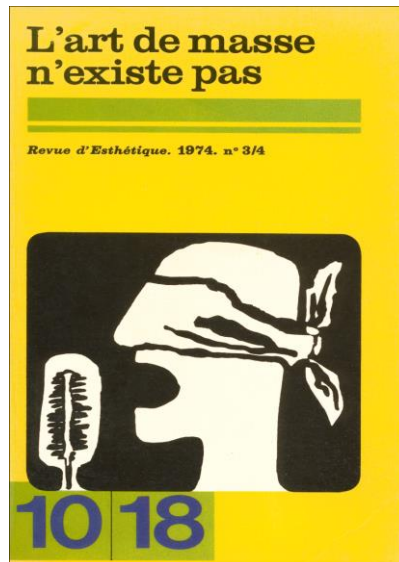


Pour une rhétorique de l'image.

A propos de l'article de Dominique Noguez « Petite rhétorique de poche. Pour servir à la lecture des dessins dits 'd'humour' » et de l'ouvrage de Laurence Caillaud-Roboam « Les figures de style illustrées par Plantu »



INTRODUCTION

Le choix proposé par certains membres de l'équipe ainsi que les hasards de l'édition ont amené l'EIRIS lors d'une de ses séances de travail à examiner de concert un article relativement ancien de Dominique Noguez, « Petite rhétorique de poche »¹, qui par ailleurs renvoie à d'autres ouvrages en la matière, et un livre plus récent de Laurence Caillaud-Roboam², qui s'appuie sur Plantu pour illustrer un propos également rhétorique.

¹ Dominique Noguez, « Petite rhétorique de poche. Pour servir à la lecture des dessins dits 'd'humour' », in *Revue d'esthétique*, Paris, 10/18, 1974, n° 3/4.

² Laurence Caillaud-Roboam, *Les figures de style illustrées par des dessins de Plantu*, Paris, Hatier, 2011.

Le problème soulevé par ces deux ouvrages est que le domaine de la rhétorique se restreint traditionnellement au discours. Discours qui suppose un auditoire : un orateur s'adresse en effet verbalement à un public, et ce, pour le persuader. Or, en présence de caricatures, nous nous trouvons dans une toute autre situation.

Passerelles

Comment dès lors procéder ? Peut-être en se mettant d'abord à la recherche de ponts entre rhétorique traditionnelle, du discours donc, et ce qu'on appellera ici prudemment rhétorique appliquée. Ce qui nécessite de s'interroger sur le but de la rhétorique classique. A cet effet, nous insisterons en particulier sur deux aspects : son lien avec la pédagogie ainsi qu'avec les techniques de persuasion. Ensuite, par un retour réflexif sur l'article de D. Noguez, nous engagerons une discussion critique des ouvrages en question.

Mais tentons dans un premier temps de faire le pont entre la rhétorique classique et les approches respectives de L. Caillaud-Roboam et de D. Noguez. S'offrent alors les deux termes clefs de « figure » et d' « image », qui reviennent souvent sous leur plume. De même que L. Caillaud-Roboam part en effet dans son Introduction (p. 4) des deux sens de *figura*, au sens étymologique de « dessin d'un objet » et de « figure de style », de même l'on pourrait partir, parmi les multiples sens du mot image, de deux des sens principaux de ce terme : comme figure de style et comme représentation dessinée.

Mais chez D. Noguez se trouvent aussi des renvois à la théorie des tropes de Fontanier, auteur d'un classique, *Les Figures du discours* (1829)³ ainsi qu'au Groupe Mu, auteur collectif (1970) d'une rhétorique dite générale⁴, qui préparait en fait déjà une rhétorique inspirée de la sémiotique et qui fera date sous le titre de *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*.⁵

Il s'impose donc de présenter d'abord brièvement la théorie des tropes de Fontanier. Ce qui nous permettra aussi de situer l'ouvrage de L. Caillaud-Roboam.

Qu'est-ce qu'un trope ?

Évoquons à ce propos cette plante qui suit la courbe du soleil et qu'on appelle communément « tournesol ». Or, son nom savant est « héliotrope » (de *trepein*, « tourner », qui a donné *tropos*, donc « trope », c.à.d. tour, manière). Ainsi, quand il aborde les dites « figures de pensée », Fontanier parle d'« un certain tour de pensées qui fait [...] un ornement dans le discours » (p. 64) et, à propos des « figures de mots », il mentionne un « sens détourné » (p. 66). Or, ces « tours » sont ceux par lesquels le langage « s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune »

³ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, réédité en 1977 avec une introduction de G. Genette.

⁴ Groupe Mu (J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trignon), *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982 (réédition).

⁵ Groupe Mu (F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

(p. 64). L'on trouve là la fameuse thèse de l'écart stylistique. Notons encore qu'un trope est une figure portant uniquement sur un mot, lequel se substitue à un autre et change de signification : comme dans la métaphore. Le titre même de l'ouvrage en est d'ailleurs une, car « figure » s'est d'abord dit « de l'homme ou de l'animal, considérés quant aux limites de leur étendue » (p. 63).

Rhétorique et pédagogie

Envisageons maintenant la relation entre rhétorique et pédagogie. Nos parents éloignés fréquentaient encore au tournant du XX^e siècle la fameuse classe de Rhétorique (= la Première). C'est que l'enseignement d'alors se préoccupait surtout d'apprendre aux élèves les figures de style sur des exemples tirés de la littérature. Fontanier lui-même était « Professeur de Belles-Lettres et de Philosophie dans les collèges royaux » et recommandait aussi son manuel aux « pensionnats de demoiselles » (p. 22). Or, on notera que le but de l'ouvrage sur Plantu est lui aussi clairement didactique :

« En découvrant celles [= les illustrations] qui ont été choisies (et qui mettent en scène les figures de style soit dans le texte de leur bulle soit dans leur dessin), en relisant les citations bien connues qui les accompagnent, vous réveillerez vos classiques et savourerez la richesse de notre patrimoine linguistique »⁶.

Nous aurions donc à faire ici à une rhétorique appliquée, utilisant et la littérature et la caricature. Et de même que les exemples chez Fontanier sont tirés « de nos meilleurs écrivains » (p. 23), de même les exemples le sont ici des caricatures jugées les plus éloquents de Plantu⁷. C'est que leur exploitation en classe aiderait à mieux comprendre et mémoriser les figures de styles (l'ouvrage est paru dans la collection Bescherelle). La préoccupation actuelle des enseignants semblerait donc être de savoir comment élever le niveau des apprenants en « compétence communicationnelle », pour parler avec les didacticiens. A la fin du livre, on trouve d'ailleurs des exercices avec questions et solutions. Le maître s'assurerait ainsi par ses questions de la maîtrise du savoir délivré. L'ouvrage est donc un manuel, se faisant le support d'une méthode mnémotechnique.

Il s'inscrirait ainsi, mais sur le mode plaisant, dans la tradition française éducative, qui a culminé au XIX^e siècle, mais dont il faut se demander aussi pourquoi elle a ensuite périclité. On joue et on apprend à la fois : « Les illustrations de Plantu nous donnent ainsi l'occasion ludique de nous familiariser avec ce vocabulaire spécialisé » (Introduction, p. 4). Et dans cet esprit, nous avons pris nous-mêmes l'initiative de proposer pour la séance un petit jeu pédagogique. L'on sait que l'auteure livre toujours l'explication du procédé employé par Plantu. Mais comme on le ferait en classe, nous avons présenté aussi des dessins sans leur interprétation, ce qui a permis d'en tester la validité.

⁶Laurence Caillaud-Roboam, *Op. cit.*, Introduction (p. 4). Les figures mises en scène uniquement par du dessin correspondent à ce que Noguez appelle dans son article « dessins purs » (p. 107).

⁷ Nous ne sommes pas informés sur le mode de collaboration avec Plantu. Mais comme ses dessins ont été publiés avant, il semble que l'auteure se soit contentée de sélectionner ceux d'entre eux collant le mieux à la figure de style qu'elle se proposait d'illustrer. Notons ici qu'avec l'illustration nous avons à faire, d'un point de vue logique, à un rapport de subordination : l'illustration obéit au texte.

Rhétorique et persuasion

Rappelons maintenant le projet de la rhétorique antique du discours, au sens de technique oratoire. Ce projet débordait en fait de beaucoup celui de Fontanier, qui n'envisageait pas la question de savoir comment l'orateur établissait un contact avec son public. Tout orateur voulant persuader obéissait, pour parler avec Jakobson, à la fonction « conative » du langage. Et à cet effet, il argumente en recourant à des figures de style : ce qui représenterait, toujours selon Jakobson, la fonction « esthétique » du langage. Or, la première relève de l'*inventio* (recherche de sujets, d'arguments) et la deuxième de l'*elocutio* (choix et place des mots dans la phrase, rythme et figures), toutes deux formant avec la *dispositio* (traitant des parties du discours : exorde, narration, discussion, péroraison) la tripartition de la *Rhétorique* d'Aristote. Où l'on voit que Fontanier n'a retenu que l'*elocutio*.

Pour qu'une argumentation puisse porter, il faut que les destinataires y prêtent attention. La situation dans laquelle se trouvait l'orateur grec n'était pas aussi privilégiée que celle de nos jours où la prise de parole est la plupart du temps institutionnalisée. L'orateur devait susciter l'intérêt d'un public indifférent ou même hostile. S'imposer à l'attention *hic et nunc*, ce n'était donc pas, pour le dire tout de suite, le même genre de contact que celui qui s'instaure entre le caricaturiste et son public au moyen des techniques modernes de distribution (papier ou numérique). L'étendue (maintenant de plus en plus virtuelle) de l'auditoire, qui conditionne aussi les procédés argumentatifs, représente toutefois une difficulté importante, voire une inconnue, pour le caricaturiste actuel.

Or, c'est le souci de l'auditoire qui a motivé nombre d'anciens traités de rhétorique. Aristote par exemple classait les auditoires selon l'âge et la fortune. Quintilien, lui, s'attachait aux différences de caractère. C'était donc déjà se livrer à des considérations sociologiques et psychologiques. Si la connaissance de l'auditoire ne se conçoit pas indépendamment des moyens d'agir sur lui, cela suppose que l'orateur est capable de s'adapter à son public et donc de changer de tactique en cours de route. Ce qui est certes possible pour le caricaturiste, les lecteurs ayant toujours réagi aux caricatures produites dans la presse satirique. Avec l'avantage qu'à l'ère numérique l'interaction est de moins en moins espacée dans le temps.

Mais en rhétorique traditionnelle, comment se définit l'auditoire ? Comme « l'ensemble de ceux sur lesquels l'orateur veut influencer par son argumentation », répondent Perelman et Olbrechts-Tyteca⁸. Or, ce qui a contribué à discréditer la rhétorique en France, c'est qu'au fil des ans elle s'est adressée de plus en plus à un public trop conventionnel, scolaire précisément, et que dans ce but elle s'est contentée d'exemples seulement littéraires. Elle est devenue purement ornementale. Or, dans le cas de l'éloquence pratique, qui comportait dans l'Antiquité les genres judiciaire et délibératif⁹, l'argumentation avait justement pour but de déclencher une action (ou une abstention). Ce qui, notons-le dès maintenant, représente également un des buts du caricaturiste.

⁸ Cf. Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation*, Paris, PUF, 1958 (2 tomes), p. 25.

⁹ Le délibératif conseille l'utile, le judiciaire plaide le juste et l'épidictique loue ou blâme. Mais ce dernier genre ne débouche pas sur une action à entreprendre : un éloge funèbre, ou celui d'une vertu, d'un Dieu ou d'une ville était simplement jugé beau ou laid, et les gens applaudissaient ou partaient.

Autres figures de style

Il fallait rappeler ces quelques notions de rhétorique pour être en mesure d'aborder l'article de D. Noguez. Mais comme d'autres termes techniques (tels que « métoplasme », « métagraphe » « syllepse », « hypallage », « antanaclase » ou « sustentation ») apparaissent encore chez lui, nous voudrions en guise de transition les expliquer ici brièvement.

Le métoplasme est, selon Fontanier, une « altération de mots produite dans la forme primitive ou ordinaire des mots, par l'addition, le retranchement, ou le changement d'une lettre ou d'une syllabe » (p. 222). Pour nous limiter au premier cas, mentionnons le *spiritus* latin qui devient « esprit » par l'ajout d'un « e » au commencement du mot. On notera cependant ici que le métoplasme n'est pas un trope, car l'opération ne change pas la signification du mot. Fontanier l'appelle une « figure de diction ». C'est à souligner, car D. Noguez (p. 117) aura tendance à relativiser l'importance de cette différence d'avec les tropes.

Quant au terme suivant de métagraphe, on le chercherait en vain chez Fontanier. Il est en fait tiré de la *Rhétorique générale* du Groupe Mu et représente, selon celle-ci, une « opération visant l'aspect écrit du mot sans attenter à sa forme phonétique » (p. 52) : ce que fait p. ex. Céline quand il écrit *Nouilleyork*.

Pour la syllepse, D. Noguez reproduit Fontanier : « Prendre un même mot tout à la fois dans deux sens différents, l'un [...] propre, et l'autre figuré [...], ce qui a lieu par métonymie, synecdoque ou métaphore » (p. 105). Contentons-nous ici de l'exemple de syllepse métonymique que donne Fontanier : « Rome n'est plus dans Rome ». Dans ce vers célèbre, le premier « Rome » est figuré (au sens de « République »), le deuxième est propre : c'est la vraie ville. Nous sommes donc bien en présence d'une métonymie du contenant.

L'antanaclase est proche de la syllepse, faisait déjà remarquer Fontanier (p. 349). Elle est un procédé « où la forme et les sons se trouvent exactement les mêmes dans les mots de significations différentes rapprochés l'un de l'autre » (pp. 347-48). Le courtisan Colletet, après avoir obtenu de Richelieu une gratification pour un court poème, le remercia ainsi en ces termes : « Armand, qui pour six vers m'as donné six cents livres/Que ne puis-je à ce prix te vendre tous mes livres ». L'antanaclase relève plus généralement des « figures d'élocution par consonance » (p. 348).

L'« hypallage » ne se trouve pas chez Fontanier. B. Dupriez¹⁰ cite Littré (« on paraît attribuer à certains mots d'une phrase ce qui appartient à d'autres mots de cette phrase sans qu'il soit possible de se méprendre au sens »). « Enfoncer son chapeau dans sa tête » pour « enfoncer sa tête dans son chapeau » est l'exemple que donne Littré.

La « sustentation » apparaît par contre chez Fontanier (pp. 417-20). On reconnaîtra ce tour dans la fameuse épigramme, que Voltaire adaptera à Fréron, où l'on s'attend à quelque chose de terrible, mais qui débouche finalement sur une méchante plaisanterie : « Un gros serpent mordit Aurèle/Que pensez-vous qu'il arriva ?/Qu'Aurèle en mourut ? Bagatelle : /Ce fut le serpent qui creva » (p. 419).

Nous voici donc maintenant suffisamment informés pour passer à l'article de D. Noguez, dont le titre « Petite rhétorique de poche » s'oppose d'ailleurs ironiquement tant au projet exhaustif de Fontanier

¹⁰ Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, 1984, 10/18, p. 235.

(« les » figures du discours, ce sont toutes les figures) qu'au projet généralisant, très ambitieux également, du Groupe Mu.

LES PROPOSITIONS DE D. NOGUEZ

Généralités

L'objectif de D. Noguez est d'étudier dans quelle mesure certaines figures des rhétoriques classique et moderne sont applicables aux dessins dits « d'humour ». A cet effet, il ne retient que ceux qu'il qualifie de « purs », c'est-à-dire ne comportant aucune légende ou bulle, dessins qui « tirent leur pouvoir humoristique de leur seul aspect plastique » (p. 107).

Afin d'établir les parallèles que nous venons d'évoquer, D. Noguez distingue tout d'abord plusieurs sortes de dessins. Certains sont transposables dans d'autres systèmes de représentation (sketch, photo, cinéma) : « Leur effet tient à une *situation*, absurde, plaisante [...], qu'on pourrait tout aussi bien restituer autrement » (p. 107). D. Noguez ne donne pas d'exemples, mais viennent aussitôt à l'esprit des dessinateurs comme Wolinski ou Copi. D'autres dessins auraient la capacité de « geler » une action : soit en proposant un « suspens visuel », une action spectaculaire ayant lieu juste avant le moment fatidique, soit en présentant le moment même du traumatisme, soit encore en comportant un indice permettant de reconstituer l'avant et l'après de l'action (p. 110). Mais un photographe chanceux pourrait faire de même (p. 111).

D. Noguez signale ensuite d'autres dessins qu'il juge plus intéressants et qui opèrent grâce à « un certain agencement des signifiants graphiques » (p. 111), non transposable dans d'autres systèmes de signes « et à plus forte raison dans le monde référentiel » (p. 112). Ils sont en quelque sorte pour le dessin ce que la figure de rhétorique est au langage. Ils sont iconiques, mais proches du langage (p. 112). D. Noguez retient alors cinq cas de figures applicables au dessin (que nous avons explicitées ci-dessus) : le métagraphe, la métaphore, la syllepse, la figure d'élocution par consonance ou encore l'hypallage et la sustentation, tous justiciables des « analyses déjà séculaires de la rhétorique » (p. 112).

Le dessin comme métagraphe

D. Noguez part de la notion de métaplasme chère à Fontanier. Mais chez celui-ci, il s'agissait, comme on l'a vu avec le *spiritus* devenant « esprit », d'une évolution de la langue. Les métaplasmes ne sont faits par ailleurs que pour l'oreille et ne changent pas la signification. D. Noguez a donc recours à ce que le groupe Mu propose d'appeler « métagraphe » (*Rhétorique générale, op. cit.*, p. 65) pour les altérations du seul aspect graphique : « merdre » serait ainsi un métaplasme, alors que le jeu visuel « phynance » de Jarry (p. 66) est un métagraphe. Comme autres exemples de métagraphe, on pourrait penser à « Des şouş » ou « I (dessin de cœur) New York ». ¹¹

Le métagraphe est pour D. Noguez « l'altération d'un signifiant graphique premier et implicite » (p. 113), comprenant diverses opérations comme p. ex. l'addition : « surdéveloppement quantitatif d'un élément déjà donné » (cf. le nez allongé des caricatures), « ajout d'un élément qualitativement

¹¹ Cf. La définition de „métagraphe“ dans le site JLB

<http://jlb.alwaysdata.net/BD/bdjlb.php?mode=list&path=Langage%40Figures+de+mot+et+de+construction%40Adjonction+de+formes+dans+un+mot%40M%E9tagraphe>

différent » (moustaches de la Joconde, graffiti, collages) ou le retranchement, la permutation, la substitution.¹² Le métagraphe est donc « iconoclaste » (p. 113), il touche à l'intouchable, au tabou (cf. le dessin de Puig Rosado ci-dessous)



D. Noguez fait ensuite deux remarques à propos des métagraphes :

1. « Le dessin métagraphique est toujours en quelque sorte palimpseste » (p. 115). Le plaisir que l'on retire provient, d'une part, de la trahison, « qui est toujours plus ou moins perçue comme une transgression, mais en même temps de la reconnaissance, en lui [...] du modèle qu'il altère » (p. 115) (de l'hypo-icône en quelque sorte). Et D. Noguez d'affirmer que plus la reconnaissance est aisée, plus la transgression est grande, plus la jouissance humoristique est forte (p. 115)¹³.

Voici le bilan que dresse D. Noguez : « Qui dit action sur le signifiant dit [...] presque inévitablement action sur (contre) le signifié. On reconnaît là la structure même du comportement magique. » (p. 115). D. Noguez semble ici redevable à E. Kris qui avait déjà insisté sur la genèse magique de la caricature.¹⁴

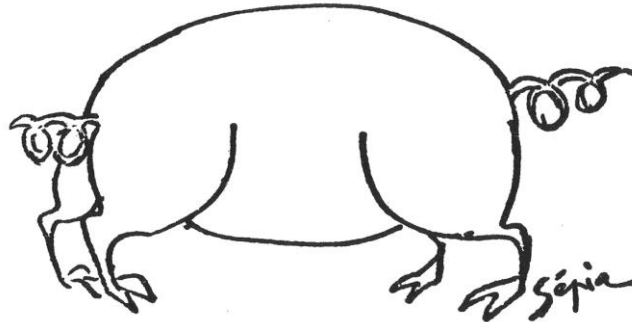
2. D. Noguez relève ensuite le caractère « économique » (p. 115) du métagraphe puisqu'il use de moyens délibérément limités et est, selon Freud, une épargne. En ce sens, elle est « amoindrissante » (p. 115) : elle réduit, et surtout élude l'action directe sur le référent et revient à « une épargne ou tout du moins à un détournement de violence » (p. 116). La caricature est une question de rééquilibrage : « Plus le référent est intouchable et plus la tentation compensatoire est grande de toucher au signe » (p. 116). Le métagraphe est le lieu de toutes les retouches : comme pour ce que D. Noguez appelle les *graphein* avec leur double dimension graphique et visuelle, où retoucher les mots peut amener à en former de nouveaux. Il en irait donc de même pour la retouche des formes, alors

¹² Finalement, pour D. Noguez, toute altération graphique est métagraphe.

¹³ On peut se demander si la facilité de la reconnaissance ou l'ampleur de la transgression augmentent réellement le plaisir.

¹⁴ Cf. notre compte rendu de séance sur « L'expérimentation dans la caricature » de Gombrich sur le site.

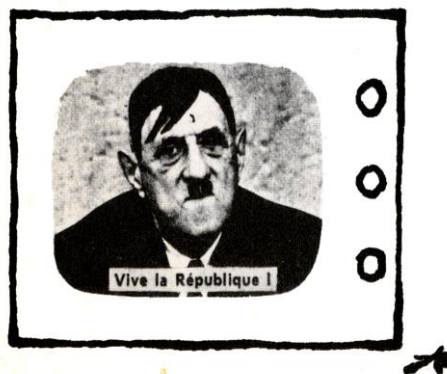
parfois inédites. D. Noguez constate une « tendance du signifiant graphique à s’émanciper, à suivre ses propres pentes et logiques » (p. 116).¹⁵ Lorsqu’ils s’affranchissent beaucoup du graphe premier, les dessins métagraphiques constituent des « néologismes plastiques », ou si l’on veut des « néographes » (cf. le dessin de Sépia paru dans *Hara-Kiri*, n° 88 en janvier 1969).



Le dessin comme métaphore

« Toucher au signifiant, c’est toujours aussi toucher au signifié » (p. 117).¹⁶ C’est-à-dire que tout métagrasme est aussi « métagrasme », « figure qui remplace un sémème par un autre » (*Rhétorique générale*, p. 34, où sémème veut dire « mot »). On obtiendrait donc la « production d’un sens nouveau » (p. 117).

Il y aurait donc peu de différence entre « métagrasme par addition » et « métaphore » (p. 117). « Plus qu’une simple opération de dénomination, le métagrasme tend à être une assertion » (p. 117). Ce qui vaut également pour le métagraphe et la métaphore graphique. La caricature oscille entre les deux : mettre une petite moustache et une mèche hitlérienne à un homme politique comme De Gaulle, c’est produire un métagraphe, mais c’est aussi suggérer que cette personne est « une crapule fasciste » (p. 117).



¹⁵ Sur ce sujet, cf. les propos d’Ernst Gombrich dans « L’expérimentation dans la caricature ».

¹⁶ D. Noguez récuse ici la différence fondamentale effectuée par Fontanier entre les figures de diction et les tropes. Il nous semble oublier que pour Fontanier les figures de diction « ne font absolument rien à la signification ou au sens des mots » (p. 222) dans la mesure où elles ne sont faites, en quelque sorte, que pour l’oreille et n’ont lieu que par euphonie.

Mais il y a une différence entre mot et graphe : avec le graphe, les deux séries de signifiants (visage d'une personne et moustache hitlérienne) ne sont pas seulement juxtaposées, mais mêlées. La métaphore verbale « ne fait [...] que mimer » (cf. « les Rambo de la finance », p. 117), alors que la métaphore graphique est « assimilation » : c'est comme si l'on avait « une seule totalité signifiante avec deux signifiés. » (p. 119).

Cela dit, on peut malgré tout distinguer deux sortes de signifiants, qui n'ont pas le même statut : les uns sont premiers (De Gaulle), les autres ne sont que le prédicat. La métaphore graphique, comme la métaphore verbale, ne peuvent se lire que dans un seul sens. Mais si aucun des deux sens n'est prioritaire, on a alors une syllepse.

Le dessin comme syllepse

La définition est reprise de Fontanier (cf. *supra*) : un mot est pris et dans le sens propre et dans le sens figuré, ce qui a lieu par métonymie (boire un verre, amener la ville), par synecdoque (une voile pour un navire) ou par métaphore. Mais D. Noguez modifie cette définition, écartant les exemples où le terme sylleptique est repris deux fois (« Rome n'est plus dans Rome »).¹⁷ D'autre part, pour pouvoir appliquer la figure au dessin, D. Noguez remplace « mot » par « élément » et n'impose plus la présence d'un sens propre ni d'un sens figuré, mais simplement celle de deux sens différents. Beaucoup de dessins auraient ainsi des lignes ou des formes qui ont deux sens à la fois (cf. Barbe, p. 121).



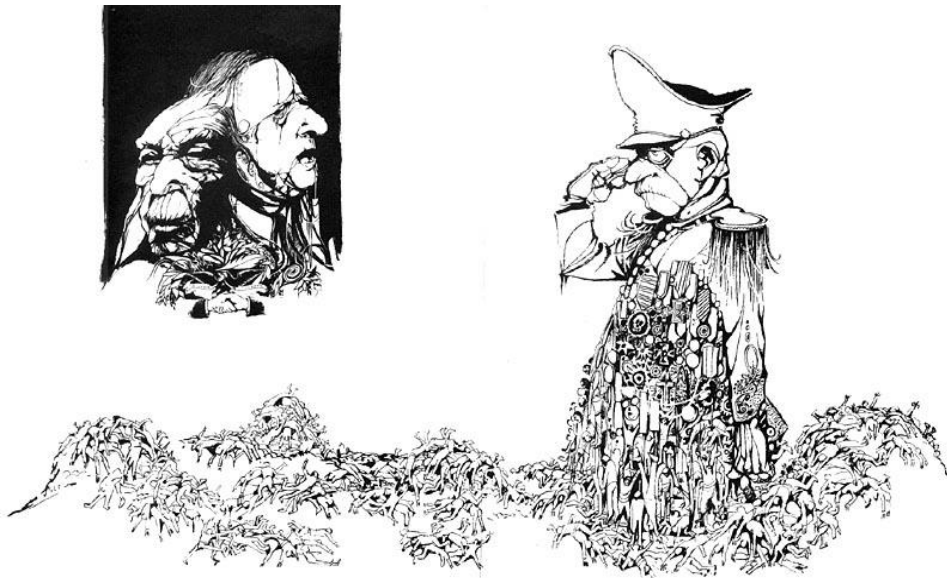
D. Noguez distingue alors deux cas de syllepses :

1. Soit les deux ensembles sémiologiques concurrents appartiennent à la diégèse, à un même univers.

¹⁷ Pour D. Noguez, la syllepse fait alors double emploi avec l'antanaclase, telle qu'elle est définie par Fontanier. A vrai dire, les définitions et les exemples donnés par Fontanier (p. 347) infirment cette assertion.

2. Soit, plus rarement, l'un des deux ensembles fait partie d'un autre ordre de signifiants (cf. dessin de Jaf, p. 122 ou celui de Steinberg, p. 123).

D. Noguez signale pour finir des cas intermédiaires entre syllepse et métaphore. Le dessin de Bovarini (p. 124) est ainsi à la fois une syllepse (les médailles sont aussi des cadavres), mais aussi une métaphore, le dessin étant à lire comme « la gloire des généraux n'est faite que des tueries qu'ils organisent » (p. 123).



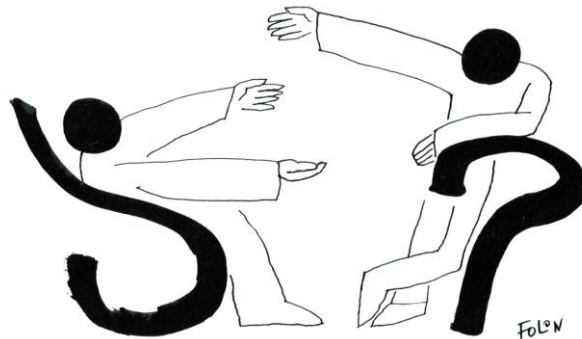
Le plaisir suscité par le dessin est en quelque sorte double : la métaphore comique va du comparé à un comparant, d'un sujet à un prédicat, pour la syllepse, le plaisir naît de l'hésitation entre deux sens possibles (cf. le dessin de Bovarini qui est plutôt métaphorique).

Il faut enfin noter que les deux sens de la syllepse ne sont pas toujours immédiatement donnés. Il faut parfois passer par un déchiffrement (cf. les dessins d'Escher ou de Desclozeaux p. 124-125).

Le dessin comme figure d'élocution par consonance

Si l'on explicite la syllepse avec la double présence du même mot, d'un même signifiant n'ayant pas deux fois le même signifié, dans un ensemble, on obtient une antanaclase (cf. Fontanier, p. 348), qui relève plus généralement, on l'a vu, des figures d'élocution par consonance (comprenant aussi l'allitération, la paronomase, l'assonance, la dérivation, le polyptote).

Pour le dessin, seule l'antanaclase est possible (le point d'interrogation est siège ou pupitre dans le dessin de Folon). Le passage d'un ordre de signifiants à un autre peut se faire par une sorte d'osmose ou de contagion : ainsi dans le second dessin de Folon.

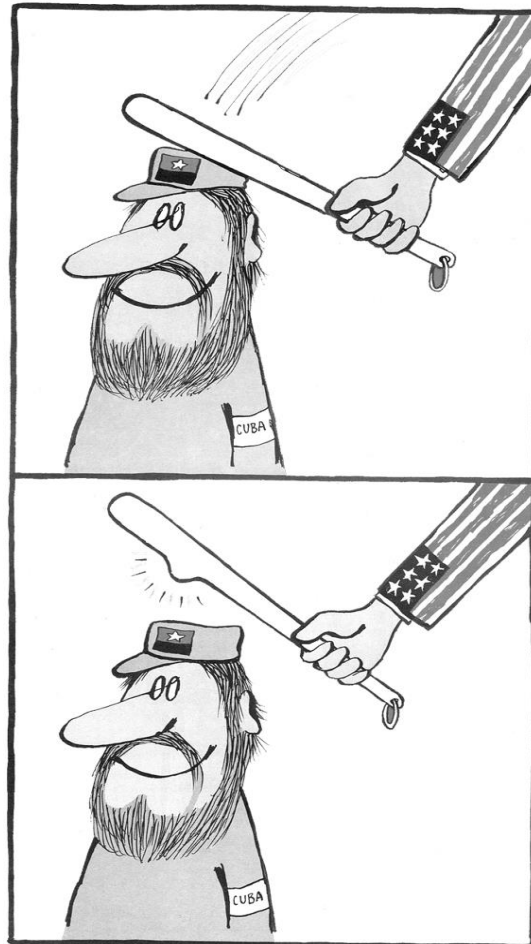


Selon D. Noguez, différents cas se présentent : soit on a deux signifiants analogues liés à deux signifiés différents (cf. Folon), soit on a deux signifiants différents liés à deux signifiés analogues : chez Chaval analogie entre l'eau d'une inondation et celle d'une carafe.¹⁸

Le dessin comme hypallage et sustentation

Dans maint dessin, on voit assignés à un élément dessiné une qualité, un effet ou un attribut normalement assignables à un autre élément auquel il est confronté (cf. la bouteille de Champagne qui brise le navire, la matraque de Siné qui se fait une bosse en cognant). Avec ce dernier dessin (cf. ci-dessous, extrait du n° 4 de *Satirix*), on n'est pas loin de la sustentation (tenir longtemps le lecteur ou l'auditeur en suspens, le surprendre par quelque chose qu'il était loin d'attendre).

¹⁸ Il nous semble qu'apparaît là une certaine contradiction dans les propos de D. Noguez: si les deux signifiants diffèrent, on ne peut plus parler d'antanaclase.



La sustentation suppose plusieurs phrases, presque un récit : dans le graphisme, « elle prendra volontiers la forme (très répandue) de la série continue de vignettes, la dernière ménageant toujours un petit coup de théâtre ».

Conclusion

L'effet des dessins d'humour réside dans la « liberté qu'ils prennent avec le possible et le plausible » (p. 134). Ce qui s'est vérifié avec les différents points évoqués. On a donc pu suivre les « mille facéties d'un esprit qui s'émancipe ». Une logique graphique autonome finit par se constituer, de moins en moins soumise aux lois du monde : on se rapproche alors du *nonsense*.¹⁹

REMARQUES CRITIQUES

La question des définitions

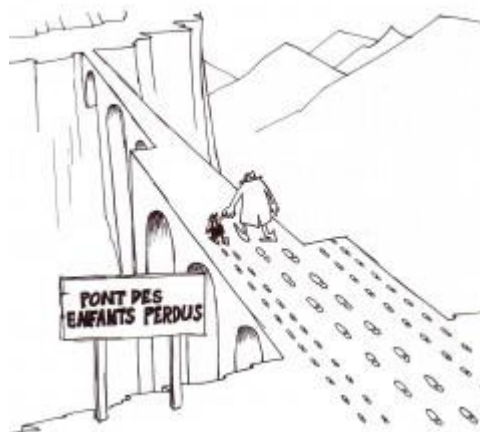
Les critiques ou propositions de modification que nous voudrions maintenant adresser aux deux ouvrages n'ont de sens que si l'on a conscience du défi que représente une définition univoque des figures. B. Dupriez dit à juste titre que « la dénomination d'une figure n'en souligne d'ordinaire qu'un

¹⁹ Ou de ce que Baudelaire qualifie de « comique absolu ».

des aspects » (p. 8). Or, une figure, c'est un « ensemble de traits » (p. 12). Ce qui explique et les variations de définition et le trop grand nombre de figures.

Ainsi, la figure de la « chosification » identifiée par L. Caillaud-Deboam dans une caricature de Plantu (p. 38) pourrait aussi correspondre à la « synecdoque de la chose » chez Fontanier (p. 86). Quant à lui, le dessin de Sépia, désigné comme « néographe » par D. Noguez (p. 116), fournirait peut-être un meilleur exemple de « palindrome » que celui choisi par L. Caillaud-Deboam (p. 72). Par ailleurs, le Desclozeaux déclaré par D. Noguez « syllepse à étapes » (p. 123) serait en bonne rhétorique classique une « gradation ». De même, on peut se demander pourquoi D. Noguez ne retient que l'antanaclase pour les figures d'élocution par consonance, alors qu'il serait sans doute plus judicieux de parler de paronomase et non d'antacianase pour les dessins de Folon

Et pour prendre encore un exemple que l'on ne trouve ni chez D. Noguez ni chez L. Caillaud-Reboam, mais qui s'inscrirait dans la lignée du dessin de Bosc à propos duquel D. Noguez thématise l'avant et l'après d'une action (p. 110), s'offrirait le « Pont des enfants perdus » de Reiser (*Hara-Kiri*, n° 31, septembre 1963)²⁰. On pourrait en effet l'analyser selon d'autres figures de rhétorique du récit, à savoir celles d'« analepse » (= remontée vers l'avant : les traces de pas du premier enfant ont conduit vers un pont à trois voies dont celle de droite s'arrête devant un précipice) et de « prolepse » (= anticipation : on voit encore le père mener son second enfant de la main gauche vers ce même pont dont la voie de gauche débouche également sur le vide). Mais ce dessin pourrait également être analysé comme la mise en scène d'une « sustentation ».



Plusieurs fois a été mentionné le *Traité du signe visuel* du Groupe Mu. Pour prolonger la discussion sur le dessin dit métaphorique et la question de l'irréversibilité de son énoncé (du genre : De Gaulle est un Hitler), on pourrait prendre le contre-exemple de la « chafetière »²¹ proposé par le Groupe Mu. Or, cette figure se lit dans les deux directions : de chat à cafetière et de cafetière à chat. D'où la nécessité d'une nouvelle configuration dénommée « figure réversible non hiérarchisée », à propos de laquelle le Groupe Mu tient à souligner sa différence d'avec la métaphore linguistique. Différence qui l'a poussé à renoncer à la terminologie rhétorique classique :

²⁰ Nous devons cette référence à Alban Poirier.

²¹ Groupe Mu, *Traité du signe visuel*. *Op. cit.*, p. 300.

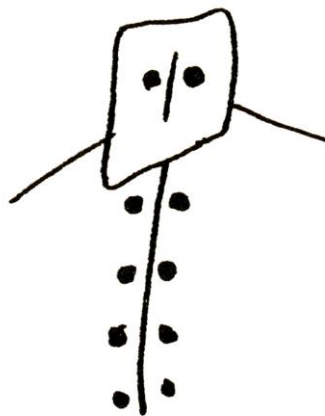
« Dans la métaphore pure (*in absentia*), l'interaction des signifiés se produit dans un contexte où n'est manifesté qu'un seul des deux signifiants (le « degré perçu »); dans la figure de type chafetière, c'est à la fois sur le plan du type et sur celui des signifiants manifestés que se manifeste l'interaction. Si la chafetière est une métaphore, c'est tout au plus une métaphore *in praesentia*. Par ailleurs, l'effet correspondant à la métaphore linguistique peut être obtenu par d'autres opérations que la suppression-adjonction » (p. 302).

Opération que le Groupe Mu illustre sur un exemple de permutation avec *Le Viol* (1934) de Magritte (p. 303).

Le graphe et le mot

La rhétorique parle toujours d'une langue standard par rapport à laquelle on commet des écarts. Mais y a-t-il quelque chose comme un dessin standard, un degré zéro du dessin dont on s'écarterait ? On peut en douter, car en fait le dessin le plus schématique émettra toujours des signes, ne serait-ce que parce que la ligne n'existe pas dans la nature.

Pour en débattre, il conviendrait d'aborder le problème du signifiant iconique ainsi que celui de l'articulation (au sens linguistique) en unités inférieures (la phrase se décompose en mots et phonèmes). Faisons-le à l'exemple du dessin très simplifié de Folon présenté par D. Noguez (p. 128) et qui ne consiste qu'en contours et gros points noirs.



Or, tous ces « éléments », pour reprendre le terme de D. Noguez, sont des signifiants. Mais ils deviennent des signifiés si la partie supérieure de ce dessin est une tête et que les deux gros points noirs sont des yeux. Et pourquoi ? Parce qu'ils sont à leur place ! Et si la partie inférieure représente un vêtement, les autres gros points noirs identiques sont alors des boutons de manteau parce qu'ils se trouvent également en leur lieu naturel. C'est-à-dire que l'agencement, la structuration des traits jouent un rôle capital dans la perception d'un dessin et que l'écart vis-à-vis des normes, du reste changeantes, de la représentation est plus difficile à déterminer que dans le cas des signes linguistiques. A la linéarité de la phrase s'oppose la spatialité, la tabularité du dessin.

Par ailleurs, nous avons vu que les éléments constituant les dessins d'humour et les caricatures pouvaient être analysés en termes de rhétorique. Mais eux-mêmes, dessins d'humour et caricatures,

peuvent-ils être considérés comme des figures ? Si l'on s'inscrit dans la lignée de Fontanier, qui comptait au nombre des figures l'« éthopée » (= description des mœurs, p. 427), le « portrait » (p. 428) et le « tableau » (p. 431), rien ne semble s'y opposer. On ne s'étonnera donc pas que la caricature fasse par exemple l'objet d'un article chez B. Dupriez, qui la définit ainsi : « On présente un objet, une idée, une personne sous un jour excessivement défavorable, avec des traits chargés, exagérés »²². L'humour, quant à lui, et toujours selon B. Dupriez, serait aussi un procédé littéraire au sens rhétorique du terme : « On peut le décrire comme une acceptation consciente de la différence entre l'idéal et le réel [...]». Différence que se plaisent à souligner les dessins dits d'humour²³.

En guise d'ouverture, disons que L. Caillaud-Reboam et davantage encore D. Noguez ont incontestablement ouvert une voie qu'il faut maintenant débroussailler davantage en s'appuyant sur les travaux du groupe Mu pour parvenir à dénommer plus précisément les procédés rhétoriques utilisés par les dessinateurs.

²² B. Dupriez, *op. cit.*, p. 103.

²³ B. Dupriez, *op. cit.*, p. 234.