



# Du dessin d'humour à la bande dessinée et retour

*Pierre Fresnault-Deruelle\**

La bande dessinée se développe dans une proximité des traits avec le dessin d'humour et le dessin de presse qu'ils sont la spécialité des cartoonists. Le terme générique de cartoonist, en s'appliquant aussi aux auteurs de dessins animés ne mène donc pas à faire la distinction entre les productions selon qu'il s'agit d'images fixes uniques, souvent caricaturales, destinées à illustrer les articles de journaux, ou de bandes (strips), déconnectées de la matière journalistique. Qu'il dessine une séquence ou remplisse un simple rectangle, un cartoonist doit, en effet, pouvoir jouer avec ses propres signes, de manière à organiser un objet construit, c'est-à-dire articulé de façon telle que les différents ingrédients convoqués s'organisent en une synthèse originale, et, dans le meilleur des cas, réflexive. Sauf exception, contrepoints, littéralisations, syllepses, exploitation du contexte impriment leurs marques tant aux strips qu'aux dessins uniques. On voudrait observer ici, à partir de quelques exemples, en quoi ces deux idiomes voisins que sont le dessin d'humour et la bande dessinée, participent de structures signifiantes communes (codes, fonction poétique et métalinguistique), autrement dit d'une même rhétorique.

Humour, dessin, band dessinée, iconographie.

---

\* Pierre Fresnault-Deruelle é Doutor em Letras e Professor, atuando na École Doctorale des Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art, da Universidade de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne). Dirige, nesta instituição, o Centre de Recherche sur l'Image (CRI), trabalhando sobre a análise da imagem fixa, em suas várias formas (notadamente, a questão da "ekphrasis" na pintura e na fotografia, a retórica visual nos "out-doors", a poética e o universo gráfico dos quadinhos). Partindo da semiologia estrutural de Roland Barthes, o autor se orienta na direção de uma iconologia, num sentido bastante pessoal desta disciplina de análise das imagens.

A história em quadrinhos se desenvolve numa proximidade de aspectos com o desenho de humor e com o desenho de imprensa, que são especialidades dos cartunistas. Este termo genérico, aplicando-se também aos autores de desenhos animados não nos conduz então a fazer a distinção entre estas produções, segundo o fato de que se constituam como imagens fixas únicas, freqüentemente caricaturais, destinadas a ilustrar artigos de jornal, ou de narrativas em tirinhas, desconectadas da matéria jornalística. Quer desenhe uma seqüência ou preencha um simples retângulo, um desenhista deve, nestes casos, poder jogar com seus próprios signos, de modo a organizar um objeto construído, articulado de modo tal que seus diferentes ingredientes convocados se organizem numa síntese original e, no melhor dos casos, reflexiva. Salvo exceção, os contrapontos, as literalizações, as silepses, a exploração do contexto, imprimem suas marcas tanto às tirinhas quanto aos desenhos únicos. Queremos observar aqui, a partir de alguns exemplos, em que aspectos estes dois idiomas vizinhos que são o desenho de humor e a história em quadrinhos participam de estruturas significantes comuns aos códigos, função poética e metalingüística, dito de outro modo, de uma mesma retórica.

Humor, desenho, quadrinhos, iconografia.

The universe of comics has developed itself in a terrain very close to that of humoristic drawings in the press contexts of the press, which constitute a specialty of cartoonists. This generic term, which is also applicable to the producers of animated toons, does not imply one strict distinction between kinds of visual productions, according to the fact that these constitute fixed and unique images, frequently as caricatures, made out to illustrate press articles, or as strips that are disconnected of the journalistic contexts. A cartoonist which draws a sequence or simply fills one rectangle, is someone who plays with his own sign systems, in such a way that he organizes and constructs his own subjects, articulating them in a structure and a in an original synthesis that is, in the best cases, of a reflexive character. With rare exceptions, the figures of style and the exploitation of contexts leave their marks, either in the stripes or in the classical comics. We want to demonstrate, from the starting point of several examples, in which aspects these two visual idioms are participants of the same system of visual meanings, with respect to their codes, poetic functions and even, the same visual rhetoric.

Humor, design, comics, iconography.

La historieta ha desarrollado aspectos próximos del humorismo gráfico y periodístico, especialidades de los historietistas. Este término genérico, aplicado también a los autores de dibujos animados, no nos ayuda a distinguir entre estas dos producciones, unas, que se constituyen como imágenes fijas únicas, frecuentemente caricaturales, destinadas a ilustrar artículos de periódicos, e otras, narrativas en tiras, desconectadas de las notas periodísticas. Sea que

dibuje una secuencia o llene un simple rectángulo, un dibujante debe, en estos casos, poder jugar con sus propios signos, de modo que organice un objeto construido, articulado de modo tal que sus diferentes ingredientes convocados se organicen en una síntesis original y, en el mejor de los casos, reflexiva. Salvo excepciones, los contrapuntos, las literalizaciones, las silepsis, la exploración del contexto, imprimen sus marcas tanto en las historietas como en los dibujos. Queremos demostrar, a partir de algunos ejemplos, en qué aspectos estos dos idiomas vecinos - el dibujo humorístico y la historieta - participan de estructuras significantes comunes (códigos, función poética y metalingüística), o sea, de una misma retórica.

Humor, dibujos, historieta,



La bande dessinée a pour «cousins» le dessin d'humour graphique et son «frère» le dessin de presse, tous genres dont les américains nous disent qu'ils sont la spécialité des *cartoonists*. Le terme générique *de cartoonist* qui s'applique également aux auteurs de dessins animés (appelés, outre Atlantique, *cartoons*) ne mène donc pas à faire la distinction entre les productions selon qu'il s'agit d'images fixes uniques, souvent caricaturales, destinées à illustrer les articles de journaux, ou de bandes (*strips*), déconnectées de la matière journalistique. Là où les européens voient deux modes d'expression autonomes, les américains ne voient que la diversification d'un langage («l'écriture dessinée») en divers idiomes. Si les bandes dessinées misent sur la centrifugation d'un propos en constant déport par rapport à une première case (qu'on dira matricielle), alors que le *panel* d'un Plantu d'un Pessin ou d'un Brito (dessinateurs français) tire sa force de sa capacité de «déplacement» et de «condensation», il reste que, dans les deux cas, une même économie sémiotique règle les images. Qu'il dessine une séquence ou remplisse un simple rectangle, un *cartoonist* doit, en effet, pouvoir jouer avec ses propres signes, de manière à organiser un objet construit, c'est-à-dire articulé de façon telle que les différents ingrédients convoqués s'organisent en une synthèse originale, et, dans le meilleur des cas, réflexive. Sauf exception, contrepoints, littéralisations, syllepses, exploitation du contexte impriment leurs marques tant aux *strips* qu'aux dessins uniques.

On voudrait observer ici, à partir de quelques exemples, en quoi ces deux idiomes voisins que sont le dessin d'humour et la bande dessinée. participent de structures signifiantes communes (codes, fonction poétique et métalinguistique), autrement dit d'une même rhétorique.

### Exemple N°1: Mélancolie ou incontinence?

Dessin de Hin, paru dans le journal *Le Monde* dans les années 80, à la rubrique «courrier des lecteur».



Le lecteur de journal, lorsqu'il écrivait au rédacteur en chef de son quotidien favori, se servait, il y a peu encore, d'un stylo. On peut donc considérer le stylo en question comme l'objet susceptible de représenter les porteurs de stylos en général; ces derniers, pouvant renvoyer, à leur tour, aux relations personnalisées entre un lectorat donné et tel journal. Le dessinateur du *Monde*, Hin, signalait-il, de la sorte, la rubrique du courrier des lecteurs de son journal à l'aide de petits dessins d'humour sur lesquels des personnages-stylos étaient impliqués dans des situations souvent cocasses. Quand un stylo rencontre un autre stylo, que peuvent-ils bien se raconter, sinon des histoires de stylos?

C'est sur une vision styl(o)isée de cette rencontre que l'humoriste porte l'accent. L'échange entre deux stylos a lieu chez le psychanalyste, ce confesseur des temps qui courent. Partant, il s'agit d'épanchement, ce qui est la moindre des choses puisqu'il est question d'une thérapie centrée sur la parole du patient venu se confier. Comme on l'a compris, le patient est le lecteur en demande d'écoute et le psychanalyste le rédacteur en chef (ou son lieutenant), chargé de prendre en compte les réclamations ou les remarques du «plaignant». Le terme «épanchement», qui désigne à la fois une communication libre et confiante et l'expansion pathologique d'un liquide organique (un épanchement de synovie), réunit les deux «isotopies» (ou niveaux d'acceptation) qui sont impliqués ici. De sorte que l'image de Hin a la vertu des métaphores «filées», ce qui accroît la force persuasive du message puisqu'en se dépliant (*explicatio* = le fait de déplier) ledit message gagne en crédibilité. «Tenir» un propos est une chose, mais le «sous-tenir» en l'enrichissant en est une autre. Tel est le cas du dessinateur Hin: avec son «panel», le fait qu'un stylo se confie à un autre stylo induit cet autre fait - soudainement signifiant - que le stylo-plaignant fuie, c'est-à-dire se «répande» !

On sait que la parole est souvent comparée à un flux (un flot de paroles) et qu'en matière de liquide les stylos n'en sont pas dénués, pour lesquels l'encre constitue la substance même de l'expression qu'ils ont pour fonction de canaliser. Considérer qu'un stylo en mal de récrimination ou (en demande d'éclaircissement) est à même de produire une tache d'encre dit bien la finesse du dessin de l'humoriste. La tache d'encre serait-elle, alors, à la confusion mentale (ou à la noirceur des affects) ce qu'une bulle classique de BD, colonisée par des propos sensés, serait à la pensée construite? On fera remarquer qu'il n'est pas question de prendre l'homme allongé pour un malade mental ou souffrant d'une insupportable névrose: rappelons qu'il s'agit du «courrier des lecteurs» et que la tache d'encre a plus à voir avec une doléance qu'avec une douleur, *stricto sensu*.

Comprendre ce dessin c'est évidemment inscrire le phylactère qui s'y déploie dans la classe (le paradigme) des ballons de *comics*

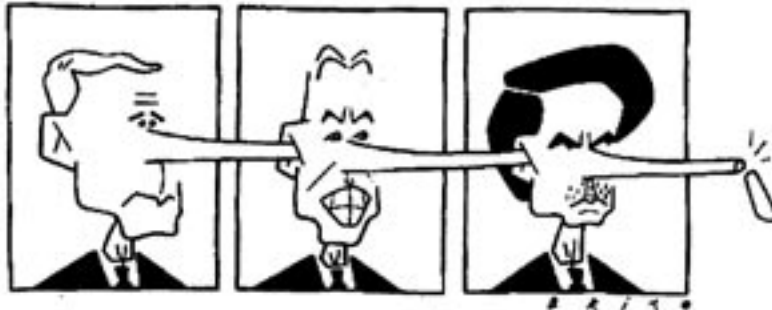
dont les BD nous offrent tout un florilège. Ces *fumetti*, qui ont pour rôle, tantôt de matérialiser la profération verbale, tantôt de traduire l'état mental des locuteurs, parfois les deux choses en même temps, nous donnent évidemment de précieuses indications pour décoder le dessin de l'humoriste: c'est à la fois d'un énoncé, supposé triste, et de la «noire» énonciation de ce dernier qu'il s'agit. Par ailleurs, si, dans telle ou telle situation, d'aucuns peuvent «cracher leur venin», est-il question, dans le ciel de cette image, d'une «décharge» de bile? Au vrai, de l'encre à la bile, le chemin (symbolique) est tout tracé qui aurait pu mener le dessinateur à représenter une figurine trempant sa plume dans quelque fiel...

Quoi qu'il en soit, au royaume des stylos, l'écriture est plus fruste que chez les humains, qui doivent comprendre, en l'occurrence, qu'une tache d'encre est plus le symptôme d'un trop plein qu'il s'agit d'évacuer que le signe clinique d'un dysfonctionnement de la *psyché*. On ne peut nier, pourtant, que les registres de la pathologie et de la communication interfèrent l'un sur l'autre, et que cette interférence est à l'origine de d'une synthèse graphique que n'aurait pas désavoué Franquin, l'auteur célèbre des *Idées noires*.

### Exemple 2: La défection inopinée des espagnols

Dessin de Brito, lauréat du grand prix de l'humour vache, 2/10 /2004, Salon international du dessin de presse et d'humour de Saint-Just-le-Martel (haute Vienne, France).

#### Le maillon faible PAR BRITO



Ce triple portrait représente respectivement, George W. Bush, Président des Etats-Unis, Tony Blair, Premier Ministre du gouvernement de Grande-Bretagne et Jose Maria Aznar, ex-Premier Ministre du Gouvernement espagnol. Tous trois sont les alliés d'une force d'occupation en Irak, conduite et dominée par les Américains. Or, il se trouve qu'au début de 2004, l'espagnol Aznar est désavoué pour sa gestion d'une grave crise intérieure (attentats liés à Al Qaïda), ce qui entraîne l'arrivée au pouvoir du socialiste Jose Luis Zapatero, chassé- croisé qui entraîne à son tour le retrait d' Irak du corps expéditionnaire ibérique (juin/ juillet 2004).

Dans l'alliance militaire qui lie, entre autres, les états qu'on vient de citer, José Maria Aznar est donc une sorte de «maillon faible» (ou de chaînon manquant), si l'on veut bien considérer que l'accord entre les Alliés visait idéalement à se renforcer, c'est-à-dire à gagner d'autres pays à la cause des va-t-en-guerre. De fait, le triptyque de Brito, calqué sur le modèle linéaire des *strips*, laisse entendre qu'une séquence démarre ici. Ce dessin ne se présente-t-il pas comme le processus d'un transit de case en case, comme c'est parfois le cas dans les gags de BD?

La solidarité entre les trois hommes est matérialisée par le relais des nez des personnages, attachés les uns les autres sur le mode du *work in progress*: l'appendice nasal de George perfore l'oreille de Tony, qui perfore celle de Jose Maria, de telle sorte que chacun se trouve pris (d'aucuns diront prisonnier) dans cet embrigadement. Mais, s'ajoute évidemment ceci qui veut que l'Espagne d'Aznar ait été obligé de rompre avec la coalition qu'on a dite. La déconvenue de Jose Maria Aznar est sévère. Ce que dit Brito en nous montrant un Aznar affublé d'un aussi grand nez cassé.

Avançons, ici, deux remarques:

- 1) Comme dans le rêve, où le symbolisme des choses est sans cesse sollicité, la manipulation des apparences humaines a tôt fait de glisser vers l'allégorie. Brito, en ce sens, a perçu que la mise en récit pouvait conduire à l'appauvrissement du dessin<sup>1</sup>. Aussi n'en a-t-il retenu que la structure. Ce qui nous



vaut une sorte d'«anti-bande dessinée», où les aventures de l'idée visuelle entrent en compétition avec celles des protagonistes, piégés comme des insectes sur quelque planche d'entomologie. Il est délectable ce gag où fonction poétique et fonction métalinguistique s'articulent de pareille façon.

- 2) L'expression «manquer de nez» (= incapable de prévoir), utilisée plus haut, n'a pas été, on s'en doute, utilisée au hasard de la plume, sauf à penser que ledit hasard, précisément, n'en est pas un, qui est en vérité le lieu d'une conjonction sémantique surdéterminée. En faisant advenir l'expression «manquer de nez», on a, en effet, «inventé» l'image verbale susceptible de redire autrement ce dessin de presse; et de faire jouer l'une avec l'autre, en sachant que ce rapprochement (pareil à celui qui peut être fait entre le littéral et l'imagé), dégage un espace d'interprétation. En bref, Aznar «s'est cassé le nez» (= a échoué) sur le réel, réel qui, s'il avait pu être anticipé, aurait justement permis à ce chef de gouvernement de ne pas «manquer de nez»; ce qui, *in fine*, lui aurait également valu de ne pas «perdre la face» (= être déstabilisé)! Ce surplus de sens, qui fait du dessin et de sa légende une machine signifiante décidément active témoigne, selon nous, de l'existence d'une pensée visuelle, dont on dira qu'elle est une part du génie de l'image. S'ils ne sont pas des poètes, les humoristes peuvent être des rhétoriciens hors pair (Voyez Chaval ou Quino).

Ces deux remarques faites, reprenons le fil de notre propos. Cette parade des faux «pifs» n'est pas sans rappeler le syndrome de Pinocchio, qui veut qu'à chaque fois que la marionnette de Gepetto «raconte des histoires», son nez s'allonge. On se souvient, à ce sujet, que Plantu usa précisément de ce «motif» au lendemain des attentats de Madrid. Le cafouillage de Jose Maria Aznar avait été tel (le gouvernement voulant voir la signature d'ETA, et non celle d'Al Qaïda, dans le carnage de la gare D'Atocha) que le dessinateur du

*Monde* (dessin daté du 16 mars 2004) avait croqué l'ex-premier ministre, sur le départ, en menteur. L'homme politique avait été doté, par le caricaturiste Plantu, d'un appendice nasal si conséquent que Ben Laden avait pu y accrocher une escarpolette en forme d'urne pour se bercer sur celle-ci «au nez et à la barbe» (= en toute impunité) du pouvoir espagnol. De la notoriété d'Aznar, de fait, l'islamiste «s'en balançait» (= s'en moquait).



Second retour à notre document premier. La mauvaise foi de Bush sur les buts de la seconde guerre d'Irak éclate désormais au grand jour avec pour résultat que le terrorisme s'est refait une santé... Calamiteuse vision du monde à laquelle, sous la pression du Gribouille texan, se sont laissés prendre l'Anglais, puis l'Espagnol, dont le statut vacilla, ainsi qu'on l'a dit. *Last but not least*, on verra dans les triplés de Brito une obscénité qu'il est difficile de taire: quelque «sodomie auriculaire», sans doute. George Bush abuse de Blair et d'Aznar en les «en-oreillant»; heureux, sans doute, de leur avoir joué ce tour sinistre. Par où nous retrouvons le jeu des équivalences métaphoriques puisque nous savons que la représentation des organes sexuels (d'un maniement toujours délicat) commute volontiers avec ces autres organes des sens que sont l'oreille et le nez (dans d'autres cas, œil ou la bouche). Rappelons-nous la démonstration inverse (somme toute comparable) faite par Magritte dans *Le Viol*, cette toile en regard de laquelle l'image verbale «porter le vice sur la figure» n'est pas un vain mot.

### Exemple 3: Les 3 âges de l' amour

Ouvrons ici une parenthèse. Ou plutôt, donnons-nous la liberté de revenir au tout début du XXs (on récidivera dans la conclusion). Considérons la carte postale qui suit, dont l'économie sémiotique est curieusement comparable à celle du dessin de Plantu. Certes, l'esprit de cette carte, qui reprend le thème multi séculaire des «Ages de la vie» nous pousse à la comparer d'abord à certaines estampes d'antan. Issue de la tradition graphique des almanachs où, la bande dessinée<sup>2</sup> n'était pas encore la bande dessinée, cette carte postale décline, de fait, une fable pour nous proposer un emblème. Si précédemment Plantu ne traitait aucunement «les Ages de la vie», le caricaturiste – on vient de le voir – développait cependant une séquence où nous pouvions hésiter sur la question de savoir s'il s'agissait de narration figurative (le dessin au service du récit) ou de son inverse, la figuration narrative (le récit au service du dessin). Il semble qu'il en soit de même avec cette fantaisie morale. Remontons donc le temps pour examiner cette carte.

Ce document nous raconte, à grands traits, la carrière amoureuse d'un couple. Le propos, évidemment, est codé, qui veut que la «compétence sexuelle» des protagonistes (notamment celle de l'homme) soit dite à l'aide d'une métaphore empruntée au domaine



de la mécanique<sup>3</sup>. La «carburation» est optimale à 25 ans; le régime de croisière est atteint à la quarantaine; avec la vieillesse, c'est assurément la «panne». Dans la dernière case du *strip*, l'homme qui est descendu du véhicule – dont on a compris qu'il matérialise l'idée de «convolance»<sup>4</sup> - est associé à une clé de garagiste: est-il temps, encore, de réparer quoi que ce soit? Au vrai, comme on l'a dit, rien ne va plus. L'outil, tombé à terre, emblématise l'impuissance.

La chute de ce gag, en forme de triptyque est amenée grâce à deux dispositifs visuels, judicieusement exploités: le sens de lecture (a), la répartition des couleurs (b).

- a) On remarque que le *strip* est le support de deux vecteurs antagonistes: celui ayant trait au sens de lecture, qui va de gauche à droite ; et celui qui est orienté dans la direction suivie par le véhicule (droite-gauche). De sorte que les deux vecteurs tendent à s'annuler l'un l'autre. En un mot plus ça avance, moins ça avance. A la case 2 (au centre) déjà le surplace s'annonce – d'aucuns diraient «le point mort».

Reprenons. Case 1: il s'est agi d'entreprendre une course que, grâce à leur énergie, les deux protagonistes abordent sans crainte de se dépenser. La case 2 nous montre que, comptables de leurs forces, et conscients de vivre à *contre-courant*, les personnages ont su s'adapter à la situation qui est la leur. A mi-chemin de leur voyage, l'homme et la femme sont passés de la fougue à la tempérance. L'inéluctable troisième épisode, quant à lui, relève du constat: la «machine», désormais, refuse de coopérer. Il va de soi que l'homme n'est plus «dans la course».

- b) Parce qu'il se détache sur fond noir, ce *strip* rappelle les séquences hâtivement brossées sur les plaques de verre des anciennes lanternes magiques. Pourtant, à bien y regarder, le chromatisme de cette courte bande dessinée ne relève pas du simple coloriage. La couleur rouge migre du véhicule (cases 1 et 2) au manteau de la femme (case 3); en d'autres termes quelque chose de la puissance mécanique anime désormais la seule compagne du barbon.

Quant au barbon, précisément, une longue remarque doit être faite qui procède d'un amusant et curieux effet de lecture. Il se trouve que cette carte postale est dotée d'un timbre (représentant la Semeuse...) portant le cachet de la poste. Ce corps étranger, introduit dans la scène constitue ce qu'on pourrait appeler un «bruit» (en l'occurrence un bruit visuel). Rappelons qu'un bruit est l'irruption d'un élément susceptible de gêner la bonne réception d'un message. Ainsi, le timbre, collé sans grand soin dans la partie supérieure de la carte, recouvre-t-il partiellement la tête du vieil homme, ce qui pourrait conduire le lecteur à ne pas bien saisir l'état du barbon. Mais le texte est là, redondant, qui neutralise ce petit bruit. On pourrait même dire que ce bruit n'en est un qu'à demi; qu'il conforte même (fût-ce paradoxalement) le sens du propos tenu par ce petit conte graphique.

Il n'est pas exagéré de voir, en effet, dans ce timbre une marque qui vient s'ajouter à la barbe blanche et à la clé tombée au sol: diminué sexuellement, l'homme, qui plus est, est partiellement atteint dans son image même. Hasard objectif dû au fait que le transmetteur de la carte postale n'a pas prêté attention à l'endroit où le timbre s'est trouvé collé? Sans doute. Mais, à cela s'ajoute ceci qui veut que le timbre apposé sur le crâne du barbon se présente à la façon d'un lapsus, autrement dit comme ce qui «tombe à pic», même si c'est inopinément<sup>5</sup>. Si l'on ajoute que le timbre, parce qu'il est oblitéré, voit sa valeur annulée, on est conduit à penser que toute une accumulation de signes (cachet, timbre sur la tête, barbe blanche, clé de garagiste) travaille décidément à faire de notre vieillard un personnage disqualifié. Une signification, à double détente, s'est mise en place qui fonctionne comme si le cachet était au timbre ce que celui-ci est au vieillard timbré: l'un et l'autre ont pris un «coup de vieux». Ce qui les rend impropres à servir de nouveau. L'expéditeur de la carte nourrissait-il un certain ressentiment à l'égard de son correspondant?

Cette fable, qu'un moderne La Fontaine n'eût pas reniée s'achève sur une morale, amère et drôle à la fois, bien dans l'esprit du fabuliste. Cette morale nous met en garde sur les différences

d'âge au sein des couples. «Les trois âges de l'amour» (qui sont une variante des «âges de la vie») montrent à qui veut le comprendre qu'elles sont bien étourdies les femmes qui, choisissant des pères de substitution, ne prévoient pas la venue imparable des échéances; non plus que les hommes qui, stupidement, se croient toujours capables de repousser l'impuissance.

Retenons que cette bande dessinée n'est, non plus, pas tout à fait une bande dessinée. Car, si avec cette allégorie, les cases signifient les étapes d'un itinéraire, elles ne manifestent pas vraiment la dynamique d'un enchaînement. La consécution est une condition nécessaire, mais pas suffisante, de la coordination.

#### Exemple 4: La déconvenue de Laurent Fabius



Vendredi 3 décembre 2004. Plantu, dessinateur au *Monde*, nous offre la plus drôle - la plus acide aussi - des galeries de portraits. De quoi retourne t-il? De rendre compte, sous la forme la plus saisissante possible, du résultat du référendum socialiste sur la constitution européenne. Le hasard a voulu que ce vote coïncide avec le verdict de la cour d'appel de Versailles statuant sur le sort d'Alain Juppé (condamné en première instance à 10 ans d'inéligibilité, puis, après révision du procès - divine surprise - à un an seulement). On sait par ailleurs que Laurent Fabius, n°2 du PS,

militait pour le «non» à ladite constitution. Or, les urnes de son parti viennent de le désavouer.

Campés dans une posture particulière, ou flanqués d'un emblème qualifiant, Alain Juppé, Valéry Giscard d'Estaing, et Laurent Fabius font la «une», ce jour-là, du journal. D'entrée, nous comprenons que le talent du dessinateur tient dans sa capacité à rapprocher des éléments épars qui, enfouis dans la substance du moment, peuvent s'organiser soudain en un propos sensé. Comme on dit communément: «il fallait y penser!». Il fallait, en effet, pouvoir discriminer dans la situation politique de l'heure ce qui reliait les éléments que sont ces visages d'hommes (il est vrai passés au moule de la caricature), et qu'*a priori* rien ne prédisposait à fonctionner de concert. Une vérité, cependant, ne «demandait» qu'à faire surface et que l'humoriste Plantu s'est ingénié à repérer, à savoir l'air de famille qu'arborent les protagonistes de cette scène, tous trois hommes politiques issus du «sérail», et dont les grands fronts nous feraient volontiers confondre classe dirigeante et haute bourgeoisie (i.e. culture + cérébralité).

Cherchant un point commun aux trois hommes, Plantu s'est rappelé, outre le fait que ceux-ci avaient un grand front, que les trois personnages en question étaient chauves (leurs fronts prenant encore plus d'importance). D'où cette petite galerie de portraits, où la notable calvitie de nos protagonistes confèrent à ces derniers un indéniable air de famille. Mais, Plantu ne pouvait s'en tenir là puisque, comme on sait, Laurent Fabius fait exception à la règle (écrite) qui clame que le 2 décembre a été favorable aux «têtes d'œuf». Un couac, en effet, est venu gâcher cette belle unanimité puisque le Socialiste a été mis en minorité. L'interjection amère de Fabius («...enfin presque!»), émise sous forme de bulle et qui vient corriger l'assertion «bonne journée pour les chauves» trahit une sévère déconvenue. «Euphémisée» de la sorte, le correctif apporté par le député de la Seine Maritime frise l'*understatement* britannique. Fabius, même défait, est un homme bien élevé.

Laurent rectifie donc, qui mesure sa défaite. Estampillé de la marque infâmante du désaveu (rappelons qu'il prônait le «non»),

Fabius arbore un cocard d'autant plus sévère que le cerne rouge qui entoure l'œil tuméfié est le «O» du «OUI» qu'il a «pris en pleine figure». A la fois lettre de l'alphabet et métaphore du KO qui l'a envoyé dans les cordes du ring (voyez son air penaud et sa taille amoindrie), ce cocard en question ponctue la caricature de Plantu à la façon de la chute d'un gag dans une bande dessinée.

On ajoutera que ce dessin est un *comic strip* qui ne dit pas son nom (et non un simple *panel* comme disent les anglo-saxons). Ce dessin est, comme on l'a compris, un discours en forme de triptyque, même si une case unique lui sert de support. Sa structure est celle d'une séquence où le jeu des rebonds culmine dans la sanction - le plus souvent négative - de celui dont on narre les (més) aventures. Plantu, qui a visé juste, nous montre-t-il ainsi que le dessin d'humour est d'abord affaire d'articulation - partant de contrepoint- de rythme et de calcul. Au reste, ainsi que nous l'indique la racine latine *computare*, savoir conter c'est savoir compter.

## Pour conclure: La Nouvelle tentation de saint-Antoine.

Retour aux sources. *La Computatio* est, également (et explicitement), le souci qui gouverne ce *comic* français d'avant l'heure (vers 1914), où l'humour repose sur une subversion des codes narratifs. On note qu'une forte congruence existe, ici, entre la bande dessinée, la façon qu'a cette dernière de piquer l'attention du lecteur (par un jeu de mini-suspensions liées à la fixité même du support) et la pratique du *strip-tease*<sup>6</sup>.

L'expression «*comic-strip-tease*» est en l'occurrence plus qu'un mot-valise, qui subsume ici le déshabillage (en fait la reconstitution du «déshabillé») et la mise en scène des moments «retardateurs»<sup>7</sup>, plus captivants, que la conclusion à laquelle ils mènent. Chose étrange ce *strip-tease* fonctionne à l'envers. Soit donc *La Nouvelle tentation de Saint Antoine ou le triomphe de la lingerie*. De quoi s'agit-il? En pleine méditation, le saint ermite, flanqué d'un cochon, reste insensible à la nudité de quelque tentatrice. Peu à peu, toutefois, la





filles change de comportement, et remet ses sous-vêtements. Bien lui en prend – si l'on peut dire. Nue, La fille n'était que belle et sans mystère; affublée de sa lingerie, la voici piquante. Saint-Antoine va pouvoir succomber à la tentation. Le porc, à ses pieds, est désormais bien réveillé dont le groin sourit d'aise. Suivre le fil descendant de la lecture revient donc à remonter un temps mythique. Jusqu'au moment fatal du péché, de la coquetterie et du plaisir. Règle d'or pour toute tentatrice: ne pas se présenter nue (ce qui rappellerait l'ennuyeuse pureté édénique des origines), mais déshabillée afin de déclencher la concupiscence.

Avec tous ces dessins, la pensée visuelle qui «oscille» entre le dessinateur et le lecteur, cherche ses interprétants graphiques que la syntaxe des motifs organise en quasi-idéogrammes. Entre narration et figuration, un discours se cherche, dont le déploiement fait de la case, du *strip* ou de la planche (c'est selon) un «cartouche». A chacun ses hiéroglyphes!

## Notes

- <sup>1</sup> On se reportera, à ce sujet, à notre *Hergé ou la Profondeur des images plates*, Moulinsart, 2002, où détachées de leur contexte, quarante cases sont interrogées du point de vue de leur symbolisme latent.
- <sup>2</sup> David Kunzle. *The Early Comic strips*. University Press of California, 1973.
- <sup>3</sup> Dans leurs collages, les dadaïstes useront et abuseront de cette mécanisation des choses de la physiologie amoureuse.
- <sup>4</sup> Le néologisme «convolance» est forgé sur le verbe «convoler» (ex: «convoler en justes noces»).
- <sup>5</sup> Lapsus: littéralement ce qui s'effondre (collapsus). Ce timbre apparaît dans la chaîne signifiante qu'il perturbe, ajoutant du sens alors qu'il aurait pu être un simple élément de parasitage Quasi-symptôme révélateur ...
- <sup>6</sup> Cf. «Comics narrative as striptease», par Jeffrey A. Miller, *International Journal of Comic Art*, vol .4, n°1, Spring 2002.
- <sup>7</sup> Philippe Marion (in *Tintin et la ville*, Moulinsart, 2004) parle au contraire de motifs «accélérateurs». Dans les deux cas, il est question de deux modalités de ce que la narratologie appelle «la vitesse du récit».