitaire, la guerre civile, la corruption financière et le portrait moral des dirigeants africains ont alimenté notre corpus. Quelle est donc l'image que les dessins d'actualité dans *J.A.* donnent de l'AfSS – de son territoire, ses peuples, leur situation, et leurs dirigeants ? Différentes propositions découlent des analyses du quatrième au neuvième chapitre. Il est ressorti que les dessins d'actualité dans *J.A.* racontent de petits récits fictifs qui ne reprennent pas les histoires de l'actualité mais s'en inspirent, les transposent et s'y réfèrent pour composer les leurs. Nous avons constaté que chaque dessin d'un sujet thématique donné s'enchaîne chronologiquement au prochain qui pourrait être ou pas la production du même dessinateur. Si les dessins racontent de petits récits, nous pouvons imaginer chaque dessin comme une scène d'une pièce de théâtre et pour cela, chaque dessin caractérise ses personnages. L'informateur donne des rôles figuratifs et thématiques aux acteurs. Les acteurs sont des africains. Nous, les observateurs, sommes assignés le rôle de spectateurs. Dans chaque scène, le dessinateur amène nos esprits dans les pays de l'AfSS pour « témoigner » avec lui de ce qui « se passe ». Cependant, les problèmes socio-économiques de l'AfSS sont présentés comme des *géants* par rapport aux « Africains ». En effet, l'opposition topologique des figures visuelles met en évidence une opposition des valeurs différentielles mettant ainsi l'AfSS dans une opposition qui la minimise et la dévalorise. Les dessins pointent les enjeux socio-économiques qui accablent la population civile. Et comme les problèmes nécessitent une intervention, il se fait que cette intervention provienne de l'étranger. Pendant ce temps de *souffrance* pour les civils, les hauts fonctionnaires s'engageant dans des pratiques de l'impunité financière, racontent les dessins. Les présidents africains, quant à eux, ne pensent qu'à s'éterniser au pouvoir. Ainsi, selon les dessins, ils vont chercher tous les moyens pour mener à bien leur objectif. Les dessinateurs emploient des stratégies énonciatives pour se moquer de la situation africaine peinte par les dessins. Enfin, il n'y a pas une seule image mais des images sombres de l'AfSS issues d'histoires fictives qui s'inspirent de l'actualité. Images sombres parce que le dessin d'actualité est un outil de critique plutôt que d'éloge.

Mots clés : dessin d'actualité - sémiotique visuelle - énonciation visuelle - stratégies énonciatives - image de l'Afrique subsaharienne – *Jeune Afrique*.

Abstract

The image of Africa through caricatures in *Jeune Afrique* (2000-2010). A semio-rhetorical approach.

A caricature is a drawing which belongs to the journalistic genre of comments functioning as a visual editorial. However, as a semiotic object, it has never received the analytical attention it deserves. The thesis that we are defending supports the idea that caricatures use a particular visual language distinct from other images to relay their message. To illustrate our thesis, we used caricatures published between 2000 and 2010 in the news magazine *Jeune Afrique*. We started from the hypothesis that these caricatures "say" something about sub-Saharan Africa (SSA) in a certain way. According to the questions and objectives of our research, we sought to know the structure of the language of the caricature, the discourse strategies the caricatures employed to convey their message, the thematic issues they addressed and the image of SSA they portrayed. As a semiotic object, the caricature has a tabular syntactic structure composed of five components, namely the iconic figure, the plastic figure, the temporal component, *paratexts* and speech. The informant (cartoonist) chooses to deposit messages in one or more of these syntactic units while using appropriate and effective discourse strategies to manipulate the *cognitive observer* to *see*, *know* and *believe* in what he observes. To find the structure of the language of caricatures, we were inspired by several theoretical proposals of Group μ (1992), Töpffer (quoted by Gombrich, 1996), Genette (1987), among others. Several themes emerged, but those on electoral practices, humanitarian aid, civil war, financial corruption and moral portrait of African leaders were used as a sample. So what is the image that the caricatures in *J.A.* give about SSA - its territory, its people, their situation, and their leaders? Various proposals came forth from the analysis in chapters four to nine. First, it emerged that the caricatures in *J.A.* tell small tales that are distinct from media stories though they get inspired by them, transpose them and refer to them in order to compose their own stories. We found that each caricature from a given thematic subject chronologically fits into the next even if they are productions of different cartoonists. If the caricatures form small stories in form of plays, we can imagine each caricature as a scene and for that, each caricature characterizes its actors. The cartoonist invents a story and gives figurative and thematic roles to the actors. These actors are Africans and we, the observers, are assigned the role of spectators. In each scene, the cartoonist "takes" our minds in African countries in order to "witness" together with him what "happens" there. However, the socio-economic problems of SSA are presented as "giants" compared to "Africans". Indeed, the visual topological oppositions of visual figures reveal an opposition of differential values thus putting SSA in a position which minimizes and devalues it. The caricatures point out the problems of famine, drought, disease, corruption, war etc. that plague the civilian population. And as the problems require intervention, it happens that this intervention comes from elsewhere rather than from Africa. During this time of *suffering* for civilians, high civil servants are shown as engaging in financial impunity practices, seems to say the caricatures. African presidents, meanwhile, are portrayed as those that only think of staying in power. Thus, according to the cartoons, they are always focusing on looking for any means by which to remain in power. Cartoonists employ all kinds of discourse strategies to make fun of the african situation. Finally, not just one, but several bleak images of SSA emerge from the caricatures of *J.A.* Bleak images because a caricature is a tool for critic rather than praise. Yet, these little stories are fictional even if they are inspired by current events as told by the media.

Keywords: caricature - visual semiotics - visual discourse - discourse strategies - image of sub-Saharan Africa - *Jeune Afrique*.