



ISSN 2260-1651

ISSN en ligne 2260-4987

« La disparition du comique » : Le cas du récit visuel dessiné dans la presse écrite

Silvina Claudia Ninet

Universidad Nacional de Luján, Argentine

silvinaninet@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0261-3348>

Reçu le 05-07-2022 / Évalué le 17-10-2022 / Accepté le 20-11-2022

Résumé

Cet article prétend démontrer que les altérations des principes de base du comique présentes dans le récit humoristique dessiné de la presse écrite, au moyen d'une interaction des signes divers, provoquent un glissement de sens sur le plan de l'énonciation. Nous croyons qu'il faudrait renommer le genre en considérant qu'à certaines occasions, l'auteur ne cherche plus à provoquer le rire mais tout au contraire, à déclencher une réaction d'un autre ordre. Ancré dans la sémiotique discursive de Kress, Leite-García et van Leeuwen (2000), notre travail s'occupe d'étudier le cas d'une caricature publiée sur le journal argentin « La Nación » en date du 31 décembre 2001.

Mots-clés : comique, récit visuel, presse écrite, glissement énonciatif

«La desaparición de lo cómico»: El caso de la narrativa visual dibujada en la prensa escrita

Resumen

Este artículo pretende demostrar que las alteraciones de los principios básicos de la comicidad presentes en la narración humorística de la prensa escrita, mediante una interacción de varios signos, provocan un desplazamiento del sentido a nivel de la enunciación. Creemos que se debe renombrar el género considerando que en ciertas ocasiones el autor ya no busca provocar la risa sino por el contrario, desencadenar una reacción de otro orden. Anclado en la semiótica discursiva de Kress, Leite-García y van Leeuwen (2000), nuestro trabajo aborda el caso de una caricatura publicada en el diario argentino «La Nación» del 31 de diciembre de 2001.

Palabras clave: comicidad, narrativa visual, prensa escrita, desplazamiento enunciativo

“The disappearance of the comic”: The case of the visual narrative drawn in the written press

Abstract

This article aims to demonstrate that the alterations of the basic principles of comedy present in the humorous narrative drawn from the written press, by means of an interaction of various signs, cause a shift in meaning at the level of enunciation. We believe that the genre should be renamed considering that on certain occasions, the author no longer seeks to provoke laughter but on the contrary, to trigger a reaction of another order. Anchored in the discursive semiotics of Kress, Leite-García and van Leeuwen (2000), our work deals with the case of a published caricature on the Argentine newspaper « La Nación » dated December 31, 2001.

Keywords: comedy, contemporary visual narrative, newspaper, enunciative shift

Introduction

L’humour politique dans la presse écrite se met en évidence sur des pamphlets ou des publications depuis des siècles. Un célèbre exemple sont les caricatures nommées « Les Poires ». Le 14 novembre 1831, Honoré Daumier dessine le roi Louis-Philippe I (1773-1850) qui se métamorphose en une poire selon les caractéristiques de sa physionomie (son maxillaire inférieur très large par rapport à la partie supérieure de son visage plus étroit et arrondi) afin de représenter la dégradation de sa popularité concernant sa gestion.

La série de quatre dessins a constitué un symbole pour les républicains contre la Monarchie de Juillet. Les originaux ont été réalisés par Charles Philippon pendant un procès judiciaire, accusé de diffamation par le roi. Prenant sa condamnation pour acquise, il a décidé de dessiner ces images par-devant le tribunal pour faire comprendre que toute chose pourrait ressembler le roi. Après l’arrêt de la cour, Philippon a publié les dessins sur le magazine « La Caricature » afin de défendre la libre expression. Avant, il avait ordonné à son collaborateur Honoré Daumier de les refaire. Le dessin de Daumier a été publié sur le N° 56, le 24 novembre 1831.

Le temps passe, la poire et le roi sont devenus des équivalents visuels parce que *la réalité est vue comme une image et l’image comme une réalité* (Gombrich, 1971 : 425). Le dessin humoristique qui incarne une réalité insiste sur le comique au moyen de la satire, par exemple, mais son auteur peut chercher d’autres effets de sens tels que réclamer, exprimer un avis favorable ou défavorable, autrement dit, il assume une fonction sociale.

Il est facile de le constater, mais pas nécessairement sur l'image sinon sur le contraste mot-image. Les écrits de Reggiani (2015) dévoilent comment « le comique » chez plusieurs auteurs du récit dessiné, en particulier sur la presse écrite, semble se détourner vers d'autres horizons, ou tout simplement disparaître. Son emplacement générique ne saurait plus être celui du dessin humoristique dont l'intention principale est de faire rire mais tout autrement, il faudrait penser à une variante de ce genre, à laquelle on pourrait attribuer une dénomination différente dont la fonction dominante serait de faire réfléchir, suggérer, entre autres.

Nous croyons qu'il existe des altérations des principes de base de l'humour qui obéissent à un glissement sur le plan de l'énonciation. C'est pour cette raison que les dessinateurs proposent de nouveaux contrats de lecture, où la plaisanterie peut ne pas exister en vertu de l'interaction des signes divers qui produisent un sens. Ces caricaturistes fournissent ainsi des figures d'auteur, des destinataires implicites et des emplacements de l'instance de communication construite par chaque genre tout à fait inédits.

Dans le but de démontrer cette hypothèse, nous présenterons quelques notions théoriques ancrées sur la sémiotique discursive de Kress, Leite-García et van Leeuwen (2000) qui nous permettront d'examiner un seul cas, celui d'une caricature qui apparaît sur la version imprimée du journal argentin « La Nación », sur la rubrique « Politique » en date du 31 décembre 2001 afin d'en tirer quelques conclusions à caractère situé.

1. Cadre théorique

Le dessin humoristique peut être considéré comme un discours multimodal dans lequel plusieurs signes (iconiques, plastiques et linguistiques) interagissent en vue de produire un sens et provoquer un effet humoristique chez le destinataire. Pour la sémiotique discursive (Kress, Leite-García y van Leeuwen, 2000 : (374) *un texte (...) est toujours multimodal et (...) doit être lu en collaboration avec les autres modes sémiotiques présents dans de texte.*¹ Cette perspective est soutenue par le fait que *les modes se construisent social et politiquement, donc, ils ne sont pas transparents* (op.cit.:380, en italique dans l'original)². En effet, l'approche multimodale insiste sur d'autres modes de représentation et de communication qui ne sont pas la langue écrite exclusivement ; par conséquent, elle est valable pour encadrer l'analyse qui suit.

Si nous supposons que l'une des composantes du texte multimodal est l'image et qu'elle produit un sens puisqu'elle est plongée dans l'interaction décrite ci-dessus, cette signification dépendra alors de son mode d'expression. En conséquence, nous

allons étudier une de ses manifestations : le dessin-caricature humoristique de presse que nous allons définir plus en bas. Il s'agit d'une image fixe considérée comme un signe. D'après la technique employée, et selon le classement de Carlón (1994 : 44-45), il s'agit d'une représentation iconique possédant un statut réel de ce qui est représenté : la situation montrée suppose de la part de la société une existence empirique, mais du point de vue des croyances de l'observateur, elle conserve une relation de similitude plutôt que de coïncidence avec ce qui est représenté³.

Dans ce travail, le statut du dessin-caricature humoristique de presse établit des relations de similitude avec le réel proposé par le dessinateur (dont la combinatoire interprète les modes de voir la réalité, voilà pourquoi ils sont déformants) et il est « à charge », selon l'étymologie du mot « caricature », qui provient de l'italien « caricare ». C'est le dessinateur celui qui fait son travail sur demande d'un certain média et d'autre part, celui qui s'occupe d'établir les symbolisations et leur combinatoire à partir de calques de faits ou de photos de presse en général.

En ce qui concerne la terminologie selon Houdebine Gravaud et Pozas (2006 : 44), *le terme « dessin de presse » est le plus employé dans le cadre des études sémiotiques pour ce genre de dessins. Pourtant, certains, essentiellement iconiques, peuvent prendre la dénomination de « caricatures », parce que leur traitement graphique ou leur contenu linguistique présentent des déformations à « charge », autrement dit une « mise en cause » critique.*

Les mêmes auteurs définissent le « dessin-caricature de presse » comme

une déformation à charge critique, visible ou lisible (graphiquement, iconiquement, textuellement) et à effet de sens divers en réception, pour les effets humoristiques y compris. Certaines formes d'humour « provoquent [en effet] le rire et d'autres [plutôt] la réflexion » (op.cit. : 62, les guillemets dans l'original).

À partir de ces contributions, nous appellerons cette image « dessin-caricature humoristique de presse » en vue d'intégrer dans la dénomination la composante perlocutoire manquante, sans méconnaître le reste des appellations du genre qui, selon nous, ne sont pas centrées sur ce double effet simultané (le rire-la réflexion), parfois l'un l'emportant sur l'autre, selon l'observateur. Nonobstant, nous croyons que, dans notre cas, l'effet recherché est plutôt la réflexion. Quand même, d'autres expressions à usage fréquent pourront être intercalées dans notre écrit en vue de conserver la cohésion textuelle.

Le dessin-caricature humoristique de presse naît d'un dessinateur qui *s'inscrit dans un contrat d'information et de divertissement iconographique fictionnel sur les faits d'actualité* (Chabrol, 2006 : 9), étant donné qu'il implique une vision propre sur la réalité représentée. D'après Vernant, cité par Chabrol (op.cit. : 9),

tous ces contrats opèrent à partir d'un décalage énonciatif commun, dès qu'ils actualisent des actes humoristiques. Ce décalage semble déclencher une suspension des maximes « gricéennes » de pertinence, d'informativité, de sincérité, et de désambiguïsation, qui met fortement en cause la prétention habituelle à la vérité des « dits » et peut être, au premier abord, à la véracité du « dire » (les guillemets dans l'original).

De là, il résulte que ce qui est exposé par le dessinateur défie le contrat de confiance établi avec le lecteur car il représente une situation « menteuse » en même temps qu'il le valide parce qu'il s'inscrit dans un cadre de croyances acceptées par l'observateur. D'ailleurs, le message humoristique produit une multiplicité d'idées implicites qui, loin d'être infinies, sont diverses en fonction des attitudes, connaissances, capacités, implications, motivations des destinataires, entre bien d'autres. S'il est vrai que le caricaturiste met l'accent sur un sens, il est non moins vrai qu'il prétend que le lecteur cherche d'autres effets contextuels supplémentaires, qui peut-être lui-même aurait cherché.

Il s'agit d'étudier aussi le dessin-caricature humoristique de presse en tant que genre journalistique d'opinion à partir de sa grammaire, c'est-à-dire, d'un côté, sa relation discursive avec l'écrit ; de l'autre côté, sa manière de signifier à partir de ses constituants plastiques et thématiques (contenus, situations, objectifs, actants). Mais pas exclusivement car il est inséré dans la presse écrite d'un certain pays et époque. Nous allons le scruter plongé dans un ensemble de stratégies discursives qui influencent les articles de presse. S'il est vrai que l'énoncé verbal conduit vers une certaine direction, il est non moins vrai que ce dessin possède ses propres caractéristiques qui produisent un sens d'une certaine manière. Donc, nous allons l'examiner en tant que dispositif, d'après les configurations proposées par Traversa (1997 :130) : la technique (l'opérateur employée) et le médium (le moyen d'inclusion dans le circuit économique)⁴.

2. Étude d'un cas

Sur le support et le contexte : Le dessin-caricature humoristique de presse est publié sur un médium : la version imprimée du journal argentin « La Nación », sur la rubrique « Política » du 31 décembre 2001, une quinzaine de jours après un enchaînement de faits malheureux provoqués par des mesures économiques

restrictives adoptées par le gouvernement. La réponse ? : un « concert de casseroles » généralisé et des incidents gravissimes de tout ordre sur la voie publique et la propriété privée qui ont déclenché la démission du Président de la République. La situation économique-politique-sociale était au désespoir : inflation sans contrôle, manque de référents politiques crédibles, chaos social. Plusieurs présidents se sont succédé pendant cette période. Dans notre cas, le fait nouveau est la démission d'Alberto Rodríguez Saá et le contexte bouleversant généré par sa décision. La publication du dessin sur cette rubrique rend compte d'une vision ou opinion du journal sur la réalité de l'époque dont il est question.

Sur le médium : « La Nación » est un journal argentin, publié à la Ville Autonome de Buenos Aires, de diffusion nationale à l'époque. Il a été fondé par l'ancien président Bartolomé Mitre le 4 janvier 1870. Après sa mort en 1906, il a renforcé sa tendance conservatrice. À propos, si l'on croit que dans les conditions de production d'un discours il existe toujours d'autres discours, nous pouvons observer que cette tendance conservatrice se met en évidence, du moins dans l'édition, puisque le dessin se trouve à côté d'un article d'opinion qui présente des arguments en faveur d'une position. Même s'il est entouré par des nouvelles, il ne présenterait aucune disruption en ce qui concerne la logique journalistique. Par ailleurs, la ligne éditoriale du journaliste responsable de cet article suit systématiquement l'orientation de la publication.

Sur l'auteur : C'est Nik, caricaturiste argentin d'actualité de « La Nación » sur le dessin politique de presse depuis 1992. En 1996, il a créé pour cette publication le personnage « Gaturro » qui est devenu très célèbre. L'auteur s'occupe de la thématique de la journée en général. Dans ce cas, il s'agit d'un dessinateur qui a à sa charge un dessin-caricature humoristique à partir des faits réels, il est obligé de transformer l'angoissant en sympathique.

Sur le cotexte : L'image se trouve sur la page 7 sur la moitié inférieure gauche. D'après les postulats de la multimodalité, elle apparaît sur le *domaine du réel* (Kress, Leite-García y van Leeuwen, 2000: 395), ce qu'on perçoit empiriquement ici et maintenant; et le *domaine du donné, du connu, ce qui est considéré comme acquis, ce qui est censé être ainsi* (op.cit. : 395, *connu* en italique dans l'original)⁵. Bref, son emplacement suggère un fait réel et connu.

Elle est entourée par quatre textes : sur la gauche, un article d'opinion de Graciela Mochkovsky, « Les radicaux et le FREPASO veulent un gouvernement de coalition⁶ » ; au centre et en haut, une photo et sa légende et trois nouvelles sur le même sujet, la démission du président et les remplacements possibles : « Explosion dans le gouvernement⁷ » (qui commence sur la page antérieure), « Kirchner contre

un gouvernement de coalition⁸ » et « Écho immédiat sur la presse mondiale⁹ ». Si l'on considère les faits terribles, ce qui est représenté sur la photo et ce qui est exprimé sur la première ligne de l'article « Explosion dans le gouvernement », nous trouvons une certaine correspondance événement-mots-image dans le dessin : tout se passe à Chapadmalal à partir d'une réunion du président avec les représentants des gouvernements provinciaux. Il voulait se maintenir au pouvoir en transgressant sa promesse de tenir des élections dans les plus brefs délais. La réaction a été un concert de casseroles, selon les termes de la légende et ce que l'on peut apprécier sur la photo.

Nous pouvons voir ici le rapport avec les conditions de production du médium (la question de l'édition *conservatrice* susmentionnée). D'ailleurs, le genre dessin-caricature humoristique de presse entrerait en une relation de continuité-rupture avec le reste des textes, car, même si tous exposent des faits dramatiques, il le présente d'un point de vue sympathique, d'un point de vue *primaire*, cherchant le rire, c'est-à-dire, à partir d'un déplacement de la composante énonciative de l'image.

Sur les conditions de production : Le dessin-caricature apparaît sur une vignette contenant deux plans : image et mots introduits dans des bulles de dialogue (quand ils font référence à un échange entre les personnages secondaires et les actants principaux) ou dans une bulle de pensée (correspondant à un autre actant qui agit en témoin de la situation). Il y a des signes cinétiques autour du personnage principal qui indiquent le mouvement de sa main lorsqu'il prête son serment.

Il est difficile d'établir l'ambiance clairement, pourtant, nous pourrions supposer que les personnages sont sur la voie publique. *En principe, un finissage mineur se correspondrait à une présence majeure de marques de l'énonciation* (Reggiani, 2015 : 197)¹⁰ : la supposition trouve son origine dans les couleurs blanc-noir-gris utilisées dans les versions imprimées des journaux de l'époque mais aussi par le *sfumato* plus profond sur la base qui pourrait s'assimiler au béton des rues. Selon Reggiani (op.et loc.cit.), il existe

une composante visible dans le récit dessiné : le traçage du dessin, le choix d'un style déterminé pour la représentation, la matière plastique qui construit l'icône : pour ce récit il est difficile de faire appel à la transparence de l'image photographique.

Les actants et leurs actions : au premier plan, les actants principaux ; deux figures complètes masculines, aux lignes arrondies pour le corps et allongées pour le cou-visage (selon le style de son auteur). Elles prêtent serment. Donc, leur geste sévère et concentré, d'après le trait des lèvres, de leurs yeux, la main ferme, le corps droit montrent la solennité de cet acte et en même temps la situation

difficile vécue par les argentins. Nous pensons qu'il y a une relation physique et gestuelle avec ce qui est représenté. D'autre part, le geste sérieux et l'attitude s'expliquent aussi par son inclusion dans la rubrique « Politique », qui fait référence à des questions institutionnelles sérieuses. Voilà une rupture : le comique classique prend un autre sens. Il faut considérer que le déplacement se constitue en tant que tel par la fracture avec le récit fort, celui qui contemple ce qui est statué, cristallisé dans le récit classique et sa modalité narrative. Ainsi, nous faisons nôtres les dires de Burkart (2018 : 9) qui soutient que

Le comique offre une vision du monde qui n'est pas généralisée, voilà son danger en tant qu'agent de disruption. Autrement dit, il peut produire un geste de rébellion, même de résistance par-devant ceux qui prétendent discipliner les sociétés, les contrôler et limiter les actions des individus. Et cette capacité d'enseigner à voir les choses d'une autre manière s'accroît du fait de sa capacité cohésive de l'humour, générée par la complicité que le comique produit sur celui qui, s'identifiant avec la blague, rit avec lui¹¹.

Sur la gauche, au second plan, des figures complètes qui sont les actants secondaires : les citoyens regardent incrédules (les yeux grands) la situation qu'ils sont en train de vivre. Leurs vêtements ainsi que ceux des actants principaux peuvent s'associer à une situation économique aisée, celle du public lecteur du journal. Il faudrait remarquer que le contrat de lecture de la publication n'impose aucune idéologie, tout au contraire, elle est proposée à un public qui la possède déjà.

Au plan découpé ou américain, sur la droite, un lieu privilégié car le regard du spectateur se pose sur lui au premier abord, ou bien dans le *domaine du réel et du donné*, selon la perspective multimodale (op. et loc.cit.), le narrateur témoin du concert de casseroles, une personnification d'un chat créé par Nik pour la publication : « Gaturro ». Il s'agit d'un chat si l'on considère la dimension transparente de l'énoncé. Nous voyons ici comment les images font référence à d'autres images, d'après Rancière. Parce que l'image

est un jeu complexe de relations entre ce qui est visible et invisible, ce qui est visible et le mot, le dit et le non-dit (...) Elle est toujours une altération qui s'inscrit dans une chaîne d'images et qu'elle altère en même temps. (Rancière, 2010 : 94)¹²

En ce qui concerne son nom, il s'agit d'un acronyme, un mot nouveau forgé par deux mots en espagnol : chat « gato » et « turro » (expression vulgaire, dont le sens figuré est crapule, malveillant). Tel que son nom l'indique, en général, il ne prend pas parti, il veut éviter des problèmes. Mais cette situation limite l'oblige à intervenir, du moins avec sa pensée. De même que les actants secondaires, il

regarde l'air sérieux, incrédule, peut-être angoissé (d'après le trait de ses yeux), dans l'attente, les événements qui se déroulent, à la limite de prêter serment sur une casserole, un ustensile qui remplace les symboles sacrés sur lesquels les fonctionnaires s'engagent à exercer leur fonction de façon responsable. Cette image représente un moment et les actants et les actions s'inscrivent dans un récit, qui selon Belting (1994 : 2) est une image *qui raconte des faits et qui est susceptible d'être « lue » comme un récit, un récit enrichi par « une superposition de niveaux de signification »* (les guillemets dans l'original)¹³.

Le dialogue et la pensée : Les personnages secondaires qui représentent la *doxa*, les connaissances et les émotions populaires, servent de prélude au récit vu qu'ils constatent un fait réel : « Eh bien oui...ce n'est plus le congrès, ni les gouverneurs, ni le président qui choisissent les nouveaux ministres...Eh donc, qui est-ce¹⁴ ? ».

Les actants principaux parlent sur le grave problème de la citoyenneté : « Vous prêtez serment devant Dieu, la Patrie et cette Sainte Casserole pour remplir la fonction de¹⁵... ? » « Sainte Casserole en caractères gras présente le protagoniste de l'histoire, le nouveau « Électeur » exprimé sur le titre du dessin, ce qui remarque la situation dramatique : la dégradation de la classe politique et le déplacement de l'autorité vers un objet. Par ailleurs, le titre fait référence à une troisième personne, qui n'est pas sur le dessin. Les personnages qui interviennent impliquent un Moi multiple. C'est la question de l'énonciation multiple, dans laquelle il est difficile d'attribuer le référent aux diverses marques de personne.

Le témoin Gaturro pense « Nous allons de Chapadmalal en pis¹⁶... » : il s'agit d'un jeu de mots intertextuel qui fait allusion au proverbe *Nous allons de mal en pis* qui conclut l'histoire et qui présuppose un lecteur complice. Autrement dit, même si les énoncés visuels et verbaux sont hétérogènes, l'auteur construit une situation de communication au moyen des modalités du dire, d'après la théorie de l'énonciation. Selon Reggiani (op.cit :196)¹⁷,

il est possible d'examiner dans quelle mesure le texte accompagne, renforce ou discute le sens et la vérité montrés sur l'image. La relation entre écrit et image se trouve dans l'ironie, le lieu de l'émergence d'une polyphonie : dans la mesure où il existe un décalage plus grand entre le texte et l'image, il est plus facile d'apercevoir les deux origines dissociées pour l'énoncé¹⁸.

Dans notre cas, il y a une continuité verbale-visuelle étant donné que l'image montre un moment sérieux et cette représentation est renforcée par l'écrit. La polyphonie résulte de la chaîne verbale puisque, selon Bajtin (2005 : 258) *tout énoncé est un chaînon dans la chaîne, organisée d'une manière complexe, d'autres énoncés*¹⁸. Les langages possèdent un potentiel infini et chaque mot transporte à

un autre texte soit par métonymie (proximité) ou par métaphore (lorsque son sens saute vers un autre mot, soit à l'hypertexte).

Pour ce qui est l'axe temporel, une des composantes de l'énonciation, nous pouvons voir des relations entre le texte et l'image. Pour Reggiani (loc. et op.cit.),

*la relation la plus habituelle dans le récit visuel a été historiquement celle dans laquelle le texte constitue le présent de l'énonciation, par conséquent il inscrit au passé les images qui l'entourent*¹⁹.

Or, dans notre cas, ce qui est dit est contemporain aux faits et par conséquent, sa seule présence -celle du texte- est lue comme une marque explicite de l'énonciation.

La matérialité du texte est une autre question en relation avec l'énonciation. La disposition du dessin, des bulles, des mots, leur typographie deviennent des soulignements correspondant à des marques de l'énonciation au-delà de l'énonciateur verbal, c'est un énonciateur impersonnel qui fait le montage et la disposition graphique.

En guise de conclusion

Quelques lignes pour terminer. Même si l'on accuse l'humour graphique de presse de s'exprimer dans un genre hybride, enfantin ou de pauvreté narrative, on voit bien que ce n'est pas le cas, vu les manifestations variées des distorsions. Les déviations semblent obéir à des facteurs divers en rapport avec l'énonciation, comme la polyphonie, par exemple : les énoncés s'entremêlent, se rattrapent, évoquent d'autres voix. Ou bien à l'opacité des modes constitutifs du genre. Ou bien encore à l'interpellation du lecteur ou les traits qui distinguent un énonciateur d'un autre qui impliquent un lecteur collaborateur : il n'y a pas un narrateur unique car nous avons trouvé des marques de la présence de l'auteur qui dessine en pensant à un lecteur, acte dans lequel interviennent des voix multiples familiales, institutionnelles, sociales. Enfin, même si la question du comique semble satirisée, la plupart des fois, il devient impossible de « raconter la blague » : l'image et le texte sont extrêmement sérieux.

Bref, nous pourrions dire que l'humour graphique tend à la diversification des genres, d'après les variations techniques, des traits, des marques de l'énonciation car les renouvellements ont provoqué des ruptures des schémas canoniques permettant aux créateurs de choisir les ressources et les stratégies de narration et de représentation en toute liberté. Ainsi les artistes visuels offrent des nouvelles interprétations de ce genre.

Bibliographie

- Bajtín, M. 1982. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Belting, H. [2002] 2007. *Antropología de la imagen*. Trad. González Espinosa, G. Buenos Aires: Serie Conocimiento, Katz editores.
- Burkart, M. 2018. « Claire Brétecher en la revista Hum® (1979-1984) (O cómo hacer para que el humor gráfico deje de ser una cuestión de hombres) » *Revista Artémis*, vol. XXVI n° 1, p. 6-28.
- Carlón, M. 1994. *Imagen de arte, imagen de información. Problemas actuales de la relación entre el arte y los medios*. Buenos Aires: Atuel.
- Chabrol, C. 2006. « Humour et médias ». *Questions de communication*, n° 10. [En ligne] : URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/7687> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.7687 [consulté le 02 octobre 2016].
- Gombrich, E. 1971. *L'art et l'illusion*. Paris: Gallimard. Trad. Durand, G.
- Houdebine-Gravaud, A., Pozas, M. 2006. « De l'humour dans les dessins de presse ». *Questions de communication*, n° 10. [En ligne] : URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/7689> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.7689 [consulté le 01 octobre 2016].
- Kress, G., Leite-García, R., van Leeuwen, T. 2000. *Semiótica discursiva* (cap.10). Trad. Bixio, A. In: van Dijk, T. *El discurso como estructura y como proceso. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*. Vol.1. Barcelona: Gedisa. p. 373-416.
- Rancière, J. 2010. *El espectador emancipado*. Ed. El Manantial: Bs As.
- Reggiani, F. 2015. « La instancia de la enunciación en el desarrollo de géneros y estilos de historieta » de *Signis 22 La historieta* / Jan Baetens ... [et.al.] ; coordinado por Oscar Steimberg. - 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte; Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario. p. 191-203
- Traversa, O. 1997. Dispositivo gráfico: enunciación y poetización. In: Steimberg, O. et Traversa, O. *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires: Atuel.
- Vázquez, L., Ibeas-Altamira, J M. 2020. « Claire Bretécher, une artiste pionnière de l'écoféminisme ? ». *Synergies Espagne*, n° 13, p. 187-197. [En ligne] : https://gerflint.fr/Base/Espagne13/vazquez_ibeas.pdf [consulté le 02 juillet 2022].

Notes

1. Un texto (...) es siempre multimodal y (...) debe leerse en conjunción con todos los otros modos semióticos de ese texto.
2. Los modos están social y culturalmente formados y, en consecuencia, *no* son transparentes.
3. Una representación icónica con estatuto real de lo representado: la situación representada supone una existencia empírica por parte de la sociedad, pero desde el punto de vista de las creencias del observador, mantiene con lo representado una relación más de semejanza que de coincidencia.
4. La técnica (la operatoria utilizada) y el medio (modo de inclusión en el circuito económico).
5. El dominio de lo dado, conocido, lo dado por sentado, lo que se supone que es así.
6. El radicalismo y el FREPASO quieren un gobierno de coalición.
7. Estalló el gobierno.
8. Kirchner contra un gobierno de salvación.
9. Inmediato eco en la prensa mundial.
10. En principio, un menor acabado se correspondería con una mayor presencia de marcas de enunciación.

11. El humorista ofrece una visión del mundo que no es necesariamente la consagrada, de ahí su potencial peligrosidad como agente de disrupción. Dicho en otras palabras, puede producir un gesto de rebeldía incluso de resistencia ante quienes procuran disciplinar a las sociedades y controlar y limitar las acciones de los individuos. Y, a esta capacidad de enseñar a ver las cosas de otro modo, se suma la capacidad cohesiva del humor producto de la complicidad que el humorista genera en quien, identificado en la humorada, se ríe con él.

12. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho (...) Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes y que a su vez la altera.

13. Que narra sucesos y es susceptible de ser “leída” como relato, un relato enriquecido “con una superposición de niveles de significación”.

14. Y sí...ya no es el congreso, ni los gobernadores ni el presidente quien elige a los nuevos ministros... ¿Y quién es?

15. - ¿Juráis por Dios, por la Patria y esta Santa Cacerola desempeñar el cargo de...?.

16. Vamos de Chapadmalal en peor...

17. Es posible examinar en qué medida el texto acompaña, refuerza o discute el sentido y la verdad de lo que la imagen muestra. La relación entre escritura e imagen suele ser el lugar de la ironía y, como en toda ironía, el lugar de emergencia de una polifonía: en la medida en que se produce un mayor desajuste entre el texto y la imagen, se vuelven visibles dos orígenes disociados para el enunciado.

18. Todo enunciado es un eslabón en la cadena, organizada de manera muy compleja, de otros enunciados.

19. La relación más habitual en la historieta ha sido históricamente aquella en que el texto constituye un presente de la enunciación, y por lo tanto pone en pasado a las imágenes que acompaña.